



УНИВЕРЗИТЕТ У НОВОМ САДУ
ФИЛОЗОФСКИ ФАКУЛТЕТ
СТУДИЈСКИ ПРОГРАМ: ЈЕЗИК И КЊИЖЕВНОСТ

Проблем одрицања у књижевном делу Момчила Настасијевића

ДОКТОРСКА ДИСЕРТАЦИЈА

Ментор: Проф. др Павле Ботић Кандидат: Јелена Рабљеновић

Нови Сад, 07. мај 2018. године

УНИВЕРЗИТЕТ У НОВОМ САДУ
НАЗИВ ФАКУЛТЕТА: ФИЛОЗОФСКИ ФАКУЛТЕТ

KLJUČNA DOKUMENTACIJSKA INFORMACIJA

Redni broj: RBR	
Identifikacioni broj: IBR	
Tip dokumentacije: TD	Monografska dokumentacija
Tip zapisa: TZ	Tekstualni štampani materijal
Vrsta rada (dipl., mag., dokt.): VR	Докторска дисертација
Ime i prezime autora: AU	Јелена Рабљеновић
Mentor (titula, ime, prezime, zvanje): MN	Проф. Др Павле Ботић
Naslov rada: NR	<i>Проблем одрицања у књижевном делу Момчила Настасијевића</i>
Jezik publikacije: JP	Српски језик
Jezik izvoda: JI	srp. / eng.
Zemlja publikovanja: ZP	Србија
Uže geografsko područje: UGP	Војводина
Godina: GO	2018.
Izdavač: IZ	autorski reprint
Mesto i adresa: MA	Стари Лединци, 21207 Ул. Карађорђева 31

Fizički opis rada: FO	Број поглавља: 7 Број страница: 470
Naučna oblast: NO	Филологија (Компаративна књижевност)
Naučna disciplina: ND	Компаративно изучавање модерне српске књижевности
Predmetna odrednica, ključne reči: PO	Симболизам. Експресионизам. Међуратна српска књижевност. Момчило Настасијевић. Проблем одрицања. Животни, филозофски, религијски и поетски тип одрицања.
UDK	821.163.41.09 Настасијевић М.
Čuva se: ČU	FILOZOFSKI FAKULTET, Centralna Biblioteka
Važna napomena: VN	
Izvod: IZ	<p>У докторској дисертацији под називом <i>Проблем одрицања у књижевном делу Момчила Настасијевића</i> из различитих аспеката разматран је проблем одрицања, било да је реч о животном, филозофском, религијском (теолошком) или поетском типу одрицања.</p> <p>Будући да је сам проблем одрицања суштински и средишњи проблем целокупног књижевног дела Момчила Настасијевића, до чега се дошло његовом минуциозном анализом, која је резултирала узорком од близу седам стотина примера који су или експлицитно наведени, или имплицитно назначени за четири основна типа одрицања, дошло се до закључка да је управо тај проблем оно примарно <i>esse</i> и <i>existere</i> како песника, тако и света као таквог. Судбински је сам човек одређен овим појмом од</p>

почетака његовог свесног односа према свету, те је управо одрицање оно што чини нераскидиву спону између њега и контекста у коме се налази.

Многобројне анализе које су за предмет имале Настасијевићево књижевно дело у целини, или су се само сегментарно бавиле њиме, дакле читава литература о делу Момчила Настасијевића прати проблем одрицања у њему континуирано, од првих критика до данас.

Проблем одрицања у дисертацији разматран је тако што је свака од четири наведене врсте одрицања била разматрана, применом интерпретацијске и херменеутичке методе истраживања, кроз све жанрове, неовисно од заступљености појединих врста у појединим жанровима Настасијевићевог дела. Оно пак што је било заједничко свим тим разматрањима, односно анализама и тумачењима, јесте обухватање свих примера сваке врсте одрицања, што је праћено одговарајућом стручном литературом о Момчилу Настасијевићу, као и оном научном, пре свега теоријском, филозофском и теолошком.

Момчило Настасијевић је песник одрицања. Својим целокупним делом, али и животом као таквим, Настасијевић је вишеструко и неоспорно успоставио проблем и сам поступак одрицања, као

	својеврсни принцип не само стварања, него и читавог постојања.
Datum prihvatanja teme od strane NN veća: DP	19.06. 2015.
Datum odbrane: DO	
Članovi komisije: (ime i prezime / titula / zvanje / naziv organizacije / status) KO	predsednik: član: član:

University of Novi Sad
Key word documentation

Accession number: ANO	
Identification number: INO	
Document type: DT	Monograph documentation
Type of record: TR	Textual printed material
Contents code: CC	PhD thesis/ doctoral dissertation
Author: AU	Jelena Rabljenovic
Mentor: MN	Prof. Dr Pavle Botic
Title: TI	<i>The problem of renunciation in the literary section of Momcilo Nastasijevic</i>
Language of text: LT	Serbian language
Language of abstract: LA	eng. / srp.
Country of publication: CP	Serbia
Locality of publication: LP	Vojvodina
Publication year: PY	2018.
Publisher: PU	author's reprint
Publication place: PP	Stari Ledinci, 21207 Ul. Karadjordjeva 31

Physical description: PD	Number of chapters: 7 Number of pages: 470
Scientific field SF	Philology (Comparative Literature)
Scientific discipline SD	Comparative study of modern Serbian literature
Subject, Key words SKW	Symbolism. Expressionism. Interwar Serbian literature. Momcilo Nastasijevic. The problem of renunciation. The life, philosophical, religious and poetic type of renunciation.
UC	821.163.41.09 Nastasijević M.
Holding data: HD	PHILOSOPHICAL FACULTY, Central Library
Note: N	
Abstract: AB	<p>In the doctoral dissertation called <i>The problem of renunciation in the literary section of Momcilo Nastasijevic</i>, the problem of renunciation was considered from various aspects, whether it was a life, philosophical, religious (theological) or poetic type of renunciation.</p> <p>Since the problem of renunciation itself is an essential and central problem of the entire literary part of Momcilo Nastasijevic, as evidenced by his minuscuous analysis, which resulted in a sample of nearly seven hundred examples that are either explicitly stated or implicitly indicated for the four basic types of renunciation to the conclusion that this problem is the primary <i>esse</i> and <i>existere</i> of the poet, and the world as such. A destiny determined man is defined by this term from the beginnings of his conscious attitude towards the world, and it is precisely the renunciation that makes the</p>

inextricable link between him and the context in which he is.

Numerous analyzes of Nastasijevic's literary work as a whole, or they were only segmentally dealing with it, that is, the entire literature on the work of Momcilo Nastasijevic follows the problem of renunciation in him continuously, from the first criticism to the present.

The problem of renunciation in the dissertation was considered in that each of the four mentioned types of renunciation was considered, using the interpretation and hermeneutical method of research, through all genres, regardless of the representation of certain species in certain genres of Nastasijevic's work. What was common in all these analyzes and interpretations is the inclusion of all examples of each kind of renunciation, followed by the appropriate professional literature on Momcilo Nastasijevic, as well as the scientific, first and foremost theoretical, philosophical and theological.

Momcilo Nastasijevic is a poet of renunciation. Through his entire work, but also in his life as such, Nastasijevic has repeatedly and unconditionally established the problem and the very process of renunciation, as a kind of principle not only of creation, but of the whole existence.

Accepted on Scientific Board on: AS	19.06. 2015.
Defended: DE	
Thesis Defend Board: DB	president: member: member:

ИЗВОД

У докторској дисертацији под називом *Проблем одрицања у књижевном делу Момчила Настасијевића* из различитих аспеката разматран је проблем одрицања, било да је реч о животном, филозофском, религијском (теолошком) или поетском типу одрицања.

Будући да је сам проблем одрицања суштински и средишњи проблем целокупног књижевног дела Момчила Настасијевића, до чега се дошло његовом минуциозном анализом, која је резултирала узорком од близу седам стотина примера који су или експлицитно наведени, или имплицитно назначени за четири основна типа одрицања, дошло се до закључка да је управо тај проблем оно примарно *esse* и *existere* како песника, тако и света као таквог. Судбински је сам човек одређен овим појмом од почетака његовог свесног односа према свету, те је управо одрицање оно што чини нераскидиву спону између њега и контекста у коме се налази.

Многобројне анализе које су за предмет имале Настасијевићево књижевно дело у целини, или су се само сегментарно бавиле њиме, дакле читава литература о делу Момчила Настасијевића прати проблем одрицања у њему континуирано, од првих критика до данас.

Проблем одрицања у дисертацији разматран је тако што је свака од четири наведене врсте одрицања била разматрана, применом интерпретацијске и херменеутичке методе истраживања, кроз све жанрове, неовисно од заступљености појединих врста у појединим жанровима Настасијевићевог дела. Оно пак што је било заједничко свим тим разматрањима, односно анализама и тумачењима, јесте обухватање свих примера сваке врсте одрицања, што је праћено одговарајућом стручном литературом о Момчилу Настасијевићу, као и оном научном, пре свега теоријском, филозофском и теолошком.

Момчило Настасијевић је песник одрицања. Својим целокупним делом, али и животом као таквим, Настасијевић је вишеструко и неоспорно успоставио проблем и сам поступак одрицања, као својеврсни принцип не само стварања, него и читавог постојања.

ABSTRACT

In the doctoral dissertation called *The problem of renunciation in the literary section of Momcilo Nastasijevic*, the problem of renunciation was considered from various aspects, whether it was a life, philosophical, religious (theological) or poetic type of renunciation.

Since the problem of renunciation itself is an essential and central problem of the entire literary part of Momcilo Nastasijevic, as evidenced by his minuscuous analysis, which resulted in a sample of nearly seven hundred examples that are either explicitly stated or implicitly indicated for the four basic types of renunciation to the conclusion that this problem is the primary *esse* and *existere* of the poet, and the world as such. A destiny determined man is defined by this term from the beginnings of his conscious attitude towards the world, and it is precisely the renunciation that makes the inextricable link between him and the context in which he is.

Numerous analyzes of Nastasijevic's literary work as a whole, or they were only segmentally dealing with it, that is, the entire literature on the work of Momcilo Nastasijevic follows the problem of renunciation in him continuously, from the first criticism to the present.

The problem of renunciation in the dissertation was considered in that each of the four mentioned types of renunciation was considered, using the interpretation and hermeneutical method of research, through all genres, regardless of the representation of certain species in certain genres of Nastasijevic's work. What was common in all these analyzes and interpretations is the inclusion of all examples of each kind of renunciation, followed by the appropriate professional literature on Momcilo Nastasijevic, as well as the scientific, first and foremost theoretical, philosophical and theological.

Momcilo Nastasijevic is a poet of renunciation. Through his entire work, but also in his life as such, Nastasijevic has repeatedly and unconditionally established the problem and the very process of renunciation, as a kind of principle not only of creation, but of the whole existence.

САДРЖАЈ

ИЗВОД	10
ABSTRACT	11
УВОД	23
ПРОБЛЕМ ОДРИЦАЊА У МИСЛИМА И ЗАБЕЛЕШКАМА МОМЧИЛА НАСТАСИЈЕВИЋА	30
Пут одрицања од слабости и самосажаљења	32
„Колико пута значајније ми беше сусрести кржљаво дрво на путу него човека...“	33
Хермес или одрицање као сапајање биполарне природе себе и света	36
Завештање вечности	40
ПРОБЛЕМ ОДРИЦАЊА У ЕСЕЈИМА МОМЧИЛА НАСТАСИЈЕВИЋА	43
Живот песме у ткиву песника.....	44
Стабло и корен	47
„Једна је нова сила почела деловати“	61
Чедност свезнања.....	75
ПРОБЛЕМ ОДРИЦАЊА У ДРАМАМА МОМЧИЛА НАСТАСИЈЕВИЋА	132
Међулушко благо	132
Трагом матерње мелодије	133
Међулужје.....	135
„Те очи некад гледаху ме живе!“	140
Реч као мелодија завичаја	142
Ђурађ Бранковић	144
Побуна.....	144
Болна радост	145
Од дна себе ка висинама	148
„Певањем се све може лакше и лепше изразити“	151
Живи огањ	153
Нигде и свагда	154
„Зрака новог живота“	154
Музика као главни актер драме.....	156
Ода радости	157
Недозвани	157
Неслушљивост туђе мелодије.....	158
Мудре луде	159
Од себе ка другоме.....	163
Концентрични паралелизми трагикомедије	165
Господар – Младенова кћер	167
Рат као контекст	167
Данкина исповест.....	168
Јуродива	173
Тамни вилајет	175
Код „Вечите славине“	177
Звук изнад смрти.....	178

Duellum.....	179
Владавина милости.....	185
Стварање као исцељење.....	189
ПРОБЛЕМ ОДРИЦАЊА У ПРИПОВЕДНОЈ ПРОЗИ МОМЧИЛА НАСТАСИЈЕВИЋА.....	200
ИЗ ТАМНОГ ВИЛАЈЕТА.....	200
Запис о даровима моје рођаке Марије.....	200
Тајанствена порука.....	201
Одраз смрти у огледалу бића.....	202
„Као први пут кад се насмеши“.....	213
Сабирање речи у приповедни вез.....	216
Реч о животу оца Тодора овог и оног света.....	219
Антиподи.....	219
„Земаљска кора“ врлине и греха.....	221
Офионски пут ка искупљењу.....	225
„Марко Смрт“.....	227
Реч о злом удесу Марте девојке и момка Ђенадија.....	228
„Вир на месечини“.....	228
Девица- харпија.....	231
Укрштене гране јасена.....	233
Агон тајанствених сила.....	235
Прича о недозваној госпођи и гладном путнику.....	237
„Црнооки трн“.....	237
Сомнабулна стања вансудбинских ликова.....	238
„Забрављена врата отвориће ти се“.....	240
Флорално и хумано.....	241
О чика- Јанку.....	243
Разобручивање немости анонимног.....	243
Одрицање као онтолошко својство човека.....	244
Христолик.....	246
Реалистичне фантазме и фантастична реалност.....	247
Прича о Незнанцу.....	249
Жена дугог лика.....	249
Врлином бића против сваког зла.....	249
Доброта као борба и награда.....	252
Одрицање од статичности приповедања.....	252
Лагарије по ноћи.....	253
Паралелизам простора и личности.....	253
Игра истине и тајне.....	255
Лепота ужаса или ужас лепоте.....	257
Наративни триптих.....	258
Спомен о Радојци.....	260
Индивидуализована судбина као глас супротстављен хаосу општости.....	260
Контрастне скице чедности и света.....	261
Божја реч као смисао одрицања и страдања.....	262
Судбинско изнад ноуменалног.....	263

Виђење 1915.	263
Четвоространост бића.....	263
Одрицање као потискивање.....	264
Неупитна моћ надземаљског.....	267
Приповедачка дистанца.....	268
Сан брата без ноге	269
Портрет рата.....	269
Прогледао и насмејан.....	269
„Небо се ближи и гусне у свод“.....	271
Самоодрицање као реликт средњевијековља.....	271
ХРОНИКА МОЈЕ ВАРОШИ	272
За помози Боже	272
Звон живота над муклошћу смрти.....	272
Забрањена питања.....	273
Казивање као енигматична игра речи.....	274
Откуда дођосмо	274
Ничија земља.....	274
„Змијски накот“ или- попуњавање простора.....	274
Презрење земаљске власти.....	275
Како се сазда наша богомоља	276
Туђи градитељ.....	276
Црвене контуре сени.....	276
Равнотежа одмеравања наталног и леталног.....	278
Истина о Опакоме	279
Смола (не)бића.....	279
Призивање речи.....	280
Трагови на иконама.....	281
Приповедно- поетски запис као модерна легенда.....	281
Родослов лозе Вампира	282
Родна реч.....	282
Природа бића као његова судбина.....	283
Испаштање невиног.....	283
Ане кадије реч о Ћир-Захиној коби	283
Правда и понос.....	283
За другог, по цену себе.....	284
Узношење душе.....	285
Крлова невеста	285
Прилика.....	285
Коб одлука.....	286
Кандило.....	286
Запис на вратима	287
Кривац.....	287
Речита ћутња.....	287
Мудрост неизговореног.....	288
Рашо злато!	288
Фрагменти сећања.....	288

Казивање као призивање	289
Музика суштинског	290
У Бога дреновак	291
Дендрологизација бића.....	291
Меит	292
Лов на душе	293
Казивања о Земљиној Кћери	293
Другачија и дивља	293
Суђаја модерног доба	294
Истинословац о међулушкој смутњи	295
Истина и прикривање истине	295
Истинословац	296
Блискост остварена страдањем.....	297
Динамика приповедања.....	297
Истинословац сину	298
Потомак.....	298
Мистерија	298
Укопанка	299
Бездомна душа	299
Две поле лица	300
Нероди	301
Хлад неживота.....	301
Пресликавање очаја са хуманог на флорални план	301
Наход	302
Опасности недела.....	302
Превазилажење клетве	303
Година	303
Време као бесконачна целина.....	303
Темпорална персонализација.....	304
Библијски моменти Настасијевићевог приповедања	306
„Поетски запис“	306
ПРОБЛЕМ ОДРИЦАЊА У ПОЕЗИЈИ МОМЧИЛА НАСТАСИЈЕВИЋА	308
ПЕТ ЛИРСКИХ КРУГОВА	311
I ЛИРСКИ КРУГ: ЈУТАРЊЕ	311
Фрула	311
Егзистенцијални жал	311
Звучање без опредмећивања звука.....	312
Невиност библијских предела	313
Енигматика језичког израза	313
Јасике	313
Персонификација зеленог	313
Еквивалентност бића	314
Нен кај рап	315
Извору	316
Заводљиве питореске.....	316
Огледало или-дуализам самоспознаје.....	317

Румена кап	318
Митолошки корени песме.....	318
Лаконога, златокоса.....	318
Зора	319
Разлиставање човековог бића.....	319
Хтонска бића песме.....	320
Семантичка прегнантност одсутних елемената.....	321
Ђурђевци	321
Црвена врпца.....	321
„Занаго“.....	322
Чекање као смисао и сврха.....	323
Редукција контекста.....	323
Сан у подне	323
Свејединство.....	323
Живородни дух.....	324
Златни прах сна.....	324
Грозд	325
„Златан облак“.....	325
Фаталност финализације.....	325
Малобројност верзија.....	326
Дафина	326
Неоствареност као уминуће или осуда вечности.....	326
Горњи и доњи свет.....	327
Сродности.....	328
II ЛИРСКИ КРУГ: ВЕЧЕРЊЕ	329
Љиљани	329
Надвладавање смрти невиношћу песме.....	329
„Сам ја“.....	330
„Цвет из ожилка“.....	330
Разноврсност наслова.....	331
Биљкама	331
Позлаћење постморталног уздигнућа.....	331
„Раскоши пролијем свих умирања“.....	332
„Јесења песма“.....	333
Вечерња	334
Одрази.....	334
Смирај лика у рују сутона.....	334
Многобројна тражења.....	335
Чесми крај пута	336
„Сретање“.....	336
Виловити свет песме.....	337
Чело главе- вода.....	338
Позној	339
Заблуде телесности.....	339
Рањавање душе.....	339
Одрицање од себе ради спаса другог.....	340

Од фрагментарности до целине.....	340
Врбе	341
Између светова.....	341
Детиња чедност.....	342
Целивање чела.....	343
Име као симбол.....	343
Сутон	345
Лелујаве границе бића и предмета.....	345
Негатив.....	346
Антитеза као одгонетка.....	346
Труба	348
Плаветнило неба.....	348
Трагика спознаје трошног.....	348
Саживљавање.....	349
Пространа празнина.....	349
Сестри у покоју	351
Исувише земно.....	351
Промењено стање свести.....	351
Религијско посвећење.....	352
Мелодијско посвећење.....	352
III ЛИРСКИ КРУГ: <i>БДЕЊА</i>	353
Молитва	353
„Идржати све је...“.....	353
Презрење самосажалења.....	353
Молидбена смерност.....	354
Госпи	355
Мучни дуализам егзистенције.....	355
„Зрак твој хоће ли болети?“.....	355
Небески тонови праштања.....	356
Занимљива решења.....	357
Божјак	357
Отисци смисла.....	357
Бег са худог места.....	358
„Дрхтајем Бога у себи“.....	358
Седам верзија.....	359
Две ране	359
Рефлексије самосвести.....	359
„Тихана рањена душа“.....	360
Неприпадање оностраности.....	360
Нестандардна структура песме.....	361
Осама на тргу	361
Паралелизам.....	361
Инстинктивни зов.....	362
Уметност ради људске душе.....	363
Имплозивни језички нуклеус.....	363
Предвечерје	364

Између пропасти и спаса.....	364
Силазак анђела	364
Армагедонска битка.....	365
Минимум промена	366
Траг	367
Живот као чудесна динамика напуштања и остајања	367
„А чудно застрепи срце,/ а студим“	367
За другог	368
Минималне трансформације.....	368
Јединој	369
Одрицање од смрти.....	369
Отварање погледа	369
Одредити се према животу	370
Лексичке особености	370
Мировање дрвећа	371
Свепрожимајућа емпатија.....	371
Онтолошка једнакост.....	371
„Срце ми је дано“	373
Лексичко- семантичко јединство	373
Сиви тренутак	374
Трагалац	374
Пратилац	374
Савршеност тајанства заумног света	375
Песничке трансформације.....	375
Гробној	376
Мртва драга	376
Тамна зора	376
Оживети одрицањем.....	377
Вокација	377
Брату	378
„Прени тајном“	378
Опомена	378
Буђење живота.....	379
Укидање дистанце.....	379
Родитељу	380
Дело као наслеђе	380
Семе речи.....	380
Отворен пут	381
Специфична строфична организација.....	381
IV ЛИРСКИ КРУГ: ГЛУХОТЕ	382
I	383
Разгртање смисла	383
Уминути у муклини	384
II	384
Биће у камену	384
Реч која превазилази.....	385

Разоткривање поетских сродности.....	385
III	386
„И у камену раздани“	386
Господство неизречја.....	386
IV	386
Одмеравање живог и неживог	386
Песник и свет.....	387
V	387
Рођење из сенке.....	387
Рођење из светлости	387
VI	388
Појавност као чињеница	388
„Муклим овим неспокојем рећи“	388
Емпатија као <i>conditio sine qua non</i> трајања.....	389
VII	389
Комплексна емотивна стања.....	389
VIII	390
Препознавање као пут	390
Обожења вољене и оземљења божанства.....	390
IX	391
Одсуство измирења.....	391
Осенченост	391
X	392
Жива рана	392
V ЛИРСКИ КРУГ: РЕЧИ У КАМЕНУ	393
I	393
„Песме о граду“	393
Плехана затомљеност	393
II	394
Гроза апстрактног и конкретног.....	394
Гротло ништавила.....	394
III	395
Свет отуђен од бића.....	395
Нарушени интегритет.....	395
„Чистоте кап“	396
IV	396
Елементарно	396
Загонетка.....	397
V	397
Аутентичан колорит	397
Рационалне пројекције	398
VI	398
Од другости до истоветности	398
VII	399
Отуђеност.....	399
Спасење страдањем	400

VIII	401
Силази низ прозоре дан.....	401
Време као вредност.....	401
IX	402
Поза модерног човека.....	402
Ловац- ловина.....	402
X	403
Световно и сакрално.....	403
„Сина не распесте ви, распео се сам“.....	403
XI	404
Две сфере.....	404
Зидом омеђен вид.....	404
„Шапати Бога“.....	405
XII	405
Животне грозе.....	405
Фаталистичка слика изневеравања.....	406
XIII	407
Поанђелење.....	407
Љуштура.....	407
XIV	408
Метаморфоза људског бића.....	408
VI ЛИРСКИ КРУГ: МАГНОВЕЊА	408
Епитаф	408
Симболика форме.....	408
Истоветност суштине.....	409
Поглед	409
„Самртно жут“.....	409
Усамљеност као присност.....	410
Ткач, ткање и влат.....	411
Увођење нумеруса.....	411
Награда	412
Патњи упркос.....	412
„Удрите, нисам крив“.....	413
Интерпункцијске интервенције.....	413
Порука	413
Искорак из сопства.....	413
Ничеовска дихтомија.....	414
Структурална скраћивања.....	415
Пут	415
„Стопа у стопу ткање“.....	415
Тражење пута као смисла.....	415
Редукција.....	416
Вест	417
„Заплати на крила жар“.....	417
Изостављања.....	418
Туга у камену	418

Крик.....	418
Слобода робу.....	419
Лук.....	420
„Ни реч, ни стих, ни звук“.....	421
Храм	421
Оквири перцепције.....	421
Одрицање од зла.....	423
Минималне нтервенције.....	423
Речи из осаме	424
Живот отвара тек двери.....	424
Свеобухватна реч.....	424
„Блесне видело Бога“.....	425
Колоритна динамика стихова.....	425
Струна	426
Муклост и звучање.....	426
Преегзистенцијални бол.....	426
Срце које откуцава бесмртност.....	427
Разбијање густине језичког ткања.....	427
Мисао	428
Добра вест.....	428
Стваралачка радост.....	428
Епифанија.....	429
Структуралне дистинкције.....	430
Радосно опело	430
Феникс.....	430
Глад за плодом.....	431
„Винути се у пад“.....	431
Звучање и значење.....	432
Он	432
Брисање граница.....	432
„Непребол дубине“.....	433
Насловљена суштина.....	433
VII ЛИРСКИ КРУГ: ОДЈЕЦИ	434
Молитва	434
Животворни ентитети.....	434
Најчистија радост.....	434
Снажнији утисак.....	435
Туга	436
Емотивно засенчени стихови.....	436
Циклични ланац трајања.....	436
Колоплет песама као недељива целина.....	437
Погреб	438
Поетски одрази сродних лирских кругова.....	438
Реалистичка представа метаморфозе људског бића.....	440
Надилажење сагрешења.....	440
Од наративности до редукованости.....	440

Сећање	441
Отклон од смрти.....	441
Сећање као грађа.....	441
Дедукција.....	442
Јутро	442
„Смерни цвет“	442
Хтонско биће	443
Лексичко- семантички ниво.....	445
Из осаме	445
Противречности постојања	445
Аутономија смисла	447
Прича	447
Животни циклус	447
Персонификација времена	448
Парадокс и афирмација	449
Симболика имена	450
ЗАКЉУЧАК	451
СПИСАК ЛИТЕРАТУРЕ	455
I Дела Момчила Настасијевића	455
II Стручна литература.....	455
Књиге	455
Часописи, зборници, хрестоматије и прилози у новинама	461
III Научна литература	467

УВОД

Момчило Настасијевић је једна од наших најсвестранијих и најособенијих песничких појава међуратног периода, али и уопште, неовисно о строгим временским разграничењима. Та чињеница произилази из саме безвремености спознаје истине, коју је Настасијевић својим целоупним делом, али пре свега својом поезијом, настојао да досегне и досезао је.

Поводом његовог лика и дела писало се много и на различите начине. Међутим, у том колоплету приказа различитих аспеката и начина расветљавања сложености Настасијевићевог књижевног дела, између многобројних виђења која су се кретала од апстраховања до конкретности, супротстављених позитивистички обојених становишта и изразито хеременеутичких приступа делу, од митских корена Настасијевићевог стваралаштва, до његовог савременог, иако фолклорним наследством бременитог песничког израза, у којем се ослушкују *створ и твар*, неовисно од закона промењивости којем ништа што је суштинско не подлеже, па све до мање- више формалних лингво- стилистичких анализа- дакле у свему томе оно главно досезања различитих поменутих истраживачких настојања било је приближити се, те ако је могуће и наслутити шта је оно најјезгровитије у Настасијевићевом књижевном стваралаштву, што би уједно био и чвор разрешења његове тајне. А то је одрицање.

Одрицање (гр. *askesis*) као средишњи проблем целокупног књижевног дела Момчила Настасијевића биће у дисертацији разматран из неколико аспеката: из аспекта самог живота, филозофског аспекта, религијског (теолошког) аспекта и поетичког аспекта.

Сам појам *одрицање* прати човекову животну судбину од почетака његовог свесног односа према свету, као појединца и као друштвеног бића. Темељни ставови у Грчкој, као колевци западне цивилизације, о одрицању у животу показивали су се, пре свега, у респектовању начела мере у свему, које ће бити и начело већине грчких филозофа.

У грчкој филозофији постоје и појединачни филозофски пројекти везани уз овај проблем, као и становишта целих филозофских школа. Међу првим филозофима је Питагора чији је пројекат о одрицању повезан са орфизмом, врстом секте која је имала строга правила о уздржавању, како у сфери телесног, тако и духовног. Сократова животна филозофија, као и филозофска мисија свакако су, такође, утемељене на аскетизму, који овде не значи само вежбање (као што је појам у почетку значио) него и одрицање и уздржавање, те проналажење праве мере у свему. Рефлекс тих ставова присутан је и у Сократовим школама, посебно у киничкој (Антистен и Диоген), као и у Платоновој и Аристотеловој филозофији: у Платоновој у фаворизовању света идеја над реалним светом, у Аристотеловој у одрицању од свега безмернога. Такође, грчким и римским стоицима (Зенон, Клеант, Хризип, Сенека, Епиктет, Марко Аурелије) као и скептицима (Пирон, Тимон, Секст Емпирик) проблематика одрицања није била страна.

Одрицање постаје средишњи појам и хришћанског веровања, односећи се једнако на одрицање од телесног и душевног.

Конечно, у дисертацији ће се истраживати одрицање у сфери уметности, што ће бити и њен главни циљ. Та врста одрицања позната је од антике (од Аристотела) и присутна је до наших дана, како у поетикама појединих праваца и школа, тако и у поетикама самосталних песничких пројеката, какав је и дело Момчила Настасијевића.

Литература о делу Момчила Настасијевића прати проблем одрицања у њему континуирано, од првих критика до данас. Па ипак, не постоје целовите студије или расправе о томе, већ се проблем одрицања, у већој или мањој мери, обрађује у контексту других проблема о којима аутори пишу. Али, важно је, такође, истакнути да готово нема значајнијег аутора који је писао о Момчилу Настасијевићу, а да није писао и о одрицању, не само у његовом делу, већ и у његовом животу. Међу првим таквим ауторима је Станислав Винавер, који је у тексту *Момчило Настасијевић*, написаном као уводна студија за *Целокупна дела Момчила Настасијевића* (1938/39), експлиците рекао да је „Момчило Настасијевић светац српског језика и српског књижевног израза“ (Винавер, 1938: 3). Пошто је

основа сваког светаштва одрицање, па тако и књижевног, Винавер је, у суштини, био први који је ту тезу о Момчилу Настасијевићу јасно артикулисао.

После Другог светског рата, најзначајнију улогу у „поновном откривању“ и афирмисању Момчила Настасијевића имао је песник Васко Попа. Он је објавио Настасијевићеве песме под насловом *Седам лирских кругова* (1962) са својим чувеним кратким трипартитним текстом *Момчило Настасијевић*. И сам криптографски песник, као и Настасијевић, Попа је, поред осталог, рекао да је Настасијевић цело своје биће подарио песми: „И самог је себе живог у њене темеље узидо“ (Попа, 1971: 7). То је, од антике до данас, већ опште место– да истински уметник, стварајући *ex arkhes*, залаже целог себе у своје дело и да после живи још само животом тога дела. И то је и највиши степен одрицања који човек може да досегне и који Попа везује уз Настасијевића.

И један други велики српски песник, који је снажно радио на афирмисању Момчила Настасијевића после Другог светског рата, Миодраг Павловић, у тексту *Момчило Настасијевић* (1963), указао је на моменат одрицања, који везује уз песников песнички израз: „Настасијевићев песнички израз је елиптичан, иде за највећом могућом концизношћу, за смањењем вербалног материјала, нарочито оног који повезује, објашњава, допуњује, прича. Настасијевић хоће да говори о суштинама језиком суштине“ (Павловић, 1966: 112). Тако Павловић, у суштини, говори и о ономе што је Исидора Секулић назвала „густином“ у Настасијевићевом делу (Секулић 1928), а Борислав Михајловић „намерно оскудном реториком“ (Михајловић, 1958: 21) која га је водила према „сажетости“ и, често, „херметици недоречености“. У сваком случају, као што наводи Павловић, Настасијевићево одрицање у језику имало је и једну малармеовску поетичку намеру „да је песми потребно додати мало нејасности“.

На овом путу стоји и Едвард Гој, који је посебну пажњу посветио Настасијевићевим циклусима песама *Глухоте* и *Речи у камену*. Он чини и један корак даље према одрицању од речи уопште, те Настасијевића види као песника самог тона и матерње мелодије: „Он мора да комуницира, мада не кроз медијум директног, логичног говора, већ кроз атмосферу, тон, наговештај“ (Гој 1969: 15). Сличан став заступа и Јоца Михајловић кад каже: „Носећи истанчан смисао за

мелодију, за лаки трептај речи, сав се предао језику, аскетски и сладострасно у исти мах“ (Михајловић, 1976: 51). А, разуме се, у литератури о Момчилу Настасијевићу, постоје и други радови о тој језичкој врсти одрицања, о којима ће у самој дисертацији бити више речи.

Једнако тако може да се говори и о другим врстама одрицања и у већ спомињаним радовима. Тако поменути Борислав Михајловић наводи да се Настасијевић одрицао од утабаних и познатих књижевних путева, „Извесна аскетска уздржљивост од литерарних гужви његовог времена“ (Михајловић 1958: 10), од плотског, од популарности и сл. Миодраг Петровић, у раду *Трајање речи* (1972) указује на одрицање од олаког писања, одрицање од материјалног у име спиритуалног, до одрицања од самог себе.

У раду *Јасике беле* (1978) Никола Страјнић већ на самом почетку износи мишљење да се песништво Момчила Настасијевића одриче многозначности, јер жели да досегне оно првотно, *arkhe*, језика и бића у коме се и показује његова изворност и суштина: “Песништво Момчила Настасијевића слободно је од значења. Оно је изворно именовање бивствовања“ (Страјнић, 1978: 588). А у неким другим својим радовима, какав је, на пример, *Момчило Настасијевић, песник дубина* (2010), Страјнић види Настасијевићево одрицање у светлу Аристотеловог појма *athrooteron*, сажимање и Хераклитовог појма *logos*, чији глагол *legein* значи нешто прикупљати и сабирати у његову суштину. Треба напоменути да је о појму *athrooteron*, у извесном смислу, писао и Зоран Гавриловић када је говорио о „строгој сажетости саме структуре текста“ (Гавриловић, 1972: XVIII) Момчила Настасијевића. Тиме је алудирао и на Аристотелову *Поетику*, глава XXVI, где се даје предност трагедији над епом зато што је дата у *сажетом облику*.

Књигу *Поетика Момчила Настасијевића* (1978) Петар Милосављевић, пак, отвара цитатом Борислава Михајловића о Настасијевићевом одрицању, али и сам открива да је писац одбацивао формално у име суштинског, техничко у име стваралачког, те да је Настасијевић самосвојна песничка личност која се, у име оригиналности, одрицала утицаја. Но, расправу о одрицању у делу Момчила Настасијевића Милосављевић је ставио и у контекст једне друге, књижевне расправе коју су непосредно после Настасијевићеве смрти водили у *Новој смени*

(1938) Станислав Винавер и Иво Андрић. У средишту те расправе је, како тумачи Милосављевић, било разумевање језика у Настасијевићевом делу. Ту је језик, каже јакобсоновски, „усмерен на сам језик“ (Милосављевић, 1978 а: 287), тј. има поетску функцију, а другде, на пример код Андрића, има референцијалну. А поетска функција „прети да угуши саму радњу, тј. причу“ (Милосављевић, 1978 б: 287). Дакле, прети да их се одрекне.

С друге стране, Милослав Шутић, у књизи *Слика света у поезији Момчила Настасијевића* (1979), наводи, поред осталог, да се Настасијевић, у сфери егзистенције одрицао тривијалног пута уобичајеног људског живота зарад оног, патњом одређеног, јединственог стваралачког пута, који је колико болан и неизвестан, толико и испуњен благословом откривалачког служења делу. А у сфери стварања, говорећи о редукцији, каже да је „крајњи циљ песничке редукције увид у суштину света, коме у језичкој области најчешће одговара максимално сажет, елиптичан песнички израз“ (Шутић, 1979: 129). Отуда, покреће се и једно шире, филозофско питање везано уз однос *феноменалног* и *ноуменалног*. Аутор је, овде, склон да прихвати кантовско схватање да су ти појмови одвојени и одбацује хусерловско да се суштина не показује и кроз опажајно, сматрајући да је тиме ближи Настасијевићевом ставу о томе.

И након ових дисертабилних расправа (Страјнићеве, Милосављевићеве, Шутићеве) у литератури о Момчилу Настасијевићу трају и даље расправе о проблему одрицања у књижевном делу Момчила Настасијевића, као што су присутне и у многим другим овде неспоменутим писањима, о чему ће се у самој дисертацији, разуме се, много опширније и детаљније расправљати.

Проблем одрицања у дисертацији разматраће се тако што ће свака од четири наведене врсте одрицања бити разматрана кроз све жанрове, неовисно од заступљености појединих врста у појединим жанровима Настасијевићевог дела. Оно пак што ће бити заједничко свим тим разматрањима, односно анализама и тумачењима, јесте обухватање свих примера сваке врсте одрицања, праћени одговарајућом стручном литературом о Момчилу Настасијевићу, као и оном научном, пре свега теоријском, филозофском и теолошком.

На темељу увида у целокупно књижевно дело Момчила Настасијевића, као и у литературу о њему, произилази чињеница да је проблем одрицања најдоминантнији и најчесталији проблем у њему и да је, с друге стране, упркос релативно великој стручној литератури о овом писцу, тај проблем најмање целовито обрађиван. Тако је једно од најзначајнијих дела у међуратној, и не само међуратној српској књижевности, остало недовољно и непотпуно расветљено. Ова дисертација биће суштински допринос томе расветљавању.

Циљ сваког, па тако и овог, научног истраживања јесте да се проникне у суштину предмета који се истражује и на тај начин открије његова истина. Истина књижевног дела Момчила Настасијевића у различитим истраживањима показивала се у различитим његовим сферама, од језика и стила, преко митског до онтолошког и гносеолошког у њему. И та сазнања су, несумњиво, значајна. Али до њих се долазило често само на темељу делова корпуса Настасијевићевог дела. А проблематика овога истраживања прожима, као што је већ речено, целокупно Настасијевићево дело. Зато се очекује да ће и резултати тога истраживања бити велики, јер долазе из искуства целине. Истина је целина, учио је Хегел.

Досадашња истраживања¹ (Станојев (Рабљеновић), 2011: 23, 24) односила су се на минуциозна ишчитавања целокупног Настасијевићевог дела, као и литературе о њему и о проблему одрицања, те на методолошко и структурно утемељавање дисертације. Сада следи писање према назначеном садржају у овом образложењу: Увод (о проблему одрицања, литература о одрицању у делу Момчила Настасијевића, методе, задаци, циљеви), Главни део (састојаће се од четири поглавља, према четири врсте одрицања: животно, филозофско, религиозно, поетско, за свако од дела унутар одређеног жанра), Закључак.

У дисертацији ће доминирати две методе: метода интерпретације и херменеутичка метода. Повод њиховом преимућству у односу на друге методе огледа се пре свега у чињеници да природа ових метода у најзнатнијој мери

¹ Истраживање лапидарности и пре свега лексичке сведености књижевног дела Момчила Настасијевића која упркос минимуму језичких средстава нуди широки спектар семантичке обојености појма јер га дотиче до језговитости, између осталог, обухвата и наш објављен рад *Момчило Настасијевић и хијероглифи* (Фрагмент о одрицању) у којем смо се бавили успостављањем паралела између Момчила Настасијевића и карактеристичног језика његовог дела са египатским хијероглифима које је изучавао, као пример апсолутне, пиктографске сведености језичког израза.

одговара природи проблема о којем ће у дисертацији бити речи. Још један разлог начињеном избору огледа се у томе што се ове, проблему одрицања подобне, методе свакако примењују готово синхроно приликом проучавања одређеног књижевног дела, будући да се представљено, интерпретирано дело једино може разумети путем херменеутички прецизног разумевања књижевног текста.

Пажљивим читањем Настасијевићевог дела дошло се до близу седам стотина (680) примера одрицања, што експлицитно наведених, што имплицитно назначених. Разуме се, ту треба рачунати и са варијантама и са понављањима. У сваком случају, наведени узорак је сасвим довољан да се покаже темељна теза дисертације: да је Момчило Настасијевић песник (писац) одрицања.

ПРОБЛЕМ ОДРИЦАЊА У МИСЛИМА И ЗАБЕЛЕШКАМА МОМЧИЛА НАСТАСИЈЕВИЋА

Момчило Настасијевић је стваралац који је свој уметнички израз у језику тражио и неретко налазио на једном аутентичном креативном путу засићеном одрицањем као начином стварања, огледајући се у великом броју књижевних жанрова, те је у сваком од њих, примерено карактеристикама одређеног жанра, тражио своју жаришну тачку у којој реч и мелос чине целину. Он је попут клесара који сажиже сопствено креативно биће како би пред своје читаоце изнео на светлост дана до апсолутне бриткости доведену реч што зрачи суштином. У том смислу, Исидора Секулић у свом есеју *Тамни вилајет* о истоименој збирци прича (*Из тамног вилајета*) Момчила Настасијевића, запажа следеће:

За такву књижевност, речено је већ, Настасијевић је тражио језик, и стварао језик, копао га из дубина као рудар руду. Стил Настасијевићев је стил једне тачности која иде до грозоте, али и до милоте. Та тачност чини да тај стил значи савршени мир над догађајима без разлике. Има у том чудном и чудачком мирном стилу и језику нешто од величанства ћутања. Забележено је то и то и да се памти, да се зна, а даље свечани мир. Сети се човек и нехотице Гоје, који је с узбуђењем цртао грозоте рата у Шпанији пре сто и неку десетину година, а кад је цртеж довршио, потписао је мирно: Сахранити и ћутати (Секулић, 2002: 260- 261).

Мирослав Егерић у свом раду *Момчило Настасијевић и Исидора Секулић-Фрагмент о једном Исидорином виђењу Настасијевића* (Егерић, 2002: 285), наводи ова опажања Исидоре Секулић, када је реч о сликовитом приказу клесања *речи у камену*, а на веома сличан начин Настасијевића види и Александар Б. Лаковић, са извесним разликама у формулацији свог виђења:

Важно је истаћи да Момчило Настасијевић у потрази за речима које ћемо сви препознати и присвојити, морао је да раскопава громаде прохујалога времена и факата, и да у том талогу и праху пронађе човеков отисак и да га из заборава и рукаваца врати самоме човеку (Лаковић, 2006: 108).

Неодољиво се намеће аналогија по којој се и сам песник, у својим кључним стваралачким моментима, изједначава са тим каменом немушности који износи из средишта земље, као из срца саме поетике.

Човек борави у камену као што и сва бића у основу неком своме јесу. Као што то грчке речи *laoi* и *laas*, људи и камење, кажу, обе из исте основице, такође, произилазећи. А певајући о Деукалиону и Пири, Овидије каже како су они после општег потопа обновили људски род тако што су из утроба својих вадили и преко глава својих бацали камење. Из камења мушкараца настали су мушкарци, а из камења жена настале су жене. Тако је камен темељ човека с једне стране, а човек темељ камена с друге стране. Или другачије: човек и камен утемељују један другога (Страјнић, 2002: 124- 125).

Наведене речи Николе Страјнића, садржане су у његовом раду *Језик и земља у песништву Момчила Настасијевића*, у којем је главни поетски проблем одрицања препознат у чињеници поистовећивања природе камена и природе човека, које заумно комуницирају и кореспондирају, потирући међусобне разлике, ослушкујући се и слутећи се.

На крају крајева лапидарност (лат. *lapidarius*, adj.- каменит, урезан у камену и *lapidarius latomiae*- мајдан где се камен ломи) (Ђорђевић, 2004: 816- 817) његовог књижевног стила је налик стећку који, изнедрен из била постојања, не овековечује смрт већ слави живот, штрчећи својом белином што не значи немоћ, него контуре без погрешке избрушеног певања. Управо тај моменат мајеутичкога досезања вечитих речи, окамењених речи, или прецизније- речи које се песмом урезају у камен, представља на изванредан начин парадигму Божјих заповести, урезаних на каменим таблицама. На тај начин оне имплицирају неопозивост.

Тек у песниковим рукама таква реч стреса са себе, налик птици, сву сувишност изузев мелодичности и звука, у којима је уједно садржана и њена семантичка вредност. Попут паперја, она одбацује са себе сву патину непотребног.

Управо то одрицање од сувишности у изразу и стилу у знатној мери препознајемо у Настасијевићевим *Мислима и забелешкама*.

Иако се за наведене књижевне облике- мисли и забелешке- може употребити и термин „једноставни облици“ (Jolles, 1978),² разуме се да се то ваља чинити врло условно и превасходно у односу на сажетост израза којим се Настасијевић користи, а много мање у односу на везу које оне реално остварују са оним кратким књижевним формама које се везују за домен умотворина народне књижевности.

Настасијевић пише своје мисли и забелешке извесно без претензија да оне као такве поприме облик кратких форми из народне књижевности, иако се и нехотично каткада може разазнати одјек народног духа у њима, а посебно се истичу сличности са народним пословицама. Подједнако су искрене и исконске и једне и друге, и подједнако се животне мудрости крије и у једнима и у другима, с том разликом што се из пословица може чути искуство читавога народа и дух колектива, док Настасијевићеве мисли и забелешке нису ништа мање животне, али сведоче превасходно о појединачном људском и стваралачком искуству Настасијевића, као човека и песника; мада нису ретки ни моменти њиховога међусобнога преплитања и сазвучности.

Сходно нашој главној теми рада, проблему одрицања приступићемо из различитих аспеката, а у складу са оним на шта се он конкретно односи, било да је реч о животном, филозофском, религиозном или поетском типу одрицања.

1.

Пут одрицања од слабости и самосажаљења (ЖИВОТНИ ТИП ОДРИЦАЊА)

Када је реч о животном типу одрицања, њега у малој мери има у Настасијевићевим кратким формама. Заправо, постоји пример у *Узгредним белешкама*:

Не трпим плачевне: нешто бола се заметнуло у њима и свако јутро побожно га подгревају, док им не постане радошћу живљења; ни атлете: они су лакомислени

² У књизи писац каже: „Кратке приповедне врсте кореспондирају са одређеним људским потребама.“ Дакле, свака има свој разлог и своју карактеристичну, углавном троделну, структуру.

расипачи очевине. Како да се дивим ономе ко полугу дигне ухватив је за крај а не за средину? (Настасијевић, 1991 а, IV: 359).

у којем Настасијевић говори о презирању оних који исказују било какав вид слабости и самосажалења, који плеве свој исконструисани бол све док не постане ткиво њиховога ткива, али такође и о презирању оних који су наметљиви и расипни, не само на плану телесног, већ и у својим бихевијоралним манифестацијама.

2.

„Колико пута значајније ми беше сусрести кржљаво дрво на путу него човека...“
(ФИЛОЗОФСКИ ТИП ОДРИЦАЊА)

Са сваким следећим типом одрицања махом се сукцесивно повећава и број примера којима се сваки од њих илуструје. Тако, на пример, већ филозофски тип одрицања онтолошког подтипа илустрован је са десетак примера, у домену кратке форме. Има их у *Сивој бележници*, *Мудролијама* и *Узгредним белешкама*. У *Сивој бележници*, Настасијевић промишља о биполарној природи човекове личности, која је, будући неодлучна испуњењу којих жеља да се приклони, често растрзана јаким, али међусобно различитим и супротстављеним страстима. „Чудновато је како су човеку урођене две сасвим супротне чежње: једна је тежња конзервативизма, ослањању на прошлост и на све оно чиме је везан за своју околину; а поред ње можда у истој мери и тежња за новим“ (Настасијевић, 1991 б, IV: 265). Полемику, у једном виду унутрашњег дијалога, песник води махом сам са собом, покушавајући да разреши питање инсистирања на конзервативним струјањима у стваралачком и у сваком другом смислу, у односу на тренд прихватања новина. Иако превасходно интригира ова његова дилема на плану књижевног језика, где је готово изричито Настасијевић присталица евоцирања архаичних речи и израза, мора се приметити како ни иновативног не недостаје у тим и таквим реченичним конструкцијама, посебно у смислу начина на који организује композицију својих песама, а не толико у својим кратким формама о

којима је овде реч (Јовић, 1975: 21).³ На појединим местима у свом стваралаштву Настасијевић, пре свега на идејном плану, готово да брише све постојеће границе између различитих књижевних жанрова, па такав поступак не изостаје ни у случају компарације његових кратких форми са песмама, као што је већ претходно напоменуто. Када на једном месту у *Сивој бележници* песник каже како ће „карактеристику неке ствари изнети боље онај који јој је приступио као новој него онај који је већ толико познаје да се с њом сродно“ (Настасијевић, 1991 а, IV: 267), он на извешан начин разоткрива своју експлицитну поетику, формулично прикривену патином тајанственог у његовим стиховима. Наиме, он је дубоко свестан у коликој мери је *матерња мелодија*, као сама срж човековог постојања, заправо истинска спона са једним вишим ентитетом, Богом, те као таква укорееена у биће човеково као нешто подразумевајуће. Песникова изузетност и његов благослов огледају се у томе што је он једини од људи способан да ту суштину издвоји из ткива подразумевајућег, те да је очисти од непотребних шума, не би ли разоткрио златну жилу чистог звучања. Он, као што и каже у *Сивој бележници*, приступа матерњој мелодији на један нов начин, сагледава сваки њен детаљ, куша њене најдубље тишине, и њене највише каденце које досежу до небеских сфера, и именује је, на крају крајева.

Момчило Настасијевић сав је у трпљењу. У спознајном смислу, он у томе проналази неизмерну радост, и што је јачи интензитет тог искушења, то је извеснији изазов његовој стваралачкој самоконтроли. Једно од места које то најбоље репрезентује јесте место из *Мудролија*, где песник проналази себе у лику малог, сиромашног дечака, који трпи глад и жеђ од доручка до вечере, те каже како „у скраћивању времена до нечега“ (Настасијевић, 1991 б, IV: 343) он проживљава свој главни живот. Иако понекада изостаје очекивани исход, у самоме трагању за њим песник већ проналази смисао.

³ Поводом ове проблематике, написао је свој рад Душан Јовић, под називом „*Фрула*“ *Момчила Настасијевића- један модел песничког језика*, а са циљем описивања најважнијих карактеристика Настасијевићевог поетског израза. Он, говори пре свега, о Настасијевићевој одрицању од екскламативности и инсистирању на интерогативности, посебно када је реч конкретно о песми *Фрула*, која унеколико подсећа, својом структуром на народне питалице, или на стилску фигуру словенску антитезу, будући да је сва испевана у форми питања.

У *Узгредним белешкама* Настасијевић говори о своме настојању да начини коначан бег од мисли, али да се тај и такав покушај ослобођења готово неминовно мора окончати неуспехом, јер песник се, бежећи од нежељених мисли, заправо враћа њима у сусрет идући, налик моћноме Офиону који гута сопствени реп: „Кад мишљу бежим од нечега, увек ударим кружним путем, те што даље с једне, то ближе с друге стране“ (Настасијевић, 1991 а, IV: 356).

Посебно су важна и присна она места у *Мудролијама*, у којима песник говори о нужности граница самосупрезања, те повратку елементарној једноставности, као јединој истини, начином на који размишља и дете у својој непосредности и искрености. Његову мисао у којој каже како „постоји мера до које сме ићи у сложености“ те да се „иза ње истањени конци замрсе“ (Настасијевић, 1991 б, IV: 348), можемо узети као једно од његових основних поетских и језичко-стилских начела.

Своја промишљања у домену филозофскога аспекта проблема одрицања Настасијевић заокружује и завршава са етичким подтипом. Један од најважнијих примера на том плану налази се у *Мудролијама*. Ту песник сведочи о могућој лековитости губитка, јер изгубљено представља обећање будућих налажења. Одрицање лебди попут измаглице изнад сваке његове реченице.

Ако изгубим драгоцену, десетоструку драгоценију ми је бол за њом. Много сам губио и много налазио, те знам формулу: што наблизу изгубих, надалеко нађох; што надалеко тражих, наблизо нађох. Привлачи ли ме онај или оно чијим додиром ће, предосећам, у мени синнути мисао, колико пута значајније ми беше сусрести кржљаво дрво на путу него човека, за те ме довека веже свежа синовља љубав. Али дође позив из далека: по силуети планине на видуку, по води у току, по тици у лету. Немилосрдно почупам корене; дубока туга расанка вуче се за мном као сенка. У сањарији моја је слобода. Мислим ли, ја тежим, крећем се једним правцем; остварујем ли, дође тренутак да ми сам рад одређује даље кораке. И напоследку будем роб свога дела. Шта ли о томе мисли Бог? Нема тог положаја иза кога се не крију тајна врата излаза. Јесте, и на смрт мислим (Настасијевић, 1991 в, IV: 347).

Када износи тврдњу о томе како осећа јачи интензитет припадности и сродства са каквим осамљеним и закржљалим дрветом неголи са било којим човеком, тада он јасно показује своју асоцијалну потребу, коју притом не осећа трагичном, или барем не у претежној мери, већ као „свежу синовљеву љубав“ према природи као таквој. Поврх свега, одрицање се не односи само на домен бића и на њихово напуштање, већ такође подразумева и одрицање од припадности одређеном пределу, које се постиже прихватањем даљина, као исхода одрицања. Па ипак, за пределима жртвованим забораву, песник свеједно жали, као за изгубљеном сенком која је потврда човековога постојања. Настасијевић, међутим не поседује предвиђен циљ тог свог одлажења, већ препушта својој стваралачкој наклоности да га слободно одреди. Као неко ко доследно прати сазвучја сопствене матерње мелодије, песник тврди како се он и своје воље да одабере правац кретања одриче у корист сопственога дела. Воље која значи живот сам. Без осврта на евентуалне последице и кајања. Песник је свестан да, као што његово дело надилази његово уминуће, тако ни смрт не представља крај већ искорачење ка све новим почецима.

3.

Хермес или одрицање као сапајање биполарне природе себе и света (РЕЛИГИЈСКИ ТИП ОДРИЦАЊА)

Примери за религијски тип одрицања многобројни су, а један од свакако најупечатљивијих јесте онај где се Настасијевић поново враћа природи као изворној религији.

И једног светлог дана, кад је све било на свом месту, и кад је све дрхтало од нестрпљења чекајући *њега*, он је дошао погнуте главе, са једном безбојном сетом на младом лицу; лагано, чисто посрћући, тражио је најсклонитије место, уморно сео и тужно погледао у свој инструмент... Узалуд је све шумско дрвеће подрхтавало од усхићења, узалуд су певачице јатима провлачиле с муком кроз густо грање прастари букава, узалуд су брбљиви извори умукли, очекујући да почне *он*. Мртва тишина свуда је владала, као када се очекује нешто велико и лепо. Али је певач седео непомичан, изгубљен у својим мислима...- мали је познао љубав (Настасијевић, 1991, IV: 254).

Бавећи се на овом месту темом изгубљене чистоте и невиности након спознавања телесне љубави (а да је у питању телесна љубав јасно се може препознати према исходу приче), Настасијевић још једном реактуализује тај проблем који је садржан још у сумерско- вавилонској књижевности, тачније у *Епу о Гилгамешу*, те долази до потпуно истог закључка као и стваралац архајског периода. Наиме, телесност је пре свега схваћена не само као прљање бића које је спознаје, већ и као његово изопштење које након такве спознаје логично следи, јер природа је чиста, она је храм који у себи не трпи ништа што јој није у потпуности идентично. Међутим за песника је још значајнији моменат губитка стваралачког потенцијала бића које пролази кроз овакав процес спознаје, јер оно више није у стању да покрене свој инструмент на мелодију. Као и у свим осталим жанровима у којима се огледао, тако и у овим кратким формама, не изостаје то очигледно осећање ужасности пред телесношћу и унижењем које подразумева њена грешност, а која спречава пут ка вишим сферама, ка прочишћењу, те је у томе смислу веза са религијским схватањима неупитна.

У следећем примеру религијског типа одрицања, Настасијевић се бави проблемом спознаје уопште (Настасијевић, 1991, IV: 257- 258), наводећи како су тајне које природа нуди истовремено и величанствене и ужасне, као и да је фасцинантно то што је посвећеноме човеку дата могућност да их путем својих чула и своје свести перципира. Међутим та иста перцепција садржана је у способности постављања питања над проблемом постојања, али не и налажења одговора на њих. То подразумева религија. Веома значајан моменат који на још један занимљив начин приближава једну другој религију и уметност, јесте моменат дужине трајања момента наведене перцепције. Наиме, слојевитост уметничког дела, коју сачињава његова тајанственост, управо су разлози због којих је сама могућност приступа уметничком делу веома условна и селективна. Дакле, следи да је дужина потребне перцепције неке уметничке творевине директно пропорционална сложености његове семантичке текстуре. Виктор Шкловски, представник руске формалистичке школе, о томе каже следеће:

Циљ уметности је да се осећање ствари да преко виђења, а не препознавања; уметнички поступак је поступак онеобичавања (остранение) ствари, поступак

отежане форме, који потенцира тешкоће и време трајања перцепције, јер је тај процес у уметности сам себи циљ и мора бити продужен; уметност је начин да се доживи процес стварања ствари, док оно што је у уметности створено од секундарног је значаја (Šklovski, 1991: 449).

Момчило Настасијевић тај чин стварања, који пре свега види као један агонални процес огледања ствараоца и његовог дела, приликом којег се дешавају неке од суштинских, унутрашњих промена и зрења, како у једном тако и у другом наводном опоненту, до њиховог коначног изједначавања у истости, Настасијевић види на један поетичнији начин:

Како ће ми се крвник преобратити у благотворног пријатеља? Гледао сам како плуг сече ледину. Однос између њега и ње мржња је, потпуна победа једног, трпљење другог. А изнад тога човечја рука и племенити наум сејања. Таквог себи крвника желим, да ме испретурана припреми нехотице за нова клијања., јер нисам увек јак расрести себе изнутра (Настасијевић, 1991 а, IV: 348).

Настасијевићева способност да чак и у разарајућим силама препозна једну својеврсну стваралачку потенцију, сликовито је приказана у његовим *Мудролијама* где, на примеру параболе о плугу и ледини чија се међусобна мржња ипак крунише клијањем семена, сведочи о потреби да се и из непријатељске намере за уништењем исход преобрати из ништавила у конструкцију, из хаотичности мржње у савршену уређеност космичког начела.

Између осталог, у Настасијевићевим *Мислима и забелешкама*, у *Записима* (Настасијевић, 1991 б, IV: 259), он износи једно од својих најдубљих промишљања о једном својеврсном схватању свејединства сопственога бића са плаветнилом неба, па и са самим космичким висинама такође. Међутим, будући да су моменти такве спознаје неретко веома краткотрајни, песник жали због тога што њихова протежност не обухвата читав људски живот. Путем веома сликовите ауторефлексије, као да на извештан начин евоцира некакву радичевићевску тугу или рембоовску синестезију, он каже како осећа да се стапа са тим плаветним небом, и оно са њим, да се њихове природе у једноме моменту у потпуности изједначавају, постају истоветне.

Говорећи о религијском типу одрицања, поједини Настасијевићеви ставови у *Записима* (Настасијевић, 1991 а, IV: 265) делују изненађујуће, иако се њиховим опсежнијим сагледавањем ипак долази до њихове истинитости. Тако, на пример, када говори о непоколебљивој ауторитативности религије, он јој одриче епитете као што су „широкогрудост“ и „објективност“, свдећи је на искључивост и нетрпељивост према универзалном духу који подразумева различитост. Изненађује управо тај моменат везивања негативнога предзнака за религију (једино у случајевима када је сагледава кроз призму институције), будући да готово у свим другим жанровима у којима се дотиче проблема религиозности она има готово искључиво позитивно значење.

Промишљајући о сврси сопственог постојања, песник самога себе види пре свега као спону између оностраног и ононостраног, као својеврсни „спроводник“ (Настасијевић, 1991 б, IV: 356) нечега што извире из земље и своју сврху проналази у небеским сферама. Налик божанскоме гласнику античког света Хермесу, Настасијевић пре свега своју сврху види у повезивању ова два света, наводећи како у моменту задовољења сопственом сврховитошћу човек губи свој истински смисао и постаје „излишним чланом света“ (Настасијевић, 1991 в, IV: 356).

Поједини типови одрицања у Настасијевићевом стваралаштву налазе се на граници уплива једнога типа у други, па би подједнаку вредност имало њихово сврставање било у једну или у другу врсту. Такав је случај са примером у *Узгредним белешкама* (Настасијевић, 1991 г, IV: 356), где се песник опредељује за саможивост, али једино уколико би она подразумевала његову радост. Таква радост би била испољена као својеврсна ода радости, свепрожимајућа, те би сама својом мелодичношћу и све друге људе, и не само људе, већ и сва друга бића, па чак и предмете неживога света, позвала на апсолутно међусобно слагање и сагласје, које се не би реметило чак ни када би подразумевало истоветност у патњи. У таквом се песниковом захтеву крије анормно осећање искрене емпатичности и доброте, којом је подједнако исијавао и у своме животу и у своме стваралаштву. Опредељење да се овај пример ипак сврста у религијски тип одрицања, а не само у етички, јесте из разлога што је религијски моменат унеколико доминантнији и неодољиво подсећа на библијску догму према којој човек, уколико искрено верује, треба „љубити

другога као самога себе“ (Даничић, Стефановић Караџић, 1998: 71). У Настасијевићевом случају то свакако не спада у ред флоскула.

4.

Завештање вечности (ПОЕТСКИ ТИП ОДРИЦАЊА)

Најзад, као епилог свим раније поменути типовима одрицања и као најважнији тип одрицања уопште у Настасијевићевом стваралаштву јесте свакако поетски тип одрицања. У Настасијевићевим *Забелешкама и Мислима* најбројнији су примери управо за овај тип одрицања, чиме се потврђује претходно наведена тврдња. Живот и само стварање најтешње су испреплетани у поетском моменту у Настасијевићевом стваралаштву. У том смислу, на једном месту (Настасијевић, 1991, IV: 256) песник говори о апсолутној нужности хармонизације, како телесног и духовног живота, тако и стваралаштва и реалности из које оно црпе своје корене и своје мотиве. Према Настасијевићевом мишљењу које се у потпуности слаже са оним протагорејским, да је једина мера свему човек сам, произилази да од њега зависи испуњење сопствене сврсисходности. Попут Питагорине хармоније сфера (Dils, 1983) у којима се коначни смисао стиче једино у апсолутном међусобном сагласју врлина, тако је и усаглашавање човекових спољашњих и унутрашњих сфера једна својеврсна врлина чија примена резултира срећом..

Нашто то и откуда то? Често се пише у књигама, а још чешће се говори да је човек сам узрок својим недаћама на земљи и да је он творац своје среће или своје несреће, да човек може створити овде на земљи своју срећу, хармонизирати свој телесни живот са душевним, а оба та живота са природом. Срећа је хармонија... (Настасијевић, 1991, IV: 256).

Такође, таква хармонизација подразумева и усклађеност природе песникове, као ствараоца на земљи, и природе Бога, који у себи садржи како песникову, тако и природу самога дела. Настасијевић о томе каже:

За оне по чијим је теоријама праузрок света свест, Бог, тај дубоко несхватљиви проблем решен је релативно лако (постанак свести у свету) оним у исто време

дубоко наивним и дубоко истинитим закључком: свест и чула морао је створити неко који такође има и свест и чула, јер не може се створити неко или нешто, особинама које сам праузрок стварања не би имао у себи (Настасијевић, 1991 а, IV: 257).

Најзад, као када се у ситу тек извађеноме из реке пребиру зрна шљунка од чистог злата, тако се и сама по себи намеће мисао о експлицираној важности идеје хармоније у проблему одрицања, јер је управо предуслов за њено испуњење само одрицање од ефемернога. „Изгледа да је закон стварања у природи исти као закон стварања у уметности.... Отуда је хармонија главни услов стварања“ (Настасијевић, 1991 б, IV: 261). Када закон природе упоредимо са законима стварања, очитују се сличности у смислу могућности опстанка једино оних инстанци које су круцијалне у оба случаја. Отуда њихова међусобна хармонизација.

Настасијевић у извесним секвенцама својих промишљања у многа се приближава психоаналитичарској теоријској мисли, а посебно када у оквиру своје *Сиве бележнице* промишља о могућим дефиницијама човековога интелекта, духа и интуиције (Настасијевић, 1991 в, IV: 262). Интелект и дух везује за главу, човеков мислећи сегмент, док интуицију, као појам, проширује и на предео срца и емоција, тврдећи како она извире из срца, а протиче кроз главу. Међутим решење проналаска циља којим смо се запутили, Настасијевић не налази ни у једном од наведених појмова, већ у „једној стази која би се искрала из тога сплета и пошла негде усамљена“ (Настасијевић, 1991 г, IV: 262), помоћу које бисмо се, дакле, одрекли већ познатих и утабаних путева. Најближе тој идеалној путањи јесу управо хармонија и вера, као најважнији предуслови среће.

Песников став према животу и постојању уопште, најбоље се види у *Сивој бележници* (Настасијевић, 1991 д, IV: 268), када он истиче улогу онога који се својом жељом за знањем уздигао изнад контекста реалности, те као са позиције „објективнога приповедача,“ посматра читав свет са осмехом сипатије и благе ироније. Егзалтација представља стање душе док се успиње ка тој позицији.

У целокупном свом стваралаштву Настасијевић тежи ка томе да своје дело завешта вечности, иако су сама дела готово искључиво ствар тренутка. Када је реч о односу према поезији, он у својим белешкама из *Сиве бележнице* (Настасијевић,

1991 а, IV: 269) говори о њој као да је живо биће, као да је дуго ишчекивана љубав, пре неголи љубавница, те како се пред њом одриче евентуалне храбрости да проговори, он „губи и оно мало милиметарске храбрости и постаје смешан“ (Настасијевић, 1991 б, IV: 270).

Стваралачки чин за Настасијевића представља својеврсну борбу, како са контекстом у коме егзистира, тако и са самим собом, и то својевољну борбу која подразумева одрицање од сопства, којој приступа са јуродивском радошћу, те у том смислу моли за чистоту и храброст да би дошао до истине у делу. Песник је вољан за такву битку јер зна да му се постигнућа мере жртвовањем. „Пре дела помолим се за чистоту и храброст и додам: и да ми пут непроходан буде тешкоћама, јер знам, на томе темељу најчвршће се брани; и знам, ко је заузео град, зидови рођеном крвљу попрскани, бране га“ (Настасијевић, 1991 в, IV: 356). На истој страни налази се и поредба у оквиру које песник своју стваралачку радост пореди са муњом пред непогоду. То није светлост свеће, пригушена и тугаљива, која већ и саму себе гуши, него небеска искра која погађа срца уметника светлошћу истине и „да кад стремкнем, кроз таму бола и даље завитлава у памћењу као светли бич. Свему своје видело“ (Настасијевић, 1991 г, IV: 356). Дакле његови светлосни замаси подразумевају стварање при моћној светлости која једино у рукама уметника престаје да буде разарачка, те из себе изнедрава само чисту делатну потентност. Сам својим делом себи песник осветљава пут.

„У сневању моја је слобода. Мислим ли, ја тежим, крећем се једним правцем. Остварујем ли, дође тренутак да ми сам рад одређује даље кораке. И напослетку будем роб свога дела“ (Настасијевић, 1991 д, IV: 357). Када је реч о процесу стварања, Настасијевић истиче како је у одрицању од тежње за коначношћу смисао стварања, те како му управо то трајање стваралачког чина омогућава сневање, у чему и јесте песничка слобода. Неки од најлепших редова написани су од стране Настасијевића поводом покушаја дочаравања онога момента у песнику када се рађа инспирација.

У јасном ово: Звезда се рађа и трепери у мени. Под зором буде се војске посленика. У сложеном жубору и без моје заповести, теку радосном раду. Заклапам очи: Гле, у своме виделу *јасно* видим и *јасно* знам истим хотењем. Глад

проницање одузима. Излишног, безначајног нема. Камен лежећи на тлу и сенка његова откривају ми тајне космоса. (Настасијевић, 1991, IV: 358).

До најситнијих детаља описана је та екстатичка емоција, у којој се песник збиља у потпуности стапа са предметом своје фасцинације. Он истиче да то што проживљава може у потпуности јасно сагледати, јер је управо његова жеља да то учини непоколебљива. Веома слично Рилкеу и његовим тананим описима доживљавања просторно- временскога континуума у *Записима Малтеа Лауридса Бригеа* (Рилке, 1996 а) и *Часловицу* (Рилке, 1979 б), и Настасијевић схвата да нема безначајне речи нити безначајнога доживљаја. Све се у свему огледа, *hen kai ran*, те на тај начин и у најситнијој ствари постоји рудимент и рефлексивна, прапочетак искре из које се и сама Васељена расцветава.

До исцелитељске моћи уметности Настасијевић долази кроз призму њене могућности да просијава сложену структуру живота до њене упрошћене сведености.

Живот је да се, као биљка, заврши цветом. Свој корен да дубоко продре у своје тле и своје сокове црпе. Искорењени опаснији су произвођачи отрова него сами отровни. Из простог у сложено мора се, и дође тренутак пресложености. То је изопачење. Тада је хероизам душе опростити се. Уметник је последњи беочуг који затвори ланац од изопачености сложеног до безазлености простог. Зато је здравима уметност напитање за оплемењивање, а перверзнима лек (Настасијевић, 1991, IV: 362).

У пресложености песник види изопачење које подразумева *искорењеност* из самога живота, које према његовом негативном предлошку изједначава са заведеношћу онога који животу прилази на тај начин.

ПРОБЛЕМ ОДРИЦАЊА У ЕСЕЈИМА МОМЧИЛА НАСТАСИЈЕВИЋА

Као што смо и у случају Настасијевићевих *Мисли и забелешки* исте анализирали на начин који је адекватан њиховој форми, а у контексту проблема одрицања, доследно томе ће и *Есеји* бити анализирани на методолошки сличан

начин. Овакав приступ анализирању наведених Настасијевићевих дела посебно се показује као подразумевајући и логичан уколико се узме у обзир веома блиска веза између *Мисли и забелешки* и *Есеја*, будући да у знатној мери сами *Есеји* представљају екстензивнију и развијенију идеју која се претходно налазила у *Мислима и забелешкама*. Значајан показатељ њихове уске повезаности представља и чињеница да су и *Мисли и забелешке*, баш као и *Есеји* заједно смештени у четврту књигу Настасијевићевих *Сабраних дела*, од стране Новице Петковића као њиховог приређивача.

Есеји Момчила Настасијевића носе у себи знак једне изузетне истраживачке потентности, и то свакако у двојаком смислу: како од стране онога ко их пише, тако и од стране оних који се потом његовим делом баве и процењују га, са мање или више тачности. Настасијевића је, као врсног есејисту, интригирало мноштво различитих тема, међутим његов избор никада није ни насумичан нити хаотичан. Када погледамо саме наслове његових есеја, а посебно када је реч о њиховој садржини и суштини, примећује се њихова евидентна међусобна повезаност у поетичком смислу, јер се баве темама од кључнога значаја за песниково стваралаштво. Експлицитна поетика која је у њима садржана јасна је рефлексија имплицитне поетике његових књижевних дела, превасходно његових песама.

1.

Живот песме у ткиву песника (ЖИВОТНИ ТИП ОДРИЦАЊА)

Момчила Настасијевића, као личност, животну и стваралачу, можда на један од најдетаљнијих и најобухватнијих начина описује његов рођени брат Светомир Настасијевић. Он песника посматра кроз призму његове стваралачке разноврсности и свестраности, одричући се једностраности приказа покушајем да из аспекта различитих наука и уметности дочара у коликој је мери Момчило Настасијевић као такав био у сваком погледу отворена личност. У том смислу, Светомир је записао:

Знамо да су многи познати књижевници, поред свога књижевнога рада, имали интереса за још неку уметност којом су се бавили као љубитељи и њоме допуњавали своје књижевно стваралаштво, а понајчешће им је то служило као одмена, разонода и растерећење од заморног и једностраног књижевног рада. Знамо и то да су се извесни композитори бавили и књижевним радом, исто тако и неки ликовни уметници. Али је редак случај био да се неко од таквих уметника, поред свог глатног уметничког рада, бавио још и са више врста уметничкога занимања и изражавања. У нашој књижевности такав је случај био Момчило Настасијевић. Он је поред свог веома озбиљног и разноликог књижевног рада, налазио могућности и времена да се бави активно музиком, цртањем, вајањем, позоришном режијом и хорским дириговањем (Настасијевић, С. 1958: 59).

Међусобна сагласја и допуњавања различитих уметничких израза у Настасијевићевом случају учинила су богатијим свакако и сам језички израз, као и оба слоја његовога звучања и значења.

Када је реч о животном типу одрицања у есејима, један од примера налази се у четвртој књизи Настасијевићевих *Сабраних дела*, у есеју насловљеном *За матерњу мелодију*. У њему песник говори о свом субјективном доживљају уплива живота у ткиво његовога бића. А сам тај уплив представља својеврсни процес преобликовања онога што као страно звучање допире до песника, да би на крају у додиру са њим и просејано кроз фине струне његовога бића постало он сам. „То је активно примање“ (Настасијевић, 1958, IV: 45), како каже Настасијевић. На ову тему између осталих, писао је Александар Јовановић, у свом раду *Одјеци поетике Момчила Настасијевића у српској неосимболистичкој поезији* (Јовановић, 1994). Наиме, он сам тај животни уплив у Настасијевићево песничко сачињање препознаје пре свега у музици и звучању као таквом. Користећи се Маљденштамовом (Mandeljštam, 1989) мишљу о улози поезије и њеној главној функцији да из временских седимената непрестано црпе суштину, Јовановић упућује на неизоставну важност ослушкивања традиције и прошлих времена. Он истиче како песник, уколико је истински, мора својим стваралаштвом показати свој однос према прошлости, елиотовски (Eliot, 1963) речено мора у своме делу направити исто толико простора за њен уплив у сопствено дело, колико његово дело тражи простора међу оним делима која су већ раније стварана. Управо тај уплив живота

у песниково целокупно стваралачко биће представља заправо рађање свести о традицији. Уколико би била представљена као један универзални светски дух, настао из стваралачке људске свести неовисно о просторно-временским ограничењима, традиција би се могла дефинисати као *звучање, међусобно ослушкивање, дакле међусобно усаглашавање* појединачних стваралачких духова, како на националном, тако и на светском нивоу. У Настасијевићевом случају, подједнако плодотворно било је како упливавање њега у традицију, тако и обратно, упливавање традиције у њега.

Један од аутора српске националне књижевности који је међу првима препознао тај Настасијевићев пијететски став према прошлости свакако је Васко Попа. Будући и сам фасциниран народним умотворинама и архаичним духом наше књижевности, између осталог објавио је и зборник народних умотворина *Од злата јабука* (1958), није погрешно када је у Настасијевићевом песништву препознао сачувано сећање једног народног духа:

Пропевао је језиком векова наших који нису дошли до речи. Умио се на вилинским источницима народнога песништва, огледао се у небеским и подземним водама књижевности наше староставне и усменог, умотворног говора народног... Те чудотворне снаге што још леже у бездану нашег самозаборава преселио је из давнина у будућа времена. У текућим временима им, изгледа, није било места (Попа, 1958: 6).

Управо је та анахроност учинила да Настасијевић бриткошћу елипсе захвати садашњост на линији попречнога пресека будућег и прошлости. Универзалност идеја које је у својим делима износио, посебно када је реч о проблему одрицања, учинила је од њега ванвременског уметника, који попут објективнога посматрача уткива у своје стваралаштво оно што својим стваралачким чулом уочава, неоптерећен контекстом у оквиру којег ствара.

2.

Стабло и корен (ФИЛОЗОФСКИ ТИП ОДРИЦАЊА)

Када је реч о филозофском одрицању у онтолошком смислу, сликовитим паралелизмом на поетском и реалном плану у есеју *Неколико рефлексија о уметности и уметничкоме стилу*, Настасијевић нам дочарава на који се начин питање стила директно тиче начина егзистенцијалног конципирања.

Ту се, после свега отвори по једна кратка рубрика за стил, без обзира да ли писац о коме је реч има истинског стила, онога чиме он сугестивно делује на друге, дакле оригиналности у мишљењу и осећању, нити ће моћи да сагради, а стил му је сјајан, дакле треба га читати. Преведимо ово на конкретнији језик: ова је кућа са толико глупости саграђена да су јој салони на тавану, спаваће собе у подземљу, подруми у приземљу, али јој је фасада сјајна, пуна пропорције и реда и бираних украса, дакле у њој треба становати (Настасијевић, 1991 а, IV: 25).

Наиме, говорећи о одрицању од неадекватнога инсистирања на коришћењу украса у писању, песник апострофира давање предности квалитету на уштрб квантитета. Он паралелу са човековим постојањем види у његовом пристајању на живот у бесмислено изграђеној кући, која се може истаћи само својим естетским моментима, иако изграђена према потпуно алогичном предлошку.

У есеју *Белешке за стварну мисао*, песник се бави проблематиком *стабла и корена*. Тачније, Настасијевић говори о чињеници да је људски пут саткан од вечито присутнога прегалаштва и усмерености ка новим досезима, те да на изванредан начин та јукстапозиција човека представља како проклетство, тако и благослов, јер је сваки садашњи тренутак свесно жртвован сутрашњици; дакле, он се свесно одриче онога што јесте, ради онога што га чека. Када каже да „бит стабла осетимо у невдљивој присуству корена“ (Настасијевић, 1991 б, IV: 54), Настасијевић већ у рођењу назире крај, а рођење у крају, као и њихову близаначку природу, која се ничим не дели, већ се једно у другоме рефлектује.

Сличну тему, песник је наставио и у есеју *Белешке о неопходности израза*. На том месту он говори о могућем одрицању од физичке ограничености људскога бића помоћу давања преимућства његовој духовној страни.

Јер нити смо сви, нити увек, у стварности духа. У ограничености смо физичкој, али у духовној ретко. А тек одатле може бити речи о потпуности човека.... Јер кроза сав привид личног раскорака, ипак се и ипак ко колебљивије, ко чвршће, ко знајући, ко у пуном незнању укорак иде с великим ходом света (Настасијевић, 1991, IV: 57).

Тек та „стварност духа“ може навестити човеку могућност његове истинске испуњености, иако улазак у ту и такву сферу представља захтевни искорак из „ја“ у „над ја“, користећи се психоаналитичарском терминологијом, те на тај екстатични начин прелазак у сферу надстварности која се граничи са основним религијским принципом апсолутне узвишености. Станисав Винавер ће у својем есеју из 1938. године, писати о том феномену надрастања себе у континуираноме усклађивању сопствених корака са светом, а у смислу одрицања од напуштања помисли како је за човека најбоље измирити источне и западне цивилизацијске токове и схватања. „Погрешно је мислити да се Настасијевић удаљио од Европе, од Запада, и од велике и мале људске цивилизације. Он је према њима узимао став и слободу једног ствараоца“ (Винавер, 1938: 6). Винавер је препознао ту двоструку отвореност Настасијевића и његовога дела, како према ономе што је само на први поглед страна и непознато, а ипак сродно, тако и према сопственој култури и културној традицији, према националним коренима, чије тек познавање може и мора омогућити и боље познавање непознатог. Знао је да за Настасијевића оригиналност не представља самониклост, јер она је јалова и углавном ничим неутемељена веома подложна заборава, већ да то значи на један нов начин и једним пажљиво избрушеним стилем изнети своје аутентично ослушкивање прошлих векова. Управо из тих разлога, између осталих, музика и јесте толико значајан моменат у Настасијевићевом стваралаштву, јер не тражи посредника ни у континуитету сопственога културнога развоја, нити у дослуху између различитих култура. Радост коначнога проналажења и одрицања од напуштања матерње мелодије, Винавер јасно описује у једном сегменту свога есеја:

Настасијевић није кренуо тим путем, он је тек тражио и налазио мелодију. Постигавши је он се није хтео растајати од ње, толико му је била драгоцен- ни за часак, чак не и ради моћније среће чежњивога повратка. И као што је тражио мелодију језика, тако је слутио и мелодију предела, па и некога појединачнога бића и појединачне ситуације (Винавер, 1938 а: 8).

Настасијевићеву верност према сопственој матерњој мелодији, Винавер препознаје и у његовом упоређивању српске и француске матерње мелодије, где у првој препознаје подстрек за извесним кретањем у националној култури, а француску дефинише као „празну и произвољну“ (Винавер, 1938 б: 12), дакле неусмерену ка новим досезима. Можда је управо та искрена приврженост националном духу у Настасијевићевом случају и навела Винавера да увиди у коликој је мери песников мисао заиста окренута ка одрицању од презирања сопствених тековина културе због туђинске културе:

Та мелодија језична, та матерња реч, тај тајновити језик! Били смо им неверни, надајући се да смо подражавали нечем бољем и савременијем: страноме обрасцу. Уствари, не нашавши своје основно, како бисмо га могли подесити ма коме и ма чему? За Настасијевића, сва та имитација била је двоструко болна, злослутно крња, вређала је сваки живац, тровала је сваку праву распевану радост: јер радост је само од песме, а где да се говори о песми, ако њен глас, њен звук звучи намештено и ако је то све само набеђена а не из нас исклијала музика? (Винавер, 1938 в: 8).

Настасијевићеву неупитну отвореност према другима културама Винавер види могућом тек након устоличења у сопственој култури, тек када је сигурност стваралачкога духа у сопствене културне корене толика да се може поигравати туђинским звучањем матерњих мелодија, али без бојазни да ће при томе у сопственој нешто изгубити.

Неоспорива повезаност која је лако уочљива између различитих књижевних жанрова у којима се Настасијевић огледао, такође се наставља и на евидентну сродност међу различитим остварењима унутар истих жанрова. Управо је такав случај са Настасијевићевим есејима. Тако, на пример, есеј *О жељи* са

својим основним идејама и наговештајима представља логично надовезивање на претходно наведени есеј.

У појави жеље, дакле, видим поуздани знак да се у механизму унутрашњег живота нешто пореметило; видим неодложну потребу за даљим преуређењем себе. Јер нема пунијег учешћа до целим собом у свеопштем току. А сузбијати је, кад је већ ту, исто би што и поткресивати коров. Те, по пропису искони, радије оставим жељу да је *пуста*; бар богатим се заварам, чиме сам у ствари пуки сиромах (Настасијевић, 1991 а, IV: 63).

Наиме, у њему песник и даље промишља о начину на који је могуће превазићи или одрећи се људских ограничења и наводи како је најбољи начин за то заправо ослобађање и одрицање од самих жеља које на првом месту и нагоне човека ка превазилажењу граница. Суштина је у постизању апсолутне, пре свега, унутрашње хармоније, која би по законима аутоматизма укинула могућност рађања незадовољства као евентуалног нагона за променама. Песник предвиђа и алтернативни пут ослобађања уколико је немогуће у потпуности изанулирати жељу, а тај пут подразумева одрицање од тежње за остварењем постојеће жеље, да тако неостварена пружи макар наизглед слику о сопственом одсуству. У есеју *У одбрану човека* пишући на ову тему, песник се поново дотиче проблема одрицања сопствених граница:

Ово или оно, тек једно је ван сваке сумње: узнемиренима од постања, дубоко сазнамо, једини нам је исход умирити се. Без чега тамни од искони смисао нашег немира преобратио би се у бесмисао и беспуће. И без обзира је ли све ово самообмана једне пукe игре, или сушта истина, кључ је човека ту (Настасијевић, 1991 б, IV: 70).

Принцип једне неодољиве самоконтроле која представља основни предуслов не само унутрашњој хармонизацији човека већ и самоме стварању, јесте једна од основних Настасијевић фасцинација и пасија у којој он проналази изворе своје немериве песничке снаге. Изнова се позивајући на тему могућега човековога умирења са светом и у свету, Настасијевић на још неким местима такође упозорава на човекову неусклађеност са читавим током постојања, те да је сав људски смисао

садржен у настојању да се та природна уравнотеженост и унутрашње умирење поврате:

И управо зато што је људско биће оличено сазнањем те делимичне издвојености себе из тока, што смо сушта тежља остварити се у своме сопственом, човек је урођена неравнотежа која би свом силом себе да се уравнотежи, урођени немир који би свом силом себе да се умири (Настасијевић, 1991, IV: 71).

Управо о тој Настасијевићевој тежњи за равнотежом говори и Винавер, и то на тај начин што уздиже песничко биће до светачког начела. Попут Рилкеових *младих мртваца* и његовога уверења да се свако биће својим животом опредељује за начин на који ће умирати, Винавер Настасијевићеву смрт и његово коначно умирење сагледава кроз одрицање од ужаса и очајавања у уминућу:

Он је постајао све независнији, а изнутра је светлео све јаче. Већ последњих година свога живота он се сав претворио у смисао, у слутњу, у пламен и у зрачење. Његова је смрт као смрт светаца: тиха, смерна, светла и насмејана од унутрашњег сијања (Винавер, 1938 а: 3).

Једино је та и таква смрт и могла проizaћи као исход живота и дела Момчила Настасијевића. Међутим, Винавер Настасијевићево стваралачко биће не ограничава чак ни тим физичким уминућем, већ оно за њега представља тек једну нову врсту трагалаштва која песника још непосредније води ка суштини коју је још и за живота тако мукотрпно настојао да досегне. Он непрестано подвлачи како је Настасијевић за њега светац, „подвижник, мученик и трагач, који тек иде да освоји и омогући стил; сав је најежен од чекања, од сазнања, од чулнога подрхтавања“ (Винавер, 1938 б: 4). Као да и сам песник, путем надрастања самога себе својим делом, истим тим делом надраста и сопствену смрт.

„И ко се дубоко проживљава, ко је у пуноме сазнању свога процеса, али тако исто и у пуном незнању, томе је узвисити се да не падне, пасти јер се није узвисио. То је пут“ (Настасијевић, 1991, IV: 71). На изванредан начин, Настасијевић евентуалну могућност самопревазилажења види у намери да своју егзистенцију у реалности на неки начин превазиђе до егзистенције на нивоу идеја кроз пуну истинитост себе. Јер то је једини начин уколико се човек жели узвисити. Понекада, у извесним сегментима овога есеја, чини се као да Настасијевић наједном

релативизује до тада тако сигуран став који има у односу на могућност човековога пада или узвишења, те да почиње преиспитивати смисао било једне било друге могућности. „Чему све то, самозабрана, пад, узвишење, па неопходност да се ослободимо тога што сами себи наметнусмо, ако не измождавати самога себе до самоупропашћења или до спасоносног преображаја себе у неки чисто људски квалитет“ (Настасијевић, 1991 а, IV: 73). Међутим, као и увек када је реч о досезању смисла у његовоме књижевном стваралаштву, неизоставно свака недоумица проналази сопствено разрешење у појму одрицања. У онтолошком смислу, сво то одрицање, пре свега од самога себе, чини се заправо у том смислу да би се досегло до крајњих људских домета, што више на вертикалној скали, до највиших могућности самога себе; до самосавршенства.

Настасијевићев став према природи се и у есејима потврђује као у већ поменутих *Мислима и забелешкама*, као и у песмама о којима ће у раду тек бити речи. Наиме, у есеју *У одбрану човека*, песник праву истину тражи само у сврсисходно проживљеном животу, те тврди да ће једино онај човек који успе у испуњености да проживи свој век моћи без бојазни да се суочи са последњим животним секвенцама и силином страшнога суда, начином на који то чине животиња и биљка.

Те веровали ми или не веровали у страшни суд, смрћу ће га несумљиво сваки од нас доживети. Јер сасвим је друго смирити се собом кад је живот био пуноћа истине, кад се све у себи иживело, као што се смирује животиња и биљка (Настасијевић, 1991 б, IV: 76).

Управо о овоме одрицању од прихватања краја физичке егзистенције као могућега коначнога уминућа стваралачкога бића, било је већ претходно речи у наводима из есеја Станислава Винавера. Из Настасијевићевога става да пред човеком предстоји пут могућега изједначавања са смиреношћу биља и животиња, да је то савршенство мира које тек ваља досећи, наслућује се са каквим се пијететом песник односио према живоме свету природе у коме је стварао и који му је на крају крајева и омогућио предуслове стварања.

Говорећи о човековој амбивалентној природи, Настасијевић се појављује, на неки начин, у улози сведока контрастираних ситуација у којима човек у првом

случају својом милоштом и племенитим односом према другоме надраста своју егоистичну природу и посвећује се. „Разрешење човека, његов чист лик, настане од тренутка када светињом себе посвети друге“ (Настасијевић, 1991 а, IV: 77). Међутим већ у следећем моменту Настасијевић ипак примећује да човекова природа није тако једнострана, те да како се може узвисити до ненаслутљивих висина у својим врлинама, тако се исто може суочити и са страхотама пада, уколико се не води према начелима врлине и ако на тај начин постане аутодеструктивна. „Те сви потреси у природи, све непогоде, све епидемије, скупа све то не нахуди човеку толико колико самоме себи худи он. Изумрети у златној испуњености јесени, овејана је радост исхода, а не пропаст“ (Настасијевић, 1991 б, IV: 78). Настасијевић се и могао врло лако одлучити за овакав став одрицања од страха према смрти, јер му је то омогућавала позиција коју је заузимао према стварности, која је подразумевала унутрашњи, стваралачки мир, а на уштрб уплива негативних уплива стварности као такве. О томе одрицању од проналажења себе у стварима и чињеницама свакодневице писао је Миодраг Павловић:

Шта још може биографија да каже о једном човеку, који је тако мало личио на своје време, који се није одредио ни својим делањем у друштву, ни становањем у неком граду, нити боравком у своме телу? Подаци о његовом животу не могу нам рећи много ни о изворима његовога дела, ни о обележјима једнога раздобља. Његов је живот прича о самоћи стваралачкој и јавној и најинтимнијој, сличној другим самоћама, а не временима, прошлим и будућим. Његова књижевна биографија, пут до уочавања, признања, до значаја, опет нам не говори о његовом времену, на које није могао да остави снажнији утисак. Не говори нам ништа битно ни о времену које почиње да га прихвата, на разне начине, са различитим мотивима, са симпатијама и забунама, сродностима и неспоразумима (Павловић, 1966: 97).

Павловић и конкретније говори о приликама које су владале у средини у којој је Настасијевић стварао, наводећи како је мимо своје кривице Настасијевић био остављен по страни.

Док Растко Петровић, Црњански, Драинац, Десанка Максимовић, Винавер објављују књигу за књигом одмах после рата 1920- 1922, Момчило пише споро,

развија се, мења своју песничку фигуру, експериментише у драми, у прози и у стиху пише есеје о литератури и уметност, више за себе него за другог. По одсуствовању из јавнога живота, по непродорности заслужује да се на њега примени наслов његовога ненаписаног романа *Пустуњак у граду* (Павловић, 1966 а: 98).

Било да је то Настасијевићево егзистенцијално и стваралачко осамљивање било вољно или према принципу нужности, јер ни у једној од тих области он није успео да пронађе велики број истомишљеника, та врста његовога одрицања била је продуктивна. Веома илустративно о таквој врсти одрицања Миодраг Павловић говори на примеру из античке историје.

Као што самоубиство није аскеза него њена супротност, тако и бирање пораза не може донети историјски спас ни данас ни сутра. Није мудрост у бирању пораза, него у бирању врсте победе. Када је Кир, према Хердоту, задржао Персијанце да живе на својој стеновитој висоравни, да не силазе у долине и обрађују земљу, јер ће тако изгубити своју војничку супремацију, била је то *мудрост одрицања* (апострофирала Ј. Р.), али је то био избор победника (Павловић, 1966 б: 122).

Наиме он на темељу ове параболе из Херодотове *Историје* износи сведочанство о томе да је одрицање од нечега понекада продуктивније и целисходније и од самога стваралачкога чина, те отуда није случајно да се управо тај принцип одрицања и налази као једно од основних начела у темељима Настасијевићеве поетике.

Двострукост човекове природе огледа се и у начину на који он перципира свет око себе, са становишта његове аудитивне и мелодијске презентације.

А управо пред главним тим, пред феноменом распеваности (гласом: певајући, телом играјући, свеједно) стојимо или детињски задивљени од неукости или тврдо оклопљени самоувереношћу znalца, безобзирно када је у питању површина и однос, пуној стрепњи, као пред смртоносни ударац себи, када ваља коренито ући у ствар. Певамо 'као птица што пева'. Заиста. Али не по биолошкој, како је уобичајено схватање, већ по духовној спонтаности (Настасијевић, 1991, IV: 81).

И на том плану Настасијевић се одриче могуће доследности у човековим ставовима када је реч о перцепцији стварности и њене мелодијске основе, па у том

смислу он примећује да тај однос варира од детињастог односа који је без икаквога одклона према стварности, непосредан у својој наивности, до односа скептичке знаности, која мало чему или ничему не верује, иако све анализира. Управо то изразито наглашено одрицање од критичке интелигенције, а у корист изворног и наивно непосредног промишљања о уметности и уметничкоме делу, Павловић је запазио код Настасијевића, чак и у оним моментима када би се нека врста аналитичарскога промишљања ипак могла очекивати, на пример у његовим есејима.

Критичкој интелигенцији он наивно-бергсонистички супротставља гледиште живота, закону ограничености уметничког дела, интуицију као оруђе песничког сазнања. Начин мишљења Настасијевићев чак ни у овој области није аналитичан, није дискурзиван. Готово сва његова тврђења су аподиктична, аргументована само формом свога суда и ничим другим. Он је отворено антикритички настројен, он мрзи критику и критичаре; сматра да је критичка интелигенција знак стваралачке немоћи песника (Павловић, 1966: 125).

Интуитивни и детињи начин промишљања о стварносним чињеницама свакако да му је био далеко привлачнији и својственији од критичког и аналитичког размишљања, које не само да је нерадо испољавао и примењивао, већ га је на извештан начин и презирао. Када је реч о неприхватању ове врсте мишљења, веома сликовит пример Настасијевић даје и када говори о покушају човека да анализира и изврши вивисекцију над цветом, што представља нужно и непоправљиво нарушавање његове кохерентности и његове суштине, али тај пример ће детаљније бити описан у сегменту где ће бити речи о поетском типу одрицања. Истинитост постојања по себи, према Настасијевићевом мишљењу, таква је да ју је немогуће пренебегнути. Он одриче ту могућност, износећи чињеницу како заправо ниједан човек не може постојати изван своје матерње мелодије, те да му се она мора јавити потпуно јасна својим звучањем.

Па ипак, кроза сву ту срамоту, немогуће је не чути глас истине: осредњи човек цивилизације још увек није толико искорењен да не може, ако не по себи певати, оно бар непосредно реагујући, пренути из своје утрнулости на туђе певање, па макар с кога извора долазило (Настасијевић, 1991, IV: 85).

Предвиђа, дакле, чак и могућност човека да егзистира према сазвучјима неке туђе матерње мелодије, уколико не може препознати сопствену, иако се подразумева да биће само по себи и у себи носи сопствену матерњу мелодију, да је она иманентна бићу, те да је оно пажљивом интроспекцијом може препознати и даље емитовати.

Разматрајући проблем одрицања филозофскога типа у спознајном смислу, у есеју *Неколико рефлексија о уметности и уметничкоме стилу*, песник разматра проблем одрицања у контексту немогућности мултиплицирања неког одређеног става у уметности као једино исправног.

Неоспорно је да је разлика у специфичности односа два уметника према истој ствари знатно већа него између два неуметника. Управо то и чини питање још тамнијим. Јер се разумом не дају појмити две, често супротне, истине о једној ствари. По томе сваки предмет има толико уметничких истина, толико стилских средишта, колико га је уметника обрадило (Настасијевић, 1991 а, IV: 29).

Водећи се једним од својих најважнијих начела да је „Поезија једна, а поетике многе“ (Настасијевић, 1991 б, IV: 31), Настасијевић сведочи о томе како готово да нема два уметника који би на исти начин могли разматрати неки проблем, већ да је свакоме својствен сопствени доживљај једне свеопште истине. Неуметник још у себи није освестио сопствени однос према стварности, те самим тим и не може уочити дистинкцију између свога и нечијег туђег доживљаја.

Када је реч о могућности међусобног *активнога примања* утицаја припадника различитих националности, Настасијевић истиче како ће се пре појавити заједничка спона међу њима на мелодијском неголи на језичком или идејном плану, дакле он саме језику одриче могућност преимућства у односу на мелодију. „Тако и народ народу много пре мелодијски него језички (читај: идејно) доструји. Мелодијом дух крчи себи победе у свету. Музичка поплава равна је религијској. Мало је било тих поплава“ (Настасијевић, 1991 в, IV: 41). Утицај размене мелодија, те њиховога међусобнога ослушкивања и преплитања, према својој коренитости раван је ономе који подразумева религија.

Најодлучиније се Настасијевић залаже за истинску особеност, како свога народа, тако у истој мери и свакога појединца понаособ, те у том смислу он тврди

како је робовање све што подразумева некритичко и безрезервно прихватање туђих утицаја.

На све мелодијске надражаје споља одговорити својом личној мелодијом. То је активно примање. И обратно, када се ропски прима (а то бива у непрекаљености матерње мелодије), највећи део личне силе оде на навијање и подешавање туђему; човек се најзад о навије и подеси у савршенога примаоца, али је управо за толико изгубио моћ да се једном и његов глас судбоносно зачује. Јер, ако нема свог стабла, или је оно слабачко, онда ни помена о неком оплемењивању, онда се и сам калем осуши. А дубоко укоренењем стаблу и не треба калемљења: чим из веће дубине притичу сокови, тим ће се племенитије плод приметити (Настасијевић, 1991 а, IV: 45).

Према законитостима обрнутога реципроцитета, уколико је неко такав прималац који не поставља услове нити питања, уколико само у туђем проналази капацитет сопствене испуњености, утолико је у њему мање места за сопствено гласање и мање простора и могућности изван њега да изнесе сопствена звучања.

Темом истине Настасијевић се бави и у својој есеју под насловом *Белешке за стварну мисао*. Ту он говори о опасности од замирања духовности у човеку, те о проблему одрицања од ње, од стране људи, њенога свеснога порицања које за крајњи циљ, у том случају, има ауторефлектујући и аутодеструктивни нихилизам. „Поричу је, ту духову стварност, само који је, мада је она увек ту, не осетише у себи. И поричући је, пресецају крајње оправдање себе у космосу. А порицати истину једнако је њеном негативном потврђењу“ (Настасијевић, 1991 б, IV: 55). Међутим, суштина и срж човека јесу управо ти досези, настојање да се досегне сопствени, крајњи и најсавршенији облик, те би искоренити такву замисао значило починити самоубиство рикошетом. Сама помисао значила би како се оно што се жели укинути налази већ у ономе који настоји да дође до укидања. Међутим, на исти начин на који сумња потврђује веру, тако и негирање присуства духа представља његово негативно одређење и потврду. Позивање човека на одговорност, Настасијевић чини и у есеју *У одбрану човека*. Могућност човековога избора да изабере пут врлине, песник такође види и као свесни пут одрицања од греха. „Јесте, од Христа на овамо у појачаном смо процесу себе, спасти се или

пропасти. Јесте, у самим нама, у нашим рођеним моћима, и могућност беспућа је и могућност пута“ (Настасијевић, 1991 а, IV: 79). У зависности од тога колико је у могућности и снази да одабере такав смер, његово ће се кретање обављати више или мање праволинијски, по вертикали у оба смера.

Говорећи о проблему одрицања у спознајном смислу, Настасијевић се морао дотаћи и теме проблематике стварања. Спознаја сама по себи, односно рефлекс који она ствара на људски дух, такве је устројености да брише границе између онога ко запажа и опаженог. Наиме, суштина човековога духа садржана је у континуитету стваралачкога чина, он се мора непрекидно одржавати јер искључиво на тај начин остварује се како дело, тако и сам стваралац. „Стварати, толико је у самом начелу човека да и најмањи стваралачки потез из корена је људског бића и суштински значи рађање из духа. Отуда и сумња у смисао стваралаштва поистовећује се са сумњом у смисао самога живота“ (Настасијевић, 1991 б, IV: 93). Питање вере и њене улоге у стваралачкоме чину биле су неке од основних Настасијевићевих фасцинација, тако да је инсистирање на подразумевајућем моменту важности стваралачке улоге човека и вере у ту исту улогу било природно и одбацило је сваку могућност сумње у наведено.

Такође, у истом овом есеју под насловом *Религиозно осмишљење уметности*, Настасијевић износи своју стрепњу како све више нешто што је материјално и нестваралачки настројено преузима преимућатво над чистом духовном егзистенцијом и стваралаштвом. Тако на пример, он види реалну опасност од увођења машина у стваралачки чин који је чист и нематеријалан, у том процесу „машинизације уметности“ (Настасијевић, 1991 в, IV: 89) види само и искључиво негативан предзнак, те га се у том смислу и одриче у потпуности. „Из тешке заблуде да је материјално једнако стварно, све се више целина замењује само једним делом, све се више тобожње узима уместо право“ (Настасијевић, 1991 г, IV: 94). Песник без грешке увиђа да у моментима док је човек задовољан у своме убеђењу да је власт над материјалним потпуно у његовим рукама, он заправо бива и сам ухваћен у челичну мрежу машине која се око њега плете. Материјално је попут паука који својој жртви дозвољава још само илузију о слободи. „Првоначелни свој дар, стварати, човек у све већој мери, ради сумњиве победе над

материјом (као да је реч о победи, а не о преображају) замењује са сухорачунским производити, благослов стваралачког рада преображавајући у проклетство разорилачке производње“ (Настасијевић, 1991 а, IV: 94). Такође, Настасијевић се јасно ограђује и одриче могућности изједначавања производнога процеса и процеса стварања, у том смислу да је производња само одјек и репродукција створеног, само рефлексја онога што представља суштину.

Супротстављајући стваралачку енергију човека простој, аутоматизованој и механичкој „интелигенцији“ машина, Настасијевић крајње експлицитно изриче свој антагонистички став према машинама, не признајући било какву врсту изговора који би евентуално покушао оправдати њихову употребу. Он им одриче и њихову утилитарну димензију тврдећи како је небројено пута већа штета неголи корист у могућности машине да у великим тиражима и у великим количинама дистрибуира бројној људској маси уметничке садржаје, јер већ у самоме томе комуникативноме каналу долази до „огољења“ вредносне суштине дела који се на тај начин преноси.

И у ономе што се сматра за највећу благодет времена, у машини, не крије ли се најподмуклија опасност да у човеку утрне свака стваралачка моћ. Њој, мртвој творевини својег мозга која је до сада само ковала, лила, ткала, човек најзад, у лудилу практичности, предаје оно што ни по коју цену није смео одвајати од себе, предаје јој своја уметничка дела, да их, убијена тиме у њиховој бити, аутоматски преноси широм света. И што се на тај начин изгуби, никаквим се сумњивим користима „пропаговања у широке масе“ не може надокнадити (Настасијевић, 1991 б, IV: 94- 95).

У потпуности кореспондирајући са његовим песничким начелом да је поезију боље слушати него читати, Настасијевић и у овоме есеју износи став да никада копија неког дела не може поднети истински и реални лик тог дела, она није довољно јака да у себи понесе његову семантичку патину.

Јер снимљени глас више није глас него само његов снимак, јер фотографски ухваћени лик није више лик, него његова фотографија. И никада, веће распрострањености а мањег дејства; и никад толики број људи који се баве

писањем, сликањем, компоновањем музике, а тако мало уметника стваралаца, као у ове наше штуре дане (Настасијевић, 1991 а, IV: 94- 95).

Дотичући се теме проблема хиперпродукције у уметности која је омогућена њеном „машинизацијом“, Настасијевић је огорчен због недостатка истински квалитетнога бављења уметношћу од стране оних којима су машине само пружиле лажну илузију о њиховој стваралачкој способности

Када је реч о проблему одрицања из филозофскога аспекта у етичкоме смислу, Настасијевић износи неколико значајних теза у есеју *Неколико рефлексја о уметности и уметничкоме стилу*. Једна од најважнијих јесте његово запажање да је суштина стваралаштва и стваралачке оригиналности управо у томе да се након прегорнога прикупљања контекстуалних импресија уметник мора потрудити да много више изнедри из себе своје стваралачке илуминозности на основу прикупљеног. „Много примити, стоструко више вратити, ту лежи начело оригиналности“ (Настасијевић, 1991 б, IV: 27). Дакле, стваралац се мора издићи изнад субјективнога уживања уметности, те усмерити тај значајни стваралачки потенцијал ка експресији, преусмерити је ка рецепијентима уметничкога дела.

Етичност у епицентру проналазимо и у реченици која се налази у склопу истога есеја, а која такође потврђује претходну својом суштином, јер говори о стваралачкоме стремљењу које не сме робовати уским и кратковидим личним интересима, већ их мора превладати. „Док узвишеним пре бих назвао које било стремљење, коју било делатност која не само да пређе границе личног интереса, него јој је управо полазна тачка у томе што заборави на њих“ (Настасијевић, 1991 в, IV: 66). Праве, истинске уметности и јесу такве само онда када су усмерене према другоме и када је у интересу рецепијента да их прихвати и угради у сопствену личност. Настасијевићева уметност је таква.

3.

„Једна је нова сила почела деловати“ (РЕЛИГИЈСКИ ТИП ОДРИЦАЊА)

Религијски тип одрицања, поред изразито апострофираног поетског типа, баш као и у случају кратких форми представља један од најзначајнијих типова одрицања у стваралаштву Момчила Настасијевића, те на изванредан начин они међусобно кореспондирају. У коликој је мери присутна та међутипска, али и међужанровска сродност, видимо и из начина формулисања појединих ставова.

Када Настасијевић говори о начину на који ваља реаговати у моментима када се у песниковом бићу рађа песнички импулс, он наводи експлиците религијске личности, као и све оно чега су се морале одрећи не би ли досегле онај степен сопствене усавршености од којег почиње апсолутно чиста и ничим спутана духовна надградња, а чега се и сам песник мора придржавати уколико му је намера стваралачка.

Ко је само једном успео да се, као Буда, Христос, Св. Фрања, отресе свих мера и система и идеја и остане сам самцит лице у лице с природом тај је већ заволео све ствари и успео се сажалити на њих, а ту је почетак стварања из себе; нешто је прострујало кроз цело биће, нешто као велики страх или велика смелост, бескрајни бол и бескрајна радост: дотадашње слабе кохезије унутрашњег живота нестало је и нови хаос судбоносно се покренуо да створи још једно звездано небо, јер сваки велики уметник носи у себи своје звездано небо (Настасијевић, 1991 а, IV: 12).

Интересантна је и важна чињеница да Настасијевић, иако за ствараоца, истинског ствараоца међу људима предвиђа нимало лак задатак и обавезу, он ипак не одриче могућност да се такав човек ипак појави и одбрани и докаже ону духовну претежност човекове природе. „Све остало, спољашњи утицаји, техничко знање, ступањ образованости, од тога тренутка престаје бити главно, мада не губи сваку вредност. Једна је нова сила почела деловати“ (Настасијевић, 1991 б, IV: 12). Дефинишући поједине феномене као битне за људско постојање, Настасијевић им ипак не придаје пресудан значај, јер свака од тих делатности јесте заправо творевина људског ума, док феномен стваралаштва он пре свега доживљава као

нешто што надилази границе ума и претежно је ствар интуиције. Намеће нам се неизоставна паралела са размишљањима Карла Густава Јунга у домену психоанализе из аспекта проучавања несвесног. Наиме, говорећи о значају постојања и прихватања различитих врста архетипова за човека у поглављу под насловом *Психолошки аспекти архетипа мајке*, он супротставља сферу несвесног, сферу архетипова онеме што бисмо могли дефинисати као рационалну искључивост, те указује на опасност од тираније *ratia* који тежи да сваку психолошку активност човека припише и подреди себи.

Тај *Deesse Raison* значи варљиву светлост која осветљава само оно што већ знамо, али шири таму преко свих оних ствари које би најбоље требало да знамо и којих бисмо морали највише да будемо свесни. Што се независнијим разум чини, он се све више претвара у пуку интелектуалност која реалност замењује доктрином и показује нам човека не какав је он у ствари, већ какав би разум желео да он буде. Човек мора остати свестан света архетипова, било да их разуме или не, јер у њима он је још увек део Природе и повезан је са својим коренима. Ако првобитне слике у неком облику остану свесне, енергија која им припада може слободно да утиче у човека (Jung, 2015: 102).

Управо на такав или сличан начин Настасијевић дефинише интуицију, па чак у извесној мери и саму *матерњу мелодију* као један од кључних елемената своје поетике, јер она је нека врста архетипске матрице и праоснова је човековога бића. Дакле, тек освешћивањем једног богатог унутрашњег човековог стваралачког потенцијала може се пледирати на испуњење предуслова за стваралачки чин.

У истом есеју, *Неколико рефлексција из уметности*, Настасијевић разматра и проблем могућности еманирања идеја и знања од ентитета који поседује тај одређени духовни квалитет, на оне које он истоме квалитету подучава. „И пазите зашто велики уметници готово никада нису срећене руке са својим ђацима: они су настали као силно јаке светлости да светле у велике даљине, ко се нашао непосредно близу њих, очи су му засенуле, изгубио се у њима“ (Настасијевић, 1991, IV: 12). Та је трансмисија готово увек неизвесна јер како ни превелика даљина, тако ни превелика близина није сигуран пут ка правилној перцепцији стваралаштва великих и значајних духова. На овом месту је такође веома значајно споменути

дело психоаналитичара Карла Густава Јунга, који на сличан начин, али из аспекта психоанализе и проучавања колективно несвесног у својој књизи *Архетипови и колективно несвесно* разматра проблем могућности различитих видова поновнога рођења личности у поглављу *О поновном рођењу*, са поднасловом *Субјективни преображај*, где једна од могућности преображаја представља преображај у смислу повећања, односно *разрастања* личности. Када Настасијевић говори о утицају великога духа на евентуалне следбенике, он пре свега препознаје случај *засењивања*, тј. немогућност или малу могућност (јер он каже *готово никада* могуће) трансмисије идеја, међутим код Јунга се читава идеја разрастања личности заснива управо на тој малој могућности да одређени број следбеника неког великог ума ипак има тај интелигибилни капацитет помоћу кога јесте у могућности већинског или потпунога перципирања наведених идеја.

Преображај може уследити повећањем споља и то зато што нови витални садржаји продиру споља и асимилирају се... Стога ако нас споља заокупи нека велика идеја, онда сигурно морамо да схватимо да нас је заокупила само зато што нешто у нама излази у сусрет тој идеји и што јој одговара. Поседовање духовне спремности значи богатство, а не силна тежња за добитком. све што је споља ушло, као уосталом и све што је испливало изнутра, заиста постаје сопствено само онда ако смо способни да унутра створимо простор који одговара величини садржаја који наилази споља или изнутра. Истински раст личности јесте постојање свесним једног увећања које притиче из унутрашњих извора. Без душевне ширине, никад нас не би привукла величина нашег предмета. Зато се с правом каже да човек расте са величином свог задатка. Он, међутим, мора у себи да има могућност раста, иначе му неће користити ни најтежи задатак. У крајњем случају он ће се на њему сломити (Jung, 2015: 126- 127).

Дакле, у крајњој линији консеквенце евентуалног одсуства духовнога простора за прихватањем и пре свега препознавањем спољашњих утицаја на унутрашњи развој личности сличне су код оба наведена аутора. Одрицање од тежње за духовном прогресијом и разрастањем се намеће као нужни процес код личности са таквим карактеристикама. Таква ситуација би се могла упоредити са односом који постоји између Христа, који представља оваплоћење највреднијих људских, спознајних и моралних врлина, и самог човека који све то тежи да

досегне негујући присуство сопственог супер ега. Уколико се на вредносној лествици уметност у потпуности изједначи са животом, тј. уколико се разуме као његова неспорна последица и потреба човековог супер ега да се путем ње узвиси ка божанском принципу, утолико се мора одрећи покушаја да јој досегне суштину онај коме њен смисао измиче. Из тог разлога последица опредељења индивидуе за истинским стварањем и досезањем смисла, што је такође упоредиво са покушајем досезања Христа односно богочовечјих врлина помоћу земних способности и могућности, може бити успење или пад. Сама жеља да се досегне Христ није довољна, већ онај који жели да му се приближи мора у извесној мери и сам бити богоугодан, односно нужно би било да се својеволјно одрекне сопственога субјективитета ради једне више објективизације сопственога бића, при којој онај који се жртвује досеже виши степен смислености од онога што је жртвовано. Веома важна еманација Христове наклоности према човеку који му се настоји приближити јесте управо сажаљење. Оно такође мора постојати као једна од особина и у човеку. Износећи у виду параболу о Настасијевићу и просјаку, сажаљење као једну од песникових неоспоривих врлина, Владимир Димитријевић у својој књизи *Истинословац у завичају* примећује:

Момчило је застао, дао свом познанику неки динар, а затим са њим попричао. Није давао и пролазио, као што ми углавном радимо превиђајући онога ко проси, а гледајући само испружену руку. Момчило је давао са пажњом као да прима. И у просјаку је он, који се и дрвећу обраћао са *мили друзи*, и осећао болни трепет природе, видео човека и брата, једног од оних малених Божјих људи у којима обитава Христос. „Блажени милостиви јер ће бити помиловани,“ вели Спаситељ у својој Беседи на гори... (Димитријевић, 1998 а: 7).

Светаштво Настасијевићеве песничке личности, огледа се не само у начину на који је живео и стварао, већ и у начину на који је, спреман, дочекао смрт. „С песничком побожношћу, он је речима приступао као светињи, и настојао је да сваку одмери, докучи, очисти од нагомилане прашине свакодневног брбљања, па је тек онда, као ризничар у царску хазну, унесе“ (Димитријевић, 1998 б: 8). Те драгоцене речи, семантички прегнантне, на граници су неизречивости, као и сама крајња стварност, па и човекова природа као таква.

У коликој је мери било важно повући паралелу између религије и уметности, те уочити њихове евидентне сродности у Настасијевићевом стваралаштву, у којем су неутуђиви део како експлицитне, тако и његове имплицитне поетике, може се видети и у раду Светлане Милашиновић *Есеји Момчила Настасијевића*. Она се, пре свега, фокусира на три значајна момента у делу Момчила Настасијевића, а то су религија, мелодиозност и окренутост ка коренима, ка архетиповима сопственога порекла.

Проблем дуализма у религијским и уметничким тумачењима, представља, по нашем мишљењу, и кључну тачку за разумевање проблема религиозности у Настасијевићевом делу, те ће овом проблему бити посвећено више простора... Напоменимо сада само да овај проблем најпотпунију обраду добија у текстовима *Неколике белешке о Достојевском, У одбрану човека и Религиозно осмишљење уметности...* Као што смо напоменули, дуалистичка религијска концепција, један је од камена темељаца целокупног Настасијевићевог стваралачког опуса. Већина проучавалаца сматра да се Настасијевић опредељује искључиво за пут одрицања, добротe и трпљења, по угледу на Христа (Ђ. Јанић, М. Павловић, В. Јеротић, В. Димитријевић), док је мање истраживача који Настасијевића виде као дуалисту чије залагање за симбиозу добра и зла истиче да ће свака страна у ову необичну заједницу уложити оно најбоље што поседује (Милашиновић, 2011: 60- 61).

Разматрајући проблем стваралачке речи, у своме есеју *Белешке за стварну реч* Настасијевић пре свега истиче њену духовну страну. Приписујући јој суштинске квалитете и стваралачки потенцијал, он јој на извештан начин признаје један аутономни живот и могућност да чак и превазиђе скучене границе песниковога бића. Уколико је заиста употребљена да изнесе суштину, значи да је песник успео да се одрекне злоупотребе речи не да би *заварао ћутање*, већ да би трансцендентирао смисао самога постојања, ослобађајући га емпиријске условљености. Отуда произилази и јасна веза са *Библијом*, где се у *Светом јеванђељу по Јовану* говори такође о стваралачкој Речи, Речи Творца, која је у себи поседовала довољну залиху плодности да из ње изникне читав један свет: „У почетку бјеше Ријеч, и Ријеч бјеше у Бога, и Бог бјеше Ријеч“ (Даничић, Стефановић Карацић, 1998: 95). У Настасијевићевом стваралаштву управо је реч,

односно пре свега њени мелодијски атрибути, оно што заузима централну позицију:

Јер она се остварује ка духовности. Те је први корак ка томе поставити себи тежи задатак него што се може решити. За колико било изван сопствене моћи, само не у границама ње. Онда за колико не могући, знак је, за толико измождити оно најнесавитљивије у себи, оно што је мукли отпор слову: тек тада отворив на слепој мрљи виду, затамни дотле схватљиви привид несхватљивом јасношћу суштине (Настасијевић, 1991, IV : 46).

Слова као ознаке речи, представљају, дакле, неизоставни и нужни означитељски комуникацијски низ, како у комуникацији између дела и аутора, тако и између дела и читаоца, иако се у тим словним ознакама не исцрпљује до краја сам смисао речи. Међутим, уколико се на извештан начин успе разорити та *кора* речи, ако бисмо се одрекли ње како би се дошло до *језгра* њихове суштине, самим тим долази се до суштине и самога бића. Када бисмо извели даљу аналогију са Библијском Речи, могли бисмо људе представити као њена слова, чија се духовност не ограничава у њиховој физичкој егзистенцији, већ се путем процеса стварања она осмишљава и надилази.

Уочавањем сродности између различитих књижевних жанрова у којима се Настасијевић огледао, а која је раније у раду споменута, успоставља се на извештан начин органска и суштинска веза међу њима до те мере да је уочљиво њихово јасно преплитање. Тако, на пример, поједини примери из *Мисли и забелешки*, рецимо пример из *Мудролија* који смо, између осталог, наводили као пример религијског типа одрицања у Настасијевићевим белешкама, а који говори о нужности измирења амбивалентних природа постојања на један крајње сликовит начин, путем дате параболе о плугу и ледини, те о одрицању од могућности настанка нечега новог без уминућа онога што му је претходило, има у потпуности исти смисао и веома сличну форму као и сегмент из есеја *Белешке за стварну мисао (I)*, који ћемо сада разматрати.

Одсудно почети. И плуг учини земљи насиље. И клица семену. Нема рођења ако се тиме није ма у чему умрло. Почетак је тада суштински што и крај, све буде у свему, и ни краја ни почетка. Од великог *хоћу* тада настане још веће *морам*. Тада

и мисао из мозга суштински није друго до бризгање биљке из земље (Настасијевић, 1991 а, IV: 49).

Дакле, из наведеног произилази да су поједини сегменти из Настасијевићевих *Мисли и забелешки* заправо нека врста претекста и лајтмотива његовим будућим *Есејима*, односно да су сами есеји развијенија форма идеја које се појављују у његовим белешкама, те и хронолошки, разуме се, следе након белешки. Веома је битно на овоме месту истаћи и чињеницу да су Настасијевићеве *Мисли*, као друга књига по реду у оквиру издања пријатеља из 1938. године, издата пре књиге *Есеја*, која је издата годину дана касније, нумерисана као седма књига, што одговара и следу њиховога настајања. Наиме, када је реч о проблему одрицања у *Мислима и забелешкама*, одређени записи датирају још из 1915. године, па редом са мање или више континуитета, све до 1935. године. Сачуван је и факсимил који садржи белешке из *Сиве бележнице II* које потичу из 1919. године. Међутим, када је реч о есејима, Настасијевић само на пар места наводи време њиховога настанка. Тако, на пример, у својој ликовној критици поводом *Годишњице смрти Косте Миличевића*, након излагања, песник нам оставља податак о времену када је она настала, 12. фебруара 1921. године. Пет година касније, поводом Винаверовог дела, Настасијевић пише о специфичним карактеристикама Винаверове песничке мисли изречене у његовој поезији, у издању С. Б. Цвијановића. О српском књижевном језику пише у оквиру сегмента који говори о домаћим књижевним приликама и једноме специфичноме контексту у коме су стварали он и његови савременици, те о проблему кварења и неговања књижевног језика, то чини 1931. године, а годину дана касније пише есеј *О жељи*. Поводом „провалије између прератне и поратне књижевности“ (Настасијевић, 1991 б, IV: 101) он пише 1933. године.

Богатство примера за религијски тип одрицања у себи садржи још један сегмент из есеја *Белешке за стварну мисао (I)* који говори о проблему одрицања од свођења човека на искључиво анимални и инстинктивни ниво, путем којег се заправо његова мисао кристалише у нужност самопревазилажења.

Јер има стварна мисао. Она је чудесно (а зар то није исто као када бих рекао природно) продужење, као даље некуд стање, целокупнога кроз човека остваренога постојања. Али, понављам: зубац мозга не хвата претешки точак

стварности. Часовник се усцахтао, и никад боље, али сказаљке не показују време. Зауставити тада мозак, безмало, па исто тако немогуће као зауставити желудац или срце. Јер чему ма и појам, ма и суд више преко телесне, преко животне неопходности, И назрем: само се кроз тај минимум досегне до максимума (Настасијевић, 1991 а, IV: 50).

Настасијевић, дакле, превазилажење већ достигнутога нивоа свести види као природни след у току развоја личности. Тај пут је толико подразумевајући, да је неупитан попут рада виталних органа, па и саме душе. „И, ако сам у току заиста, онда за чим било покренут, уложити се сав. (А зар у понечему и тотално мировање не значи то?) И ништа, буквално ништа, не сачувати за себе“ (Настасијевић, 1991 б, IV: 50). Нештедимице песник дарива своје биће стваралаштву и реципијенту, потврђујући себе самоодрицањем, јер тек уграђујући сопствено биће у дело и своју читалачку публику, стваралац може истински да постоји. Управо та песничка несебичност и спада у ред највиших етичких и религијских осећања. „Јер се распада животна уштеда, талози се, затвара излазе у чистину. И јер потрошити се ради другог, ради свачега што није своје ја, назрем, само је нужна припрема, олакшање себи страшног суда преласка у даље стање“ (Настасијевић, 1991 в, IV: 50). Сами иницијацијски процеси у човековом животу обележени су управо тим моментом емпатичности и песничке жртве. Слично библијскоме начелу несебичне љубави, љубав према стваралаштву и створеноме, као и према ономе за кога се ствара представља једно алтруистичко, позитивно и прогресивно стање душе, као и њених креативних идеја.

У том смислу Настасијевић износи и следеће: „Отпевава, а то значи ништа мање него: чега се год човек ослободи кроз дух, најдрагоценији је дар свима за бескрај појединачних ослобођења. Порођајна бол тада је суштински што и радост стварања“ (Настасијевић, 1991 г, IV: 51). Дакле, уколико је стваралац као појединац успео да достигне тај ниво свести са којег са благонаклоношћу гледа на оне који то нису учинили и тежи да им путем свога стваралаштва укаже на стазе којима се кретао, онда је то таква стваралачка фигура која, будући да је и себе саму довела до духовне слободе, може да подучи оне који умеју да послушкују да и сами извојују сопствену слободу. Тада ни патња коју стваралац, песник носи у себи, а

Настасијевић је имао читаво своје биће испуњено њом, не представља за њега чињеницу са негативном конотацијом, он јој одриче негативни предзнак пригрливши је као нужност стварања, без које је немогуће изнедрити истински делатну, стваралачку реч.

Истичући негативне стране изрицања појединих судова о некој ствари, Настасијевић као да својеврсном реминисценцијом поново евоцира одређена места из Библије, која човека опомиње да нема права да суди, да се мора одрећи такве намере.

На штакама појма и суда гегуцам кроз суру привидност спореднога. Полазећи у главно са штакама нестане и сакатости: без иједног средства са крилатом лакоћом тамо се улеће. Јер расуђивати, већ је почетак пораза пред суштином. Изразити суд суштински је пораз (Настасијевић, 1991 а, IV: 52).

Песник уплитање сопственога ега у дело види као несумњиво реметилачки фактор, јер његова улога је само посредујућа, да идеју о делу доведе до њене реализације, те до тога да се оно, једном створено и ка читаоцима упућено, може старати само о себи.

Поводом разматрања односа између физичке и духовне стварности, Настасијевић пише у својој есеју *Белешке за стварну мисао*. Ту песник даје логично преимућство духовној стварности, истичући како је искључиво чулна перцепција стварносних појава веома сегментарна, те самим тим и недовољна.

Поричу је, ту духовну стварност, само који је, мада је она увек ту, не осетише у себи. И поричући је, пресецају крајње оправдање себе у космосу. А порицати истину једнако је њеном негативном потврђењу... Јер када поверујемо да смо раскинули последње нераскидне окове унутрашњег морања, привид слободе нам је лишити се једине могућности слободе: ослободити се самога себе улазећи у неко више ропство, у апсолутном морању. Привид слободе нам је заплвити морем небића (Настасијевић, 1991 б, IV: 55).

Духовна се стварност сазнаје читавим бићем, те самим тим захтева потпуно улагање и одрицање од себе онога ко је жели у потпуности перципирати. Пут до ње свакако је несамериво дужи, али је једини пут ка освешћивању

сопствене егзистенције, једини начин да се потврди своје присуство у бескрајноме континуитету постојања.

Када је реч о одрицању од себе, том истом темом Настасијевић се бави и у свом наредном есеју *Неколико бележака о Достојевском*.

Ето то, та стрепња средити мисао, кад се иначе у свако расуђивање улази много чвршћим кораком него што би се смело, поуздани је знак и не покушати то: залуду би можда било; у најбољем случају не сувише потребно чак ни онима који би да се у лавиринту овог човека на сваком кораку ухвате било каквом вођи за skut. Суштина Достојевског и јесте: изгубити се у њему. И заиста, нема ли се снаге (читај: слабости!) да се неуки за њим оголи у оном што он назива *споредни ум*, сила *главног* деловаће ослепљујуће поразно: прејаком светлошћу, предубоком тамом. А тек одатле настаје страх од Бога, откровење (Настасијевић, 1991 а, IV: 59).

Наиме, говорећи о стилу и начину на који Достојевски пише, а посебно са освртом на заплете и сложеност ликова, Настасијевић његову сложену и слојевиту стваралачку личност препознаје као веома енигматичну и захтевну за одгонетање. Он чак тврди како је преданом читаоцу неопходно да буде спреман и на највеће жртве, дакле да се одрекне и самога себе не би ли до краја отпетљао Аријаднино клупко лавиринта-загонетке рускога писца.

Да је одрицање од себе самога зарад неких виших циљева било једно од примарних видова одрицања у оквиру религијског типа, сведочи и низ примера у есеју *О жељи*.

На рачун stomачне и полне глади, јер црпећи из њих снагу, а кроз стваралачку *делатност* или *мир* уживљавања, бити сав у истини, у ономе чиме јесам и бивам, те чиме све друго јесте и бива; изићи из себе кад се истовремено најсуштинскије у себе ушло; добити од стварности све када се за себе лично ништа није тражило; и не траженим тим добијањем отварати у себи све дубљи, све непресушнији извор давања и давања: лични престанак се тада, смрт, у пуној мери заслужи (Настасијевић, 1991 б, IV: 64).

Наводећи као нужност одрицање од свих оних сегмената људске личности који би евентуално могли да је унизе, пре свега одрицање од хране и пожуде,

Настасијевић управо у томе чину одрицања види могућност да се наведена енергија преусмери на стваралачку делатност и унутрашњи мир који она у себи носи. Дело, које представља изнедрено оно што је најсуштинскије у бићу, представља извесно мајеутички чин, у коме је садржана потпуно несобична и алтруистичка тежња уметника да своје највредније усмери и ка другоме, ка реципијенту.

На сличан начин, али кроз метафору о укротитељу и звери, Настасијевић нам сликовито представља како заправо изгледа та борба између различитих слојева човекове личности, налик на борбу *ida* и *ega*, свесног и несвесног.

Задовољити у стварности своје ниске нагоне- најкраћи пут ка преступу; у имагинацији- ка духовној унакажености; сузбијати их- дражење опасног себе против безопасног. Назирем један једини излаз (као што и бива у свему што је спасоносно): апокалиптичног звера себе, као укротитељ, пустити с ланца, али не пустити из ока; осамити се- једини случај осаме- очи у очи с њиме, док од вољног напора, тиме што ослепи укротитељ, не прогледа звер, и спрег је омогућен: јавно у мени затамнело је силом тајности; тајно забистрило јавношћу (Настасијевић, 1991, IV: 66).

Песник, дакле, заговара идеју суочавања са сопственим понорима и сеновитом страном личности, радије него бег и повлачење. Он се одриче спутавајућих нагона тако што их презре у чину суочавања са њима, али и са самим собом пре свега.

Веома је јасна граница, када је реч о разликовању жеља и инстинктивног деловања. На појединим местима у оквиру истога есеја може се наслутити да су инстинкти више померени ка категорији нужности, док жеље више представљају нешто што спада у домен воље.

Је ли име жеље оправдано у свим случајевима-Није. Жеља је израз пољуљног, неуравнотеженог, непотпуног хотења, прохтева; док пуно хотење значи спремност да се непосредно пређе у акцију ради задовољења неопходне потребе: нужно је, хоћу, морам, што треба оштро разликовати од радо бих, хтело би ми се, кад бих... Што ми је заиста потребно, без чега не могу, минимум је мога опстанка: храна, супротни пол. А у храну равномерно бројим и захтев желуца и захтев духа. И мислим, опасно се вара, тежи нечему људски немогућем, ко би да се сведе само на чулно или само на спиритуално. Једно се овде само може несразмерно развити

на рачун другог; и наравно, при мерењу, претегнуће ово друго, духовно. Нпр. гладан сам и хлеба и музике; дакле најпре ћу слушати музику па јести, итд (Настасијевић, 1991 а, IV: 67).

Настасијевић жеље сврстава у непотпуна хотења, нешто чему тежимо, иако не представља ствар од круцијалнога значаја, док инстинкти представљају нужност без које се не може, али у оквиру које постоји извесна, за истинског уметника, јасна хијерархија. Из тога произилази да се песник одриче преимућства телеснога, како би пре свега намирио и задовољио оне суштинскије, духовне потребе.

И ко се дубоко проживљава, ко је у пуном сазнању свога процеса, али тако исто и у пуном незнању, томе је: узвисити се да не падне, пасти јер се није узвисио. То је пут. А исход, утопити се у узвишењу, пропасти у паду. Или (а остварење човека тек у томе је) преболети окушани плод сазнања добра и зла, чедношћу свесазнања наћи се у чедности почетног незнања; адамским крајем зстворити круг адамског почетка (Настасијевић, 1991 б, IV: 71).

Када говори о неизоставној потреби човековој за проналажењем сопственога пута, Настасијевић предвиђа две могућности. Прва подразумева потпуно освешћивање човекове личности, извесну прогресију врлине, препознавање начина на који се може уздигнути изнад просечних и аморфних свести одрицањем од истих, јер оне нису у могућности самопревазилажења. Друга је могућност напредовања ка узвишености која подразумева да се мора сачувати дете у себи као и сећање на библијски прапочетак; дакле, несебичност и наивност као предуслови за очувањем истинске човекове чистоте.

Неисцрпно трагалаштво човека за самим собом Настасијевић види као процес са неизвесним свршетком. „Корен, дакле, и добре и зле коби човекове у томе је што, родив се извитоперен, неизграђен, ненађен, на своме неизбежном путу тражења, изгуби се и изопачи, јер се није изградио и нашао“ (Настасијевић, 1991 в, IV: 72). Наиме, он већ у самој човековој природи препознаје корене и неку врсту архетекста његове судбине. Будући да на овај свет долази као неизграђен ентитет, он покушава да надокнади и надогради извесне недостатке сопствене личности, међутим неретко се дешава да жељени циљ изостане као и могућност досезања егзистенцијалног смисла, управо из тог разлога што се могућности његових досега

не налазе у кореспонденцији са његовим тежњама, те он бива приморан да их се на овај или онај начин одрекне.

У вези са претходним, Настасијевић у оквиру истога есеја разматра амбивалентну природу човека и у том смислу да се она не огледа само у проблему избора између добра и зла, дакле онога чега ће се он својом вољом одрећи, већ да човек сам по себи представља једну парадоксалну егзистенцију, која и постоји једино у односу на обједињене супротности које у себи садржи.

Исконски смисао прве половине људског процеса, када се чинило да је занавек добио своје камено освештање у Мојсијевим таблицама, у десет основних забрана, спутати себе собом, остати развраћени звер у стези анђела, свим тим очајем скамењености наједном обелодањује сву непходност даљег тока: и самозабране и самоослобођења (Настасијевић, 1991 а, IV: 73).

Из тога произилази да се елементи анђеоског и зверског у природи човека еманирају кроз процес непрекидне међусобне борбе, чији исход је самозабрана или самоослобођење. Или боље, самоослобођење путем самозабране. Управо та самозабрана подразумева одрицање од жеље да се човек за себе сачува, жртвујући се за другога чиме, заправо, истовремено надвладава звер у себи крећући се ка апсолутној чистоти духа који постаје непропадљив.

Потпуно у складу са самим насловом овога есеја, *У одбрану човека*, Настасијевић попут сведока који је дошао на свет да говори у име човечанства, можда са правом пита чему све наведено, и забрана и пад и узвишење.

Тамни смисао човековог пада и узвишења, сагледан са те окуке великог преокрета, неочекивано се наметне као одговор на питање што нам се, хтели ми не хтели, увек поставља: чему све то, самозабрана, пад, узвишење, па неопходност да се ослободимо тога што сами себи наметнусмо, ако не: измождавати самог себе до самопропашћења или до спасоноснога преображаја себе у неки чисто људски квалитет. Пут је, дакле, човеков: из једносмислености животиње у двосмисао врлина- порок ка једномислености овејаног човека бића *изнад греха и смрти*. Јер ко је Христос ако не, у последњем тренутку и са чудном тачношћу поклапања времена и простора, *остварени лик човека* (Настасијевић, 1991 б, IV: 73).

Па ипак, веома брзо, као рикошет или ехо, сам подтекст питања већ доноси и одговор како је читав тај процес унутрашње борбе неопходан не би ли сам човек увидео своје сопствене снаге и могућност да из тога сукоба изађе као просветљени победник после својеврсног катарзичног искуства, уколико је међу малобројним Христовим следбеницима који представљају „шаку правих људи“ (Настасијевић, 1991 а, IV: 78), или као поражени, изможден сопственом слабошћу. Настасијевић нам нуди два решења егзистенцијалне загонетке, од којих једно води ка Христу, а друго ка самоуништењу, јер живот изван врлине он првенствено види као негацију живота. Процес одрицања од себе јавља се као нужност, *conditio sine qua non*, која води ка проналажењу себе. Управо као што се и Христос, одрицањем од себе ради људи, узвисио путем највише жртве до самог Бога.

Наведеном темом одрицања од себе ради виших циљева које води ка самопрочишћењу, Настасијевић наставља да се бави и у наредним есејима, *За хуманизацију музике* и *Религиозно осмишљене уметности*. У првом, он говори о одрицању од себе као о једином начину повезивања себе са суштином света, које би у том смислу значило обнову, како за појединца тако и за човечанство у целисти, *религиозну обнову човечанства* (Настасијевић, 1991 б, IV: 87). У другом, песник упозорава да свако човеково својеволјно одвајање од света значи губитак сопствене личности, те да се човек мора одрећи себе не би ли се сјединио са том целином, а посебно је такво одрицање нужно када је реч о његовоме сједињавању са Богом. „А изнад и испод обојега, високо и дубоко, стоји стваралачки потез, који је сам по себи победа без борбе, јер потврдом себе као апсолутног добра у корену ништи зло, јер у себи носи сву силу отелотворене љубави“ (Настасијевић, 1991 в, IV: 96). У овој Настасијевићевој реченици садржано је његово *вјерују*, када је реч о стваралачком чину као религијском моменту, јер управо он јесте уметников искорак од себе ка Богу. Једино уколико је посредни истински стваралачки чин могуће је говорити о његовој суштини као апсолутном добру, које је усмерено ка конструкцији а опонира деструктивном, потврђујући живот сам кроз негацију ништавила. Критериј према коме се стваралаштво детерминише као конструктивно и добро, јесте тај да ли је оно иницирано љубављу као стваралачком енергијом.

4.

Чедност свезнања (ПОЕТСКИ ТИП ОДРИЦАЊА)

Слично као у *Мислима и забелешкама*, и у Настасијевићевим *Есејима* поетски тип одрицања заузима централно место. Проблем одрицања везано за овај сегмент његовог стваралаштва односи се пре свега на стил и начин писања, али и на начин на који сам песник схвата суштину стварања. Тако, на пример, када говори поводом писања о суштинским чињеницама које чине срж неког појма у есеју *Неколико рефлексција из уметности*, песник сугерише како је најважније дотакнути његову суштину, те наставши се у њој из те перспективе ткати *textum* самог дела.

Докле се год једна ствар буде поимала по њеној кори а не по њеној језгри, дотле ће по правилу у њој увек говорити са мање или више произвољности, вежбајући тиме ум и на рачун њен правити различите претпоставке за које је довољно само додирнути се па да се сруше. Конкретније речено: једно дело може бити постављено на масивним каменим стубовима, а једно чак и немати ослонца, него лебдети у ваздуху; Прометеј може бити хиљаду пута горостаснији и упорнији, Шајлок несравњено пута грамзивији и крволочнији, па ипак да остану истинити. Тако је, мислим, и са свим осталим. И није само то: ако се једном продрло до сржи ствари, извор је нужно обилан, и све што има да се асимилује, подреди, дозива једно друго, настаје кристалисање у правом смислу речи (Настасијевић, 1991, IV: 11- 12).

Најважнија је истина у процесу стварања и једино га она чини смисленим. Неупитна је уверљивост и трајност дела које поседује наведене квалитете. Једино уколико се смисао дела не исцрпљује у његовим естетским карактеристикама, већ допире до самог срца поетике, може се говорити о *језгру* које само из себе проговара. Управо овај есеј наводи и Јелена Булајић као један од најважнијих Настасијевићевих есеја уопште, а посебно за прву фазу стварања његове експлицитне, али упоредо са тим и имплицитне поетике, будући да је настао у периоду од 1922. до 1927. године, који представља пркретницу у његовој стваралачкој делатности.

Написан је 1922. године, а објављен је после песникове смрти. У њему је Момчило Настасијевић разматрао епистемолошке, естетичке и књижевнотеоријске проблеме. Мисао која представља полазиште за остале идеје у овом есеју, а уједно и основ целокупне Настасијевићеве *нове поетике*, јесте идеја која се тиче проблема сазнавања суштине (Булајић, 2013: 38).

Та врста сазнања, као што је више пута потврђено, опире се кретању већ познатим логичким путевима, те се и сам Настасијевић одриче евентуалног ослањања на логику у процесу стваралачкога кретања ка реализацији дела, али и на нивоу саме идеје која претходи наведеној реализацији. Настасијевић овде прави разлику између „*сунчане светлости стварности и интуитивне светлости у уметности*“ (Настасијевић, 1991, IV: 19- 20). „У контексту ових мисли, иако то Момчило Настасијевић не каже експлицитно, може се закључити да се до *језгра* не долази путем логичког сазнања“ (Булајић, 2013: 39).

Метафоричним приказом живота, као стваралачке димензије постојања, Настасијевић и даље развија своју тезу о примарности суштинског наспрам декоративног у делу. Користећи се једном успелом параболом о градитељској вештини, он компарацијом природности неке структуре у односу на артифицијелност, покушава да објасни због чега је нужно дати предност природном.

Један марљиво бира најправилније опеке и најуглачаније камење и зида: облици му испадају симетрични и геометријски тачни, и кохезија његове зграде не лежи у самим опекама, него у лепку који их држи- то често називамо лепим стилем, углађеним стилем, отменим стилем. Целу ту зграду можете разглобити на њене првобитне елементе и опет је склопити без икакве штете по њу; покушајте, међутим, да раглобите један цвет; и самом помишљу да га анализирате ви сте га већ повредили у његовом сувереном јединству: нечега је већ нестало, реч није тешко наћи, рецимо дражи, управо онога што је било битно у њему. Дакле, не задана кућа, израсло дрво, то је стил. Реч дозива реч, слика слику, идеја идеју (Настасијевић, 1991, IV: 13).

У фином и ничим нарушеном, нетакнутом ткању једнога цвета, песник препознаје како би требао изгледати и начин настајања ткања самога дела. Вештачка структура, према његовим речима, може да пролази кроз процесе синтезе

и анализе бесконачно много, а да при томе не изгуби ништа од свога примарнога облика, управо из тог разлога што гледајући иницијелно она једино облик и поседује, само празан облик неиспуњен суштином. Са друге стране, лепота цвета не исцрпљује се само у естетском моменту, већ у његовој суштинској, унутрашњој кохерентности, те одрицању од могућности да буде анализиран. Када цвету супротставља слику зидане куће, то чини са намером да истакне ништавност артифицијелне творевине спрам живог дела природе, које управо та животност, иако пропадљивог, чини вечитим. Настасијевић ту износи једно од својих најважнијих поетско- стилских начела, а присна представа дрвећа као њему сродних бића чест је мотив и слика у многим његовим песмама и причама. Непростајање на извештаченост стила у уметности као један од Настасијевићевих ставова може се јасно ишчитати и из самог песниковог дела у којем се текстуално ткање заиста и остварује међусобним пажљивим ослушкивањем самих речи, идеја и звукова.

За Настасијевића, лични став уметника, његова стваралачка интенција јесу предуслови успешног стварања.

Напротив, стил није фраза, није коректан низ фраза, него један сигуран став који је човек заузео према себи и према свету, материјални облик његова осећања и мишљења, једног великог убеђења, једне религије. Ако сам са великим убеђењем казао или направио што, ја сам дошао до свог стила. То је од сада оружје којим побеђујем, јер пазите, истински стил непосредно убеђује. И шта најпре фрапира код правог уметника?- превелико богатство унутрашњег живота који се прелива, згуснут раствор и нужно кристалисање... (Настасијевић, 1991, IV: 14).

Инсистирање на личном печату у стварању, Настасијевић оправдава и сопственим стваралаштвом, које је сво поунутрено, само из себе махом произашло, а са традицијом је утолико испреплетало своје корене, уколико је сама традиција већ и сама похрањена у Настасијевићевом стваралачком бићу. Ослушкивањем тог унутрашњег треперења струна свога песничкога бића, Настасијевић је и дошао до сопствене матерње мелодије, која се налази у директној повезаности са традиционалним наслеђем. Управо је његова лична матерња мелодија тај *унутрашњи живот који се прелива* од богатства, и који је сам по себи толико већ

довољан извор стваралаштва, да му буран спољашњи живот, какав су имали неки други песници, није ни био потребан, те га се он, свестан свега, одрекао.

Ту исту мелодијску нит Настасијевић прати до краја есеја. Она је пуна тајни, прикривена и чиста, нетакнута било чим другим осим ослушкивањем песника. „Има ли ичег беднијег од музике која казује све, од нетајанствене музике“ (Настасијевић, 1991 а, IV: 15). *Вратнице тајне* су метафора која се односи на важну улогу коју уметник има у сазнавању уметничког дела.

Један чаробник има способност да осети тајну, он проналази на њој врата и отвара нам их, то је све што он хоће или само може да учини за нас; без њега не бисмо је осетили, ако је и са њим не осетисмо, онда ту нема више никакве помоћи (Настасијевић, 1991 б, IV: 15).

Ово место није једино у наведеноме есеју где Настасијевић говори о своме схватању да сам уметник има неоспорну магијску функцију. То чини и у наредном цитату:

Уметник је првобитно свештеник, маг, човек који има везе са надстварношћу, са оним што стварност делимично, или, ако хоћете, симболично представља. Али његов је значај у томе што је он посредник између Бога Универзума и осталих људи; он има моћ израза који открива, те слепи виде, а глуви чују, без њега би ход човечанства навише био веома, веома спор, а можда и доведен у питање (Настасијевић, 1991 в, IV: 17).

На изванредан начин он поприма улогу веома сличну грчкој митолошкој личности Хермесу, који на својим крилатим сандалама прави лук путање што спаја свет људи и свет богова, само што се његово посредовање више односи на свет људи и свет стваралачког дела. Уметност, према тој аналогiji, а посебно када је реч о музичкој уметности, представља једини начин да се стваралачким сонаром разабере и захвати прегршт божанских титраја, чији се тајновити звуци, једном прикупљени, преводе и претачу, посредством песниковог бића, у мелодијску матрицу, у матерњу мелодију. Уколико ни тада, тим уметниковим посредовањем, човек не успе разабрати ни најмањи део наведених божанских титраја, то значи да му је одречена свака даља могућност да то учини.

Настасијевић у неким моментима прибегава иронији, иако веома ретко, на пример у моментима када говори о проблему критике, као феномена који је постављен без икаквог ослоња у истини, да врши вивисекцију над уметничким делима.

Где је неморал подарио већ и породицу, јављају се и моралисти, где се црв скепсе увукао у уметничку веру, јављају се критичари. Каква је то секта људи? То су, одговара се, вртлари у врту лепога; они што чупају коров, сеју, расађују, поткресују. Да није њих, све би почело инволуирати, љиљан би временом опао у неки скромни дивљи цвет са латинским називом, царска крушка у опору дивљаку, ружа у трн. У једној леји они негују рецимо епску песму, у другој драму, у трећој сонет (Настасијевић, 1991, IV: 16).

Песник критичаре наговештава као нешто што истински смисао уметничкога дела нагриза изнутра, те њихову делатност у извесном смислу изједначава са неморалом, сматрајући да не може никако о уметничкоме делу писати онај који и сам не ствара уметничка дела. Већ самим тим што између уметности и вере, односно религије ставља знак једнакости, а критичаре назива *сектом људи*, и више је него јасан песников став према њима. Веома сличан став према критичарима износи и Рајнер Марија Рилке у својим *Писмима младом песнику*, у којима пише Францу Ксаверу Капусу следеће речи:

А овде одмах да додам једну молбу: читајте што је могућно мање естетско-критичких расправа, - то су или пристрасна гледишта, окамењена и обесмислена у својој беживотној отврдлости, или пак веште игре речима, код којих данас превагне једно а сутра друго, ономе првом сасвим супротно схватање. Уметничка дела бескрајно су осамљена и понајмање се могу досегнути критиком. Само љубав може да их докучи и држи, само она може да буде праведна према њима (Rilke, 1990: 18).

Дакле, из наведенога се може закључити да и Рилке одриче могућност да се истинско уметничко дело може подвргнути рационалним законитостима, разноразним дијаграмима и координатним системима. Уколико се позовемо на раније наводе, у којима се између рационалног и интуитивног Настасијевић веома јасно опредељује за оно потоње, произилази да се два велика песника без остатка

слажу. На основу изнетих карактеристика Настасијевићевих поетских схватања, како везано за његову имплицитну, тако и за експлицитну поетику, Марта Фрајнд изводи паралелу са енглеским метафизичким песницима седамнаестог века, првенствено са Доном и Хербертом. Њихове сличности она проналази пре свега у јединственим сензибилитетима, односно у тежњи да се у модерној поезији оствари један јединствен поетски сензибилитет. Енглески метафизички песници махом нису имали потребе, изузев Елиота, да на експлицитан начин, путем есеја изричу своја поетска начела. Међутим, према њеним наводима, захваљујући неким сегментима Настасијевићевих есеја, а посебно када је реч о *Неколико рефлексција из уметности* и *Неколико рефлексција о уметности и уметничкоме стилу*, „чини нам се да читамо неку врсту одбране онога што су (метафизички песници, нагл. Ј.Р.) чинили, али нису имали потребу поетички да формулишу, Дон и његови саврузи...” (Фрајнд, 1994 а: 60). Оно што представља посебан куриозитет јесте чињеница да нема индикација да је Настасијевић проучавао или макар на било који начин познавао дела енглеских песника позне ренесансе.

Отуда се у његовом случају не може говорити о уобичајеним везама и утицајима. Ради се, очевидно, о оним општим осећањима и општим ситуацијама у токовима развоја поезије када, захваљујући неким тајанственим аналогијама између датих токова, песник природно крене путем трагања ка одређеном типу поезије или поетике, не знајући да ли су тим трагом ишли и други, пре њега или у некој паралелно постојећој средини (Фрајнд, 1994 б: 58).

Марта Фрајнд својим радом успева, између осталих, да још једном апострофира изузетност Настасијевићевог случаја, те на извештајан начин посредно потврђује његову песничку предодређеност да буде усамљена фигура наше тадашње песничке сцене, јер у поезију није кренуо са намером већ осећањем, ослушкивањем њених титраја у речима, али и у сопственој крви, слутећи је као ткиво свога бића.

Тако је и нас упоредно читање Настасијевићеве поезије и „метафизичких“ песника Енглеске седамнаестог века довело до тога да поставимо и покушамо да образложимо тезу да је Настасијевић можда једини српски песник на чију се поезију термин „метафизички“ може применити као *поетичка одредница* (слично

групи енглеских песника), а не само као *филозофска одредница* која би дефинисала мисаони садржај његовог стваралаштва (Фрајнд, 1994: 58).

Његов песнички сензибилитет толико је јединствен да је природно призвао усамљеност, како у животу, тако и у стваралаштву, баш као што у његовим песмама *реч дозива реч*.

Једно од својих најважнијих, а можда и најважније од свих поетских начела, Настасијевић је изнео управо на страницама истог есеја, *Неколико рефлексија из уметности*, а то је начело које се односи на постављање односа еквивалентности између појма уметности и појма религије, односно на одрицање од разлика међу њима. Наиме, њихово се изједначавање не задржава само на нивоу појма, већ се односи и на начин на који се долази до спознаје како у једној, тако и у другој области. „Проницљиво око генија пробило је кроз тамну и густу материју, отклоњено је све нечисто и неутрално и најгнусније ствар не одбијају вас него вас доводе до највишег осећања- сажалења“ (Настасијевић, 1991 а, IV: 19). Ако бисмо тај простор који се налази изван досега магловите спознаје назвали религијом, онда се уметник који исрпи оно највредније и највише од земаљске спознаје природно креће ка ономе што следи иза појмовнога, и иза појавнога, *meta- physys*, дакле ка спознаји која води ка Богу, као највишем спознајном ентитету.

Највећи духови редовно су то начело налазили у Богу: Он је с ове стране стварности- у њиховој души... На чему се развила и обогатила човечја душа? На посматрању стварности, на удубљивању у њу. Божанска клица тиме је пала на погодно земљиште. Лепота једне ствари у основи је тајна те ствари. Први који је осетио ту тајну, продро је и са оне стране ње. То је већ свештеник- песник (Настасијевић, 1991 б, IV: 21).

Свештенство песника огледа се у чињеници да се он у потпуности одриче своје судијске улоге, тј. изрицања судова о стварима о којима има непосредан спознајни увид, јер њему није циљ да им пресуди, већ да сазнано забележи. Он види оно што измиче туђим погледима, те као свету дужност осећа потребу да виђено отуђи од заборављавања, успевајући да сачува очи пред непосредно блиским огњем сазнања. Често користећи библијске формулације, не случајно правећи јасне аналогијске предлошке својим промишљањима, Настасијевић нам дочарава

изузетност, али и усамљеност позиције песника, који је истовремено и тамо и овде, са ове и са оне стране, истовремено сагледавајући оба света, али не припадајући ниједном. „Изнад живота су се дигли чисти мислиоци и видели само маглу и праšину, таштину над таштинама. Али изабраници су се утврдили у срце човечанства и одатле су занавек пале најутешније речи човечанству“ (Настасијевић, 1991 а, IV: 23). Најзад, као епилог свему реченом, Настасијевић на крају есеја потцртава још једном важност нагонског и интуитивног у самој спознаји.

Надстварност се не да појмити, али се да осетити. Душе избраника нагонски се кроз материјално везују за надстварно, а исход тога стварања је митика, со уметности. Дакле лепота лежи у најинтимнијој природи света, као начело спајања, као мост између коначног и бесконачног, појмљивог и непојмљивог (Настасијевић, 1991 б, IV: 24).

Тајанство и недореченост још једном су истакнути као предуслови уметничког стварања, јер за истинског уметника избор је и одређи се избора, одредити се за ћутање ту где су доступне речи, или тачније за речи које су најсродније тишини.

Настасијевићева критичност према критици нарочито је приметна у сегментима есеја *Неколико рефлексција о уметности и уметничком стилу*, у којима песник изриче свој став према састављачима историја књижевности.

Колико се с тиме иде далеко најбоље ће нам показати свака историја књижевности, била она написана од највећег или најмањег ауторитета. Ту се после свега отвори и по једна кратка рубрика за стил, без обзира да ли писац о коме је реч има истинског стила, онога чиме он сугестивно делује на друге, дакле оригиналности; не ретко се, међутим, упадне у бесмислицу: каже се, тај и тај нема оригиналности у мишљењу и осећању, нити ће моћи да је сагради, а стил му је сјајан, дакле треба га читати. Прими ли се за истину да је стил први и најсигурнији знак оригиналности, онда се тиме ушло и у његову природу (Настасијевић, 1991 в, IV: 25).

Наиме, пишући о критеријумима према којима се састављају наведена дела, он наводи како питање стила, које би требало и морало бити једно од кључних параметара, заправо бива стављено на страну, те му се одриче

примарност. Када је реч о самоме Настасијевићу, једини критериј према коме би се ваљало равнати, уколико би се настојала направити објективна историја књижевности са становишта опште и поетске истине, био би онај који би подразумевао могућност да се у делу одређенога аутора може већ и само по себи осетити сазвучје идеја, мисли и речи. „Уметнички стил је, дакле, не зидана кућа, него израсло дрво: реч ту дозива реч, слика идеју, идеја слику, све је ту цело; контрасти се ту држе по унутрашњем силном афинитету“ (Настасијевић, 1991 а, IV: 26). Евентуалне разлике које се могу јавити међу ауторима који једну те исту истину по себи доживљавају на потпуно различите начине, даље имплицирају проблем особености и индивидуалности.

Кад је реч о уметничком стилу, дакле и о уметничком стварању, најпре се намеће једно и врло лако и врло тешко питање: индивидуалност. Зашто ће два уметника на сасвим друкши начин изразити једно исто, и управо затим имати стила... По томе сваки предмет има толико уметничких истина, толико стилских средишта, колико га је уметника обрадило... Естетски геније био би онај који би створио величанствени мозаик од свих уметности и свих стилова (Настасијевић, 1991 б, IV: 123).

Међутим, Настасијевић неспорно претпоставља ту ауторску оригиналност свему што чини домен самог уметничког стварања. Одрицање од могућности да се погреша на путу ка истини, Настасијевић спроводи на један особен начин. Наиме, једино стваралац чија се мелодија бића у потпуности усагласила са мелодијом контекста у којем ствара може да перципира значајан део објективне, тј. опште истине. Уколико то препознавање и ослушкивање међусобних *матерњих* мелодија схватимо као процес, као и проблем спознаје, онда ток настајања Настасијевићевих дела а првенствено песама па и саме песме, такође представљају једну врсту процеса објашњеног у оквиру експлицитне поетике садржане у песниковим есејима. Управо о том проблему спознаје као протицања и песми као процесу, писао је и Радивоје Микић у свом раду *Настасијевићева песма и историја*. Наиме, он је уочио сродности између начина на који Настасијевић ствара и начина на који стварају поједини наши и страни песници, између осталих и Стефан Маларме. За своје ставове, Микић је пронашао ослонац у Настасијевићевом есеју *Белешке о*

неопходности израза, у којем је садржан онај сегмент његове експлицитне поетике који се односи на појашњење инсистирања на херметичности поезије као предуслова да се сачува оно највредније у њој, да се сачува тајанственост. Изводећи паралелу са ставовима представника симболизма, он наводи оне Малармеове реченице које појашњавају због чега је поетички Настасијевић најсроднији управо са њим, те се на извешан начин најтачније можда и сврстава међу симболисте.

Ја, напротив, мислим, да треба да постоји само алузија. Певање је, у ствари, контемплација предмета, али која полеће из сањарења, њима изазваних. Парнасовци узимају ствар целу; покажу је; тако нема тајанствености; они одузимају духу дивну радост, веровањем да сами стварају. Именовати предмет, то значи уништити три четвртине уживања у песми, које се састоји у постепеном одгонетању; сугерисати га, то је сан. Савршена употреба тајне чини симбол: евоцирати постепено предмет да би се показало једно душевно стање или, обрнуто, изабрати један предмет и дегажирати из њега душевно стање, низом дешифровања (Маларме, 1975: 60- 61).

Дакле, способност песника да се одрекне откривања тајанствености песме јесте главни предуслов уколико се настоји досећи истина. Чак и тамо где је изговоривост очигледна, не пристајати на баналност разоткривања, јер се вредна поезија указује само изабранима. Њен циљ није учинити себе доступном, унизити се, већ нагнати онога ко тежи да је спозна да се узвиси ка њој.

У вези са претходним наводима, када је реч о изузетности позиције поезије на хијерархијској вредносној лествици, Микић даље разматра на који се начин и у ком својству остварује управо та изузетност. Он наставља да паралелно изводи аналогију између Настасијевића и француских симболиста, те запажа како су подударности очигледне и по питању става који би уметник требало да заузме у односу на стварност.

Пронашавши најсуштију стварност у доживљају духа, или у душевном стању, како би рекао Маларме, Настасијевић је и могао да дође до става да *реч ту није појмовна ознака него сама ствар у својој бити*. Шта то значи осим да се остварује један сасвим посебан вид онтологизације онога што се рађа у самом

чину лирског говора. Кад још узмемо у обзир и околност да тада долази до преображаја опорог у меко, и обрнуто, што је, сасвим сигурно блиско ономе што је Валери називао *двоструким измишљањем садржине и форме*, долазимо у прилику да схватимо дубину Настасијевићевог удаљавања од животне емпирије. Отуда је сасвим логично што се, поводом кругова *Глухоте* и *Речи у камену*, говори о херметичности, тачније о немогућности да се иоле одређено опише смисао појединих песама (Микић, 1994: 78).

Међу нашим песницима, Микић такође проналази оне који су покушавали да савладају проблем херметичности у поезији, између осталих и Бранка Миљковића. Он увиђа сличности између Миљковићевог и појединих Настасијевићевих ставова, посебно када је реч о потреби за одрицањем од конкретизоване стварности, чија је реалност пролазна, како би се стигло до њене суштинске карактеристике у речи. Из Миљковићевог става да се „песма треба ослободити онога од чега се пошло“ (Миљковић, 1972: 209), Микић види очигледну везу са Настасијевићевом намером да речју објасни не појам којим се означава, већ суштину неке ствари, односно да сама реч представља суштину те ствари. Најзад, на извешан начин реплицирајући на констатацију Љубомира Симовића да Момчило Настасијевић одбија извршити конкретизацију неке личности или ситуације, пре свега у својим песмама, јер и нема увид у податке и чињенице које се на те личности и ситуације односе, Микић наглашава да се Настасијевић заправо одриче жеље да учини да било шта што би могло довести до такве конкретизације. Наиме, уколико је смисао песничкога сачињања у чувању тајанствености језичкога израза, онда би свако нарушавање те тајанствености значило удаљавање од смисла. Корак ближе конкретизацији појма, представља корак даље од његове суштине, од опште истине чији је он тек појединачни случај. Из наведенога се већ и сама по себи потврђује теза да Настасијевић није историјски песник. То даље имплицира због чега се и приликом избора песама узора, Настасијевић ипак определио за лирске песме и лирско- епске, које инсистирају на емотивном, а не за епске које су дословно пуне историјских чињеница и конкретних личности и ситуација. Када је реч о ослањању Момчила Настасијевића на народну традицију лирско- епских песама, у првом реду балада, важно је

напоменути да је о томе писао Миодраг Матицки у своме раду *Балада о уклетој невести као подтекст Настасијевићевих лирских кругова* (Матицки, 1994: 30- 31). Тема мртве драге, која је у народној балади *Женидба Милића барјактара* преобликована и конкретизована у лику умрле невесте, што је чини утолико трагичнијом јер је реч о девичанском уминућу, такође је и једна од централних тема Настасијевићевих песама. Пратећи на који начин и у којим циклусима посебно наглашено песник развија овај мотив, Матицки наводи читав низ примера у којима се јасно може видети на који је начин балада утицала на формирање одређених песама. Наводећи песму *Љиљани*, као уводну за циклус *Вечерње*, он увиђа сродност *златокосих девица* што снују и умиру⁴ на *златном одру*, и уклете невесте Милића барјактара, којој сам чин удаје, као иницијацијски процес преласка из девичанског стања у стање спознавања путености, представља један вид клетве под чијим утицајем девојка губи живот тачно пре него што спозна нечисту, плотску страну постојања. Дакле, на тај начин смрт заправо представља забрану и одрицање од плоти, односно начин на који девичанско биће, упркос родитељском допусту да ступи у брак, ипак бива сачувано у нетакнутом стању. Управо то неподређивање земаљским законима и инсистирање на ефемерности родитељске одлуке у судбинскоме дефинисању девичанскога бића, девичанске невесте, представља претпоставку да такво чисто и племенито (отуда и веома честа употреба придева *златно*, у смислу злата као племенитог метала) биће и не подлеже таквим законитостима управо због своје надземаљске или полубожанске природе. Оно бива делом овоземаљског света само до момента када дође до угрожавања суштине његовога бића пред опасношћу плотске спознаје. Смрт је једини начин да се доследност у штићењу невиности и сачува, односно спроведе до самога краја. Схватање смрти као спаса није реткост за Настасијевићеву поетску мисао. Наиме, већ у својим *Мислима и забелешкама* он истиче: „Нема тога положаја иза кога се не крију тајна врата излаза. Јесте, и на смрт мислим“ (Настасијевић, 1991, IV: 347). Према томе, овај његов став који смо претходно у раду навели као пример за филозофско одрицање у етичком смислу међу његовим *Мислима и забелешкама*, у

⁴ Нимало случајно, Настасијевић поставља једно уз друго смрт и сневачење, баш као што су и у грчкој митологији браћа близанци били Танатос и Хипнос, тј. Смрт и Сан.

контексту проблема одрицања од живота у поетском смислу у *Есејима* поприма још једно ново, богатије значење. На сличан начин се према феномену смрти односи и Рилке, који је на извештан начин истовремено и индивидуализује, у смислу да сваки човек иде ка томе да заслужи сопствену смрт, али и персонализује, односно персонификује, приписујући јој особине личности. Заједничко и једном и другом песнику јесте чињеница да сам процес одрицања од живота, односно смрт, ниједан од њих не схвата трагично. Напротив. Настасијевић на једном месту, које смо наводили претходно у раду као пример за поетски тип одрицања међу Настасијевићевим *Мислима и забелешкама*, каже: „Живот је, као биљка, да се заврши цветом“ (Настасијевић, 1991, IV: 362). Уколико девичанство схватимо као цвет који је сачуван, „неизанализиран“, који је поштеђен процеса спознавања плотског, односно дефлорације, захваљујући смрти, онда бисмо наишли на, наизглед, парадоксалну ситуацију где живот у путености представља заправо смрт, а физичка смрт и уминуће пре спознаје еротскога чина, значи заправо истински живот, односно његово заустављање у покрету као у каквом ћилибару, у самоме тренутку пупљења. Из наведенога произилази да ни сам наслов песме *Љиљани* није изабран случајно, већ је са намером издвојен из биљурног цвета, као флорални мотив који означава вечност. Као симбол, овај цвет је имао своје специфично значење још у античком времену, када је код Грка репрезентовао богињу Херу, као божанство плодности, а код Римљана богињу Венеру и принцип сексуалности. Ипак, чини се да је љиљан свој највећи траг оставио у хришћанству, па не чуди што се метафоре везане за овај цвет јављају на више места, како у Старом, тако и у Новом завету.

Хришћани широм света у љиљану (посебно оном беле боје) виде безгрешност, чистоту, чедност, па и слику Девике Марије. Штавише, сматра се да сваки део овог цвета носи по неки атрибут Исусове мајке. Тако, на пример, лишће љиљана репрезентује њену скромност, стабљика је симбол њене вере и побожности, док су бели цветови знак њене невиности и безгрешнога зачећа. Када је реч о српској традицији, код Срба је мотив љиљана најчешће везан за Пресвету Богородицу, па се често назива и Богородичин цвет (Gerbran, 2009).

Када је реч о двострукој симболици цвета љиљана, она проналази своје место у Настасијевићевом стваралаштву, те на извешан начин представља приказ унутрашње песникове борбе да истраје у одрицању од телесне љубави, наслућујући је увек као губитак и нарушавање целовитости бића, а у корист очувања духовне чистоте. Разлог апострофирању да је реч о девичанском бићу јесте чињеница да је оно посебно еротски потентно управо због тога што још увек није постало свесно своје сексуалности.

Управо та непознаница, то поље еротичности које Настасијевића, као ствараоца, подједнако и одбија и привлачи, јесте још једна спона која повезује њега са психоаналитичарима, у овом случају са Фројдом. За Настасијевићеву поетску мисао од изузетног је значаја разјаснити ову наведену паралелу, управо ради могућности разјашњења због чега песник у наведеној песми *Љиљани* инсистира на моменту сна и умирања девица, те због чега је управо тај мотив значајан како би се разумело његово песничко, али и приповедачко стваралаштво о коме ће касније у раду бити више речи.

Наиме, у своме делу *Увод у психоанализу*, Фројд чини увертуру са својим тумачењима снова, на тај начин што пре свега прави поделу између њихових свесних елемената и онога што их узрокује, а што најчешће припада сфери несвесног. „Ако своје схватање с појединог елемента пренесемо на цео сан, онда излази да је сан, као целина, изопачена замена за нешто друго, несвесно, и да је задатак тумачења снова да нађе то несвесно“ (Frojd, 2010 а: 102). Поводом конкретне симболике цвећа, Фројд наводи: „Цветање и цвеће означавају женски полни орган, или специјалније, девичанство“ (Frojd, 2010 б: 148). Један од основних постулата Фројдове психоанализе и анализе сна као такве, јесте тај да се ништа у човековој психи не налази случајно, као и да спознајне синапсе везане за човеково свесно стање у веома великој мери проналазе своје корене у несвесном. Тако и избор тема за самога Настасијевића постаје разумљивији након тумачења његових дела, пре свега песама и есеја, а које нас доводи до сазнања да се његов однос према женском принципу заснива двојачко: или на благонаклоности, уколико су у питању умируће девице, којима на тај начин плотско остаје заувек страшно, или на некој врсти страхопоштовања, али и презира према жени која је жртва плотског,

или и сама жртвује. Уколико бисмо овај Настасијевићев однос разумели као свесно заузимање става пред нечим што је као мотив дуго иритирало несвесно, онда би се поетско обликовање тога мотива у дело могло образложити чињеницом да је песник у себи освестио потребу да разоткрије и издвоји несвесни подтекст дела. У том случају, веза између песниковог несвесног и свесног слична је вези међу његовим речима и идејама које *једна другу дозивају*, те је самим тим њихова узрочно-последична повезаност подразумевајућа. Фројд, поводом наведеног каже: „Сачекајмо док се скривено, тражено *несвесно* не јави само од себе, исто онако као заборављена реч...” (Фројд, 2010: 103). Песма *Љиљани* није једини пример који илуструје начин на који Настасијевић проналази своју мотивацију и објашњава његову фасцинацију одрицањем од телесне љубави; Матицки наводи такође и песме *Билкама*, *Вечерња*, *Чесми крај пута* у којој је уједно садржана и најдиректнија алузија на народну баладу *Женидба Милића барјактара*, *Јутро...* Детаљнија анализа сваке од наведених песама, а поводом проблема одрицања, уследиће касније у раду.

У своје есеју *Белешке за апсолутну поезију*, Настасијевић се бави проблемом немогућности да се било какав закон и правило који не произилази из саме Поезије на њу примени у било ком смислу, нити му она може бити подређена. „Спољни налог за њу је у суштини непријатељски; она га се чува као живо од онога што би му донело смрт. Поезија за владе академизма, није ли болесник који се сав лекарима предао у руке?“ (Настасијевић, 1991, IV: 30). Настасијевићево поистовећивање поезије и живота, те схватање да су заиста истинити једино када један из другог произилазе, наишло је на позитиван пријем од стране Слободана Благојевића, као проучаваоца његовог дела. Наиме, Благојевић на поменути тему наводи следеће:

Ствар је у томе да смо ми одиста суочени са нечим искрено искушаним, па макар се, ту и тамо, као искуство јављала и патвореност... Многи од оних који су трубили о животу као основном принципу своје поезије, нису се живота ни у једном од свих његових парадоксалних момената ни дотакли Једно је причати о животу из јаслица институција, а друго је продубљивати га у осамљеништву, у несигурности потпунога индивидуалнога залога властите особности која може

бити и патничка, али сигурно и особеност бесконачне могућности (Blagojević, 1986: 213).

Већ је било речи раније у раду о Настасијевићевом изразито негативном ставу према критици, у оквиру сегмента о проблему одрицања у поетском смислу поводом есеја *Неколико рефлексција из уметности*, те се такав његов став у есеју *Белешке за апсолутну поезију* само потврђује. Када бисмо песнички принцип супротставили критичарском, добили бисмо апсолутно размимоилажење, са празним подкупом евентуално сродних елемената. „Поезија је да прожме, а не само додирне. И можда би начело самоваспитавања за Поезију могло овако гласити: без трунке утицаја посредника, дугим и непосредним примањем пронаћи према њој лични угао најмање отпорности“ (Настасијевић, 1991 а, IV: 31) Управо из тог разлога што поезија већ на једном интуитивном, или терминологијом психоаналитичара, *несвесном* нивоу прожима и заокупља читаво песничко биће, за разлику од критичара који само са спољне стране посматра *фасаду* дела, немогуће је пренебегнути раскол који влада међу овим поларизованим странама. „Песничко надпоштење: ништа с предумишљајем“ (Настасијевић, 1991 б, IV: 31). Настасијевић посебно истиче значај песничке непромишљености, јер свако интудирање намере у дело представља нарушавање његове конзистентности, тј. свака намера да се дело сачини већ би самим тим учинила немогућим стварање дела, јер пут од идеје или стваралачкога импулса до његове реализације не сме бити посредован предумишљајем. То је та смрт поезије о којој говори, а која би наступила истога момента када би човек пожелео да његов, људски фактор надвлада стваралачки. Настасијевићева наглашена потреба за одрицањем чак и од самога себе ради стваралаштва јесте пре свега она нужност која његово стваралаштво чини тако убедљивим. То је уједно и највиша жртва коју неко може поднети ради поезије. „И заборавив себе, да своја рођена снага не дела правцем *тако хоћу ја*, него *тако мора*“ (Настасијевић, 1991 в, IV: 31). Уколико би се начинио осврт за сличним начинима саможртвовања, морала би се уочити извесна аналогија са Христовом жртвом коју је поднео ради људи. У томе се и огледа светаштво Момчила Настасијевића, о коме је говорио Станислав Винавер. Када би се поезија оденула у људско обличје највероватније је да би попримила његов лик, и то не само због

његове тежње ка савршеној избрушености језичкога израза, већ баш због те жртве коју је био спреман поднети ради ње.

Разматрајући проблем односа истине и лажи, те њихове улоге у формирању уметничкога укуса, Настасијевић препознаје очигледну опасност коју оличава лаж и истиче како је прави укус један, баш као што је једна и истина коју еманира вредно уметничко стварање. „Укус: Лаж се заодене обликом истине; онда је најопаснија...Чему то стално истицање свог цедила кад, што је за примање, безусловно и у највећој могућој мери мора примити?... У ствари, укус је нужно један за све“ (Настасијевић, 1991 а, IV: 32). У којој мери је истина есенцијална као предуслов уметничкога стварања, сведочи и Шекспир, када тврди да је, уколико желе, уметници могу рећи. Када је реч о лажи, Настасијевић као најдрастичнији случај наводи снобизам, који се манифестује кроз јединке које су само наизглед заинтересоване за уметност, међутим оне је само површински конзумирају, без дубинскога разумевања. „Сноб: Оличење лажи према самом себи, најтежи случај где лаж као елемент улази. Сноб, на пример, слуша Бетовена, и не чује га“ (Настасијевић, 1991 б, IV: 32). Готово не правећи никакву разлику између важности стварања уметничког дела, али и могућности да оно на адекватан начин буде реципирано, Настасијевић је свестан чињенице да дело једино и живи само кроз адекватну рецепцију. „За причест спрема се постом и молитвом. А за музику чиме? Већ је светост моћи је примити, већ први корак у храм тек наслућене апсолутне религије“ (Настасијевић, 1991 в, IV: 33). Повезаност између религије и уметности, тј, на изванредан начин постављање знака једнакости међу њима огледа се у начину на који се и песник и подвижник одричу себе ради једног вишег циља ка којем стреме. Тиме песник и сам постаје подвижник. Мера тог несебичног подвижништва јесте могућност да се стигне до осећања за које Настасијевић тврди да је главни предуслов отворености уметника према свету, а то је сажаљење. Раније већ спомињано, оно представља начин на који се уметник отвара према уметности; песник према поезији.

Имати топлине за све, предигра је оплођења од сваког додира... Сажаљење није на овој чистини: ја неповређен жртвујем се повређеном, делим с њиме бол, али свестан да то не морам: ма и несвесно, дакле, очекујем награду. Међутим,

песничком надљубављу најплеменитија бивања до заборава излијемо из себе на љубљено, у дивној самообмани да нам се отуда дарује што у ствари сами дадосмо (Настасијевић, 1991, IV: 34).

Он наводи како је светаштво уметника у томе да егзалтацију сопственога бића преобликује у уметничку творевину, те да јој допусти еманирање јединствене енергије на реципијенте дела, међутим без претензије да му се узврати признањем. Њему је потврда исправности својих одлука већ у томе што поседује нагон да ствара.

Сажалење које, као такво, представља један од неизоставних предуслова стварања произилазећи из позамашне залихе разумевања за свет и за само постојање као извор инспирације, сагледано је из једног суштинског аспекта од стране Зорана Глушчевића. Наиме, у своме делу *Књижевност и ритуали*, Глушчевић препознаје Настасијевићево стваралаштво као стваралаштво аутора који се одрекао могућности било какве друге врсте љубави, изузев оне која потиче из сажалења, те поседује исцељујуће дејство попут благослова.

Први корак у чину стварања јесте заволети све ствари и сажалити се на њих. Заволети их треба јер су дар Божје креације као и ми, а сажалење је замена за самосажалење због патње за својим изгубљеним духовним извориштем. Пошто је суштински поетски простор испуњен жудњом егзистенције за есенцијом, нераздвојни пратиоци песника су страх, бол, радост и смелост (Глушчевић, 1998 а: 291).

Уколико Глушчевићево сагледавање Настасијевићевога дела сагледамо са прозодијскога ствановишта, видећемо колико је заправо та формална егзалтација смисла заправо рефлекс оне суштинске, исто као што је и појединачно, национално рудимент и скица за студију универзалног начела. „Настасијевићева прозодијска револуција, тежи понорном стапању са праисконском бити наше духовне егзистенције, како националне, тако и универзалне, тежи продору у коначну, колективно- архетипску суштину нашег постојања“ (Глушчевић, 1998 б: 292). Говорећи о односу националнога и универзалнога, Глушчевић се све више и свебухватније приближава жижноме проблему одрицања, где кључ смислености индивидуалне егзистенције види управо у њеној спремности да се одрекне себе

саме, тј. да доведе себе до *белога усијања*, до апсолутнога расточења које не значи крај, већ потврду стваралачкога бића.

Очито, ови појмови задиру у суштину и значење саме речи поезија. *Поезија* је грчка реч, потиче од глагола *чиним, делама, извршујем, стварам*. У Настасијевића овај грчки појам као да има старију, источњачку, будистичку нијансу, која отвара релацију према Хесеу. Стварати, значи себе као индивидуацију, расточавати. Ми бисмо били склони да ову формулу древне филозофске мудрости дефинишемо као стварање које је себе расподелило на елементе материја света, чији је коначни циљ стапање са свепостојањем ствари (Глушчевић, 1998 а: 293).

Глушчевић је пажљиво слушао процес предења Настасијевићевог поетског ткања на преслици, па је у току тог процеса чуо и разумео и следеће речи:

Родно тле није само по себи сврха него пут, и то незаобилазан, у општељудско, нека врста посредништва или моста између индивидуалног и универзалног духа... Отуда индивидуално поставља себи циљ који води у превазилажење, потирање личности, како би човек остварио себе у свему, а све у себи. Стваралаштво је путовање у самозаборав, до тачке где престаје и мисао и осећање и личност... Целокупна поезија Момчила Настасијевића изграђена је на овом привидном парадоксу, као на једном од својих постулата. Попут Гетеа и романтичара, Настасијевић је у самоодрицању и редуковању Ега поседовања изградио бескрајни индивидуални поетски универзум (Глушчевић, 1998 б: 294).

Потврђујући тезу о Настасијевићу као песнику одрицања, Глушчевић спада у ред оних књижевних истраживача који јасном мишљу и спремношћу да се и сами отворе пред тајновитим Настасијевићевим делом, завређују ванредно ретку почаст да се и оно пред њима, ако не у потпуности, а оно једним својим сегментом отвори и разоткрије.

Поводом Настасијевићевог песничког говора, који са лингвистичке стране представља један неуобичајени и необично значајан феномен, писао је велики број научника, између осталих и Тиодор Росић. Сам Настасијевић, пре свега, био је у потпуности свестан специфичности језика који је користио, те у том смислу, у појединим својим есејима, као што је есеј *Белешке за апсолутну поезију*, али и многи други, он настоји да објасни начин сопственога схватања поезије и поетскога

деловања. „Поезија се оствари говором, инструментом разума и логике... И ма шта се приговорило, данас је натчовечански напор песнички *проговорити*. Није ли то, на инструменту за сваки дан, имати моћи да се Божанским тоном засвира?“ (Настасијевић, 1991, IV: 35). Из наведенога се може запазити да је Настасијевића иритирала већ и сама помисао на нужност и неизоставност употребе речи, и то пре свега када се има у виду да се малтене идентичне речи којима се гради једна уметничка креација, могу пронаћи и у најобичнијем, свакодневном говору, у потпуно идентичном облику и стању, док је једина дистинкција у изменама контекста. Речи су за песничкога ствараоца какав је Настасијевић саме по себи исувише неодређене, грубе и недовољно избрушене да би могле пренети оне fine титраје стварносних сазвучја, те еманирање ослушкиване суштине самога постојања и Божанске мелодије. Исувише посредујуће. Њему је било потребно пронаћи одговарајуће речи, представе и слике које би могле изнети кроз себе доживљај свега онога што песник својим чулима прима, али не као примитивни и једноставни *mimesis* посматраног, већ као утисак и свест о ономе што посматра, *metanoia*. Отуда не чуди ни најмање његова потреба за *кристализацијом*, чији је исход пре музика и мелодија, него конкретна реч. А то одрицање од сувишности у језичком изразу запазио је и на примерима показао и горе поменути Тиодор Росић у својој раду *Значењска синтетичност исказа*. Истичући челну позицију песме *Фрула* у Настасијевићевом стваралаштву, Росић наводи следеће: „Генеза песме *Фрула* по много чему је репрезентативна за Настасијевићев песнички поступак уопште, а самим тим и за коначни резултат његових поступака“ (Росић, 1994 а: 83). У складу са примећеним значајем ове песме у генеративном смислу, Росић наводи једну од најважнијих карактеристика Настасијевићеве поетске мисли која је у знатној мери садржана у овој песми, која управо тај њен значај и оправдава, а то је музика. „Иницијални песнички доживљај у *Фрули*, видљиво је из њених сачуваних верзија, јесте музички“ (Росић, 1994 б: 83). У коликој је мери за Настасијевића музика била од суштинскога значаја, говоре бројна места наведенога есеја:

А што се музика, нашав себи шире и чистије могућности остварења, издвојила из Поезије речју, то не значи да ова и даље не носи у себи основно, али и скривеније,

флуидно бивање музике. Без колебања сме се тврдити: Најчистије, најобилније, најмоћније Поезија се оствари музиком (Настасијевић, 1991 а, IV: 36).

Дакле, музику или још тачније мелодију изразити речима, или боље- одрицањем од речи. Јер за Настасијевића је сувишно све што одудара од линије чистог звучања. Могло би се, заправо, рећи да у његовоме стваралаштву звучање носи и значење. У том смислу су и следећи наводи: „Ја, до савршенства изграђен инструмент, којом јачином затреперим, толика је мера“ (Настасијевић, 1991 б, IV: 37). Постоје многа места подударности, када је реч о Настасијевићевим ставовима у наведеном есеју, *Белешке за апсолутну поезију*, и онога што је у његовоме делу прочитао Тиодор Росић. Тако, на пример, *кондензовање исказа* код Настасијевића, терминологијом Зорана Мишића, Росић још назива и *синтетичким говором*. Многострукост асоцијација и могућност различитих значењских дешифровања у сублимацији Настасијевићевог језичког израза, о којима у својим есејима говори и сам Настасијевић, Росић види на следећи начин:

Настасијевићев песнички поступак битно одређују две компоненте. Дакле, синтаксичка редукција и значењска синтетичност, односно конданзација исказа. Ова друга компонента- која доводи до лирског зрења Настасијевићеве поезије и до есенције његовога песништва, односно до крајње синтетички редуковане лирске константе, као врхунског израза његове песничке душевности- делимично је осветељен на нивоу песме *Фрула*, што је изводљиво на нивоу готово сваке песме која је сачувана у више верзија. Значењско синтетизовање исказа доводи до готово невероватних резултата. У том погледу нарочито је интересантан лирски круг *Речи у камену* (Росић, 1994: 88).

Настасијевић се, одрицањем од логичке оптерећености поезије, приближио оној њеној интуитивној есенцији и суштини, те је тако одбацујући сваку сувишност у језичкоме изразу, успео да се на извештан начин врати на иницијелну позицију- од ослушкивања звука, до његовога записивања и превођења у мелодију- затварајући тиме круг. Лирски круг. Богата варијабилност његових песама свакако да је водила ка томе. *Пречишћавајући* језички израз, песник је истовремено пречишћавао и сопствено биће, па и биће реципијента који се сусреће са његовим старалаштвом, пре свега са песмама.

Али је чудна моћ Поезије да пречишћава онога ко је прима, да шири и појачава способност његове реакције на свет... У Поезији, то је тачка белогa усипања. Заиста дође тренутак кад се силином сржи грађа толико преобрази да се првобитни појам о њој изгуби (Настасијевић, 1991 а, IV: 37).

И заиста, разлике између појединих варијанти су толике, да су оне почетне и својом синтаксом, али и семантиком тек бледи наслути онога што ће уследити.

Проблем одрицања од сувишности у језичком изразу, те одрицање од обичних речи, па и речи уопште, заокупља Момчила Настасијевића и у есејима што следе. Тако, на пример, у своме есеју *За матерњу мелодију*, Настасијевић говори о *надживотноме* гласању мелодија. „Нем је Бог у свету биља и животиња; кроз човека промуца; кроз уметника проговори, чујемо му глас: *сушта је мелодија*. Реке се тако и речице уливају у надживотно море распеваности“ (Настасијевић, 1991 б, IV: 38). На један суштински начин, код Настасијевића су, као што смо то и раније запазили, испреплетани поетски и религијски моменти, а у овоме есеју те међусобне релације су изразито наглашене. Већ у самоме наслову есеја, песник нас упућује на централну тему своје поетске мисли, на матерњу мелодију. Њено звучање не поседује само творевина песничког духа, нешто што већ само по себи припада сфери уметничког стварања, већ он тврди да је, већ према карактеристикама сопственога бића и сопственога начела постојања, поседују једнако и свет живе и неживе природе, како биље и животиње, тако и камен; међутим своју коначну артикулацију она доживљава једино кроз потпуно сублимирани уметников доживљај света.

Када смо претходно у раду говорили о проблематици успостављања односа између истине и лажи приликом формирања уметничког укуса, видели смо да у оноликој мери у којој дело има поткрепљење у истини, у тој истој мери лежи и могућност да оно на адекватан начин буде реципирано, јер биће које у себе прима једно уметничко дело може препознати његове титраје једино уколико оно еманира уметничку истину по себи. А та истина би представљала еквивалент сублимираног уметниковог доживљаја света. Уколико бисмо поставили знак еквиваленције између истине и уметности, јер уметник је тај, уколико је прави, којем је могуће ослушнути гласање истине, те путем стваралачког дела омогућити јој доступност

реципијентима, онда би се и сам наметнуо закључак да је уметност једнака истини. Истина постојања коју уметност путем уметничких дела еманира, је једна и јединствена, и као што она кроз различите облике постојања доказује своје присуство, тако и уметност кроз различите уметничке темпераменте и поетике, налази разлог својега *ту бити*.

Једна је Уметност. Леонардови аргументи за ликовно само потврђују Бетовеново музичко. Велики уметници, творци религија иду као зраци из истог сунца. Немогућа је опрека међу њима. Тек у рукама тумача, јер се умешало оно ниже људско, настаје борба сваке за свог Бога, а он је један (Настасијевић, 1991, IV: 38).

Одричући се могућности да се избегне такав закључак, о јединствености истине и уметности, Настасијевић такође одриче и могућност да се тумачењем досегне то јединство. Ту песник поново потврђује свој негативан став према критици. На ову тему писао је, у контексту Настасијевићевога стваралаштва, и Славко Леовац у својој књизи *Момчило Настасијевић- књижевно дело*. Он запажа да Настасијевић у своме есеју *Белешке за апсолутну поезију* изричито одбија нужност присуства посредника између „давалаца- песника и прималаца- читалаца“ (Леовац, 1983 а: 8). Леовац наводи, такође, како је Настасијевић најпре заступао са својим савременицима извесне заједничке стваралачке постулате, да би се у каснијем току свога стваралаштва у потпуности одвојио и одрекао сваке сродности са ондашњим поетичким начелима. „Чини нам се да је дискретно ироничан према Богдану Поповићу и његовом мишљењу о васпитавању укуса“ (Леовац, 1983 б: 9). Природно је уследила оваква реакција на учење Бодана Поповића, будући да су њихове полазне критеријумске тачке у процесу стварања у потпуности различите. Та њихова суштинска међусобна разуђеност може се приметити и у јасној дистинкцији коју наводи Леовац: „Да је Настасијевић мислио на Поповића и остале *васпитаче укуса* учитеље стила, то се види и у необјављеном есеју *Неколико рефлексија из уметности*, где каже, поред осталог, да се стил често тражи у речи, фрази самој по себи“ (Леовац, 1983 в: 9), а не у сржи онога реченог, која заправо и јесте оно највредније самога дела, оно из чега сама форма дела и произилази, а не обратно. На тај начин схваћена, Настасијевићева потреба за елиптичношћу израза

заправо илуструје његову стваралачку способност да се усредреди на суштину изговореног.

Због тога је Настасијевић постио и кајао се. Прво, у самоћи своје младости, када је од 1916. па до 1923. године писао своје прве радове, одбацивао их, сазревао и чекао прави час зрења. Али и касније, кад је дошао до правог, неопходног израза, он је тако живео и радио (Леовац, 1983: 15).

Сваким исписаним стихом, Настасијевић је брисао артифицијелне дистинкције између стваралаштва и живота. Ту Настасијевићеву способност да у свему сагледа неупитно јединство као једини могући и прихватљиви облик постојања, запазио је и Е. Д. Гој у својој књизи *О два лирска циклуса Момчила Настасијевића*. Наиме, он пише о одрицању од могућности анализирања и рашчлањивања јединства света уметности, као и света уопште:

Права уметност је, значи, изван или изнад региона стила и садржине, школа и метода. Поезија је суштина која се не може делити ни анализирати. Она изражава лепоту, а лепота те ствари је њена тајна. За уметника је лепота свуда и у свему, јер су ствари једно. Лепота је надреалност постојања и тако је сва права уметност надреалистичка (Гој, 1969: 11).

Говорећи о синтаксичкој редукацији и значењској синтетичности израза, поменути Тиодор Росић се дотакао оног момента који је један од кључних ради разумевања због чега је Настасијевић са толиком ревношћу инсистирао на значају музике у уметничком делу. Наведена поетска средства већ су сама по себи наметнула кретање песника од речи ка мелодији. „У Настасијевићеву поезију се ступа као у какву тиху, чисту и богоугодну богомољу на осами. То ступање не најављују фанфаре, бљесак, раскош и чинели, већ матерња мелодија роднога језика“ (Росић, 1994: 86). Управо о тој проблематици *матерње мелодије* писао је и Никола Грдинић, у своме раду *Проблем матерње мелодије у српској авангардној књижевности*. У њему се аутор бави покушајем одгонетања овога феномена, а са циљем да се читаоцу, између осталог, укаже на чињеницу да је са песниковога становишта матерња мелодија богатија и разноврснија од онога што би представљала интуиција:

Та *распеваност* у духу јесте мелодија, а она не постоји само као интуиција, већ као *мелодијска природа сваког живог израза духа*. Мелодија у Настасијевићевим исказима има другачије значење од познатог и уобичајеног. Она је стање духа, ментална категорија, која се оваплоћује у истом таквом изразу, који не мора обавезно бити повезан са звуком. Отуда мелодија постоји у простору, а не само у времену као што је то случај са музичком мелодијом (Грдинић, 1994: 33- 34).

Уколико Настасијевићеву форму схватимо као интуицију, те их у потпуности изједначимо, као што то сугерише Грдинић, те уколико даље суштину интуиције препознамо у мелодији, тада простом математичком таутологијом, а Настасијевић је и сам био математичар по струци, може се закључити да је управо мелодија оно што одређује форму Настасијевићевих песама. Интересантна је чињеница да упркос своје прагматичноме уму Настасијевић ипак не инсистира на превласти разума, као што би се могло очекивати; он га се унеколико одриче, када је сам процес стварања у питању, те надмоћ приписује интуицији, на исти начин као што, док апострофирана места мелодије назива *максимумима мелодијских кривина*, ипак даје предност мелодијскоме неробовању појмовима.

Док у мелодији, у првом смислу, временски тече оно што је усталило лик; и ту и тамо бивање је истоветно. Овде се изгуби појам о времену, овамо о простору. Мелодијске је природе сваки живи израз духа. Говор се заталасава у непрекидној линији. Што називамо нагласцима само су максимуми мелодијских кривина (Настасијевић, 1991 а, IV: 39).

А поменуто мелодијско неробовање појмовима, може се приказати на следећи начин: ако под појмом разумемо реч, а под мелодијом звук, једном синегдотском супституцијом долазимо до једнога од најзначајнијих Настасијевићевих ставова, а то је став према којем се примарни значај у процесу стварања песме даје звуку, а не речи. Настасијевић у есеју *За матерњу мелодију* и експлиците о томе сведочи:

Што се поезијом назива, тачно је средина између говора и музичке мелодије... А што се данас упола лишила животне сржи, декаденција је и заборав да је глас далеко битнији од речи. (Не песник, него певач!) У примитивним срединама, и данас, поезија се једино певањем казује (Настасијевић, 1991 б, IV: 39).

Поводом наведене теме, Грдинић наводи три најважнија и основна ступња класификације, односно три најрепрезентативнија ступња у којима се јавља мелодија:

За даље разумевање суштине поезије важно је Настасијевићево разликовање три различита начина, или ступња у којима се јавља мелодија. Разликовање се проводи по степену организованости мелодијске линије. Говор је мелодијски најслободнији, а музичка мелодија је правилно организована. С једне стране је хаос, а са друге симетрија, утврђен образац. Поезија заузима средишњи положај између хаоса и симетрије, па су отуда њене битне особине, асиметричност, релативна уређеност, нешто што није хаотично, али није ни правилно. Осим у уметничкој лирици, таква мелодија налази се још у поезији примитивних народа и дечјем говору. Код нас Настасијевић је види у бугарштинској поезији и *лирском замуцкивању нашег југа*. Битна особина ове поезије јесте полиритмичност, јер се одвојила од говорне мелодије, али није симетризована. У сва три степена може се осетити матерња мелодија, али најбоље се осећа у лирској уметничкој поезији и архаичним облицима усмене књижевности (Грдинић, 1994 а: 35).

Евидентна подређеност звуку која је карактеристична за Настасијевића, насупрот појмовноме одређењу у поетске мисли којег се песник на известан начин одриче, примећена је од највећег броја аутора који су писали о Настасијевићу. Грдинић такође и на овоме плану износи своје запажање: „Може се рећи да Настасијевић матерњу мелодију не дефинише појмовно; она се не може разумети уз помоћ логичке анализе“ (Грдинић, 1994 б: 36). Поводом одрицања од настојања Настасијевића да суштину матерње мелодије подвргне прекомпоновању у складу са корелацијама екстерних, контекстуалних фактора, Грдинић закључује: „Мелодијски израз није нешто екстерно чему се прилагођава интуиција (тј. *унутрашња распеваност*), или њој механички додаје, већ интуиција сама. Тако је мелодија спољашње оваплоћење унутрашње суштине (интуиције, идеје) (Грдинић, 1994 в: 34).

Веома значајна промишљања о приоритетној позицији интуитивнога момента у Настасијевићевом стваралаштву изнео је Миодраг Павловић у своме есеју *Момчило Настасијевић*:

Пошто се органско, односно живо уметничко одупире анализи, једини начин сазнавања у тој области јесте интуиција. Ову магловиту реч, чија је вредност само у томе што је тајанствена, Настасијевић изричито, и у више наврата употребљава. Али он не може да нам предложи дефиницију за овај кључни појам, него покушава да нам га дочара: ‘Нешто је простујало кроз цело биће, нешто као велики страх и велика смелост, бескрајни бол и бескрајна радост. Интуицијом као средством сазнања могућно је чак и дати основно обележје човека. Људи смо по интуицији која је нераскидна суштина себе и суштина света’. Међутим мада је интуиција била и још увек јесте, један од помодних термина, код Момчила иза тога термина ипак стоји један личан, стваран доживљај; како би то сам песник рекао, и тај доживљај чини нам се ипак вреднији од интелектуалних, схематско-дијаграмских конструкција... (Павловић, 1966: 126).

Павловићево инсистирање на одрицању од могућности да уметничко дело буде подвргнуто схематско- логичним анализама, у потпуности се подудару са Настасијевићевим ставовима по том питању. На идентичан начин, овом темом се бави и Борислав Михајловић у своме предговору књизи *Песме. Приповетке. Дrame*. која се односи на стваралаштво Момчила Настасијевића. Наиме, он о наведеном проблему каже следеће:

Само ова оцена већ спада у редове који следе и који треба да заокруже и закључе овај напис, у ствари за студију о Момчилу Настасијевићу, рапаву и неравну скицу, јер реч је о писцу који се тако нерадо и тешко подаје анализи, о песнику који је у нашој књижевној историји готово неначет, и много ће се перо још, поред овог данашњег, поломити о њега пре него што он прикаже свој дефинитивни лик... Велика, самоникла песничка личност. Завереник језика, мистике, предања. Једини наш заиста фолклорни песник у дубоком смислу те речи. Сав од слуха, од искони, од тајанства (Михајловић, 1958: 20).

Михајловић овим својим сумирањем закључака потврђује постојећу проблематику недовољне заступљености Настасијевићевога стваралаштва као теме у истраживачким радовима, што због природе самих истраживача, што због споменуте самониклости и затворености, која претпоставља истрајност, самога песника.

Одрицањем од могућности разоткривања света тајне уметничкога стваралаштва бавила се такође и Тања Крагујевић у својој књизи *Митско у Настасијевићевом делу*:

Песништво је попут живота самог, вазда над понорима непресахле магије кругова; лепота истине, мистично испољена у свему стварном, живом, а лепота истине је лепота тајне, јер је кључно Настасијевићево уверење да је *лепота једне ствари у ствари тајна те ствари* (Крагујевић, 1976 а: 100).

Слутећи и проналазећи неки другачији критеријум којим би се могла направити тачна дистинкција између лажног и правог песника, Крагујевић наводи:

Песништво није само инкантација којом се призивају слике уобразиље и сна, већ вера у моћ посредовања између оностраног, духовног поретка и овоземаљског искуства, те вера и истина репродукују однос који постоји између постојања и бића. Песник је медијум тумач невидљивог и невиђенога, али завршни акценат у процесу песниковога посредовања није у индивидуално- поетском узалажењу ка трансцедентном искуству, већ и у повратном процесу приближавања суштине општем људском доживљају (Крагујевић, 1976 б: 102).

О тој песничкој особини да тренцендира у повратној спрези, како елементе оностраног, тако и оностраности, већ је било речи раније у раду. Међутим, хермесовска улога истинских песника садржана је и у чињеници да једино онај који није спустио своје земаљско трајање у пуки однос пема свету, већ је задржао своју духовну снагу просуђивања и освешћивања тога односа у песнички израз може доћи до настасијевићевскога осећања *сажаљења*, дакле сазнавања суштине бића, али и самога постојања, такође. Према речима Тање Крагујевић, такво осећање одговара стању мира: „Само миран човек може бити господар себе и других, само спокојан песник може бити господин песник, божански узвишен и удаљен од људи“ (Крагујевић, 1976 в: 107- 108). Тумачећи феномен лепоте, која настаје као резултат досегнутога стања смирености, она га дефинише на сличан начин као и песника, односно на сличан начин је представљена та посредничка улога коју и један и други имају, да једну другој појасне и дочарају сфере оностраног и оностраног: „Лепота је мост између коначнога и бесконачнога, појмљивог и непојмљивог, спона која ублажује неспоразуме између сфере стварности,

профаног, свакодневног, просторно и временски омеђеног и области надстварног, као простора свете тајне, бескрајног и вечног“ (Крагујевић, 1976 а: 102). На исти начин на који уметник од нечега профаног испреда нит изузетности јер га он разоткрива и сазнаје према његовој суштини, тако и лепота која се чини да је надихват руке не показује се многим, већ једино изабранима. „Лепота је у природи и основи свега, али је и бескрајно удаљена од свих могућности да се до ње допре“ (Крагујевић, 1976 б: 105). Управо је то случај и са Настасијевићевом стваралачком личношћу, која је недељива управо као и различити књижевни жанрови у којима се огледао, а о којем смо већ говорили. Он је као песник најнедодиривији баш у тренуцима када се над њим настоји извршити нека врста анализе. Борислав Михајловић каже: „А како је Момчило Настасијевић, као ретко који писац, јединствена и недељива личност у свим жанровима којима се бавио, одвајање и посебан третман тих врста представљао би праву вивисекцију“ (Михајловић, 1958 а: 12). Михајловић на том месту у своје раду посебно апострофира извесну сродност између Настасијевићевих песама и приповетки: „Уопште, између песама и приповедака Момчила Настасијевића нема јазе и наглога прелаза, иста је то оркестрација тона и језика, близак круг идеја, заједничка опседнутост извесним мотивима, иста помало патетична инкантација, иста завереничка убеђеност“ (Михајловић, 1958 б: 13). Баш та сродност међу књижевним жанровима које је писао, потврђена је у Настасијевићевим забелешкама, мислима и есејима, као једна од најважнијих карактеристика његовога поетскога стваралаштва, те се сам песник одриче покушаја да јасно и стриктно постави међе у своје књижевном изразу, што је тачно запазио и Зоран Гавриловић у своје предговору књизи о Момчилу Настасијевићу, под насловом *Истинословац*:

Та три основна тока обележавају Настасијевића као песника, приповедача и, напослетку, писца који размишља о своје стваралаштву, значи теоретичара. Изгледа ми да се ово тројство најјасније и огледа у његовим теоријским забелешкама и есејима, који су, као ретко код којег песника у нас, прави напор тражења најсрећније формуле, која ће објаснити сопствене немире и сопствене претпоставке, с једне стране, а с друге стране покушати да своје стваралаштво уткне у шире токове националне културе (Гавриловић, 1972: 7).

Када је реч о поступку анализе и могућности његове примене на Настасијевићево књижевно стваралаштво, Гавриловић углавном заступа већ више пута у раду спомињано становиште, слично другим проучаваоцима, да је Настасијевић песник који на сва питања нуди више одговора, управо у зависности од тога са које стране и из ког аспекта намеравамо да приђемо његовоме делу.

Сложеност књижевног чина и његова вечна дволичност и лукавство са и састоји у томе што се испитивачу увек нуде две основне могућности: или прићи делу као духовноме акту који има необично сложене и осетљиве односе са многим другим смисловима егзистенције, или му прићи као самосталном, у себи затвореном облику, чији смисао лежи искључиво у границама тог облика (Гавриловић, 1972 а: 8).

Та способност истинских стваралаца да начине вишезначно дело и јесте разлог због којег је њихово стваралаштво тако резистентно на евентуалне покушаје тумачења и анализирања. „Било би, уосталом, и неправедно ставити песнике, који размишљају о свом сопственом стваралаштву и о поезији уопште, под строгу лупу академских проучавања“ (Гавриловић, 1972 б: 11). Наведеним исказима Зорана Гавриловића, поред бројних сличних оцена Настасијевићевога стваралаштва, још једном се потврђују песникове речи да је начин на који уметник ствара, дакле, *израсло дрво а не зидана кућа*; производ пре свега интуитивнога прегнућа, а не рационалних намера и промишљености, па му на тај и такав начин ваља и прилазити.

У раду је било речи о Настасијевићевом специфичном језичком изразу који заправо гравитира ка једној крајњој вербалној редукцији чија би апсолутна вредност била у оној тачки *белога исцјавања*, у којој се реч претаче у фино ткање златасте мелодијске верижњаче. То ткање је, између осталих, успео да запази и Никола Милошевић. Он је тај процес видео као одрицање Настасијевића од искључивости вербалног, ради давања подразумеваног првенства звуку и мелодији. „Настасијевић толерише логику мотивације и индивидуализације само дотле док она не омета постизање музичких ефеката. Тамо, пак, где се ова два тока сукобљавају, односно тамо где се њихови правци *секу*, Настасијевић се недвосмислено опредељује за мелодијску линију књижевне структуре“

(Милошевић, 1987: 83). Када је реч о природи матерње мелодије, Настасијевић јој приписује општи карактер, односно да је она једна за читав народ, али да тек од свакога појединца понаособ зависи хоће ли ослухнути неки од сегмената њенога гласања. Исто као што је *поезија једна, а поетике многе*, тако је и матерња мелодија заправо објединитељ свих појединачних слушања и свих појединачних проговарања. Јер праву реч и може пронаћи и њоме проговорити само онај који ју је најпре са пажњом и у целости саслушао читавим својим бићем. „Који се народ мелодијски (читај: духовно) искристалисао, томе се говорна и музичка мелодија у основи поклапају“ (Настасијевић, 1991 а, IV: 40). Савршени склад појединачних перцепција би представљала правилно, истински сазнана мелодија, која се самим постојањем еманира и потврђује. „Матерњом мелодијом називам ону звучну линију која, долазећи из најдубљих слојева духа, везује појмове у тајанствену целину живог израза“ (Настасијевић, 1991 б, IV: 40). На овај начин схваћена и дефинисана матерња мелодија представља на изванредан начин једну врсту композиционога начела према коме је уређен не само друштвени поредак, већ је из једне опште перспективе, она, заправо, нотни запис самога живота који се препознаје слушањем.

И чим из веће дубине продре глас, тим му је и шири обим одјека... Још музика није свеопшти језик осећања и која је проглашена свеопштом, ипак је, као страни језик, треба унеколико учити слушањем. Мерило је за матерњу мелодију, погоди ли или не погоди од првог слушања (Настасијевић, 1991 в, IV: 40).

Баш то *погађање* матерње мелодије, односи се првенствено на одговарајуће титраје и импULSE бића које перцепира њено звучање. Колико год то важило на појединачном плану, толико и још много више се све односи на велики број припадника једнога национа, те на тај начин сам народ постаје нека врста општег организма, чији живот и гibaње изазивају и омогућавају управо звуци матерње мелодије. „Тако и народ народу много пре мелодијски него језички (читај: идејно) доструји. Мелодијом дух крчи себи победе у свету. Музичка поплава равна је религијској“ (Настасијевић, 1991 г, IV: 41).

Уколико матерњу мелодију схватимо као суштину бића која је увек присутна али не свакоме доступна, већ само онима који су спремни да је ослухну,

да је осете, онда би се као једна од њених најважнијих особина и карактеристика могла издвојити непреводивост. Јединствена у сваком свом сегменту, њена природа је таква да ни у једном свом делу не подлеже законима супституције или промењивости, што је самим тим чини и непреводивом. За разлику од речи, које своје супституенте могу и често проналазе у страним језицима, мелодијски запис остаје својствен сваком народу, чиме се он уједно разликује од сваког другог. „По себи се разуме, преведећи поезију само се оскрнави светиња живог израза. Бесмислено је силити инструмент да да сасвим неки другородни тон. Јер је бит поезије управо оно чему се туђе нипошто не повинује“ (Настасијевић, 1991 а, IV: 41). Поводом одрицања од могућности транспонованја емотивног и интуитивног плана са једнога на други језик, Настасијевић уочава како би се пре могло прићи страном слушаоцу, него читаоцу, јер већ сам звук једнога језика носи у себи извесну количину семантичности, довољну да се на њега ако не рационално, а оно ипак емотивно и интуитивно реагује. „Рецитована и читана поезија не продре од граница свога језика, иако на свету постоје преводиоци; тек певаној, не превођеној, отворио би јој се пут у туђинска срца“ (Настасијевић, 1991 б, IV: 41). Дакле, звучањем се приближити непосредно, без икаквога инсистирања на посредничкој улози превода.

Када је реч о проблему звучности и мелодијскога транспонованја смисла, постоји онолики број варијетета колико и покушаја да се допре до суштине матерње мелодије.

Важно је истакнути, у народном певању нема утврђених мелодија, него колико певача, толико и варијаната. Народне попевке нипошто нису сировина коју ваља уметнички прерадити: где би се нешто већ распевано силило да и преко свога максимума пропева? У ствари то је кварење... оне су још једине у моћи да разбуде матерњу мелодију, или тачније моћ певања, ако се где успавала (Настасијевић, 1991 в, IV: 43).

Пут развоја саме мелодије, Настасијевић представља кретањем по у- осе, узлазном путањом, савладавајући један по један, сва три њена нивоа, о којима је раније у раду већ било речи, од говорног, преко лирског до звучно- мелодијског. О праволинијским путањама и математичности кретања мелодије, Настасијевић

једино и говори у том смислу у ком, на пример спомиње и нужност хармоније, коју види као један од главних предуслова стварању уметничкога дела.

Или ствар се и овако поставља: од обичног говора, преко песничког израза, па до чисте мелодије иде се ка све правилнијој и гипкијој линији, да већ додирне геометрију зато се рај, влаавина чистог духа и замишља геометријски; зато је музика, у ствари, жива математика (Настасијевић, 1991 а, IV: 43).

Немогуће је не позвати се изнова на Питагорину теорију о хармонији сфера, која ће неколико векова касније бити поново ревалоризована у Дантеовој представи концентричних небеса Раја, у оквиру *Божанствене комедије*. Саму хармонију најпре стваралац мора садржати у себи да би је касније могао еманирати у делу, на исти начин на који се на једном општем плану најпре треба упознати са сопственим културним тековинама, не би ли се то национално потом повезало са баштињењем на нивоу света.

Ако је иоле још нагона да се себи и другима саопшtimo најдубљом (читај: општечовечанском) страном своје природе, ваља нам се буквално вратити матерњој мелодији... Неутралисало нам се у духу, влада нека троструко укрштена мелодија. и чиме се зававамо да смо коракнули културно, ништа је мање него непремостива брана свему што би да стваралачки пође из нас: губимо све више кључ своје тајне. Треба великог поста и кајања (Настасијевић, 1991 б, IV: 44).

Да Настасијевић, као стваралац, заиста припада пре свега сфери националног и народног стваралаштва, може се наслутити већ из његовога избора мотива, на основу појединих слика и идеја, можда најбоље преко лексике, али се све то што је израстало из основе националног тла, разлистало и разбокорило у предивне цветњаке једне светске Поезије, са себи својственом формом и синестезијским постигнућем да се говор звукова преточи у мирисе. Једино је такав правац могућ, уколико се жели од појединачног ка општем, од националног до универзалног. У том смислу су и следеће песникове речи: „Свима припадне само ко је кореном дубоко продро у родно тле. Јер општечовечанско у уметности колико је цветом изнад толико је кореном испод националног“ (Настасијевић, 1991 в, IV: 44), као једно од најважнијих поетичких Настасијевићевих начела.

У своме есеју *Белешке за стварну реч*, Настасијевић даље развија своју теорију неизговоривости и њене неизбежности, а посебно у тренуцима када се највише жели истински проговорити. Наизглед парадоксалан, овај захтев за ћутањем и тишином поседује свој истински смисао у Настасијевићевом стваралаштву. Начин на који долази до жељенога језичкога израза и сам процес настајања речи у сопственоме бићу, песник са великом тачношћу и прецизношћу износи управо у овоме есеју, као резултат једне минуцозне и пажљиве интроспекције. „Онда, за колико немогући, знак је, за толико измождити оно најнесавитљивије у себи, оно што је мукли отпор слову: тек тада отворив се на слепој мрљи виду, затамни дотле схватљиви привид несхватљивом јасношћу суштине“ (Настасијевић, 1991, IV: 46). Настасијевић износи детаље о сопственом психолошком и емотивном стању у моментима док ствара. То је мукотрпни, мајеутички процес са неизвесним резултатом који за песника може значити или нови живот даље кроз дело, уколико је успео да приликом његовога стварања ослухне од матерње мелодије и по њеној матрици га створи, или заборав уколико суштина и смисао остану изван сачињеног. „Изрицати истину значи трпети порођајне муке“ (Димитријевић, 1998 а: 10), каже Владимир Димитријевић.

У том погледу, Димитријевић спомиње наведено трпљење мука као облик жртве, којој Христ учи човека, као и томе да би је требало схватити и прихватити као највреднију и неопходну, као љубав, истину и светлост стварања и вере. Песников циљ је, на тај начин, *један виши језик који обухвата васиону* (Димитријевић, 1998 б: 10).

Поводом тежине задатка који је пред собом поставио Настасијевић, те о његовоме великом и неупитном одрицању од материје како би се од појавности дошло до згуснућа суштине у облик и израз, писао је и Милослав Шутић у своме раду *Материјализована мелодија у поезији Момчила Настасијевића*.

Ослобађајући се материје, прелазећи преко симболичке фазе суштина и допирући до њиховог идеалног облика, Настасијевић је до непробојности згуснуо смисао своје поезије. А подржавајући материјалност облика и усклађујући са том материјалношћу звучност свога песничког језика, овај песник створио је своју варијанту материјализоване мелодије. Будући чулно одређена, Настасијевићева

материјализована мелодија јавља се удружена са песничком сликом. Таква слика, с једне стране, може да достигне космичке размере, а, с друге стране, не прелази оквира једног ситног детаља (Шутић, 1994: 44).

Слично песничко сабирање сусрећемо и у стваралаштву Рајнера Марије Рилкеа, који говори о одрицању од занемаривања *неугледних речи које саме стоје* (Rilke, 1979 а: 28), до одрицања од одустајања за досезањем *кругова који се шире* (Rilke, 1979 б: 53). Лирски кругови Момчила Настасијевића као да су нашли свога одраза у Рилкеовом низању концентричних кругова у песничком и стваралачком кретању ка божанском ентитету.

У том смислу песничком и сваком другом сабирању, које је посредовано свешћу о самој себи и сопственој трајању, Никола Страјнић посвећује читаву књигу студија и огледа под насловом *У сажетом облику*. У њој Страјнић о конкретном проблему одрицања од свега сувишног у односу на стварање само, које се манифестује кроз песничко сабирање књижевно- језичког израза, а на примеру дела Момчила Настасијевића каже:

Па, на грчком језику за сабирање постоји реч *λεγειν*, из које произилази реч *λογος*. Та реч, као што знамо, постоји и на почетку *Јовановог јеванђеља*... А то је реч кроз коју све настаје и јест и у песништву Момчила Настасијевића. Та његово дело и јесу само речи. Али речи које такође долазе *εν αρχη*, из најдубљих дубина његовога бића, као што и све у свету долази из најдубљих дубина бића света. Али, када је реч о песнику Момчилу Настасијевићу, тај долазак омогућава песникову, она ноетска сабраност, онај опажај који отвара пут речима његове песме (Страјнић, 2006: 121- 122).

Инсистирање на одрицању од олакога писања и непромишљене употребе речи, Настасијевић ће експлицирати на следећи начин:

И речи тада, не да се њоме заваја ћутање, не да се јефтино у себи што скупље прода, већ да се отвори оно што је најмуклије у бићу, већ да само ћутање проговори. И кроз кога год проговори суштина, у радосном је то поразу себе (Настасијевић, 1991, IV: 46).

Наведени тип одрицања на овај начин стоји свакако уз одрицање песника од себе ради стваралаштва, што уједно представља жртву коју је Настасијевић

подносио стоички мирно, без поговора, са радошћу. Духовна сабраност и једна специфична врста поунутрености која у свом стрпљивом скривању заправо вапи да буде разоткривена, карактеристике су Настасијевићеве стваралачке личности. На ту тему писала је и Тања Поповић у раду са већ самим по себи веома индикативним насловом: *Одјеци српскословенског песништва у Седам лирских кругова*.

Поменимо да је Настасијевић, вероватно, користећи се овим формулама (*Прострели, о, прострели ме раба... Камен да сам на веки...* нагласила Ј.Р.) намерно повлачио паралеле између себе као песника и средњевековних преписивача, често јединих посленика књиге и речи онога доба. Осим грешности и самоунижења, овде се назире и она иста чежња за самоћом и изопштењем из друштва која је била карактеристична за књижевну делатност свих времена. Усамљивање и рад на књизи су, између осталог, представљали вид испосништва и службе Богу, начин искупљивања грехова, остваривања и испуњења земнога постојања (Поповић, 1994: 49).

Интересантна је чињеница да је Настасијевићева духовност успела да у потпуности евоцира дух једне давновековне ауторефлексије, транспонујући у једно модерније доба, које је већ захваћено на почетку двадесетог века велоциферским кретањем света, својеврсну смиреност и усредсређеност на делатност душе која самопрегорно промишља о стварности и постојању. Разуме се да се сличности са средњевековљем не исцрпљују само на нивоу начина на који су стварали преписивачи и неколико векова касније и сам Настасијевић, већ далеко непосредније сродности представљају оне које су уочљиве на лексичком нивоу. Тако, на пример, према већ познатим изражајним формулама средњевековне реторике он ствара нове облике и изразе, у којима је садржана наизглед амбивалентна природа; са једне стране средњевековна скрушеност, а са друге дух модернитета.

Већи део тих формула преузет је претежно из записа, икоса, псалама и стихира. Тако се, на пример, анафоре *Радуј се, Лукуј*, обавезне у акатисту, кондаку или икосу, могу срести и у појединим Настасијевићевим песмама: *Речи у камену, Мисао, Позној, Радосно опело*. Исто важи и за рефрен *Алилуја*, чести богослужбени поклич- *Хвалите Господа*, из песме *Предвечерје*. Поред тога,

Настасијевић се неретко користи и препознатљивим српскословенским спојевима речи, карактеристичним, тако рећи, за све жанрове, какви су *на веки, худи век, тихи пој* и сл (Поповић, 1994 а: 48).

Потврду својих навода Поповић проналази у низу примера које наводи, а у вези са евоцирањем старих значења понеких, не више актуелних речи, које добијају у потпуности један нови смисао, посебно у новом контексту у којем се налазе, у Настасијевићевим песмама. Тако, на пример, код њега се срећу:

‘кропити’ уместо ‘капати’ (*Биљкама*), ‘целов’ и ‘целивати’ уместо ‘пољубац’ и ‘пољубит’ (*Врбе, Мировање дрвећа, Речи у камену*), ‘прозрети’ у значењу ‘прорицати’ (*Позној*), ‘смагнути’ уместо ‘потамнети’ (*Молитва*), ‘пој’ или ‘појати’, уместо ‘певање’ или ‘певати’ (*Чесми крај пута, Молитва, Божјак, Брату, Радосно опело, Храм*)... (Поповић, 1994 б: 50)

и сл.

Познат је став који Настасијевић заузима према употреби речи, а то је да се оне никада не смеју користити без разлога. Најбоље је проговорити музиком, где је то, разуме се, могуће; у противном- ћутати.

Писање бих свео у границе нужности... Чему ритмовати, чему стављати у прозу оно што ни за себе лично није откриће. Јер је расположење само нејасни одјек правог бивања, само дим суштинске ватре. 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, 1991, IV: 47).

Настасијевићу, заправо, није ни било неопходно инсистирање на коришћењу речи за њега самог, да би он схватио и експлицирао суштину, већ му је поменута улога медијатора и посредника између света стварања и света људи сама по себи наметнула нужност коришћења речи којих се намеравао одрећи.

А управо та чињеница нарочито је важна с обзиром на Настасијевићеву књижевну, превасходно песничку форму, као најособенији пример сажетости или елиптичности у читавој српској лирици. Показује се колико је било потребно лексичких и синтаксичких интервенција, тематских и формалних скраћивања или проширивања, да би се стигло до последње, коначне и, с феноменолошке тачке гледишта, једино легитимне варијанте текста. И та, коначна верзија

Настасијевићевог текста, готово по правилу загонетна, може нам бити много јаснија и ближа захваљујући верзијама које су јој претходиле (Шутић, 2002: 63).

У свом есеју *Белешке за стварну мисао (I)*, Настасијевић се поново дотиче теме одрицања од самога себе ради стварања. На наведену тему писао је Славко Леовац у своме раду *Момчило Настасијевић- књижевно дело*, те је у том смислу одрицање од себе ради стварања у случају песника Настасијевића, то пре свега представио као једну суштинску, коренску усамљеност. „Посветио је живот поезији и због њених тајни, а не само због самоће. Он је био све самљи и отуђенији од других, од друштва с једне стране, док је са друге настојао да пробије самоћу и неки метафизички мук поезијом, уметношћу“ (Леовац, 1983: 24)... Искрена радост коју Настасијевић приликом одрицања од себе ради стварања доживљава и коју осећа једнака је радости бдења над делом које настаје. Процес и исход су у потпуности сједињени. „И, ако сам у току заиста, онда за чим било покренут, уложити се сав. (А зар у понечему и тотално мировање не значи то?) И ништа, буквално ништа не сачувати за себе“ (Настасијевић, 1991 а, IV: 50). Та врста одрицања манифестује се и као самозаборав који песник самовољно присваја, јер је оно што се при томе добија вишеструко вредније и драгоценије од онога што се жртвује.

Порођајни бол тада је суштински исто што и радост стварања. Живећи у сржи сам, па био или не био светан ње. Ако иоле јесам, онда још и живећи ријем по животу за том сржи. Што истинитије сазнајем, то дубље забрављам себе. И гле, дође тренутак кад при најчистијој свести човек се насмеши и оном, и тим дубље, што њега најличније погађа. Насмеши се од сазнања, од радости сазнања. (Настасијевић, 1991 б, IV: 50).

Колико је наведена спремност и способност песника да се одрекне и самога себе ради стваралаштва значајна, говоре и чињенице наведене у раду Петра Милосављевића, под насловом: *Поетика Момчила Настасијевића*.

Религиозном православном инспирацијом, мистичном патетиком, апокалиптичном темом, средњовековно скрушеношћу певао је своју *Осаму на тргу*, далеко од људи, друштва и друштвених проблема. Деактуализован, ван епохе, постранце од путева и токова литературе, дубио је корито од језика и

мелодије и пловио мутним валовима свога сензуалнога, опипљивога мистицизма (Милосављевић, 1978: 7).

Настасијевићеву осаму и његово свесно опредељење за њу ради стваралашва, запазио је у своме раду *Жубор из незнани* и Миодраг Петровић. Слично Бориславу Михајловићу који је као једну од битних карактеристика Настасијевићеве стваралачке личности издвојио управо ту његову потребу да не буде међу гласним песницима, већ међу онима суштински релевантним, Петровић такође наглашава како међу ствараоцима постоје они који су

срећници поезије и славље сваке литературе. Они могу да буду и изворни филозофи, не ретко стварају непоновљиве слике о судбинским опредељењима човековим; све им полази за руком. Њих читају и најшири слојеви и истанчани појединци, о њима говоре сви и познати су свуда. Али, осим ових постоји и један посебан поетски род, род патника и страдалника. До дела они долазе преко једног изузетно заплетеног и кривудавог пута и као да је цела њихова унутарња личност у побуну против њихове креације (Петровић, 1973 а: 103).

Схватање поезије као једнога од најпотпунијих израза индивидуалности, приближило је Настасијевића усамљеном егзистенцијалном опредељењу, које га је помало парадоксално у исто време својом захтевношћу стваралачког чина удаљило од људи, али захваљујући истом том моменту и чињеници да је његово дело најистинскије намењено тим истим људима, оно га је и приближило њима. Дакле, из реченога произилази да је предуслов стваралачкоме чину било одвајање од људи, како би стварао за њих. „Ниједан колут његове песничке замке није бачен према широј комуникативности. Поезију је доживљавао као микрокосмос који се само једном открива и увек другачије пред новим субјективитетом“ (Петровић, 1973 б: 104). Настасијевићево одрицање од себе ради поезије одзвања, на изванредан начин, у свему што он ствара и пише. Управо о томе непрекидном прожимању поезије и песника, Петровић је забележио и следеће редове:

То нису идеје, ни емоције; али и једно и друго, без сумње, и још нешто, тон, тон песника, песник најзад. Као ретко ко, умео је Настасијевић да се сав интегрално прелије у поезију, да у њу унесе тон своје личности, целога себе, оно неухватљиво... (Петровић, 1973 в: 108).

Искључива пробраност Настасијевићеве публике, јер његова поезија је одабирала само посебне појединце, чињеница је коју је између осталих, приметио и Едгар Гој у својој књизи *О два лирска циклуса Момчила Настасијевића*. „Настасијевић је остао песник који се обраћа уском делу читалачке публике“ (Гој, 1969: 5). У делу Николе Страјнића *Јасике беле* (Страјнић, 1978 а: 587), такође је разматран проблем Настасијевићевога става према усамљеничкој позицији уметника и њеној нужности у процесу стварања, те наводи како је оно што се остварује и од сопствене идеје долази до реализације, све мање песниково у смислу слика, а све више његов утисак о виђеноме и сазнаноме. Веома сликовито Страјнић уочава и природу оног пута којим је неопходно проћи не бе ли се стигло до суштинскога стваралашта, као одрицање од могућности лакога стварања и прављења „пречица“ како би се дошло до реализације дела. „Утолико, мишљењу је задатак слиједити тек ону стазу којом се песник у ноћ отиснуо, осветљавајући је, из даљине“ (Страјнић, 1978 б: 587). У овој књижевно- научној опсервацији Николе Страјнића, дотакнути су неки од најзначајнијих момената када је реч о покушају дочаравања самог стваралачког процеса у делу Момчила Настасијевића. Он је веома прецизно увидео да се Настасијевић одриче „коначних решења“ у стваралаштву, што је посебно уочљиво на основу великога броја варијанти песама које представљају етапе на његовом трагичком путу.

Тако далеко смо од помисли да ће се овим и нека коначна решења дати. Но сигурно је само једно: слиједећи траг питања што их покрећемо, мишљење са своје стране закорачит ће у онај светли обзор што се у битној близини битка оцртава и на тај начин назначити један суштински простор постојања којему као људи, доиста битно и припадамо (Страјнић, 1978 в: 587).

Настасијевић и сам потврђује наведене речи својим делом, јер оне из тога дела и произилазе. Патњу, коју препознаје као емоцију што нужно прати стварање, он је описао на следећи начин у своме есеју *Белешке о неопходности израза*:

И који доживљују бит мученици су и хероји израза: дају у патничкој радости давања, и без примисли да им се ма чим узврати. Излишно је награђивати, још излишније кажњавати. Доживљеном и казаном истином сами себе и награде и

казне... Истина је, дакле, само од оних који би, да се може, најрадије ћутали (Настасијевић, 1991, IV: 56).

Та иста ћутња била је значајна Настасијевићу из још једног разлога- ради чувања тајне. Доводећи свој језички израз, лапидарношћу, брижљивим клесањем речи у тишину, до нултог степена изговоривог, он је у потпуности доследно спровео своју поетску мисију да истину обавије тајанственошћу. На изванредан начин, тиме потврђује улогу уметника као посредника који егзистира и свој смисао налази у повезивању двеју различитих сфера, оностраног и ононостраног, које су заправо две стране једног истог листа исписане и прећутане тајне. Његова способност да сублимира ту истину до прихватљивости својом минуциозном поетском мишљу и вештином, заправо је главна чињеница која ономе који перципира његово дело такође може одшкринути врата ка увиду у суштину. О наведеноме Страјнић каже следеће:

Песништво је Момчила Настасијевића слободно од значења. Оно је изворно именоване бивствујућег. Што је пак ово по себи и на које начине се оно човеку надаје, пјесништво захвати у оно што јест и да се при том не огријеш о тајну. А тајна повећава извјесност близине битка (Страјнић, 1978 а: 588).

То инсистирање на тајанствености песничке речи, поред већ наведенога, има још неке разлоге. Наиме, одрицање песника од могућности разоткривања тајне условљено је тежњом за поштедом бића, које постоји једино у своме одношењу према неизреченом. На прагу настајања трагова речи, нестају трагови његове суштине. Управо зато је та корелација и сведена на минимум. „Али, што то бивствујуће јест, ми не знамо, и никаква нас онтологија не може о томе извјестити. Путем значења што га нешто за нас има, долазимо убрзо у празнину“ (Страјнић, 1978 б: 589). То гранично подручје изговоривости и тајне, као што и само измиче коначноме опредељењу, тако и нијанса која би га окарактерисала била би најближе сивој; дакле- ни светлост потпуна, али ни незнање тамног. Речи су у сигурности сенке. Показују се једино у границама могућности перцепције бића и видела.

Но, као што би се очекивати могло, и штовише „закључити“ из текста, пјесма није исповест исповјест пјесникова, но именоване је тајне саме, тј. онога што сивило крије. Или одлучније: сивило је начин тајне. Нити свјетлости нити ноћи не

припада потпуно оно, но на рубовима стојећи тек, о прикривеноме свједочи тако. Стога причињу се далеким и блиским ово истодобно: блиска даљина, далека блискост. А као такво, сивило је и сну блиско (Страјнић, 1978 а: 608).

Баш та нијанса светлости у црнилу, необично је важна за судбинско нијансирање песниково. Она му, такође, омогућава одрицање од сагледавања искључиво празнине у ноћи.

Бити створен, јест стајати вазда пред безданом и ноћи и видети све, ту где други виде само ноћ. Али никакав ход усусрет, никакво утапање или присвајање! Човјек је ту, насупрот, да гледа лицем у лице ноћи и да истраје у томе (Страјнић, 1978 б: 593).

Слично Рајнеру Марији Рилкеу, и Настасијевић заговара борбу човека и судбине, коју препознаје и Никола Страјнић у његовоме делу. Чувена је Рилкеова мисао у којој говори о нужности да се издржи сусрет и, на извешан начин, одмеравање снаге са самом судбином. Велики број сличности између ова два аутора, Настасијевића и Рилкеа, може да се, на извешан начин, објасни појмом *типолошких аналогија* Жирмунског, будући да експлицитних веза међу њиховим делима није било, иако су очигледне сродности у поетским мишљењима.

Настасијевићево одрицање од самодовољности уживања у сопственим промишљањима, јасно се ишчитава из самог његовог дела, али је још експлицитније назначено у есеју *Белешке о неопходности израза*, у којем песник каже:

Те што се духом изразило у простору, тежња му је потрети време; што у времену простор. Јер једно и друго је у истоветности бивања. Истинитост доживљаја духом, потпуно се, дакле, поклапа са нужношћу остварења у израз. Јер чему толике жртве при којима, у некој радости патње, изражавајући се људски створ буквално самога себе сможди. Као да иза тога неки тајни услов стоји: *дало ти се да би целог себе дао* (Настасијевић, 1991, IV: 58).

Песниково дело чини племенитим и изворно људским управо та несебичност, као и спремност да у потпуности жртвује самога себе поетском изразу, чију суштину и значење усмерава ка другима. Будући да као стваралац пре свега прокламује извешан удео интуитивнога момента у процесу стварања, он и ту

своју, готово, јуродивску улогу испуњава према законима нужности која је сама по себи разумљива, а не посредством било какве промисли и намере, које би евентуално нарушиле ту спонтану чистоту. О тој проблематици је, такође, сачувано и Страјнићево промишљање из наведенога рада, а у којем наводи по прилици, како се песник ваља одрећи сваке мисли која би билу ту само ради себе саме.

Мишљење, које овдје није ради себе сама, у том смислу, одриче се значењско-истраживачкога замаха, што преко пукe рефлексивности води стазом у поругу и ноћ. Задатак је битнога мишљења, насупрот да стоји тамо где су зов и тишина битка понајвећи и да севједочи о томе човјеку и свијету. А свијет свијетли. Свијет свијетли свагда и увијек. Свјетлећи, он говори човјеку. Овај, пак јест оно одговарајуће. Штавише, човјек је сам свет такођер.- Мишљење не смије ићи даље: то је већ бесмисао филозофирања. А битак јест оно најближе, стога и најдаље. Он је близина сама. И на мишљењу је да то разуме и изговори (Страјнић, 1978: 589).

Уколико стваралачки чин схватимо као својеврсно еманирање светлости о којој је овде реч, онда је потребно пре свега осврнути се на текст *Библије* и на *Прву књигу Мојсијеву*, *Књигу Постања* из *Старога завета* (Даничић, Стефановић Карацић, 1998: 1). Редослед настајања стварносних ентитета у наведеном тексту и више је него индикативан, јер према њему, Господ најпре ствара небо и земљу, на којој је и вода, а као треће по реду ствара светлост. Уколико ту светлост упоредимо са прометејском улогом песника, сама по себи ће се наметнути паралела. Наиме, као што је светлост посредујућа сила између неба и земље, тако је и песник већ поменути посредник између Бога и људи; он дарује божанску искру људима.

Темељна мисао отвара врата, а у случају Настасијевићеве песме, двери кроз које струји она светлост која допире с висина... Отуда и долази Настасијевићева брига о томе да сам речима говори што сажетије и мање, а да кроз ту сажетост јасније говори оно што не може да се сажме и сведе на нешто, што је бескрајно и вечно. Тако, дакле, песнички субјект, за Настасијевића, и није важан. Његово ја је медиј кроз који се оглашава и говори оно друго ја, али не друго ја песниково, већ друго-или ако желимо баш да то и кажемо, а не само навестимо- прво Ја, Божје Ја (Страјнић, 1978: 591).

Позицију уметника и његовога стваралаштва, Настасијевић схвата озбиљно и суштински, а не само декларативно и формалности ради. Заправо, сликовито и метафорично, Настасијевић мисли на те повезујуће светлосне струне када у песми каже *и дуге свеудиљ неке, небо и земљу спаја и спаја лук* (Настасијевић, 1991 а, IV: 93).

Песничка самосвест и критички став према сопственоме стваралаштву, чине од Момчила Настасијевића веома одговорног и те своје одговорности (према делу, реципијентима и себи), врло свесног ствараоца. У том смислу, у својој есеју *О жељи*, он ће рећи:

У том случају, наравно, постулат личне исправности је, стати онде где се више нема јер не може шта рећи... Истрчим, али не целим собом из тока ствари, чиме се бар изађе на чистину маније, већ делом само, таласем себе, из сопствене целисти бивања. Почетни раскорак са самим собом, заврши се целом стварношћу (Настасијевић, 1991 б, IV: 62).

Међутим, чини се како је нужен предуслов да се дође до таквог степена одговорности, најпре могућност и жеља да се стваралац одрекне и самога себе. Јер савршено избрушени језички израз, у коме се песник одрекао сваке сувишности, могућ је једино тамо где је тај исти песник спреман да се одрекне себе, да себе жртвује делу у потпуности. Само је у таквој делу садржана истина.

Док напротив, кад год ми је, у испуњењу ма које дужности, у вршењу чега било, успело *сав се уложити*, па макар и не постигао тиме богзна шта, једно ми је увек било сигурно: бар за тренутак одахнуо сам од самога себе (Настасијевић, 1991 в, IV: 64).

Двојак је пут таквога одахнућа и таквога одрицања. Са једне стране, оно може бити предузето у позитивном смислу, да тај искорак од себе зарад некога циља, буде заправо искорак ка себи. Међутим, постоји и она врста одрицања од себе која садржи велику залиху негативитета, а то је несвесно и бесциљно одрицање од себе, где одрицање више не значи налажење, као у претходном случају, него је коначни губитак и пад у ништавило.

Ното sum, могућност светаштва у мени истовремено и могућност наказности. Или се, до самог краја гледајући, тајно и јавно у човеку, не измире већ неким

непојмљивим мостом нађу у резултанти,у подвигу ослобођења од себе (стваралачки пут нестанка у делу, уживљујуће утапање ја у не- ја); или у појачању двојности себе, при чему воља, свест, од првобитних господар- начела све више извитоперујући се у роб- оруђа, побуњеном слепилу тајних сила даду вид за борбу сваког против сваког (опасност апокалипсе) (Настасијевић, 1991 а, IV: 65).

Са намером, или не, Настасијевић је читав овај есеј написао у једном евидентно дидактичком тону, на неки начин покушавајући да упути онога ко жели да чује на који начин треба стварати, али и живети, јер се у једној дистанцираној тачки ове вредности секу и обједињују. „Док узвишеним пре бих назвао које било стремљење, коју било делатност која не само да пређе границе личног интереса, него јој је управо полазна тачка у томе што заборави на њих“ (Настасијевић, 1991 б, IV: 66). Управо се у томе огледа малопређашња упућеност ка другоме. То је та самосвест и песничка одговорност, стваралачка одговорност уопште да никада није ту само ради себе, те да јој се смисао никако не исцрпљује у самодовољности, које се са радошћу одриче. Налик предавачу који покушава да едукује сопствени аудиторијум, Настасијевић пре свега позива на креативност кроз коју се долази до једне суштинске егзистенцијалне и стваралачке слободе.

Улога родитеља и васпитача? Аналогна оној какву имају воља и свест у односу на подсвест: пустити с ланца, али не из ока. Олакшица је овде та што дете већ значи прве и спонтане кораке ка унутрашњој организацији себе човека, те и лишено васпитача, васпитало би се само по себи... Духовна помоћ детету, мислим, неопходна је тек кад је само затражи. Тумачити му о чему оно не пита; купити му готову играчку кад је у њега преобилна моћ да је само ни из чега створи, није ли још више узбуркавати већ узбуркано, што би остављено себи мало по мало нашло свог стишања (Настасијевић, 1991 в, IV: 68).

Прокламовање идеје слободнога развоја креативности људске свести, те одрицање од сваке врсте репресије у духовном напредовању ка осмишљавању сопственога постојања, такође је логичким следом водило ка одрицању од униформности мишљења и машинизације духа.

Настасијевић у својим есејима много пажње посвећује опасностима од такозване машинизације ове уметности, која нарушава управо дијахронијску природу

музичког дела. Звучно бележење музичког дела представља музику отуђену од ситуације живог односа између уметника и публике која је у концертном извођењу музичког дела готово архаична. Музика најнепосредније чува првобитни однос између уметника и публике, барем у времену које претходи технолошкој револуцији (Рогач, 2008: 53).

А оно што свакако представља ризницу очуване креативности јесте уметност и уметничко изражавање, што Настасијевић и експлицира у свом наредном есеју *У одбрану човека*.

И зато што је то тако, и што смо само тренутно, или никад, у пуноћи себе бића, уметност нам је спасоносна, и као творцима, и као онима за које је створено: огледајући се у њој, тек ту назремо свој прави лик (Настасијевић, 1991 а, IV: 72).

У вези са том темом, свакако је и одрицање од испразности појединих расправа које би требало да се суштински тичу самога човека. Тако, на пример, у есеју *За хуманизацију музике*, Настасијевић каже:

Да ли се о битно људским стварима заиста битно говори, мерило је: је ли током расправе тежиште остало у човеку, или се, по нехотичности свега неосновано вођеног, са човека неосетно пренесе на саму ствар. Те парадокс буде неизбежан узети све у обзир осим онога ко је ту и полазан и завршан, осим човека (Настасијевић, 1991 б, IV: 80).

Овај есеј представља и један осврт на значај мелодије у Настасијевићевом стваралаштву, али у оном смислу у ком се то односи на њену хуманизацију. Сам појам хуманизације подразумевао би у овом случају начин на који се песник, али и човек уопште, односи према проблему матерње мелодије, уопштено, као и према сопственој матерњој мелодији. „Насушно је, дакле, човеку певати: у привидној затворености магновено отварање света, кад изгледа да се више нема куд. Јер кроза све привиде утрнулости, дух је ипак ту, непрекидан и притајен“ (Настасијевић, 1991 в, IV: 82). Све, дакле, поседује своју матерњу мелодију. Све у шта је једном удахнут живот живи по принципима њеног звучања, у коме је и само значење имплицирано. У оној мери колико је споља дострујало у унутрашњост бића, у истој мери се и из њега даље дах живота разашиле. Зато Настасијевић и може да каже за свога Незнанца како није изгубљен, јер проналажење себе, тј. одрицање од могућности

губитка себе управо лежи у чињеници да је животворна егзистенција једино она у којој ентитет живи са знањем и свешћу, пре свега, о себи самоме. А та свест је посрдована матерњом мелодијом.

А стварни ход је само дотле: утврђујући се тиме у духовној ограничености себе, утврђује се и у ограничености множине; док из сваког појединца може избити истоветни мелодични дах са сваким другим; док се појам народа битно поклапа са појмом хора. Када би се у ливади травке заталасале, не поветарцем споља, већ свеопштим неким дахом себе, изнутра. А то је ништа мање него моћ, затреперети животворно до у сами за све истоветни корен искони (Настасијевић, 1991, IV: 83).

Уколико се реактуализује сећање на античка дела, тамо ће се, такође, уочити веома битна улога хора који на извештан начин представља уопштену свест и савест, док код појединаца има улогу да пробуди исправно чињење и морално просуђивање, дакле једну суштинску самосвест. Хор, као целину која у исто време значи и одрицање од појединачне егзистенције, а у корист самопревазилажења бића ради заједнице, Радомир Константиновић види као значајан моменат у начину на који Настасијевић ствара своја дела.

Повратак у народ је, тако, повратак у хор; задатак је императиван, прожети се народом, ухорити себе, рано превазићи хором своју појединачност, која је доживљена као чисто отуђење од јединства народа, у типично религијском ставу који се оличава у тражењу народа прошлости, и ставом кривице, првородног греха као греха отпадништва од јединства (Konstantinović, 1983: 10).

Језик који песник користи као спону између повлачења у себе и самопревазилажења које води ка јединству и заједници јесте пут кроз концентричне кругове коначнога сједињења свега са свим у Апсолуту.

На већ поменутом општијем плану, када је реч о матерњој мелодији, Настасијевића је у поетском смислу интригирала јасна мелодијска сучељеност Истока и Запада. Правећи један својеврсни увид у начин манифестовања матерње мелодије са једне и са друге стране, или тачније, између нашег и духа Запада, Настасијевић закључује како је сам процес хуманизације музике текао у потпуно различитим смеровима.

Поразно непознавање потреба своје средине: ако је човек Запада опасно осиромашао у певању, зар треба и ми по угледу на њега, пребогати у чему је он сиромашан., ако ништа, барем да одглумимо сиромаштво? И зар доказивати, питање хуманизације музике поставља се код нас сасвим супротно западњачкој поставци (Настасијевић, 1983 а, IV: 87).

Покушај уплива културних утицаја Запада на наше поднебље непрестано код Настасијевића изазива отпор и буди емоцију стрепње и опреза, по питању очувања сопствене културне традиције. Може се рећи да извесна западна наметљивост и наводи Настасијевића да је априорно одбаци. „И ако је до спасавања, онда сама природа ствари захтева да самозвани спасиоци, овај или онај, музички васпитаник Запада, искорењен у чему би ваљало да је дубоко коренит, потражи себи лично спаса управо онде где мисли да је спасоносан“ (Настасијевић, 1983 б, IV: 88). Настасијевић *бризгање матерње мелодије из роднога тла* види пре свега као једну колективну и индивидуалну способност самопрепознавања и самопотврђивања, те у том смислу њено очување је директно пропорционално одрицању од самозаборава. Управо та поетска и уметничка суштина свакога бића, на глобалном али и на личном плану, чини суштину таквога бића и доказ је његовога постојања. Веома симболично и прецизно, а на примеру Настасијевићеве песме *Храм*, Иван Негришорац запажа наведене карактеристике Настасијевићевога мишљења. У своме раду *Тетраптих о светој жртви*, Негришорац се дотиче неких од кључних момената Настасијевићеве поетике, међу којима је свакако један од наочигледнијих и најважнијих управо мотив свете жртве ради трансцендентирања стваралачкога искуства.

Стихови са почетка песме требало би сада, на самоме крају, да буду мало јаснији и семантички пунији. А заправо и јесу. Ако је након прве строфе, која говори о смрти и уништењу материјалних остатака бића, остало загонетно појављивање мотива храма., онда у последњој строфи, након говора о новом рађању и продору у тајну оностраности, постаје јасно како је храм део приче о чуду које се збива на овоме свету. Сам храм је чудо, јер се у њему чудо непрестано збива: чудо обитава управо у храму. А чудо о коме је овде реч јесте чудо сублимације, преображења, при чему уништење материјалне супстанце, костију, рађа узвишену, естетизовану материјалност, оличену у самоме храму и његовом поју. У тој прочишћеној

материјалности сачувано је биће уметности, архитектуре и музике, али и битак сам: у њему обитава трајност света лепоте, али и истина бића по себи (Негришорац, 1994: 140).

На извештан начин, храм као симбол у Настасијевићевом делу може представљати и сам дух народа, који попут заштитног бедема штити појединца који му припада. Дакле, стајати наспрам света како би га могли сагледати у целисти, али и бити његова партикула, спајајући чинилац између појединца и народа, овдашњег и светског.

Нека наш композитор доживљујући у буквалном смислу *родно мелодијско криштење*, ако га још није доживео, воспостави покидане духовне везе са распеваношћу народа... Јесте, родно тле по коме често с презрењем газимо, или се напрежемо спрегнути га у мртве формуле цивилизације живо је још, набрекло од распеваности. Не доћи у судбоносни додир с њим, не отворити га, да бризну животни извори (иза нас који цивилизовани ходимо по њему, и за свет, који жедан очекује освежење), него га оставити да само у себи прегори, или разорилачким дејством озго затровати га и разјести, равно је самоубиству у ономе чиме бисмо можда имали одиграти највећу улогу у свету (Настасијевић, 1991, IV: 88).

Веома сличан став према Западу и његовим културним тековинама имају и зенитиста Љубомир Мицић (Мицић, 1991: 12)⁵, али и сликар Милић од Мачве (Милић, 1994), те су у том смислу заступали став о потреби за *балканизацијом европске културе*, тј. за њеном духовном ренесансом путем балканске отворености и непосредности. Иако су начини формулације таквих идеја код двојице поменутих аутора у знатној мери драстичнији, експлицитнији и директнији, мада су живели у исто време када и Настасијевић, суштина намере њихових аутора је веома слична Настасијевићевој, а то је очување националног културног идентитета. Начин да се то постигне, дакле, никако не подразумева

⁵ Горенаведени став према културним тековинама Запада, Мицић је најјасније овековечио и представио у сопственим стиховима: „Затвори врата Западна- Северна. Централна Европо/ Долазе Варвари!/ Затвори, затвори, али ми ћемо ипак ући!/ Ми смо деца пожара и ватре- ми носимо душу Човека!/ А наша душа је изгарање./ Изгарање душе у стварању узвишења је: ЗЕНИТИЗАМ/ Ми смо деца Сунца и Планина- ми носимо дух Човеков./ А дух наш је живот космичкога јединства које спаја Љубав./ Ми смо деца Варварогенија и Балкана.“

затварање у клупко сопствене самодовољности, личне или националне, већ напротив тек познавајући себе и сопствену културу постати делом светскога духа и његове флуидности.

Један од најважнијих проблема, из веома широког дијапазона Настасијевићевих идеја и тема, јесте онај који се односи на одрицање од могућности машинизације уметности. О томе он пише у свом есеју *Против машинизације уметности*:

При дискусији за машинизам у уметности или против њега, жива позоришна игра или филмски снимак, концерт или грамофонска плоча, не узима се довољно у обзир најбитније у самој ствари: недогледне могућности аутоматских преноса уметничких дела, управо оно што се сматра за благодет и што се стално истиче као најјачи аргумент у корист машине као пропагандног средства у уметности, стварно крије у себи највећу опасност по уметничку делатност човека. Опасност 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 кап уклет у вечитој пасивности примања. Нешто до језивости апсурдно, али на сигурном путу да се оствари, обелодањујући тиме још један пораз човека (Настасијевић, 1991, IV: 89).

Наслућујући на известан начин оно што се временом заиста и потврдило, и то на један готово пророчки начин, Настасијевић доказује да је улога уметника да се одрекне од могућности потпунога припадања искључиво своме времену. Он има једну својеврсну прометејску улогу која је осуђена на несхватање од стране савременика, али која подразумева његов спонтани осећај и нагон за активацијом сопственога бића у виду потребе да се делом или потврди, уколико је са позитивном конотацијом, или оповргне, уколико то није случај, егзистенцијално кретање човечанства. Колико је човечанство спремно за речи истинских уметника, види се најјасније кроз последице њиховога прихватања или неприхватања. У наведеноме сегменту Настасијевићевога есеја, готово да се сама по себи намеће помисао о проблему одрицања од могућности заштите сопственога идентитета, приватности, мира и слободе путем лагодности примене савремених информационих технологија и комуникационих система, које у овдашњем времену

стварају илузију лакоће, али на уштрб нечега далеко суштинскијег и важнијег, као што је смислена егзистенција. Униформност злоупотребљених и уско усмерених информација суштински је опонент и контраст слободи и лепоти уметничког изражавања, као и радости непосреднога осећања живота. Машине, које би се, евентуално, могле употребити ради лакшега дистрибуирања уметничких дела како би их учиниле доступнијим, на погрешан начин употребљене представљају супротност таквој намери, те на тај начин уместо да кроз уметност изражену егзистенијалну истину приближе људима, представљају заправо раздвајајући бедем између њих.

Јесте, практично је и угодно моћи у свако доба са грамофонске плоче чути снимак најсавршенијих музичких остварења; али се управо зато, нехотице или хотимично, човек стане стидети онога што је сам собом дотле могао остварити, и што је за његов духовни опстанак несравњено важније од ма чега споља примљеног. Учинио је први кобан корак ка духовном мртвилу (Настасијевић, 1991, IV: 90).

Квантитет информација и садржаја који се реципирају путем анормне количине медија који све чине доступним, при томе се никако не ограничавајући само на оно што има истинску валидност и вредност, неретко контрастира квалитету индивидуалнога стваралачкога потенцијала који би без такве некритичке отворености према разним садржајима и сам био у могућности да створи нешто заиста креативно. *Неподношљива лакоћа живљења*, коју дефинише Кундера (Кундера, 2008), на жалост постаје права догма постојања, која се намеће својом неупитношћу, управо из разлога што у својим дубљим слојевима не нуди ништа. Из тог разлога Настасијевић са правом закључује: „И кад се све узме у обзир, сабере и одузме, није ли и овде, као у свим стварима материјалног напретка, губитак несравњено већи од онога што се добило“ (Настасијевић, 1991, IV: 91). Конзументска и конформистичка страна људске природе свакако да је у овом времену нашла свој подстрек, али управо захваљујући уметности и непосредном уметничком изразу стварности, није у потпуности превладавала.

Уколико се Настасијевићева вера у смисленост уметничкога стварања и самога постојања уопште схвати као његова уметничка религија (он је и сам

постављао знак једнакости између песника и свештеника, али не у смислу цркве као институције), онда логично произилази његова суштинска потреба за *религиозним осмишљењем уметности*. У истоименом есеју, Настасијевић каже:

Напротив, човек никада није био толико нестваран као данас,- кад је своје последње живе силе очајнички уложио да измозгавајући мртве теорије, оживи их у каква било начела свог обезначаењеног живота; и кад у очајању изопачене религиозности, неће најзад ни од тога зазрети да из самог себе, биће, покуша пробразити у небиће, само да би мртва теорија над живим животом остала у праву (Настасијевић, 1991 а, IV: 94).

Формалност и артифијелност човековога овдашњег живота учиниле су да је он у ткиву постојања приметан по својој одсутности, по калупу празнине што за њим остаје као траг.

Када је реч о нашем књижевном језику, Настасијевић широм отвара врата разним могућностима, заговарајући уплив креативних сокова у већ овоштале и уобичајене облике и форме. Своје експлицитне ставове о наведеном проблему одрицања од уобичајених језичких форми, он ће изнети у своме есеју *О нашем књижевном језику*:

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 у дубљем додиру са стварношћу но остали, постављати пуританске бране на путу којим их води њихова културна свест, а још више њихов нагон да уобичајеном реду ствари даду даљег духовног, корелатива, даљег израза. Јер ће само они, и нико други, бити за то одговорни будућности (Настасијевић, 1991 б, IV: 99).

Песник се одриче сваког олако схваћеног писања, те на прави начин схвата уметност као извесну врсту послања које је даровано као дар, али и као велики завет ономе коме је дата способност да такву врсту налога са једнога трансцедентнога нивоа преточи у израз. Ту велику стваралачку смелост, на језичком плану, Рилке, рецимо, проширује на читав егзистенцијални план, те у том смислу каже:

Али само онај ко је прибран за све, ко не искључује ништа, па ни најзагонетније, преживљаваће однос према другом бићу као нешто живо и исцрпшиће чак и свој сопствени живот. Јер чим овај живот писца замислимо као већи или мањи простор, одмах се покаже да већина људи познаје само један угао свог простора, место крај прозора, уску пругу по којој се крећу горе- доле (Rilke, 1990: 46).

Једино и искључиво такав живот и стваралаштво јесу они који могу остати и остају уписани на страницама времена. Бити смео и својом спремношћу савлађавати како језичке, тако и животне баријере, стварати израз који је у толикој мери пун живота да се између њих потиरे свака врста дистинкције. Одрећи се, дакле, као песник онога што Настасијевић наводи као једну од могућих опасности:

И најзад, не треба заборавити: тај општи језик културе, остављен нези теоретичара и лишен свих сокова који му притичу из сваког, макар и најбезначајнијег поете, временом би се сасушио у скелет, у мумију, у нешто што више не садржи ни капи живота (Настасијевић, 1991, IV: 100).

На овоме месту, Настасијевић још једном потврђује свој негативно оријентисани став према теоретичарима и критичарима уметности, чији се утицај понајчешће завршава исходом који у знатној мери осиромашује језички израз. Овакав Настасијевићев негодујући став према критици и критичарима уочава Булајић, при томе се ослањајући и на запажања Петра Милосављевића.

Петар Милосављевић је у оваквом ставу према примању поезије уочио везу с Настасијевићевим схватањем које се тиче стварања поезије: као што се поезија ствара непосредним чином откривања, тако се она непосредно и прима. Отуда је према Настасијевићевом мишљењу, улога критичара у рецепцији поезије потпуно излишна (Булајић, 2013: 45).

Непосредност уметничког дела огледа се у спремности бића да га прихвати као део свога сопства, тако да посредник у тој врсти интернога дијалога није потребан. Будући да је сама улога уметника већ посредујућа, између Бога, као узвишенога принципа, и људи, улога критичара била би посредство посредованог, дакле избледела и нечитка сенка сенке самога смисла.

Један од најкарактеристичнијих и најексплицитнијих ставова у којем Настасијевић изражава своје негодовање поводом необјективне и пристрасне

издавачке праксе разних издавача, али исто тако и неадекватних вредносних процена Академије, садржан је у есеју *У одбрану књижевног стваралаштва*.

Реч последњих Мохиканаца Поезије, који још нису направили компромис ни с ким и ни с чим, данас је већ сасвим избачена из издавачког колосека, као нешто застарело и прокажено. Појави ли се у виду књиге, и по цену материјалне жртве, на видело света, као по утврђеном правилу, са извесних страна дочекаће је гробно ћутање, или по која реч самилости над покојником, или поклич на узбуну да се вампиру удари глогов колац (Настасијевић, 1991 а, IV: 105).

Одрицање од могућности прихватања било какве иновације у језичком изразу од стране званичних институција, Настасијевић прихвата са огорчењем, при томе једним објективним ставом износећи и своја лична негативна искуства и ставове.

Трагична и као жива закопана, преко ње још у пуној снази стављен је и непрекидно се ставља крст. Сви су јој пролази ка ширини затворени. Велики Издавач неће издати, задруга за гајење домаће књижевности још мање; Академија се добро чува да на непослушне главе стави свој ловор. Све је на свом месту, строј беспрекорно ради, али из године у годину право је стваралаштва све мање (Настасијевић, 1991 б, IV: 105).

Јасном иронијском жаоком, Настасијевић упућује свој апел рационалном просуђивању, изражавајући при томе негодовање због одсуства било какве шире и озбиљније реакције на одбијање прихватања истински вредних дела од стране самопрокламоавних књижевнотеоријских ауторитета.

У контексту горенаведених редова, следи и низ неповољних процена када је реч о драмском стваралаштву у Настасијевићевом есеју *Драмско стваралаштво и позориште код нас*:

Никада није довољно подвући: без позорнице и гледалишта драма је лишена своје бити, У органској су целини и онај који ствара и они који глуме и они који присуствују глуми. Проблем драмског стваралаштва не може се интегрално решавати без једног од ова три чиниоца. Нити се игде могло доћи до пуног драмског размаха ако се дело, извођачи и гледаоци, при извођењу, нису стопили у нераздвајну целину. И ни у којој уметности као у овој, судбина дела није у

толикој мери условљена, није толико у рукама оних који, глумећи, својим животима остварају га, и који, посматрајући га, силином доживљаја постају живи учесници у њему (Настасијевић, 1991, IV: 107).

Интересантна је чињеница да је овај есеј настао 1935. године, исте године када и есеји попут *У одбрану књижевног стваралаштва* и *У тражењу себе*, у којима такође износи своје ставове о ондашњем стању књижевног живота код нас, и годину дана након објављивања негативних критика усмерених према његовим драмама, конкретније на драму *Господар- Младенова кћер*, која је премијерно изведена 25. јуна 1934. године од стране једне аматерске трупе. Новица Петковић у издању Настасијевићевих *Сабраних дела* из 1991. године које је приредио, наводи како управо ови есеји представљају „изношење извесног програма око кога би се окупили писци и уметници којима је стало до наших изворних књижевно-уметничких и духовних вредности. Био је то први и једини Настасијевићев покушај да узме активног учешћа у књижевном животу“ (Петковић, 1991: 640).

У оквиру истога есеја, Настасијевић износи свој став одрицања од жеље за прихватањем искључиво паушалних позоришних критика, те такво своје промишљање образлаже чињеницама како је рад драматурга често пута условљен спољним, техничким условима, очекивањима публике да представа мора бити разгаљујућа, као и пролазним књижевним модама које резултирају само сужавањем креативнога замаха стваралаца.

Питање је у овоме: је ли наш драматичар толико чврсто постављен као стваралац да га при стварању неће спутавати никакви захтеви овештале техничности, да га никаква пролазна идеологија неће завести и ослабити при уроњавању у судбину и патњу нашег човека, и да се неће полакомити ни на какав потез који би значео уступање онима што од позоришта захтевају пуку разоноду (Настасијевић, 1991 а, IV: 107).

Будући да је био одбијан од стране разних позоришта велики број пута, Настасијевић је на крају и престао да шаље своје драмске текстове за изведбу. „Речју, нико од нас, нигде, процвата драме не може бити без позоришног култа у пуном смислу речи. Сваки раскорак драматичара и глуме, глуме и публике, кобан је у том погледу“ (Настасијевић, 1991 б, IV: 108). Будући да није уживао већ поменути

наклоност критичара, Настасијевић је у наведеном есеју на изванстан начин апеловао на њих да са више пажње и благонаклоности пропрате дешавања на домаћој позоришној сцени, при томе не инсистирајући на слабљењу критеријума вредносних процена, већ да се са истога становишта пружи прилика ономе што завређује пажњу, неовисно од тога којем географском пореклу припада.

У последњем, од своја укупно три програмска есеја, Настасијевић се бави проблемом који небезазлено често опажа у делима наших стваралаца, а то је њихова спремност да изворе свога надахнућа и дела покушавају да пронађу било где, изузев у сопственим родним снагама.

У судбоносном тренутку смене, наш појединац, без моћи да стваралачки дах целине докраја преобрази у своје лично начело стваралаштва, креће свим околичним путевима, само не путем, изградити се из родних снага. И где је народ величанствено нашао себе, он нови културносоца, подсвестан да жртвену улогу преобразитеља стваралачке снаге родног тла у своју личну није кадар до краја одиграти, готов је да се што пре и потпуније догради где и како било, само не на дому (Настасијевић, 1991 а, IV: 110).

Погубни утицај некритичкога прихватања страних утицаја, Настасијевић препознаје на нивоу различитих узраста:

Јер код нас од буквара до универзитетске студије, све је досад било много више упућено правцем достигнућа других (као да је у питању тркачка стаза) неголи, подешавајући брзину хода према узрасту, кретати се напред тако да сваки даљи корак значи и јачање и буђење родних снага (Настасијевић, 1991 б, IV: 111).

Жеља за реактуализовањем и освешћивањем националне културе и духовности јавила се у Настасијевићу као могућност да се из прошлости учи без потребе за страним надоградњама, али не са циљем да се страно у потпуности одбаци, већ да се након потпунога прихватања националног упозна.

Настасијевић се као аутор огледао и у писању књижевних огледа о појединим ауторима, као и ликовних критика. Тако, на пример, у своме огледу о Винаверу, *Винавер: Чувари света*, а у контексту проблема одрицања од поседовања *музичког чувства* када је о Лази Костићу реч, Настасијевић даје

предност Станиславу Винаверу управо зато што су музички елементи приметнији и заступљенији у његовом делу.

У *Предговору лирици С. Пауновића*, Настасијевић промишља о феномену певања као начину да се човек избави из ништавила бесмислене свакодневице.

Можда ипак неће човек ништећи себе у самообмани да пева, да ствара, можда се ипак неће поткопати до те мере да га најзад, суштински одсеченог од свега, више немадне ни у самоме себи. Јер је певање, тај феномен феномена, толико у нама дубоко почетно да нам и крајњи исход отвара. Јер је певање спој себе са свим, јер је оно остварити себе у свему, све у себи. Певало се код нас, и пева упркос свему (Настасијевић, 1991 а, IV: 118).

Још једном на овоме месту, Настасијевић се одриче могућности да се путем једног испразног, кабинетског размишљања може досегнути ишта смислено и морално, те наводи како се још једино из певања могу родити нови морал и нова естетика.

Поводом *Годишњице смрти Косте Миличевића*, Настасијевић износи своје интересантне увиде у његову поетику, примећујући како је он успео да разоткривени свет ствари које га окружују поистовети са стањем своје душе. Такође увиђа и изузетне сличности по питању њихове одлуке и осећања да се треба одрећи свакога облика дистанцирања Уметности и Религије.

Тај мученик, који је Уметност изјдначавао са Религијом и ради ње добровољно се осудио на највеће патње, стално узнемираван од грубе борбе за опстанак и од средине која га је већином погрешно разумевала, једва је стигао да испољи врло, врло мали део својих уметничких вредности (Настасијевић, 1991 б, IV: 130- 131).

У два ликовним критикама које у себи носе и проблем одрицања, *Сликарска изложба Боре Стевановића* и *Друга пролетња изложба југословенских уметника*, Настасијевић пише о потпуно различитим ликовним изразима. У првом случају, боје су топле, сентименталне и мирне, пуне љубави према складним стварносним чињеницама, а уметник нам представља слику која је апсолутно одрицање од било каквога рудимента хаоса. „Има у његовим пејзажима дивне скромности. Као да би хтео рећи: само толико, кад тиме уствари даје десет пута више но што мисли“ (Настасијевић, 1991 в, IV: 133). У другом, реч је о широком и

богатом опсегу боја налик звучноме опсегу тонова. Уметник који их ствара својим карактеристичним сензибилитетом, чини то начином који би и мајсторе фабрикованог ликовног израза учинио завидним. Чини се као да је једна евидентна једнакост изведена из синестезијскога односа слике и звучања.

ПРОБЛЕМ ОДРИЦАЊА У ДРАМАМА МОМЧИЛА НАСТАСИЈЕВИЋА

Међулушко благо

Проблем одрицања у драмском стваралаштву Момчила Настасијевића, такође као и у есејима заузима веома важно место, почевши са драмом *Међулушко благо* која излази 1927. године, исте године када је изашла и Настасијевићева прва књига *Из тамног вилајета*. За *Међулушко благо*, иначе дефинисано као музичка драма, уз напомену самога Настасијевића да се одриче евентуалне сличности и подсећања на драме у вагнеровском смислу, песник сам каже да је драма намењена извођењу искључиво певањем „и никако друкше...“ (Настасијевић, 1991 а, II: 41). Он настоји да у потпуности изанулира дистинкцију између радње и казивања лица и самога музичкога израза, јер управо је он тај који већ сам по себи извире из радње и ликова посебно, као њихова неотуђива суштина. Семантика језичкога израза сабира се у једној својеврсној центрипеталној сили суштинскога звучања, *de profundis*, која у вртлогу тога сабирања собом односи и радњу и ликове у драми, као и њихове судбине. Потпуно остварење и осмишљење самога дела остварује се када се „поетски израз отпева у степену своје мелодиозности“ (Настасијевић, 1991 б, II: 41). До краја доследан у давању апсолутне предности музици, тј. тону над речима, Настасијевић појашњава на који начин се заправо они односе један према другоме, те да реч представља само материјализацију звучања. У коликој мери он успева да у народним попевкама осети и ослушне то нераскидиво јединство, видимо из његовога опажања:

Кључ нам, да се продре у тајну, дају народне попевке, и што примитивније, то с већом сигурношћу (примитивност им и јесте у томе што код њих реч и мелос

чине нераздвојну целину). Нађе се међу њима и таквих у којима се мелодијска линија дословце поклапа с линијом нагласка речи: знак да је једно кроз друго потекло из истоветног даха (Настасијевић, 1991, II: 42).

На примеру Незнанчевога лика, из драме *Међулушко благо*, Настасијевић закључује како је значај матерње мелодије неизоставно присутан и у његовом драмском стваралаштву, а посебно је изражен у поступку карактеризације ликова, која почиње већ на номиналном нивоу, тј. од самога имена лика. Наиме, Незнанац је метафора за отуђенога човека, човека чије се порекло с почетка драме и не зна, да би се, самим развојем радње, полако уклањао слој по слој његове тајанствености, како кроз интеракцију у динамичним дијалозима са другим ликовима, тако и путем разоткривања његове личне, судбинске матерње мелодије.

Трагом матерње мелодије (ЖИВОТНИ ТИП ОДРИЦАЊА)

Инсистирање Момчила Настасијевића на очувању тајанствености не само ликова, већ и временско- просторних одредница радње драме *Међулушко благо*, приметно је већ на почетку, где поред наведених лица наводи како се радња одиграва *међу Србима на Балкану, не зна се где ни кад*. Поред горенаведених карактеристика Незнанца, као насловнога лика, готово апстраховани простори одигравања радње апострофирају доминанту свеопштег одрицања: од светлости, трајности, сврховитости и смислености. Такви описи места, поред онога што и сами откривамо о Незнанцу из његовога односа с другим ликовима али и од њега самог, такође су и не мање ефектно дати са циљем да што боље нагласе особине неодређености самог Незнанаца. Интересантна је чињеница да се читањем Настасијевићевих драма могу осетити готово заносне мелодијске каденце међусобнога стапања свих наведених драмских елемената. То је посебно истакнуто у појединачним случајевима када матерња мелодија као таква постаје заправо носилац радње. Тако на пример, већ на почетку драме, када се Незнанац нађе у друштву врачаре, она покушава да савлада одбојност према њему и одриче се његовога присуства, јер у њему наслућује нешто злослутно, чему очајно тражи

неког појашњења. Читава прва сцена поседује у себи извесну фаустовску затомљеност Валпургине вечери, са том разликом што у Гетеовом делу Мефистофелес одводи Фауста на прославу великога догађаја, иначе заиста веома слављеног у Немачкој, а у Настасијевићевом случају, Незнанца ка врачари води његова сопствена матерња мелодија, чија га затајеност, као и злослутност наводе на зазор од могућега судбинскога исходишта. Низ интересантних мотива описаних у овој сцени, међу којима је и мотив иконе на једном тако неубичајеном месту за црквену реликвију, као и мелодија која пева биће, а не обратно (те зато и нема порекла, већ је подразумевајућа, интегрисана целина са бићем које је у себи носи), упућује на чињеницу да се Незнанчево трагалаштво за сопственим пореклом може окончати само на два начина, дакле, или спасом или пропашћу, уколико је искупљење немогуће. Значајно је овде споменути проблем одрицања од родитељскога греха, који се непрестано реактуализује кроз животно неперспективне судбине њихових потомака. Незнање о сопственоме пореклу, али и његово наслућивање кроз стихове и тонове матерње мелодије, представља унеколико и трагичну кривицу самога Незнанца. У неколико наврата, у сегментима радње који се непосредно односе на покушај разабарања тајанствености Незнанчеве прошлости, он се налази веома близу њенога разрешења; међутим покушаји да то сазнање коначно заокружи у целину остају осујећени, као да би затворени круг значио омчу око његовога постојања, те му сазнање непрестано измиче, штедећи га од пропасти. Тако, на пример, поглед на икону у којој препознаје мајчине очи, те њена успаванка, па зазиви да пође у брда, у сну, где заправо живи Бела, његова сестра по другој колени и несуђена љубав, као и врачарина песма која можда од свега наведеног најдиректније упућује на трагичну судбину инцестуозне љубави, чије је остварење немогуће, јер представља сагрешење, збирно представљају, на изванредан начин, злу слутњу и упозорење шта ће уследити из одсуства Незнанчевога одрицања да пође на такав пут. Он ће и нехотично исплести својим кретањем мрежу сопствене пропасти.

Међулужје
(ФИЛОЗОФСКИ ТИП ОДРИЦАЊА)

Када је реч о филозофском типу одрицања у онтолошком смислу, готово је неизоставно уочити повезаност између њега и животног типа одрицања, јер је све оно животно у Незнанцу заправо везано за његову суштину као бића.

Суморни тонови који доминирају у драми, како на нивоу атмосфере, инсценације, тако и на нивоу реализације радње, па и самих ликова у битној мери одређују судбински след збивања везаних за главни лик. Судбина као консеквенца његовог порекла, доминантно се намеће својим исходом, неовисно о вољи самог Незнанца. На више места у драми он и наводи како је његово читаво биће проткано тугом, па чак на неки начин носталгијом за самим собом, те упозорава и друге ликове на сопствени усуд, не би ли тиме предупредио евентуалну могућност њиховога жртвовања и пропасти, иако то ипак не успева, будући да не поседује способност да пренебегне судбински исход. Тако, на пример, у другој сцени драме под називом *У међулужју пред механом*, у којој се на сцену уводи и лик Кочијаша, као пријатеља, али и лучоноше Незнанчевога, нека врста његове персонификоване савести и свести, Незнанац изговара то своје упозорење и експлиците:

НЕЗНАНАЦ: „Скитницама се назвасмо, друмска нас попала сета.../ Где проминемо клоне се и занеме/ На конаку нам као злој вести неради, друже/ Широки друм далеки, одбегла тајна/ Болан сам преболан, друже/ Не пристај за мном улудо/ Но за времена, друже, врћи се док имаш камо/ А мене остави сама, сам да очајам овде./ Годи ми голет ова./ Из травки мирис је овде на моју сету./ Болују моју бољку./ Земља ме тавно вуче да починем./ Пустите ме, друже, сама“ (Настасијевић, 1991, II: 15).

Управо то инсистирање на присности према Кочијашу (четири пута поновљено *друже* ту блискост само апострофира), због које га и упозорава на све аспекте негативног судбинског следа које их чека заједно, уколико истраје у жељи да остане са њим, чини његову забринутост и старање о другоме бићу искренијом и суштинскијом, али истовремено и веома трагичном. Прави разлози и извори Незнанчеве трагичности постоје неовисно о контексту стварности, фиктивне

стварности драме, будући да је феномен трагичне судбине везан, пре свега, за Незнанца као таквог, тј, он напросто извире из њега. Кочијаш, интуитивно притиснут и слутећи већ какав би епилог могао имати боравак на тако суморном и негостољубивом месту, ипак истрајава, непрестано износећи упозорења о злој коби која обитава на таквом месту, те ужаснут схвата како је најбоље кренути даље, ка спасењу, понављајући:

КОЧИЈАШ: „Ни води да зажубори/ Ни тице да летом разгале ову страву./ На крштени ход глухота се одзива/ Зло само низ голет се цеди./ Бежимо, нечисто је!“ (Настасијевић, 1991, II: 41).

Међутим, упркос свим упозорењима Кочијаша, као и сопственом лошем предосећању поводом читаве ситуације, Незнанац наставља даље а испуњење тамног судбинског исхода чини се као да се реализује у потпуности мимо његове воље и условљава све његове кретње. Управо та неминовност онога што ће уследити јесте чињеница која ужасава, готово у истој мери као и његово одрицање од покушаја бега, или могућности да то учини.

Филозофски тип одрицања у спознајном смислу, најјасније се показује у искуству снова различитих ликова, који нису само пука игра подсвесног већ једна врста наслута или путоказа будућега развоја радње. На исти начин у оквиру драме функционишу и песме, које се у извесним моментима и преплићу са самим сновима. Супротстављени хорови у којима су са једне стране бабе гробљарке, у виду пријатељица Банове жене и, са друге стране везиље, у својству Белиних другарица, наликују двома могућностима судбинскога исхода. Бабе гробљарке наричу, те њихова песма никада не слуги на добро, па у великој мери њихов пој узнемирује Бана, али и самога Незнанца. То је посебно осетно у трећем чину који носи наслов *У бановом дому*. Ту оне не само да слуге, попут врачаре из првога чина, кроз песму нешто зло, већ оне често проткивају своје напеве оним што се од недаћа већ десило, као што је, на пример, подсећање на Бановљеве прерано умрле синове, те на њихову мајку која *траје на овоме свету једино од жалости за помрлим синовима, срасла са црником*, како је у навођењу драмских лица описује Настасијевић. Незнанац се гнуша над сваком њиховом изговореном речју, јер у њима осећа ту неупитну присилу која гони у пропаст, па зато од Бана тражи спас.

Бан, са друге стране, заузима веома одбојан став према њима, протерујући их сваки пут када покушају да запевају, и сам објашњавајући Незнанцу несрећну судбину својих девет синова. Везиље, насупротив бабама гробљаркама, представљају полетне младе девојке, њихова песма је углавном ведра, са помало свадбарским тоном у себи. Међутим, чак и оне у појединим моментима упозоравају на инцестуозност чина који прети да се догоди, речима:

ВЕЗИЉЕ: „У, небожно ли, небожно!“ (Настасијевић, 1991 а, II: 26).

Оне ове речи изговарају након сцене када Бан препознаје ко је, заправо, Незнанац, међутим тада и упркос таквој спознаји он настави да инсистира на венчању њега и његове кћери Беле. Сцена препознавања Незнанца од стране Бана у истом чину, представља једну од свакако најупечатљивијих сцена драме, у којој поново долази до једне врсте супротстављања, будући да Незнанац од Бана тражи Белину руку. Двострука препрека на путу остварења те и такве жеље јесте пре свега њена неосвешћена инцестуозна природа, али и готово застранила наклоност оца према кћери. Реакције Бана, као драмског лика, су веома противречне у току развоја радње. Наиме, он пре препознавања Незнанца, на његов захтев да му преда Белину руку, прети ножем речима:

БАН: „Шта, момче, отпрве, па у тор мој где забраних,/ Ко јагње пред заклање само се потураш ножу!“ (Настасијевић, 1991 б, II: 23).

Незнанац пристаје на ту кјеркегоровску позицију, да у случају ускраћивања Белине руке, од стране њенога оца, прихвати смрт од руке њенога оца. У своме обраћању Бану, Незнанац и нехотично погађа суштину природе њиховога односа:

НЕЗНАНАЦ: „Крвнице, ил' родитељу,/ Ево, на, узми ме на душу/ Ил' Белу, Белу ми дај!“ (Настасијевић, 1991 в, II: 23).

Разуме се, реч је о рођеном стрицу, иако Незнанац то у датом тренутку још увек не зна, те управо то незнање његову кривицу чини трагичном. Он се спремно одриче живота ради љубави, а Бан као да пристаје да му да своју кћер за жену баш упркос чињеници да је препознао у Незнанцу лик свога синовца. У том смислу, и гледајући из аспекта његове већ психички пољуљане личности, услед губитка

деветорице синова, као и жене, на извештан начин, јер она живи још само од сећања на њих, Бан се појављује као лик који је свестан да је својом сопственом руком, убивши рођенога брата зарад блага, заправо навукао проклетство не само на себе самога, већ и на дуги низ будућих поколења. Када пристане на брак Незнанца и Беле, он то чини одричући се од могућности икакве промене судбинског следа догађаја, те на тај начин радње које подузима делују веома неадекватно, чак сумануто. То његово растројство најбоље се види на примеру следећих речи, док у својима држи руке Беле и Незнанца :

БАН: „О, благо мени, јабуку да сам расек'o./ Па пола полу тражила, прикладније се не нашли./ Ха, не оклева Бан: хајдемо доле./ Боље но свештена рука, ја срца да вам вежем на благу./ Ризница да нам је храм./ Зраке нам злата кандила и свеће!“ (Настасијевић, 1991 а, II: 26).

Бан се нуди наместо свештеника како би обавио тај скаредни брачни чин, јер свештено лице заправо и не би могло да склопи родоскрвни брак; он на тај начин пада све дубље у кал греха, што је и симболично приказано његовим предлогом да се сиђе у подрум, као еманацiju подземнога света, у хтонски, скривени простор, одречен од светлости, где га то што се у њему догодило стравично братоубиство, чини још тамнијим, грешнијим и скровитијим.

Неки од најпотреснијих призора налазе се, свакако, на крају овог чина. Тако, на пример, када треба да се деси свадбени пољубац као залога склопљеног и вечног брака, Бела, као чедна, ничим окаљана невеста, самим тим са готово светачким атрибутима (само њено име зрачи и значи недодиривост и чистоту) пада онемоћала пре него што дође до његове реализације, у очево наручје. Тада се у реакцији Незнанчевој јавља спознаја о логичности судбинскога следа збивања, и у свести му се изнова јављају стихови врачарине песме:

ВРАЧАРА: „У целов јед!...“ (Настасијевић, 1991 б, II: 27),

у којима је садржана будућа судбина његове невесте. Веома наликујући својим мотивима и идејама на народну баладу *Женидба Милића- барјактара*, ова слика клонуле невесте потврђује старо народно веровање садржано у наведеној балади,

које реферише на немогућност опстајања чистога бића у контексту засићеном грехом.

Моменат можда и најболније спознаје у драми, која је читавом својом суштином изнијансирана искључиво тамним тоновима, јесте онај који се реализује у последњем, петом чину. Реч је о сцени на гробљу, када се лик мајке сусреће са Незнанцем на Белином гробу. У њиховоме дијалогу коначно се разоткрива порекло родитељскога греха, због којег испаштају готово сви актери драме, укључујући ту и сељаке, као споредне ликове, без разлике и старе и младе, осакаћене због лакомости на проклето благо којег су желели да се домогну након Бановог позива да се почасте, по цену сопственога живота. Жена Банова открива Незнанцу истину о његовом пореклу, као тежишно место у драми, јер све што се дешава је, на неки начин, са виљем да се размота то клупко његове тајанствености. Она се одриче пристајања на његов захтев и молбу да му макар крај мртве Беле дозволи починак, те причом о бретоубиству због блага, појашњава заправо и сопствену несрећну судбину која јој је однела читаву породицу. Веома симболично делује и свећа коју Незнанац узима са Белиног гроба, не би ли осветлио пут ка понору у који ће бити сурвано уклето благо, враћено од стране свакога ко га се иоле дотакао. Тим свеопштим одрицањем од нечистога блага, од његовог златног сјаја, коме стоји насупрот светлост свеће са гроба неокаљане душе, показује да је онај свештени моменат ипак превладао проклетство материјалног. Па ипак, главни лик, Незнанац, не бива спасен спасоносним Белиним дозивањем са оне стране чулности, као што је то, на пример, случај са Фаустом, кога из сфере оностраности дозива Маргарета. Можда управо из тог разлога зато што је реч о родитељском греху, Незнанца у амбис, како Настасијевић каже, гони сила јача од индивидуалне воље, сила свеопштег судбинског закона неминовности „јер му је за пупак прирасло...“ (Настасијевић, 1991, II: 40). Пошто у самоме животу није могао пронаћи његову семантичку вредност, он је проналази у смрти, одричући се живота.

Најзад, говорећи о филозофском типу одрицања у етичком смислу, препознајемо, додуше врло условно, два примера за овај тип. Први се налази у трећем чину драме, у којем Незнанац покушава да запроси Белу и затражи, тачније-

захтева њену руку од Бана, на шта овај, разуме се, згрануто реагује, најпре не пристајући, те нудећи Незнанцу уместо кћери могућност да се задовољи благом. Чињеница да Незнанац не жели да пристане на компромис размене материјалнога добра за вољено биће, изражена је у његовом одговору Бану:

НЕЗНАНАЦ: „Белу ми дај!“ (Настасијевић, 1991, II: 24).

Важно је напоменути да је етичност, у правом смислу те речи, у овоме случају веома условно узет појам, будући да је жудња Незнанчева за Белом у великој мери условљена подсвесним нагоном, *id*-ом, а не тежњом за моралношћу, *super-ego*-м, иако су последице које у овоме случају произилазе из потпуно различитих узрока у потпуности изједначене.

На самоме крају драме налази се други пример за филозофски тип одрицања у етичком смислу, а осликан је такође у Незнанчевом чињењу. Наиме, не могавши више да издржи фаталне ударце ненаклоне судбине изазване родитељским грехом, када на крају изгуби све што му је било драгоцено и чинило вреднијим његово лично постојање, између осталог и најдраже биће, Незнанац схвата да је једини начин да оконча патњу условљену наслеђеним грехом заправо тај да се одрекне и сопственог живота. Моменат када захтева од свих који су себи приграбили део блага да га врате и баце у амбис, у неповрат, представља тај моменат етичности, да се зло оконча и проклетство скине са будућих поколења.

„Те очи некад гледаху ме живе!“
(РЕЛИГИЈСКИ ТИП ОДРИЦАЊА)

Религијски тип одрицања је, свакако један од доминантнијих, те се у појединим моментима тешко прави строга дистинкција између тога и других, њему сродних типова одрицања, а посебно када је реч о филозофскоме типу одрицања у спознајном смислу. То имплицира да је религијска спознаја такође једна врста човековога искуства, али трансцедентног, за разлику од спознаје као такве, која је везана за овоземаљска искуства. Најдиректнија веза са религијским моментима, а везано за проблем одрицања, јесте она оличена у првој сцени првога чина драме,

када се Незнанац нађе у врачариној соби, пред иконом и кандилом. Игра сенки на светачком лицу, посебно када је о очима реч, таква је да изазива неку врсту зебње у самоме Незнанцу, те га подсећају на мајчине очи и на мајчин лик. Одрицање од погледа на њу у ишчекивању некакве врсте осуде јер се обрео код врачаре, на тако недостојном месту, приказано је у његовоме обраћању икони:

НЕЗНАНАЦ: „Ти благи, не гледај ме тако, страх ме,/ одврати лице./ Те очи некад гледаху ме живе!/ Мамо, немој ме, мамо!/ Не кори, мамо, из незнани, ја морам./ Широко, високо лети, блага душо,/ Пусти ме на миру, ја морам!“ (Настасијевић, 1991, II: 10).

Разлог одвраћању погледа лежи у одлагању суочавања са оним што може ишчитати из њега. Такође, одвраћање од мајчинога погледа може бити и са тим циљем да се пренебегне застрашујућа, немушта порука која се у њему може препознати, а која би га могла упозорити на могућност евентуалнога трагичнога исхода, уколико остане доследан у својој намери за откривањем сопственога порекла. Незнанчева злокобна доследност јесте управо она особина која га и наводи у пропаст, што је посебно изражено у последњем, петом чину, када Незнанац одбија да прихвати чињеницу да је његова и Белина љубав заправо родоскрвна, инцестуозна, будући да су њихови очеви, који су један другоме одузели животе због блага, били рођена браћа. Интересантан је тај моменат међусобнога препознавања драмских ликова, који је толико карактеристичан за античке драме, на пример, једино што се начини на који се оно постиже разликују. У Настасијевићевим драмама, чини се да сам грех проговара из ликова који су принуђени да због њега испаштају, те их на основу те чињенице препознају они са којима су судбински повезани, најчешће баш према тој линији сагрешења.

Следећи пример религијског типа одрицања јесте одрицање од родитељскога греха, али и одрицање од пристајања на живот у наслеђеноме греху, као и греху који би инцестом могао бити почињен. Освешћивањем грешности и губитком вољене особе која је смрћу поштеђена срамоте греха, те свесним урањањем у понор смрти и у свој сопствени, не би ли се прекинула спрега проклетства, Незнанац испуњава предуслов евентуалнога спасења, које је и наговештено на самоме крају драме, у моменту када се након ковитлаца свих

махнитости, грешности и суманутости, у потпуном складу са основном замисли драме, дешава спасење које је човеку једино могуће путем сопствене матерње мелодије. „Стане свитати. Зачују се с далека сељаци. Глас им се, ведар од олакшања, дивно меша са јутарњим жуборима: ‘Текла вода на валове, ој јаворе зелен боре,/ Кад је текла, куд се дела, ој јаворе, зелен боре’...“ (Настасијевић, 1991, II: 40). Та јутарња песма, као да је произашла из богате егзистенцијалне егзалтације задовољних и не превише захтевних, једноставних људи који су у потпуности срасли са њом, а њена основа и њено гласање затварају зјапећу, назаситу чељуст уклетог понора.

Реч као мелодија завичаја
(ПОЕТСКИ ТИП ОДРИЦАЊА)

Говорећи о поетском типу одрицања у овој драми, можда је најзначајније споменути њену музикалност која се осети понајпре у говору ликова, посебно у песмама које у себи садрже нешто од народних попевки, бајалица, успаванки,⁶ али и стихова налик клетви⁷ и наслута некаквога уклетога усуда, као што су, на пример, песме баба гробљарки и врачаре. Међутим, музикалност у драми осећа се у свему, у сваком њеном елементу: у сумрачној атмосфери и одрицању од могућности присуства светлости у њој, изузев на самом крају драме, сенкама које титрају и прожимају тим својим титрањем, налик струнама преко којих превлаче несигурни прсти, сваки чин... Музиком се веома прецизно могу дочарати и fino изнијансиране психолошке црте сваког од ликова. Простори у којима се одигравају динамични односи међу драмским ликовима такође пулсирају себи својственим музичким каденцама, те и сами на изванредан начин оживљавају, као да дишу саму

⁶ Тако, на пример, када врачара у заносу видовитости изговара: „Имало мало голупче,/ Гуги ми гугило мало,“ то веома подсећа на народну успаванку „Нинај, нанај, злато моје!/ Чуј, ђе ми те санак зове;/ Сан те љуби, и говори:/ Унијај се, драго моје“ као и на следећу: „Спавај, спавај, душо мила,/ ти си данас вредна била,/ спавај, спавај луче моје/ уморне су очи твоје...“

⁷ Пример за неку врсту клетве изговара врачара у магновењу: „Змија се у срце увукла/ И мамила, и мамила/ У целов јед...“ Ти стихови представљају такође и неку врсту негативног пророчанства, јер наслућују оно што ће се обистинити у даљем току радње. За народне клетве такође јесте карактеристично то да се верује како магијска снага речи може да сустигне човека, те се у њима често користе речи као што су камен, вода, огањ и гром, али и змија вук, гавран, па и разноврзне болести као што су губа, куга, јектика..

драмску радњу. Чини се да би подједнако успешно драма функционисала и када би била написана у облику партитуре. Управо из тог разлога и јесте оправдано што ова драма носи музички предзнак.

Такође, чињеница да сам Настасијевић почиње да уводи читаоца у драмски заплет, на неки начин, *in medias res*, он показује ту решеност себе као писца да се одрекне сваке сувишности одлагања и ретардације драмске радње, што је чини изузетно упечатљивом, динамичном и флуентном, будући да Незнанац као главни лик драме нема јасне свести о своме пореклу које жуди да разоткрије. Поводом проблема Незнанчевога идентитета, као и идентитета других ликова у овој драми, те уздизање њихових особености и карактеристика на ниво симбола са извесном митском основом, писао је и Славко Леовац, у својој књизи *Момчило Настасијевић- књижевно дело*.

Редуковани су и преображени сложени митови о лутању јунака и о његовом тражењу завичаја (Одисеј и сл.), о тражењу среће у бесплодном, грешном крају, где јунакпривремено налази успеха, али изненада мора да искупи грехе родитеља и своје (Едип, и сл.). То су оне 'теме- топоси', 'цитатне- таме' које од античких времена коају књижевностима, како је запазила Мирјана Миочиновић поводом ове Настасијевићеве драме. Лутања и тражења овог јунака Настасијевић је доста апстраховао од стварног живота, он га је симболистички издвојио и трагички узвисио. Ништа конкретно не одликује Незнанца; он само узвишено жуди за завичајем. И Бела је само означена као једна жељама истањена девојка. Бан је симбол власти и очинства. Шта стварно они хоће, шта раде, то не знамо, тога нема у овој драми. Лица и радња драме подређени су обредима судбинског препознавања завичаја, грешне љубави, открића древне коби и сазивања смрти. Због тога, 'музичка драма' *Међулушко благо* јесте ритуална драма љубави и смрти, дата понајвише хорским партијама, а онда лирским и лирско- епским говорима лица, с понеким драмским набојима. И доиста, најлепше су поетске обредне партије хорова и лирски говори лица (Леовац, 1983: 89- 90).

Леовац запажа Настасијевићево одрицање од анулирања потребе за истицањем духа колектива, тачније представника одређених друштвених група, које истовремено плету коло како своје колективне, тако и судбине индивидуалних ликова.

Леовац, такође, пре него музичку, у *Међулушком благу* препознаје модерну обредну драмску радњу. Веома битну улогу у овој драми носи и сама матерња мелодија, али то нешто „дубље фолклорно и судбинско“ (Леовац, 1983: 90) веома је оптерећено наравима и судбинама самих драмских ликова, да би се на крају драме најзад та мелодија искристалисала у истинску, обредну (у позитивном смислу те речи) песму завичаја.

Ђурађ Бранковић

Друга драма са музичким префиксом, јесте драма са историјско- митском подлогом *Ђурађ Бранковић*. Већ карактеристична потка на којој је Настасијевић ткао свој *textum* за наведену драму, тематски готово у потпуности различиту у односу на претходну, представљала је богати ресурс издвојених мотива који су у њој обрађени. Централни проблем, који је управо то што ову драму чини сродном са Међулушким благом, јесте проблем одрицања од родитељског греха.

Побуна

(ЖИВОТНИ ТИП ОДРИЦАЊА)

Одрицање од жеље за радом ту, у таквим околностима, код људи изазива апатију, са једне, као и жељу за побуном, са друге стране. Из тог разлога, Настасијевић не именује свакога од кулучара понаособ, не оне који су се измирили са својом несрећном и патничком судбином, већ само оне најборбеније, оне који најстрасније жуде за коначним ослобођењем од кулучења, а међу њима свакако Мијата, Зрљу и, пре свих, Новака. Свој искрени револт и непристајање на наметнути тежак рад, Новак ће најотвореније изразити у другом чину драме под називом *Зидање Смедерева* речима:

НОВАК: „Муч' никакви роде,/ до смеха ти још!/ Грбина ово пуца/ не може се!/ И вољу много,/ небог у јарму скапава,/ а ти тегли, трпи,/ човек си, тврди сој!/ Кад поскапава марва,/ а двоног на ногама још ти,/ јармом нажуљаће, брале,/ Јерина и твој врат“ (Настасијевић, 1991, II: 57).

Кулучари који му хорски одобравају и подржавају његов револт, присутни су на сцени како би се нагласила побуњеничка осећања међу потлаченим народом.

Болна радост
(ФИЛОЗОФСКИ ТИП ОДРИЦАЊА)

Свест о чињеници да се град не гради за народ већ за непријатеља, јер Јерина не зазире од тога да и сопствену кћер Мару уда за Турчина, буди међу кулучарима још жешћи отпор и гнев. Одрицање од пристајања на такав мукотрпан живот, које представља пример одрицања у спознајном смислу, најбоље је изражено кроз Новакову побуну, која сведочи о његовој бесмислености:

НОВАК: „Тегли, никакви роде,/ камен за камен припучај/ тврдо у зид!/ Једном се Косово зби,/ На широком пољу погибе царство!/ Па коме онда, чему зидаш, град,/ ван проклетињи,/ да свије себи легло,/ ван Агарјану, зла у зли час,/ издаја да отвори врата!“ (Настасијевић, 1991, II: 57- 58).

Алудирање на издају деспотовога оца, Вука Бранковића, упућује на немогућност да се његова кривица превиди а потомци ослободе проклетства родитељскога греха.

Повезаност Ђурђевих потомака са грехом издаје његовога оца, најбоље се и најнепосредније може видети већ на примеру његове кћери Маре, која из сажалења према оцу, преузима својевољно, али и са предлошком наговора своје мајке, један део терета наслеђенога греха и на себе, пристајући на удају за Турчина, не би ли на тај начин омогућила своме оцу, али и народу, бољи и подношљивији живот и рад. Ту она иступа као једно специфично, стоички изузетно биће, које је спремно да са једним ставом императивне смирености и привидне хладноће, располаже сопственим постојањем не на начин који је условљен њеним хтењем, већ морањем зарад општег добра. У том смислу, њено одрицање од себе ради интереса свих представља један вид филозофскога одрицања у онтолошком смислу. Величина и значај такве њене одлуке лежи и у чињеници да она заиста осећа сву њену тежину, дакле жртва коју подноси је евидентна и изазива у њој патњу, узбуркавајући једну дубоку али и освешћену емотивност бића које ради

туђег добра улази у сопствену пропаст. У трећем чину драме, који је читав посвећен, од стране писца, наведеној њеној жртви те је чак и назван по њој, Мара то своје недужно искајавање наслеђенога греха износи у следећем монологу:

МАРА: „О, да радости болне,/ с крајине Кајица мој!.../ А, скаменио срцем бабо,/ да не препукне му од јада,/ за љубав у потаји нашу/ он зна!... Јадни мој бабо,/ бреме олакшаћу твоје,/ робиња ма измећарка/ некрштену цару крвнику/ место невесте била!.../ Слаба ћу препатити жена/ све зло што родини ми прети;/ кротко у свате/ дивљу претворићу хорду;/ Једрену овог пута/ нек мезимица Ђурђа,/ крштена душа, само ја,/ паднем у плен!/ Јадни мој бабо,/ јесте, Кајици је/ задњи овај у црно бод,/ њему везем пас!.../ Утеха ти у њему,/ ма и црна, бабо,/ кад не буде ме ту!.../ Они!... / Господе, слабу ме поштеди,/ час овај да не сможди ме судњи;/ родини мојој, бабу мом,/ у живој мени спас!“ (Настасијевић, 1991 а, II: 65-66).

У овоме чину изузетно пуно пажње од стране Настасијевића поклоњено је везу који плете Мара, а који је намењен војводи Кајици. Вез је плетен црним концем, па тиме већ и сама боја пледира на нешто негативно, мрачно и страшно, на неки изразито неповољан судбински исход који ће уследити. О самоме везу и томе шта је у њему заправо представљено, нема сазнања које би открила сама Мара, већ нам непосредније детаље представља Ђурађ, док га посматра, али и то тек у назнакама, као да би његов детаљнији опис значио призивање те зле судбине која би се најрадије пренебрегнула.

ЂУРАЂ: „О, јесте, јесте,/ пусти, зацело!/ За кајас овај, кћери,/ Витеза једног само роди мајка!.../ О јесте, јесте,/ злаћано у шару,/ румено у ружу,/ што заче игла бод,/ у незнађе, у црнило, у тугу,/ видим, заокренуло, кћери!...“ (Настасијевић, 1991 б, II: 64).

Егзистенцијална опасност подједнако вреба, како од спољних непријатеља, Турака или Агарјана, тако и од унутрашњих, као што је, на пример, странкиња Јерина која успоставља страховладу над народом, али и поједини ликови у односу према себи самима, у тренуцима када не могу или не желе да прихвате како борбу, тако и мирење са неумитном судбином. Тако свеобухватна и неумољива егзистенцијална тежина била је готово у потпуности сваљена на деспотова рамена.

Међутим, ту исту тежину, али више на индивидуалном плану, такође не својом вољом, већ притиснути спољашњим императивом, трпе како Мара, тако и њена љубав, војвода Кајица. Пример немирења са злом судбином која Мари намеће да мора поћи за неверника, због чега се Кајица одриче себе у потпуности као бића, не би ли је осветио, представља још један упечатљив пример одрицања у онтолошком смислу.

КАЈИЦА: „Зар јаду побећи,/ кад у срцу ми, госпо!.../ Без тебе јад ми све већи,-/ рањеној души/ без тебе нема ми лека!.../ И Господ што ми/ подари још века,/ ведар ми никад, госпо,/ неће сванути дан!.../ Одох,- гинути је моје, на мачу ограшјем/ љуту развејати тугу!.../ Иде мој дан,/ крвав у походе ћу ти доћи!/ И путем теби,/ све до Једрена, знај,/ смрт својим засејаћу трагом,-/ осветићу те, госпо!“ (Настасијевић, 1991 а, II: 72- 73).

Кајичина решеност да погине за њу како би је осветио и сачувао, остаје непоколебљива чак и када га Мара одговара од те и такве замисли, нудећи му заборав као једину утеху. Пошто у томе не успе, шаље га у бој са благословом, иако суштински за њих двоје већ и само то раздвајање значи смрт, која је утолико трагичнија и страшнија од физичке смрти, пошто је нашла свога утемељења у истинској љубави. На тај начин, испаштање због родитељског греха, преноси се и грана од Вука Бранковића, преко његовога сина Ђурђа, па и његове жене Јерине, до њихових потомака, синова Гргура и Стефана који ће бити ослепљени, као и Маре која ће бити дата Турчину за жену.

Чињеницу да сам деспот Ђурађ Бранковић подноси заједно са кулучарима најгори терет, како због Јерининих нерационалних прохтева за градњом града Смедерева тако и због опасности од турских напада, уочава и сам кулучар Новак, који супротно своме почетном ставу и жељи за побуном, ипак на крају одлучи да се повуче и настави са градњом града. Њега у том смислу опредељује, пре свега, изузетно необичан, али искрен, и дирљив али и очајан деспотов предлог:

ЂУРАЂ: „А ја злотвор, је ли,/ злом да народ мој придавим,/ кад у Бога ми још, и у вас,/ добру једино уздање!/ А ти, Новаче, боље ли знаш,/ ево на, власт узми,/ силу моју, не браним,/ из беспућа поведи на пут!“ (Настасијевић, 1991 б, II: 60).

То његово одрицање од власти припада примерима филозофскога одрицања у етичком смислу, јер он увиђа да је такво одрицање нужно уколико жели да умањи свој осећај кривице пред сопственим народом. Пошто Новак одбије понуђену му улогу предводника, његова свест о деспотовом безизлазном положају наводи га на одлуку да се одрекне како власти, тако и слободе, која му је предложена као могућа солуција његовог положаја. Он то чини следећим речима:

НОВАК: „Прости ме, не могу ни то!/ Окови да су ланци,/ кидај или мри;/ ал' доброта твоја/ чудни до у душу/ без раскида спутава!/ Камен на срцу тежи/ доли о врат!/ На посао, хајде, не чека ноћ!/ Што почео заврши:/ на грбини твојој/ нек и ово време/ остави свој жуљ!“ (Настасијевић, 1991 а, II: 61).

Његова људскост једна је од врлина која даје дубину његовој улози у драми, као и једну својеврсну хришћанску димензију.

Од дна себе ка висинама (РЕЛИГИЈСКИ ТИП ОДРИЦАЊА)

Када је реч о религијском типу одрицања, један од свакако најлепших примера јесте онај када деспот Ђурађ Бранковић изговара свој монолог међу позаспалим кулучарима.

ЂУРАЂ: „О, јадни моји, спите на миру;/ сна мало то вам од Бога још оста,/ кад све ускратих!/ Недужни спите,-/ без сна ни мира дужан ја,/ док смену доведе вам ноћ или дан,/ ко да мене смени?/ Уклетог оца душом ту сав син,/ спасти кад клону све,/ и у срцу још, самотноме мом,/ камени вера у спас!.../ Јер није на Косову задњи чин;/ и кобни где народа глас,/ издајом већ име ти оцрни,/ јадни оче мој,/ син ја на ногама, Ђурађ,/ тим бодрије ту,/ страшни задржати судбине ход,-/ или на имену Бранка,/ све дубље, век по век,/ проклетство да утискује свој жиг!/ О, јадни моји, спите, будан ја!/ Теретом сутра новим,/ савићу вам кичму, и нова на Јерину недужну,/ место на мене клетва,/ теже још притиснуће ми душу“ (Настасијевић, 1991 б, II: 61- 62).

На том се месту најбоље може видети у коликој је мери његово поуздање у небески спас очигледније и верније него оно које би почивало на земаљској сили,

што га је на многим плановима напуштала. Иако ће оно најгоре тек уследити, у наведеним Ђурђевићевим речима већ се осети могући неповољан судбински исход свих његових овоземаљских мука које је стоички трпео, махом одричући могућност кривице иједнога од других личности у драми. Он све преузима на себе и управо тај моменат чини овај пример релевантним за религијски тип одрицања.

Сцена у драми када Мара прекида веома динамичан дијалог својих родитеља, у којем Јерина захтева од Ђурђа да Мару ипак поштеди намењене јој судбине да се уда за Турчина јер више не може да издржи прекоре народа који је већ у својим песмама проклиње, те се Мара као њихова кћи поново нуди као једино могуће разрешење како унутрашњих тако и спољашњих сукоба, јесте сцена која представља пример за религијски тип одрицања, будући да се она овај пут одриче себе пре свега у част Бога, што и експлиците наглашава.

МАРА: „Оче мој, мајко,/ ја видим, очај рад мене вам/ опет распиње душу./ Заборавих себе,/ заборавите ме и ви;/ ни своја ни ваша/ у Божје предадох се руке./ Час је ово мој, не дадoste ме ви,/ ни зло наше,-/ саму себе дајем!“ (Настасијевић, 1991 а, II: 70- 71).

Одрицање од икаквога одупирања неумитној и неупитној судбини, јесте јуродивски константно, доследно и интензивно. Доброта као особина Настасијевићевих јунака, представља непромењиву вредност коју писац изричито експлицира не само као благослов, већ и као усуд коме је немогуће побећи.

На сличан начин, несебично и посвећен својим највишим и најплеменитијим осећањима према Мари, а мотивисан и Божјом промишљу којој у потпуности верује, реагује и војвода Кајица у трећем чину драме, у своме упечатљивом монологу који изговара док у рукама држи Марин кајас извезен за њега.

КАЈИЦА: „ Мени, ох знам,/ у потаји навезла!/ Душе сав плам/ сахрани за мене у вез,/ мртву твар ову/ место живе ње да љубим!.../ Црно у бод,/ мени у походњу,/ неказану дорече сву тугу!/ Тугом да опашем се зар/ задовољна?.../ Нек буде!/ Ал' деснице ми руке,/ мировати нећу, срамоту док ову/ агарјанска ил'моја/ не опере крв “ (Настасијевић, 1991 б, II: 67).

Наведени цитат је такође пример за религијски тип одрицања и по тој основи што се потенцира сукоб између две различите вере, два различита становишта према животу и власти над њим. *Агарјанска* и хришћанска крв, сучељене, једна ради поробљавања, друга не би ли се одбранила, у историјски континуираном сукобу, у овом случају конфронтирају се и преносе и на индивидуални план.

Најзад, можда и напредизативнији пример одрицања у религијском смислу представља сам крај драме, сцена породице која се опрашта од самртника, од самога Ђурђа, те њихов последњи разговор са њим. Деспотово одрицање од очајања пред веома тешком ситуацијом, како историјски тако и за њега као личност, веома је потресно, али у исто време и достојанствено. Последњи чин који, као уосталом ни било шта друго у Настасијевићевом стваралаштву, није случајно назван *Бдење*, представља суму Ђурђевог патње, која се не огледа само у чињеницама које су проживљене, већ и у пророчанским наступима монаха којег јеромонах Лука представља копљаницима као *кобног*, а Настасијевић у списку лица као *сулудог*. Ове епитете наметнула му је сама његова улога коју има у драми, а то је наговештавање трагичних догађаја и упозоравање на исте. Веома је интересантна чињеница да је исти тај монах био и крај почившег деспота Стефана непосредно пре његове смрти, наслутивши је. Када јеромонах Лука наводи да му након те трагедије ниједна једина влас није оседела, као да ни дана није остарио, што је интересантан траг који нас опет наводи на паралелу са Гетеовим *Фаустом*, али и са Вајлдовом *Сликом Доријана Греја*, може се закључити да није случајна Ђурђево претпоставка да га к њему шаље нека мрачна сила или неповољна знамен. Међутим, монахов одговор на ту и такву могућност је искључив и негативан. Попут некакве мрачне инкарнације, или персонификоване казне којом се реагује на судбински исход јединке чија је егзистенција обележена сенком родитељског греха, монах предочава деспоту Ђурђу шта ће се у будућности догодити не само са њим, чија будућност је сва садржана у садашњости, у том његовом трајању које као да је условљено дужином њиховог разговора, већ и са његовим потомцима и женом, који заједно са њим искајавају и на сопственом бићу осећају тежину издаје Вука Бранковића. Међутим, упркос монаховим фаталистичким наслутима, последње

деспотове речи, што их изговара у присуству своје кћери Маре која га преклиње да остане у животу јер им је он једино уздање, имају невероватну снагу обнове рода, снагу која са собом повлачи могућност евентуалнога разрешења од даљег трпљења последица родитељскога греха од стране потомака.

ЂУРАЂ: „Без мене... Пута.../ О, мило моје мезимче!.../ Патнима на правди/ у Бога уздање.../ Беспутнима Бог/ нек једини вам пут.../ Тама на веке.../ Христе Боже, поколења.../ Пониру реке.../ Себра видим, Новака.../ Ко млади хрст,/ силу развија у гране.../ Гора израста.../ И видим, чеда, и видим.../ Рађа се из патње/ народ мој...“ (Настасијевић, 1991, II: 92- 93).

Та истинска сила непоклебљивога верника, који се на крају свога живота у потпуности одриче сваке сумње у спасење, како себе, тако и свога рода и народа, на изванредан начин представља изванредан Божји дар, јер је уследила као последица стрпљивог и дуготрајног искајавања родитељскога греха.

„Певањем се све може лакше и лепше изразити“
(ПОЕТСКИ ТИП ОДРИЦАЊА)

У поетском смислу, музичка драма *Ђурађ Бранковић* специфична је већ по томе што се и у њеној иницијелној одредници појављује музички предложак. Слично као и *Међулушко благо*, и ова драма је предвиђена да се изведе пре свега певањем. Можда је управо такав предуслов био оно што је позоришта, навикла на уобичајене текстове, пре свега и одбијало да на сцену изнесу Настасијевићеве драме, иако ни његове драме које нису предодређене да буду искључиво музичке нису биле боље прихваћене од претходних. Такође, сам Настасијевић, према речима Славка Леовца,

није имао намеру да пише историјску драму, либрето, него пре свега драму-легенду. И Настасијевића је обузела стара легенда о проклетству Бранковића, о Јерини, о Лазаревићу. Инспирисао се највише народним песмама и легендама, потом списом Константина Филозофа о Стефану Лазаревићу, а тек затим неким старим историјским текстовима (Леовац, 1983: 94).

Интересантна је чињеница да у једној од варијаната ове драме, коју нам износи Новица Петковић у критичкоме издању *Сабраних дела* Момчила Настасијевића чији је приређивач, Настасијевић највећи број корекција врши у трећем и четвртом чину, док су остала три чина, од укупно пет, готово у потпуности неизмењена, те као таква ушла у ово критичко издање као крајња варијанта.

Такође, једна од битних карактеристика јесте у великој мери сведена сценографија, у којој су махом, из сцене у сцену, бројнији статисти него главни актери, углавном у виду многобројних хорова, као уосталом и у већини Настасијевићевих драма. Један од свакако најупечатљивијих хорова свакако су пастирке, смештене иза сцене, па тим више и упечатљивије на читаоце делује њихов глас и звук њихове песме, који је у самој драми изговорен толико питко да се заиста има утисак као да се може и дословце ослухнути. Оне углавном представљају један помало архаични, пасторални елемент, једну ведрину налик оној у народним свадбеним песмама, у којој као да се кроз песму одричу свеопште мутнине и мркине која углавном превладава у читавој атмосфери драме, али такође представљају на изванредан начин својеврсни *alter ego* Ђурђево кћери Маре. Нека врста прећутног дијалога међу њима траје дуж читавог трећег чина, од сцене када на њихову ведру песму Мара реагује плачем, а сам Ђурађ следећим речима:

ЂУРАЂ: „О, Боже,/ снаге ми да издржим дај!/ Пропева народа ми кћер,/ ал мило моје проплака мезимче!“ (Настасијевић, 1991 а, II: 63),

до сцене када пастирке кроз своју песму отворено проговарају о ономе о чему сама Мара непрестано размишља, али се не усуђује да то отворено и изговори:

МАРА: „Протужи деспоту Мара,/ јадна ти ја,/ драго ми на крајини/ и брата два,/ не дај ме Турчину, бабо,/ мајка ме Јерина да“ (Настасијевић, 1991 б, II: 68).

Унутрашњи лом саме деспотице Јерине, који је уследио након што је чула њихове речи, не делују на њу поразно зато што их изговарају пастирке, чије је се мишљење не би у знатној мери дотицало због непремостиве разлике у њиховој сталечној припадности, већ из разлога што она у њима препознаје истину за коју зна да би је и сама Мара изговорила, само када суштински не била више забринута

за судбину свога народа него за своју сопствену. Леовац за Јерину каже да испашта „два греха на жешћи начин него што пати и испашта деспот“ (Леовац, 1983 а: 95), ту њену патњу најбоље одражава Настасијевићев опис, који се према концизности и језгровитости језичкога израза у великој мери приближава језичком квалитету његових песама.

Ово више није легендарна краљица- туђинка, која ради о глави Србима и српским себрима, која охоло, крвнички израбљује српски народ. То није, према томе, она краљица- туђинка коју су наши романтичари волели да приказују, није Јакинта Јована Суботића или Драгутина Ј. Илића, није Јелисавета Ђуре Јакшића. То је нова Јерина, која израста из старе легенде у нову као нови лик, узбудљиво осветељен својом патњом и поносом, спознајом нужности и трагичности положаја деспотовог и свог (Леовац, 1983 б: 95).

Живи огањ

Пре свега замишљен као текст за балет, намењен за изведбу, написан од стране Настасијевића, са музиком Миленка Живковића, овај рукопис представља једно од најмање познатих Настасијевићевих дела, иако је његов значај неизоставан у том смислу да према својој форми представља у знатнијој мери него други књижевни облици у којима се огледао Момчило Настасијевић, облик који је у најнепосреднијој вези са музиком, али и плесом, игром... Чињеница која га чини сродним са музичком драмом *Међулушко благо* јесте апсолутна просторна и временска неодређеност саме радње, а различитост међу овим делима лежи у томе што сам балет не тежи да сопствену радњу индивидуализује кроз ликове, већ су и они који се појављују углавном приказани на равни идеја, са помало митском патином у себи.

Нигде и свагда
(ЖИВОТНИ ТИП ОДРИЦАЊА)

На самом почетку балета јавља се сцена која би одговарала примеру за животни тип одрицања. Наиме, усред призора који је описан као нешто што се „дешава негде у никоје доба“ (Настасијевић, 1991 а, II: 96), у сивини, на раскршћу обданице и ноћи, али и живота и смрти, где владају „музика без боје, сива“ (Настасијевић, 1991 б, II: 97) и ритам који одговара ритму „срца које се отима смрти; посрће све, и сва је сила у томе посртању, јер ако се једном падне, више нема устајања“ (Настасијевић, 1991 в, II: 97) појављују се некакви људи- сенке, који се чине као да су измучени већ самим својим трајањем. Помало наказна, та њихова природа која као да потиче из једног заједничког животног искуства представља заправо заједнички именилац свих њих, према којем се усмеравају и око којег се окупљају намучени. Тај њихов наводни плес, више подсећа на смртнички хропац, али се у читавом том поретку *лелујних створења* полако уводи категорија уређености, реда који се успоставља не према принципа конструкције, већ деструкције, коју покреће сама негативна енергија могућег уништења.

Међутим, одупирање том свеопштем суноврату представљало би одрицање од пропасти, од нестанка живота, које се еманира најјасније кроз изненадни обрт игре старица које се у једноме моменту издвајају из кола народа и својим покретима призивају тзв. *снажне* ради спаса.

„Зрака новог живота“
(ФИЛОЗОФСКИ ТИП ОДРИЦАЊА)

Приликом тога призивања снажних на сцену, старице остају малаксале, „очевидно, сад је и њихова снага измакла, предале су је снажнима: они ће наставити борбу, која, на врхунцу, или ће одвести у пропаст, или ће на прву варницу живог огња синнути прва зрака новог живота“ (Настасијевић, 1991 г, II: 98). Та њихова спремност да се жртвују и одрекну последњих трзаја снаге и

сопственога бића ради добробити народа, представља филозофски тип одрицања у онтолошком смислу.

Пример за филозофски тип одрицања у етичком смислу, представља борба снажних против невидљивих, али свеприсутних демона, чије се присуство неодољиво може осетити кроз музички крешчендо. Начин на који су спојили руке, којима синхроно изводе покрете налик пресецању, несумњиво подсећа, на један симболичан начин, на пресецање демонске омче, односно пресецање све интензивније музичке каденце, која губећи на интензитету звучно и веома упечатљиво осликава њихово повлачење и победу снажних.

У спознајном смислу, филозофски тип одрицања препознаје се у одсуству свести призваних близанаца Стоје и Стојана о сопственој спасоносној моћи. „Тражени, они се никад не нађу, а и сами не знају за своју спасоносност, док их тако велико страдање не призове“ (Настасијевић, 1991, II: 99). На овоме месту важно је напоменути да постоји сродност, на плану мотива жртвовања недужних и чистих, невиних бића као што су деца ради спаса народа, између Настасијевићевог балета и народне јуначке песме прекосовског циклуса, *Зидање Скадра*. Помен имена близанаца, Стоје и Стојана и мотив њиховога жртвовања узиђивањем у темеље града, који градитељи преко дана граде, а вила ноћу обаљује, и њихова реактуализација у Настасијевићевом делу, такође у смислу обнове готово пропалог народног поретка, представља још један важан доказ о суштинској, језгровитој повезаности Настасијевићевога и народнога стваралаштва.

Кад настала година четврта,/ тада виче са планине вила:/ Не мучи се, Вукашине краље,/ не мучи се и не харчи блага!/ Не мож' краље, темељ подигнути,/ а камоли саградити града,/ док не нађеш два слична имена,/ док не нађеш Стоју и Стојана,/ а обоје брата и сестрицу,/ да зазиђеш кули у темеља:/ тако ће се темељ одржати,/ и тако ћеш саградити града (Ђурић, 1961).

Разуме се, у Настасијеићевом балету исход је подједнако успешан као и у народној песми, али са далеко ведријим епилогом⁸:

Стоја и Стојан, сушта ведрина, осмех, правда; сваки је њихов дах песма, сваки покрет игра. С ове стране ватара ухватили су се тако да читавим собом направе устрептали живи лук. Једном својом слободном руком, у играјућем покрету, Стоја маше народу, призива га ватри, исцељењу (Настасијевић, 1991 а, II: 100).

У том смислу, са покретима, бојама и звуковима, као и обновљеном енергијом саме ватре у игри балетских актера Настасијевић у једној карактеристичној, готово дионизијској атмосфери и завршава своју балетску представу.

Музика као главни актер драме (РЕЛИГИЈСКИ ТИП ОДРИЦАЊА)

Упечатљив, иако веома лапидарно истакнут моменат у балетском тексту, чији значај у знатној мери премашује његове вербалне границе, јесте моменат у којем Настасијевић истиче да је „радост молитвена у музици“ (Настасијевић, 1991 б, II: 100), те је на изванредан начин, својим непосредним учешћем на сцени, у својству једнога од главних, иако не посебно дефинисаних актера, сама музика заправо у великој мери учествовала у процесу обнове народа и одрицању од његове пропасти. То је матерња мелодија која извире из народнога духа, делујући исцелитељски, јер својим неуморним звучањем проноси молитву за спас.

⁸ Познато је да је у народној јуначкој песми *Зидање Скадра*, на крају ипак било нужно жртвовати живот младе Гојковице, пошто близанци остану непронађени, коју Раде-неимар узиђује у темеље града, али уједно је и једини који реагује са искреним сажалењем на њене очајничке, последње самртничке молбе да јој ради новорођенчета остави прозоре на грудима, због подоја, и на очима не би ли га гледала.

Ода радости
(ПОЕТСКИ ТИП ОДРИЦАЊА)

Подељен на пет међусобно повезаних целина, овај балетски текст карактеристичан је по томе што су у њему речи актера у потпуности изостале. Одрицањем од уплитања у текст било каквога другачијега звучања, изузев тонскога, односно саме музике пропраћене адекватним покретима, Настасијевић је постигао нарастућу волуминозност у самој сценској атмосфери, са наглашеним климаксом на крају балетске представе, као великог финала и својеврсне оде животу.

Недозвани

Настасијевићева драма *Недозвани*, прва је његова драма која не носи префикс *музичка*. Наиме, њена специфичност огледа се у томе што је већ и сам њен текст, гледајући визуелно, по први пут дат линеарно, тј. у континуитету, без стубаца и не стиховано. Самим тим, она на извештан начин добија на актуелности, поред чињенице да и Настасијевић на почетку додаје напомену како се радња драме догађа у вили на Топчидерском брду, у садашњем времену. За разлику од драма у којима он као аутор управо инсистира на неодређености простора и времена, дајући тиме самој радњи извесну патину митског и тајанствености, у овој драми као да је желео да докаже управо ту чињеницу да мистика и митско нису искључиво реликт прошлости, већ да своју реактуализацију у додуше нешто измењеном облику, итекако могу доживети и доживљавају је и у савремености.

Као што је био случај и са већином других Настасијевићевих дела, драма *Недозвани* је такође веома тешко проналазила свој пут до сценске реализације. Наиме, њена прва варијанта изашла је у *Раскрсници*, 1924. године, а 1927. Народно позориште у Београду одбило је да је изведе. Нова верзија била је штампана у цетињском часопису *Записи*, 1930, уз мање језичко- стилске интервенције, да би затим била издвојена из часописа као засебна књига и штампана у малом броју примерака.

Сценски ју је приказало 1931. године академско позориште у Београду (Мањез). Позоришни критичари врло оштро, чак саркастично пишу о овој Настасијевићевој драми (Велибор Глигорић, Душан Крунић, Живорад Вукадиновић, Ранко Младеновић). Неки песници и прозни писци (Милош Црљански, Душан Благојевић, Миливоје Ристић) и неки књижевни критичари (Александар Илић, Владимир Вујић) с већим разумевањем, чак са извесним усхићењем поздрављају драмског писца Момчила Настасијевића и његову драму (Леовац, 1983: 97).

Леовац запажа како се овом драмом баве још једино познаваоци Настасијевићевога дела, те да је са становишта рецепције, на извештан начин, сам назив драме предодредио и њену судбину.

Неслушљивост туђе мелодије (ЖИВОТНИ ТИП ОДРИЦАЊА)

Читава радња драме врло је животна, актуелна, духовита, али на махове и са елементима црнотуморне трагикомедије. Углавном се читава одиграва у кући брата и сестре, Николе и Бранкице, и у оквиру простора који окружује њихову кућу. Међутим, иза те једноставне сценографије налази се истински богат унутрашњи свет драмских ликова, чије су судбине међусобно веома испреплетане, и крећу се од почетка до краја драме, са једном изразитом климаксом тенденцијом, ка све даљем заплитању.

Интересантна је сцена са самог почетка драме, са становишта животнога типа одрицања, када у дијалогу Мазулина и Бранкице, он говори о својим негативним искуствима са европских путовања, у којима се одриче устаљених предрасуда о нужноме бољитку на животном плану у иностраним земљама, које је уврежено попут некаквога мита, посебно у тој доби у којој је и сам, у својим тридесетим.

МАЗУЛИНО: „Тужно је, не питај!... Из Европе идем, празни ми џепови очевине, такви се ми враћамо. Поткуси нас матора, очерупа, повише узме, помање да. И што да, тек ту нам узме... Хајд' сад!... А ми, добри синови мајци, толико нам још претекне крила да долетимо... Тај сам, Бранкице!“ (Настасијевић, 1983, II: 106).

Мазулинова главна карактерна особина јесте да има неодољиву потребу за отореношћу и искреношћу коју прихвата и даје у свим облицима, независно од тога да ли је упућена њему или неком другом. Он се у својим манифестацијама у потпуности одриче стежућега обруча сопственога ега, уживајући у својој слободи да увек и свакоме каже оно што мисли, што често има опомињући, али никада злурад карактер, нити намеру да повреди.

Поред тога што непосредно износи критике, тамо где им је место, он такође не изоставља ни заслужене комплименте, посебно када је у питању сестра његовога најбољега пријатеља Николе, Бранкица.

МАЗУЛИНО: „А ти, Бранкице, а ти, зар збиља не увиђаш колико си дивна?... И ја, будала, ломим се којекуда, бог би ме знао за чим; могао сам негде забасати, врат сломити; а ти, ето, живела ту и расла, милина погледати...“ (Настасијевић, 1983, II: 108).

Њихова међусобна наклоност у знатној мери ће у даљем току радње трпети услед неоубзданог и разузданог карактера Николине жене Мире.

Мудре луде (ФИЛОЗОФСКИ ТИП ОДРИЦАЊА)

Чињеница да сви ликови у драми са лакоћом прозиру какав је у суштини Мирин лик, који је уједно и главни виновник већине конфликта у самој драми, чини још чуднијом Николину улогу, из које он једини не може да увиди очигледно.

То је, можда, и једини моменат који повезује ову са музичком драмом *Ђурађ Бранковић*, у којој се сам деспот одриче могућности прихватања праве истине о његовој жени Јерини, на коју му указују како народ, тако и монаси, па и најрођенији, али он истрајава у намери да на себе пребаци све изречене клетве. На потпуно идентичан начин, Никола све критичке стрелице свога најбољега пријатеља Мазулина, а у вези са сопственом женом, преусмерава ка себи. Један од њихових најупечатљивијих дијалога јесте управо онај у којем долази до сукоба два у потпуности разнородна мишљења, у којем Мазулино, који се у овом сегменту драме још увек није у потпуности одрекао покушаја да своме пријатељу коначно

отвори очи за истину, последњим снагама труди да га спасе. На тај начин, он се одриче у етичком смислу могућности да допусти пропадање доброг и наивног пријатеља.

МАЗУЛИНО: „А што, брате, истрчаваш кад те не питам!... А са том вечном женом ђавоља су посла!... Ако си се забленуо мимо свет, мислиш, сви ће за тобом у ништа?... Неће, драгане мој!... Него ти омакне испод ногу ледина, и треснеш колико си дуг!... И прва ће се она наћи, та твоја вечна, да те исмеје, да те згази!...“ (Настасијевић, 1983 а, II: 113- 114).

Запрепашћује сазнање да чак ни након тако отворенога упозорења Никола не мења свој став, већ га још више експлицира речима:

НИКОЛА: „Па, добро, нека и то буде, нека и то буде, нека згази, бар ћу бити жртва!... Али ти, Мазулино, друг мој, нека сам и у заблуди, шта то теби смета?... Ломиш у мени заблуду, а оно, живог си ме сломио!...Истина, има ту којечега, боље би било прећутати... Каже се човек и сувише, па је срамота... Али, зачудо, Мира баш то воли... Ту, каже, и јесте сва драж, у тој срамоти!...Сад, ја не знам реч је казана и нема више враћања“ (Настасијевић, 1983 б, II: 114).

Николино пристајање на ниподаштавање од стране супруге, те упорно инсистирање на њеној узвишености и инспиративности када је реч о његовој потреби да пише и да од ње по сваку цену створи неку врсту Мадоне, чине од њега инфериорни карактер, склон да и по цену могуће аутодеструктивности истраје у својој намери да пројектује и до краја идеализује и креира немогућу и непримерену слику сопствене жене.

Када је реч о овоме, етичкоме типу одрицања у драми *Недозвани*, важно је напоменути рад Марте Фрајнд *Доброта као коб у драмама Момчила Настасијевића*, из зборника радова *Поетика Момчила Настасијевића*. Она, наиме, пише о одрицању од могућности постојања саме доброте, а без односа према злу; наиме, према њеноме схватању, када изостане зло, ни сама доброта нема чему да контрастира, односно они се једно на друго ослањају, али и међусобно потиру. Тако, на пример „Николино бескрајно праштање и попуштање само изазива Миру на нове ексцесе“ (Фрајнд, 1994: 68). Веома занимљиву Настасијевићеву особину, као драмскога писца, Фрајнд види управо у томе одрицању од једностраности

приказивања карактерних црта људи, те да, заправо, не постоји строга дистинкција између узрочно- последичне везе добра и зла, будући да једно може произићи из другога, производећи као финале својеврсни катарзични ефекат који за последицу има потпуну трансформацију ликова, било у позитивном или негативном смислу, или потпуно одсуство могућности трансформације. Тако, на пример, претерана злоба и одсуство жеље да се она надвлада, самог лика који је поседује одводи у лудило као, на пример, Миру у *Недозванима*, Рапана у *Код „Вечите славине“*, Младена у *Господар- Младеновој кћери...* Исто тако и међу позитивним ликовима може се појавити немогућност трансформације и адаптације, те тако на крају њихова доброта постаје суштински опасна и кобна по њих саме. Такви су, између осталих, ликови Данке, Смиље, Маре, Мајора, али такође и Бранкице и Николе. Интересантна је и чињеница да ауторка наводи како је драма *Недозвани* јединствена по томе што се раван сагрешења, од уобичајенога испаштања родитељскога греха у осталим драмама, у овој помера ка проблему односа породице, као јединствене заједнице, према свету који је окружује и истовремено застрашује:

То је принцип породичне самодовољности, као извор нездравих односа са светом изван породичног круга. Због деловања тог чиниоца Никола и Бранкица, упркос бескрајној жељи да воле, помогну и саосећају, једини прави однос међусобнога разумевања и саосећања могу да успоставе једно са другим. На свим осталим линијама комуникације, у љубави, сродству или пријатељству, њих та ограниченост породичним заједништвом омета да успоставе потпуно разумевање и да заузму став према осталима. Ово је, опет, и један од разлога због којих њихова доброта код осталих изазива, уместо прихватања и захвалности, отпор и мржњу, што води ка жалосном расплету (Фрајнд, 1994: 69).

Веома истакнута особина Настасијевићеве карактеризације ликова у готово свим његовим драмама јесте једно специфично инсистирање на јасној дистинкцији, готово строгој спознајној поларизацији, међу ликовима који су са једне стране готово светачки, јуродиви, неокаљани и чисти страдалници, који углавном трпе последице хировите судбине која им готово никада није наклоњена, али такође и последице хировитих и непромишљених поступака оних актера који представљају

супротстављену страну самољубивих егоцентрика, бесомучних садиста, насилника и напасника. У овом случају, конкретно у драми *Недозвани*, пример за јуродивог лика била би, разуме се поред Николе, и његова сестра Бранкица, док њима апсолутни карактерни контраст представљају Вукашин, Мирин пријатељ из детињства и сама Мира, као оличење негативних особина попут самољубља, егоцентризма, љубоморе, притворности и подлости. Пример за филозофски тип одрицања у спознајном смислу, представља управо наведена дистинктивна спознаја међу ликовима, те немогућност да се на било какав начина релативизују било добре или лоше особине иједнога од ликова. Пресудна улога у разлучивању који од ликова припада којој наведеној групацији, јесте свакако Мазулинова улога, који сам по себи, као драмски карактер не спада ни у једну од наведених група ликова, јер, иако је позитиван лик, ипак у себи има и извесне трагове обешечаства који га разликују од јуродивих, а опет далеко од тога да припада групацији негативних, у неком смислу и на свој начин изопачених ликова, које такође са лакоћом прозире, као и оне позитивне.

Веома интересантна је чињеница да су управо са наведенога становишта дистинктивне поделе карактерних црта појединих ликова, многи аутори проналазили паралелу између Настасијевићевих и радова Достојевског, те у том смислу Владимир Димитријевић у своме делу *Истинословац у завичају-хришћанска мисао Момчила Настасијевића*, наводи запажања Милослава Бабовића, која се односе на сродности у поступку карактеризације ликова у стваралштву два велика писца.

Наравно, дело Достојевског, тако присутно у европској и српској култури између два рата, није могло да не дирне Настасијевића у најтананије жице. Милослав Бабовић у већ поменутој књизи (*Достојевски код Срба*, из 1961. године, нагл. Ј.Р.) налази у његовом стваралштву читав низ елемената и мотива који указују на несумњиви утицај руског писца. Настасијевић је, као и Достојевски, човека доживљавао као двојно, противречно биће, не само психолошки, него и онтолошки, као биће које је распето између *содомског* и *идеала Мадоне*. Његово срце је тле око кога се боре Бог и ђаво. Лепота може донети уништење, љубав је нераскидиво повезана са мржњом. Доброта је повезана са страдањем, са неком врстом јуродивости. Смирење кроз патњу отвара пут ка спасењу, које је и

врхунско познање стварности. Бабовић као један од типичних примера наводи Настасијевићеву драму *Недозвани*, у којој има неколико ликова сличних ликовима *Идиота* и других романа руског писца (Никола, донкихотски добар, нека врста Мишкина; Мира, фатална жена, слична Настасји Филиповној, итд.) (Димитријевић, 1998: 91).

Пример за филозофски тип одрицања у онтолошком смислу јесте онај који у себи садржи извесну дозу комичности, а то је сликарев наводни губитак имена из разлога његове неупотребе. На сам његов идентитет то је оставило значајнога трага, у том смислу да је захваљујући својој надимци у још знатнијој мери истакао своју главну, недољиву карактерну особину, а то је љубав према сликању и стварању, за које он сам наводи како, наводно, нема дара:

МАЗУЛИНО: „ Ко, ја да се убијем?! Таман посла!...То се само каже, лудо једна!... Пекао сам се ја и на горој ватри, па жив опет, здрав, само мало печенији!... Ух, све ми се чинији, пола сам оседео, ево на, с ове стране, ту је стајала!...Причај у животу доцније, такав и такав живео је на овом свету, па му се ништа није дало! Мали један сликар, мазало!... И крштено име заборавили, Мазулино га звали, јер није умео сликати!...“ (Настасијевић, 1991, II: 116).

Он, као драмски карактер, у већој мери је одређен симпатичним испољавањем своје љубави према Николиној сестри Бранкици, која је као емоција у драмској радњи изнесена врло суптилно, у свега пар сцена, и то више у некаквим наслутима, гестовима, него у њеној експлицитној трансформацији од међусобнога препознавања, до њихове међусобне наклоности.

Од себе ка другоме (РЕЛИГИЈСКИ ТИП ОДРИЦАЊА)

Када је реч о религијском типу одрицања, примере налазимо пре свега у самим ликовима Бранкице и Николе чија је главна карактерна особина да имају природу јуродивих, али и у појединим местима драме која се односе на опомену и упозоравање на негативну конотацију извесне врсте поступања и понашања других

ликова која нису и не могу бити у складу са религијским принципима као таквим. Пример за Николину кротку и питому природу најбоље је изражен у речима његовога главнога карактернога опонента, Вукашина, коме пак његове врлине изгледају попут мана и слабости.

ВУКАШИН: „А ти, песниче, како иде, а? Штимујеш се поваздан и ослушкујеш, а?... Шта ћеш има и горих судбина!... А ти, Мирка, доброга си нашла, раван као царски друм, питом као вода!... Како год да га узбуркаш, умириће се!... Здравом питоми човече, надам се да ћу те временом ценити...“ (Настасијевић, 1991 а, II: 123).

Мазулино, будући да је Николин најбољи пријатељ, веома лако увиђа његову заблуду у вези са Миром, како на самоме почетку драме, тако и пред крај, у сцени када одлази из Николине куће, а Мири поручује:

МАЗУЛИНО: „А ти, госпа Мирјано, крајње је време, зови попа да ти прочита молитву, ону горопадну, знаш!“ (Настасијевић, 1991 б, II: 131).

Интересантна је чињеница да Никола, као драмски лик нимало не еволуира у својим ставовима и својим размишљањима, те до краја остаје веран својој илузији о сопственој жени, одриче се прихватања истине о њој, што се најбоље и најтрагичније види у последњој сцени четвртог чина, у последњим дијалозима у драми, најпре између њега и Мире, а потом између њега и Бранкице.

НИКОЛА: „Чудно је то: „никад“ и „сачувај ме, Боже“, а посрће!... Можда је у томе никад предосетила икад!... Можда бежећи нико не побегне, него корак даље значи корак ближе! Тако ми Бога, то је оно!... И ја да не увидим, а тако јасно, све: све кружи, све кружи, затвара свој круг, али у висину, али у чистину!... И нема краја, и нема пада, него је све бољи почетак!...Има ли кога да му кажем? Зар је право да само ја знам?... Бранкица!... Сам је Бог довео, прво њој, прво њој да кажем!“ (Настасијевић, 1991 в, II: 155).

Трагикомично делују и последњи сегменти драме, у којима још увек будан, али као сневајући, Никола верује до краја да ће му се вратити његова несуђена муза у виду сопствене жене, која је одбегла са својим наводним пријатељем из детињства, Вукашином, док му сестра Бранкица покушава благонаклоно и сажаливо објаснити да су њих двоје ипак и упркос свему остали сами:

Његова попустљивост према Мири и Вукашину, обожавање њене виталности и способности, лакоћа са којом прелази преко Мириног неверства и Вукашинових увреда, грубости и себичности, имају у себи нешто што би деловало много природније у хагиографији него у драми из савременог живота што *Недозвани* покушавају да буду. Бранкицина смерност и покорност, посвећеност брату и породици, далеко су реалније и прихватљивије, али су у бити идентичне са Николином добротом (Димитријевић, 1998: 93).

То Николино одрицање од свакога облика *зловивости*, јесте оно што у поетском, али и религијском смислу јасно показује Настасијевићеву повезаност са српском средњевековном традицијом.

Концентрични паралелизми трагикомедије (ПОЕТСКИ ТИП ОДРИЦАЊА)

Са становишта поетског типа одрицања, најинтересантнија је управо жанровска релативизација, тј. Настасијевићева одлука да се одрекне строге жанровске одређености ове драме. Будући да је позната ионако велика разуђеност драмских жанрова, (fr. genre- врста, род, начин писања), који зависе пре свега од основне карактеристике дела, начина изражавања и облика извођења, она су још у старој Грчкој била дељена на трагедију, комедију, сатирску игру. Касније, са развојем позоришне уметности, шириле су се и гране жанрова: црквена драма, фарсе, грађанска драма и др. Када је реч о данашњем времену, најчешће се разликују три основна драмска жанра: трагедија, комедија и драма у ужем смислу, док је све остале жанрове скоро немогуће набројати, посебно јер су непрестано на помолу нови (сатира, гротеска, комедија ситуације, комедија карактера, драма апсурда, мелодрама...) (Живковић, 2014: 155). У Настасијевићевом случају, читава драма *Недозвани* као да је у својеврсном колебању између трагичног и комичног карактера, јер се с почетка чини да је више окренута комици, а што се читалац више ближи крају, постепено се све наглашеније осећају дисонантни тонови, који као да се без разлике подудару са дисонантношћу карактерних црта Миринога лика.. Посебно су томе допринеле сцене на почетку драме, са Мазулином и

Бранкицом у којима превладава тон једног благонаклоног хумора, али и сцене у којима се појављују уз њега и Мира, као и Вукашин, које су у потпуности испуњене стрелицама ироније, па све до сцена на крају у којима се разоткрива Мирина бесрамна прељуба, не би ли успела у оставарењу своје замисли да уз мужа, коме би на тај погрешан начин помогла да се домогне списатељске славе, и сама постала славна. Управо је Николино непоколебљиво али и спонтано истрајавање у својој одлуци да према њој остане великодушан, чак и након што га опљачка и побегне са својим наводним пријатељем Вукашином, оно што њу коначно уништава у њеноме неморалу, до краја је озлојеђује и разбешњује.

Веома је важан и симболички прегнантиан мотив концентричних кругова, који се попут каквога провиђења на крају драме указују пред Николиним очима. Са поетске тачке гледишта, сама по себи се намеће аналогија са Настасијевићевим лирским круговима у поезији, у којима такође као да *нема краја и све је тек нови почетак*.⁹ Такође, многе реченице које изговара Никола у току драмске радње, неодољиво подсећају на поједине Настасијевићеве фрагменте из песама, који у промењеном контексту, у конфронтацији са мишљењима и чињењима других ликова у драми, добијају у потпуности ново значење. Неретко се дешава да због те своје уметничке наивности и неокаљане, јуродивске чистоте, бива исмеван од стране њему карактерно супротстављених ликова, који за његове полетне, лирске искорак не показују ни најмање разумевања.

Упркос чињеници да ова драма не носи музички предзнак, Настасијевић је свакако, на самоме крају радње оставио места још једино за обнављајуће, звонке тонове Бранкичинога клавира, на тај начин поново апострофирајући значај музичкога доживљаја у својој поетици и своме стваралаштву.

⁹ Наиме, и више је него очигледна и веза са *Сеобама*, Милоша Црњанског, које почињу и завршавају се суматраистичком реченицом: „Бескрајни, плави круг. У њему звезда...“ Везу је, такође, могуће пронаћи и са концентричним небесима Дантеа Алигијерија у његовој *Божаственој комедији*, као и са Питагорином *теоријом сфера*.

Господар – Младенова кћер

Господар Младенова- кћер јесте драма коју је штампао цетињски часопис *Записи* 1931. године, и то на исти начин као и драму *Недозвани*, о чему је раније у раду било речи.

Тада је објављена по први пут, али се према сачуваним плановима и скицама види да је замишљена врло рано. Драма о Младеновој породици је, штавише, можда и део најраније Настасијевићеве замисли да напише драмски текст. Ова година донела је и непријатности које ће он, очигледно, болно доживети. Позоришта су одбијала његове драме. А када је тек основано Академско позориште премијерно извело *Недозване*, на позорници *Мањежа* (на Врачару), 20. јуна 1931, критичари у *Правди* и *Политици*, најутицајнијим листовима, дали су негативне оцене, не толико позоришне представе колико драмског текста. Настасијевић је јавно, и нимало срећно, устао у одбрану свог дела... (Настасијевић, 1991, II: 638).

Рат као контекст (ЖИВОТНИ ТИП ОДРИЦАЊА)

Када је реч о овој драми, већ на први поглед уочљива је количина животности у њој, која се на махове труди распламсати упркос чињеници да се њена радња дешава у сред попришта Првог светског рата у, како је Настасијевић написао, једној вароши Србије. Сама атмосфера у готово свакој сцени драме је веома напета, готово увек близу жаришне тачке климакса развоја драмске радње, која као да је сва сапета у строго ограничени простор, са ликовима који поседују ужасно мало слободе у својим дејствовањима; као да се та страшна и јалова окупација преселила са једног глобалног и на лични план, манифестујући се кроз психолошки исцрпљујуће дијалоге међу ликовима и кроз специфичне трагичне кривице појединих ликова, који се са неколицином раније поменутих Настасијевићевих драмских ликова сврставају у тип личности чија је позитивна особина- њихова доброта, управо она коб која их вуче ка негативном судбинском исходу.

Настасијевић се, када је о стварању заплета реч, према својим драмским ликовима, према његовим јуродивим карактерима односи на идентичан начин ономе који је прокламовао у својим есејима, а то је сапатничко сажаљење према свим стварима и бићима која инклинирају сопственој пропасти јер не успевају да се одбране од немилосрдних напада и агресивних експресија других ликова на сцени, али и због сопствене наивности која их у потпуности разоружава, чинећи их жртвама. Међутим, он се одриче сваке дрскости и могућности интродуирања у судбински след догађаја који преузима сваког од ликова понаособ, иако би се могло помислити да он на то, као аутор дела и писац има право, те на тај начин његова позиција на известан начин се објективизује, тј. Настасијевић се заиста и до краја доследно, а не само формално, поставља у улогу каквог средњовековног преписивача који има способност да разграничи правду од неправде и добро од зла, али се истовремено одриче права и моћи да било коме или било чему суди.

Данкина исповест
(ФИЛОЗОФСКИ ТИП ОДРИЦАЊА)

У специфичној атмосфери драме, која је на известан начин интровертна, будући да о спољним дешавањима, који подразумевају она ван господар-Младенове куће, сазнајемо само из причања појединих личности, дакле у таквој атмосфери сами ликови драме су на неки начин приморани да живе животима који им суштински нису блиски, већ наметнути.

Поједини ликови драме подсећају на ликове из *Међулушког блага*, те тако, на пример, Младенова жена Катарина, Каја, неодољиво подсећа на Банову жену, која је у толикој мери обезличена у смислу неких специфичних, личних својстава и карактеристика, да чак ни имена нема, већ је напросто у списку драмских ликова наведена као *мајка*. Наиме, на исти начин као што Банова жена опсесивно жали за својим пре времена умрлим синовима, готово непрестано боравећи на гробљу, тако исто свој губитак и сопствену личну трагедију проживљава и Каја, која неизоставно, готово у свакој сцени пали кандила са којима чак и разговара већ у неком стању нагрижене нормалности, а која представљају за њу душе помрлих

синова. Такође, сличности се огледају и у томе што од све деце једине у животу остају кћерке. Управо сам тај њихов почетак живота, обележен гробљима и умирањима, чини и саму њихову судбину кобном, предодређеном да се фаталистички и оконча. У том смислу, најбољи пример за филозофски тип одрицања у онтолошком смислу, представља Данкина ауторефлексивна на самоме крају драме, у којој она, у виду једног потресног монолога, сумира запажања о сопственом физичком и психичком стању:

ДАНКА: „И мама Катарина... Године су како заклони огледало,- не сме се открити док је жалост у овој кући... А, гле, иста она, па заборавила и жалост и огледало, и помрле синове, и трепери сада овде с кандилима... Гле Данка, па ти већ седа... Тако рано и тако доцкан... А могло је и да се родиш седа... Онда рођењем већ, па би се искупила... Видиш, Данка, они те родише... Тешки су то били родитељи... А гле сад, радосно ти њима, нехотице, и отац и мајка, кад су они теби све друго били, само не то... Чудна је она била, господар- Младенова Данка... На доброту јој се прохтело да проћерда очево зло... Кад, и доброта па се немоћна показала... Добротом зло доносећи, младошћу својом платила, пре времена седа... Свете се Младену, жале Данку... Иде већ прича од уста до уста... Слепи су они, не виде... Зажалити за Данком, исто је што и светити се Младену... Нема у тишини овој ни освете, ни сажаљења... Обилазе ову кућу, проклетиње се боје... И бојаће се деца њина и унуци... А не слуте, сиротани, три царства се наједном овде отворила, иза свих зала и страдања... Три царства...“ (Настасијевић, 1991, II: 207).

Та њена ауторефлексивна је, заправо, последица раније пропуштене могућности бег од сопственога оца, приликом њиховога међусобнога сукоба у коме је учествовао и сам Мајор, а који се одиграо у последњој сцени другог чина, веома симболичног наслова *Отац и кћер*. Успевајући увек непогрешиво да препозна и процени истинске намере свога оца, Данка се одриче поверења у његов позив да њену и Мајорову љубав овенча благословом, што ће за последицу имати његову освету упућену Мајору. Сама чињеница да се Данка истовремено удаљује са Мајором од оца, док се том истом оцу заклиње на верност и останак, уз одрицање да га икада напусти, чине утолико сложенијом проблематику психолошке стране њиховога односа, која би се у знатној мери могла објаснити феноменом комплекса што произилази из нерешенога односа патолошки

посесивнога оца који изричито брани свакоме мушкарцу приступ сопственој кћери, те јој у том смислу одриче и право на сопствени живот, за шта она очајнички и на све начине покушава да се избори, али не успева у томе. У извесној мери, тим феноменом бавио се и Фројд у својој *Психоанализи*.

Међутим, када је реч о Данкином односу према мајци, у којем превладава искључивост и противљење, конфронтирање још од самога почетка драме, он би се у великој мери могао објаснити Јунговим психоаналитичким појмом комплекса мајке код кћерке, који подразумева хипертрофију отпора према њој, као и изражавање нетрпељивости и одсуства разумевања за интелектуално инфериорнијег родитеља.

С друге стране, отпор према мајци понекада може довести до спонтаног развоја интелекта са циљем стварања области у којој нема места за мајку. Овај развој потиче из ћеркиних сопствених потреба а не због мушкарца кога би она хтела да задиви или засени привидношћу интелектуалног другарства. Прави циљ је да се сломи мајчина моћ интелектуалним критицизмом и супериорним знањем, а мајци се приписују све глупости, логичке грешке и мањкавости у образовању. Интелектуални развој често је праћен појавом мушких карактеристика (Jung, 2015: 100).

Управо то одрицање од преимућства материнскога принципа и одвајање од ње представља један од примера за филозофски тип одрицања у спознајном смислу. Тако, на пример, у иницијелној сцени драме, када се одиграва вербални сукоб мајке и кћери, Данка показује јасне знаке незаинтересованости за чињења своје мајке, што због међусобнога неразумевања, што због готово потпуне мајчине опседнутости умрлим синовима, тако да нужна пажња усмерена ка кћери готово у потпуности изостаје, или је углавном вербализована у виду критике кћеркиних поступака.

КАЈА: Еј, помогло ти, ко што неће!... Пиљиш само у ту књигу, опаметила те!... Наопака си ти, годи теби ова пропаст, знам ја!“ (Настасијевић, 1991, II: 159).

Данкини одрешити и разборити одговори, како оцу, тако и мајци, показују њен карактер у једном посебном светлу, као личност која је неумољива и

неустрашива, али ипак истовремено и веома осећајна и емпатична, што се углавном може приметити у интеракцији са осталим ликовима. Њен одговор мајци гласи:

ДАНКА: „Па да, годи, ја не кријем!... Дошло време да се плаћа!“ (Настасијевић, 1991 а, II: 159).

Њен каснији отпор према очевим насртајима на Мајора, такође се може посматрати као један својеврстан вид отпора и противљења са циљем да се ослободи његове посесивности.

Управо тај њен начин да се својом добротом конфронтира оцу, при томе чинећи његову противтежу, јесте оно што чини пример филозофскога типа одрицања у етичком смислу. У првој чини и некој врсти вербалнога двобоја са сопственим оцем, Данка покушава да разреши проблем родитељскога греха једном симболичном метафором о јагњету и вуку:

ДАНКА: „А ја тебе, оче, питам- може ли од курјака да се роди јагње?“ (Настасијевић, 1991 б, II: 165).

на шта Младен одговара:

МЛАДЕН: „Хм, подвали ми, -на мене си ,лијо!... Велиш, од курјака јагње!... Може, може, те још како, ћеро!... Ево ти од мене, умиљато моје!... Руку ћу му одсећи, ко ти у чистоту дирне!“ (Настасијевић, 1991 в, II: 165).

Његова фанатичност, као карактерна црта која му не дозвољава да пређе преко својих изразито посесивних нагона према кћерки, биће заправо главни окидач за његов непријатељски став према Мајору, као лику, и главни иницијатор да се изрежира његова пропаст. Данкино непрестано настојање да спаси Мајора, будући да је заљубљена у њега, у великој мери условљено је Младеновом тежњом да на нечастан начин, његовим посредством, остварује сопствене себичне циљеве. Данкина свест је будна и не остаје јој непознаница очево искоришћавање Мајора, али поставља се питање реалне могућности реаговања на оно што се пред њеним очима одиграва, будући да је управо њено ћутање оно што спасава самога Мајора од Младеновог гнева. Међутим, чак ни то ћутање неће бити довољно да савлада очеву непоколебљиву одлуку да је не препусти ниједноме човеку, што он потврђује

чак и у моментима када, наводно, пристаје да им да благослов, али се у последњем тренутку ипак предомисли:

МЛАДЕН: Не дам ја ову руку!... Репати онај да је затражи, моја је она, не дам!... И ти, сила нека, довукао се из бела света овде, јединицу кћер оцу...“ (Настасијевић, 1991 а, II: 174).

Данкина етичност, доброта и неумољива храброст коју еманира у сваком вербалном окршају са сопственим оцем, посебно су изражени у реченици којом и она потврђује своју искрену љубав према Мајору.

ДАНКА: „Боли оче!... Волим и ја њега!“ (Настасијевић, 1991 б, II: 174).

Ипак, њен опрез који наслућује очев одговор, наметао јој је одрицање од њене искрене љубави према Мајору, не би ли га спасла наговором да и он од ње одустане, приморана да изговара речи које су јој падале тешко попут самога напуштања.

ДАНКА: „Себе не жалим, тебе ми је жао!... Човек си забога,- још туђин!... Заврти ми се у глави када помислим!... Кади моја мама за тобом,- нечисто јој од тебе; крв моме оцу насадне на очи!... Бежи, Мајоре!... А ја, ех ја! На мени су ови проклети зидови, срушили би се за мном!... Тебе ми је жао!...“ (Настасијевић, 1991 в, II: 171).

Упркос њеним упозорењима, Мајор истрајава у својој жељи да му Данка постане жена, те она још експлицитније појашњава природу своје забране:

ДАНКА: „А Данка можда не сме волети човека!... Иди, Мајоре!“ (Настасијевић, 1991 г, II: 172).

Једина присност, једини пољубац који се између њих деси у тој сцени, све је за шта су успели да се изборе. Ни сва одрицања, како од проблема страног, туђинског, од војничког чина, од кукавичлука, од себе самих ради међусобне љубави, нису успели да промене Младенов одговор на њихову жељу да их ослободи, да им дозволи реализацију љубави.

МЛАДЕН: „А што ћеро,- није ово пазар, па да му подвалим!... Кад мора, мора!... Шит с рогатим, зар је било!... Јок, не марим!...А овамо, Божја воља, што кажу!...А опет, родитељско је да се поштује закон,- па велим, прстен и веридба, тамо кад

Младен пошашави!... А свадба, еј, хеј, далеко негде у Божјој руци,- мањ ако се и сам Онај горе не предомисли, па, па... Још нисам благословио! Памтите Младенову реч,- страшна је, ко не послуша!“ (Настасијевић, 1991, II: 175).

Иако ни ова, баш као ни претходна драма немају музички предзнак у своме називу, оне су обе ипак толико крцате звучним моментима да се готово свако догађање, временско- просторни континуум, па и сами карактери драмских ликова могу врло лако и врло прецизно представити путем употребе музичких појмова и музичких елемената. То је уочљиво не само у дидаскалијама, које су веома бројне и детаљне у Настасијевићевим драмама, већ и у самим речима које изговарају, а које поседују изузетно нагалашену емоционалну колористику. Тако, на пример, горенаведена сцена у којој Младен, као отац, дефинитивно забрањује својој кћери Данки како веридбу, тако и удају, што чини са једним невероватно снажним налетом распомамљености и гнева, донета је са таквом количином звучне експресивности да се пред читаочевим очима заиста у бојама тонова Младенових претњи заиста почне дешавати и визуализација његовога лика који се чини као да нараста од самога беса, налик грмљавини из градоноснога облака, наговештавајући скору неминовну пустош. Емотивна прегнантност овде је донета у једном неслућеном крешченду.

Јуродива (РЕЛИГИЈСКИ ТИП ОДРИЦАЊА)

Са друге стране, Данкина смиреност и спремност да помогне свакоме без предумишљаја, искрено и сапатнички, будући да и сама не својом грешком трпи велику патњу због очеве свирепости, похлепе и посесивности, представља, како у карактерном тако и у музичком смислу, потпуни опозит и контрапункт своме оцу.

Њена хуманост коју исказује и према другим људима, а не само према Мајору, у драми је истакнута као Настасијевићева потреба за доказом да ће управо она надвладати Младенову суровост чак и онда када се овој учини да је превладала. Настасијевић, као писац, чини се да има интенцију да представи у овој драми пораз онога који мисли да је победник, али и победу онога ко је наизглед побеђени. У тој

својој намери приметно се приближава начину на који Достојевски гради сопствене књижевне карактере, посебно када је реч о роману *Злочин и казна* и ликовима Раскољникова и Соње. На тај начин, Данкин лик спада у групу јуродивих ликова, чија је етичност у потпуности безинтересна, изузев у Мајоровом случају када, да би га сачувала од очевога гнева, не чини ништа да спречи оца у намери да га искористи за сопствене интересе. Већина лоших ствари које се, на жалост, дешавају људима као што су Цврле, његова сестра, њихов отац Џамба, па и Младенови наводни пријатељи против којих такође ради, Радојко и Тома, којима би претходно већ према својим могућностима помагала, јесу ствари које се дешавају противно њеној вољи. Једини извор снаге који и у таквој ситуацији, пред очевим гневом, успева да пронађе јесте- молитва. Можда најпотреснија, истовремено и најснажнија сцена у драми у смислу одрицања религијскога типа, јесте свакако последња сцена првога чина, који је симболично назван *Под иконом Св. Петке*, а сама сцена насловљена са *Нема сцена*. Она се одиграва између Данке и Мајора, након што Младен изрекне своју страховиту забрану њиховога брака. „Данка и Мајор погледају се, не помисле прићи једно другом. Њој оде поглед ка икони, и као привучена прилази јој посрћући, и падне у нему молитву. Мајор загледан у њу до изгубљености“ (Настасијевић, 1991, II: 175).

Међутим, крај драме представља својеврсну одмазду усмерену против Младенове злобе у виду његове крајње суманутости, односно лудила које га надвладава и постаје природна и логична последица његових чињења. Такође веома симболично назван *На веки*, последњи чин затвара зачарани круг драмом обухваћених људских судбина, тиме окончавајући могућност даљег простирања Младенове негативности. Поред очигледне религијске симболике, јер сама реченица *На веки* изговара се на крају молитве, чиме се и драма завршава, када Данка изговара *три царства*, при томе највероватније алудирајући на Свето Тројство, постоји још један концентрични круг не тако очигледне, скривене симболике. Наиме, распоред чинова, као и њихови наслови од којих само два средишња немају религијску конотацију- *Отац и кћер* и *Веселе у подруму*- који означавају плотско, тако показује стезање обруча и анулирање плоти тиме што први и последњи чин у религијском контексту, представљају почетак и крај у

сваком смислу, не само драмском, већ и судбинском, хришћанском, коме се овоземаљско, искварено нема снаге супротставити.

Тамни вилајет
(ПОЕТСКИ ТИП ОДРИЦАЊА)

Када је о поетском типу одрицања реч, поред већ неких споменутих карактеристика драме, њене структуре и основне идеје која је у великој мери објашњена и елаборирана као тема у претходном поглављу, са поетске тачке гледишта веома је интересантан начин на који нас Настасијевић као вешт драматург уводи у просторну атмосферу драме. Уводне секвенце сцена, које попут увертире у музичкоме делу, дословце увлаче читаоца у *тамни вилајет* Господар-Младена, као да речима плету тмолу, лепљиву мрежу којом се ништи бег драмских ликова као могућност избора, све док не премрежи и слободу самога читаоца да изађе из света дела. Аналогија са сликом паука нарочито је изражена у уводној сцени епилога, у којој Господар-Младен губи свако људско обличје, те остаје као безоблична маса још једино његова злоба да води сопствени, аутономни живот, изван тела. „Кроз сумрак у једном куту црни се нека жива маса,- Господар Младен“ (Настасијевић, 1991, II: 203).

Као и у већини Настасијевићевих драма, и у овој је атмосфера у којој се одиграва драмска радња изразито клаустрофобична, сви догађаји одигравају се у или око Господар-Младенове куће. А улаз у кућу који описан као уводна секвенца другог чина, делује попут инсенације страве и ужаса у коју се *улази само споља*, као што наглашава и сам Настасијевић, дакле као да је сам њен конструктор имао необично злу намеру да зароби свакога ко је већ у њој, као и онога ко у њу крочи.

Злогласни ходник у Господар-Младеновој кући; у ствари неко проширење на самом улазу, у које, као у клопку, мора упасти ко наиђе споља; и кроз које, исто тако, једини је излаз из куће, јер тек одатле воде прави ходници за у одаје, један лево, други десно. Полутамно је. Једино прозорче више служи за мотрење ко наилази споља неголи за видело. Перо ту и мастило на столу, колико да се што

потпише. А само једна столица. Сасвим напред јака храстова врата. На њих се улази споља (Настасијевић, 1991, II: 176).

На овоме месту сама по себи намеће се паралела са Дантеовом *Божанственом комедијом*, и структуром самога Пакла, који је такође левкастога изгледа и на чијем улазу седи Минос и сопственим репом одмерава колико ће који од грешника дубоко пасти, опонашајући бројем кругова на своје репу одговарајући број круга Пакла. Господар- Младен неодолјиво подсећа на Миноса, али људи којима он одређује судбину и упропашћује их ту су његовом, а не својом кривицом. На крају крајева и према тексту Библије, ономе који суди биће суђено, те тако и Господар- Младен на крају постаје сам сопствена жртва.

Уколико би се низ наредних уводних сцена посматрао у некој врсти иронијскога кључа, могло би се рећи да читава драма представља неку врсту негативнога цитата *Божанствене комедије*, те у том смислу увертира у трећи чин када се Цана, служавка Господар- Младенова, размаше метлом пред улазом у кућу, може се посматрати као нека врста *Чистилишта*, иако оно што следи у Младеновој кући, скаречно весеље, током којег ће се одиграти и Мајорево самоубиство почињено из очаја и немања другачијег, конструијег излаза, никако није оно што би скуп тих и таквих грешника одвело у истинско, неиронијско, Дантеово *Чистилиште*.

Епилог драме има веома симболичну уводну сцену у којој је велики број упаљених кандила, која уз молитву пали Каја пред иконом, симболишући њену пре времена умрлу децу. Сви ти религијски атрибути, атрибути једног божанског принципа, чине парадигму Дантеовога *Раја*; у Настасијевићевом, међутим, душе не налазе коначнога смирења у срећи и благостању, као што је то случај код ренесанснога песника, већ смирење код Настасијевићевих ликова доноси нека врста суманутости и лудила; Каја је у таквом, ван разумском стању због преминулих синова, Младен због сопствене злобе која му је офсионски стегла врат, чиме је и саме себи одредио круг у Паклу, а Данкино стање након Мајорове смрти одговара слици потпуне резигнираности, одсуства и замишљености, која је са психолошкога становишта најпотпуније описана у последњој сцени трећег чина.

Заљуља се, али не падне. Опет се упути у кућу, опет се одбије о војнике. Упути се у правцу куда је Господар- Младен побегао с метлом у рукама. Зачује се његов лудачки смех. И о тај смех одбије се. Сама, усред покора, као кип усправљена. И управо зато, јер је не покосило, прекужи и само своје мучеништво. Из очију јој нехотице затрепери као нека радосна тишина, као самој себи и свему томе осмех. И зачује се, рекао би, не иде глас из њених уста само, већ и из целог тога слома: *Данка...* (Настасијевић, 1991, II: 202).

Код „Вечите славине“

Писана као драма у три чина с прологом и епилогом, Настасијевићева драма *Код „Вечите славине“* је већ самом својом структуром на изванредан начин наговестила и само богатство ликова и судбинских заплета који ће се у њој појавити.

Просторно је сама радња драме врло децидирано одређена, будући да је сва сконцентрисана на унутрашњост кафане, а уколико се и деси да неки од ликова долази са оне стране кафанског зида, он истовремено бива привучен као каквом центрипеталном силом ка њеној унутрашњости, као према гротлу које у себе покушава да увуче све подједнако, и праведне и криве, и опаке и невине, до њиховога коначнога уминућа обележеног каменом тишине. На тај начин, са становишта просторности драме, показује се велика сличност са простором описаним у драми *Господар- Младенова кћер*.

Међутим, када је о временској димензији реч, Настасијевић је веома динамично варира, чинећи од ње својеврсну прстенасту структуру, о којој ће више речи бити у сегменту о поетском типу одрицања у овој драми.

Започета 1934. године, драма *Код „Вечите славине“* биће написана у свом коначном облику годину дана касније.

Звук изнад смрти
(ЖИВОТНИ ТИП ОДРИЦАЊА)

Када је реч о животном типу одрицања у овој драми, карактеристичан је тон који наглашава у уводној сцени потпуно одсуство животности. Наиме, сам простор у коме је *врвело у своје време* (Настасијевић, 1991 а, II: 213), према пишчевом сведочењу, у реалном времену подсећа на поприште некакве битке, која се није водила до победе, већ тек толико колико је потребно не би ли се истрајало у њој.

Све што је преживело и надживело многобројне сукобе који су се на том месту одиграли, садржано је у једном једином звуку, који као да се одриче смрти, а у славу постојања и сећања на те минуле судбине. Попут изданка који израста из напуштених, трулих кафанских греда „чује се, неко ту негде свира у флауту. Тоновни ниски, растресени, као да сама та трошност одаје од себе глас“ (Настасијевић, 1991 б, II: 213). Управо та неодређеност субјекта који свира, чак и неодређеност и одсуство доказа самог његовог присуства, чине га још универзалнијим, а мелодију коју еманира тело његовога инструмента веома блиском матерњој мелодији његовога бића и његове суштине. Звучно и визуелно се поново потврђују као кључна изражајна средства, која у Настасијевићевом стваралаштву уопште, па тако и у драмама, стоје равноправно уз вербална.

Изузетно је интересантан увид Станислава Винавера у ову Настасијевићеву драму:

Настасијевић сматра да је богатство живота свуд, као и језа и оскудица његова, и да је свуд крај, као и почетак. Он је покушао у комаду *Код „Вечите слаvine“* да почне с такозваног краја, тражећи, у повратку к извору, оне слутње и одјеке које превиђамо и пречујемо, док се драма спрема и устремљује (Винавер, 1938: 26- 27).

На тај начин, писац води читаоца од смрти према животу, трагом матерње мелодије која се на почетку појављује готово самородна, тајанствена, док ће се њен прави извор, њен творац разоткрити у непрекидноме развијању клупка радње с краја на почетак драме.

Duellum (ФИЛОЗОФСКИ ТИП ОДРИЦАЊА)

Са онтолошкога становишта, у драми *Код „Вечите славине“* неки вид одрицања срећемо готово код свих ликова. Почев од синова Сирчанина и Подољца, који на самоме почетку драме осећају суштинску потребу, као бића, да се коначно ослободе родитељскога греха и генерацијске крвне освете која је владала међу њиховим породицама, преко Магдалене и Романа, који се истовремено, али свако на себи својствен начин, одричу недозвољене, телесне љубави која их спречава да буду чак и оно што јесу и треба да буду- брат и сестра, па до осталих ликова као што су Ђопа и Тина, које и нехотично судбина увлачи у гротло *Славине*. Сваки од наведених ликова, па чак и они који се спомињу у негативној конотацији, попут Рапе, имају нешто што им недостаје, неку недоконаност у бићу и у карактеру, било телесну или духовну, која ће узроковати низ драмских сукоба што углавном неће довести до жељених разрешења.

Тако, на пример, Роман свест о недозвољеној, инцестуозној љубави поставља у незавидну позицију некога ко ће морати да се суочи са императивом одрицања од вољенога бића. Међутим, чини се да Магдалена још далеко теже од њега успева да се помири са том чињеницом, због чега се одаје једном раскалашном и распусном животу, који је на изванредан начин чини аутодеструктивном. Њој, међутим, сопствена пропаст се пре чини као спас, неголи као казна, с обзиром на чињеницу да јој је живот без Романове љубави мрскији од саме смрти. Са друге стране, Роман проналази решење у вери да је све небеско и чисто изнад земаљских патњи, те се веома симболично повлачи на таван кафе, које као топос представља место на међи земље и неба, попут чардака, ни више са ове, али ни још са оне стране.

Врло интересно виђење судбинскога одређења Романовог и Магдалениног лика износи у своме раду *Ликови у српској експресионистичкој драми (у трагању за идентитетом)*, Ивана Игњатов- Поповић.

Настасијевић, мистик у души, дубоко је веровао, и у своје дело уткао веровање, да тајне и тајанствене силе покрећу васиону, а да се преламају у човеку. У својој драми он је сакупљао догађаје, сазнања и мотиве, вешто их упредајући и чинећи

од њих прозирну нит (овековечену у звуку Романове флауте) о којој висе људске судбине. Зашто је ово речено? Главна виновница несреће, Магдалена (и само име указује на блудницу која ће се преобратити) мора да окаје свој грех (настао из зле коби која је проузроковала њен потпуни губитак оријентације) лутањем, у потрази за складом са самом собом и светом око себе, а наћи ће га тек у поновном слушању Романове музике, којом је, као невидљивом нити, била везана за њега и *Славину*. Њен највећи грех, поред инцестуозне љубави, јесте што је унесрећила два, још нерођена детета (који представљају оличење невиности и чистоте), убивши им очеве (Игњатов, 2009 а: 157).

Магдалена сама, као лик, представља обједињено сучељавање двострукости и карактерне амбивалентности. То је посебно изражено у другом чину драме насловљеном са *Два ножа у два тела*, где се беспошtedна борба између добра и зла, на Магдаленином личном плану, тј. на унутрашњем плану њене личности, можда управо најинтензивније води у сцени када Подољка и Сирчанка дођу до кафане (али не улазе у њену унутрашњост!), не би ли измолиле од Магдалене обећање да им мужеве неће позивати к себи исту ноћ, слутећи фаталистичан исход таквог њеног наума. Игњатов- Поповић запажа да се ове две несрећне жене одричу могућега инситирања на томе да се Магдалена реши своје доминирајуће посесивности над њиховим мужевима, те у том њиховом одрицању препознаје „одраз патријархалних норми“ (Игњатов, 2009 б: 163). Међутим, у Магдалени нема тога осећаја, те се у складу са тим она на неки начин издваја својим карактером од осталих женских ликова, постављајући своју еротичност, путеност и сензуалну интелигенцију, као изразите феминистичке атрибуте, у први план. На изванредан начин, према тим својим карактерним особинама, Магдалена је можда најближа Цветани, једној од Рапиних „милошница.“

Цветана је жена у својим тридесетим годинама, огорчена и револтирана због своје несрећне судбине која ју је противно њеној вољи одвела у кафану *Код „Вечите славине“*. О том њеном несрећном усуду сазнајемо из њенога дијалога са Рапом, у којем она разоткрива не само природу своје, већ и његове личности као и послова којима се бавио не би ли дошао до непоштено стеченог новца, и све то у једној јединој реченици. Наиме, осуђујући Рапине намере да се домогне нових жртава, она напомиње да је и сама била жртва трговине људима, те на тај начин

Настасијевић се можда и нехотично дотиче социјалних тема које, на жалост, ни у садашњем времену нису изгубиле на својој актуелности.

ЦВЕТАНА: „Красоте ће се нагледати, лепоте!... Јадна ли им сика њина!... Скупље да их тамо негде продате, ко и мене што сте у своје време!... Жива роба, крштено месо!...“ (Настасијевић, 1991 а, II: 241).

Снага њене личности лежи у нелибљењу да у лице силнику посведочи о истини, коју Рапа доживљава као своју једину слабост, што неће показати само у Цветанином, већ и у Тинином случају. Међутим, за разлику од Тине, која у својој ограничениости истину износи као невину спонтаност и непромишљену непосредност, Цветана је до краја и више него промишљена, неустрашива у својој решености да злостављачу Рапи макар вербално узврати за нанети бол и неправду. Тако, на пример, када је Рапа окриви да га поткрада, Цветана му спремно одговара на његове претње:

ЦВЕТАНА: „Одох!... Али пази,- ниси ме отерао- одох сама!... Ђаволу пали свећу да ти се не вратим!...“ (Настасијевић, 1991 б, II: 244).

Не чуди онда Смиљино инсистирање, као некога ко не поседује довољно енергије да саму себе одбрани и сачува, да Рапа ипак покуша да задржи Цветану, јер она јој је једина пријатељица. Занимљива је чињеница да се Рапа, иако „изневерен“ од стране Цветане, никада није усуђивао да на њој искали свој бес, већ га је искаљивао непрестано на стоички мирној фигури Смиље.

Несретна Тина појављује се као још једна од невиних Рапиних жртава. Да је њено понашање спонтано и непромишљено види се директно од прве до последње сцене у којима се појављује. Њен значај за саму радњу драме је очигледан, будући да Настасијевић читав последњи, трећи чин драме, иначе подељен у две слике, насловљава њеним именом. У некој мери Тина ће, као лик у драми који није одговоран за несрећни сплет околности који се одиграо и нехотично је одвео у кафану, каснијим својим деловањем које се може окарактерисати као ванразумско, утицати на пролонгирање неповољнога судбинскога усуда што ће се због наслеђенога греха пренети и на њену и Смиљину невину и још нерођену децу. На почетку трећег чина, Тина се појављује споља, из

вањскога света, те на извештан начин Настасијевић као да у читаоцу буди наду да постоји евентуална могућност њенога спаса. Међутим, будући да је реч о последњем чину драме, може се ипак наслутити његов неповољан исход, будући да је судбина сваког од ликова који је дошао у било какав додир са том кафаном већ позната из претходних чинова. Трећи чин је, заправо, нека врста ретроактивнога појашњења догађаја из претходна два чина.

Интересантна је чињеница да Тина, када се појави у кафани *Код „Вечите славине“* она долази са намером да пронађе себи уточиште јер је газда јури, будући да је дозволила гладним вуцима да поједу његове овце које чувала, пошто је желела да их засити. Још је чудније њено објашњење због чега је побегла од газдиних батина, наводно не због себе, него да њега спречи да не окаља душу. Она све то поверава Стојану, Рапином усвојенику, коме истога момента постаје јасно да је она у опасности да упадне из зле у још гору невољу, те у том смислу у њему се буди потреба да је на то упозори, и уколико је могуће заштити. Та његова жеља да је спаси утолико је интензивнија јер он и сам жели да се ослободи Рапе, као и терета његових злодела. То да жели да се одрекне његове доминације и читаве нездраве кафанске атмосфере, Стојан ће му саопштити у лице, што ће сам Рапа протумачити као његову бесрамну незахвалност за одгој и мучни живот који му је пружио.

СТОЈАН: „Своје одрадих, ајлука ти не тражим,- не могу те више служити!“
(Настасијевић, 1991 а, II: 242).

Тек када Рапа разочарано и бесно отпљуне за њим, говорећи како је веровао да ће управо он бити његов наследник, Стојан постаје свестан свог готово беизлазног положаја. Доводећи у питање своју претходну одлуку, он ће у једном кратком монологу изнети своје двоумљење:

СТОЈАН: „Остани!... Иди! Да останем, у рупи овде пацов,- још натоварити све на своја леђа,- мојим да се пред људима зове ово ругло!... Иди!... Ко да је лако отићи, кад ћутати мораш, а за тобом сви пружају руку...“ (Настасијевић, 1991 б: 242).

Међутим, Тинин долазак је од виталнога значаја за Стојана, јер му убрзава његову одлуку да побегне, да се спаси, што и њу наговара да учини:

СТОЈАН: „Ко си, да си, не дам да заноћиш овде!... Силом ћу те одвести, ако милом нећеш! При бекству сам,- хајде са мном,- брата ћеш у мени имати!“ (Настасијевић, 1991, II: 243).

Његова одлучност да спаси Тину, упркос томе што би тиме засигурно угрозио и сопствени живот и безбедност, чине његов племенити гест правим примером за одрицање у етичком смислу, у оквиру филозофскога типа одрицања. Али, упркос његовоме настојању да јој помогне, ограничена Тина, у потпуности несвесна онога што ће уследити, одбија његов позив, те на тај начин бива осуђена на несрећу која ће је задесити.

Када је реч о ликовима попут Стојана, каснијег Ћопе, и Тине, веома интересантно виђење у вези са њиховим карактерима износи Ивана Игњатов-Поповић. Наиме, она у Рапановом сакаћењу Стојана увиђа утканост симболике, јер:

Ако појемо од тога да, када је Стојан хтео да напусти Рапу, обе ноге су му биле здраве, повређивањем ноге и прављењем неке врсте богаља од њега, отворена је нова страница у његовом животу. После Рапиног насиља над Тином, али и над њим, Стојан-Ћопа, остаје и емотивни и физички богаљ, везан за *Славину*, и због Тине и због свог стања. Дакле, та повређена Стојанова нога, која више никада неће бити иста, као да предсказује велике догађаје и промене који ће се дешавати на простору *Славине* и у њеној близини (Игњатов, 2009: 159).

На значај ове симболике упућује и сам Настасијевић, и то посебно у једној реченици коју изговара Тина приликом упознавања са Стојаном:

ТИНА: „Стојан!... Да стојиш мајци!... Па, добро вече, Стојане!...“ (Настасијевић, 1991, II: 242).

суптилно наговештавајући да ће та равнотежа у стајању, садржана већ и у самом његовом имену, ускоро бити поремећена. Одричући се могућности бега, он пристаје да сопствени живот жртвује због Тине и Романа, али он је на неки начин уједно и приморан да, као богаљ и сакат остане у таквоме амбијенту који је сам по

себи „сакат и науравнотежен“, те на тај начин оно што је „здрово“ остаје споља, изван кафанских зидова.

Примери за одрицање филозофскога типа у спознајном смислу су многобројни. Међутим, један од свакако најважнијих и најзначајнијих, који ће у знатној мери утицати на судбину Магдалене и Романа, главних виновника драмске радње, јесте разоткривање истине о њиховоме пореклу. Сазнање да су им мајке различите, које им разоткрива Тина, а Стојан- Ђопа нерадо потврђује, никако не доприноси да се недозвољене и непожељне страсти између Романа и Магдалене обуздају. Напротив. Свест о чињеници да је њихова љубав донекле мање грешна, јер родбински ипак нису у толикој мери блиски колико су се испрва плашили, чак ће и у тихом и у себе повученом Роману изазвати искру скривене путености према својој полу- сестри, те ће је ословити по први пут пуним именом, гласом који тек мало подсећа на братски. Једино захваљујући страховито моћној снази одрицања и одолевања, Роман успева да у себи, за разлику од Магдалене, угуши оно недозвољено. Међутим, цена таквог његовог става биће његова самоизолација.

Магдалена је, са друге стране, пример фаталне жене, чија фаталност проистиче из више различитих фактора. Наиме, на развој те њене особине утицали су, пре свега, савладавање коби родитељскога греха, темперамнет и карактер који парирају очевом, што на своју неизмерну жалост примећује и Стојан, поредећи је са Рапом, у једном моменту:

СТОЈАН: „Де, доста!... Мала си, па личи!... На газду си покојног!... Добар је био!... Добра и ти!“ (Настасијевић, 1991 а, II: 220),

али ју је најинтензивније дражило на путеност Романово константно одбијање и одрицање од њене пожуде. Ту Романову „етеричност“ запажа и Игњатов- Поповић, наводећи Настасијевићев опис лика: „Тих у ходу, светао у лицу, и када проговори као да је запевало из њега...“ (Настасијевић, 1991 б, II: 221). Због таквих његових особина, које унеколико подсећају на карактеристике његове мајке Тине, посебно у времену пре Рапановога злостављања, Стојан и јесте пристао да на себе преузме улогу заштитника, не би ли барем Романа заштитио од зле судбине, која му је успела уграбити и упропастити Тину.

Рапанова спознаја да се након низа почињених недела ипак неће успети изборити са истином, за коју му се чини да га непрестано надзире, неумољива, персонификована у Тинином лику који га вреба, учиниће да се и он, из мешавине беса и страха повуче у подрумски простор *Славине* и почини самоубиство. На извештај начин, одрицањем од живота он ће покушати да побегне од спознаје о сопственој грешности. Гротескну слику обешенога Рапана у подруму, који као топос представља симбол самога пакла, прва ће угледати Тина, несвесна његове смрти, већ мислећи да јој се он исплаженим језиком гура, те да тиме одговара на њена непрестана задиркивања.

ТИНА: „Ћопане, Смиљо, да вам кажем!... Рапан мој, у подруму доле, иза буради, једва га нађох!... Ја му радост моју кажем,- он гледа, искривио главу, руга ми се језик исплазио!... Ја му метнем на раме руку,- он се заклати, моја душа,- ноге му земљу не додирују!...“ (Настасијевић, 1991, II: 251).

Затварање Рапановога живота, на извештај начин, постаје рефлексивна каснијега затварања простора *Славине*.

Владавина милости (РЕЛИГИЈСКИ ТИП ОДРИЦАЊА)

Тинина несвесност свега што се око ње дешава чини то да она као лик, макар делимично, бива ослобођена одговорности за поједине своје поступке. Њено лично резонување се ниуколико не подудара са реалним стањем ствари, те је утолико лакше објаснити због чега и само њено делање у великој мери одудара од очекиваног и уобичајеног. Из истог разлога, она нема способност перцепције добра и зла, као ни њиховога разликовања, о чему Ивана Игњатов- Поповић пише како је Тина Рапа и несвесно пољуљала његову сигурност у себе

и стално их подрива својом, наводном, добротом, јер иако ју је Рапа силовао, ништа му не пребацује, него га још назива *Рапан мој*, али га и подсећа на чин... Она ће бити та која ће му се стално појављивати пред очима, напросто га ловити, непрестано, уз осмех без речи прекора... (Игњатов, 2009: 159).

Њено одрицање од прекора, не толико свесна одлука, колико несвесно подразумевање, чини је јуродивим ликом, чија је доброта кобна подједнако, како за њу саму, тако и за људе око ње.

Тина се појављује као нови објекат над којим он (Рапан, нагл. Ј.Р.) жели да успостави власт, и зато је напада. Међутим, требало би обратити пажњу на лик Тине. Већ при првом њеном појављивању, Стојан закључује да она није она за коју се казује, допустила је вуцима да поједу овце, јер и они морају нешто јести, а од газде је побегла, не што се бојала батина, већ да се он не огреши, тукући је. На Стојанове молбе да напусти *Славину*, док још може, јер ће је у супротном она изменити (као што је, на крају крајева Стојан то осетио и на сопственој кожи, нагл. Ј.Р.) она тврди да ће увек бити своја. Може се рећи да је Тина, како се у народу често говори за душевно поремећене, Божје створење. У своје лудилу она ће бити и жртва и мучитељ, насмејана и радосна *где би свак проплакао* (Игњатов, 2009: 159).

Тинина несвесност о својим чињењима, не испољава се само у Рапином случају, већ и када је реч о Роману и Магдалени. У потпуности несвесна последица свога инсистирања на веридби још нерођене деце, зачете од истога оца, као и на усвојењу Магдалене, након Смиљинога бега, она сваку своју сулуду замисао доводи до реализације, неумољива и незаустављива попут самога судбинскога усуда. Игњатов- Поповић, полази од тврдње да се таквим својим деловањем, Тина, заправо, ненамерно свети Рапану, на начин као да сам усуд посредством њенога бића делује и проговара. Интересантна је паралала коју је ауторка уочила између Тининих особина и особина архетипа Мајке¹⁰ (Марјановић, 1996: 67), у његовоме негативном испољавању, које описује у својим *Архетиповима* Карл Густав Јунг.

У свом позитивном испољавању, овај архетип у жени изазива материнску негу и бригу за све што је неразвијено, чему је потребна помоћ, пажња и заштита. У своје негативном испољавање, архетип Велике Мајке у жени изазива порив да

¹⁰ У своје раду *Испаштање наслеђеног греха*, Петар Марјановић апострофира повезаност Настасијевићевог инсистирања на проблему испаштања родитељскога греха у својим драмама и обновљенога интересовања за психоанализу у времену када писац ствара. При томе, он наводи како се у Настасијевићевом делу, конкретније у драми *Код "Вечите славине"*, могу препознати приказана два света, „свет приземне свакодневице и свет поетске бајке... а њихово тумачење може бити рационално (на пример, уз помоћ психоанализе) и ирационално (уз помоћ тајанства бајке и пророштва чудних знамења).

другом, коме та заштита није потребна, или је не тражи- пружи заштиту и испољи посесивност. Она непрестано истиче своје замисли и оне се морају спровести у дело, не питајући се да ли су исправне ни да ли другоме одговарају (Jung., 2015: 102).

По Јунгу, та деструктивна особина симболички се исказује представа прождируће мајке. Она је пригрлила несрећну Смиљу, а ова се „ко маче уз њу прибила, светиња јој свака лудост њена“ (Настасијевић, 1991, II: 249).

Под таквим Тининим утицајем, без Настасијевићевог објашњења, Смиља ће пристати на веридбу нерођене деце иако зна да је то грех, а када се породи, на Тинине молбе, оставиће јој Магдалену. Тина прихвата Магдалену и Романа како би до краја спровела свој наум (Игњатов, 2009 а: 160).

Међутим, Тинин *наум* није злонамерна радња којом она покушава свесно да науди сопственом детету и његовој полусестри, већ је њена ванразумска еуфорија учинила да јој изгледају прихватљиво све радње које доводе до њиховога спајања, иако је реч о родоскрвној вези. Игњатов- Поповић запажа да је Тина подвојена личност, али такође наводи следеће:

Тини није довољно што је потенцирала веридбу двоје деце зачете од истога оца, што је Роману открила истину о томе да нису од једне мајке, већ и сама признаје да је Магдалену подстицала на грешну љубав према брату. Судећи по делима, Тина би се могла сматрати савременим обликом анђела освете, чија ће се освета, нажалост, пренети и на недужну децу (Романа и Магдалену, а затим, посредно, и на синове Сирчанина и Подољца) (Игњатов, 2009 б: 160).

Настасијевић ту Тинину *подвојеност* изражава посредством описа простора ¹¹, у којем она, као драмски лик борави, али и кроз опажања других

¹¹ Тако, на пример, у другој слици трећег чина, у уводној дидаскалији, Тинино *склониште* у Славини изгледа као *полутамни простор*. Међусобна игра светлости и сенки наговештава карактерне и емотивне осцилације у Тинином подвојеном лику. Специфичност Тининога склоништа и његове позиционираности, као и функције у драми, запазили су и поједини проучаваоци Настасијевићевога дела (Радован Кнежевић, Петар Марјановић) те га дефинисали као међупростор између тавана и подрума (Марјановић, Петар. Испаштање наслеђеног греха. *Цена*: јануар- април 1996: 64, 65). Такође, сама Тина, попут простора у којем живи, повезује својим ликом две особе чије је судбине уједно одредила, а то су Рапан, који се због њенога непрестаног подсећања на злочин који је починио над њом, обесио у подруму, и Стојан, када је схватио да су сви његови покушаји да умири зло и прекине низ несретних догађаја и усуда који је пратио све ликове који су остали везани

ликова о њој, те би тако супротност претходно реченом било Стојаново посматрање уснуле Тине и како је он, заправо, види у трећој слици трећег чина:

СТОЈАН: „Спавају. Не зна се ко невиније. Она, или она два невинашца у колевци, крај ње. Прва моја ноћ, иза толиких покора и чуда, на миру једном и ја да починем“ (Настасијевић, 1991, II: 252).

Још један од веома значајних момената у религијском типу одрицања, јесте сцена на самоме почетку драме, када Настасијевић, као писац, одриче својим драмским ликовима могућност уласка у кафану у којој су се претходно десиле многе необичне ситуације и испреплетале многе интригантне судбине. Изузетно је наглашена религијска симболика тог забрана, коју уочава и Игњатов- Поповић:

Већ на самом почетку, Настасијевић нас уводи у проблематику, стављајући пред нас даске постављене унакрст. Ако се осврнемо на симболику крста који представља основу свих симбола оријентације на различитим нивоима човекове егзистенције- оријентацију анималног субјекта у односу на самог себе, просторну оријентацију у односу на земаљске стожерне тачке- долазимо до тога да усклађивање анималне и просторне оријентације у самом човеку, доводи човека у склад са земаљским светом, чији је неодвојиви део, а усклађивање све три оријентације (анималне, просторне и временске) доводи га у склад са надвременским светом. У крсту, у његовом центру, преплићу се време и простор. Сама чињеница да с даске на вратима биле потсављене унакрст (просто речено- искривљен крст у једну страну) наводи нас на помисао о поремећеном складу. По два крака која воде из средишта крста (можемо читати- кафане), представљају Роман и Магдалена и синови Сирчанина и Подољца. Сви они су несрећом повезани, а несрећа је проистекла, много година пре, из кафане и пореметила им животну равнотежу (Игњатов, 2009: 157).

Настасијевић је дао својим ликовима прилику да буду жртве или они који жртвују, не би ли се након свих њихових дејствовања, сукобљавања и неисказане, али свеприсутне љубави коначно издигло добро изнад зла, као и опроштај изнад суђења. Из тога разлога и синови Сирчанина и Подољца одлучују да прекину континуитет испуњења освете која је већ генерацијама владала међу њиховим

за простор кафане, на крају резултирали потпуно другачијим исходом, одлучује да се обеси на тавану.

породицама, те да тим својим чином окончају, и коначни смисао и циљ дају и самој драмској радњи. На крају крајева, у *Прологу* драме, када се нађу испред кафане, они поверавају један другоме завете које су дали мајкама на самрти и обећали им да ће их испунити. Син Подољца је навео мајчине речи:

СИН ПОДОЉЦА: „Да одеш тамо, далеко је, давно било чути ваља- зло је, да сигурније добру једном поведе!...“ (Настасијевић, 1991 а, II: 214).

Такође, као знамен, наводи и син Сирчанина речи своје мајке:

СИН СИРЧАНИНА: „А моја,- ту наблизу нареди пренети је, да тише умре!... Шаптала ми на уво,- ‘твој отац уби његовога, његов твога... Од старине у омрази, а по један остали,- морало је сине... Виновница им се нађе, намами их од колена крвнике, још погано упаљене за истом њом, на истом месту, када изгреввао месец,- ено, онде сине... Тешка је ту пала крв... И мораће још једно... Удове нас две и мајке,- она с јединцем одбеже, тек рођеним, у повоју, сине- а ја с тобом, ту па ту... Трпи, чекај, ма где одбегли, крви је то крв, доћи ће он... И да се пољубите, и да мира себи нађете, ево овде, сине, где очеви по смртну рану један другоме зададоше...“ (Настасијевић, 1991 б, II: 214- 215).

Изговарајући опраштајуће речи уперене ка Магдалени, дакле и њу ослобађајући осуђујуће мржње због учињенога недела, син Подољца као да је скинуо мученички ореол са њене главе, попут пружања благослова да почине у миру.

СИН ПОДОЉЦА: „За мир овај, о, колико би ваљало да и виновница, она, нађе негде себи мира...“ (Настасијевић, 1991 в, II: 215).

Стварање као исцељење (ПОЕТСКИ ТИП ОДРИЦАЊА)

Када је реч о поетском типу одрицања, читава Настасијевићева драма *Код „Вечите славине“* поседује доста неуобичајености и новина у односу на његове раније драме, пре свега у композиционом смислу. Тако, на пример, подељеност драмске радње у три чина, са прологом и епилогом, које прати музика Светомира

Настасијевића, структурно је најсложенија у односу на остале Настасијевићеве драме, које су махом подељене само на чинове, изузев *Господар- Младенове кћери*, која уз чинове поседује и епилог.

Музика, као један од основних Настасијевићевих средстава изражавања, иако у његовом делу, па тако и у драмама посредована речју, у овој драми као да се појављује у виду засебнога лика, слично као што је то случај и са драмом *Међулушко благо*, тако да се стиче утисак како би могла да буде, иако није, на списку драмских ликова. Рођена из емоције драмског лика, Романа, она на изврстан начин, једном одвојена од свога креатора, као да га се одриче, те наставља да живи сопственим животом. Омогућивши му да пронађе себе, музика проналази прави степен његове мелодиозности у одговарајућој емоционалној партитури, тако да ће Роман своје изнурено и измучено биће заправо наставити кроз музику која се оживотворује, чинећи своје тонално биће бајковито дугочечним, готово безвременим. Читава драма, заправо, има композициону структуру вишегласне музичке контрапунктске композиције, односно канона. У *канонима у инверзији* (*canon per motum contrarium*), где се први глас спушта, други глас се успиње и обрнуто. Ако глас који износи мелодију (*proposta*) и глас који доноси одговор (*risposta*) наступају истовремено, такав облик канона се назива *канон у огледалу*. Примењено на текст Настасијевићеве драме, најочигледније канону у инверзији наликују сегменти драме који се односе на конфронтирање мишљења, ставова и чињења појединих драмских ликова. Наиме, такав тип ситуација испуњава готово читаву драму, изузев пролога, епилога и треће слике трећег чина, који, на изврстан начин, у композицијском смислу представљају каденце у антиклимаксу, својеврсне трећинске паузе, будући да се јављају на три места у драми, али су такође и умирење и одрицање од драмске напетости.

У првом чину један од примера за канон у инверзији, али у драмском смислу, била би расправа Стојана, Тине, Романа и Магдалене о питању порекла Романа и Магдалене, у којој се ствара звучно преплитање гласова драмских ликова, налик надметању у којем једни желе да сазнају истину, попут Магдалене и Романа, а други да се одрекну исте, попут Стојана и Тине, иако она каже да је ту истину више заборавила, него што заиста жели или може да је сакрије. Тај вербални сукоб

наликује канонскоме надовезивању различитих гласова, који иако се један другоме конфронтирају, ипак се на крају стапају у савршену целину.

Други чин је карактеристичан по количини многобројних наговештаја који најављују будуће неповољне судбинске прилике и догађаје. Читав чин је саткан према канонским принципима, почев од дијалога чика Јолета и Мукташа, у којем се одиграва вербални сукоб генерација који је још важан због тога што из њега сазнајемо, из Мукташевих речи, да ће доћи до још једнога сукоба између Сирчанина и Подољца; та најава представља оно што ће се касније збиља и десити. Управо је овај чин препун гласова драмских ликова који се појављују у крешченду, са кулминацијом драмске радње, садржаном у убиству Сирчанина и Подољца, на крају чина, а посебно у Магдаленином монологу у коме она осуђује себе саму због сопствене *гнуности*, наглашавајући свој осећај кривице за низ несрећних догађаја којима је управо она била виновница, не би ли на тај начин уједно окајала како наслеђене, родитељске, тако и сопствене грехе, те макар у смрти нашла коначнога умирења.

Најзад, трећи чин, као нека врста појашњења свега што се дешавало у драми, долази на крају као свршетак размотаног клупка једне сложене драмске радње. У смислу гласовне канонизације драмског израза, највишу звучну потентност имају сцене у којима сазнајемо детаље о Рапиној исквареној личности, из његовога дијалога са Цветаном, али и са Стојаном. Судар два крешченда, у форте динамици, услед којег Цветанин глас ипак надјачава Рапин, управо из разлога јер му говори истину о њему самоме, изазива након иницијелнога Рапинога отпора, његово бесно повлачење, те се он одриче даљег покушаја да своје лажне, претпостави Цветаниним речима. У дијалогу са Стојаном, ипак, постоје извесне осцилације у динамици гласова и њиховоме канонском надигравању. Наиме, Стојан саопштава Рапи истину веома опрезно, јер он је на извештан начин и приморан да тако чини, пошто се у њему конфронтирају две ствари: испуњење његових обавеза према Рапи, који га је наводно усвојио и дао му кров над главом, намеравајући да га учини својим наследником, не само кафане, већ и прљавих послова којима се бавио. Са друге стране, он осећа да више не може и не жели да скрива од себе праву истину о Рапи, те му за свој мукотрпни рад не тражи никакве

надокнаде, одриче је се, не би ли спасао сопствену душу. Драмску кулминацију у овоме чину представља Стојанов покушај да спаси Тину, која је у потпуности несвесна ситуације у којој се нашла. Вербална борба између Стојана и Рапе завршиће се и физичким насиљем, након којег ће Стојан остати богаљ. Међутим сила која се он у овој сцени одриче свога евентуалнога страха од Рапе, показује како су га тек туђа несрећа и трпљење патње одлучили да пружи отпор насилнику. Иако се сцена окончава неповољним исходом по Тину, али и по Стојана, ипак ће Рапу на крају стићи управо онаква судбина какву му предвиђа Стојан:

СТОЈАН: „Има још века!... Ако не долија људима- Богу ће зацело!...“
(Настасијевић, 1991, II: 246).

И заиста, Рапаново самоубиство представља тријумф и неодољиву моћ његове, већ поприлично, нагрижене савести.

Интересантна је чињеница да се Настасијевићево стваралачко, поетско начело, које је у најзнатнијој мери обележено самоодрицањем ради искупљујућег и исцељујућег стваралаштва, на изванредан начин подударно са животним начелом самоодрицања оних драмских ликова кроз које он, као њихов креатор, проговара. Димитријевићева анализа потврђује да је човек

биће, чија је слобода огромна. Њен распон се креће између светаштва и наказности, између ђаволске самовоље и христоликог самоодрицања. Можемо да живимо на скотском нивоу, подбацујући мету вечности; можемо се уздићи и до ангелске чистоте. За ово друго, потребно је ослободити се оног себе које би да остане себи једнако, не улазећи у заједницу са другима и светом. Ослобођење је могуће или путем стваралаштва, или путем свечовечанског састрадања којим се уживимо у *не-ја* (Димитријевић, 1998: 73).

Тако је, на пример, Рапа све супротно од наведенога- он се бави нелегалним радњама у којима повређује друге, уцењивањима, поткрадањима и, што је најгоре, злостављањима, чиме уништава животе не само само тих несретних жена, већ и будућих потомака, који живе под усудом и теретом родитељског греха. Он је парадигма за све што је негативно, смештено у *подземноме простору душе*.

Што се тиче скривеног, недозвољеног и ниског, које су надреалисти сматрали оруђем револуције; Настасијевић их смешта у тајни, подземни простор душе. Циљ изопачености је да, кроз сан, догмиже у јаву. Све ниске похоте су демонске. Плод су егоистичне самозатворености која би хтела да је самодовољност *хипертрофираног ја*. Учинивши себе центром свемира, одбити учешће у самопожртвовању којим се превладава херметички круг аутономије, нужно се према стварности односимо деструктивно. Тада када се ниске жеље домогну воље и разума, оне почињу да пирују, не штедећи никога и ништа да би биле задовољене (Димитријевић, 1998: 73).

Није само Димитријевић уочавао нужну дихотомију добра и зла у Настасијевићевом делу, као један од његових основних стваралачких принципа, ту недвосмислену потребу за њиховом јасном поларизацијом приметио је и Радомир Константиновић у своме раду *Биће и језик*.

Нема чедности изван искушења зла. Потребна је жеђ, али потребан је и извор, *јер чедност је и жедан проћи поред извора (Лагарије по ноћи II)*. Безбојност, пригушеност, унутрашње светлцање Настасијевићеве лепоте, јесте безбојност ове чедности, овог аскетизма или хтене јаловости, а лепота његова је лепота жеље која је остала пуста, која се није остварила, али због тога, која се није ни постварила, лепота жељења, а не поседовања жељеног, с ону страну могућег разочарања кроз откриће разлике између жељеног и стварног, кроз расцеп целости бивања (тог, увек последњег, Настасијевићевог циља) и у непрестаном неоставривању, једна неостварена лепота ове неоставрене жеље, лепота која остаје овако исто пуста, лепота нерођеног плода (Konstantinović, 1983: 64- 65).

Прва мисаона целина, која говори о јасној подели постојања на два супротстављена принципа, могла би се применити на случај односа између Рапе и Тине, док се други сегмент више односи на проблематику неостварене и неоствариве везе између Магдалене и Романа. Наиме, Романово одрицање од путености у сваком смислу, али пре свега у смислу телесне љубави за којом жуди његова полусестра Магдалена, чини његову *етеричну* појаву потпуном. На изванредан начин, одбијајући њене посесивне и страствене испаде, он успева да и њу, и против њене воље, примора на чистоту, на одрицање од греха, што ће она својевољно, на самоме крају драме прихватити. Чини се као да је Роман успео да

наслути нешто од фаталности сензуалне лепоте, о чијој привлачности, али и опасности говори и Константиновић:

То је у дубину потиснута лепота, или (у највишим њеним тренуцима) лепота самога њенога потискивања, око у око са њом, као са *апокалиптичким звером*, боји се жуди, али од којег се осећа страх као од какве прерушене немани, или као од цвета који бојом, мирисом, преварно мами безазленог да се суноврати у понор над којим цвета (Konstantinović, 1983: 64- 65).

Међутим, будући да је Роман, као драмски лик, успео да одоли искушењима, наизглед неодољиве Магдалене, он бива поштеђен тог безданог понора, те га писац смешта у тавански простор који је на изванредан начин, синегдоха за рајски простор намењен безгрешнима и чеднима који су одолели греху. Настасијевић га везује баш за овај простор из још једног разлога: наиме, иако је Рапан био његов биолошки отац, он то никако није био суштински, јер му је мајку пре зачећа напастовао, показујући апсолутну неспремност да учини оно што је Стојан одмах и без преомишљања учинио, а то је- да се жртвује за њега, окончавајући свој живот вешањем, управо ту, на тавану, при помисли да би га могао изгубити.

Поетски пут, развој Настасијевићевога стваралаштва, као и његових основних поетичких идеја, није остао стран ни Мирославу Егерићу, који своје виђење Настасијевићевога дела даје највише у односу према његовој задатој пропорцији односа између *језгра и суштине*, тј, његове способности да се бави више унутрашњим дешавањима у бићу, његовим унутрашњим представама, а не толико везама са спољашњим светом, који настоји да марионетски одреди ритмичност самога постојања.

Неисторичност Настасијевићеве визије, осећање за игре невидовних, неслућених снага и дејстава, оригиналност и интензитет митског призивања (као нпр. у балету *Живи огањ*, нагл. Ј.Р.), природа израза који сажима драме живота и света, дајући да се од *комешаја олује у дубини*, осети само удаљени, тмули одјек, одзив духа на присуство једне далеке, раскошне стварности- то су својства помоћу којих Исидора Секулић уписује у мапу кретања наше поетске духовности још један

драгоцен знак: реч је о песнику који слуша поезију бића, а не спољашње представе које живот изводи са бићем (Егерић, 1979:128).

Када је реч о својеврсним одступањима од приказа карактеристичне драмске радње, као и Настасијевићевом одрицању од тежње да уобичаји свој драмски израз, један од свакако најинтересантнијих радова јесте рад Косаре Цветковић, *Магијски временски поредак у драми „Код „Вечите славине““* *Момчила Настасијевића*, из 2013. године. Једно од главних полазишта у овој научној студији, јесте идеја да

Настасијевић превасходно прати траг онога што је Вук Караџић називао *женским* у народном стваралаштву, што с једне стране подразумева лирске песме (обредне, обичајне, религиозне, посленичке, породичне и љубавне), а с друге стране обухвата оне народне приче у којима доминира фантастика (легенде, скаске и бајке). Настасијевић сматра да је управо на овоме месту похрањена аутентичност и архаичност коју назива *матерњом мелодијом*, а која је у његовој поетици друго име добро сакривенога идентитета, несвесног, конститутивног за спознају порекла, па самим тим и изворишта свеколиког личног и универзалног конфликта (Цветковић, 2013: 55).

Можда је управо то опредељење за магијско и тајанствено, чињеница која је Настасијевића, као ствараоца, определила да се окрене пре свега женском принципу, као изворнијем, аутохтонијем, мистериознијем и тајанственијем, те у том смислу у његовим драмама углавном доминирају женски ликови, као страствени, или јуродиви, као неухватљиви, или кротки. На тему притајености и мистериозности Настасијевићевог стваралаштва, те начина на који гради заплете својих драмских радњи, писао је и Мирослав Егерић:

Нема видиоца ни песника који се не осећа тајанствено. Јер тајанственога има, јер страшно мало треба да се односи разгранају и извитиопере. Догађаји сами себе поручују на безброј начина. А дешавања прежу и распрежу, у свести пале разна осветљења. Све је нестабилно, јер су и односи нестабилни (Егерић, 1979: 127).

Мистичност и тајанственост ликова, на извешан начин, условиле су и неуобичајеност драмске радње у којој они као такви функционишу, а то одударане од њене стандардизације, Цветковић види пре свега у временском поретку.

У Настасијевићевој драми *Код „Вечите слаvine“* време се простире изван класичне, псеудоаристотеловске драматургије. С тим традиционалним концептом Настасијевић у својој драми не рачуна, чак са њим и не кокетира, нити тежи да га на било који начин задовољи. Напротив, чини се да је читав његов драматуршки поступак активно усмерен ка разарању тог наслеђеног нормативног принципа. У питању је модернистичка драма која, између осталог, по *обиму* својих догађаја као и по њиховом склопу, стоји веома далеко од упутстава које је Аристотел навео у својој *Поетици* (Цветковић, 2013 а: 57).

Сложеност временског склопа драме, Цветковић истиче као њену битну карактеристику, јер је управо он и условио, на изванредан начин, саму структуру драме. „Постављањем хронолошкога почетка на крај драме, она је и изнутра организована као кружна и затворена, па је, будући двоструко циклична, драма заправо прстенасто компонована“ (Цветковић, 2013 б: 58). Она у повезаности *Пролога* и *Епилога* види спољашњи прстен и тзв. *нулту тачку* у односу на коју се нижу догађаји смештени у унутрашњем временском прстену драме. Динамичност драмске радње која је на овај начин постигнута је свакако њен квалитет, а не проблем, како су то видели они којима је понуђена њена сценска реализација. „Такво кружно време, према Бахтину, симболички припада фолклорном, магијском погледу на свет, и као рефлексивност природног циклуса, оно не познаје линеарност, нити коначност, већ је у сталном обнављању властитог сопства“ (Цветковић, 2013 в: 59). Крећући се од почетка према крају, од последица према њиховоме узрочноме зачетку, читав такав поредак времена и догађаја у њему, на поетском плану

представља црту преузету из поетскога корпуса лирских народних песама, и значење таквог *склопа догађаја*, где се они крећу наопако, уназад, па укруг... подражавајући или иницирајући негативни космички принцип, у чврстој је вези са семантиком тих догађаја, тј. саме драматизоване фабуле, која у себи укључује мотиве проклетства и греха (Цветковић, 2013 г: 59).

Поводом проблема одрицања садржаног у митском времену, а у вези са његовим односом према профаном, Тања Крагујевић се позива на Мирча Елијадеа, те у складу са тим наводи следеће: „Егзистирати у митском, повратном времену

почетка, значи постојати у вишој стварности, као биће. Свето митско време искључује профано, као што се биће уздиже изнад привида постојања, као што митско трајање укида ток и историју“ (Крагујевић, 1965: 60). На тај начин, подижући своју стваралачку намеру на један виши ниво представе, и сами Настасијевићеви драмски ликови надрастају своје сопствене индивидуалности, постајући нека врста принципа на идејном плану. Тако, на примеру драме *Код „Вечите слаvine“*, Рапан без неких детаљнијих физичких одредница, постаје парадигма зла без лица, баш као што је и Роман, као његов антипод, парадигма добра и недодириве чистоте, Магдалена страствености¹² (Владив Гловер, 1997: 47-48), Стојан пожртвованости, а Тина- сумануте јуродивости. О одрицању Настасијевића од инсистирања на личном опису и детаљизирању психологије драмских ликова, Крагујевић пише:

Настасијевићев поступак је истоветан: он брише све историјске одлике својих јунака. Они су лишени идентитета, преведени у област општих симбола, где представљају категорије личности, оваплоћеност универзалних људских карактерних црта, тежњи, сукоба и падова. Настасијевићеви јунаци су без личног описа, без осликане психологије. Све што имају то је њихово име (Крагујевић, 1976: 40).

Тиме Настасијевић још једном потврђује своју тежњу и поетску намеру да своје драмске ликове уздигне на ниво симбола, односно парадигме за сваки од типова њихових карактера, баш као што је то био случај и са, већ поменутом, драмом *Међулушко благо*.

У тексту *Црвено и црно или Бродом преко брда*, изашлог у часопису *Књижевна реч*, 1990. године, непотписаног аутора, када је о драми *Код „Вечите слаvine“* реч, наглашено је Настасијевићево инсистирање на одрицању од историчности.

¹² На тему страствености и жудње, Слободанка Владив- Гловер наводи како „Настасијевићево несвесно није Јунгов архетип, упркос различитим тврдњама у овом правцу. Настасијевићево несвесно је Фројдово несвесно, у којем борави осећајност или афективност и у којем се конструише језик... Жудња (Desire) се развијала као концепт модернога мишљења. Кроз психоанализу Фројдова идеја била је да све мисли настају из жеље- отуда су снови ништа друго доли испуњење жеља. Жудња је прва изражена у европској филозофији у радовима Хегела, који ју је видео као покретача свих феномена свести.“

Осећања су противуречна (*чудније ли ме слободи ово/ чудније ли веза*), раздирућа. Контакт човека са историјом је прекинут, нит изгубљена у времену (једини прави пут је онај који води никуда); нема идиличног социјалног окружења, места среће, радосног препуштања забораву и задовољству слатке патње, једино клопка постојања, емоционална крлетка варљивих страсти и нешто мало слободе Тамног вилајета. Љубав није извориште заноса, лепоте, испуњења, вере (*Куца срце, лажљива сам*), она у себи носи непокој, страх, енергију уништења... (Анонимни аутор, 1990 а: 22).

То његово инсистирање запазио је и Ненад Бојић, у својству позоришнога редитеља, када је на сцену сомборског Народног позоришта изнео своје виђење драме *Код „Вечите славине“*. Бојић је, такође, уочио и јасну отвореност ове Настасијевићеве драме за дијалог са другим уметностима и уметничким делима, те управо то одрицање нашег писца од самозатомљености, он представља кроз пишчеву повезаност са уметницима попут песника Вилијема Блејка, Артоа, Бекета, Гротовског, те на сликаре као што су Мунк, Шагал и Дали. Тај паралелизам уметничких светова Ненад Бојић, према аутору текста, успева да захвати и прикаже на следећи начин: „Настасијевићев непокој, његово Небо и Пакао урањају у неку зачудну Шагаловску слику, као пријемчиву позадину, чиме се визура усложњава дубинским погледом који се хвата у огледалу огледала“ (Анонимни аутор, 1990 б: 23). Кафану *Код „Вечите славине“* аутор текста види као драмски топос који је препун искушења, изневерених надања и патње, или, ближе, као парафразу Миљковићевих стихова: „предео који плаштом чува своју провидност за оне који виде и у коме нека чудна музика нечујно изнад горја размешта предмете“ (Анонимни аутор, 1990 в: 23).

Када је реч о општем утиску и вредносном суду који Славко Леовац изриче о Настасијевићевим драмама, он апсолутно контрастира њиховом некритичком одбацивању од стране појединих проучавалаца (Стаменковић, 2004: 53).¹³ У том

¹³ Тако, на пример, Владимир Стаменковић у своме критичкоме осврту на изведбу Настасијевићеве драме *Недозвани* у режији Јована Тирилова, па и на саму драму, износи доста оштар, али не и адекватно аргументован негативан став. Већ на самом почетку његовог чланка насловљеног као *Маскирање мелодраме*, у оквиру *НИН*-ове рубрике *Огледало критике*, он пише следеће: „По готово једнодушном мишљењу наше стручне позоришне јавности, од пет Настасијевићевих комада, *Недозвани* су најслабије, најмање занимљиво драмско дело. Они су до сада у Београду изведени само у два маха, пре отприлике осамдесет, односно четрдесет година, оба пута у мање или више

смислу он наводи како се одриче неоправданих ставова који су те драме осудили на „игноранцију и презир“, посебно истичући драме *Недозвани* и *Господар-Младенову кћер* као „наша добра и најбоља драмска дела, која поново постају изазови нашим позоришним ствараоцима и књижевним историчарима и критичарима“ (Леовац, 1983: 111). Наизглед неразумљив и одвише комплексан, Настасијевићев књижевни израз, његова читава поетика заправо су веома једноставни самим тим што рачунају једино са оним што је суштински релевантно за сам процес стварања, али и постојања уопште.

Ту Настасијевићеву заводљивост као драмског писца уочио је и Јован Ћирилов када се одлучио да режира на сопствени начин драму *Недозвани*, након многобројних покушаја, како сам каже, да некога од већ познатих и признатих позоришних редитеља приволи да на себе преузму тај изазов. Његово дебитантско представљање као позоришног редитеља на 50. Стеријином позорју оставило је, углавном, позитиван утисак, који је између осталих потписани С. П. М. изнео у своме тексту *Архаични српски језик и недостатак перспективе младих генерација*, за *Грађански лист* из јуна 2005. године.

Да се дело Момчила Настасијевића у последње време полако реактуализује, након вишедеценијскога одбијања његових текстова од стране разних позоришта, доказ је све већи број сценских приказа његових драма, а посебно од 2000. године. Поред већ поменутих, ту је и позоришна критика Иване Игњатов поводом представе *Код „Вечите слаvine“*, рађене на основу текста истоимене Настасијевићеве драме, у режији Ивана Хансмана Јесенског, извођене премијерно 2003. године у Народном позоришту из Кикинде. Ова критика представља основу за њен рад *Ликови у српској експресионистичкој драми*, који ће бити штампан пет година касније, у знатно проширеној варијанти, а на који смо се раније у тексту већ позивали.

аматерским позориштима. Можда је на томе и требало да остане, мада се, у начелу, мора и поздравити и подржати сваки покушај да се у српској већ класичној драмској књижевности евентуално исправе неке неправде и успостави нов вредносни поредак.“ Предлажући *корениту жанровску инверзију*, он је уверења да би се на тај начин „*Недозвани* преобратили у ироничну комедију, чиме бисмо свакако добили ефектнију, забавнију представу, али и недопустиво одступање од оног што је Настасијевић желео да каже, да саопшти публици.“ Дакле, из наведенога произилази како би се у целости *квалитетније* дело највероватније остварило његовом потпуном реструктурирањем.

ПРОБЛЕМ ОДРИЦАЊА У ПРИПОВЕДНОЈ ПРОЗИ МОМЧИЛА НАСТАСИЈЕВИЋА

Када је реч о приповеткама Момчила Настасијевића, оне не само да су међусобно веома успешно повезане на основу проблема одрицања који је у њима садржан, већ и на основу ближег жанровског одређења, према којем су махом дефинисане као *приповедна проза*. Према речима приређивача Настасијевићевих *Сабраних дела*, Новице Петковића, писац је и сам у једноме *аутофрагменту* из 1927. године за збирку приповедака *Из тамног вилајета* изричито рекао да је то „збирка лирских казивања“ (Настасијевић, 1991 а, III: 841), док *Хронику моје вароши* назива „незавршеним циклусом лирских казивања“ (Настасијевић, 1991 б, III: 841). Међутим, будући да се у критичким текстовима о Настасијевићу уобичајило да се та лирска казивања називају приповеткама, Петковић напомиње како ће се „тим условним називом и сам повремено користити“ (Петковић, 1991 а: 841).

Према наводима истог извора, Настасијевић своју прву приповетку објављује у божићноме додатку београдских *Новости*, и то *Причу о Незнанцу*. У кратком временском размаку, те исте године излазе још три приповетке из будуће збирке *Из тамног вилајета*.

ИЗ ТАМНОГ ВИЛАЈЕТА

Запис о даровима моје рођаке Марије

Луксузно опремљен, четвороброј часописа *Покрет* за фебруар 1925. донео је на првим странама *Запис о даровима моје рођаке Марије*. Уредништво часописа (власник и уредник Мирко Цветков) пропратило је збирку веома крупним, несудржаним похвалама. Гест редак колико и необичан за једну *политичку, књижевну и привредну* ревију. Сама по себи иначе прелепа, приповетка је уз овакву публикацију први пут скренула пажњу ширег књижевног круга на Настасијевићево име“ (Петковић, 1991 б: 636).

Наведена приповетка ће 1928. године осванути као двадесет пета књига у едицији *1000 најлепших новела*, у Загребу, али је нама пре свега важна са становишта проблема одрицања који је са значајним бројем примера заступљен у њој.

Тајанствена порука
(ЖИВОТНИ ТИП ОДРИЦАЊА)

Увертиру у овај тип одрицања представља почетак бабинога казивања о рођаци, односно сестри од тетке лирскога субјекта, Марији. Већ сама њена неодлучност да ли да придошлици исприча, и на тај начин разоткрије, тајну о његовој чудесној сестри Марији, те одлука да се ипак одрекне мучнога терета скривања онога што се са њом десило, представља пример бабинога одрицања од интензивне духовне патње након Маријине смрти, коју је својом причом реактуализовала.

Веома интересантан пример животнога типа одрицања представља и начин на који баба из приповетке заузима став према Марији још по њеноме рођењу, преузимајући на себе улогу старатељке. Наиме, баба се одриче носталгичнога осећања недостајања присуства рођених кћери- *измећарки*- како их сама назива, тврдећи следеће. „Из матере прихватих је, на мојим рукама одрасте и омиле ми боље но своје. Рођене кћери у измећарке ми се растурише, јер она дража ми беше но под појасем да је ношах и у муци донех“ (Настасијевић, 1991, III: 12). Разуме се да се у наведеним примерима не исцрпљује фондус примера за одрицање животнога типа.

Наиме, када се лирски субјект,¹⁴ након допремљене анонимне поруке о смрти његове рођаке, ипак одлучи да извиди о чему је реч, не би ли разоткрио вео тајне обавијен око Марије, тј. око њенога тајанственога живота и још тајанственије

¹⁴ Појашњење за коришћење термина *лирски субјект* у приповедној прози Момчила Настасијевића на изврстан начин дато је већ и у уводном делу рада, у којем се наводи образложење Новице Петковића да је Настасијевић своје *приповетке* дефинисао као *збирку лирских записа*, те отуда следи да и наратора приповетке називамо лирским субјектом (будући да је сва испричана у првоме лицу).

смрти, та његова одлука представља репрезентативни пример одрицања од дотадашњег тока збивања у његовоме животу. Он одлази до Маријинога дома упркос упозорењу садржаном у самој поруци, као и упркос чињеници да је уочи тога истога дана када је стигла порука требало да вери једну милу девојку о којој лирски субјект открива тек следећу чињеницу: „Ножица у ње малена беше да виде в је радост би ми увек у немир скренула“ (Настасијевић, 1991 а, III: 8).

Међутим, када је о описима лепоте реч, готово хомеровски призив у себи садрже наводи бабе док посредно, путем описивања реакције других људи на Маријину лепоту покушава да лирскоме (неименованоме) субјекту дочара слику њене појавности.

Биваше, поведем је да се прође: Идемо сокаком. Ја шака јада, она онака поред мене. Куда наиђемо, буде као празник. Све живо поврви на капију, или ако се на пољу затекло, склони нам се с пута, сачека да прођемо. Знанци смо, а нити ја ни они сетимо се једно другом Бога назвати. И, ако можеш веровати, стари људи, унуци им се замомчили, збуне се кад је виде. А што је зеленога, утотреби, па куд се затекло, ту остане. Ја нити сам пристала радовати се, нити стрепњу са срца одагнати, и без прекида молим се у себи: Боже, подари да ово на добро изиђе! (Настасијевић, 1991 б, III: 14)

Одрицање од могућности осећаја спокоја и наслућивање могуће и блиске невоље која би могла наступити, условљена присуством недодириве девојчине лепоте, биће још више појачано од момента када девојка, након уношења огледала и по први пут сусретања са сопственим ликом, освоји поље самосвести. Управо овај моменат биће обухваћен следећим, филозофским типом одрицања у онтолошком смислу.

Одраз смрти у огледалу бића (ФИЛОЗОФСКИ ТИП ОДРИЦАЊА)

Дакле, време које главна јунакиња приповетке проводи пре почетка свести о себи самој, представља једну врсту алтернативног живљења, које се одвија превасходно у својеврсном виду рефлексива о себи од стране других људи и

њихових утисака о њој. Управо је то период њене неокаљане, како телесне тако и духовне, чедности. Колико из приповетке сазнајемо, Марија ће своју телесну чедност изнети до самога краја, међутим каљање сопствене духовности и честитости претерано и несмотрено учесталим ауторефлексијама, потхрањеним самољубљем које ће бити условљено рађањем самосвести, резултираће најпре трагедијом у виду смрти заљубенога младића, да би своје крајње утолење пронашло у Маријиној, најпре суманутости, а доцније и смрти.

Мотив огледала, а посебно касније дијагонално распукнутог огледала, представља веома јако симболичко изражајно средство, метафору, у смислу дочаравања те психолошке и емотивне подвојености која ће овладати читавим Маријиним бићем (што посебно наглашава *дијагоналу*, као најдужа линија предмета). Већ само у себи веома прегнантно семантиком двојности, нечега што се само према себи и само по себи поставља наспрам, управо је то огледало као средство и предуслов потхрањивања девојчиног самољубља, касније, својом распуклином, постало и право оличење њенога слома.

Огледала у кући немађасмо. Док она једнога дана: ‘Огледало’, вели, ‘да ми набавиш!’ Ја узми окретати на шалу: ‘Бежи’, велим, ‘невољу, још ти само то треба, па да се проврцаш ко онамо неке! Да знаш, преварно је оно, на зло се девојка у себе загледа, па се чудо излеже!’ Кадли женско удари у плач и наопаке речи, да јој напослетку добавих, ено оно на зиду. С њиме и невољу унех у кућу: Видев се у огледалу каква је, окапа пред својим ликом. И диже главу девојка да се и сама либљах прићи јој (Настасијевић, 1991 а, III: 6).

Проблем филозофскога типа одрицања у онтолошком смислу огледа се и у Маријиноме односу према другим људима, будући да је једном побуђено самољубље условило осионост коју је еманирала према могућим просцима.

Покоји превари се, ето га уфитиљен, дигао се камен да проси девојку. Ова моја остави га најпре да се начека и настрепи пред вратима. Онда га пусти да уђе, и као оно учитељ ђаче, преслишава га и збуњује некаквим opakостима, да једва нађе врата и побегне поливен. То се после прокљуви и надовеже, и зли језици разнесу и бруји брука. И отпадише се невољни, и пре би закорачили у било коју срамоту, неголи код нас у просидбу (Настасијевић, 1991 б, III: 15).

Њена константна одбијања брачних понуда, које су јој пристизале са разних страна, многе је доводило до истинске распомамљености, па и самоубиства. Управо је такав један моменат и смрт вешањем једнога од девичански чистих младића, који је самоубиство починио из разлога неузвраћене љубави од стране Марије, за којом је искрено жудео и био спреман да је ожени. Баш је таква његова природа оно што чини још тежим ужас Маријинога греха, јер је постала узроком његове смрти.

Три дана грожљиво ми беше видети девојку и проговорити с њом. А она као тица када оболи, прибила се ту и кути без леба и сна. Нити јој знам помоћи, ни гледати је такву, и мучим се у памети: Има ли начина да се после онога на коју било чистину избије (Настасијевић, 1991 а, III: 16).

Одрицање од могућности да такво своје сагрешење у потпуности искаје, резултираће њеним лудилом и уминућем. На извештан начин, управо је та младићева смрт она прекретница у фабуларном току која означава крај позитивних и благонаклоних реакција на Маријину појаву, те почетак презирања људи према њој. Тако, на пример, када знатижељни пролазник затражи од бабе објашњење због чега никада не остаје на конаку међу мештанима након завршенога посла, након што добије одговор, запрети: „Ти ли си та вештичара! Хајде, купи се док си читава, јер ако ми смркне, зло по тебе!“ (Настасијевић, 1991 б, III: 22) Стиче се утисак као да је мржња других утолико интензивније ескалирала, уколико је Маријино раније самоубље било израженије, тако да јој нису приписивани само њени, већ и греси других људи, па чак и неповољности исхода општих појава. Иако она путем стварања разних везова покушава најискреније, готово јуродивски, да окаје своје грехе самољубивости, који су у најужој вези са наслеђеним теретом греха њене мајке у односу према рођеној сестри, ипак када се деси помор у селу због неке болести, сви присутни њу почињу да сагледавају као јединога кривца.

‘Како ти’, вели, ‘смеш да се луњаш по домовима и сокацима! Вештицу нашим лебом раниш, па нам се сад овако одужује! Пу! Да је поштења и реда катраном би кују ваљало намазати и наочиглед свету запалити! Онаку младеж да помори! Онаку дечицу да подави! Пу, куја ли погана!’ (Настасијевић, 1991 в, III: 19)

Разуме се како ни сама Марија није остала несвесна свег тог негодовања које су људи, бабиним посредством, заправо упућивали њој.

Искрено кајање које је притом осећала наводило ју је да се са готовом махнитошћу прихвати израде различитих врста везова, настојећи очајнички да своја унутрашња емотивна превирања окује и зароби у бодове плетива. „Тек је сада уметничко дело, Маријин вез и Момчилова прича мелем и спас“ (Јеротић, 2002: 192) пише Јеротић. Ту Настасијевићеву тежњу да дочара процес одрицања од зла ради чистоте, Мила Стојнић види на следећи начин: „Претварање *грозе у љубав* може се тумачити и као претварање *ружног у лепо* тј. неестетичког у естетичко, антиидеала у идеал. Сличним бинарним опозицијама испуњен је цео текст ове приповетке“ (Стојнић, 2001 а: 67). Што је интензивније бивало одрицање људи од ње, то су наглашенији били гротескни тонови њенога рада (*гљиве, погани, црвено ужагреле очи*), као и одрицање од наде која је све више јењавала, да ће се икада моћи искупити.¹⁵ Овим грозоморним мотивима, како Стојнић увиђа, Настасијевић ипак успева да контрастира позитивне и прочишћавајуће хришћанске мотиве: „Тим застрашујућим паганским мотивима у везовима *рођаке Марије*, контрастирају мотиви хришћанског мира и хармоније, (*расути цветићи, окца трепетљива попут звездица, тица дуговрата, злаћани грозд, моћни цветови, попут божура, са пламеним листићима*)“ (Стојнић, 2001 б: 67). Владета Јеротић поводом овога проблема запажа следеће: „Зло у људима све је веће око Марије што је она чистија“ (Јеротић, 2002: 192). Покушај да се одрекне прихваћене одговорности за почињени грех самољубља пред искреним младићем, те њиме праћено одрицање од могућности избегнућа казне за посредовање у чину самоубиства, чине нека од најкарактеристичнијих примера за одрицање филозофскога типа у етичком смислу. Њено питање упућено баби- старатељки, које поставља након што чује да се младић који ју је искрено волео убио, показује њено буђење из ковитлаца самољубља и рађање гриже савести: „Хоћу, да те питам нешто, али ми по души

¹⁵ Веома слично решење за сопственога књижевнога јунака проналази и Оскар Вајлд у своме делу *Слика Доријана Греја*, у којој, додуше, споредни лик сликара Базила ствара Доријанов портрет, који ће са сваким његовим новим грехом постајати све страховитији, све док он сам не зареже нож у сопствени портрет, згрожен пред оним што је постало суштином његове личности.

У Настасијевићевој приповеци, с друге стране, Марија сама из себе ствара дело и на тај начин се управо везом ослобађа сопствених демона и утвара, да би на самоме крају тога ослобођења, ослободила и сопствену душу како грехова, тако и земаљских спона.

реци за ону несрећу ко је крив, ја или он, или обоје заједно?“ (Настасијевић, 1991 а, III: 16). Међутим, ништа мање, и бабин одговор у којем покушава да Марији растерети душу одговорности, такође представља пример својеврсне етичности.

Мани се ти тога, девојко! Ти његову смрт не хтеде, ни он јадан мишљаше да ће пошав теби на њу набасати: А знање ко је крив старије је од нас, девојко, и бадава нам тражити га. Наше је да у трпљењу надамо се неком бољитку да отуд проклија! Друго ти не остаје до да се како било смириш! (Настасијевић, 1991 б, III: 16).

Већ и сама старичина брига о девојци, као и њени покушаји да и у периоду након њенога суманућа и покушаја прочишћења не оскудева у било каквим потрештинама а понајвише у материјалима за везове, дакле њена очита несебичност такође представља један од лепих примера за одрицање у етичком смислу.

Већ на почетку приповетке, када лирскоме субјекту стигне порука о Маријиној смрти, у њој је садржан благодоклони савет да се он не полакоми на дарове покојнице, већ да их се одрекне:

Умрла ти је рођака Марија, уседела и, осим једне бабе, самотна девојка у кући, те ковчези дарова иза ње осташе. А ти, пази и не полакоми се на пустилине, јер их она никоме не завешта, и јер не поживе и не умре као друге. И опет, у памет се, момче! (Настасијевић, 1991 в, III: 8).

Такви примери позивања на одрицање у етичком смислу, јесу такође и три бабина упозорења њему да се неће добрим завршити његово радознано интересовање за разоткривањем вела мистериозности над Маријиним бићем и постојањем. Прво упозорење произаћи ће из бабинога става већ приликом његовога доласка.

Видим, неради су ми, али ништа зато, и кажем се. Баба се измакне и мери ме, не би ли пронашла каквог било неслагања између мене и мојих речи. Па уверив се (не знам по чему) да сам збиља тај, ушуња се с мачорем у кућу, а ја седнем на њену шамлицу... (Настасијевић, 1991 г, III: 9).

Друго упозорење ће уследити након што баба, из разговора са главним јунаком, препозна у њему једну незлобиву појаву: „Питом си у души, синко, познајем, али ти не ваља посао што се у ово мешаш. Боље иди кући с миром!“ (Настасијевић, 1991 а, III: 10) Најзад треће и последње бабино упозорење упућено главном јунаку биће изречено као последица њених запажања знакова лакомости и слабости његове према Маријиним даровима: „Бабина рука спусти ми се на рапаво чело: -Ето, разболећеш се с тврде главе!“ (Настасијевић, 1991 б, III: 11). Након што се оглуши о сва та упозорења, главни јунак заиста на крају и трпи последице својих (погрешних) избора.

Филозофски тип одрицања у спознајном смислу такође је заступљен са многим примерима у овој приповеци. Жеља за спознајом је, између осталог, садржана и у младићевој потреби да сазна што више о својој сестри Марији, иако је свестан да тиме губи могућност настављања свога, релативно безбрижнога, живота. Посматрано на овај начин, али из различитих аспеката, поједини примери одрицања подједнако вреде за различите типове одрицања, једним својим сегментом припадајући једном, а другим другоме типу одрицања.

Занимљива је и проблематика главнога топоса приповетке, бабине куће, којој сам Настасијевић одриче сваки аспект уобичајености, описујући је на следећи начин:

Кућа на самом крају, од набоја и опала да се на убијеним местима показало блато. Ту и две- три лишајиве шљиве спекле од нерађања, и бисерак поред плота наострешен, а гола лоза усукала се око врата. Пролазник туда окрене главу и убрза, а ја уђем: Капија зашкрипи као да залаје...“ (Настасијевић, 1991 в, III: 9).

Дакле, поред тога што је топос представљен попут граничнога места, на коме ће се укрстити силе добра и зла, појединим детаљима подсећа на предворје пакла- спарушена и добрим делом мртва вегетација, избегавање места од стране људи, али касније и од стране животиња, (изузев бабинога мачора који у себи поседује очигледне дијаболчне елементе, као какав бабин животињски тотем који опонаша њене реакције, подсећајући на мачоре из дела Булгакова, *Мајстор и Маргарита*, али и из Гетеовог *Фауста*), и посебно индикативан и сугестиван

мотив *каније која лаје*, чиме Настасијевић као да алудира на троглавога пса, чувара пакла- Кербера. Баба је, на крају крајева, и сама једна врста чувара- Маријиних незавештаних дарова.

Лирски субјект у више наврата чини поступке који ће се подударити са несвакидашњим следом догађаја, са својеврсним негативом постојања, па ће тако у моментима када се ваља одустати од настојања за разоткривањем тајне, он управо радити на њеноме расветљавању, а у кућу који други заобилазе у широком луку, он ће закорачити без сувишнога предомишљања, и након краткога преиспитивања које остаје без икаквог одговора. Изузетно је занимљив опис младићевога доживљаја унутрашњости бабине куће, у којој се његова перцепција поиграва чулима, стварајући илузију о томе да је сама кућа почела попримати особине и карактеристике живих бића: „Али, овде је друкше: овде се заиста дешава нешто недокучно. На изглед мирују ствари, али је у самим њима неко бивање, везало се за њих да траје докле и оне“ (Настасијевић, 1991, III: 10). Поводом овога проблема, обитавања и свеприсутства душе умрле рођаке, у простору у којем је раније обитавала и међу стварима које су јој раније припадале, писала је и Хатица Крњевић:

Не само у људима и појавама, него и у предметима присуствује изнутра нека невидљива душа, нечујни језик шумова постојања и прожимања... Потези ове врсте, привидно спољашњи, и особито форма *или- или* која не нуди одговор, отварају кругове езотеричне материје и *онеобичавају* сцену. Све као да лебди и клизи из рама слике, привидно и стварно истовремено. У мери у којој је предметима и појавама одузето од материјалне тежине, одређене форме и сталних одлика, додата им је, фином игром кретања и мировања, звука и тишине, светлости и сене, анимистичка дематеријализација која свему што је у човековој околини даје исконску, загубљену душу и ослобађа га прикованости за земљу“ (Крњевић, 1994: 97).

Будући да је и сам младић у некаквом сомнабулном стању, он аутоматски, зашавши у забрањени свет магијског добија способности које подразумевају препознавање релативизације јасне дистинкције између света иреалног и света реалности.

Магијска еманација распростире се по дубини и прожима све као флуидна поетска константа. Она веже елементе, привидно неспојиве, у нова једињења која постоје, премда од неухватљиве твари, и делују, мада невидљиво, по правилима поетике магије. Границе реалног, у сталноме гibaњу и промени нагиба угла, отворене су за улазак у свет који започиње тамо где оне престају, нестају (Крњевић, 1994: 108).

Пристајући на одрицање од сигурности оностраног, рационалног постојања, лирски субјект као да својеволно постаје жртва фантазмагоричне егзистенције.

Настасијевићеви прикази дубинских психолошких трансформација лирског субјекта представљају целовите захвате у унутрашњи живот књижевнога лика након уласка у Маријину кућу. Својеврсно лелујање, вртоглавицу, па чак и немогућност препознавања самога себе у одразу распуклога огледала, младић доживљава по уласку у собу покојне рођаке, што се може разумети као одлагање могућности разоткривања тајне и од самога простора у коме је Марија својевремено боравила, а не само од стране бабе, као њене старатељке. Поменуте психолошке трансформације огледају се и у променама у структури нарави лирског субјекта због интензитета жеље за сазнавањем тајне, те ће тако он, интроспективно, сам о себи рећи:

Ја побесним. Себе за блага знајах. Сада наједном, кадар учинити насиље, одгурнув бабу, рнем онамо у собу. Тамо загустило од ковчега, па је тамно и тескобно, да у ћошку једва остаде места за белим застрвен кревет... А преко пута виси огледало, скоса укусо прсло да у себе хвата целу собу и ломи је некако. На изглед непомично је све, а ја као на ветру стабљика повијен будем тамо-амо; у огледалу погледав не познам себе. Модро ми колута пред очима, тонем у неосећено пијанство. И дотетурав свалим се на кревет (Настасијевић, 1991 а, III: 11).

Одрицање од негдашњих својстава личности огледа се и у младићевој потреби да се по сваку цену домогне Маријиних дарова, упркос томе што нису никоме завештани, као и упркос његовој тврдњи да „ни конца око прста неће од њеног узети“ (Настасијевић, 1991 б, III: 11) .

Говорећи о Маријиним стварима, младић према њима гаји некакво заносно осећање, као на пример када је о њеноме узглављу реч, на које се накратко спустио услед слабости. Мирис њене бујне косе која је била толико дуга да „рука не досезаше чешљем до краја превући“ (Настасијевић, 1991, III: 12) у њему буди знатижељу и, може бити, неку врсту еротскога и инцестуознога заноса. Наиме, он се са жељом која уопште није површна, обраћа баби од које очекује да му изнесе сваки Маријин детаљ, не би ли је у сопственој свести успео до краја визуализовати, упркос њиховим родбинским везама. Отуда се проблем инцестуозности, као и проблем искајавања родитељскога греха и у овој приповеци као и у многим другим Настасијевићевим делима, превасходно драмама, изнова јављају као чињенице које понајвише заокупљују пажњу пишчеве стваралачке личности. Јак суперего табу у односу на инцестуозне нагоне, као и неуспеле покушаје да их се у потпуности одрекну, Настасијевић приписује већини својих књижевних ликова. Једна од најупечатљивијих сцена у читавој приповеци, а у вези са одрицањем спознајног типа са освртом на проблем инцестуозности, јесте сцена крађе папучица од стране младића и покушај да украденим кључем разоткрије тајну Маријиних дарова. У Фројдовом *Уводу у психоанализу*, у којем је у најзнатнијој мери третиран проблем сна, као и симбола који се у њему појављују, веома је интригантна чињеница да се симбол *папучица*, према учењу психоаналитичара, наводи као симбол који је у корелацији са представом женског полног органа, те на тај начин што их је украо, лирски субјект је, макар постхумно, успео да сачува за себе неки од предмета које је његова сестра створила, са којима је била у додиру, па тако, можда и несвесно, делимично остварује и свој инцестуозни нагон према Марији. Такође, према тумачењу психоаналитичара, симбол *кључа*, поготову кључа који младић поставља у браву закључаног ковчега, поседује јасну еротску конотацију његовога безуспешнога покушаја раздевичавања до тада нетакнуте рођаке. Посебно је лако објашњиво са становишта интензитета осећања младићеве потребе да се докопа наведених предмета да није реч само о једноставној жељи или радозналости, већ напротив о страховито силном нагону, сексуалноме нагону, који посебно у Фројдовој *Психоанализи* заузима чеону позицију на хијерархијској лествици.

Сродно претходном симболу, веома значајно је споменути и симбол *цветања, баште* или *цвећа*, који према Фројдовом учењу садрже у себи такође симболику женске полности, али што је још важније и симболику девичанства, јер као што је у раду већ напоменуто, Марија је до краја свога живота успела да сачува своју телесну чистоту. У великом броју својих дела, Настасијевић повезује женски принцип, девицу или уседелицу, са симболом баште, о чему ће у даљем току рада више бити речи, а на примеру приповетке *Записи о даровима моје рођаке Марије*, неодољива повезаност Марије и цвећа изгледа овако:

Беше нам башта у пуном јеку: сила се божура распламтело и карамфила размирило, а она поваздан маје се око њих, да помислиш у дружби су некој, па најлепша међу њима да је она. А сокаком врзе се нежењено, каквих све очева синови, у стајаћем руху и мирисно, оклева не би ли разговор везало с њом. Она у стиду ли, у поносу ли неком, ни главе не окрене, а камоли Бога да им прихвати, као да је она господскога рода, а они последњи међу последњима. Који пут дође јој те се витка исправи, па погледа онамо, да сирото мушко сплете се, побрљави, не знадне ни нога где му стаје (Настасијевић, 1991 а, III: 13).

Такође, наглашен је моменат његовог интензивирањег сумнућа, које ће на крају резултирати и потпуним превладавањем лудила.

Сазнају што ми се неискazано слуги, макар ме од живота откинуло. У жишку још је уља, па се ковчези страховно црне. Тако рудар пред стеном устрепти осетив жицу. У горњи слева увучем кључић, још окренути, па отварање. Али рука ми се помела или рђа доврши забрављење. Упорно запињем све јаче, да ми од крви лепљиво буде за кључић. Бабин петао пресече ноћ, жижак већ догори, угине видело, загусти мрак. Задњи је тренутак: из последње жилице прибрав се, збиља ли или варљиво, кврцне и окрене се кључић. Ја да дигнем капак, али ни померити га, као неджим терет да је одозго наваљен. Боже, малаксавају ми руке! Силом је тајне забрављено! Живом се отворити не да! Стравични зној облије ме, теменом проломим прозор (Настасијевић, 1991 б, III: 25).

Одрицање од могућности спознаје Маријине тајне проузроковаће рађање осећања очаја у младићу, тако да ће у таквој стању слабости и магновења, готово као у каквој сновидењу, дочекати и поновни сусрет са својом вереницом.

Помућена могућност сагледавања чињеница о сопственој, али и њеној судбини, искристалисаће се на крају са увиђањем праве истине о следу догађаја који су довели до њене смрти и младићеве жеље за истом. Међутим, најкобније по саму вереницу биће њен сусрет са Маријиним папучицама, за које погрешно помисли да су дарови њој од стране вереника. Иако свестан да ће такав сусрет завршити лошим исходом, младић остаје немоћан и без могућности да узме учешћа у промени суштинскога тока ствари.

Боже, она је! Без прекора, кротко ме гледа. Тако јагње у оног што ће га заклати. Окрећем главу, туга ме такву је гледати. Прети ми прстом ђаволасто, с ужасом погађам њену мисао: Знам, зле трагове да затуриш, донео си ми дар, везени дар за невесту. Или не, за већу радост сама ћу га наћи! И несташно се да у тражење. Немоћноме задржати је, смркава ми се и мути. И само, као оно муња када тамнину просече, јасно знам: Безазлено се умешала, пропашће несрећница! И мада с видока вешто склоњене, нађе их и поцикује, и љуби по њима, и назув их игра у ковитлац (Настасијевић, 1991, III: 26).

Попут какве зле судбине или зле силе свакога ко дође у додир са Маријом или њеним радом, или бабом и њеном кућом које су опет судбински повезане са Маријом, она прогони попут старогрчких харпија, докле год се не оствари фатални исход за унесрећене и тиме задовоље ненамирени дугови почињених грехова.¹⁶ Интересантна је чињеница да Хесиод у својој *Теогонији* приказује харпије као предивна бића са дугом и лепом косом (сличном лепотом стаса и косе Настасијевић карактерише свој лик Марије). Нека необјашњива, негативна али привлачна сила, пуна коби и тајанства, као да има власт над актерима приче да их привуче сопственој пропасти, али будући да је њено деловање необјашњиво и у потпуности обавијено велом тајанствености, писац одриче сваку могућност њенога другачијега тумачења, изузев тога да је у питању фантастични елеменат у самој причи. Разуме

¹⁶ Тако, на пример, веома је слична природа греха Марије и њенога брата од тетке, лирскога субјекта, јер као што је она сагрешила према младићу којем је одрекла могућност узвраћене љубави, што ће довести до његове пропасти, тако и њен брат, будући опседнут жељом за спознајом Маријине тајанствене природе и појаве, заборављајући тиме у потпуности на сопствену вереницу и уносећи папучице као елеменат њене дефинитивне пропасти, на веома сличан начин чини и сопствени грех, који ће резултирати њеним умирањем.

се да је и сама Марија обухваћена тим истим процесом пропадања- дакле није само узрок туђе пропасти, већ трпи и последице своје сопствене.

Сличност почињених грехова, када је о Марији и њеноме брату реч, повлачи за собом и сличност испаштања, па ће се тако и код једнога и код другога животи окончати претходним суманућем.

„Као први пут кад се насмеши“
(РЕЛИГИЈСКИ ТИП ОДРИЦАЊА)

Поводом императива испаштања, већ је претходно речено да је Марија своје испаштање покушала да надвлада непрестаним сабирањем у вез својих унутрашњих демона који су је прогонили због учињеног греха самољубља и неузвраћене љубави, што је имало за последицу фатални исход. Већ сама њена потреба за окајавањем сопственога сагрешења представља одрицање религијског типа.

С тим у вези јесте већ и њено самопреиспитивање поводом одговорности за смрт у њу заљубљенога младића, чију је просидбу са охолошћу одбила. Јављање гриже савести у њеноме бићу, те потпуна промена става како према себи, тако и према другима, уз нагли прелазак из става охолости у став скрушенога грешника који са махнитом преданошћу настоји да похвата и савлада своје унутрашње утваре са лицима греха и заувек их зароби у бодове веза, чине основну трансформацију Маријинога лика из грешнице у искрену покајницу. А сама лица тих утвара приказана су у тој мери гротескна и језива, да умногоме подсећају на изобличена лица грешника у Дантеовоме *Паклу*, што их и из аспекта приказане предметности такође поставља у религијску раван.

Боже, коју ли то грозу везе? Гљиве ли су, из које погани никоше? Очи ли, шта то из њих гледа! Црвено ужагреле очи с платна! Кријем се, али не помаже. Под земљу да се завучем, и тамо, чини ми се, грозом би ме пробадале. Она ми маше руком, њој да прибегнем. И гле, уз милосну се смирим! (Настасијевић, 1991, III: 23).

Старичина честа зазивања Божјега имена, као и њено непрестано представљање Марије као јуродивога бића, уз које се осећа сигурно и заштићено од свих злобивих бића и недаћа, такође употпуњују религијску конотацију приповетке, оличавајући успешну борбу против зла које се окоило на њих. Међутим, када је реч о природи утвара које прогоне Марију, веома је интересантна чињеница коју Настасијевић наводи, а то је да је на извештан начин она позната Марији, јер у моментима када покушава да заштити старицу од злокобних ликова који су оживели, откинули се са њених платана, она јој говори: „У собу нам умилеше, ковчеге за сигурност закључах, *успављујем их* (нагл. Ј.Р.), заклопи очи ако те гроза“ (Настасијевић, 1991 а, III: 23). Дакле, на неки начин Марији је познато како треба поступати са њима. А познати су јој јер су продукти њене психе и њених немира. Њено страдање може се из тога разлога схватити двоструко, као страдање због добијене или због изгубљене битке са демонима које је настојала заробити у вез. Узмемо ли у обзир да се Марија, након уминућа нечему смешила „као први пут кад се насмеши“ (Настасијевић, 1991 б, III: 24), вероватнија је чињеница да је тако оседала и у грчу, изгубивши младалачки стас, али добивши битку за повраћај сопствене душе, ипак победила извезене утваре, стишћући их у загрљај да више никада не побегну. Наглашени *први пут*, заправо апострофира Маријино дефинитивно одрицање од свег зла и повратак чистоти њене душе пре сагрешења. Мотив дијагонално распуклога огледала је веома битан, јер Маријина смрт наступа са његовим прснућем. На тај начин, решивши се свих атрибута који су је нагнали ка пропасти, а посебно огледала које ју је и навело на грех самољубља, Маријина душа најзад проналази начина да пронађе сопствени мир. Поводом проблема Маријинога савладавања и, на извештан начин, превладавања њених унутрашњих демона и тескобе путем поступка веза као уметничког стваралаштва, пише и Марко М. Радуловић у своме раду *Стваралачка (само)свест и традиција у Настасијевићевим приповеткама*:

Уметношћу се и господари над стварима: именовавши их, уметник потвђује своју власт над њима, која се састоји и пуној снази именоване ствари, као што и Адам, именујући животиње сведочи да их познаје и управо тим чином спознавања постаје њихов господар. ‘Снагом приказивања имена показују своју одлучујућу

власт над стварима... Именовање не дели наслове, не употребљава речи већ позива у реч. Именовање зове. Звање приноси ближе оно звано'. (Хајдегер *Мишљење и певање*). Чин именовања, који је везивање демона у реч, и уметничка спознаја именоване ствари, доводе Марију до осећања љубави уместо грозе, љубави као врхунца постојања личности и највишег хришћанског осећања. Уметност, дакле, у исто време чини да се човек уздигне изнад ствари, али и да их љубављу спозна јасно *до у корен* (Радуловић, 2009 а: 142).

У пар наврата, у различитим ситуацијама, баба наводи одређене Маријине карактеристике које наликују на извесна сведочанства о њеној јуродивој природи. Тако, на пример, она одриче евентуалну могућност да се Марија окарактерише као луда, јер тврди:

Гледала сам луде: буду мутне, мрак и мемла из погледа им бије; а ова моја као да другој страни скрену. Седнем тако према њој (и да знаш како се везу и оном смешењу предаде, више се не поврати) и заборавим се, и све јаче жедним гледати је. И, чини ми се, било видеала или не, на њу однекуд стално пада зрака, или сама од себе светли, да, прости ме Боже, крај ње такве од цркве и светиње отпадих се (Радуловић, 2009 б: 18).

Такође, када постану учестали напади на Маријину личност, након самоубиства младога просца, као и после пошасте која се окомила на становништво, који су подједнако приписивани Марији као грех, а од којих ју је баба- старатељка бранила, старица ће се још једном уверити у њену незлобивост речима: „Код куће оштро се у девојку загледам, не бих ли ма и трунке на њој уочила, па видећ је чисту као икону, горко на неправду проплачем“ (Радуловић, 2009 в: 20). Поређење са чистотом иконе јесте још једна од пишчевих компарација која подвлачи Маријину одреченост од свакога зла, као и њену јуродиву природу која је блиска Богу и божанскоме принципу.

Сабирање речи у приповедни вез
(ПОЕТСКИ ТИП ОДРИЦАЊА)

Када је о овоме типу одрицања реч, постоји известан број репрезентативних примера који дочаравају начин на који Настасијевић са поетске стране настоји да прикаже важност појединих елемената у приповедној структури *Записа*. Један од таквих елемената је свакако и проблем *textura*. Посматрајући из аспекта историјске равни, уколико текст схватимо као одређену врсту *сабирања* речи, на сличан начин и вез можемо схватити као *сабирање* везних бодова у смисао који такође представља неку врсту кристализације и еманације емоција онога који их ствара. Тако, на пример и Јефимија ствара своју *Похвалу кнезу Лазару*.¹⁷ Иако се Марија у својим везовима користи искључиво сликовним представама, а не речима, смисао Настасијевићевог поетског поступка је у потпуности истоветан са Јефимијиним- дакле, осликавање унутрашњег живота и доживљаја личности (како реалне, тако и књижевнога лика који у свести реципијента дела постаје реалан). Поводом проблема текста и сабирања разних Маријиних везова у једну целовиту слику о њеноме индивидуалном несвесном, писао је Љубиша Јеремић у своје раду *Природа фантастике у приповеткама Момчила Настасијевића*. Наиме, препознајући значај веза као елемента у приповеци, Јеремић такође препознаје и колики је његов значај за Настасијевићев стваралачки поступак који је евидентно веома сложен. Он је уз овај мотив везао начин на који Настасијевић композицијски гради своју приповетку, наглашавајући моменат *фантастичнога* у њој.

Уклетост у овој причи *истински фантастичној* оснажена је и нарочитим поступком фантастичке симетрије, успостављене између појединих сегмената приче. На крупном плану та симетрија се остварује у наспрамности двеју скупина несрећних љубавника, одређеније речено, два љубавна троугла: на почетку је оцртан троугао двају сестара заубљених у истог човека, а затим троугао брата и сестре наспрам несуђене веренице. На плану детаља симетричност је посвуда: од тога да је стопало у веренице тако малено да изазива код Маријинога рођака

¹⁷ Занимљива је чињеница да се у *Трстенику* почев од 1971. године одржава манифестација „*Јефимијини дани*“, 25. пут је одржана 2013. године. У оквиру тога се додељује награда „*Јефимијин вез*“ за најбоље песничко остварење између две манифестације.

необјашњив немир, е да би се значај такве појединости показао када се кобне папучице с Маријиним везом нађу таман за такву ножицу, па до успостављања аналогije између Маријиног веза магијског значаја (савладавања демонских појава) и рођаковог бележења- хватања речју приче у којој је пострадао; у једној од верзија приче овај вид фантастичке симетрије био је сасвим отворен већ у првој реченици и избором речи и наговештајем мисли о сврси записивања: *пође ли ми за руком везати речју то, чини ми се наћи ћу исцељења себи*. У везу и Марија тражи спас од дејства демонског света. (Јеремић, 1994 а: 97).

Није случајан Настасијевићев поетски поступак да су Маријине папучице стигле баш до младићеве веренице, јер тиме је симбол Маријине женске полности сједињен са особом са којом он нетабуизирано може да има физичке односе. На тај начин је извршена компезаторска улога за Марију, кроз лик младићеве веренице, која касније такође и сама страда због преузимања Маријиних незавештаних предмета, иако не својом вољом, већ као жртва неспоразума са вереником за кога верује да их је донео као вернички дар.

Одрицање од могућности икакве промене у судбинском току који је Настасијевић, као писац наменио својим приповедним јунацима чини његову стваралачку намеру доследном и, у историјском смислу, повезује ову његову приповетку и њену мотивску структуру са књижевном традицијом фолклорне фантастике, као и са старим мотивом о уклетој лепоти. На ову тему, Јеремић запажа следеће:

Стари мотив уклете лепоте од које страда и њом обележено биће и његова околина, прометнуо се у Настасијевићевом *Запису о даровима моје рођаке Марије* у мотив уклете повезаности сродних бића, брата и сестре. Та уклетост исказана је као несхватљива, али и неодољива сила која лута људским душама и као да наслепом тражи своје оваплоћење. Тако је један *туђи*, злокобни свет засветлуцао усред једне патријархалне *своје* реалности која је оваплоћена већ у Настасијевићевом језику. Слика тог волшебног света држи се и на матрицама фолклорне или делиричне фантастике, али се не може из ових у потпуности извести. Фантастика је овде одиста на неки начин у чистом стању, а такво стање је у великој мери проистекло из неке нарочите повезаности Настасијевићевог језика и старих мотива књижевне фантастике (Јеремић, 1994 б: 97).

Поводом проблема супституције реалних са елементима фантастичнога, неке врсте *убичавања* иреалног простора и времена самим присуством лирскога субјекта у њима, писала је и Хатица Крњевић:

Настасијевић је покренуо и усмерио архаични материјал према остварењу своје основне замисли. Рађа се висок естетски квалитет *чудно* и *чудесно* стичу статус *природног*, а свакидашња, позната појава залази у контекст неразмрсиве тајне. Природно и натприродно мењају места, тежишта се померају. У том процесу прераде, реалних чињеница, стварност постоји само посредно као одблесак премоћне унутарње истине или потребе духовног живота (Крњевић, 1994: 105).

Попут некакве реалне инсценације за прикривање и маскирање иреалних елемената у приповеци, стварност као епидерм постојања омогућава фантастичноме да нетакнуто и одречено од сваке промене обитава у времену и простору. „С друге стране, одричући се сасвим ових момената у динамици књижевог обликовања, писац би се морао потпуно опростити од оне мотивацијске нити без које нема логике приповедања“ (Милошевић, 2002: 211).

Начин на који нас Настасијевић, као писац, уводи у тајанствену атмосферу приповедних догађаја, утолико је занимљивији пошто је већ на почетку изнео један од најинтригантнијих начина да то уради- увођењем мотива *поруке*. Већ сама чињеница да се писац одриче могућности да нам разоткрије ни одакле долази порука, нити ко је, заправо њен пошиљалац (Крњевић, 1994: 123)¹⁸, полагаано отвара врата једнога новог света тајанствености, до тада непознатог лирском субјекту. Крњевић је о томе проблему изнела сопствена размишљања:

Порука је базична формула од велике вредности, на којој су саграђени многи сижее књижевности усменог постања. Од ње започиње развијање радње или

¹⁸ Поводом проблема *безимености* писала је и Хатица Крњевић у свом раду: „Поступак обезличавања одиграо је крупну улогу у реализацији Настасијевићевих поетских назора и сретно подржавало идеје оваплоћене у причи о Марији. Лична имена и топоними испуштени су у коначној верзији: казивач је најпре био Блажо, па Благој, да би на крају остало: *Себе за блага знаћах*, што лично име претвара и преображава у особину, минијатурни захват који упућује на један тип учињених преиначења. Несрећни просац изгубио је првобитно име (Славко), а безимене су и завађене матере двају рођака, као што је и баба. Исто је и са казивачевом вереницом, и са оном анђеоском девојком која само мине кроз пејсаж, добротом и даром обасне бабу, као краткотрајна протутежа моћној власти зла. Анонимна је и варош и место с којег се казивач отпрема на пут. Само Марија, издвојена из безличниг низа, није и не може бити безимена. Мада стереотипно, и баш тога ради, њено име требало би посебно проучити и проматрати девојчин портрет кроз призму наслојених симболичких значења тога имена.“

долази до драматичнога преокрета тока збивања. У њу је уграђен читав спектар психолошких вредности, у првоме реду ишчекивање, будући да она увек саопштава нешто дотле непознато, неку тајну или загонетку, налог или вест... Порука је и злослутни наговештај или предсказање скорог удесног догађаја. Упозорење о дозвољеном понашању, тј. забрањеном... (Крњевић, 1994: 109).

Најзад, када је о фантастичноме реч и Настасијевићевом инсистирању на очувању принципа тајанствености у приповедању, значајно је такође поменути већ раније, и у другом контексту, спомињани мотив ковчега. Тајна везова који су похрањени у девет чврсто и нераскидиво затворених ковчега (такође означавају и време Маријине и бабине затворености, девет година изолације) (Карић, 2013: 636)¹⁹, ради њиховога очувања, или може бити- ради држања на сигурном у заточеништву, везним бодовима заробљених и завезаних демона и утвара, међу којима се, ту и тамо, а посебно међу Маријиним ранијим радовима, протка и покоји цвет, па чак и љубичице које на везу свеједнако и с јесени миришу- лежи у томе да управо ти светли моменти њенога рукотворства представљају некакав изданак могуће наде у спасење, које ће на концу преостати. А управо је то спасење попут наде из Пандорине кутије, која своју тајну мора у себи задржати, баш као што је и Марија умрла грчевито стежући свој вез.

Реч о животу оца Тодора овог и оног света

Антиподи (ЖИВОТНИ ТИП ОДРИЦАЊА)

Када је реч о наведеноме типу одрицања, већ на самоме почетку приповетке Настасијевић одриче могућност евентуалне сличности оних књижевних

¹⁹ Символику бројева са прегнатном митском потком у Настасијевићевом делу, а посебно са освртом на ову приповетку, уочила је и Милица М. Карић у своме раду *Трансформација мита у прози Момчила Настасијевића*: „Што се тиче бројева, доминантно је присуство броја три и његово умножавање: девет година и девет ковчега. Три дана Марија копни након смрти њенога просца, да би на крају трећег дана поставила питање о кривици, али не и о греху. После треће ноћи, напетост која је градирана митским бројем долази до врхунца и преокрета и тада Маријин живот креће силазном путањом до коначног смираја. На извезеним папучицама налазе се три листића и цвет.“

јунака који ни према сопственоме пореклу ништа заједничко нису имали. Неименовани казивач, или као што је поводом приповетке *Запис о даровима моје рођаке Марије* речено- *лирски субјект*, говори да су његови преци били од обичнога соја људи, док су преци његовога сабрата по служби, пароха Тодора представљали лозу која је припадала вишем друштвеном сталежу. „Бејасмо сабраћа у Господу и у служби коју му чињасмо. Он изданак лозе одвајкада уврежене у Рају, хација, мученика, главосека; ја грешни плод мајстора ковача на друму. Пред људима ионако не могасмо бити једнаки“ (Настасијевић, 1991, III: 27). Међутим, та дистинкција међу њима свакако није била једина. Начин на који су живели, али пре свега начин на који су обављали своју Божју службу, још су круцијалније утицали на појачавање непомириве разлике међу њима. Одрцање од могућности поистовећивања њихових судбинских токова било је условљено у потпуности њиховим дихотомним поступцима, те је тако лирски субјект био апсолутни морални антипод оцу Тодору, главном актеру приповетке, о чему ће бити више речи у оквиру филозофског типа одрицања у етичком смислу.

Већ и сама жеља да својим казивањем сачува успомену на оца Тодора, није из разлога што осећа жалост или носталгију за њим, већ због тога да кроз његов лик, на известан начин, сам писац читаоцима проследи моралну поуку о томе како у животу никако не треба поступати.

Како сазнајемо из текста приповетке, отац Тодор је према карактерној скици лирскога субјекта, упркос својој свештеничкој служби, приказан доста реалистично и чак исувише *приземно*, у толикој мери шта више да његов карактер ни издалека не испуњава основна начела и канон богословског држања. Приказан као обестан и одуран човек, који својом, помало замаскираном, спољашношћу покушава да прикрије унутрашњу грозу, такав је карактер који оставља у целости негативан утисак заблуделог ка левој страни нечастивог. У мери у којој се одриче правог и моралног пута, у тој истој се одриче и потребе за опростом, као и могућности да му се уопште и суди због неморала. Тако, на пример, када га након бесрамнога блудничења мештани најзад реше казнити, он им је својим наступом пред њима одрекао могућност да то ураде. „Опремили се мени, добри посленици, да стотину руку одмени две, данас о светлом дану! А ја вам велим, јер душевнијег

дара за вас немам, спустите алатљике и разиђите се са радошћу своје душе, данас о светлом дану!“ (Настасијевић, 1991 а, III: 34). Поводом приказа иронијски изнетих ситуација и ликова биће више речи у сегменту о поетскоме типу одрицања у приповеци.

Као да је пишчева намера заправо била да прикаже како се са Тодоровом старошћу интензивирао волумен његових негативних особина, као и намера да се одрекне свакога вида одрицања од сопствених грехова, он га приказује као у потпуности, како физички тако и психички, изобличеног, дежмекастог, утовљеног човека, који пред долазак смрти у бићу садржи тек понеки, и то не суштински, рудимент људскости.

Ничим, верујте, браћо, осим дебљином тела, те да не беше кљусаци, хоћаху га, при нужди, на рукама носити. И две још невољице ремећаху га: једна, липсаваху кљусад под њим (лепо им се савије ртењача, па што живинчету незгодније, том оном на њему згодније; и напослетку, стровали се где било, заједно са парохом, те на његово место доведу доведу друго, а оно оставе, осим коже) (Настасијевић, 1991 б, III: 37).

Интересантна је чињеница да ни они који су долазили у додир са њим, на првом месту туђе жене са којима је полно општио, нису биле сретније судбине но што је њега задесила- или би рађале наказне потомке, или би и саме несретно окончавале сопствене животе у страховитим боловима и мукама.

Неумереност у јелу, блуду и пићу, учинили су да и на ономе свету и у ономе животу оцу Тодору судбина не буде осмехнута, али тај сегмент припада религијском типу одрицања, те ће о њему касније више бити речи.

„Земаљска кора“ врлине и греха
(ФИЛОЗОФСКИ ТИП ОДРИЦАЊА)

Поводом филозофскога типа одрицања у онтолошком смислу, један од примера из приповетке издваја се као најрепрезентативнији, а то је сегмент који непосредно претходи смрти оца Тодора, а односи се на Настасијевићево промишљање (заправо, на промишљање лирскога субјекта) о урастању човека у

ткиво живота у толикој мери да више готово и не може замислити да му је предодређен и сопствени крај.

Више налик стилу и облику који би могао припадати Настасијевићевим *Мислима и забелешкама*, писац кроз речи лирскога субјекта, износи своје ставове о проблему заумности и одрицања од могућности уминућа на следећи начин:

Живот је чудно заснован: пред смрћу се и плаче, и шали, и стрепи, али нико до у корен не појми да ће и њему заиста доћи. Свако се тамно нада, мимоићи ће њега, јер му без тога не би било живљења (Настасијевић, 1991 а, III: 38).

Још једна чињеница је у великој мери одредила судбину оца Тодора, а то је сан баба Разуменке, у којем је и садржано предсказање његове скоре смрти. Будући да у Настасијевићевом делу ништа што се налази у њему не остаје немотивисано, тако и само име бабе упућује на некога ко је *разумео* и протумачио шта ће се са парохом догодити. Када јој се у сну појаве Света Петка и Недеља, оне одводе Тодорову душу до места по имену *Козји криш*, што унеколико илуструје неприступачно и неугледно место, примерено боравиште за грешнике са *оне стране*, који су се већ на овоме свету одрекли потребе и жеље за опроштајем и анулирањем греха.

У етичком смислу, филозофски тип одрицања јавља се у великом броју примера. Тако се, на пример, писац већ на почетку приповетке кроз казивање лирскога субјекта, опредељује за негативан и одбојан однос према оцу Тодору.

Покојника, мимо заповести нашег Спаса, никада не вољох, иако за живота би, а по смрти остаде омиљен у целој парохији. Па и сада, записујући, мрзим га, кад од њега овде доле ничега нема осим спомена и нешто трулежи у земљи. Ово признадох ради истине и поштења (Настасијевић, 1991 б, III: 28) .

Већ самим тим што ствара овакав вид ограђивања од поступака свога сабрата по служби, лирски субјект жели да унапред нагласи своје неслагање са покојником. Будући свестан, на неки начин, своје обавезе да упозори на начин на који се парох владао за живота, лирски субјект на више места наглашава да се одриче од лажи порока ради истине врлине: „Нека ми се урачуна у грех, али

опростити не могу“ (Настасијевић, 1991 а, III: 29). Не само да се казивач одриче лажи својих поступака, већ и у понашању покојнога препознаје недопустива глуматања у ситуацијама у којима за тако шта није било места, као на пример приликом укопа његове прерано преминуле супруге: „Пратећи свог мртваца на укоп, мој сабрат учини ми се већма уцвељен но што се човеку може. Зна се то, жалости истече колико је се на срцу накупи; а све преко тога измотавање је и лаж“ (Настасијевић, 1991 б, III: 30). Саму њену смрт, Настасијевић приказује у, помало, иронијском кључу:

Пакошћу онога одоздо или вишњим наумом, прекиде се простоумни живот венчане му жене. Да ли да се отклони брана греху, или да се чистота даље не скрнави, остаје недокучно. Тек она заноћи здрава, а у свануће је супруг крај себе осети укочену (Настасијевић, 1991 в, III: 30).

Чини се да разблудни живот који је након тога почео да води Тодор представља за његовога сабрата по професији, лирскога субјекта, тек ужасно дуги низ неморалних и од сваке људскости одречених догађаја које по сваку цену треба осудити, али интересантно је то да је у тој својој намери да осуди такво скандалозно понашање остао готово у потпуности усамљен. Када један једини покушај мештана да се спасу срамоте и необузданог греха пароха, остане изјаловљен, лирски субјект ће, будући и сам актером у актуелним месним збивањима, покушати да изнова покрене незадовољне људе на побуну за спас посрнуле моралности, али ће на своје изненађење наићи на одбијање мештана и на њихово одрицање од свакога даљег покушаја исказивања револта. Не само да су његови предлози за спасењем остали неприхваћени, већ је тим својим непристајањем на заташкавање климатичног низања недела оца Тодора, себи самоме створио нове непријатеље, чак и међу кумством.

Неморалност Тодорова се огледа не само у његовоме понашању према људима, већ и према његовоме кљусету, Путку, који га је на ономе свету једини, замало, могао спасити одласка код нечастивог, упркос малтретирањима свога газде.

Најзад, спознајни тип одрицања заступљен је са својим примерима у знатној мери у другој половини приповетке, у којем, махом, Настасијевић

покушава да прикаже каква је судбина задесила оца Тодора са оне стране. То је уједно и онај део приповетке када се нараторска раван премешта са неименованог лирског субјекта на казивача по имену Марко Смрт (који је име добио зато што се два пута успешно одрекао смрти). Већ сам Марко бива представљен као лице које је истовремено са оцем Тодором кренуло у загробни живот. Наиме, већ на самоме почетку свога казивања, Марко демантује тумачење сна бабе Разуменке својом тврдњом да је отац Тодор поприлично неславно доспео на небо, те не само да није био у пратњи светитељки, већ је четвороношке допузао пред вратнице небеских судија.

Упркос његовим настојањима да спаси пароха неповољнога суда небеских судија, парох чак ни пред њима није успео да савлада и прикрије своју наопаку ћуд, већ се покушавао одрећи могућности да се он икако другачије задеси, до иза Рајских вратница, али се деси управо супротно.

Ти овде, раго, да ме срамотиш!- и стеже песницу да га бубне, али се спута у злој намери. А кљусе покуњено се одстрани и невољно чупкаше кадифли травицу што расте око рајског зида. И оче, за ово ни у сну се не зна: смерни се врати, те именом позва кљусе. Оно му приђе умиљато, а он болећивом руком миловаше га по кривој грбини. Али гле, кад требаше ући, сети се оно пароха где остаде, те климајући главом жалосно га позиваше. Но, виде га где стоји немоћан коракнути, оте се испод руке светог водитеља и врати пароху (Настасијевић, 1991, III: 43).

Не само Тодоров неуспели покушај полемисања са небесницима, већ и његово понашање према несретном и изгладнелом, али пре свега до краја верном Путку, према Марковим речима, изазвали су међу судијама такву врсту реакције, која је оставила у измаглици њихову коначну пресуду за пароха, будући да су самоме Марку поклонили шансу за новим животом.

Као последњи пример за одрицање филозофског типа у спознајном смислу, истиче се Марково изричито настојање да читаво своје искуство сачува од заорава, те га у перо казује лирском субјекту, сабрату пароховом, са намером да се одрекне такве могућности. Након што се по други пут *оденуо земаљском кором*, он на исти начин као и сам лирски субјект добија шансу да проговори о правој истини

везано за неправедно поштеђеног, на овоме свету, те на оном свету праведно кажњеног пароха.

Офионски пут ка искупљењу
(РЕЛИГИЈСКИ ТИП ОДРИЦАЊА)

Религијски тип одрицања такође је, махом, заступљенији у другом делу приповетке, иако се унеколико појављује у појединим примерима и из њеног првог дела. Тако, на пример, када неименовани казивач наводи разлоге због којих уопште жели да иза себе остави писани документ о животу и смрти оца Тодора, он каже да све то чини ради олакшања души, и то на тај начин који је готово у потпуности идентичан са начином на који то чини такође анонимни казивач из приповетке *Запис о даровима моје рођаке Марије* (Настасијевић, 1991 а, III: 7).²⁰

Хоћу сада себи ради олакшања да испишем како мој сабрат поживе на овом и како му се то уреза на оном свету, из чега ће се опет видети да се тамо горе у маху раздеси што се овамо доле годинама удешавало (Настасијевић, 1991 б, III: 29).

На извештајан начин, он покушава да покаже на примеру пароховог живота како је људима немогуће обманути небеске судије на ономе свету о начину на који су, на овоме, проводили своје животе. Необјашњиво одсуство револта међу мештанима као одговор на сво парохово недопустиво чињење, ипак није спасло Тодора од божанске правде.

Одрицање од пристајања на парохова чињења изазвало је потребу његовога сабрата по служби да се, такође, повери хартији, не би ли речима ограничио, *свезао* и спутао његова даља недела. Тако, на пример, када лирски субјект описује начин на који је Тодор вршио своје чинодејствовање, он описује недопустиво путену природу његових геста. Интересантна је чињеница да једним делом лирски субјект

²⁰ У *Запису о даровима моје рођаке Марије*, лирски субјект наводи: „После онога што ми се непојмљиво догоди хоћу, по истини и докле се речју ухватити може, да запишем све како је било. Чиним ово не ради истицања себе... нити да спомен о себи оставим, него за олакшање души, да не крене оптерећена тајном, коју, немајући коме, хоћу да поверим хартији. Стрепња ме да ли сам кадар обавити, те је у мени молитва да ми се подари моћ.“

описује пароха посредством мелодијских каденци које се припијају уз његове кретње:

Ко је висинама чезнутљив, тај не зна свету милину службе: Је л'да, отворе се душе, па воском и тамјаном и песмом Господу миришу? А он овакав, да се ту смео наћи! И сад, сетив се, хладно ми је и језиво: Глас му се не пење с миром навише да се изгуби, већ извије се у чикању, протира се горе и заголица шаром, па слатко малаксао падне наниже да се кришом увуче у слаба женска срца. Па одежда на њему (а свако зна зашто је она) ломи се и пресијава немирно, да жедне очи силно умотре под њом увијање пути. А влажним погледом обујмљује коварне кћери Еве, и благословном руком их милује кроз освећени ваздух. Ко ме је таква служба, Господу или нечастивом? (Настасијевић, 1991 а, III: 30).

Посматрајући са религијскога становишта, Настасијевић описује једну, заправо, контраверзну личност, упркос њеном свештеничком позиву, који само представља неку врсту паравана за недела која он, Тодор, чини у парохији. Изражена похотност, те неумереност у свему, како у женама, пре свега, тако и у јелу и пићу, па и необуздана дрскост и себичност чак и на ономе свету, чине од оца Тодора пре непоправљивог грешника него свештено лице, са свим карактеристикама некога ко се огледао у већини смртних сагрешења, пре неголи у хришћанским врлинама. У том смислу, упркос чињеници да се Настасијевић одриче намере да до краја експлиците представи судбину оца Тодора на овоме и ономе свету, ипак приказујући његова грешна дејствовања на обе стране оставља поприлично јасну натукницу о томе у ком се једино смеру могао кретати његов крај. Свакако да то није могао бити крај намењен боравку у предивној долини, каквом је описује Марко Смрт, где „поветарци тецијаху мирисно... а наблизу и надалеко голубли крила размахиваху зраком, дивотна лепотом, моћна величином, небројена множином, да ти душа зајубори радошћу и срце силно запева...“ (Настасијевић, 1991 б, III: 39), који више одговара библијском опису из *Песме над песмама* или записима Стефана Лазаревића у његовоме *Слову љубве*, него месту на коме би парохова душа могла наћи свој мир.

„Марко Смрт“
(ПОЕТСКИ ТИП ОДРИЦАЊА)

У поетском смислу, Настасијевић успева да учини своје приповедање динамичнијим и занимљивијим захваљујући померању нараторске равни са лирскога субјекта на Марка званог Смрт. Тиме, на известан начин, писац успева да различитим сведочанствима два књижевна лика обухвати обе сфере битисања књижевног лика, оца Тодора, а да при томе само његово казивање, као фактичкога адресанта, делује уверљивије управо из разлога што се позива на фиктивне адресанте (Тодоровог сабрата свештеника и Марка) као на сведоке описаних догађаја (Делић, 1994: 153).²¹

Одрицање од могућности прећуткивања тајне, којим се од ћутње ограђује лирски субјект, баш као и одрицање од могућности да се, с његове стране, гарантује за истинитост онога што ће му у поверењу рећи Марко Смрт, представља неке од карактеристичних примера за поетски тип одрицања у овој приповеци, о чему је унеколико било речи у претходним сегментима рада.

Настасијевић у знатној мери апострофира своје настојање да се, кроз казивање лирскога субјекта јасно одбаци могућност прихватања Тодорових чињења, те у том смислу сам пишчев став варира од изражавања експлицитнога гађења, (у моментима када казивач, на слави свога кума, људе опомиње на Тодорова недела, или рађање наказнога потомка након чина обљубе девице, који је за епилог имао њено дављење бичем рођене косе), па све до иронијских приказа готово комичних ситуација, у којима писац путем казивачевих речи настоји да прикаже баналност поступака и ситуација у којима се налазио отац Тодор (као, на пример, када се истовремено нађе на плоту куће Поњавића са још једним неваљалцем, који је због неких сопствених недела походио исту кућу:

²¹ Поводом формалних карактеристика руског сказа и Настасијевићевог сказа, те њиховог компаративног приказа, писао је Јован Делић у своме раду *Облици сказа у Настасијевићевој збирци „Из тамног вилајета“*, у оквиру којег, између осталог, говори о својеврсној подели адресаната (оних који казују) и адресата (оних примају исказано, односно перципирају предмет казивања) на формалне (писац, читаоци) и фактичке (казивач и слушалац у оквиру приче, тј. дела). При томе је речено да *сказ*, као приповедање које наликује форми неконвенционалног усменог говора, није заправо копија тога говора, већ његова стилизација.

Он да се ухвати за врљике, а други већ прескочио, па се погледаше на месечини: Овамо он, Тодор, онамо Крезо Јаловичар (то ће рећи, неком он диже јаловицу из тора, а тај неко њему изби зубе, све налепо, без суда). Деси се, те имађаху сваки своја посла код исте куће (Настасијевић, 1991, III: 31).

Можда најинтересантнији део приповетке, у поетском смислу, јесте управо Настасијевићево одрицање, као аутора, од тога да се ограничи на простор приземних ствари, па се са тим циљем, посредством казивања Марка Смрти, дотакао и небеских сфера.

Реч о злом удесу Марте девојке и момка Ђенадија

Момчило Настасијевић је у овом свом лирском казивању описао још неке у низу фантастичних догађаја. Као и у већини претходних приповедака, честа тема неостварене љубави и императив искајавања родитељског греха, јавиће се и овај пут.

„Вир на месечини“ (ЖИВОТНИ ТИП ОДРИЦАЊА)

Сам почетак приповетке непосредно нас уводи у њену прстенасту структуру, у којој нас писац епилогом уводи у главне токове збивања, да би нам са пробуђеном читалачком, односно слушалачком, пажњом појаснио и разоткрио судбинске корене описаних људи и догађаја, враћајући се ка почетку сопственога казивања. Будући да нас већ у првој сцени суочава са призором Ђенадијевога леша и полуделе Марте, писац отпочиње разматавање клупка њихових судбина предочавањем чињеница о њиховоме пореклу. У том смислу, казивач који за самога себе тврди да је истинословац, сведочи како је одлучан да се одрекне *застрањивања* у неистину, јер жели да учини управо супротно од онога што чине тзв.неупућени *паметници*.

Поводом порекла Марте девојке, казивач нам оставља готово противречна казивања, будући да је и сама природа те девојке приказана као амбивалентна. Наиме, сам казивач напомиње:

О ранијој Марти немам ништа нарочито рећи, мада је израније праћах оком и проницах (зашто, рећи ћу мало после). Обична бејаше на изглед, обично мешаше се међу свет, без неке промене на себе или на другог; лепоте управо онолике колико је свака младост има. Ништа особито, осим неке притајене доброте која избијаше из целе ње и очију стално оборених (Настасијевић, 1991 а, III: 45).

Међутим, већ нешто касније, када се моменат могућега распламсавања жеље за утолењем сопствене полности јави у Мартином бићу, приликом сусрета у цркви са момком Ђенадијем и његовим заштитничким ставом према њој пред нагрнулом масом људи, лирски субјект као да се одриче свога претходно изреченога става и каже:

Она га погледа. Бог нека јој је сведок, и оно свето место и моја старачка душа, она то учини да захвали њему спасиоцу. И јаој! Очи јој беху суште материне, провидне и замамне као вир на месечини. Тако се заче зло (Настасијевић, 1991 б, III: 47).

Већ од раније, из његових поменутих дела, познато је Настасијевићево одбојно позиционирање у односу према еротичности, па тако он још у својим *Забелешкама и мислима* спомиње драстичну промену на младићу којег сви природни елементи, а пре свега животиње почињу одбацивати, након његовог губитка невиности и спознаје плотске љубави. Магдалена из драме *Код „Вечите славине“* након упловљавања у бујице блуда, ни сама не успева да одоли сопственом самоуништењу, које се ипак превенира на време предузетим искајавањем. Када је о приповеткама реч, најочигледнији пример душевног посрнућа и пре спознаје плоти, већ у самом предосећају њених страствених моћи, јесте пример Марије из приповетке *Запис о даровима моје рођаке Марије*. Чињеница која такође повезује већину наведених књижевних јунака, јесте та да уз потпадање под тешко одољиву превласт телеснога, свако од њих, говорећи превасходно о књижевним јунакињама, поред сопственога, искајава још један тежи- родитељски грех. Наиме, тежи је у том смислу јер је појединац приморан да га искајава без сопствене кривице, која се

јавља тек након што понукан тим ранијим сагрешењем свога родитеља не почне и сам чинити грех, који се углавном на крају окреће против самог његовог бића.

Када је о конкретном Мартином примеру реч, писац нас, путем казивачевих речи упозорава на карактер њене мајке, који стоји у опречности са карактером њеног оца.

Иста жена, бивша каћиперка од соја, сад смрцгана баба, за трајања своје женскости испила је својим одвуглим очима многе темељите мужеве, па се сушили тобож лечили код својих жена, а њој, онако испијени, кришом односили саћа меда, и ђинђуве, и шљиве наденуте ораховим језгром. Она их, међутим, отпраљала једног по једног, на Црвено брдо, а друге замамљивала; али се не давала ни њима, ни свом рођеном мужу, већ ко зна коме, ваљда самом црном ђаволу. О томе се шапутало у своје време (Настасијевић, 1991 а, III: 46).

Одричући сваку могућност оправдања таквих људских особина, Настасијевић нам пружа и опис карактера Мартиног оца, са циљем да нам у што већој мери дочара и што јасније покаже у коликој је мери заступљена разлика међу њиховим личностима. „Њен отац, у своје време божји човек, сад покојник, обичавао је купити око туђих капија побацане мачиће и у недрима их носити кући, ради одгајења“ (Настасијевић, 1991 б, III: 46). Приказана доброта Мартинога оца само у још већој мери апострофира рђавост његове жене, која ће, на жалост преузети примат и у Мартином бићу, о чему ће касније бити речи.

Интересантно је споменути и лик Златије, свилокосе девице, којој писац одриче сваки вид обичности, али она ипак и поред свих приказаних квалитета не успева да остави икакав утисак на момка Ђенадија.

А Златија још свилокоса је и миришљава душом. Свака би мушког додира, али његовог најрадије, јер дозрела јесен цеди се с брегова и обрежака, а у грлима је слатко... залуду ти, свилокоса Златијо, момку Ђенадију искапаше очи путањом што се узбрдо пење између два јасена помешаних грана, куда замаче Марта (Настасијевић, 1991 в, III: 47).

Девица- харпија
(ФИЛОЗОФСКИ ТИП ОДРИЦАЊА)

Противречје самога Мартинога бића и терет наслеђа родитељског, мајчиног греха у њој, учиниће да, од претходно приказане смерне девојке скривајућег погледа постане, након чина обљубе, раздевичена харпија, која се одриче свега што није сагрешење. У светлу одрицања филозофског типа у онтолошком смислу, лирски субјект, поводом евидентних промена у њеним бихевиоралним манифестацијама, услед настојања да уништи животе или разори бракове својих мушких жртава, односно оних који је успевала подвести под своју путену власт, примећује како је, на жалост, у девојци ипак превагнула мајчина страна. Такво његово мишљење било је само поткрепљено сведочанствима других ликова, који су били сведоци Мартиног моралног пада. Тако, на пример, након што упропасти брак и живот једном човеку, Марта се није задовољила само тим, већ га је навела да се одрекне венчане жене и сина, а да при томе ипак успе да избегне и његову тежњу да му припада. Све што је уследило након тога, само ју је дубље вукло у глиб сагрешења:

Више се не скраси жена, већ сачекиваше по раскршћима и крчмама друмске људе, трговце и скитнице, па одвуглим погледом одвлачаше их за собом у блуд. Они се после не могли одвојити од ње, него је привољевали, ко даровима и новцем, ко лепим обећањима, да пође с њима. Она се на то заводила од смеха и бацала им погрде у лице. Силовитији остајали ту где се и она бавила, па очајни пропијали све при себи што се на пиће могло дати, и једва се после докотуравали до домова и поштења својих (Настасијевић, 1991, III: 50).

Мартин карактер, што се и из наведенога сегмента види, понајвише подсећа на карактер Магдалене из драме *Код „Вечите славине“*. Већ на нивоу ноуменалног јасно се уочавају њихове карактерне блискости, будући да је према своме пореклу име Марта етимолошки везано за хебрејски језик и значи „владарка“, „господарица“, док Магдаленино име носи значење светице и грешнице, са подједнако доминирајућом семантиком. Магдалена је, такође, занесена и оптерећена својом немогућом и неоствареном љубављу према брату

Роману, изузетом од могућности телеснога остварења и уживања, мамила своје лакомислене и заслепљене обожаватеље у њихову неумитну пропаст. То се најбоље види из примера Сирчанина и Подољца, који своје животе неславно завршавају у међусобноме сукобу због Магдалене. Међутим, ни њихова лична трагедија се не окончава њиховим умирањем, већ ће у својој протежности обухватити и судбине њихових супруга, као и судбине њихове још нерођене деце. Одрицање од рационалнога понашања, те спремност тих и таквих људи да ризикују све ради некога ко им и поред свег уложеног напора и све жртве свакако неће припадати, спада такође у примере одрицања филозофскога типа у онтолошком смислу.

Постоји, међутим, веома интересантан моменат у етичком смислу када је реч о овим два књижевних јунакињама, а то је да у одређеним ситуацијама које су за њих посебно емотивно прегнантне оне ипак осећају суштинску потребу у своме бићу да се оправдају за своја сагрешења, да их се на извештан начин одрекну. Покушај прављења дистанце у односу на сопствена чињења, одражава стање подвојености њихових личности, које оне до краја свога постојања на различите начине решавају- Магдалена доживљава просветљење, слушајући звуке Романове флауте, док Марта, након наводнога убиства момка Ђенадија уз помоћ *исполинских* сила, не доживи сумануће и потпуно помрачење ума.

У Мартином случају, тренутак који је имао тежину пресуднога значаја, јесте онај када се пред људима безуспешно стане правдати за своја недела, која су претходила убиству: „Људи, не замерите мени, грешници, ја можда нисам ни своја ни сама, а можда све ово из неке невоље чиним. (Тада би зачудо обарала очи земљи.)“ (Настасијевић, 1991, III: 51) Такво њено *правдање* и покушај одрицања од преузимања одговорности за сопствена чињења, неодољиво подсећа на Магдаленино објашњење Сирчанки и Подољки због чега ужива у својој похотној игри са њиховим мужевима, у којем се уједно разоткрива и чињеница у коликој је мери подвојеност, у њеном случају узела маха. Као да се њена личност бори како би начинила коначни избор између могућности добра и зла, у једном тренутку, пошто сиротим женама обећа да ће њихове мужеве оставити на миру, већ у

наредном пориче то своје обећање, у наступима помрачене свести и, наводнога, превладавања зла у њој.

Наводећи примере за филозофски тип одрицања у етичком смислу, значајно је споменути и тежњу лирскога субјекта да одбрани и спаси од пропасти онога ко се још увек може спасити, те тако, након његовога увиђања да је, на жалост, зло превагнуло у девојчином бићу, он покушава да спасе, као активни учесник у приповедној радњи, посрнулога момка Ђенадија. „Тако ми приповедаху намерници, и веровах им у свему, мислећи: нечист претеже у девојци, па нек носи што је њено; на рабошу нека се зареже још једно страдање, а ја овде да одбраним што је још за одбрану“ (Настасијевић, 1991, III: 51).

Пред неминовношћу зле коби, наратор је немоћан: ма колико да спасе Марту и Ђенадија, он ништа не може да поправи и, знајући то, више се и не меша у збивања, већ их само помно прати. И док трчи за њима, не може да не осети колико је и он, и сам будући човек, у ствари беспомоћан и поред својих изузетних увида до у корен ствари. Ту је да се осврне и на себе и своје место у свеколиком збивању: *Нешто звездица светлуца одозго, те од неке муке заклањам очи и трчим, ти Боже, знај којим беспућима* (Ђорђевић, 2002: 19).

Његово предвиђање скоре и готово неумитне пропасти несуђеног младеначног пара иде чак дотле да казивач са непогрешивом тачношћу претпоставља чак и место злочина на ком ће се пресудни злочин одиграти- између два јасена прекрштених грана.

Укрштене гране јасена (РЕЛИГИЈСКИ ТИП ОДРИЦАЊА)

Управо такав топос, коме писац одриче могућност уобичајености, јесте место фантастичних радњи и сновиђења, место које уједно има и понешто од хтонског, па чак и дијаболичног у свом постојању. Самим тим што се укрштене гране јасена налазе у опису места и истичу се знаком крста²² који својим

²² На сличан начин, као што је већ раније у сегменту о драмама наведено, Настасијевић употребљава симбол крста и у драми *Код „Вечите славине“*, и то у сцени када описује долазак синова покојнога

преплитањем стварају, писац наговештава да сви ти симболички прегнантни атрибути топоса такође подвлаче немогућност одрицања од евентуалнога избегавања зацртаних судбинских путева Марте и Ђенадија, као главних књижевних актера у приповеци. Након чина, наводно, насилне обљубе која се такође десила на истоме месту где и касније убиство, Настасијевић као да жели да поучи читаоца поводом проблема нужности искајавања, како родитељскога, тако и доцније сопствених грехова, окончавајући приповетку на један изузетно ефектан начин- приказом језиве појаве сумануте девојке и мртваца, чиме уједно и затвара прстенасту структуру приповетке.

Укрштене гране јасена, као да на известан начин представљају синегдоху за густо испреплетане људске судбине. Веома је интересантна чињеница да Настасијевић неретко прави врло успеле паралеле између света људи и света биља, те се, по истом принципу, показује и разоткрива та сродност у разним књижевним жанровима у којима се он, као писац огледао. Поред метафоре јасена, и неке друге врсте дрвећа и цвећа такође еманирају поједине елементе људских особина, на известан начин као да бивају персонификоване.

Попут описа рођаке Марије уз помоћ компарације са цвећем, у приповеци *Запис о даровима моје рођаке Марије*, писац у овом случају на сличан начин истиче наочитост и лепоту момка Ђенадија:

Боже, како свеж и напредан као красан врт цвећа! Боже, шта семена и жетви будућих хоће да се искорени с њиме! Ја сам обарао своје вршњаке борове за грађу и луч, и јалове шљиве за ћумур, па ми свеједно било; али кад на младици видим убој, исто ми је као да је мени неко секиром зарезао у месо. Гледам, издвојио се момак из кола и с бекријама суче ракију. А тамо звецкају дукати на вратовима удавача (Настасијевић, 1991, III: 47).

Одрицање од могућности пристајања на посматрање туђе патње, доводи лирског субјекта до стања емпатије, потпунога уживљавања у душу и судбину

Сирчанина и Подолца пред затворен улаз у кафану крстасто постављеним гредама, и то постављеним у виду неправилнога крста, што наговештава неповољни судбински исход за драмске актере. Највероватније ни у овом случају, у приповеци о Марти и Ђенадију, Настасијевић није имао у виду да дрвеће својим укрштеним гранама твори правилан крст, већ напротив- његова намера као писца је потпуно идентична као и у драми, да се апострофирају готово пренаглашено атрофиране, фантастичне судбине наведених јунака.

момка Ђенадија, због чега он и може да инсистира на томе да о наведеним догађајима може да говори у потпуности релевантно и истинито, те да је у том смислу потпуно оправдано што га ословљавају са *истинословац*, јер он *до у корен* упућен у чињенице. Међутим, упркос чињеници да га његова емпатичност води ка жељи за богоугодним делом спасавања младића Ђенадија од зле судбине за коју наслућује да му је намењена, он упркос свим својим слутњама и искреној доброј вољи и намери ипак не успева да савлада сопствено сомнабулно стање које ће га онемогућити у спречавању трагичног чина обљубе, која ће касније резултирати убиством младића. Фактички адресант нас, преко формалнога адресанта, тј. казивача обавештава о томе како су га у стање одречености од могућности било каквога дејствовања са тим племенитим циљем, довеле управо необјашњиве, тзв. *исполинске силе*, иако до краја изостаје експлицитније појашњење о каквим је силама, заправо, реч. Наслућује се једино да су оне свакако са негативним предзнаком, и окренуте ка *левој страни*, с обзиром на сагледавање последица њиховога дејствовања.

Агон тајанствених сила
(ПОЕТСКИ ТИП ОДРИЦАЊА)

Марта, дакле, није била *ни своја ни сама*, већ су јој помогле *исполинске силе* да савлада момка Ђенадија и да заплочи у лудило... Иако *зна до у корен*, казивач не може сасвим разоткрити ни именовати те *исполинске силе* које су се дохватиле преко двоје младих. И за формалног и за стварнога адресата остала је мистична недореченост, тако карактеристична за модернистичку прозу блиску симболистичкој оријентацији (Делић, 1994: 162).

Свакако да је Настасијевићева особена тежња, као писца, ка очувању тајанствености и у овоме делу дошла до изражаја. Та његова потреба, пренела се и на само казивачево саопшћавање путем писане речи, тако да он

свестан опасности одавања сагледане тајне, -прекршаја табуа ћутања, што усменом казивачу веровања и митскога предања доноси несрећу и казну, истинословац своје знање оставља у запису. Он тако одлаже откривање тајне

преношењем у други вид комуникације, јер забрана се не односи на писану реч (Милошевић Ђорђевић, 1994: 130).

Инсистирање на истицању мистичног елемента у Настасијевићевом приповедању приметио је и Јован Делић, поводом казивачевога неслагања са рационалистичким закључцима о Марти и Ђенадију, од стране *паметника*:

Казивачево тумачење је у полемичком односу према овом рационално-чиновничком исказу, пошто он не може објаснити како је то *слабачка жена* могла удавити *дива од човека*. Објашњење се не налази у сфери реалног ни рационалног, већ у домену *исполинских сила*... Казивачевим тумачењем, окренутим ка митском и ирационалном, поентира се прича (Делић, 1994: 164).

Писац је изричит да готово сваку од својих прича оконча превлашћу мистериозног и недореченог у њима, одричући се у потпуности оног рационалног и реалног момента који би свакако за последицу имао несумњиво сужавање отворености самога дела за различита тумачења, чиме би се умногоме умањила и његова поетска садржајност.

Када је о поетским подударацима реч, односно о подударацима у домену начина на који Настасијевић ствара своје приповетке *Запис о даровима моје рођаке Марије* и *Реч о злом удесу Марте девојке и момка Ђенадија*, најзначајније паралеле предствљају два момента: и за једног и за другог лирског субјекта, тј. казивача записивање које се врши у исповедном маниру представља нужност и својеврсни *conditio sine qua non* одласка на онај свет. И један и други тврде да то раде ради истине и ради олакшања сопственој души која се спрема за последње коначиште. Према томе, повезујући претходно изречене чињенице да је основна и неопозива потреба, како фактичкога тако и формалнога адресанта за ирицањем истине, заправо тежња за очувањем тајанствености исказа, долазимо до закључка да је једина истина за казиваче заправо- тајна.

Други је моменат онај који се односи на уплитање *тајних сила* у догађајни ток, као и у само приповедање казивача, који су уједно и једни од главних актера приповедака у оба случаја, дакле активни су учесници у описаним збивањима. Тим пре уверљивије звучи када се обојица позивају на веродостојност својих исказа. „Запис говори о нечем нејасном, тамном, што се разумом не да схватити, у шта су

уплетене тајне силе... Казивачу су, дакле, неприхватљива и страна позитивистичко-рационалистичка виђења и интерпретације света..." (Делић, 1994: 165). Настасијевић се одриче општих истина које су последице разноразних конвенција, те се као стваралац упушта у праву борбу за истином која у себи садржи сву чудесност и искуство света, у његовом изворном и тумачењем неисквареном виду.

Прича о недозваној госпођи и гладном путнику

„Црнооки трн“
(ЖИВОТНИ ТИП ОДРИЦАЊА)

Већ на самоме почетку ове приповетке, Настасијевић нас, кроз увертуру казивања о госпођиној *тицоглавој* породици, уводи у неумитну трагичност и њене сопствене судбине. Приказана попут особе чије је присуство погубно за друге људе, па и децу, она је читава злослутна, све до момента док се у њој не пробуди савест и кајање.

Интересантно је, међутим, да њена савест не бива пробуђена и раније, на пример након помора властите деце, које је, наводно, свесно тровала *напитком од лиандрова листа*, због тога што у њима није успевала препознати *ни трунке себе*. Или због тога што је презирала сопственога мужа. Фрапантна је чињеница да је, према казивачевим речима, чак и црнину носила из погрешних разлога- не ради помена на сопствену децу, већ због тога да *злослути другима*. Та варијанта причања о госпођином животу, према казивачевим речима, потиче од *зломисленика*, чиме се он, на извешан начин, ограђује од изнетих причања. У даљем тексту сазнајемо и варијанту причања коју износи *оно мало душевна света*, а према којој је госпођин муж сам од себе умро, те је одречена свака могућност приписивања госпођи малопре наведених лоших особина. Казивач се одриче и могућега приписивања одговорности госпође за смрт њене деце, јер је према другој варијанти, она за њима најискреније жалила до те мере да је сву, смрћу онемогућену љубав, преусмерила и реализовала у контакту са својим вртним биљкама. Баш као што *тицоглавошћу* у њеној породици одељује госпођу од света

обичних људи, тако је исто и њен несвакидашње присан суживот са биљкама и њу саму учинио готово налик биљци. То њено полагано одрицање од света ондашњих, казивач нам доноси кроз веома успеле и пластичне описе госпођинога понашања: „...јер, зашто би се иначе заборављала и сатима смешила на још неразвијене пупољке, и миловала заруделе јабуке, и бледела на пегу трулежи“ (Настасијевић, 1991 а, III: 55). Такође, такву слику добијамо и из описа госпођинога изгледа, изгледа њене баште, па и самога биља, те се чини како се у једноме моменту они сви међусобно стапају и изједначавају:

У средини беше кућа зелена и невидљива; да ли вољом господарице или времена, ко да зна? Јер и она бејаше зелена, па и сами пролазници улицом поред зида, ретки и узнемирени, бејаху зелени... Ко би је хтео сагледати, тај морађаше добро отворити очи, да је разазна међу стаблима непомичну, у црној одећи са крупним наборима до земље... А јесен кад би је додирнула мртвим листом, она би у знак предосећања и сама пожутела у лицу (Настасијевић, 1991 б, III: 56).

Важно је напоменути и то да је и сам опис биља такав да упућује на нешто гротескно и злокобно, на шта указују одређени епитети постављени уз именице, те је тако мушмула *злобаба*, трн *црноок*, а крушка *гњила* и лишће *мртво и гнусно жуто*, баш као и лице покојника.

Сомнабулна стања вансудбинских ликова (ФИЛОЗОФСКИ ТИП ОДРИЦАЊА)

Када је реч о филозофскоме типу одрицања у етичком смислу, Настасијевић и у овој приповеци апострофира неку врсту наравоученија, налик сличним поукама у његовим другим приповеткама, као на пример „Реч о животу оца Тодора овог и оног света“ (Настасијевић, 1991 в, III: 29).²³ Сегмент који звучи попут наслута госпођиног судбинског исхода, а говори управо о томе како се човек мора одрећи намисли успостављања контроле над сопственом судбином, те да је

²³ „Хоћу сада себи ради олакшања да испишем како мој сабрат поживе на овом и како му се то уреза на оном свету, из чега ће се опет видети да се тамо горе у маху раздеси што се овамо доле годинама удешавало.“

она свакоме примерена у односу на његова овоземаљска чињења, јесте следећи сегмент:

Тако је текло, али не до конца, јер ко се узвиси или снизи или ко застрани, томе не тече непрекидно до конца, већ га нешто снађе, па то паметњаци премере и обележе, и назову наградом или казном. А ми рекли би, ту нема двојења, јер коме *доживљај* дошане поруку, ма ко да је тај, она му и језиво и слатко пада на срце (Настасијевић, 1991 а, III: 57) .

Попут неке врсте увертире у одрицање од уобичајености на коју је госпођа навикла и у оквиру које је животарила, Настасијевић нас овим претпостављеним наравоученијем уводи у главни ток збивања, односно моменат када се изгладнели путник појављује у госпођином животу као реметилачки фактор њенога привиднога мира. Веома је упадљиво одрицање од подразумеване реакције недозване госпође на присуство изгладнелог путника. Наместо подразумеване предусретљивости и жеље за пружањем помоћи човеку изгладнелом готово до смрти, госпођа наједном поприма неке *дендролошке* особине, почињући да лелуја читавим својим бићем, од страха и нелагоде, попут једнога од својих стабала, *иако нема ветра*. Упркос чињеници да прегладнели путник чини надљудски напор да јој у свој својој муци појасни ситуацију у којој се нашао, чини се да је госпођина једина брига поред свега што чује, а не жели да чује, само да се одрекне незнанчевога присуства. „Она, држећи се за стабло да не падне, очајно махаше руком и одбијаше га“ (Настасијевић, 1991 б, III: 58). Његова реакција на њено одбијање, манифестовала се у облику одрицања од милостиње која је ионако изостала, тако да се он последњом својом снагом и поносом одлучује да радом заради своју храну.

Специфично, и већ раније спомињано сомнамбулно стање које хвата поједине Настасијевићеве ликове, не изостаје ни у овоме случају, будући да у једноме тренутку госпођа, уморна од неочекиваног сусрета, уз звуке метле која шушти у рукама прегладнелог путника, пада у изненадни сан. Међутим, писац јасно одриче таквим сновима окрепљујућу улогу. Након њих, сневач остаје пун некакве злокобне слутње, која има незгодну особину неодгодиве реализације.

Такав је случај и са госпођом. Након првобитне запитаности где је нестао путник, пошто су звуци метле утихнули, она и нехотично почиње да се креће према месту које, наводно, покушава да избегне, те у том смислу њена кретња добија императивни карактер који јој намећу неумитне *исполинске силе*, не би ли је суочиле са последицама њенога нечињења. Управо то мешање оностранога у развој догађаја већине Настасијевићевих приповедака, чини њихову суштину фантастичном. Њено одрицање од жеље за спознајом свога греха, дато је на следећи начин:

Заклонив очи лактом, она се примицаше месту, опирајући се мишљу: Ништа нећу да видим, ништа да дознам! Али кад јој стопало нагази на гњилеж и трулеж, сама јој рука спаде са очију, те виде и дозна: Са гнусно жутог лица цеђаше се смрт, а руке жилаво стезаху метлу (Настасијевић, 1991, III: 59).

Безимена опомена недозваној госпођи у виду умрлога бескућника, оставила је на њу евидентнога трага, иако је Настасијевић, и поред свег инсистирања на општости и неодређености незнанчевога идентитета, успео да његову смрт учини изузетно личном за њу. Упркос чињеници да је *преминула гладница* била затрпана *где и други мртваци, са ногама на исток, а главом на запад*, наравоученије за госпођу које је остало након његових поступака, заувек је и коренски променило њено понашање и само њено постојање.

„Забрављена врата отвориће ти се“
(РЕЛИГИЈСКИ ТИП ОДРИЦАЊА)

Појавом *обичног прегладнелог човека* поремећена је равнотежа издвојеног свијета, а *недозвана госпођа* из темеља пољуљана... Њему је *казано*, безлично и у *муци*, гдје да сврати, и још библијским тоном, а рекли бисмо и алузијом на Свето писмо, обећано: *Забрављена врата отвориће ти се*. Торба на леђима може бити знак да је Божји човјек“ (Делић, 1994: 160).

Међутим, недозвана госпођа, такође анонимна, као да не препознаје ништа од наведених знакова, па у том смислу, након потпунога одсуства адекватнога,

хришћанскога поступања, тек након сагрешења сопственога нечињења она постаје самосвесна и у њој се најзад буди кајање.

Веома интригантна и готово необјашњива је чињеница да госпођу нису на кајање навеле смрти њених најближих, уколико се узму као истинита казивања људи о томе, већ да се савест у њој буди тек након смрти потпуног незнанца. Једино што би се могло размотрити као прихватљиво решење те недоумице, јесте чињеница да у своме мужу и у својој деци, како казивач наводи, она није могла препознати ни део себе. Можда је тек приликом тог неочекиваног сусрета са незнацем, она у њему препознала нешто, неку особину која наликује њој самој, а то је једна врста глади за присуством, баш као што је странац био жељан хране. Упркос њеноме инсистирању на самодовољности, реакција којом је пропратила његову смрт говорила је више од свих њених неизговорених речи. „А кад се прену, бејаше све мирно, и лишће међу травкама недирнуто. Она потражи очима Њега, и не нађе га. –Што да оде тако?“ (Настасијевић, 1991, III: 58). Веома је важан моменат када Настасијевић користи заменицу за мушки род у трећем лицу једнине, и то чини користећи велико почетно слово. Тиме као да жели да лик прегладнелога путника осветли једном, не у потпуности, оствареном индивидуализацијом, па је наместо имена, овако употребљена заменица указује на путникову блискост са Богом, као врховним принципом добра, на шта такође указују и неке од његових личних особина, као што су непоштедост и пожртвованост, које га на изванредан начин, чине христоликим. Уколико је заиста истина да је незнаца Божји човек, може се схватити да је послат од стране *исполинских сила* попут неке врсте искушења и последње прилике госпођи да се једним исправним поступањем, на изванредан начин, искупи за ранија сагрешења. Међутим, након што и то изостане, њој преостаје само бескрајно дуго кајање.

Флорално и хумано
(ПОЕТСКИ ТИП ОДРИЦАЊА)

Поводом поетских карактеристика ове приповетке, а везано уз проблем одрицања, понајвише се истиче Настасијевићево инсистирање на елементу

фантастичног у њој. Приказивањем мноштва елемената који указују на пишчеву јасну намеру да се одрекне могућности избора уобичајених ликова и сцена, добија се једна специфична атмосфера, у којој се приказом диспаритета између реалног и онога њему контрастираног, у највећој мери наглашава њихова судбинска непомирљивост.

Већ та казивања других чине *недозвану госпођу* чудном, необичном, мимо свијета. Њена башта је и физички ограђена и издвојена из свијета; кожа јој је зелене или жуте боје, зависно од стања у њеном воћњаку. Госпођа воће не бере, воће само труне и опада, *умире*, од чега *по улицама тецијаше нешто на загробни задах* (Делић, 1994 а: 159).

Својеврсна парабола која се крије иза критике госпођиних поступака, указује на тежњу писца да, како формалноме, тако и фактичком адресату, пренесе поуку о немогућности одрицања од искајавања греха, у овоме случају греха одсуства милосрђа према напаћеноме путнику. У једноме моменту, кроз навођење речи тзв. паметника, писац наглашава да је за такву врсту сагрешења искључиво Божји суд позван да суди, чиме се, са поетске тачке гледишта, он одриче постојања строге границе међу различитим сферама постојања, које се налазе у међузависном положају својим испреплетаним садејствовањима. „Казивач је рекао више него што он и слушалац могу протумачити. У томе је често чар сказа, што нам је познато и из романа Драгослава Михаиловића. Склоност ка митологији и фантастици доводи и ову причу у сусједство ремизовског сказа“ (Делић, 1994 б: 161).²⁴

Интересантно је то да се апострофирање поучности ове приповетке чини и на тај начин што се већ и у њеноме наслову уз именицу *госпођа*, везује придев *недозвана*, којим се потврђује оно чиме ће се она и завршити. Бесконачни континуитет патње постигнут је недовршеним поетским сликама замрзнутих гласова, у којима се ехо нечујности претаче из незнанчевога у госпођино постојање, да тамо и остане- заувек.

²⁴ Ремизовски сказ је млади облик, лирски и ритмички организован, готово у стиховима.

О чика- Јанку

Разобручивање немости анонимног (ЖИВОТНИ ТИП ОДРИЦАЊА)

Посматрајући са становишта живота и његовог зачудног манифестовања, јер чика- Јанко је књижевни лик који је представљен као антипод овдашњем, потрошачком, па и сваком другом друштву; он је, заправо, личност која нема могућега парњака у реалноме свету јер је на изванредан начин једини његов могући парњак библијски лик Јова, о чему ће касније бити речи у сегменту о религијском типу одрицања.

Његова јуродива природа долази до изражаја можда више него код било ког Настасијевићевог лика, управо из разлога његове бесконачне способности да се одриче свега што је његово, ради другог. Осликавајући човека у потпуности неоптребенога поседовањем, чак је и губитак најближих пропратио реакцијом једне апсолутне стоичке смирености, одричући се хуљења, јер је свестан да *није ни он свој, а како би тек неко од других људи могао њему припадати*, па макар било речи и о најближима.

Лирски субјект, кроз којег нам писац казује о чика Јанковом постојању, разоткрива нам детаље његових поступака, уз недвосмислено испољавање емпатичног става, како према њему као личности, тако и према његовој судбини, која једино са становишта самога чика Јанка није била нимало разоружавајуће тужна, већ колико прихватљива, толико и подразумевајућа.

Казивач нам о начину на који је чика- Јанко проводио време на овоме свету оставља следећи траг: „Као мрав лудо повозда пословаше, али од испослованог наједном буде му стрепња нека и немир, па да се смири, брже- боље, кога сретне и стигне, немилице раздаваше“ (Настасијевић, 1991, III: 62). Занимљива је чињеница да чика Јанко једноставно не примећује, због своје превелике наивности, или не жели да схвати, из осећаја неизмерне етичности, како он сам почиње да трпи због издашности своје руке. Прекомерни рад, након којег му је у аманет остала једино погрбљеност и пуста кућа, заједно са патњом и беспштедним одрицањем од себе,

начинили су од чика Јанка ведрога страдалника, који смисао сопственога постојања проналази једино у односу према другоме, тј, у бескрајноме даривању других.

Одрицање као онтолошко својство човека
(ФИЛОЗОФСКИ ТИП ОДРИЦАЊА)

Посматрано на више различитих нивоа, чика Јанково одрицање од себе обухвата не само сферу животног типа одрицања, као његова одлука о начину на који жели да проведе свој живот, већ та несебичност такође обухвата и његово онтолошко својство, карактерну црту његовога бића, које безусловно даривање ни у ком случају не схвата као страдање, већ га прихвата попут благослова, који у истој мери долази колико дариваноме толико и њему самоме.

И где опазим, зјапи без крила прозор, учини ми се, ту малочас последњу стварчицу од себе сама украде (тек ту је сласт). Бајаги случајно нашла му се у недрима, и лоповски се искрада, као замерили би му празни зидови да осете крађу. Па где су наерене куће, слађе му но зими сркати врућу ракију, сатима натенане бира коме би дао.– А, као би ли, чапкуне, тако један дарак од мене? (Онај пружи руку, као што не би.) Знаш, то је за радост, а ти, прости ме, ето такав сам ја (Настасијевић, 1991, III: 62).

Немогућност да своје бихевиоралне манифестације другачије каналише, чика Јанко и несвесно еманира једну својеврсну растерећеност што се тиче могућности осећања прихватања или емитовања негативних емоција, те у том смислу иако од себе непрестано узима не би ли даровао другима, такво би се психичко стање заиста могло назвати благословеним.

Једна од доминантних карактеристика чика Јанка јесте и његово осећање кривице уколико препозна да се, можда, није одрекао у оноликој мери у којој се могао одрећи нечега, тако да тада, у наступу етичности он добија готово нагонску потребу да дарује и више него што је испрва мислио, не би ли се некако искупио за своју *погрешку*. Врло илустративан пример за овакав тип филозофског одрицања у етичком смислу јесте пример његовога осећаја кривице због тога што су му све

вредности из куће изнесене, а он више нема чиме да дарује своје, наводне, пријатеље.

А, дабоме, силу старих знанаца има чика Јанко. Ти да се пијани забатргају, опет би погодили где му је кућа. С мољцима и жишцима точе је прилежно. Шта има, дођу лепо и узму што им се свиди. –‘Иначе би нам и сам дао чика Јанко.’- Тачно. Али већ буде па им се ништа не мили однети: боље се пробрало, а што остаде не вреди ни узимати. То је оно, то душу једе чика Јанку. –‘Еј, добога’- вели- ‘још се може наћи напасник да мене, чика Јанка дарује! Е, нећеш, бато...’ (Настасијевић, 1991, III: 62).

Дакле, из наведенога произилази да је чика Јанко доживљавао покушај другог да га дарива, као недопустиви чин и атак на сопствену личност.

Када је о филозофскоме типу одрицања у спознајном смислу реч, најинтересантнији је моменат чика Јанковога освешћивања неочекиваног присуства три јабуке на полици. Он најпре реагује уобичајено, управо онако како би се од тако некога и могло очекивати, према већ поменутој матрици његовога устаљенога начина понашања. По навици он новооткривене јабуке сакрива у недрима, не би ли смислио коме би их могао поклонити. У први мах, он се досети како би најпримереније било да их поклони трима девојчицама, које су их од њега неретко покушавале измолити. Међутим, сазнање да их се он не сећа као својих буди у њему жељу да их ипак врати ономе ко их је донео, те са тим циљем одлучује да је тако и једино могуће уколико жели примирити своју савест која не пристаје на дарове. Ипак, промена става ће уследити након што му се његов неочекивани дар не оследи, што је моменат који ће пропатити пишчев поступак персонификације јабука. Управо је то тај тренутак унеобичавања само наизглед обичне ситуације и поступака личности, тј. увођење у карактеристични сомнабулни контекст који је приказан и у многим другим Настасијевићевим приповеткама, будући да наједном чика Јанко почиње да залази у једно психичко стање које неодољиво подсећа на халуцинаторно, и то не само због чињенице да узалуд покушава да комуницира са јабукама, не би ли открио њихово порекло, већ и због тога што му се његов

дароватељ, који је жељан повратка дарованих јабука, чини као неко кошмарно, фантастично биће.

И, збиља, зачује се, трупћу одонуд кораци, све тамнији надлази бат. Оне смагну од стрепње: Страх нас, чика Јанко!... Већ и капија треснула је, ногом је обори онај, и врата на кући. Усред собе поднимљен је, беле му се зуби, цокћу дебеле усне, сад ће бити што ће бити“ (Настасијевић, 1991 а, III: 64).

Разуме се да је чика Јанко, према казивачевим речима, поновним пристајањем на одрицање од свега зарад другог решио ту могућу конфликтну ситуацију, што ће свакако бити разматрано у оквирима следећег типа одрицања, као сегмент религијског типа.

Христолик (РЕЛИГИЈСКИ ТИП ОДРИЦАЊА)

Радост која се јавља у чика Јанковом бићу, након сваког даривања, јесте оно што чини његове поступке истински племенитим, али и помало необјашњивим, чак и са становишта оних дариваних. Тако, на пример, лирски субјект наводи како је чика Јанко, након првобитног ужаса доживљеног у присуству придошлице, ипак одлучио да му поклони јабуке, предавши тиме у руке другог и оно последње што је имао. Он, међутим, и јесте христолик, управо према тој својој врлини да се и када дарује осети дариваним. „И онда не може лепше бити: онај се слади јабукама, а њиме целим чика Јанко, просто не знаш коме је слађе.– То ја за радост себи, а ти, прости ме брале! Ето, такав сам ја!“ (Настасијевић, 1991 б, III: 65).

У многим другим ситуацијама, овај лик такође испољава сличне особине, те казивач уопштено о њему закључује следеће: „И, зачудо, као и сам обдарен, захвално би погледао тога, и у срцу га чувао, и као рођеног волео га. И давање му пређе у крв и сласт.“ (Настасијевић, 1991 в, III: 62). Неодољива сличност са библијским Јовом, може се уочити на више различитих нивоа. Како један, тако и други лик најпре су искушавани страдањем, коме нису подлегли, да би најзад у самоме страдању почели да сагледавају смисао сопственога живота. Из тог разлога, ни један ни други немају осуђујући став према судбини која их је задесила, већ са

пуним поверењем у једну вишу силу почињу да се понашају према таквом обрасцу који ће им на крају расветлити и потврдити ваљаност њиховога чињења. Па ипак, постоје и неке евидентне и не мале разлике међу овим ликовима, а посебно према судбинским исходима њихових живота. Наиме, изгубљену породицу Јову ће надокнадити Бог, али чика Јанку (мање сличности у имену вероватно нису случајне) породица ничим није била надокнађена. Када је реч о свему ономе што је поседовао, Јову ће се свеједнако и стоструко више вратити, док чика Јанко уопште и нема никакву свест о томе да ишта може поседовати, било да је реч о предметима или бићима, за које каже да не могу бити његова више но што је он сам свој. Чак напротив, чика Јанко не само да не испољава никакву жељу за повратком онога што је имао, већ он свесно и даље ради на томе да се одрекне онога што пренапорним радом и даље стиче не би ли све наменио другима, како познатима, тако и непознатима. Нелагодност поседовања ичега што је некоме могло бити дато, у њему изазивају некакву стрепњу и немир, те у том смислу, ради смирења сопствене душе, чика Јанко непрестано слути следећег кога ће даривати.

Да ли због испољавања неизмерне племенитости, или због апсолутне незлобивости карактера, као и способности да се одрекне свега само другима за радост, лирски субјект о њему говори са најискренијим пијететом и наклоношћу, те у том смислу и завршава своје казивање о чика Јанку следећим речима: „Ове вечери када записах, предосећање ме сретну га. И пре но изусту реч, погледима познав се, знам, брат брату пашћемо у загрљај“ (Настасијевић, 1991, III: 65).

Реалистичне фантазме и фантастична реалност (ПОЕТСКИ ТИП ОДРИЦАЊА)

Са поетскога становишта гледано, Настасијевић и у овој приповеци такође плете *textum* реалистичних и фантастичних елемената. У неким случајевима веома је танана граница између њих. Тако, на пример, када говори о месту у којем живи чика Јанко, писац, као фактички казивач кроз речи формалнога казивача, прави јасну дистинкцију у односу на све што чини свет материјалнога богатства, те наводи како он мора бити тамо где су „наерене куће и влажни зидови“

(Настасијевић, 1991, III: 61). Тај реалистички моменат и представљање чика Јанка као приземнога и сиромашнога човека, који је у подједнакој мери спознавао и патње и радости, чини од њега, унеколико, према речима Јована Делића- „Исусовог следбеника“ (Делић, 1994: 155). На извештајан начин, већ и сама та слика јуродивости човека са способношћу готово неизмерне дарожљивости, чини се готово нереалном и фантастичном.

Међутим, прави уплив фантастичних елемената у ову причу десити се у њеном другом делу, када писац уводи лик фантастичне придошлице у главни ток збивања. Оно што овај лик чини фатазмагоричним јесте, како његов физички изглед, који је по свему судећи колосалан, јер његове ноге праве страховити бат чак и на широком пространству улице, а када стоји усред себе, стоји савијен у струку, јер му његова висина не дозвољава да се исправи, тако и његова способност да нањуши јабуке, за које верује да му припадају, као и претећа доминантност над чика Јанком и његовим поступцима. Умногост, он подсећа на неко утварно биће, фантазму самога чика Јанка о којој нам сведочи казивач.

Упркос чињеници да се казивач већ на самоме почетку приповетке на неки начин ограђује од могућности тврдње да је у потпуности сигуран у веродостојност свога казивања, он у многим описаним ситуацијама делује као очевидац свега што жели да у свом казивању сачува. Иако поједини истраживачи интроспективну страну Настасијевићевог сказа виде пре свега у способности казивача да у сопственој свести и памети *призове* одређени лик, чика Јанко се чини исувише *опредмећен* да би био само плод казивачеве свести. У прилог томе говори и начин на који казивач окончава своје излагање, а које је прегнантно једним присним и дословце братским интонирањем.

Прича о Незнанцу

Жена дугог лика
(ЖИВОТНИ ТИП ОДРИЦАЊА)

На самом почетку приповетке, писац нам износи слику једног хаотичног стања у месту званом Загорје, које је изазвано харањем болести гушобоље. Персонификована и приказана на тај начин да унеколико подсећа на жену дугог лица која уноси ужас у главни лик приповетке, виолинисту, из Настасијевићеве ране приповетке *Страх*, болест у приповеци *Прича о Незнанцу* такође има дуги лик, и сличну, суву и мршаву грађу као Настасијевићева госпа са тамбуром. Међутим, готово једина, али веома битна разлика међу њима јесте њихова одора, Наиме, танка и злокобна госпа из ране приповетке је у потпуности бледа, у дугој белој хаљини, жутог лица које уоквирује широм отворене потпуно плаве очи, док о гушобољи, као персонификованој, сазнајемо више из њених недела, из њених гипких кретњи, као што је кретање готово у налетима, хитро искакање кроз прозор пред наиласком Незнанца, и да је одевена у дугу, потпуно црну хаљину. Својом појавом, црна госпа такође подсећа и на недозвану госпу из шриповетке *Прича о недозваној госпођи и гладноме путнику*, будући да је подједнако одевена, скривена међу танким стаблима дрвећа, у дугој црној хаљини, и подједнако злокобна, јер се за њу везује веровање о помору туђих, али и њене сопствене деце. Њихова немилосрдност, посебно црне госпе из *Приче о Незнанцу*, такве је природе да људе које задеси у потпуности паралише на даља деловања. Карактеристично одрицање од било какве жеље да престане са помором, пре свега нејачи, чини један од наочигледнијих примера животнога типа одрицања у овој приповеци.

Врлином бића против сваког зла
(ФИЛОЗОФСКИ ТИП ОДРИЦАЊА)

Међутим, као адекватан антипод приказаном госпоином лику, стоји лик Незнанаца и његова потреба за етичким чињењем. Чини се, чак, да је његова

упорност за исправним и племенитим чињењем и његов став да се одриче од било каквога одустајања у борби против пошаста, утолико чвршћи, уколико је концентрација зла интензивнија. То се најочитије види из његове, готово нагонске, потребе да хитроногу госпу сустигне и спречи је од чињења даљих зала.

Те ноћи болест, видећ да се не може са Незнанцем изборити, ману се Загорја и пође Раваничанима у походе. Али се њих двоје случајем сретну на узаној стази. Она се направи невидљивом, потури му ногу, и стрмоглави га и закихота страховно, да два брата код стада у трли заноћила помреше чувши јој смех. Али се њему не прекиде живот (Настасијевић, 1991 а, III: 68).

Његов разговор са месним кнезом у којем овај покушава да га наведе да се одрекне даљих покушаја борбе са болешћу, будући да га мештани кнежевине нагоне на то, јер не осећају потребно поверење према Незнанцу чије им је порекло непознато, завршава се неславно по кнеза. Упорност Незнанца да истраје у тој својој борби, упркос кнежевим настојањима, посебно ће се показати добрим и у интересу самога кнеза, поготову у моменту када болест нападне и његову најмлађу кћерку. „Не слади, кнеже, провидим те као кладенац бистре воде. Али нека, свак зна своје, и све ће се само на крају казати. А ја ћу отићи кад ми буде време!“ (Настасијевић, 1991 б, III: 67).

Незнанчева карактерна особина да својим бићем одриче могућност приступа сваком злу, најбоље долази до изражаја управо у ситуацији спасавања најмлађе кнежеве кћери Јагоде, када се он, након напада гушобоље, појави крај њенога узглавља, попут оваплоћенога анђела- чувара, не би ли јој кроз благи сна донео и само оздрављење. „Незнанац се укипи крај детињег узглавља, дете се у сну насмехну. И целу ноћ домаћи по закуцима шћућорени гледаху у њему циновског неког стражара. А када се објави зора, искрадасе се Незнанац да га не примете. Али га приметише“ (Настасијевић, 1991 в, III: 69). У наведеноме се може препознати још један пример за одрицање филозофскога типа у онтолошком смислу, а то је Незнанчева особина да је спреман на сва одрицања не би ли спасао невину жртву. Веома важна његова карактеристика јесте и то што за учињена добра дела не тражи баш каквога признања нити награде. На томе му, сада захвални,

мештани и замерају, али без икаквога ефекта. Неодољива смиреност, усредсређеност, као и посвећеност своје циљу да људе ослободи пошаста, огледа се чак и у његовим физичким кретњама и погледима, који су описани речима са контрастираним значењима. Тако, рецимо, он *благим* неким погледом *силовито* прожима окупљене мештане, и када већ *подалеко* одмакне, писац неочекивано апострофира његову *спорост* у одмицању. Једна од његових битних особина јесте и одрицање од употребе говора на један уобичајен начин, већ речи артикулише певањем, „при том би благогласно као певајући изговарао оно мало што им имаде рећи, и отворено гледао и милосно као дете, па опет озбиљан остајао да се пред њим сама рука машала капе“ (Настасијевић, 1991, III: 66). Везујући за већину својих ликова поједине музичке елементе као карактерне особине њихових личности, тј. дајући специфичној нотној линији обресе њихових бића, Настасијевић се изнова дотиче теме која га као уметника и ствараоца понајвише интригира, а то је феномен *матерње мелодије*. При томе, немогуће је не направити очигледну паралелу, присутну чак и на номиналном нивоу, између драмскога Незнанца из *Међулушкога блага*, и истоименог главног јунака наше приповеке.

Као што је већ истакнуто у сегменту о драмама, тај првобитни Незнанац јесте човек у потпуности, и њему самом, непознатог порекла. Једино што њега детерминише као биће јесте његова спознаја о матерњој мелодији. На изванредан начин, он једино и постоји у односу на њу. Међутим, он је ипак приказан као више *овоземаљски*, као човек који се суочио са самоспознајом, те у томе окршају страдао од исте, човек који се одрекао проблема сопственога неприпадања. С друге стране, овај приповедни Незнанац приказан је и физички, својим циновским растом, баш као и психички, својом непоколебљивом менталном енергијом, као биће које више припада онострани. Стиче се утисак да, за разлику од Незнанца из драме *Међулушко благо*, чије порекло сви познају осим њега самог, овај приповедни савршено добро зна ко је, и да је управо он једини који то зна.

После су до речи дошли загорски мудраци. Најпре измудроваше да спасилац њихове деце није ни Раваничанин ни Преководац, већ неки трећи с неке треће стране; па онда, после дугоог расподелања и упредања, да он није од оних што

нису с десне стране, а да су травари и врачаре баш од тог соја; и напоследку, да се више немају бојати болештине, јер ако се опет дошуња, и Незнанац ће долетети за њом, ако је жив; а ако није, онда ће његова душа. Али кад год би се реч о томе повела, радије говораху шапатам (Настасијевић, 1991, III: 69- 70).

Доброта као борба и награда (РЕЛИГИЈСКИ ТИП ОДРИЦАЊА)

Када је реч о овоме типу одрицања, можда је најинтересантније осветлити га са становишта поделе *исполинских сила* на оне *од десне стране*, којој припада и сам Незнанац, која је страна Бога и врлина, и на оне *од леве стране*, којој припада гушобоља, персонификована у лику црне госпе. Најјаснију еманаацију добра у Незнанчевим гестима препознајемо у његовој доследности истрајавања у врлини.

Приказана готово бајковито, ова прича у себи садржи извесну поуку, наравоученије, које би на једном ширем плану могло бити показатељ људима како се не ваља понашати према племенитој намери другога, што је посебно показано на примеру понашања кнеза према Незнанцу, те како је само по себи чињење добра већ награда, која, иако је Незнанац не очекује, на крају ипак долази као одговор на истрајавање у хришћански подобноме деловању. Првобитне лажне оптужбе које су мештани упућивали Незнанцу, упркос његовим настојањима да им помогне, унеколико подсећају на оптужбе библијских *лажних свеитеника*, *фарисеја* према Христу. На крају, сами мештани пресуђују у корист Незнанца, препознајући и разлучујући лаж од истине.

Одрицање од статичности приповедања (ПОЕТСКИ ТИП ОДРИЦАЊА)

По много чему интересантна са поетскога становишта, ова приповетка је необична већ и по томе што нам долази са неком врстом посвете. Настасијевић је, наводно, намењује лаковернима, па би та чињеница могла бити дискутабилна, када је реч о релевантности њенога наравоученија. Међутим, уколико се има у виду да

лаковерност и примитивност као нека врста изворности, према Настасијевићевом мишљењу, нема негативну конотацију, онда и сама дискутабилност њенога наравоученија може бити доведена у питање.

Динамичност промене приповедачке равни, пишчево одрицање од њене обичности и статичности, те њено премештање са неутралнога казивача, на Незнанца, затим на мештане, траваре, врачаре и гатаре, па и самог кнеза, где једино црна госпа остаје, доследно својој улози, потпуно нема (изузев у сцени њеног дуела са Незнанцем, када испусти језив и грохотан смех који има летално дејство), такође јесте једна од важних карактеристика Настасијевићевога приповедачкога стила.

Настасијевићево стваралачко трагалаштво, као и тежња да из свакога урањања у раскошно језичко ткиво изрони са разиграном и непоновљивом речју у својим рукама, јесу мера његовога избора да се одрекне сваке формалне и суштинске окошталости, што, између осталог, постиже и увођењем фантастичних елемената у оно, наизглед, обично, као што је то, рецимо, увођење фантастичних ликова Незнанца и црне госпе у варљиву обичност и наизледну реалистичност кнежевине.

Лагарије по ноћи

Паралелизам простора и личности (ЖИВОТНИ ТИП ОДРИЦАЊА)

Пуна особености и својеврсног поетског шарма, ова Настасијевићева приповетка карактеристична је и по томе што, између осталог, писац покушава да докине дистинктиван однос, да се одрекне разлике, између специфичних детаља у описима личности и, паралелно са њима, детаља везаних за описане амбијенталне целине. У том смислу, *екстеријер* простора се, на изванредан начин, у потпуности изједначава са *ентеријером* личности.

Има у сокачету кафаница, наерена кровом западу. У неко доба из ње испадају људи, наерени и они...Врата су ниска, те високи у неопрези разбију главу; праг

ван прописа уздигнут те се кратконоги спотичу о њега, опет у неопрези. Кача, међутим, у телу кратак је, а у ногама дугачак, па му се то никада не деси. Врата су, види се, за њега скројена (Настасијевић, 1991 а, III: 71).

Персонификовањем карактеристика одређених грађевина, писац, поред осталог, постиже ефекат уплива фантастичнога момента у саму приповетку. Веома сличну атмосферу срећемо и у Настасијевићевој драми *Код „Вечите славине“*, у којој се улога кафане чини у потпуности равноправном са главним улогама актера који у њој и око ње обитавају, те се та врста извесног симбиотског односа и суживота грађевине и мештана одражава и на догађаје којима ће заједно присуствовати.

У једном моменту, Настасијевић чак напомиње како је Кача *вршњак* кафанске храстове столице, дакле на посредан начин нас упућује на могуће паралеле између грађевине или предмета и личности чак и са становишта њиховога настајања, као и нестајања. Низ оваквих примера наставља се и када нам лирски казивач у лику Каче покушава дочарати место на којем је становао заједно са тетком што га је прихватила након мајчине смрти. При том, он то састајалиште живих и мртвих, будући да су из њега „износили по мртваца годишње“ (Настасијевић, 1991 б, III: 73), пореди са *јефтичавом бабом*. Међутим, најинтересантније је свакако његово изненађење када наиђе у бајколикоме простору на неприступачни дом тајанствене драгане, Маријане. Одрицање од могућности прилаза њеној кући, слично је одрицању од могућности да се приближи њој, чија појава више одговара каквом крчком, вилинском бићу, неголи реалној личности смртне жене.

Ни да се пренух, ни да с неба би опет видно, а ту, руком да је додирнем, ни корак од мене, Она, у неком своме зрачењу, дуголика и бела у чедности. Мирисно и чисто би ми као у освит великог празника. Али, по чему ћу знати јесам ли при свести, ван ње или у сну? (Настасијевић, 1991 в, III: 81).

Игра истине и тајне
(ФИЛОЗОФСКИ ТИП ОДРИЦАЊА)

Управо та Качина унутрашња запитаност и проблематизује саму перцепцију стварности и истине. Наиме, Настасијевић и сам, у свом директном обраћању читаоцу приликом динамичне промене аспекта приповедања са лирскога казивача на себе као аутора, наводи како готово искључиво од самог Качиног слушаоца зависи на који ће начин разумети и прихватити његова казивања. Одричући се, као аутор, могућности да до краја одреди Качину припадност двају супротстављеним странама, истини или лажи, Настасијевић заправо непотпуно детерминише главнога јунака ове приповетке, чак га у једноме моменту више опредељујући за његову стварност која не мора одговарати објективној и наметљивој.

И онда намигне Кача. (То као неко отварање славине, да потече.) Само треба имати на уму ово: Он грозно лаже; ништа од онога што казује није се десило у ствари. Али, то опет не мора значити да се није десило у њему. Зато увек их има који му лудо верују. А ви, који сте роб истине, боље, капу на главу, па, проспавајте своји драгу ноћ, да сутра не грешите на рачунаљци! (Настасијевић, 1991 а, III : 72).

Међутим, одрицање од могућности успостављања јасне дистинкције између истине и лажи, чак и путем евентуалне рационализације Качиних карактерних особина, довело је до тога да је његова стварност, она у коју жели да уведе и своје верне слушаоце, па чак и оне који му нису у толикој мери верни, заправо стварнија од објективне стварности. У онтолошком смислу, његово одрицање од могућности да неко од тих којима је упућена не прихвате његову причу, као и његову перцепцију стварности, представља императив и *conditio sine qua non* његовога даљег приповедања. Сам Кача и отворено поставља наведено као услов, речима: „Сад, браћо, морате сулудо веровати, иначе моје казивање остаће без смисла“ (Настасијевић, 1991 б, III: 81). Међутим, то чини и Настасијевић, увођењем неке врсте дидаскалија у прозни текст, у којима даје образложење одређених Качиних поступака, као, на пример, када својим

слушаоцима, најављујући паузу у своме приповедању, налаже ћутање. Такође, писац уноси свој ауторски аспект и када описује атмосферу у кафани након завршетка Качинога излагања, где неки од сумњичавијих Качиних слушалаца покушавају да доведу у питање кредбилност његовога причања, на шта Кача реагује са изразитим негодовањем.

Онда неко (најразборитији у друштву) запита: -Не рече нам, драги Качо, како се зове та варош?- Он слегне раменима и каже:- Немам појма, бато! А други неко (најтупљи у друштву): -Добро, молим те, а оно што је замиришао јаргован 27. новембра, зашто то?- Кача га уништи погледом и, без збогом дигнув се, оде љут. И готово (Настасијевић, 1991 а, III: 89).

На извештан начин, Настасијевић као да поново покреће старо питање односа онога што бисмо назвали истином уметничког стварања према објективној стварности и истини, која је упитна већ у самој својој наметљивости и наводној неопозивости.

Спознаја о томе да је у одрицању од немогућности потпунога сазнавања сопственога порекла и сопствене природе, за самога Качу, садржано решење његове недоумице у којем би правцу ваљало да крене његово биће. Тако, на пример, о својој покојној мајци он готово да ништа не зна, тако да и оно што наводи представља само магловити прегршт присећања:

А за мајку што знам, све се можда односи на комшинуцу, теткину кћер, од јефтике умрлу: дуголика и бела стала би на прозор да хвата последње крајке дана. Кажу, пред умирање певала је. Дакле певајући из тела изишла. Има па објашњавају да је то од чедности душе. Ја опет са своје стране знам, чедност је жедан проћи поред извора (Настасијевић, 1991 б, III: 91).

Није случајност да је управо песма оно последње што је произашло из бића његове мајке, јер самоме Качи у више наврата у приповеци управо се поједине песме и њихове речи јављају као смернице његовога деловања. Попут матерње мелодије, која се у многим Настасијевићевим делима провлачи имплицитно као главна тема, чини се како су и по један стих на почетку сваког од делова овог

приповедног триптиха постављени као мото и потка за плетиво будућега текста, као и Качине судбине.

Када је реч о филозофском типу одрицања у етичком смислу, један од најдраматичнијих момената у приповеци јесте онај када Кача у другоме делу свога приповеднога триптиха говори о дану свога венчања, те о недодирној лепоти чедне Стојане.

Тихо је где она чека, и друго ван ње не видимо: то љубљени споља по њој само разасипа зраку. Спи, рекао бих, или од стида оборила очи. Женик је ту, и у сну ли, кроза стид насмеши се. Да не потраје ово, јер усхит издржати не могу. Хоћу да шанем реч нежну, и додирнем је за разбуђење, али занемео и укипљен остајем као пред светињом. Ко је она? Месецем овенчана није ли недостижно далека? Не мени, не мени, већ коме ли женику гајена. Додиром да не оскрнави (Настасијевић, 1991, III: 109).

Извесна пишчева преокупираност чистотом чијег се нарушавања мора у потпуности одрећи, присутна је и у овом његовом делу, у ставовима и поступцима лирскога казивача, Каче.

Лепота ужаса или ужас лепоте
(РЕЛИГИЈСКИ ТИП ОДРИЦАЊА)

Приказана веома питорескно и тајанствено, као превасходно лунарно биће, чија се тајанствена природа чува у љусци недоступности, Стојана као да помало поприма карактеристике хришћанскога анђела. Шта више, она је и заштићена деловањем извесних натприродних сила, што се види и у следећој слици треперења кандила, док Кача стоји над њеним креветом, задивљен и засењен, али истовремено и застрашен њеним уснулим ликом, односно променама које је на њему начинила његова свест:

За опомену пред кандилом данас затрепери лик стравично у одсев далеког! Сад и њено лице дужи се! Боже мој, не дај ми појмити! Довека молитву за спасење без

предаха да читам теби, живот мој за тебе као свећа да сагори! Не дај ми појмити (Настасијевић, 1991 а, III: 109).

Качино одрицање од могућности остварења себе у односу према вољеној жени, веома је интересантно са психоаналитичкога становишта. Кроз његов чин бега од невесте чак и пре но што дође до путене манифестације њихове љубави, поново се јавља као мотив проблем инцестуозности, који неретко интригира Настасијевића у његовим делима, те у различитим жанровима он проналази разноразне начине за његово разрешење. У овом случају, Настасијевић поново истиче лепоту и ужас, или ужас лепоте у њеним неочекиваним трансформацијама, које сам Кача на лицу драге препознаје као варијације што у њему изазивају осећај забране и недопустивости, будући да се наведене метаморфозе лика одигравају у том смислу да њен лик постаје блеђи и издужује се, идентично лицу његове мајке, какав му је остао у сећању, али и налик лицу Богомајке, у чијим очима препознаје познате погледе родитеља.

А гле дивни Богомајке лик! Лековити неки поглед упире у мене и благо ми је као на материном крилу. Заборављено назирем у томе. Дрхтајем ли жишка или заиста, дужи се и устрепти и неке познате очи гледају ме? Боже мој, куда ово, у светост или богохулу? (Настасијевић, 1991 б, III: 107).

Качина неодољива потреба да до краја расветли мистерију сопственога порекла, наставиће се и у трећој целини ове приповетке, у којој нам он открива да је потомак неуобичајено жустрог човека и пијане Циганке, што изнова поставља питање веродостојности Качиних казивања, будући да мајку најпре описује као танану и бледу, крхку, *издуженога лика*.

Наративни триптих (ПОЕТСКИ ТИП ОДРИЦАЊА)

Са поетскога становишта, приповетка *Лагарије по ноћи* карактеристична је већ и по својој троделној структури, као и по одрицању пишчеве намере за устаљеним и већ виђеним приповедним решењима. Свакако је један од најзначајнијих проблема којима се Настасијевић бави у свом приповедању, када је

реч о овом али и у неким другим његовим делима, већ споменути однос стварности уметничког дела и објективне стварности. Бавећи се управо овом тематиком, Мирослав Егерић у свом раду, у којем говори о Исидорином виђењу Настасијевићевог дела, наводи две битне карактеристике Настасијевићевог приповедања, а то су неисторичност и очигледна доминација интуитивнога у односу на рационални моменат. „Исидора Секулић, дакле, поред неисторичности Настасијевићеве визије, као њено друго битно својство открива осећање за силе неизвесности, неслућена преплитања дејства“ (Егерић, 2002: 286). Тако, на пример, када се Кача на самом крају приповетке покушава вратити свом опустелом дому, он га затиче у незавидном стању, опустелог до те мере да га чак и животињски примерци напуштају, сви изузев златних пчела, које се враћају када га примете, и у чијем роју, рашчињен на небројено много ситних делова, према сопственоме казивању- бива уништен.

„Гле, сад ме с леђа стрељају, сад искоса, сад озго. Као свици у сумрак множе се, стотинама истоветних стрељају ме. И ништа осим њих: сам ја и оне одасуд. У све бих да се упијем цео, све истом силином домамљују: И на стотинама прамења раскинут зашустим пут уништења. Тако се пева с јесени! (Настасијевић, 1991 а, III: 126)

Међутим, тада наступају његови слушаоци са, наизглед, логичким питањима о немогућностима његове заумне комуникације, јер: „Качо, ако си умро, ти ниси жив; ако си жив, ти ниси умро? Је л' да, ту си се као мало пребацио?“ (Настасијевић, 1991 б, III: 126) У наведеном случају, Кача представља еманацију уметничке стварности, која подразумева креацију не нужно или чак не ни најмање подударну са објективним реалитетом, који осликавају поменути слушаоци. Из тог разлога непомиривости њихових погледа на свет, Кача и одговара присутним радозналцима на следећи начин: „’Оди де, да ти шанем!’ Он се превари и приђе. Кача му шине шамар да се под сто откотрља глупи, пљуне га, опере руке и оде“ (Настасијевић, 1991 в, III: 126). Међутим, упркос њиховим међусобним несугласицама, Качини слушаоци се са задовољством одричу негативних емоција према њему, увек радо ишчекујући његов повратак у кафану, као и његова нова казивања.

Спомен о Радојци

Индивидуализована судбина као глас супротстављен хаосу општости
(ЖИВОТНИ ТИП ОДРИЦАЊА)

Испуњена у потпуности пишчевом и казивачевом емпатијом према напаћеним људским, али и не само људским бићима, ова приповетка постоји и као својеврсно сведочанство о једном прохујалом, ратном времену, које ће однети пуно више него што је икада могло и намеравало да донесе или макар врати.

Онда црњи за црњим дани насташе, и кидао се живот. Иза помора гледах: као дрва колима одвлачаху на укоп лешеве; и чопорима где у смрт одгоњаху народ; и глад како се вуче путевима; из домова, иставив пљачка прозоре, где бије као из лобања мрак; и пожаре, и крвопролића, и ране. Али, зачудо, сад у сећању, дубље ме но ишта гане спомен о Радојци. И, чини ми се, кад на крају ишчили све остаће ганутљив да завршим њиме (Настасијевић, 1991 а, III: 127).

Међутим, читава глобална слика ратне катастрофе биће дата као оквир за ближе одређење и истицање поједначне трагедије Радојке и њенога сина Мима у виду централне теме приповетке. Настасијевић се са јасном намером одриче жеље за приказивањем стања опште катастрофе, као статистичког момента, који би могао обезличити жртве рата и свести их на цифре заробљене мастилом. Он је свестан чињенице да једна, потанко испричана људска судбина у *смутним* временима, управо из разлога што је ближа, осетнија и више читаочева, може знатније да потакне на размишљање и сапатњу, него пуко завештање страдалничкога норматива. Само једна од приказаних слика Радојке, Мима и оно мало куће и животиња које поседују, има синегдотску улогу и снагу да дочара стање у читавој, ратом захваћеној земљи.

„Зваше ли се Радојка, а дете јој Мимо, не знам. Али видех, гони овцу и јагње на трг, и у ганућу рекох себи: Оно мора да је Радојка, и невоља јој, јер оно мало јада гони на трг и води Мима!“ (Настасијевић, 1991 б, III: 127).

Контрастне скице чедности и света
(ФИЛОЗОФСКИ ТИП ОДРИЦАЊА)

Међутим, сами по себи, у онтолошком смислу, Радојка и њен син Мимо представљају бића која су персонификација одрицања. Заробљени у магми несносне беде и без икакве могућности избављења, изузев у својој вери у Бога, они представљају невина бића која страдају не због сопствене кривице, већ испаштајући ону исконску, наслеђену кривицу свеукупног људског рода. „Онамо заспао Мимо по јагњету. Њој смркне од туге. Па, колико било да завара муку, брзо и брзо буновом, узев га на крило, казује му којекакве окрајке бајки што њој некад казиваху, па јој сад покидане остале у памети“ (Настасијевић, 1991 а, III: 129). Готово да нема невиније слике у целокупноме опусу Настасијевића, од те садржане у сцени када мали дечак заспи наслоњен на леђа уснулога јагњета.

Поједини интроспективни моменти Радојкинога промишљања о сопственој судбини која јој ни најмање није наклоњена, представљају њен доживљај сучељавања ње као невиног и безгрешног бића са суровошћу и бездушношћу спољашњег света. Казивач наводи како је она са својим дететом живела у трошној кући на самоме крају села, „да више ње одмах настаје планина“ (Настасијевић, 1991 б, III: 127). Дакле њено искуство мимо сопственога дома је веома оскудно и као такво највероватније не би ни било проширивано, да је рат, услед одсуства мужа, није приморао на сусрет са људима. Упркос њеноме одрицању од жеље да уђе у интеракцију са њима, она је на то приморана несретним сплетом околности. Управо тај остварени контакт међу њима довешће је до спознаје суштине каквоће света.

У једном тренутку, при самоме уласку у варош, Радојка је запитана на један готово детињи начин због чега и чему уопште тај рат, када су на обема зараћеним странама подједнако напаћени људи: „Али, зар може да ови наши оду онамо и побију се с њима, кад их у веку не видеше!“ (Настасијевић, 1991 в, III: 128). Сазнање да је чак и ту, на варошкој тржници чека неправда, као и то да ће у својој беди морати да се одрекне и прода поред једне овце и једино јагње које њен

син толико воли, делује врло депримирајуће, и узнемирава у својој животној пластичности.

Међутим, посматрано са становишта етичности, тај њен чин делује ипак као доказ Радојкине племенитости и верности према мужу, за кога је спремна да се одрекне свега, не би ли олакшала његово учешће у унапред обесмишљеном рату. У том смислу она се веома приближава карактеру чика- Јанка, из истоимене приповетке, који је спреман да се одрекне свега, како материјалних ствари, тако и намере да себе помало и за себе сачува.

Божја реч као смисао одрицања и страдања (РЕЛИГИЈСКИ ТИП ОДРИЦАЊА)

У религијском смислу, ова приповетка делује засићена примерима зазивања Божјег имена. Већина Радојкиних промишљања, или својеврсних монолога, ваљда самоме Богу окренутих, јесу молитвеног карактера. Од тога, свакако, најупечатљивији пример јесте онај када крене пут вароши, не би ли продајом овце и јагњета дошла до новца, јер то осећа као неодложни и нужни чин, како би се нашла своме мужу у невољи.

Ето, фала Богу, и овај пут је ко Божја рука; сад брдом и долем, сад преко воде и пољем, да и не мислиш, одведе те где мора. И вода на воду навезла понесе некуд и води. Ето, сад и ми; води нас, Боже, и ваведи, кад је од тебе морање (Настасијевић, 1991 а, III: 129).

Па ипак, најпотресније њено обраћање Богу јесте оно које ће уследити након продаје овце и јагњета, када мали Мимо осети са неизмерном тугом да више нема свог јединог пријатеља. Упркос чињеници да „не воли да јој се мука по путу развучи“ (Настасијевић, 1991 б, III: 131), Радојка у једном моменту, на самом крају приповетке, са ужасом полагамо постаје свесна свог, потенцијално, безизлазног положаја, те у складу са тим почињу да јој се причињавају гласови животиња којих је била принуђена да се одрекне, а који почињу да се сублимирају у људске гласове, запомагања и вапаје. Дисперзија њене свести која покушава да

опстане у осећању једне ненаслутљиве патње, учиниће да и њена мисао, као и оно што изговара постане сегментарно, исцепкано. Последњи покушај одрицања од утопљења у свеколикој депривацији, како материјалној, тако и менталној, Радојка чини у последњој реченици, која неодољиво подсећа на спруд или пружену руку самог Творца, путем молитве која, иако исцепкана, произилази из самог ткива њеног бића. „Помилуј, Боже, помилуј, помилуј и услиши!“ (Настасијевић, 1991, III: 132)

Судбинско изнад ноуменалног
(ПОЕТСКИ ТИП ОДРИЦАЊА)

Са поетскога становишта, свакако је значајно споменути иницијелни моменат казивања лирског субјекта, када се он већ у првој реченици одриче потпуне сигурности у истинитост онога што ће пред своје слушаоце изнети, као што су, на пример, имена главних актера приповетке, Радојке и Мима. Међутим, приликом читања стиче се утисак како писац то не ради како би довео у питање оно што намерава рећи, већ напротив, он као да жели да тиме покаже како су имена ирелевантна пред приказом једне трагичне људске судбине, која је лако могла бити било чија. Истинитост свега реченог појачава и то што је казивач директно укључен у сам ток збивања, јер он записује и приповеда оно што у датоме моменту перцепира, односно оно што, иако умерено дистанциран- види.

Виђење 1915.

Четвоространост бића
(ЖИВОТНИ ТИП ОДРИЦАЊА)

Читава ова приповетка представља једну врсту казивачеве исповести о недаћама које су у рату проживљене од стране неке врсте његових сабораца, иако

до краја остаје мистерија да ли су у питању засебне егзистенције, или су сви они аутопројекције његове напаћене свести.

Никад не сазнах такве, а чини ми се вековима с њима. Може бити, да ли да помене, моје се биће начетворо расточи да они настану. Јер и они блиским се осећају, а друг другу ни крштена имена не зна, камоли ко је и откуда ли (Настасијевић, 1991 а, III: 133- 134).

Неуловне прилике учиниће да свако искаже своје карактерне особине, да се одрекне њихове затомљености, односно уколико се сваки од описаних ликова перципира као једна од унутрашњих карактеристика самога казивача, рат ће условити испољавање таквих карактеристика.

Будући да је сам Настасијевић међуратни стваралац, који је у свом бићу осетио последице ратних збивања, није зачуђујућа његова способност да проницљиво и до танчина дочара ломове у свести ратних страдалника. У наведеним временима, он је томе неизоставно сведочио, велики број људи губио је везу са реалношћу и адекватним осећајем за успостављање система приоритета и вредности. Тако, на пример, када такозвани Жгоља, самога себе приморава на одолевање присуству конзерве у његовоме ранцу, не би ли одложио моменат уголења сопствене глади, он то чини и по цену сопственог живота.

Жгољи звезка на дну торбе конзерва. Чуљи уши Поднаредник. ‘Липсаћеш’, вели, ‘скини с леђа терет, будало!’- ‘Нека не брине, могу ја!’- Истина је, замало па ће липсати Жгоља. Али зар торбу да баци! Ту му је чохано одело и везена кошуља (Настасијевић, 1991 б, III: 135).

Одрицање као потискивање (ФИЛОЗОФСКИ ТИП ОДРИЦАЊА)

Међутим, актери приповетке немају проблем само са сопственом личношћу, већ и у међусобној интеракцији. Па тако, на пример, филозофски тип одрицања у етичком смислу проналазимо у многим сценама у којима је описана Поднаредникова подлост у виду одрицања од истинске бриге о сопственим

војницима. Намеран избор опасних и неприступачних путева представља један од таквих момената:

‘Куд ја оком нанишаним, ту је, и за мном-те!’ -И збиља зачкиљи у даљину, рекао би тражи добро познато место (а ни у сну хуља не прође туда). А, они, сироте овце, душа им пристајати. Од неке милине што ето ломе се куд он заведе, просто бира у андрак доле вратоломно и влагу, уз клисурина тврдоглаво на врх, кроз честу, где пущкара, да их избоду смрека, па звер где се урликом огласи, потече онамо и: Вуна!’ (Настасијевић, 1991 а, III: 135).

Противречје безрезервнога поверења војника према Поднареднику, те његово настојање да их по сваку цену искористи и покраде и оно мало хране и потрештина које су при себи имали, допринеће томе да ни са једне, али ни са друге стране њихов заједнички покушај преживљавања не прође славно.

Постоји, ипак, и позитиван пример филозофскога одрицања у етичком смислу, а то је оно место у приповеци, када се такозвани Поп, након Жгољине смрти, одриче могућности да напусти његово мртво тело, и једини је који показује емпатичност за умрлога саборца.

Но Поп, као да га везало за непомичног, остане му више главе укипљен: Влажне очи упира у носић разрогачено. То што модар вири испод ћебета, страхоту значи. Пао је поглед продорно, до свиснућа остаје му се: сад ил' никад да се дозна тајна“ (Настасијевић, 1991 б, III: 136 137).

За самога казивача, у спознајном смислу, покушај одрицања од присећања на виђење смрти саборца које датира из 1915. године представља уједно и покушај спасавања од таквог ужаса. Будући да је претходно већ напоменута казивачева сумња у сопствену психолошку подвојеност, само по себи намеће се питање да ли је реч о спознаји која се заснива на сопственом или себи приписаном искуству које је проживљено од стране других индивидуа које су споменуте у казивању.

Избегавах сетити се: као мора притиснуо би ме спомен. И кад би да продре, брже-боље чим било заташкавах. Беше ме нада, притајен можда обамреће у таму. Кад, авај, за казну ваљда, сновало се потајно. Чијом ли вољом (кад се моја противила) као кухна зора свиће у мени виђење? Језивије но икад у сну, икад на јави

обелодањују се обличја. У њима се познав, видим их, гоњени врдакају испред смрти, на све сем њу мислећи да избегну (Настасијевић, 1991, III: 133).

Поводом овог проблема неуспелог покушаја потискивања описаног виђења у Настасијевићевој причи, као сећања на повлачење војника са албанског југа пут севера, односно Србије, након завршеног Првог светског рата, пише Милослав Шутић у своме раду *Архетипски приступ „Виђењу 1915“*. Наиме, он настоји да анализу овога проблема заснује на Јунговој теорији архетипова и његовом специфичном односу према инстинктивном делу човекове природе.

Све што је овде речено може се довести у везу са Јунговом теоријом архетипова, која подразумева *сталну угроженост* индивидуалне свести од колективно несвесног, и у оквиру које, управо као резултат такве *угрожености* Јунг види уметников стваралачки доживљај. Као извор архетипова колективно несвесно *угрожава* индивидуалну свест базичним архетипским обрасцима, али је, према Јунгу та свест истовремено угрожена и сублиминалним, потиснутим садржајима који се у њу враћају да би је казнили што их је, непријатне, потиснула. И о потиснутом, непријатном догађају, и о наглom избијању *спомена* на тај догађај у свести, и о кажњавању свести од стране тога *спомена*, Настасијевић, видимо, говори у прологу своје приповетке. Оно пак, што се дешава у свести приповедачког *ја*, после избијања непријатног *спомена*, односно притисак тога спомена на приповедача, да речима исказе *рођену мору*, да је тако уметнички осмисли и да је као естетски, тј. књижевни предмет *на дар ближњима спреми*, у складу је са архетипском, Јунговом, а с обзиром на поменути *казну* и са Фројдовом психоаналитичком теоријом, стваралачког чина (Шутић, 1994: 141).

У описаној слици војника у повлачењу и њиховој недаћи, превладавају необични, гримизни, слузаво- густи и загасити тонови уминућа, те читава атмосфера у описаноме постаје веома слична експресионистичким Мунковим сликама, тачније сликама *Крик*, *На мосту* и *Тескоба*, чије мотиве можемо препознати или наслутити и у неким другим Настасијевићевим приповеткама као што су рана приповетка *Страх*, па и приповетка *Прича о недозваној госпођи и гладном путнику*. Специфична атмосфера коју успевају да остваре ова два уметника, Настасијевић и Мунк, сваки у своме домену, али историјски гледано савременици, јесте атмосфера у којој је свеприсутно осећање дубоке

егзистенцијалне узнемирености човекове, која осећања попут меланхоличности, сапетости и паничнога страха изоштрава до бриткости и једва достижне издрживости. Стиче се утисак као да су они успели да кроз своја појединачна бића просеју и укроте, те кроз сопствени уметнички израз и дефинишу описано осећање отуђености и мртвила савременог човека па и читавога доба у којем он живи. На крају, као потврда скептичнога односа према схватању животнога смисла, јављају се и стихови песника који је такође живео и стварао у истом времену као и претходна двојица, Рајнера Марије Рилкеа, који је поводом наведенога проблема писао да није циљ живота победа, већ само издржавање живота.

У вези са наведеним јесте и проблем одрицања филозофскога типа у онтолошком смислу. Свакако да је са становишта човековог постојања подједнако интересантан и феномен живота и феномен смрти, као његов амбивалентни продужетак. Тако, на пример, када саборци из Настасијевићеве приповетке наиђу на замрзнути леш једног од војника међу стенама, они у потпуности различито реагују: од апсолутног одрицања од било каквог осећаја саосећања према покојнику, као на пример у случају Поднаредника, који се одмах досетио да би му могао украсти котлић и торбу брашна, па све до Поповога очајања и незаустављивога ридања у присуству и наслуту скоре смрти. Разуме се да је и поред више него јасних карактерних дистинкција међу Настасијевићевим ликовима, уследио подједнак крај који отвара врата ка небеској правди и небеским судијама.

Неупитна моћ надземаљског
(РЕЛИГИЈСКИ ТИП ОДРИЦАЊА)

Смрт сабораца, која је наступила након гозбе спремљене на украденом котлићу покојника, уследила је као логична последица срамнога чина и нека врста Божје казне, над којом је Поп током читаве радње приповетке непрестано замишљен. Ипак, упркос своме страху од смрти, чак и он ће поклекнути захтевима глади и прихватиће храну из украденога котлића. Управо тај моменат везивања проклетства за одређени предмет уколико дође до његове неадекватне употребе

или намерне злоупотребе, те на тај начин изазивање лошег судбинског исхода за свакога ко учини такав преступ, појављује се и у Настасијевићевој приповеци *Запис о даровима моје рођаке Марије*, када писац везује проклетство за један другачији, али исто тако украдени предмет- папучице.

Помало ироничан, али и одсечан крај приповетке, готово да поседује изванредан фантастичан призвук. Беспоговорност и изненадност краја који је наступио, као и одрицање од могућности искупљења без искренога покајања за почињени грех, заправо представљају карактеристике надземаљске силе која поседује неупитну моћ.

Приповедачка дистанца
(ПОЕТСКИ ТИП ОДРИЦАЊА)

У поетском смислу, одрицање од апсолутне веродостојности казивања од стране самога казивача којим се он већ на почетку приповетке ограђује, а посебно јер се његов увид у ток ствари ослања на сећање, потврђује Настасијевићево инсистирање као писца да нагласи у свакој приповеци како је реч ипак о лирским казивањима, а не о типичном приповедању.

Начин на који он специфичним језичким средствима остварује атмосферу зачудности и фантастичности у, наизглед, типичној ситуацији за ратна збивања, оригиналан је и нетипичан, а посебно сегмент који говори о унутрашњем, психолошком раслојавању личности. Готово да до краја казивања остаје нејасно и тајанствено до чијега уминућа, заправо, долази: да ли се заиста казивач, лирски субјект, присећа смрти својих сабораца, или услед психолошке раслојености на више различитих, персонификованих особина и карактерних нивоа он сам доживљава неку врсту епилога сопственога постојања.

Сан брата без ноге

Портрет рата
(ЖИВОТНИ ТИП ОДРИЦАЊА)

Покушавајући да дочара ратне неприлике и пустош, подједнако и у самом човеку, али и ван њега, Настасијевић у овој приповеци настоји да оде корак даље, показујући на примеру општељудског *брата без ноге* (будући да нису дати никакви прецизнији параметри тог братског односа) како се чак и губитак услед неправде може претворити у тријумф праштања и честитости. Он чак и не схвата да је његову позицију одредио сплет околности које му нису биле наклоњене и на које његово евентуално деловање ничим није могло утицати. У једном тренутку, када након операције чује да му је нога морала бити ампутирана, његова безусловна помирљивост са ситуацијом у којој се нашао иде до бесмисла: „Е, ногу, јел'ногу велиш! Гле збиља, нема је! Ако су, шта ме брига, вучина сам ја матора! А да шта мислиш, нема ништа за бадава, то се плати, синовче! Што скупље, то боље, то сигурније!“ (Настасијевић, 1991, III: 144).

Осликавајући судбину једног од ратних ветерана, који након борби свој живот наставља бедно, у просјачком руху и материјалној немаштини, рањен, Настасијевић му намерно изоставља лични идентитет у виду имена и презимена као ближих одредница, те наглашавајући његове позитивне и племените особине, тако необичне у свеопштем бесмислу рата, настоји да његов лик сублимира у принцип добра, у начело позитивног.

Прогледао и насмејан
(ФИЛОЗОФСКИ ТИП ОДРИЦАЊА)

Поводом приказаних суштинских карактерних особина *брата без ноге*, у онтолошком смислу, овај лик би се могао представити попут апсолутно неконфликтне личности, слично ранијим Настасијевићевим јунацима који по сопственоме трпљењу попримају извесне карактеристике јуродивих, као што су

чика- Јанко и Радојка. Главни лик ове Настасијевићеве приповетке живљење сопствене судбине чак и не доживљава као горчину и трпљење, он се одриче могућег осећања тескобе, непрестано покушавајући да одржи примат доброте у сопственоме духу.

А (што да кријем) који пут и сасвим раскриви, чисто осећам нараста добро у мени, па натенане мислим у сласт: Што ти је човек, сто чуда накани се на њега, као да је сам он за муку рођен, и дигну руке и нема, веле, од њега ништа. Кад оно, однекуд огрејало га добро, он прогледао и смеши се! Ето ја, кад ми овако дође потаман, заборавим се и запевушим. А буде, богме, па онако без ноге, у себи, и заиграм, па љуља ли, љуља! (Настасијевић, 1991 а, III: 140).

Чини се да једини моменти који се појављују у приповеци, а који с времена на време успевају да делују депримирајуће на брата без ноге, јесу моменти када му се чини да, од људи који га окружују, нико не жели да саучествује у његовом болу, не ради осећаја сажаљења које би га можда и вређало, већ само да га пита, па макар било и дете, за здравље и ногу, слутећи да је заборав страшнији и од самог страдања.

Са етичког становишта, одрицање од очајања и способност истрајавања у племенитости, упркос свим недаћама које су га задесиле, могућност очувања људскости, па чак и преузимање бриге о другоме када му је и самом била потребна помоћ, неке су од најважнијих особина овог лика и неки од најрепрезентативнијих примера несебичности. Један од илустративнијих поступака којим је показао своју решеност да чак и сопствени живот жртвује за другог, јесте чин спасавања његовога синовца Милоја од, готово, сигурне смрти. „Наћи ће тебе чика! Да си им онамо у канцама, бре, гребао би се, свеједно ма и за тебе мртва, нек се зна да имаш кога!“ (Настасијевић, 1991 б, III: 143). Стоичка мирноћа пред егзистенцијалном неизвешношћу и непристајање на могући пораз помоћу специфичне духовне ведрине, обogaћени искреном емоцијом- темељ су ове личности.

Филозофски тип одрицања у спознајном смислу проналазимо у овој приповеци у настојању главног лика да, макар кроз сан, допре до увида у смисао

учињене жртве. Његова неизмерна жеља да буде схваћен и прихваћен, да се својим тежњама издигне изнад обезличене људске магме, коју је ратно збивање само учинило још анонимнијом, те да је освести за сопствено постојање, окончаће се скрушеним повлачењем у себе. „Немојте, велим, браћо, није ни ред ни право да се ви толико око мене мајете“ (Настасијевић, 1991 а, III: 142). Сновиђење које је, макар наизглед, обећавало испуњење ове жеље, завршиће се неминовним самопорицањем, и у том самопорицању сопственим потврђивањем.

„Небо се ближи и гусне у свод“
(РЕЛИГИЈСКИ ТИП ОДРИЦАЊА)

Видевши у сну толико жуђену слику мноштва људи које га окружује, брат без ноге ће се у једном моменту, услед усхићења, наћи очи у очи и са највишом небеском Силом.

Боже, и небо као ближи се озго и гусне у свод. Тек заранци, а по њему крупно се отвориле звезде; две и две паре се у очи и гледају ме. Ово се и ти умеша, ради мене помери звезде, у храму да се обрете! Јаој, зар је и ово морало! Бар ти ме, Боже, за незнатна знаш! (Настасијевић 1991 б, III: 142).

Неочекивани приказ изазива у њему страхопоштовање и неверицу да се све то због њега чини, те на тај начин компензаторском улогом подвести, лирски субјект надомешћује изостајање реализације припадања и уважавања у свету стварности.

Самоодрицање као реликт средњевековља
(ПОЕТСКИ ТИП ОДРИЦАЊА)

Поетски гледано, све је у функцији повлачења пред Апсолутом и потребе за потпуним самоодрицањем, што нас на плану сродности идеја доводи у везу са поетиком наше средњевековне књижевности и односом према животу и свету као таквом у оквиру ње. Наиме, главни јунак ове приповетке, на изврстан начин, представља савременог човека заробљеног у духу средњевековља, односно човека са јединственим осећањем за преведност, трпљење и честитост, сачуваним упркос

живљењу у једном страшном, велоциферском свету. На тај начин Настасијевић посредно сведочи о томе да је реч не само о сродности поетика, савремене и средњевековне, него да су неки општељудски квалитети и врлине такви да надрастају како поетска начела, тако и животне обичаје, оличавајући божанску искру овога света.

ХРОНИКА МОЈЕ ВАРОШИ

Поводом друге збирке својих приповедака, сам Настасијевић као њен аутор, напоменуо је, према сведочанству Новице Петковића које смо већ наводили, да је ту заправо реч о скупини недовршених лирских казивања. Самим тим, особени карактер ових записа условио је да поједини примери различитих типова одрицања не буду подједнако заступљени, односно да се у неким случајевима неки могу или чак уопште не морају јавити. С обзиром на ову чињеницу, као и на то да је на примерима из претходне збирке већ исцрпном анализом показано на који начин функционишу одређени мотиви у приповеткама, у складу са тим којем типу одрицања припадају, на примеру ове збирке ће бити у најкраћим цртама показано како слични мотиви функционишу у једној рудиментарнијој форми. Наведена особина Настасијевићевих приповедака, њихова извесна *недовршеност*, припада поетском типу одрицања који је сличан у свим његовим приповеткама из ове збирке, тако да га нећемо наводити за сваку понаособ, како би се избегла могућност појаве монотоне репетиције.

За помози Боже

Звон живота над муклошћу смрти
(ЖИВОТНИ ТИП ОДРИЦАЊА)

Лирски казивач се, кроз дочаравање прилика у сопственој вароши, веома симболично дотиче и проблема црквених звона. Мајстор који их је правио, одричући се преимућства смрти над животом, завештао је црквена звона живима,

тј, препознајући у звонима читаву ту прегнантност мелодијске разиграности, казивач као да жели и супротставља је самртној неодредивости и замуклости.

Забрањена питања
(ФИЛОЗОФСКИ ТИП ОДРИЦАЊА)

Када је реч о овом типу одрицања, у наведеној приповеци препознајемо примере који се односе на спознајни смисао. Као да покушава да измакне Настасијевићу, реч га изазива да је савлада. Настојање казивачево да говори о својој вароши, праћено је потешкоћама различите врсте, па тако, на пример, он наводи како је порекло његове вароши остало непознаница управо из разлога што се нико од мештана није хтео подухватити ишчитавања писаних извора о томе. Само одсуство ближих информација о свему што би могло јасније осликати профил лирског субјекта, као и карактеристике вароши, чини могућом позицију читаоца да све доведе у питање. Реч је о, већ карактеристичном, моменту затајености у стилу и начину на који Настасијевић приповеда, чиме се постиже призивак и ефекат бајколкости која, како у читаоцу тако и у слушаоцу, треба да пробуди разоткривалачку знатижељу.

Филозофско одрицање у онтолошком смислу проналазимо на примеру готово симбиотске повезаности између лирског субјекта и вароши, као главнога топоса приповетке, а посебно између њега и осталих мештана, у којој је одречена могућност њиховога диспаратета. „Нема ту лека. Наопако се међу вама родило: ослушкујући ваша, дубље још продрем у своја рођена ћутања; душа му промуцати што од самог себе насвагда затаји. А чему нема лека, све ми се каже, за даље је некуд лек“ (Настасијевић, 1991, III: 158).

Можда је управо отуда и потекла његова потреба да исприча хронику своје вароши, не би ли са бољим упознавањем ње и њених мештана приближио самоме себи и сопственоме идентитету.

Казивање као енигматична игра речи
(ПОЕТСКИ ТИП ОДРИЦАЊА)

Гледано из перспективе поетскога момента у овој приповеци, значајно је не пренебегнути детаљ када сам казивач препознаје своје приповедање као енигматично: „Па молим смерно, ко ушчита ово, нека много не замери замршеностима овде- онде: боље се није могло размрсити“ (Настасијевић, 1991 а, III: 159). Одлучно се одричући свемогућности своје приповедачке перспективе, он напомиње својим реципијентима, да је сам предмет одредио и начин приповедања.

Откуда дођосмо

Ничија земља
(ЖИВОТНИ ТИП ОДРИЦАЊА)

Настасијевић нас у овој приповеци уводи у амбијент и сам карактер вароши као топоса. „Које од сете, које да му се она трулина не сручи под ногама, слабо би ко, осим деце и будала, тражио туда памети“ (Настасијевић, 1991 б, III: 161). Кроз казивачево причање сазнајемо да је реч о негостољубивом крају којег су се мештани одрекли, не би ли пронашли неко боље животно станиште. Веома су индикативна и имена која је Настасијевић доделио овим, помало бајковитим, просторима- Бесни поток и Дивље поље.

„Змијски накот“ или- попуњавање простора
(ФИЛОЗОФСКИ ТИП ОДРИЦАЊА)

Међутим, сам процес пресељења за ове људе је текао доста бурно, јер није иницијелно произилазио из њихове освешћености и потребе за тим, већ су се свога првобитног насеља одрекли под приморавањем ондашњих власти. Упркос поменутој негостољубивости амбијента, карактер мештана је приказан као такав да су пре селидбе били спремни и да пропадну заједно са својим испошћеним домом.

У онтолошком смислу, веома је интересантан сам тај процес привикавања на непознато- од апсолутнога одбијања, до начелнога прихватања.

Упркос наредби да се напусти старо и сагради ново станиште, мештани Бесног потока показали су носталгичну жељу за својом старом постојбином, па макар њене зидине стајале и на темељима неизвесности. Сазнање о чињеници да не постоји могућност повратка због нарастања обима змијског накота који је надоместио њихово одсуство, ипак ће им на крају убрзати одлуку да се одрекну свега што је остало у сфери негдашњег.

Презрење земаљске власти (РЕЛИГИЈСКИ ТИП ОДРИЦАЊА)

Промена власти на челу казивачеве постојбине десила се насилно и преваром, тако да ни то није остало без трага на души мештана, а посебно након што проникну у притворност новог господара. Одрицање од жеље за владавином неправедног придошлице учинили су сви који су пожелели повратак старог господара, који их је у знак захвалности на повраћају њихове оданости даривао средствима за градњу нове богомоље.

‘А ви, грешни у Бога, и њему самом на терету, ако крај мене и оне поточине на своје добро заборавите! Толико вам’ ,вели, ‘с моје стране; и ово замуке (па им пружи равно кесу дуката) богомољу да саградите, душу себи за времена да спасавате, жалосна браћо!’ (Настасијевић, 1991, III: 166).

Значајно је споменути да је главни узрочник несреће мештана заправо њихова грешност (једна од Настасијевићевих најчешће проблематизованих тема), између осталог и изневеравање поверења старог господара, те да им он управо из тог разлога и даје могућност искуљења на тај начин што ће се црква изградити.

Како се сазда наша богомоља

Туђи градитељ (ЖИВОТНИ ТИП ОДРИЦАЊА)

Предочавајући на који је начин текла изведба радова на богомољи, Натасијевић кроз казивање лирског субјекта наводи како је једна од особености наведених радова било и то што је господар за изградњу цркве ангажовао туђина. Одрицање других од тога да га прихвате, казивач описује путем описивања начина на који су текли наведени радови. „Смркне мајстор. Туга је то да се туда маје, још и да је глава он, туђа вера, нечиста градња да остане. Па опет, ћутао, трпео, за времена клонио се, само да не легне крв на светом месту“ (Настасијевић, 1991 а, III: 168). Међутим та нетрпељивост је такође уочљива и на језичком, комуникативном нивоу, па се читава конфликтна ситуација проширује и продубљује на различитим нивоима. Прихватање туђинског као помало непожељног и непријатељског једна је од Настасијевићевих претпоставки, те се јавља не само у приповеткама, већ и у другим његовим делима и жанровима, као на пример у већ поменутих есејима и драмама.

Црвене контуре сени (ФИЛОЗОФСКИ ТИП ОДРИЦАЊА)

Одричући се могућности да на било који прихватљив начин реши ничим конкретним изазван сукоб са туђином, главни мајстор, искусни старац Ориђанин који је био зидар од заната, одлучује се да прибегне једној недозвољеној манифестацији сублимирања одијума путем забрањене радње, „да отклони једно, прибеже другом злу: црвеним концем узиди туђинову сенку... На смирају сви у туђиновим очима грозницу видеше. И нико ником реч не каза“ (Настасијевић, 1991 б, III: 169). Симболика самога чина неодољиво подсећа на српску народну епску песму преткосовског циклуса *Зидање Скадра*, када је реч о *везивању* неког, најчешће људског бића, за одређену грађевину, како би њена изградња уопште

била могућа. Ова чињеница указује на очигледно и познато Настасијевићево ослањање на српску народну традицију и фолклор, као и на народна веровања, међутим, иако су ове релације веома важне за изградњу његове стваралачке личности, у њима се ипак не исцрпљује његова ауторска оригиналност, што запажа и Славко Леовац у своме раду о Настасијевићу.

Рекли бисмо да се Настасијевић некада непосредније, личније веже за фолклор, за његову срж и за његове мелодије. Али ако му се тесно приближава, то не значи да се у њему и утапа, нестаје. И да то хоће, не може. Настасијевић је уметник, и то из двадесетог века. Он жуди за хармонијом колективн (архаичног) и индивидуалног, субјективног (модерног) Жели склад између скромног (заједничког) и истакнутог (посебног) причања. Хоће да споји у своме приповедању оно зачудно (заумно), оно што је легендарно и- оно што је реално могуће и умно; хоће да споји бајковито и стварносно, попут неких симболиста и неосимболиста, да створи нову поетску приповетку (Леовац, 1983: 49- 50).

Пример неетичкога решења поменутог конфликта представља једну од сликовитијих скица за филозофски тип одрицања у етичком смислу.

Филозофски тип одрицања у спознајном смислу, препознајемо у скровитости и тајанствености које ће превладати након што градња богомоље буде завршена. Потреба за прикривањем идентитета и начина на који се све одиграло, од стране казивача приказана је као императив, будући да је проживљена тајна нешто што би већ самом речју могло и морало бити реактуализовано, те би се њено поновно буђење свакако требало избећи. Одлазак мајстора, као виновника несреће, заједно са његовим шегртима, ипак ће за њима оставити понеки траг:

По ћутању што га на коначима оставише, трагало се док се није изгубио и тај траг. Па и да их пронађоше, и да се ту међ' њима обрео главом он; па и да се преломи открити, ко је тај да би до краја смео саслушати тајну? Ако би, ко је бистар умом, мозгајући прикучио се до наблизу истини; или други ко безазлено срцем посред ње, стресли би се и од помисли, а камоли да се починило то (Настасијевић, 1991, III: 170).

Незнанчева, туђинска смрт јавља се у овој приповеци као нека врсте залога који је нужан, да би из његове пропасти произашло нешто од суштинске вредности за ондашње мештане. Настасијевић, ипак, у извесним моментима, кроз ликове мањине мештана, проговара са саосећањем према преминуломе туђину, те га у њиховим запажањима препознајемо као личност која је, изузев језичких разлика, готово иста као и они сами.

А што премину туђин, просто му души, изеде га зар ово наше. Дође тако камен из јад га зна чега да се овде скраси, оно га, прости Боже, горе ово наше добро покоси доли зло. Тек, да је мајке, или које било родбине, да му на пустом гробу закука! (Настасијевић, 1991 а, III: 169).

То запажање је показатељ не само туђинове, већ опште егзистенцијалне кризе и отуђености, својеврсне безимености како људи тако и самога времена, те представља пример за филозофски тип одрицања у онтолошком смислу.

Равнотежа одмеравања наталног и леталног (РЕЛИГИЈСКИ ТИП ОДРИЦАЊА)

Моменти у којима се препознају примери за религијски тип одрицања су врло специфични, а махом се односе на мелодијски карактер звона на богомољи. Наиме, казивач дочарава њихову звоњаву на један крајње специфичан начин, причајући како се њихов градитељ одрекао тоналних дистинкција у њиховом гласању те да су се у потпуности исто оглашавала, како приликом рођења, тако и након уминућа: „Све исто запевају, на смрт чију било, на радост празничну, на пожар и буну. Веселје језом прожму, миљем јад“ (Настасијевић, 1991 б, III: 167). Затварајући циклус постојања урамљеног између почетка живота и краја смрти, у равнотежи правих углова и божанских тонова, одигравају се људске судбине.

Поред овог примера стоји још и један раније спомињан, а односи се на одрицање од жеље за насилним решавањем конфликта на прагу богомоље, као и суздржавање мајсторове мржње према туђинцу.

Истина о Опакоме

Смола (не)бића
(ЖИВОТНИ ТИП ОДРИЦАЊА)

Казивач нас у своме излагању подробно обавештава о низу дешавања која су се одиграла у вароши, те између осталог и о појави наказнога створења у лику Опакога, као и муци кроз коју су, након његовога доласка у варош прошли мештани. Одричући се унапред апсолутне релевантности сопственога казивања, лирски субјект тврди како је Опаки у варош стигао пре његовога рођења, те се кроз читаву приповетку детаљи о постојању овога створења сазнају искључиво из казивања његових сународника. Прво што на извештајан начин већ одређује и у складу је са особеношћу ове утваре, јесте његова настамба. „Низ баштенски зид нешто се за пожара цедило, рекао би, змије пиштећи одвијугале, па остао траг. То нечист, кажу, горећи пусти као смолу из себе, колико да се окраста ко пипне“ (Настасијевић, 1991, III: 171). Веома убедљиво дочаравајући атмосферу у којој се појавио и каква је настала након његовога поганог дејствовања, Настасијевић пише како су нека варошка деца била ненадано поморена гушобољом и то управо кривицом Опакога. Символични су и атрибути који иду уз њега: неугледне животиње, црне мачке, птице и пси га прате, будући да на све око њега, па чак и на невину децу, делује неком злокобном силом, док крај себе непрестано носи извештајан ковчежић, за који су мештани веровали да је препун злата. Према народним веровањима, ковчег са златом симболизује похлепу, у случају Опакога, то је похлепа за дечјим душама, међутим, с обзиром на чињеницу да га Настасијевић описује као неку врсту утваре која се креће уз пратњу болести, тај ковчежић може се схватити и као нека врста Пандорине кутије, из Хесиодових *Послова и дана*, која у себи крије сва зла.

Призивање речи
(ФИЛОЗОФСКИ ТИП ОДРИЦАЊА)

У онтолошком смислу, казивач указује на опасност по оне који су већ и само слушали о Опакоме, те у том смислу сведочи о каснијој патњи и поремећајима у њиховим животима. Одрицање од могућности за нормалним настављањем трајања било кога у чији се живот, па макар и путем причања, умешало име Опакога, казивач описује на следећи начин:

То и ја, и који с млеком посисасмо све то, у крви остало нам, за толико улево скренусмо животом. Јер знам их, те без искушења којекуда срљаху; или за маленкост дигосе на себе руку; или под навалом неке изненадне туге страћише улудо животе (Настасијевић, 1991 а, III: 172).

Такође, само биће Опакога, јесте такво да се у моменту његовога потпунога откривања његово, наводно, људско биће потпуно разобличује у нечист:

Кад наједном, клопот одонуд његовог; змајевито, главом он, обре се између пса и деце. Немаде се више ни њему куд и обелодани се: очи му не беху очи, но као смола проли се глад; и место псовке лавез ли неки, маук ли, до у срце мајкама (Настасијевић, 1991 б, III: 177).

Као и сваки претходни, и овај његов долазак је изазвао болест међу најмлађима, чиме се леталност његове појаве појачава.

Са становишта спознаје, интресантно је казивачево настојање да по сваку цену, па макар и одричући се сопствене добробити, продре до истине о Опакоме. У овом случају, казивач се ослања на сведочења људи, која истовремено доводи или у питање, или се према њима односи као према веродостојним вербалним артефактима.

Филозофски тип одрицања у етичком смислу запажа се у сцени када се мештани одлуче да адекватно казне Опакога за његова недела.

Тада, јасно и гласно, оте се отуд човечији, његов крик, па као у одговор му векну и дрекну, рекао би, сав накот побеснео наваљује да га у комадиће искида, док

први пламичци лизаху већ уз три димњака, на који знак цела се одовуд варош сли у тамној навали... Сутрадан као случајно набасају где изубијан лежи у смрти (Настасијевић, 1991 а, III: 178).

Одричући се милости према Опакоме, варошани ће учинити одмазду за све учињене грозоте, како истините, тако и у свести доживљене.

Трагови на иконама (РЕЛИГИЈСКИ ТИП ОДРИЦАЊА)

Најзад, религијски тип одрицања препознајемо на примеру с почетка приповетке, када нам казивач говори о томе како су мештани реаговали на нежељено присуство злокобне придошлице, односно на који се начин то одразило на свете реликвије и иконе по црквама које су махом попуцале, „а посебно она Богомајчина са милооким чедом на руци...“ (Настасијевић, 1991 б, III: 171).

Исто тако, жена која му је била послата као тражена испомоћ, након сусрета са његовим погледом који је „шинуо попут промаје“ (Настасијевић, 1991 в, III: 174), бежи од Опакога, одриче се његове близине и жеље да извршава послове код њега, дајући једини дукат који је код њега зарадила, не би ли купила црквени восак и уље, ради сопственога спаса и искупљења.

Приповедно- поетски запис као модерна легенда (ПОЕТСКИ ТИП ОДРИЦАЊА)

Приповедно је аутор ускладио са овим приповедно- поетским, и то тако да су обједињени лирско- медитативни и медитативно- приповедни пасажии, што је довело до тога да смо добили овај леии приповедно- поетски запис. У њему се чудесно и реално спаја у легенди, али у модерној легенди, са призвумом ироније, са осмехом и мишљу о људској пролазности и људским гресима (Леовац, 1983: 78).

Један од карактеристичнијих примера за поетски тип одрицања у овој приповеци јесте то што је хронолошки редослед догађаја нарушен, те се јавља

својеврсна прстенаста структура приповетке, према којој се почиње крајем, заправо смрћу Опакога, а завршава почетком, односно његовим каменовањем.

Родослов лозе Вампира

Родна реч
(ЖИВОТНИ ТИП ОДРИЦАЊА)

Поред већ описаних, углавном мрачних и необјашњивих, збивања која су се догађала у вароши, казивач нас упознаје са још једним злокобним феноменом тог места- вампирима. Настасијевић се као писац поново враћа народном фолклору, будући да појам *вампир* потиче са подручја Балкана, посебно из Украјине, мада је сама реч преузета управо из српског језика, те се одатле преко осталих словенских језика проширила и на друге језике света. С обзиром на порекло ове појаве Настасијевићу је било нешто једноставније да је постави у контекст који је близак ономе што је родно и познато, те на тај начин овдашњем читаоцу она постаје још језивија.

У контексту овог типа одрицања, казивач нам говори о покушајима одбијања девичански чистих девојака и жена да зачеде са вампирима, те о последицама уколико такви покушаји остану неуспешни. Он сведочи о њиховој жалосној пропасти, и одбацивању заједнице након односа са нечистима.

По крадену ружу у косама ношаху. Од пијаних за ноћ драгана пребијане, љубљаху им колена да их поведу. Тела им по друмовима којекуд у несвести, изуједана и у модрицама, освањавала. Од њина блуда пропоштени се и што је годинама вукло реп. Румен стида и бестиднима изби на лицу. Али се нико не усуди реметити их у том њином. Онда, на одахнуће свима, једна за другом и за богзна ким, откидоше се у свет и заборав. И нити се чуло, нити питало за њих (Настасијевић, 1991, III: 183- 184).

Природа бића као његова судбина
(ФИЛОЗОФСКИ ТИП ОДРИЦАЊА)

Говорећи о несрећној судбини вампира Томе, оца његовог затвореничког друга и сапатника, казивач говори са извесном дозом емпатије, будући да је био сведок његовом тешком животу смећара и скупљача одераних кожа и лешина, због чега је и добио надимак Тома- лешинар. Одричући се осуде за њега и његов начин живота, будући да му је већ и сама његова природа одредила у највећој мери и његов животни ток, казивач такође сведочи и о неправди која га ни након смрти није заобишла. Наиме, мештани, који нису имали ни најмање сажаљења за њега за живота, на шта указује и оптужује их и *ћакнути* Марцан на тргу, заузели су се, наводно, након његовога уморства да пронађу убице, те оптужили невине, у чему се препознаје још један филозофски тип одрицања у етичком смислу.

Испаштање невиног
(РЕЛИГИЈСКИ ТИП ОДРИЦАЊА)

У наведеној приповеци, Настасијевић се још једном дотиче веома интригантне теме искајавања недужних за родитељске грехе, па отуда и наклоност казивачева према унапред проказаној судбини потомка Томе- вампира. „И не питам за које недело спуташе му ноге у гвожђе. Шта било да почини, немам за њега осуде. Казнио је самог себе за шта није крив“ (Настасијевић, 1991: 187).

Ане кадије реч о Ћир-Захиној коби

Правда и понос
(ЖИВОТНИ ТИП ОДРИЦАЊА)

Причајући о животу Ане- кадије, казивач нам сведочи о њеној племенитости и праведности, као и о томе како је она својим добрим делима и одрицањем од себичности завредила поштовање свих мештана:

Свакоме би за понешто имала судити, па је све живо љуби у руку и поштује. Нити је ко јунак правдати се када га она прокљуби. А душа јој банути у богаштину пред благодан. Силу дарова накупи Ана, што у храни, што у новцу или одећи за самохрано и ниште. Док сама она од предива на сувом хлебу и на води живи. Јер и од оно баштице друго не тражи до души мало калопера и смиља (Настасијевић, 1991, III: 188).

Праведна и зато поносна толико да јој је души мило и да јој мимо тога другога задовољства и не треба, Ана кадија је заправо и веома емотивна и дубоко трагична личност. Леовац је с правом види као „једног од казивача- сведока и заштитника немоћних и несрећних“ (Леовац, 1983: 77).

За другог, по цену себе
(ФИЛОЗОФСКИ ТИП ОДРИЦАЊА)

Њена трагика, као личности, лежи у томе што је прерано остала без сина јединца. Одричући се одсуства своје самоконтроле, успела је да чак и такав, најнесрећнији догађај отрпи без суза, оставши потпуно сама. Пример за филозофски тип одрицања у онтолошком смислу представља и веома позитивна особина њене личности да никада не одустане од своје намере да помогне другоме.

Залазећи овим у сферу етичности, конкретан пример њене спремности залагања за другога, па и по цену сопствене пропасти, представља покушај да спасавањем ћир- Захиног сина, мада јој то није била експлицитна намера, надомести празнину која је остала у њој након губитка сопственог детета. „Гре'ота „велим, „ћир- Захо, ти ако си матори паук, нека те, али за то дете, ту без видела да чами! Дај, болан, место мајке да му се нађем!“ (Настасијевић, 1991, III: 191). Чак и као поодраслог Ана кадија га не заборавља и његова судбина, као и младост која му *лапи из очију* у некој врсти тмоластога, ћир- Захиног притвора, боли је више него њена сопствена судбина.

Спознаја о неправди мештана који су били спремни да на младића крену са мочугама, иако су и сами грешни, изазваће Ану кадију на бурну реакцију и противљење. Иако физички снажнији од ње, сви ће одреда устукнути пред њеном величанственом појавом.

Узношење душе
(РЕЛИГИЈСКИ ТИП ОДРИЦАЊА)

Наслутивши скори крај читавој тој немогућој ситуацији, Ану кадију затичемо у сцени у којој пали кандило за душе које ће тек бити узнесене. „Трипут палим и гаси ми се кандило. Плачем, а ни сузе да кане. Суши је оно, сине. Наједном кикот одонуд девојака. Играју несрећнице. Боже мој, остави ли нас, или тек наилази Твоје?“ (Настасијевић, 1991, III: 197). Кулминација несрећнога следа догађања биће оличена у сумнотоме окончавању неоваплоћене еротске страсти, коју ће однети пламен, заједно са ћир-Захином пауколиком појавом и настамбом, али на жалост и са његовим несрећним сином кога је сама неурољена жудња за слободним животом сажегла.

Крлова невеста

Прилика
(ЖИВОТНИ ТИП ОДРИЦАЊА)

Казивач нас уводи, у овом случају, у једну напету ситуацију, која представља епilog несрећне љубави двоје младих, а која ће на изванредан начин одредити и судбину главних протагониста приповетке. Одрицање од могућности постављања знака једнакости између сталежне припадности Крла и његове невесте Тинке, јесте један од карактеристичних примера овог типа одрицања. Наиме, будући да је она била жена у најмању руку сумњивог морала, свакако да није могла бити адекватно одабрана прилика за сина јединца Крла, који се и противно вољи

његових родитеља, као и тетке и тече, свеједно одлучио да пође за њом и учини је невестом.

Коб одлука
(ФИЛОЗОФСКИ ТИП ОДРИЦАЊА)

На исти начин као што је Крле био спреман да се одрекне свега, па чак и сопствене добробити, како би се што више приближио Тинки, јер је воли, слично одрицање филозофског типа у етичком смислу спреман је да поднесе и Крлов теча, који настоји да прикрије његову сумануту оданост блудници, те у једном тренутку он као да и сам губи моћ рационалнога просуђивања, када се одлучи да направи славље у част младенаца не штедећи средства за ту прилику, те позива најнеугледније људе из вароши за сватове.

Кандило
(РЕЛИГИЈСКИ ТИП ОДРИЦАЊА)

Убедљиви пример религијског типа одрицања јесте инсистирање казивачево на непрестаном присуству кандила у амбијенту у којем делају јунаци приповетке. „И све би било у реду, само да једнако, и упорно, и дан дању не гори кандило“ (Настасијевић, 1991, III: 211). Чини се као да његов пламен успева да одоли свим искушењима и лошим судбинским знамењима која су захватила несретне младенце, раздвојене конфликтом и патњом.

Запис на вратима

Кривац (ЖИВОТНИ ТИП ОДРИЦАЊА)

Пратећи хронолошки след догађаја који су се дешавали у вароши, те бележећи потанко карактере њихових протагониста и антагониста, Настасијевић, заправо све време дочарава атмосферу зачудности, оностраности и некакве злокобне несвакидашњости, па ни најмање не чуди што се у таквом окружењу јунацима приповетке већ унапред одриче могућност живота са неком врстом позитивне конотације. Тако је и са наведеном приповетком, у којој се мрачно и тајанствено провлачи чак и кроз дневно видело: „Туда би, кад се упали општински фењер (крив и он, као ко је годинама гледао у зло), кривиле се јако и расле сенке. Згурене грдосије као промицаху, не ми мали од страха“ (Настасијевић, 1991 а, III: 212). На таквом месту, присуство непознатог натписа на чамовим вратима морао је имати неку судбоносну важност и значење.

Речита ћутња (ФИЛОЗОФСКИ ТИП ОДРИЦАЊА)

У коликој мери је заправо била јака забрана разоткривања неодгонетног, у приповеци сазнајемо више из тога што је прећутано него из свега изговореног. У Настасијевићевом приповедању, многи ликови који битније утичу на сам ток збивања имају веома речите очи. Тако, на пример, када казивач покушава да по сваку цену дозна порекло натписа на вратима, његови родитељи ће то његово инсистирање само пропратити ћутњом и гестовима, а мајка посебно дугим, молећивим погледом. „И мајка, мукотрпна моја, зашто ми све очима немо, никад речју не бранила, и широке јој биле од молбе и туге“ (Настасијевић, 1991 б, III: 213).

Чак и појава човека- утваре, туђинца, а негдашњег варошанина, чини се злокобном и без било каквога делања, већ самим његовим присуством. Одрицање филозофског типа у онтолошком смислу представља само његово биће, које подсећа на отелотворено одсуство, што свима који се нађу у додиру са њим мења суштински судбину, те се понукани њиме сурвавају како у смрт, тако и у постојање. Проблем туђинског и непознатог појављује се такође и у већ поменутиим приповеткама из ове збирке *Како се сазда наша богомоља*, као и *Истина о Опакоме*.

Мудрост неизговореног
(РЕЛИГИЈСКИ ТИП ОДРИЦАЊА)

Ћутање о познавању тајне, учинило је временом од казивача мудраца, упркос томе што је он сам на крају приповетке открио видело тек на оној страни, одричући значај овоме свету. „Мудрацем зову ме, памте моју реч, проносе је. Јер обневидети је гледајући, ако свима ваља да се отворе очи. И јер с дана у дан, и не прочитав оно, све више нисам од овога света“ (Настасијевић, 1991, III: 226).

Рашо злато!

Фрагменти сећања
(ЖИВОТНИ ТИП ОДРИЦАЊА)

Сећања на детињство изнова су оживљена, као да у овој Настасијевићевој приповеци казивач жели верно да реактуализује не само објективно догађаје који су обележили тај његов период живота, већ он настоји да верно призове, да изнова призове аутентично емотивно стање и мисли које су га тада запоседале.

Фрагменти сећања на младе дане духовито су компоновани у неким приповеткама Момчила Настасијевића. На пример, у причама *Рашо, злато!* и *У бога дреновак* испрекидано сећање, пуно неке туге и благог хумора о чудним људима и

божјацима, дато је тако да нас то подсећа на извесне Кочићеве и Станковићеве приповетке. У тим приповеткама загонетно и легендарно је потиснуто, оно је у ствари осветљено љубављу и саосећањем, па је, ако тако можемо рећи, мање загонетно, а више присно и симптично. Слично везивање за детињство примећујемо и у приповедачким записима у којима легенде, фолклор, воде судбоносне игре у успоменама и у збиљи причања (Леовац, 1983: 73- 74).

Одрицање од заборављања које је садржано у сећању обликованом речима, јесте заправо на изванредан начин главна потка и припремање контекста будућих Настасијевићевих приповедака. Тај животни период је за самога Настасијевића био свакако пресудан у погледу мотивације за уметничко стварање уопште.

Казивање као призивање (ФИЛОЗОФСКИ ТИП ОДРИЦАЊА)

Само биће мајстора Раше, као главног јунака ове приповетке, јесте са онтолошкога становишта такво је да му је аутор одрекао објективни значај готово у потпуности, као некога ко је назнатан, међутим који у дечјем сећању ипак има некакву суштинску, готово необјашњиво важну улогу. Преплићући у своме казивању своје виђење живота као детета са својим дистанцираним гледиштем као старца записивача који овековечује речју оно што је проживљено, он дозива Рашин лик као жалосну појаву која управо кроз његово казивање поново добија прилику да у потпуности заокружи сопствено постојање, што му је на овоме свету било докинуто.

Сад си у земљи. Труне што је од тебе за труљење. Али на ђумезу овамо твом, спекло се, злато, тек растрајало оно твоје карабојом преко целе даске: Раша. Стоје сва четири слова, како их ти записа, нико не дира. Заболело би кошчицу зар твоју, или душу, или шта било те не сатрунуло, јер си затурен био на овоме свету (Настасијевић, 1991, III: 227).

Са спознајног становишта, интересантно је казивачево позивање на речи свога друга из детињства Пула, који је међу њима као децом завређивао понајвише

поверења. Казивач се у току свога приповедања одриче намере да убеђује читаоца у веродостојност свога приповедања позивањем на кредибилне доказе или сведоке-баш напротив. Настасијевић, кроз такво казивачево приповедање, управо настоји сачувати вео мистерије и тајанства сећања, тј. да покаже да је стварно оно што је суштински доживљено кроз само догађање, а не само кроз каснију мисао о догађању.

Иако је читаво казивање засновано на догађајима који углавном подразумевају несташлуке из казивачевога детињства, главна окосница саме приповетке јесте та специфична детиња етичност која се јавља након смрти човека који је претходно био предмет њихове дечачке поруге. Одрицање од олакога прихватања уминућа Раше, будући да је он својим присуством обележио тај период њиховог живота, у емотивном смислу представља за казивача и његове тадашње другове једну врсту иницијацијскога процеса ка одрастању.

Пуле пронађе једно где никад ни не крочила нога. Све за љубав твоју, јер смо те волели, злато, луди били за тобом. И све сам, и без помоћи наше, и мрко без речи Пуле. И преко зида по мраку, и ножићем копајући раку (Настасијевић, 1991, III: 234).

Музика суштинског (ПОЕТСКИ ТИП ОДРИЦАЊА)

Поред већ, у уводном сегменту, наведених карактеристика за ову збирку Настасијевићевих приповедака, постоји још једна коју је запазио Славко Леовац, а односи се такође на одрицање пишчево од свега непотребног, а у корист оног суштинског у приповедању.

Управо то: ослушкивати музику суштинског, коренитог у свему, то је битно за приповедачке записе Момчила Настасијевића. У неким његовим приповеткама, међутим, само казивање, само говорење, надокнађује оно што друге приповетке доносе редукцијом тока догађаја и у устремљености на душевна догађања. С друге стране, пак, пишчево ослушкивање суштог, проницање у оно коренито,

омогућује му да премости белине, на пример, немање тока фабуле и призора у низу, да превазиђе то поетским и приповедно- поетским тоновима и визијама душевног и судбоносног. У том смислу, чини нам се, постоје разлике између приповедачких записа у овој збирци (Леовац, 1983: 72).

У Бога дреновак

Дендрологизација бића
(ЖИВОТНИ ТИП ОДРИЦАЊА)

Говорећи о човеку из вароши, Марку Марцану, Настасијевић описује његову загонетну појаву као врло специфичну, са извесним *дендролошким* особинама. Наиме, поново се сусрећемо са ситуацијом у којој се Настасијевић, као аутор, правећи селекцију између тога шта је истина а шта лаж, одлучује да је истина оно што је тада, у моменту када су се описане ситуације дешавале и личности о којима је реч постојале, доживљено као истина. Дакле, лична, казивачева истина је у Настасијевићевом случају увек изнад ткз. објективне истине, која је врло условна јер је конвенционог карактера, за разлику од личне која је тим суштинскија будући да је дубоко емотивно проживљена.

Дакле, Марацан је у тадашњој дечјој свести изгледао као човек- дрво. Највероватније је реч о извесној шали одраслих на рачун Марцановог изгледа, који је, како је речено, подсећао на дрењину својом истањеном и сувом грађом. Он је ту шалу прихватио шалећи се и сам на сопствени рачун, што је у тада детињем уму казивача створило утисак да све то изговорено заправо и није шала већ страховита истина, коју је детиња машта још украсила и својим сопственим пројекцијама. Ако се узме у обзир да је и за, сада остарелог, казивача истина оно што је доживљена истина, покушај евоцирања тадшњег аутентичног емотивног схватања премешта емотивно у сферу свести, тиме је освешћујући, али без претходнога инсистирања на њеној рационализацији.

Веома илустративан пример за овакво схватање Марцанове појаве, представља и опис несигурнога сазнања о његовој породици:

Негде на селу некад (или је само нагађање) родише се од њега дрењине деца. Каква ли тек суседама, Бого мој, кад и рођеној мајци кисела? Трнули јој зуби, плускало јој на уста, место да их пољуби. А само Марцан, он, главом од милине би о земљу, с обале витопер на обалу, а доле клокоће река (Настасијевић, 1991 а, III: 236).

Меит (ФИЛОЗОФСКИ ТИП ОДРИЦАЊА)

У онтолошком смислу, интересантно је приказана танана граница између овострани и онострани Марцанове егзистенције. Баш као и на овоме свету, и као *меит*, односно мртац, Марцан се чини као биљка чија је кора овоштала, али срж још увек пулсира животним соковима.

Марко, Марцане, јесте и преко јесте, дреновак си ти у Бога. Нема више бусања и обноћ смеха. Пречисти до последње паре вечерас, ко сутра меит, отегне. Жив у телу и врућ још, а охладнео погледом; путник у неврате, а полазећи не остави ништа на подњу милом и драгом. И не иште му се ни даћа, ни суботом на гробу свећица. Земљино земљи, а што горива беше за времена је сагорело (Настасијевић, 1991 б, III: 240).

Уносећи извесну дозу хумора у тему Марцанове смрти, Настасијевић кроз самога Марцана шаљиво проговара о проблему уминућа:

Да ти шанем, брале. И опојање је утолити меиту жеђ. А ја, утолио сам ја своје и преутолио. И још припазидете успете не пропаднем кроз труле даске. Празну ковчезину закопавате, а Марцан од педља коренче, вољ му самом себи на пратњу, вољ му зарити се у земљу, вољ да га баба врача нађе, па ком за отров, ком за лек! (Настасијевић, 1991 в, III: 240).

Лов на душе
(РЕЛИГИЈСКИ ТИП ОДРИЦАЊА)

Марцаново одрицање од страха од смрти, као и од страха од могуће црквене анатеме, Настасијевић веома духовито приказује кроз дијалог између Марцана и двојице попова, када на њихово нестрпљиво распитивање поводом празног ковчега, он одговара са смешком: „Празно засад. Стрпите се, часни, док Марцан раб не испуним у своје време. А овамо, каквог ме саздало, слабо ће шта од мене претећи опојању. Па велим, 'ватајте ви за времена своје“ (Настасијевић, 1991 а, III: 238).

Казивања о Земљиној Кћери

Другачија и дивља
(ЖИВОТНИ ТИП ОДРИЦАЊА)

На известан начин, све што је од значаја за живот Земљине кћери Туте, суштина њене жалосне егзистенције садржана је већ у самом уводу приповетке:

Лудом је нарекоше, а памети се онде и не зачињало, нити је игде из онакве напасти могуће, па да је, прости ме, и од самог Бога хтење. Машила је Тута мимо човека у твар, и сила је њена знала што ли све грљаху напрасно те руке (Настасијевић, 1991 б, III: 242).

Земљина кћер је непознатог порекла, од рођења другачија и дивља, без иког ко би је желео прихватити и усвојити изузев Ане кадије, коју срећемо и у ранијој приповеци *Ане кадије реч о ћир- Захиној коби* у сличној улози усвојитеља, односно реч је о покушају да то постане, баш као и у случају Туте. Незанимљива било коме у детињој доби, прехрањујући се остацима хране коју је делила са псима, у својој зрелијој доби, тек пропупела, постаје итересантна локалним мушким, али и женским лакрдијашима, те у том смислу њена читава ситуација запада за око Ани кадији у којој се јавља заштитнички порив да је спасе.

Суђаја модерног доба
(ФИЛОЗОФСКИ ТИП ОДРИЦАЊА)

Међутим, упркос Аниним покушајима да је спасе, Тута ће подлећи неживљеним нагонима сопствене пути и своје дивље крви, која ће бити јачи порив од њене жеље за култивацијом. Одрицање од могућности допушта пропадања једног недефинисаног бића, без јасне артикулације у говору, јер Тута не проговара ни једну једину реч током читавога приповедног тока, ипак ће натерати Ану кадију да макар мимо свога дома у којем је желела да је прихвати, пази Земљину кћер. Веома је упечатљива сцена у којој се Ана кадија појављује као нека врста немилосрдне, али правичне Суђаје модерног доба, са продорним, пепељасто- сивим очима, посебно устремљена на Марцана и његов неморални предлог да себи, старцу, од тек напупеле девојке начини младу. „Дуга онако надвије се као вешала над Марцаном, а он као обешен о њу“ (Настасијевић, 1991 а, III: 249).

За разлику од других зачудних бића која се појављују у приповеткама из ове збирке, Тута, тј. Земљина кћер, у онтолошком смислу делује најневиније, иако то не смањује осећај њенога неприпадање средини, коју ипак ни по коју цену не жели да напусти.

И обистини се оно Анино: неће створ ни за корак мимо наш атар. Сад, пригнају ју је до на крај, где су ђубришта, или сепијама онамо, на другој страни, она осети ђавоља, запахне је туђина одонуд поља и ни макац даље, него наједном па кроз пандуре назад у варош (Настасијевић, 1991 б, III: 248).

Одрицање од могућности напуштања оног краја за који се само њено биће везало, представља неизбежни услов њенога опстанка.

Сазнање да је пренебегути искајавање родитељскога греха немогуће, условиће ипаштање наредних поколења оних који су било каквим уделом учествовали у злостављању Туге. Будући да је она напуштена као новорођенче, родитељски грех њених родитеља би био управо то- одсуство из њенога живота.

Истинословац о међулушкој смутњи

Истина и прикривање истине
(ЖИВОТНИ ТИП ОДРИЦАЊА)

Када је реч о животном типу одрицања, постоји више интересантних ставки које у знатној мери усложњавају однос међу двема Настасијевићевим збиркама, *Из тамног вилајета* и *Хроника моје вароши*, будући да их међусобно повезују не само ликови, као што је казивач и сл, сродне теме- неостварене љубави, већ и географска одредница Међулужје²⁵. Наиме, ово место заиста и постоји на територији Србије, у оквиру општине Младеновац, у граду Београду, као широј одредници. Та чињеница чини казивања Истинословца још уверљивијим, помало их одвајајући од сфере заумних бића и заумнога говора, те их враћајући сфери реалног, али реалног као непосредно доживљеног путем искрене вере у изречено и његовим интуитивним разумевањем, а не пуком рационализацијом фантастичнога у доживљеноме. Дакле, смештајући поједине фантазмагоричне сегменте живота у реални простор и реални контекст уопште, Настасијевић буди велику знатижељу у читаоцу да испита истинитост казивачевога приповедања. Одрицање од жеље да нас уверава и разуверава у било који сегмент приповедања, обједињавање подједнако елемената очигледног и тајанственог, чини од Настасијевића подједнако и приповедача живота, као и приповедача фантастике.

Како бисмо на примеру показали међусобну повезаност Настасијевићевих приповедака, наводимо уводни део приповетке *Истинословац о међулушкој смутњи*, у којем се казивач Истинословац позива на догађаје и ликове из приповетке *Прича о злом удесу Марте девојке и момка Ђенадија*, намеравајући да нам исприча још једну необичну љубавну причу о неоствареној љубави.

О Марти и Ђенадију све је онако било. А што паметници заврте главом, ја им утрнулима нисам крив. Који мимо мере паметујући осиромашисте душом, тувите

²⁵ Међулужје се појављује и у наслову драме *Међулушко благо*, о којој је већ било речи, и чија је главна тема такође неостварена љубав.

ово: реч је ко и пиће; а ви, немате ли њуха да вас ово моје опије, ја вас нисам ни молио ни гонио да пијете“ (Настасијевић, 1991 а, III: 258).

Истинословац
(ФИЛОЗОФСКИ ТИП ОДРИЦАЊА)

Сазнање да се у Међулужју поново десило убиство, те да је разлог изнова неостварена љубав, уноси немир у иначе ничим потресени живот, сада већ, остарелога Истинословца. Одричући се уљуљканости у своме миру како би ипак дознао шта је истина и ко је виновник злочина који се десио уочи свадбе Ненадића, Истинословац пристаје да развеје сивило над тим догађајем, пред молбама свога пријатеља, благог свештеника и светог човека.

Пример за филозофски тип одрицања у етичком смислу је веома убедљива сцена када Истинословац открије злочинца у Рајану. Рајанов грех се не крије само у чињеници да је свог, наводно, најбољег друга, јединца сина старих Ненадића, уочи свадбе из љубоморе убио секиром, већ је пристао на идеју наивних мештана да Ненадићи њихов губитак његовим посињењем надокнаде, те да им се на тај начин у кући настани, и још за жену узме младу покојнога Ненадића. Ужаснут пред могућношћу продубљивања греха и даљег пропадања честите породице само због незнања, Истинословац ће лично, својом неупитном појавом изаћи пред Рајана да га суочи са истином о почињеноме греху.

У црва ми се склупча крај ногу. –‘Па све куне, Рајане, па куне, да више не знаш, из уста ли покуљала клетва, из камена, из дрвета, из кошуље те твоје, ове моје; и растегне те Рајане, и развуче од планине до планине, а ти застењао још, још!’- Заскичи као пас кад се око газде зарадује.- ‘Полако само, Рајане, полако, реку ћу муке на тебе да навратим, и две, и три, и где ти заиште душа, по извор да се отвори, па све теби, Рајане, све теби!’- Понизи ми се око ногу, радосно заскичи, заклео би се човек, није мајчин син, већ га сам она кучучкина кучка оштенила (Настасијевић, 1991 б, III: 265- 266).

Са онтолошкога становишта, међутим, најинтересантнији је, поред Истинословца и лик безименог светог човека, а посебно када се не помери ни педаљ, пред разулареном гомилом мештана.

Не одврати, него у пркосу ли неком, и силином да би брдо померила, оста благонасмешен пут њих. И од силине те, јасно видех, две грдне боре урезају му се око уста. Те задовољава му, иза тога, осмех као на плач нагињаше“ (Настасијевић, 1991 а, III: 262).

Блискост остварена страдањем
(РЕЛИГИЈСКИ ТИП ОДРИЦАЊА)

Најпотреснији је управо пример за овај тип одрицања, а то је моменат када блажени старац стави своју главу у крило Истинословца, из очаја и свестан своје сопствене немогућности да прекине ланац трагичних збивања. Истинословац тада зарања у преиспитивање егзистенцијалног смисла, због тога што су на патњу на овом свету осуђени управо они који су Богу најближи. „А гле, овај безазлен сву кривицу Међулужја присвоји, најневинији најгоре пострада! Зар мора, Боже, све питам, кога ти одабра, страдањем да је обележен?“ (Настасијевић, 1991 б, III: 261).

Динамика приповедања
(ПОЕТСКИ ТИП ОДРИЦАЊА)

Једна од особености ове приповетке јесте и Настасијевићево уношење извесних комичних елемената у сам ток приповедања, чиме се одриче монотоности и добија на динамици казивања, а да се при том не изгуби ништа од прегнантности основне пишчеве замисли. Такав је, рецимо, моменат када Истинословац покушава да се спаси пред разбеснелом масом мештана који су се одлучили да некритички, слепо подрже Рајана у његовим сулудим замислима. „А бежаху ми ноге боље негоно кад ме у младости једном очеви њини, опет кроз лугове туда, за момачку неку враголију гонили да премлате“ (Настасијевић, 1991 в, III: 267).

Истиноловац сину

Потомак
(ЖИВОТНИ ТИП ОДРИЦАЊА)

Писана врло енигматичним језиком који у моментима поприма призвук народних бајалица, ова приповетка говори о одрицању од осећања самодовољности, које је дуго било примарно у животу Истинословца, те о његовој потреби и жељи за потомком коме би пренео знање које поседује у свести, као и у својим књигама.

Мистерија
(ФИЛОЗОФСКИ ТИП ОДРИЦАЊА)

У спознајном смислу, тај могући потомак представља својеврсну мистерију, јер сама његова појава чини се сегментарна, са елементима како реалног тако и измаштаног. Одрицање од сопственога живота ради испуњења беспоговорног захтева његовога учитеља за подређивањем свега књигама и науци, на самој крају приповетке доводи до његове жеље за осветом.

Филозофски тип одрицања у онтолошком смислу представља начин на који је постојала Вида, изабраница Истинословчевог сина, кроз апсолутно одрицање од сваке наметљивости:

А о Види шумаревој знало се тек толико да и ње има на овом свету. Ко да је погледа, камоли дубље загази за њом, при мргодном оцу шумару: секирица му за појасем и кад спава; лакше би руке, доли буков ћутак, располутио штеточини главу (Настасијевић, 1991, III: 273).

Како је живела, тако је и отишла са овога света, као *Божја биљка*, неоплакана, нељубљена и неиспраћена.

Укопанка

Бездомна душа
(ЖИВОТНИ ТИП ОДРИЦАЊА)

Започињући ову своју приповетку описивањем необичне појаве безимене девојке, Настасијевић је представља као бездомну душу, удаљену од свих, као тужну егзистенцију која своје једино одредиште проналази на гробу умрлога.

Насушна им се указа. И без трагања побалуљила би *она*, чим боље затурена; и без ракије и мита, кад немало ко да откука Цалету на гробу, а мајка му се посигуро, или невеста, или ко било жив, негде живом нада; или од мртвога стрепи; или црна га земља знала шта (Настасијевић, 1991, III: 277).

Да је реч о неоствареној љубави може се видети из начина на који оплакује мртвога Цалета, при чему се чини да се одриче сваке друге мисли. У његовом случају, такође, може се говорити о унесрећеном човеку, који је подједнако као и она жртва страховите и бесмислене егзистенцијалне отуђености. Међутим, о пореклу укопанке и Цалета постоји и следеће мишљење:

Она живи као сен из света предака. Томе у прилог иде чињеница да и укопанка и Цале припадају божјацима (божјак је, по старом српском веровању, митски предак)- она нариче за туђим гробовима (можда је отуд и осењена), а Цале је придошлица, кротки туђинац, коме она посмртно постаје и невеста и мајка (Мичић, 2005: 205- 206).

Ипак, ако узмемо у обзир претходно наведени пасус са почетка ове Настасијевићеве приповетке, као и Дакулино сведочење о начину њенога нарицања када каже да *не заводи мајка онако гласом, не зажагри удовица вампиру, млада недољубљена*, онда свакако увиђамо како не може бити реч ни о невести нити о мајци, јер оне му се *негде живом надају*, дакле спомињу се као одсутни ликови из самога збивања који још увек нису обавештени о Цалетовој смрти и стога му се надају, док је укопанка, заправо, главни активни учесник у збивању. Она је свесна његове смрти, те га оплакује у једном, готово суманутом стању, зато је врло вероватно да је реч о неоствареној љубави, која се и иначе јавља веома често као

мотив у Настасијевићевим делима. Начин на који га она оплакује, јер она *жудно и задуго пада Цалету по гробу*, па то ридање *тови њу... да успали*, а она приликом тог жаљења „зацвили жалосније но да јој се из утробе откинуло; и заколута спарно, напасница, какве се тамо не видело! Гроба ће се оно под њом истопити!“ (Настасијевић, 1991 а, III: 281), говори о постојању жалости због онога што је неостварено, која је у овом Настасијевићевом остварењу представљена можда као и дубља и јача од онога што је остварено, па затим изгубљено.

Две поле лица
(ФИЛОЗОФСКИ ТИП ОДРИЦАЊА)

Поводом проблема спознаје, у овој приповеци наилазимо на низ примера који илуструју некакав панични грч ових бића, чак и након смрти. Када је о Цалету реч, тај грч се огледа, пре свега у изразу лица, тачније у покрету који му је након уминућа остао залеђен на уснама, као да по сваку цену жели да сачува неку ужасну тајну: „А он, за веће отуд окужење, стискаше силином што се смртнику само дала, усну усни, док једним крајем не заковрнуше му навише, другим наниже, слева на смех, здесна на плач запечаћене у смрти“ (Настасијевић, 1991 б, III: 278). Сличан израз лица, али са супротним циљем- да тајну доведе до изговоривости, остаће и на лицу гробара са врло индикативним именом Дакула (слично Дракули, можда не случајно): „Од журбе да недоречено што не остане му, самртна мука успорава му реч... А он, изневери га глас. Недоречено ето и у њему остав падне као свећа“ (Настасијевић, 1991 в, III: 283). На самоме крају приче, одрицање од жеље за разоткривањем тајне заумне комуникације Цалета и *укопанке*, достићи ће своју кулминацију када, након смрти Дакуле, чување тајне пређе у аманет новог гробара. „За унапред нови гробар заћутао је. И дрхташе му рука заобљујући Дакули хумку. Од чврстине, кажу. А кад ни трага њој, ни гробу, а онда посигурно ни Цалету доле“ (Настасијевић, 1991 г, III: 283). Управо је та виртуозна приповедачка способност Настасијевића да остане недоречен у својој намери за очувањем тајанства оно што оставља његово дело отвореним за читалачка домишљања, при

чиме сами рецепијенти његовога дела заиста постају креативни учесници у самом процесу стварања.

Нероди

Хлад неживота (ЖИВОТНИ ТИП ОДРИЦАЊА)

У настојању да дочара стање у вароши, када је о питању рода и порода реч, Настасијевић нам кроз лик казивача описује једну јалову средину, у којој је хладно од *неживота*. „Ту, а у животу их ни колико плесни кад се по устајалом нахвата; ни колико штурине кад из празног класа зашушти о неродном лету“ (Настасијевић, 1991 а, III: 284). Свеопште одрицање од икакве живости представљено је сликом у којој се ти и такви мештани налазе у стању обудовелости према животу.

Пресликавање очаја са хуманог на флорални план (ФИЛОЗОФСКИ ТИП ОДРИЦАЊА)

Филозофски тип одрицања у онтолошком смислу срећемо када нас казивач упозна са чињеницом да је чак и у таквој средини могуће превладати јаловост, али по несамеривој цени:

То занев иза годинама неплодна Јевда, јер одабрана родом, поносито оно кретњу јој за девојаштва одмеравајући, за младинства крај моћног мужа бледим неким презиром те издуживао јој ионако дуги лик, погледом озго на ту његову моћ, тешку збиљу наговештаваше: Као није се смело ни за невесту је, ни штурину да јој човек оскрнави, камоли оплодити њу (Настасијевић, 1991 б, III: 285).

Њен плод, односно касније мушко дете, такође представља необичног створа, са извесним стармалим карактеристикама, те у оцу уместо поноса изазива зебњу и жељу да се на који било начин одрекне његовога присуства.

Ни хода. И гледали га јутром, и гледали га с вечери, кад је да се отварају, да се затварају радње; допузио би до своје, сињи, и колико се руком досегнути да, и у досезајима све мањим, јер издавала га снага, по невидљиви крст би потегао с врха до дна врата (Настасијевић, 1991, III: 287- 288).

Та родност, која заправо више наликује на некакву крњу јаловост, него на истинску породичну срећу, оставиће трага и на све што их окружује, укључујући чак и баштенски биљни свет, који из очаја или ироније муж Јевдин залива вином и ракијом чуваним за сина.

Наход

Опасности недела (ЖИВОТНИ ТИП ОДРИЦАЊА)

За Настасијевића једна од најзначајнијих тема, која се, између осталих појављује и у претходно наведеној приповеци, јесте проблем недостатка потомства. Према мотиву несамеривог богатства које се намењује као залога за будућег, потенцијално мушког, потомка који изостаје, ова приповетка се унеколико може повезати и са приповетком *Нероди*, али и са драмом *Међулушко благо*.

Сам назив приповетке упућује на њен епилог, с обзиром на чињеницу да је толико жељени, али на погрешан начин жељени наследник великог Ћор- Вујиног богатства остао у апстрактној сфери жеља, без коначне реализације. Наиме, његова жена се након порођаја, када је донела на свет кћер, морала склонити из дома пред супруговим гневом. Одрицањем од могућности да због сопствене ароганције и заслепљености адекватно одреагује на присуство новорођене кћери, линијом нужности испаштања родитељскога греха, Ћор- Вуја ће, на извешан начин, осудити на пропаст још два будућа колена својих потомака. Веома су потресне сцене када озлојађени старац прети новорођеној кћери, иако до краја остаје непознаница шта тачно он њој изговара над колевком, па се на основу последица те његове злокобне радње посредно закључује шта би могло бити у питању.

Превазилажење кетве (ФИЛОЗОФСКИ ТИП ОДРИЦАЊА)

Са онтолошкога становишта далеко је занимљивији карактер кћерке Ћор-Вујине, Сиде. Читав њен живот, чини се, оптерећен неком врстом очеве кетве, тако да су и њени поступци били унапред обележени родитељским грехом. Ћутање о трудноћи, непознати отац детета, као и жалосни, трагични исход порођаја, навешће Сиду да без сувишних речи, прекине тај негативни след догађаја, и то на тај начин што ће се намерно одрећи очевога блага његовим разбацивањем, утолико пре што га је он брижљиво сакупљао и себично чувао за свога несуђеног, али фанатични жуђеног мушког потомка.

Посебно необичан крај приповетке доноси једно интересантно разрешење у етичком смислу, с обзиром на чињеницу да се након сопствених преживљених трагедија Сиде ипак одлучује да у себи пронађе снаге за превенирањем туђих. С обзиром на то, она ће почети да усваја сву невољену и нежељену децу из места, тако да се у поднаслову наглашена потреба за опоменом и поуком, на крају реализује у виду следећег призора:

Па је временом, где Ћор-Вуја мукло наследнику свом намени, зажагорило од сваког соја и узраста, туђа деца око несуђене мајке. И ко год не знао шта је ту с далека би му се учинило, у школу се то, чудну неку, младеж збрала (Настасијевић, 1991, III: 295).

Година

Време као бесконачна целина (ЖИВОТНИ ТИП ОДРИЦАЊА)

Изузетно необична Настасијевићева приповетка у којој он демонстрира, путем речи, своје особено схватање времена. Чињеницу да конвенционална сегментарност временског тока путем календарских деоба дана за њега не игра

никакву круцијалну улогу, он као аутор моделира на тај начин што у овој приповеци нуди сопствену креацију времена која га чини далеко персоналнијим, свакако мање нумеролошки оптерећеним, а више смело смисаоно надахнутим.

Одричући се штурога бројања безличних дана, Настасијевић на себи својствен начин правећи селекцију најважнијих годишњих празника, каналише бујицу временскога тока и усмерава је ка персоналној, представљањем живости, разиграности и шаренила, што паганских, што хришћанских обичаја, те на тај начин нудећи далеко више од искључиво номиналног.

Темпорална персонализација (ФИЛОЗОФСКИ ТИП ОДРИЦАЊА)

Пример за филозофски тип одрицања у онтолошком смислу, представља Настасијевићева тежња да самим празницима и годишњим добима припише особине личности, чиме их читалац почиње сагледавати у потпуно другачијем светлу. Тако, на пример, за празник Сретење, када се сусретну лето и зима, Настасијевић наводи да је то сукоб који се води до коначне елиминације једнога од њих., те у том смислу, будући да је то празник који ипак претходи топлијем времену, Настасијевић с обзиром на околности се одлучује да одузме хладноћи доминанту улогу. На изврстан начин, долази и до њенога преименовања: „Зато је више и не зову зима, већ баба Марта“ (Настасијевић, 1991, III: 303).

Доследно својој намери да се одрекне стандарднога представљања времена, Настасијевић нарочито успешно осликава хришћански празник са паганском потком- Бели Недељу или Покладе. Раније везиван за култ Сунца и долазак пролећа овај празник се у хришћанском свету почео славити уочи Великог поста, пред Ускрс. Уколико се узме у обзир да се на крају церемонијалнога обележавања овога празника симболично спаљује лутка од сламе, онда би се могла повезати Настасијевићева представа Беле Недеље управо са том сламнатом приказом.

Она још од рођења почне умирати, а редовно премаши педесету. Устајала је, гужва јој се кожа на рукама, на лицу, као у изношене рукавице. А само, горе јој

очи и два печата као крв на јагодицама. Суклатасто корача. Појави се иза свих паду склоних углова. Уштављене осмехе сеје лево и десно, те сви мисле, *обукла се*, она прва (Настасијевић, 1991 а, III: 303).

Извесна поука, на пример, крије се у приказу празника Врбице, у којем је кроз дечју игру и ношење врбиних гранчица и звончића симболично приказан долазак Христов у Јерусалим, када су га деца на веома сличан начин поздрављала. Поуку је Настасијевић дао у причи о сиромашном детету које мајка једино доноси у цркву у старом оделу, иако према обичајима за овај празник сви требају обући свечана одела, тако да њена немаштина тиме још више долази до изражаја. Па ипак, иако тужан и уплакан, тај дечак за Настасијевића представља анђеоску прилику, једину достојну Христовога приказивања. Одричући у потпуности вредност материјалноме, писац у вези са овим празником оставља нам веома дирљиву и упечатљиву слику овог детета.

А ја мислим, само би се њему показао, бледи бледом. Јер на повратку светла нека туга ронила би му из очију; и његово осана изнад свих гласова и звонаца разлегало се, и врба му путем цветала у руци. Довека је после, мада космат и снажан, остао Миланче. И увек се смешио на јагањце и децу (Настасијевић, 1991 б, III: 307).

У спознајном смислу, пример за филозофски тип одрицања налази се у једном сегменту приповетке који унеколико, по својој форми, подсећа на Настасијевићеве мисли и забелешке, а говори о значењу и значају тајанства. „Сврстани у редове, себе ради почујте: на завојици тајне прене из учмалости човек. Целим тад собом уздрхти кога успава ред. Од гладних је тако тајно на овоме свету“ (Настасијевић, 1991 в, III: 310). Глад за тајанством у једноме свету који тежи да се прикаже готово оголелим и банализованим, јесте управо она сушта димензија заумности која га чини смисленим.

Библијски моменти Настасијевићевог приповедања
(РЕЛИГИЈСКИ ТИП ОДРИЦАЊА)

Можда најлепши приказ годишњег доба Настасијевић даје у описима лета. Стил и смисао, са изузетном примесом лирског призвука, веома подсећају на библијску *Песму над песмама*. Када је реч о конкретној паралели, најуочљивија је сличност у 4. сегменту *Пјесме над пјесмама* под називом *Милине пријатељчине*:

С усана твојих капље сат, невјесто, под језиком ти је мед и млијеко, и мирис је хаљина твојих као мирис Ливански. Ти си врт затворен, сестро моја невјесто, извор затворен, студенац запечаћен./ Биље је твоје воћњак од шипака с воћем краснијем, од кипра и нарда./ Од нарда и шафрана, од иђирота и цимета са свакојаким дрвљем за кад, од смирне и алоја и са сваким прекрасним мирисима./ Изворе вртовима, студенче воде живе и која тече с Ливана!/ Устани сјевере, и ходи јуже, и дуни по врту мом да капљу мириси његови; нека дође драги мој у врт свој, и једе красно воће своје (Даничић- Стефановић Карацић, 1998: 590- 591).

Одричући се стандарднога нумеролошког приказа годишњег доба, Настасијевић га такође персонализује у интензивној љубави и ликовима младенаца:

Заруди лето зрењем. И љубав зри./ Трешње ти окусих са усана, а јабуке већ бубре на увојке. Дај да се поиграм, драга./ Воћка је твоје тело. Румен облије кад гусну сокови у сласт./ Превешћу те преко воде, утопи стид, казаће се тајна./ Смеши се ђаволасто са свих зрења. О, да горчине ли слатке, једно друго испити до дна (Настасијевић, 1991, III: 313).

„Поетски запис“
(ПОЕТСКИ ТИП ОДРИЦАЊА)

Настасијевићева ауторска аутентичност огледа се у његовој способности да одржи свој приповедни стил и поред евентуалних знакова сродности са појединим начинима приповедања. Леовац о томе пише следеће:

Управо запис *Година* сасвим је поетски запис, нека врста поеме у прози. То је, ето, поема о годишњим добима (сезонама), друкчија него што су поеме у старих и

старијих пасторалних песника, код којих су предели типичне или идиличне слике природних преображаја. Друкчија је и од поеме неког старијег метафизичког песника, којем су пејсажи слике метафизичких и космичких мена и метаморфоза. У Настасијевићевом поетском запису јавља се поново тема тока и догађања, тема циклуса, као и у његовим песмама (Леовац, 1983: 79).

Година уједно представља, у овом раду, спону између приповедних, тј. лирских записа и самих песама, као таквих. Поводом тога пише и Марко Недић у својој раду *Момчило Настасијевић у контексту међуратне српске модерне књижевности*:

И друга Настасијевићева књига прича, Хроника моје вароши, која је већ својом мотивацијом, односно наративним предметом донекле упућена на композиционо понављање или бар на подразумевање почетног и крајњег мотива причања, такође је компонована на принципу семантичкога уоквиравања садржине. Кружна композиција се понавља и у појединим причама ове књиге, најотвореније у завршној причи с насловом *Година*, чија је поетска реплика последња песма циклуса *Одјеци*, песма с насловом *Прича* иначе објављена први пут након објављивања приче *Година* и завршетка књиге *Хроника моје вароши*. У Настасијевићевој прози, а исто тако и у поезији и у драми, постоје дакле два кључна композициона принципа, један циклички, други мозаички, и добрим делом произилазе из неких значајнијих елемената модернистичке поетике (Недић, 2003: 183- 184).

Мозаичност, али у смислу распарчаности, одрицања од могућности сагледавања читавога света, а не само процеса стварања као јединствене целине, такође се као проблем и као тема јавља и код Владимира Димитријевића, у његовој раду- прологомени *Неопходност повратка миту (Година)*. „Култура је изгубила везу са култом, уметност се отпадила од културе, а затим је наступила атомизација саме уметности“ (Димитријевић, 2008: 7). Управо се Настасијевићево стваралаштво може и треба схватити као процес супротан и супротстављен наведеној процесу *атомизације*, јер његова је уметност негација ништавила и покушај проналажења једне исконске и искрене вере у креацију, која подразумева обнављање смислености самога постојања. Он, путем стварања, поново проналази Бога у свету у коме „уместо натчовека, који је требало да се појави после *смрти*

Бога, указао нам се човечуљак, лишен оријентира, ни Божје ни своје створење“ (Димитријевић, 2008 а: 7). Гледајући у једном ширем контексту, који обухвата подједнако како фолклорно, тако и индивидуално стваралаштво, како веру у конкретно, тако и веру у апстрактно, само се по себи намеће једно запажање које подразумева нужност корелације између свега наведеног, јер једино у међусобној афирмацији, превазилажењем негације, човек- стваралац може *издржати* сопствено постојање.

Дакле, за приповедаче је излаз у кружењу Тајне, то јест у повратку *ратарској религији* и њеним сакралним циклусима рађања, зрења, плодоношења и умирања. Само тада постоји могућност да се укроти дивље време календара и часовника цивилизације која се отуђила од Мајке Земље. У древном свету мита, у коме су мртви и живи присно сједињени, налази се и кључ за одгонетку *Хронике* (Димитријевић, 2008 б: 19).

ПРОБЛЕМ ОДРИЦАЊА У ПОЕЗИЈИ МОМЧИЛА НАСТАСИЈЕВИЋА

Име и дело Момчила Настасијевића, које би се могло узети као синоним за изворно песничко изражавање, у време песниковог живота и стварања није било на наједакветнији начин ни схваћено, нити вредновано. Поред негативне критике која је била усмерена против *неразумљивог* и *исквареног* српског књижевног језика у његовим приповеткама, а писане од стране разних лингвистичких и књижевних ауторитета, од Александра Белића и његове оштре критике Настасијевићевог језичког стила и израза у часопису *Наш језик*, поводом Настасијевићеве приповетке *Наход*, па до Иве Андрића са критиком због *непроходности* Настасијевићевог језика, постојала је промењива, углавном негативна књижевна критика усмерена такође и против његове поезије, али и драма, што ће се са новијим читањима његовог дела у знатној мери променити. Поводом рецепције Настасијевићеве поезије, говори и Шиндићево дело о ранијој и каснијој рецепцији његовог дела, *Рецепција лирике Момчила Настасијевића*. Сабирајући различите методе и начине приступа Настасијевићевом песничком делу, Миљко Шиндић је на једном месту

приказао различите аспекте сагледавања истог путем примене одређених типова рецепције. У његовој књизи смењивале су се различите врсте рецепција, од биографске, преко књижевноисторијске и књижевнотеоријске, па све до књижевноесејистичке и стилистичке рецепције.

Тек после Другог светског рата издавачи и читаоци почели су у правом смислу да откривају Настасијевића. Из године у годину штампана су његова дела у великим тиражима... И број издања и тиражи показују да је интересовање читалаца за књижевна дела Момчила Настасијевића било не само велико него и стално. Песме су му преведене на македонски, словеначки, чешки, украјински, француски, енглески, немачки и мађарски језик (Šindić, 1996: 123- 124).

Неповољан критичарски *тренд* се у знатној мери мења, посебно уколико се узму у обзир новија рецепција и нова читања Настасијевићевог дела, поред ранијих критичарских осврта неких од Настасијевићевих савременика (Винавер, Секулић), који са више слуха, истанчанијом звуковном и смисаоном перцепцијом Настасијевићеве поезије, заправо тек на такав начин успевају да адекватно приступе песниковом делу, ниуколико не нарушавајући склад и суштину написаног. Поводом Винаверовог виђења Настасијевићевог дела, како у његовој раној, тако и у каснијим стваралачким фазама, писао је Гојко Тешић у своме раду *Од ћутања до екстатичне апотеозе* (Белешке о Винаверовом читању Настасијевића). Заузимајући критички став према недостатку слуха за Настасијевићево дело од стране тзв. модернистичких критичара, Тешић им супротставља мишљење људи који су тек узимали критичкога маха, и који нису примарно били критичари, али су упркос томе успевали да брже и јасније препознају вредност Настасијевићевог дела, као на пример Мирко Цветков и Душан Тимотијевић. Такође, он увиђа и евидентну промену када је реч о Винаверовом ставу и манифестацији тог става према стваралаштву Момчила Настасијевића, те сам тај процес Тешић симболично означава као пут од његовог ћутања, тачније до 1934. године, после чега, од 1935. до 1939. Винавер исказује своје мишљење у форми *екстатичне апотеозе*, откривајући у самом Настасијевићу „парадигматски пример модерног песника“ (Тешић, 1994 а: 217- 218) и „ствараоца који представља оваплоћење његових поетских идеала“ (Тешић, 1994 б: 223).

У вези са Настасијевићевом особеном стваралачком личношћу, Љубомир Симовић је опажао следеће лингвостилистичке карактеристике његовог књижевног дела, пре свега његове поезије:

Он у нашем песништву тог доба, па и у нашем песништву уопште, стоји као усамљена и чудна песничка личност, чији је положај невероватно парадоксалан: Настасијевић је, на пример, употребљавао речи и интонације архаичније него традиционалисти, али је остао актуелнији, па и новији, него многи модернисти (Симовић, 2001 а: 135).

Чак је и његов однос према контексту коме је припадао, па и времену уопште био историјски необележен, односно Симовић га, попут осталих проучаваоца Настасијевићевог дела, види пре свега као неисторичног песника, који „историју не види ни као сцену, ни као атмосферу, ни као контекст, ни као садржај: он гледа голу егзистенцију, и ужасава се тог што види“ (Симовић, 2001 б: 136). Па ипак, Симовић за Настасијевића даје и следеће запажање у којем се апострофира психолошки моменат у његовом делу, те на тај начин увиђа парадокс да је „Настасијевић, иако дезактуализован у историјском смислу, Настасијевић је многоструко актуелан у психолошком“ (Симовић, 2001 в: 137).

Међутим, узмемо ли у обзир да је Настасијевић у часопису *Књижевни север*, у аутобиографској белешци из 1927, сам писао о свом песничком стваралаштву на следећи начин: „Ретко се осмели да напише песму (зато их је мало и дао), јер осећа да би се то музички дало и чистије и дубље изразити“ (Петковић, 1991 а: 637), онда нам је јасно каква је природа његове стваралачке личности, те са колико је самодисциплине, самокритичности и прегора, али и велике и беспопштедне бригае управо о језику, Момчило Настасијевић приступао стваралачком чину, спреман да се ради дела одрекне и самог себе.

Необично велики број сачуваних верзија потврђује да је песме писао напорно и полако, верујући да се у стиху и строфи, ослобођеним од споља наметнутих метричких канона, поново могу воспоставити они ритмичко- интонациони обрасци који се у матрењем језику и народном мелосу од искона чувају. Од 1922. до краја 1927, објавио је двадесетак песама које ће махом, и са дорадама ући у *Пет лирских кругова* (Петковић, 1991 б: 637).

ПЕТ ЛИРСКИХ КРУГОВА

I ЛИРСКИ КРУГ: *ЈУТАРЊЕ*

Фрула

Поводом проблема одрицања у Настасијевићевом стваралачком поступку, када је реч о немогућности песника да на један рапидан начин ствара сопствена дела, а посебно своје песме, важно је напоменути да је већ само за ову прву песму свог првог циклуса он имао чак четрнаест различитих верзија.

Егзистенцијални жал (ЖИВОТНИ ТИП ОДРИЦАЊА)

„Фруло, што дах мој радосни/ жално у дољи разлеже?“ (Настасијевић, 1991, I: 11). Под окриљем овог типа одрицања налази се, већ у првој строфи песме наговештена суштинска егзистенцијална жалост, о којој нам песник кроз инструмент сопственога бића проговара; некаква доминирајућа емпатија са неминовношћу страдања целокупнога света, које ни сам песник није поштеђен, али је једини ње свестан.

Веома је интересантна чињеница да песник наглашава како се његов, испрва, *радосни* дах, *жално* у дољи разлеже. Дакле, чини се као да све до тренутка певања, песник у себи још увек чува ону недирнуту и ничим запрљану, примордијалну радост, која се унеколико везује још за његово пренатално стање. Патња за њега почиње у тренутку када потреба за проналажењем одговарајућег израза прарасте његову самодовољност. Чини се као да је и сама потреба за посредовањем инструмента ради песниковог изражавања свога доживљаја постојања, већ нанела извесну патину бола на непосредне тонове његовога бића.

Звучање без опредмећивања звука
(ФИЛОЗОФСКИ ТИП ОДРИЦАЊА)

Управо та немогућност песникова да се проговори без посредовања предмета- фруле, да се његово биће, као и биће читавог света артикулише у одговарајући тон без подразумеване нужности за *опредмећивањем* звука, изазива потребу за самоиспитивањем самога песника, што представља један необично упечатљив пример за филозофски тип одрицања у онтолошком смислу.

На граници онтолошког и спознајног смисла филозофског типа одрицања налази се песников покушај да пронађе порекло и извориште својих егзистенцијалних и чувствених титраја. Одрицање од могућности избегавања и превиђања таквога типа ауторефлексије код бића које је, попут песника, отворено и суштински замишљено над самим постојањем, иницирало је у њему жељу и нагон за стварањем. „Да л' што пастири помрли/ тобом призиваху драгу? Ил' жал се стани у мени:/ с неба ме стрела ранила,/ тамна ме земља печила,/ те песма ми је сузицом / и капљом крви кићен?“ (Настасијевић, 1991, I: 11). Заправо, Настасијевић је порекло и извориште тих и таквих стваралачких титраја проналазио управо у значењу *матерње мелодије*, као централном месту не само његовог песничког, већ и сваког другог креативног настојања:

Може се рећи да Настасијевић матерњу мелодију не дефинише појмовно, она се не може разумети уз помоћ логичке анализе... Матерња мелодија сазнаје се интуитивно, она се осећа, па је према томе недоступна разумском... Може се рећи да је Натасијевићево програмско залагање за тражење ослонца у аутохтоној традицији био један од кључних проблема који је закупао пажњу авангардних уметника (Грдинић, 1993: 36).

Песникова сапатња са пастирима, који се, посредством смрти, суочавају са ненадокнадивим губитком једном остварене, истинске љубави, представља пример за филозофски тип одрицања у етичком смислу.

Невиност библијских предела
(РЕЛИГИЈСКИ ТИП ОДРИЦАЊА)

Већ и сами пасторални мотиви који се јављају у песми, као што су *пастири, фрула, доља у којој се песма разлеже*, поседују у себи једну невиност библијских предела, који су, наизглед, неодвојиви од своје основне семантике са позитивним предзнаком. Међутим, у Настасијевићевој песми се појављују у једној, не тако светлој, другачијој конотацији. Баш као што се његово биће мења и трансформише у процесу изражавања и преображавања у песму, тако и мотиви који се из њихове недодиривости транспонују у песников доживљај нарушенога мира света који га окружује, такође трпе одређене семантичке модификације.

Енигматика језичког израза
(ПОЕТСКИ ТИП ОДРИЦАЊА)

Поновно Настасијевићево инсистирање на очувању тајанствености, како израза тако и самог песниковог постојања и порекла његовог, као и његове песме, подудара се са истом таквом врстом одрицања од нескривености у другим његовим делима. Стиче се утисак како Настасијевић, не би ли све што егзистира сачувао у своје изворноме облику, прибегава енигматичности у језичкоме изразу, тиме га чувајући од евентуалнога *прљања*, и то у стању једне недирнуте невиности и честитости.

Јасике

Персонификација зеленог
(ЖИВОТНИ ТИП ОДРИЦАЊА)

Ова песма је, попут претходне, такође у знаку пасторалних елемената, са том разликом што је у овом случају Настасијевић сконцентрисан искључиво на биљни свет и његове емотивне доживљаје сопственога постојања. Поводом

флоралне самосвести, као једне специфичне врсте свести дрвећа и других врста биљака о сопственом постојању, писао је и Петер Волебен у својој књизи *Тајанствени живот дрвећа*. Полазећи од своје основне претпоставке да „у животној заједници шуме информације не размењује само дрвеће него и жбуње и траве, можда чак и све врсте биљака“ (Voleben, 2017 а: 23), он долази до закључка да су биљке које су ослобођене процеса култивације умногоне комуникативније. „Према томе, дрвеће комуницира мирисима, визуелно и путем електричних сигнала, преко неке врсте нервних ћелија на врховима корена“ (Voleben, 2017 б: 23-24). Поткрепљивањем своје хипотезе научним доказима, према којима се експерименталним путем дошло до открића да су на звукове од 220 херца реаговале не само биљке које су учествовале у експерименту, већ и оне које су се нашле у наведеном звучном опсегу у њиховој близини, Волебен свој рад заокружује једним лиричнијим пасажом: „Ипак, када приликом следеће шетње по шуми зачујете тихо крцкање, размислите да ли је то заиста био само ветар, или...“ (Voleben, 2017 в: 24).

У коликој мери је песник настојао да се одрекне било какве препреке и дистинкције између света људи и биљног света, говори и чињеница да у читавој песми доминира стилска фигура персонификације.

Еквивалентност бића (ФИЛОЗОФСКИ ТИП ОДРИЦАЊА)

У вези са претходно наведеним типом одрицања свакако стоји и одрицање филозофског типа у онтолошком смислу, јер у песми се дешава, готово, потпуна идентификација песниковога бића са бићем дрвећа, те долази до извесне дендрологизације песникових особина, односно хуманизације особина дрвећа, у овоме случају јасика. „Шта шуме јасике беле,/ пречисте горске деве,/сребрне кад им стреле/ јутарње сунце хитне,/ и зраком кликну шеве? Хладне кад капље, кад ситне,/ низ тела им се слију,/ зеленим пропланком магле/ кад млечно коло вију?“ (Настасијевић, 1991, I: 11). Слично претходној песми у којој се јавља дах песников у тоналноме гласању фруле, и у овој се звук, у виду шуштања лишћа јасика,

поистовећује са самом суштином бића које га еманира. Фреквентно понављање гласа *ш* уноси извесни степен ономатопејског ефекта алитерацијом, али такође апострофира и тајанственост поруке која се тим ненаметљивим споразумевањем преноси.

Филозофски тип одрицања у спознајном смислу види се на примеру песникове немогућности да проникне у загонетност заумне комуникације јасика: „Зашто су главе нагле,/ и косе смешале благае, и дршћу наге?“ (Настасијевић, 1991 а, I: 12). Чини се да он и нехотично позива читаоца да будно прати његову недовршену трансформацију у опевани предмет- биће, јер слути како би га још само присуство вере немога посматрача могло узнети до таквога надстања и надмишљења. Па ипак, читалац сазнаје да јасике ипак не дршћу од зиме, већ од некакве егзистенцијалне узбуђености, на прагу неке неизговориве тајне.

Етичко у овој песми препознајемо већ у самом песниковом настојању да се поистовети са овим бићима, јасикама, чије животне дамаре осећа као сопствене, и за које има једно несамериво разумевање, те због којих је, ради потпунога сједињавања са њима, спреман да се одрекне и самога себе.

Нен кај рап (ПОЕТСКИ ТИП ОДРИЦАЊА)

Поетски тип одрицања подразумева одрицање од могућности разоткривања прерано спознате тајне, будући да песникова трансформација у опевани предмет још увек није довршена.

Попут сваког истинског стварања, подједнако се и оном створеном, као и оном који ствара, сама његова тајна разоткрива у полуосветљеноме пределу преласка из несвеснога у свест, из таме у светлост. „Но, иза сна- ведре таме,/ трепет их чило што сниле,/ па сунцу, магли на пропланку/ ћућоре белу тајну на уранку“ (Настасијевић, 1991 б, I: 12). Кроз призму контура спознаје, те две суштине се одевају у обличја међу којима је докинута свака разлика. Елеатско- хераклитовска

формула *Hen kai ran- једно и све*, није само синегдотско разобручивање целине, већ препознавање те суштине у свему што јесте, приликом чега се одрицање од површинских дистинкција узима као подразумевајући поступак поетски прожимајућих суштина.

Извору

Заводљиве питореске (ЖИВОТНИ ТИП ОДРИЦАЊА)

Пружајући нам слику једног чистог, вилинског пејсажа, у коме се нижу заводљиве питореске у које песник, најзад, уводи и људе или бића слична њима, он заправо читаву ту инсценацију користи како би дочарао судбину двоје несретно заљубљених. Да је реч о песнику заљубљеном у готово полувилинско биће, наговештава њено станиште, у којем се ни не наслућује траг других људи, изузев помена кола, *ора на присоју*, које, ипак не мора бити коло људи, већ је то можда коло русалки, које се иначе везују за пределе шума, поља, ливада и извора.

У митологији Источних Словена, русалке су натприродна бића са девојачким обличјем, која се истичу својом младошћу, лепотом и дугом распуштеном косом (Гајић, 2011: 190- 191). Није необично што су највероватније и самом Настасијевићу послужиле као уметничка инспирација, пре свега због своје недоступности људима који остају омађијани пред њиховом лепотом, те најчешће окончавају свој живот преварени, па чак и удављени. То су, у суштини, душе умрлих девојака, првенствено утопљеница и оних које су умрле насилном смрћу. Отуда и не чуди што песник њен лик види баш у води, и то врло симболично у изворској води као најчистијој и ничим запрљаној, што упућује на девичанску природу утопљенице- русалке. Будући да су, као виле, превасходно лунарана бића, потпуно је очекивано што се песник пита да ли га је сневала, јер оне су најактивније у ноћи са пуно месечине, када нема никога ко би их спутавао у њиховој игри у води, коју настављају јурењем по пољима и успињањем на дрвеће, те представљају опасност за људе који се нађу на било ком од тих места. Врло је

индикативна веза са причом *Реч о злом удесу Марте девојке и момка Ђенадија*, у којој је девојка Марта описана као виловита, са сивим очима које крије као и своје порекло настало у зачуђујућој спреси добра и зла. У овој причи на један необјашњив начин и незнано којом снагом, Марта обеси Ђенадија након сагрешења са њим. Вероватноћа да и сама Марта на извештан начин припада русалкама је веома велика, ако се узме у обзир да је убиство учињено у шуми, у ноћи без ичијег присуства. Његово је тело пронађено на дрвету, обешено, а она у некаквој убилачкој делиријуму са наступом хистеричног смеха, који се такође везује за русалке као једно од њихових убојитих оружја.

Настасијевићева потреба да се одрекне уобичајености како представљених бића, тако и предела, представља нужан отклон уметнику од уобичајености самога живота, окретањем његовим митским коренима.

Огледало или-дуализам самоспознаје (ФИЛОЗОФСКИ ТИП ОДРИЦАЊА)

Филозофски тип одрицања у онтолошком смислу препознајемо у појединим елементима који указују на песникову стрепњу од немогућности сопствене идентификације у другом бићу. Чини се као да читава његова егзистенција зависи, заправо, од тога да ли је макар као рудимент сећања остао у свести вољене, те из тог разлога очајнички покушава да од воде- огледала, у којем се она претходно огледала, измами на неки начин позитиван одговор.

Управо је мотив огледала један од веома моћних симбола одрицања од једностраности природе бића, те у оним Настасијевићевим делима у којима се јави, оно представља нужност самоспознаје која се углавном заснива на дуализму. Уз звуке фруле, песник се повлачи у сенку, тиме још више постајући делом вилинског, оностраног света.

Румена кап

Митолошки корени песме
(ЖИВОТНИ ТИП ОДРИЦАЊА)

У песми *Румена кап*, Настасијевић се такође позива на већ поменуте корене словенске митологије, како би дошао до одређених песничких мотива. Међутим, он у овој песми уводи у свој поетски свет и лик тзв. *присојкиње*, која може, према народним веровањима, подједнако означавати веома опасну и злокобну змију, али и злу, демонску жену. У овом случају, чини се да се Настасијевић одриче избора међу различитим семантичким решењима, те се одлучује да искористи оба ова значења, што саму песму чини далеко отворенијом за различита тумачења.

Лаконога, златокоса...
(ФИЛОЗОФСКИ ТИП ОДРИЦАЊА)

Вилинско биће са девојачким обличјем које се изнова појављује и у овој песми, приказана је, у онтолошком смислу, као безбрижна, лаконога, златокоса становница пропланка. Иако, на први поглед, њену особену радост, док шета пропланком готово и не дотичући земљу, ништа не нарушава, у средишњој, од укупно пет строфа песме, појављује се поменути мотив змије присојкиње, те је велом тајне овијено сазнање да ли је реч о некаквој притајеној страни виловите девојке, или је, вероватније, реч о змији која укутурина на трави представља ненадану опасност, коју раздрагана девојка и не слути.

Песник се одриче могућности спознаје на бази оностраности и тзв. реалности, премештајући спознајну раван у сферу оностраности, односно једне бајковите стварности, у којој се све постојеће међусобно одмерава према сопственим саненим обличјима. „Румена кап љубици на пропланку./ ил' златокоса враголију доснева“ (Настасијевић, 1991, I: 14). У сну се јавља и вољена особа

описане девојке- виле, „драго на сан доходило“ (Настасијевић, 1991 а, I: 14), међутим, сан се у последњој строфи јавља у улози објекта, будући да сама девојка вила „лаганом ноном гази сан зајутарјем“ (Настасијевић, 1991 б, I: 14), те на извештан начин као да управо тим чином развешјава сваки спомен на вољеног.

Зора

Разлишавање човековог бића (ЖИВОТНИ ТИП ОДРИЦАЊА)

Међу песмама првог Настасијевићевог лирског циклуса *Јутарње*, ова песма је, за разлику од претходних које у себи поседују извесну патину поетског наслеђа Бранка Радичевића, прва у којој се песник одриче одклана од страсти, те у њој превладава извесна залиха путености, нарочито уочљива у њеним ранијим верзијама. Управо због таквих њених карактеристика, разумљиво је због чега јој песник у већини верзија варира наслов који у себи садржи појам пролећа (*Песма пролећа*, *Песма у пролеће*, *Поздрав у пролеће*, *Песма с пролећа*). Набујалост природе и њени ревитализовани сокови овог периода, изнова пробуђено растење у потпуности одговарају и *разлишавању* човековог бића.

Путеност се препознаје у различитим метафорама које песник користи како би успоставио паралелу између природе и пробуђене песникове жудње. Заправо, чини се као да читава слика пробуђених титраја природе, пре свега у вегетативном смислу, „уснама пупољ у цветање мами/ недрима трешње у зрење; кадифли, гле, моја доља,/ травицом гусне/ за мекоту по њој, па маховином, /по узглављу, по стени; запламти са усана ружа“ (Настасијевић, 1991 в, I: 15), заправо представља сублимирано осећање путене жеље према драгој. „Након архетипске слике девојке-зоре, девојка је сада расцвало женско биће, отелотворени ерос у коме је снага и моћ свеколиког живота, рађање зоре и зрења“ (Јерков, 1993: 98).

Хтонска бића песме
(ФИЛОЗОФСКИ ТИП ОДРИЦАЊА)

У онтолошком смислу, само песниково зазивање *стани, не мини*, представља његов покушај одрицања од могућега губитка, па самим тим и неостварења љубави. Његов сублимирани позив драгој садржи у себи, поред жеље за реализацијом путене љубави, такође и заветовање на довољност самог њеног присуства. Слика белог коња, што односи на својим леђима зору и девојку које се према сличности атрибута готово поистовећују, представља симболично веома снажан соларни елемент, те отуда и његово повезивање са зором. Међутим, његова симболичка семантичност се не исцрпљује у тој чињеници, јер бели коњ представља, такође, и хтонско биће, слично јелену, те на тај начин нераскидивим спонама повезује свет живих и мртвих.

Постоје, међутим, и друга и другачија виђења наведених Настасијевићевих стихова песме *Зора*, а једно од свакако веома значајних и интересантних јесте и виђење Александра Јеркова, који стихове *стани, не мини* разуме пре свега као *фаустовски моменат* Настасијевићевог песништва, који насловљава именом неизоставности у контексту запитаности о сопственом постојању било ког мислећег бића, у овом случају- самог песника. Дакле он фаустовском нихилизму „у коме ниједан тренутак није достојан вечности, пре свега зато што је обезбожена и обесмишљена вечност недостојна било ког узвишеног и прелепог тренутка“ (Јерков, 1993 а: 95), супротставља моменат предсмртног Фаустовог увида у смисао и суштину спознаје о вредности сопственог, али и трајања уопште. Након тог- *ухваћеног* мишљу песниковом- момента истине, заправо и не може бити даљег трајања. Јер када се сагледа сваки транутак људског живота као најлепши, онда „сваки и најмањи делић има да траје вечно. Једина је вечност вечност свега, па и најситнијег часа људског живота“ (Јерков, 1993 б: 96).

Када је реч о спознајном типу одрицања, сазнање да песника драга напушта, враћајући се у светлост из које је као вилинско, или макар полу- вилинско биће и потекла, рађа у песнику жељу да се одрекне свега не би ли је задржао.

Немогућност постојања без вољене, буди у њему неверицу да је њихову повезаност могуће спутати растајањем.

Семантичка прегнантност одсутних елемената
(ПОЕТСКИ ТИП ОДРИЦАЊА)

Настасијевић је и ову, као и велики број других песама, варирао на разне начине, те тако прва верзија ове песме чини се као једна готово потпуно другачија творевина у поређењу са песниковим коначним избором, иако јој ни последња варијанта није у потпуности подударна и комплементарна, па чак ни када је у питању назив, будући да је последња верзија насловљена са *Чобан*, да би је затим заменила *Зора* у коначној и званичној верзији песме. Ни на мотивском плану није се могло без песникових интервенција, па се у том смислу ради што истанчанијег брушења језичкога израза Настасијевић у потпуности одриче и неких семантички веома јаких мотива као што су *јагањци*, *паша*, *таласи*, јер је највероватније дошао до закључка да је једино њихово одсуство моћније и сугестивније, као и семантички прегнантније него њихов останак у песми која је и без њих веома значењски потентна.

Ђурђевци

Црвена врпца
(ЖИВОТНИ ТИП ОДРИЦАЊА)

Момчило Настасијевић у овој песми читав свој микрокосмички свет гради на основу једне једине сцене случајнога мимоилажења са вољеном особом на тргу, односно на улици у којој се налази позамашан број продаваца ђурђевака. Вољена девојка буди у песнику сећање на ђурђевке и на разлоге због којих је памти: „Занаго росне у јутра/ црвеном врпцом везивала./ Занаго свеле у вечери сузама заливала“ (Настасијевић, 1991, I: 16). У ранијим, од укупно шест верзија песме, а

нарочито у првој од њих, јасније се разазнаје основни песнички мотив, док је у коначној, штампаној верзији, тај мотив дат рудиментарно, само у наслутима. Песник се одриче сувишних објашњавања поводом природе односа између њега и његове драге (која у песми готово да поприма карактеристике мотива мртве драге, јер реч је о сећању на догађај, а не о догађају самом), тако да из једнога невинога догађаја случајнога сусрета он развија далеко интензивнију и сублимиранију слику сопственог љубавног осећања.

„Занаго“
(ФИЛОЗОФСКИ ТИП ОДРИЦАЊА)

Песниково биће је у потпуности девастирано тим тужним сећањем на вољену особу, али он га свеједно призива јер му је његово присуство у свести круцијалније од заборављања. Да је реч о нечему што га најдубље емотивно потреса, видимо и из првобитних назива песама, које су настале као Настасијевићеве раније верзије ове песме, па тако прве две, од укупно шест верзија, носе назив *Сетна песма*, који ће у осталим верзијама бити преименовано у коначно- *Ђурђевци*. Песник се одриче могућности разгаљивања, те у онтолошком смислу, његово је биће сво урођено у сећање на тај „чедни дан, кад улицама продају ђурђевке“ (Настасијевић, 1991 а, I: 16). Он и једној *враголанки*, која покушава да га разгали и поврати на страну позитивног и радости, одриче своју пажњу: „Не враголи ми,/ не смеј се враголанко./ То у родини она/ болује сету без лека“ (Настасијевић, 1991 б, I: 16).

Анафоричним понављањем архаичне речи *занаго*, са значењем *узалуд*, Настасијевић потцртава како та његова несавладива туга није самородна, већ произилази из једног искреног осећања кајања што га је вољена, како се чини, узалуд чекала, те ту своју бригу и изневерено ишчекивање уткала у бригу о ђурђевцима. Чињеница да песник на себе преузима сву кривицу њиховога расанка, видимо и из следећих стихова: „Туђини умом ја гинуо,/ Бога ни осмеха њој./ Прости ме, родино блага“ (Настасијевић, 1991 в, I: 16), у којима се одриче од

могућности праштања самоме себи због исхода њихове неостварене љубав. Управо из тог разлога што себи више не може да опрости, песнички субјект покушава да измоли опроштај од њених рођака, код којих његова вољена, баш због његовог непрежаљеног одсуства, болује *сету без лека*.

Чекање као смисао и сврха
(РЕЛИГИЈСКИ ТИП ОДРИЦАЊА)

Стих- *Бога ни осмеха њој*- свакако да у себи не поседује неку антирелигијску семантику, већ напротив, у песми се јавља у потпуно другачијем контексту- као одсуство чак и најобичнијег поздрава и осмеха који би јој био упућен од стране песника приликом поздрављања, којим би њено чекање ипак добило некакав смисао и сврху.

Редукција контекста
(ПОЕТСКИ ТИП ОДРИЦАЊА)

Песма *Ђурђевци* је свакако једна од најмање варираних песама, како посматрано према броју варијаната- има их свега шест- тако и посматрано према разликама између прве и коначне, штампане варијанте. Најочигледније су дистинкције у погледу редукције контекста.

Сан у подне

Свејединство
(ЖИВОТНИ ТИП ОДРИЦАЊА)

Песма пуна сновиђења, како већ и сам њен назив сугерише, такође има у себи нешто од библијске конотације и призвука *Песме над песамама*, као и неке од већ спомињаних Настасијевићевих песама из овога циклуса. Песниково осећање

свејединства са светом природе до скорог поистовећивања са истим, омогућава песнику да на један посредан начин дође до сопствених емоција, међутим стиче се утисак како управо то, наводно, удаљеније, дистанцираније изражавање песника у односу на сопствено биће, јесте заправо директније, сугестивније и интензивније него непосредно обраћање.

Живородни дух
(ФИЛОЗОФСКИ ТИП ОДРИЦАЊА)

Са симболичкога становишта, поменути *ћув*, тј. лагани ветар, поветарац, има поред значења лахорности, лаганости и пријатности, такође и значење Божјег живородног духа. „Топал сам *ћув*,/ пролећем ти подунем./ Ђурђевска ноћ/ над пупољима тако, пупи ми пупила, мала./ Пламено ми се извијаш у цвет./ По коси ројем ти пале звезде,/ ил' зраку сунца у витице оплела“ (Настасијевић, 1991, I: 17). Својим кретањем, песник у овом свом облику, од многих могућих, заправо и друга бића подстиче на кретање, па тако и своју вољену, која је приказана у облику цвета. То одрицање од статичности у једном онтолошком смислу и омогућава да дође до сусрета између песничкога субјекта и вољене жене.

Песниково сазнање да је таква врста у исто време и спиритуалне, али и страствене љубави, остварива једино у сфери сновиђења, он поткрепљује својим запажањем златнога праха сна на телу драгане. Доказ о одрицању у спознајном смислу, песник проналази и у преосталоме укусу презреле брескве у њиховоме пољупцу који није уминуо ни након што је њихово спајање окончано.

Златни прах сна
(ПОЕТСКИ ТИП ОДРИЦАЊА)

Попут претходне песме, *Ђурђевци*, и ова песма је варирана у маломе броју варијаната, свега пет, међусобно веома сличних. Песник се одриче и евентуалних

промена назива песме, те тако он остаје у потпуности исти од прве до последње, штампане варијанте, што је доста ретко у Настасијевићевом случају.

Грозд

„Златан облак“
(ЖИВОТНИ ТИП ОДРИЦАЊА)

Једну животну слику превладавања животне страсти над суспрегама пред презрелим соковима постојања, Настасијевић даје на себи својствен начин и то на космичком плану. Слично Костићу, који осећање љубави подиже на космички ниво, и Настасијевић чин спајања судбином намењених ентитета доживљава на следећи начин: „И златан облак, драгано,/ натопи земљу пијанством./ Љушкају воде коритима и пуца плод“ (Настасијевић, 1991 а, I: 18). Ова примордијална слика свепрожимајућих мушко- женских принципа као да се преноси и на свет природе, који на извештан начин представља њену рефлексiju, па тако од кише облака који њоме шкropи земљу, те је на тај начин оплођује и припрема за нова рађања, пуне се корита која су усечена у тело- тле те исте земље, тако да напајањем корења биља водом омогућава да се читав тај репродуктивни циклус заврши пуцањем плодова, чије ће се семење поново сједињено са земљом разлистати у нова бића.

Фаталност финализације
(ФИЛОЗОФСКИ ТИП ОДРИЦАЊА)

„И твоје тело, драгано,/ љубављу презри, напукне./ Ни смоква слађи не цеди сок,/ ни грозд из присоја“ (Настасијевић, 1991 б, I: 18). Свакако да те опојности страсти не бивају поштеђени ни људи, па самим тим ни песник који приликом потпадања под власт осећања љубави према вољеној, како духовне, тако и телесне, страствене, ипак стрепи над питањем да ли треба допустити да дође до њене реализације. Као да није сам чин остваривања путености, већ његов финални

моменат оно што задаје бригу песнику, јер оставрење земног на једној страни засигурно ће тражити своју одмазду у нужности одрицања од једне својеврсне онтолошке окрилаћености песникове природе.

У спознајном смислу, песник у завршном делу песме поставља нека од питања која га тиште, иако се већ унапред одриче потребе за њиховим одговорима, будући да он већ довољно познаје титраје сопствене душе да и сам зна једини могући одговор на њих, а то је управо- одрицање. То није само одрицање од одговора на питања са реторском природом, то је одрицање од нечега непојамног, које разоткривањем нарушава суштину. То је превага стваралаштва које узноси радије до *златних облака*, него што окончава у оковима глибова путености.

Малобројност верзија (ПОЕТСКИ ТИП ОДРИЦАЊА)

Када је реч о поетском типу одрицања, Настасијевић у верзијама ове песме избегава превелика варирања. Углавном је реч о мањим варирањима назива песме (*Грожђе, Зрела песма, Грозд*), а више о варирању саме структуре ове песме, што се огледа у проблему начина на који је песник дели и групише у стихове и строфе. У складу са наведеним је и мањи број верзија ове песме- има их девет.

Дафина

Неоствареност као уминуће или осуда вечности (ЖИВОТНИ ТИП ОДРИЦАЊА)

Приликом читања ове песме, не можемо се отети утиску како, као ни било шта друго у Настасијевићевом стваралаштву, није случајно баш ту где јесте, на крају циклуса *Јутарње*, и то управо на реду после песме *Грозд*. На такав закључак наводи нас сам садржај песме, који је суштински повезан са претходном, будући да

на извeстан начин говори о последицама које обухватају биће смртника када оно успе да превлада или избегне замке телесне страсти. „Кад нељубљено мре,/ тмоло је ваздухом/ на страст“ (Настасијевић, 1991 а, I: 19). У песниковом случају, неoстварена путеност бива сублимирана у песнички израз, у песму, међутим у случају смртнога бића које нема ту могућност да прерасте и надрасте само себе, оно свој епилог доживљава у сопственом уминућу.

Горњи и доњи свет
(ФИЛОЗОФСКИ ТИП ОДРИЦАЊА)

Међутим, Настасијевић ипак не заборавља да ће та неиспуњена страст и неутољена жеђ за њом ипак затражити, или боље- захтевати своје утољење. „У маху повенућем/ то букне пупољ прецветању,/ смрт нељубљено разбуди“ (Настасијевић, 1991 б, I: 19). Призвук заумности постоји у овој песми, те од негдашњих распеваних и радошћу разбуђених срдаца из песме *Грозд*, наједном се у овој песми појављују некаква утварна обличја, која попут оних у приповеткама Едгара Алана Поа, по сваку цену покушавају да ноктима своје неиспуњености *изгребу* себи пут из ковчега до видела утољења.

Пример за филозофски тип одрицања у спознајном смислу проналазимо у некој врсти савета који песник упућује ономе који би за дужност имао да савлада неукроћени дух неутољене душе појника: „Дафину на гроб не сади,/ тмоли је дах из ње,/ сабласно маме у таму./ Но камен тежак навали,/ тежи нег' погребена жеђ,/ кад нељубљено мре“ (Настасијевић, 1991 в, I: 19). Дрво дафине, слично неким другим врстама дрвећа, са својим вечитим или обнављајућим зеленилом, унеколико подсећају својим суштинским значењем на симбол крста, који је и сам један вид представе осе света. Ако на тај начин посматрамо дрво дафине и у песми *Дафина* Момчила Настасијевића, онда се сама по себи намеће чињеница да врх дрвета представља простор неба, а корен дрвета- доњи свет. Вертикала повезује два света у једном објекту- у овом случају у дрвету дафини. Небеска и хтонска сфера тиме постају сегменти дрвета- објекта, који су у конфликтном или хармоничном односу,

али управо зато што их у себи садржи дрво може да се јави и као биће- посредник између два света.

Занимљиво је то да, када песник упозорава да *смрт нељубљено разбуди*, он заправо сведочи о двострукој, дихотомној природи смрти, која ономе утољеном животом може и мора донети смирење, међутим у случају неутољених, уместо смирења, она их подстиче на утољење страсти. Слична је и улога дрвета дафине. Чак и када би душа умрлих девичанских бића успела да се отргне из царства сенки, она би свакако наставила да обитава у сржи овога дрвета, истовремено и заробљена и слободна. Тиме би се још више апострофирао значај процеса дендрологизације људских бића, који је толико утицајан у Настасијевићевом стваралаштву, јер се појављује у већини различитих дела и различитих жанрова у којима се писац огледао. Он зна да *камен тежак*, наваљен на гробну хумку неутољеног, јесте једини предмет који може спречити душу умрлога да се жедна страсти поврати и узнемири свет живих. Зато тежина камена и мора бити тежа од неутољене жеђи, а гроб без дафине као алтернативног посредника заумноме животу.

Сродности (ПОЕТСКИ ТИП ОДРИЦАЊА)

Када је реч о филозофском типу одрицања у поетском смислу, песма *Дафина* је веома занимљива већ и по томе, што, поред свега шест верзија минимално међусобно различитих, такође представља песму којој се наслов уопште није мењао, од верзије до верзије, иако је на самоме почетку била назначена тек у фрагментима.

II ЛИРСКИ КРУГ: ВЕЧЕРЊЕ

Љиљани

Надвладавање смрти невиношћу песме
(ЖИВОТНИ ТИП ОДРИЦАЊА)

„Топи се дан./ По златном одру девице мру,/ драгане болу, сестре моје миле“ (Настасијевић, 1991, I: 23). Попут природног, каузално оправданог следа, како на нивоу циклуса, јер се, слично смени обданице и ноћи смењују *Јутарње* и *Вечерње*, тако и тематски, садржајно, па чак и када је о насловима реч, песме ова два нераздвојива циклуса нижу се једна за другом.

Поводом назива песама, последње из циклуса *Јутрење*, са називом *Дафина* и прве из циклуса *Вечерње*, која носи назив *Љиљани*, сродности се увиђају на нивоу одабраних речи које припадају биљном свету, а истовремено имају веома јако симболичко значење. О симболичком значењу биљке дафине већ је било речи. Љиљани, с друге стране, поред неких од основних значења која у себи носе, као што су нада, вера, плодност и рађање, због којих се често називају још и рајским цветовима, према хришћанском веровању, садрже и поједине атрибуте духовне стране личности Пресвете Богородице: листови су симбол њене скромности, стабљика је одраз њене безусловне вере, а бели цветови су еманација безгрешнога зачећа и неокаљане чедности. Ове опште карактеристике наведених цветова необично добро и мотивацијски оправдано функционишу и у Настасијевићевој песми *Љиљани*.

Већ на самом почетку песме, у њеним првим стиховима, песник нас упозорава најпре на атмосферу у песми, јер каже да се *дан топи*. Дакле, расточеност времена, које симболично представља његов крај, узроковаће уминуће описаних девичанских бића, *девица које умиру на златном одру*, а које своје животе могу наставити још једино у песми. Да је њихово трајање обележено патњом говори нам песник када их окарактерише као бића која су *драгане болу*,

дакле, њихово уминуће не може им донети смирење, баш као што је то случај са *нељубљенима* из песме *Дафина*.

„Сам ја“
(ФИЛОЗОФСКИ ТИП ОДРИЦАЊА)

Интересантна је чињеница да Настасијевић ипак инсистира на томе да оне у смрт одлазе насмехнуте, упркос патњи. Међутим, песник је такође свестан тога да не може проникнути у разлог њиховом осмеху, да се мора одрећи жеље да проникне у ту тајну. Иако схвата да оне „путују насмехнуте за нечим што су сниле“ (Настасијевић, 1991 а, I: 23), до краја му остаје непознаница која је садржина тога сна. Зато му, наместо досегнуте спознаје, преостаје једино питање: „Шта ли се њима снило,/ па теку насмехнуте/ у тамни дол?“ (Настасијевић, 1991 б, I: 23).

Филозофски тип одрицања у онтолошком смислу, препознајемо у песниковом осећању осамљености, будући да се он налази у некој врсти хтонског предела где „топле пониру реке“ које „миришу на љиљане што прецветали су лане“ (Настасијевић, 1991 в, I: 23). Анафорично понављање стиха „сам ја“ (Настасијевић, 1991 г, I: 23) наглашава ту његову егзистенцијалну издвојеност, јер са умирањем девичанских бића као да умире на неки начин и део његовога бића. У првој строфи песник даје извесне назнаке да је у сродству са умрлим девицама јер каже *сестре моје миле*. Међутим, може бити да је реч о њиховој духовној, а не о крвној сродности, чијим прекидањем се песниково биће још више суштински огољује и осамљује, из разлога што осећа да је са њиховом чистотом минуо и ехо у *тамноме долу* његовога певања, баш као и раније реч у *тамном вилајету* приче.

„Цвет из ожиљка“
(РЕЛИГИЈСКИ ТИП ОДРИЦАЊА)

Међутим, нада у стално уздизање и неуништивост живота, навешће песника да је потражи у обновљеноме цветању бића, одричући се смрти у славу

будућих васкрснућа. „Сама згажена биљка/ златан отвара цвет/из ожиљка“ (Настасијевић, 1991 а, I: 23). Понављање четврте строфе и на крају песме чини је једном врстом веома упечатљивог рефрена, којим Настасијевић апострофира своју непоколебљиву веру у трајност бића човека и бића песме.

Разноврсност наслова (ПОЕТСКИ ТИП ОДРИЦАЊА)

Варирајући у осам различитих верзија своју песму *Љиљани*, Настасијевић поред наслова (*Јесења песма*, *Мека песма*, *Љиљани*, уз одмах на почетку одбачени назив *Елегија*, који је елиминисан већ пре почетка писања прве варијанте) варира и саму структуру песме, док мотивацијски и идејно сама суштина верзија и коначне, штампане песме претрпела је минималне интервенције.

Биљкама

Позлаћење постморталног уздигнућа (ЖИВОТНИ ТИП ОДРИЦАЊА)

Надовезујући се на претходну песму *Љиљани*, тачније на њену последњу строфу „Сама згажена биљка/ златан отвара цвет/из ожиљка“ (Настасијевић, 1991 б I: 23), Настасијевић овој песми даје назив *Биљкама*, тиме још више приближавајући ове две песме једну другој, на различитим нивоима. Један од њих је, свакако, и загробна атмосфера у песмама, али и поновно проминуће сестринских златних девица које умиру у њима.

„Ближи се./ Златна одора на њој./ Смрћу позлати“ (Настасијевић, 1991 в, I: 24). Одрицање од могућности њиховог чедног живота у свету у коме је чедност егзистенције готово у потпуности онемогућена, представља нужност и предуслов *позлаћења* њиховог постморталног уздигнућа.

„Раскоши пролијем свих умирања“
(ФИЛОЗОФСКИ ТИП ОДРИЦАЊА)

Певајући о близини своје мртве драге, уминуле у сопственој нерасцвалој чедности, Настасијевић заправо пева о непосредности леталног исуства. „Ближи се./ Златна одора на њој./ Смрћу позлати“ (Настасијевић, 1991 а, I: 24). Иако у песми *Љиљани* он успева да одоли одласку за умрлим сестрама- девицама, у овој песми он осећа како се мора одрећи свога присуства у животу, не би ли остварио живот након смрти у њиховом присуству. С тим у вези, овај проблем представља пример за филозофски тип одрицања у онтолошком смислу. „Кропите, сестре./ вољене вас преживим,/ с јесени до јесени гуснем у злато.//Златом, као ви, на походу зајесеним./ раскоши пролијем свих умирања“ (Настасијевић, 1991 б, I: 24).

Песников доживљај смрти у овој песми умногосте је сличан са његовим доживљајем односа према себи, али посебно према ономе што му стоји наспрам као спољашње па ипак тим дубље и суштинскије његово, који је ближе описан у сегменту о есејима. Осећање сажаљења према свему постојећем, а посебно према ономе што је за песника од круцијалног значаја, према девичанским сестрама, као да на неки начин и њега самог измирује са смрћу, те се он одриче страха пред њом, дозвољавајући да у њему превлада жеља за њиховим присуством. „Мирисне моје./ топло ли умирате.// Раскош је ово и у мени сете./ Кропи у јесењи дан“ (Настасијевић, 1991 в, I: 24). Управо та *раскошна сет*, баш као и *раскош умирања* и јесу продукти спознаје о смрти као благослову, а не казни, што објашњава и златна боја која их карактерише, баш као и бића која ступе у тај хтонски предео уминућа.

Пример за филозофски тип одрицања у етичком смислу проналазимо у спремности песничког субјекта да се прихватањем смрти, као једног од подразумевајућих аспеката егзистенције, он на неки начин жртвује на овом свету, не би ли на оном уживао у једној чистој егзалтацији девичанских бића. Није неуобичајено за Настасијевића да своје ликове, или сопствени аутопоетички *alter-*

ego, најпре спушта у хтонске пределе, да би их касније уздигао до одређених врхунаца самоспознаје. Такав је случај и са Качиним ликом из приповетке *Лагарије по ноћи*, из прве збирке приповедака *Из тамног вилајета*, о којој је у овом раду већ било речи. Мотив мртве драге, као један од најдоминантнијих у Настасијевићевом стваралаштву, веома успешно функционише, како у наведеној приповеци, тако и у песми *Биљкама*, али на потпуно другачији начин. Наиме, у приповеци, како то доста прецизно и тачно запажа Новица Петковић у свом раду *Језик, мелодија и поетика*, Настасијевић „свога јунака доводи до куће, али га у њу не уводи. Загонетка се ту и расклапа: кућа у којој ‘обитава Она’ њена је гробница“ (Петковић, 1994: 33). Зелени поглед из мрака куће и шкрипави глас који дозива Качу, само још у већој мери појачава језу и ужас читаве сцене, а то све са циљем да се на адекватан начин пристраши и страхом казни Кача, због свога одрицања од напуштања овога света и могућности одласка у смрт са вољеном Маријаном, након чега ће и побећи; дакле, биће кажњен због своје неспремности да се жртвује за њу. Са становишта етичности, у потпуности другачије реагује лирски субјект из песме *Биљкама*, који је спреман да доведе у питање чак и сопствени живот ради умрлих девица, јер схвата да је трајање самог света немогуће без таквих бића, те из тог разлога он се и сам позлађује, *посвећује*, на један посебан начин постаје готово исто што и оне, на самом крају песме.

„Јесења песма“
(ПОЕТСКИ ТИП ОДРИЦАЊА)

Варирајући песму *Биљкама* у свега пет, међусобно веома сродних и сличних варијаната са минималним интервенцијама у односу на коначну, штампану верзију, Настасијевић и сам наслов песме варира на само два начина, двоумећи се између *Јесење песме* и *Биљкама*. Интересантна је чињеница да песме *Љиљани* и *Биљкама* нису само тематски и мотивски веома сродне, већ и по томе што је у случају обе песме први избор, када је о њиховим насловима реч, био назив *Јесења песма*, од кога је песник и одустао у оба случаја.

Вечерња

Одрази
(ЖИВОТНИ ТИП ОДРИЦАЊА)

Песма која у себи носи можда највише од карактеристика и атмосфере читавог циклуса, па чак и на номиналном нивоу јер носи готово идентичан назив са називом самог циклуса, *Вечерња*, по први пут разоткрива један уздрхтали свет који се отвара пред песничким субјектом и његовом драгом, која као да и сама умире са последњим сагледаним зраком сунца. Занимљиво је то што се, на извештан начин, суштински мења однос између лирског субјекта и женског бића у песми са којим је повезан нераскидивим спонама, које више одговарају односу заљубљених, него родбинским односима брата и сестре, као што је то био случај у претходним песмама. „Клоне дан/ горама у руј./ Самотна уздрхти бреза/ и твоје тело./ Приклони главу рамену мом,/ горама у руј“ (Настасијевић, 1991 а, I: 25). У прилог наведеном говори и чињеница да се у овој песми по први пут више не појављују загробна, али чедна сестринска бића, већ особа која се у другој строфи песме обраћа песнику речима: „Страх, осама ме,/ уза ме ти./ Заспала травка,/ сен из незнани, самотну ме о чуј“ (Настасијевић, 1991 б, I: 25). Одрицање од могућности пренебрегнућа једне својеврсне егзистенцијалне зебње, учиниће још наглашенијом заштитничку уогу песника према вољеној особи, као и његову потребу да спречи њено уминуће.

Смирај лика у рују сутона
(ФИЛОЗОФСКИ ТИП ОДРИЦАЊА)

Изнава препознајемо песникову тежњу да, како предео, тако и ликове у песми прикаже у неком тајанственом и сеновитом светлу, јер управо то је време када се појављују виловита бића. Проблем одрицања у онтолошком смислу очит је и на плану боја које песник користи у овој песми, а које се мењају у односу на

претходне две песме овога циклуса, варирајући их од златне до рујне²⁶, односно јарко црвене боје залазећег сунца. Иако у наслову песме није експлиците постављено ниједно име биљке, нити алузија на биљни свет, ипак се у самој песми поново одиграва процес *дендрологизације*, односно најпре метафоричног, па затим и дословног претварања тела вољене у тело брезе. Тај знак једнакости између света људи и света биљака који је песнику нужно да постави, чини се као нешто што му је потребно да би он сам себи приближио тим посредним путем свет људи преко света дрвећа. Одрицање од разликовања суштине ових бића још се ближе може објаснити према њиховој симболичкој сродности. Наиме,

млада бреза према веровању словенских народа, симболизује пролеће и девојку, док две брезе, једна крај друге, представљају младу и младожењу. Верује се, такође, да се умрле девојке- утопљенице претварају у брезу, те да се њихово тело претвара у стабло брезе, а коса у лишће на крошњи брезиног дрвета (<http://www.vijesti.me/caffe/besmrtno-srediste-breza-182925>, преузето 29.11.2017.).

Конкретно, на примеру ове песме, није реч о утопљеници која умире од понирања у дубине вода, већ Настасијевић ствара једну изненађујуће ефектну слику утопљенице која умире понирући у јарке, *рујне* боје јесењег сутона. На начин на који све заспива, од *травке* преко *сени из незнани*, до самог *дана, океана* па и *песме* као такве, која све наведено у себи сједињује, утихнула је и песникова љубав. Дакле, описан је моменат када се трајање прелама од живота ка смрти, у којем се рефлектује вечност.

Многобројна тражења (ПОЕТСКИ ТИП ОДРИЦАЊА)

Са своје укупно двадесет две варијанте, песма *Вечерња* представља једну од највише варираних песама. Разлике се огледају како у насловима песама (најпре је писана без наслова, па је затим наслов вариран: *Први немир, Песма немира*,

²⁶ Занимљива је чињеница да се Настасијевић опредељује за брезу, иако би рујној боји сутона веома одговарала и физиономија и карактеристике, а посебно сама јарко црвена нијанса јесење боје лишћа дрвета са веома симболичним именом *руј*.

Вечерња песма, Сентиментална песма, Чувствена песма, Вечерњи немир, Опомена, Вече, па све до коначне верзије *Вечерња*), тако и у самој структури песама, које се мотивски, али пре свега формално разликују готово до непрепознатљивости, подударне само на нивоу идеја.

Чесми крај пута

„Сретање“

(ЖИВОТНИ ТИП ОДРИЦАЊА)

Почињући ову песму једним од укупно три рефренска дистиха, *ронила ронила ми/ дробну кап у сретање* (Настасијевић, 1991 а, I: 26), Момчило Настасијевић поново уноси извесну количину енигматичности у свој израз, јер не открива одмах читаоцу на кога се стихови односе. Да ли је у питању сам предмет из кога тече вода, или зној са чела сестре у ишчекивању свога брата, или можда кап крви из невестинога тела које умире, остаје неизвесно, али се полако разрешава у даљем *току* песме.

Веома је индикативна и чињеница да Настасијевић сада по први пут и експлиците наглашава како је реч пре свега о невести, као да тиме потврђује и претпоставку из претходне песме, али с тим да не заборавља ни сестрински моменат, јер је управо она реципијент, односно слушалац свега онога о чему песник пева. „На зов мој бистри,/ кад зором одвијуга,/ туга се румена с вечери/ отуда огласи, сејо“ (Настасијевић, 1991 б, I: 26). Његово одрицање од могућности радоснога зазивања своје сестре, песник дочарава лирским паровима, у једном својеврсном контарстираном паралелизму: *зов бистри*, који се јавља *зором* из грла песника, до *вечери*, тј. до момента допирања до сестриног бића и чула, већ се претвара у ништавило и *тугу*. Поставља се питање, није ли сам песник тај инструмент, та чесма из које се излива мелодија животворне воде пуне неке свеживотне сете.

Виловити свет песме
(ФИЛОЗОФСКИ ТИП ОДРИЦАЊА)

Четврта строфа у песми носи у себи доста од тековина баладичног, фолклорног певања, тј, од атмосфере народне епске песме преткосовског циклуса *Женидба Милића барјактара*. Одричући се приказивања реалних и уобичајених заручника, Настасијевић у песми *Чесми крај пута* поново дозива у песму виловити свет, сличан ономе у епској песми. Страховито снажна порука коју у себи садржи песма *Женидба Милића барјактара*, а то је једна врста опомене за свакога ко покуша да дирне у недодириво и људима ненамењено, као што је у конкретном случају чедна и надземаљска девојачка лепота, која тек толико припада овоме свету, док се не покуша у њу дирнути, те је тиме *оземљити* и оскрнавити, садржана је такође и у Настасијевићевој песми *Чесми крај пута*, као и у раније спомињаној драми *Међулушко благо*, када је реч о лику Банове кћери, који према својој чедности, неокаљаности и лепоти добија и име- Бела, па све до лика Марије, из приповетке *Запис о даровима моје рођаке Марије*. Нужност одрицања у онтолошком смислу, подразумева управо ту потребу да се људи одрекну сопствених жеља за поседовањем таквих изузетних бића, како би им омогућили живот и трајање на овом свету, што се веома ретко дешава, будући да тешко одолевају опредмећивању свога одушевљења и фасцинације.

Филозофски тип одрицања у спознајном смислу представља пример препознавања у последњој строфи, када се песник по последњи пут обраћа својој сестри: „Знаћеш ме, сејо, кад с вечери,/ без невесте ни свата,/ румени мој промине траг“ (Настасијевић, 1991, I: 26). И у овој песми, баш као и у песми *Женидба Милића барјактара*, младожења остаје без своје невесте, која му претходно на рукама умире, те се враћа своме дому, Милић својој мајци, а лирски субјект ове песме- својој сестри. Сличности се уочавају и са песмом *Вечерња*, будући да се младић, након неуспелог покушаја реализације своје љубави, по повратку у дом, стапа са руменим бојама сутона.

Сама чињеница да песник пристаје и чак прижељкује своје што скорије уминуће, јер без вољене се суочава са истином да разлози за живот више не постоје, представља заправо његову снажну жељу за њиховим евентуалним оностраним сједињењем, те самим тим пример за филозофски тип одрицања у етичком смислу.

Чело главе- вода
(ПОЕТСКИ ТИП ОДРИЦАЊА)

Уколико бисмо направили паралелу између поменуте песме преткосовског циклуса, *Женидба Милића барјактара* и Настасијевићеве песме *Чесми крај пута*, уочићемо низ зачуђујућих сродности и паралела. Поред већ поменутих у претходним типовима одрицања, сродности се уочавају и на другим примерима. Примарни мотив *чесме*, који Настасијевић симболично и не случајно издваја из песме о Милићевој женидби, као репрезент онога што је преостало да надвлада смрт, након уминућа прерано умрлих младенаца, у епској песми представља више предмет: „Састаше се кићени сватови,/ Сабљама јој сандук сатесаше,/ Нацацима раку ископаше,/ Саранише лијепу ђевојку/ Откуда се јасно сунце рађа;/ Посуше је грошим’ и дукатим’;/ *Чело главе воду изведоше*,(нагл. Ј.Р.)/ Око воде клупе поградише,/ Посадише ружу с обје стране:/ Ко ј’ уморан, нека се одмара;/ Ко је млађан, нека се кити цв’јећем;/ Ко је жедан, нека воду пије/ За душицу лијепе ђевојке“ (<https://sr.wikisource.org/sr/> Женидба_Милића_барјактара, преузето 29. 11. 2017.), док у Настасијевићевој песми представља више симбол песме и његовога певања како би остао спомен на једну неостварену и неоствариву љубав, него што је симбол самога песника или некога од других ликова у њој. Одрицање од могућности реализације толико жељене свадбе, тј. сједињавања са вољеним бићем, као и суочавање ликова у обе песме са трагиком те чињенице, није сличним стиховима испевано, али је мотивски и идејно у потпуности подударно у обема песмама, упркос временској дистанци која их дели. „То женик свате проведем. /Крв пјаним бризга на ресе,/ заного, сејо,/ мре ми на руци невеста“ (Настасијевић, 1991, I: 26), у Настасијевићевој песми представља извесну сублимацију готово истоветне

слике испеване у епском десетерцу епске песме, баладичног карактера: „Ђувегија јадан нарицао:/ „Заручницо, млада Љепосава!/ Ту ли тебе суђен данак нађе!/ Ни код мога ни код твога двора,/ Ни код моје ни код твоје мајке/ Већ у гори под јелом зеленом!“ (<https://sr.wikisource.org/sr/> Женидба_Милица_барјактара, преузето 29. 11. 2017.). Зелена гора, као њено последње коначиште, симболично доказује виловито порекло уклете лепотице.

Позној

Заблуде телесности (ЖИВОТНИ ТИП ОДРИЦАЊА)

Момчило Настасијевић у овој песми покушава да пружи слику покајничког одрицања од греха, и то чини помоћу решености да превлада заблуде телесности и недоличнога уживања у вољеноме бићу. Својеврсно осећање нелагоде и презира према чину телеснога задовољења љубави, добиће коначно и своју поетску скицу, поред есејистичке драмске и приповедне, које су у ранијим сегментима рада спомињане. „Чајала, ведра ти пут,/ прозрем, болело./ Прости за бол./ И додир покајни мој/ светињу те прокази./ Небожан, позна,/ по мрља греха остане./ Прости за грех./ Ни зрна винограда/ теби за лек./ Туђе испиле усне твоје вино/ За гутљај без по локви блуда./ Прости за блуд“ (Настасијевић, 1991 а, I: 27).

Рањавање душе (ФИЛОЗОФСКИ ТИП ОДРИЦАЊА)

„Знам, на истини је ово,/ и плеле би се у венац душе./ Ал' гњилу моју,/ ево, расточила пут“ (Настасијевић, 1991 б, I: 27). Одричући се греха не би ли спасао сопствену душу, песник наглашава како је свестан истине да се једино од невиних душа може исплести венац блажених, као и тога да је његовој онемогућено да се ухвати у коло чедних и чистих, јер није успео да одоли телесном сагрешењу. Изразита и готово увек експлицирана одбојност према путеној реализацији

емоција, која се спорадично јавља и у другим Настасијевићевим делима, обухвата ову Настасијевићеву песму у целости.

Спознаја о удовољавању телесности, као о једној врсти рањавања и нарушавања суштине личности вољеног бића, те песничково непристајање на такав чин, будући да је свестан да би тиме могао узроковати девастацију вољене жене, представља пример одрицања филозофског типа у спознајном смислу. „Из три што зададох ране,/ прозрем, већ лопиш у мир“ (Настасијевић, 1991 а, I: 27).

Одрицање од себе ради спаса другог (РЕЛИГИЈСКИ ТИП ОДРИЦАЊА)

Па ипак, песник не остаје само на констатацији сопствене грешности, већ нуди и евентуално решење свога искупљења на тај начин што би сва сагрешења вољене особе преузео на себе. „Дај да за капљом тебе/ жеђа ме без утола на веки, за бол, за грех, за блуд“ (Настасијевић, 1991 б, I: 27). Одрицање од себе ради спаса другог, тиме прочишћујући и самога себе, представља једно од најлепших и најкарактеристичнијих примера религијског типа одрицања.

Од фрагментарности до целине (ПОЕТСКИ ТИП ОДРИЦАЊА)

Настасијевић песму *Позној* варира у не тако великом броју верзија, има их девет, међу којима нема посебно изражених нити карактеристичних дистинктивних обележја. Тако, на пример, сам наслов се у другој, трећој и четвртој верзији, будући да је прва дата фрагментарно, без икаквога номиналнога одређења, јавља у виду *Позна песма*, да би се у свим осталим верзијама променио у *Позној*. У структуралном и мотивском смислу, песник се одриче великих и драстичних

интервенција, свдећи их на најмању меру, како у строфичној и стиховној организацији, тако и када је реч о процесу рудиментације²⁷ језичког израза.

Врбе

Између светова (ЖИВОТНИ ТИП ОДРИЦАЊА)

Изнава се позивајући на биљни свет као на универзум паралелан, али и прожимајући са оним људским, Настасијевић узима управо мотив *врба* јер испод свог симболичног руха оне поседују многобројна значења. Тако, на пример „што је код народа на обалама Средоземног мора маслина, код Арапа палма, то је код северних народа Европе врба. Луг посвећен Прозерпини, богињи подземног света, беше засађен црном тополом и врбом, Трачки Орфеј, тајанствени путник доњег света, приказиван је с врбом у руци. Она је посвећена Сатурну. Код Немаца врба је моћна амајлија која штити од урока и злих чини, Французи стављају гранчицу врбе покојнику у гроб, а Чеси је саде на надгробној хумци. У Енглеској се верује да има злокобну моћ, да чак може да се обруши на пролазнике. Симбол је меланхолије, жалости, несрећне љубави. У келтској митологији Земља и Сунце излегли су се из два гримизна јајета скривена у врбовом грању. Чест је домаћин на ком паразитира имела, омиљена у обредима друида, келтских свештеника, и та симбиоза јој дарује огромну магијску вредност. Од врбовог дрвета праве се надгробни крстови. Врба обитава на граници између живих и мртвих“ (<http://politikin-zabavnik.co.rs/pz/tekstovi/bela-krhka-i-zalosna>, преузето 29. 11. 2017.). Одрицање од случајног одабира одређених биљних врста, подудара се у овом случају и са Настасијевићевим одабиром *врба*, као мотива и симбола, које су, према својим својствима а највише по својој посредничкој улози између светова живих и мртвих, најсличније *дафини*.

²⁷ Интересантна је чињеница да, иако је основно значење речи *рудиментација* заправо *закржљалост*, *заосталост*, њена основна карактеристика сажимања и одрицања од сваке сувишности у језичком изразу у Настасијевићевом случају представља заправо предност, јер израз чини гушћим, вреднијим и семантички прегнантнијим.

Детиња чедност
(ФИЛОЗОФСКИ ТИП ОДРИЦАЊА)

Читава атмосфера у песми помало подсећа на митолошку слику грчке богиње подземља Персефоне (рим. Прозерпина), док се безбрижно игра на ливади, ни не слутећи да ће је из тог сигурног окружења, као и из мајчинског Деметриног загрљаја, ненадано у подземни свет одвести бог подземља Хад и узети је себи за жену. Одррицање од могућности освешћивања опасности по њено биће и њену безбрижну егзистенцију, препознајемо и у Настасијевићевој слици необуздане игре његове детиње чедне драгане, која се одиграва у шуми врба, које, као што је већ претходно назначено, јесу симбол богиње Персефоне. У песми *Врбе*, захваљујући потпуном потирању разлика између бића драге и бића врбе, оне се међусобно сједињују, попут сједињавања означитеља и означеног, или симбола са сопственом суштином. Поново присутан у песми, процес дендрологизације, Настасијевић описује на следећи начин: „Сетно ти прамен косе/ залелуја ко врби,/ где нам се дели целови?“ (Настасијевић, 1991 а, I: 28). Наведени пример представља филозофски тип одрицања у онтолошком смислу.

Међутим за разлику од грчке богиње која насилно бива одведена у подземни свет, песник према свом вољеном бићу осећа само најискренију нежност и брижност, и управо из тог разлога он поступа на следећи начин: „Да не целујем усне/ но чело невеселој, текло нам текло на вале“ (Настасијевић, 1991 б, I: 28). Попут некога ко је свестан да само његово присуство, ван игре, може одагнати безбрижност са лица вољене, јер је кроз евентуалну путеност удаљава из света њенога спокоја, он је више не види као удаљени посматрач или друг у игри-раздрагану, већ као саговорник или биће полности, пред њом присутан примећује њено *посенчење*. Његова спремност да је сачува од самога себе и својих путених жеља, скренувши свој пољубац од усана ка челу, као што би то учинило неко посвећено биће, представља веома упечатљив пример филозофскога типа одрицања у етичком смислу.

У стиховима четврте и пете строфе који гласе: „Кад умрем, чекај ме/ на води међу врбама// И оне тако/ сане од сете на веки/ чекају неке жуборе из

незнани“ (Настасијевић, 1991, I: 28), препознајемо песника који још једино у смрти проналази могуће решење своје незавидне ситуације, која одговара положају између прочишћења, путем одрицања, или пропасти, након утолења. Он је свестан да спознаја која доводи до задовољења бића, долази по цену тог истог бића. Одричући се свога живота ради спознаје истинске љубави, враћа нас поново митским коренима ове песме, све до предворја подземног света, где обала, крај реке која својом симболиком одговара Стиксу, стоји пуна присуства многобројних врба, што слично тој реци *жуборе* неку тајну док чекају да до њих, такође жубором, дође њено разрешење.

Целивање чела (РЕЛИГИЈСКИ ТИП ОДРИЦАЊА)

Већ поменуто саможртвовање песничког субјекта, не би ли заштитио од самога себе и управо тим чином сачувао и спасао целокупно, како духовно тако и телесно биће вољене особе, такође у себи садржи доста од религијског типа одрицања. Исто тако, целивање чела, а не усана јесте веома карактеристичан чин, који у црквеним круговима поседује специфично значење. Он симболише прочишћење и спасење, као и један вид благосиљања. У конкретном случају у Настасијевићевој песми, вероватније је, међутим, да је реч о чину сродном чину целивања чела покојнику, будући да је реч о честом мотиву мртве драге, који се иначе врло фреквентне појављује у Настасијевићевом делу. Такође, својеврсна загробна атмосфера у песми, са хтонским топосом, потврђује оправданост оваквих претпоставки.

Име као симбол (ПОЕТСКИ ТИП ОДРИЦАЊА)

Невелики број варијанти ове песме- свега шест, Настасијевић износи наводећи их уз минимална међусобна разликовања, без варирања наслова од прве до последње верзије. Настала мотивски из многобројних фрагмената који су се

постепено развијали у строфички организованије целине, тј. будуће верзије песме, песма у себи садржи пуно од симболичке семантике о којој је већ било речи. Песник се у њој одриче одклона од утицаја митопоетске и архетипске равни, али се може препознати и јасан утицај неких других песника, Настасијевићевих савременика, као што је, рецимо, Георг Тракл. У својој песми *Јесен усамљеника*, Тракл такође, баш као и Настасијевић у својим *Врбама*, осећа шуморење у јесење доба, које превладава и у Настасијевићевим песмама из циклуса *Вечерње* у виду жуборења, али са подједнаком количином неразазнатљиве тајанствености: „Анђели тихо излазе из плавих/ очију оних које љубав боли./ Шумори трска; кошчата језа дави/ кад црна роса капље с врба голих“ (Тракл, 2007: 294). А управо ти *које љубав боли* подсећају на именоване и неименоване ликове из песама оба аутора, у којима се, заправо, налазе сублимиране манифестације емотивне наклоности песника, као реалних бића, према бићу које је родно и самим тим неприступачно- према сестри. Међутим, иако Настасијевић, баш као и Тракл, сублимира своју недосањану, али и табуизирану страну еротичности као снажног нагона чија би реализација значила страховито сагрешење и родоскрвнуће, на тај начин што то реално осећање транспонује у своје књижевно дело као мотив, правећи одклон од недозвољеног, према запажањима Бојане Стојановић Пантовић постоје ипак знатне разлике у начину на који сваки од ових песника долази до решења. Наиме, у свом поетском изразу, Тракл доживљава прародитељски грех и инцестуозну љубав као „у знатној мери еротизовану, док је у Настасијевићевом случају она ослобођена сваке телесности и платонска“ (Стојановић Пантовић, 2016 а: 616).

Када је реч о сличностима поетског начина изражавања, између Настасијевића и Тракла, поред већ наведених, постоје и многе друге паралеле, уочене од стране Стојановић Пантовић. Тако, на пример, доводећи у везу начин на који су живели ови песници, са начином на који су стварали, долази до закључка да су „били готово аскетски посвећени свом писању, кроз рад на бројним варијантама исте песме (текста), ослобађајући тиме песнички поступак од сонетне форме, преко слободног стиха, ка све већем згушњавању и елиптичности“ (Стојановић Пантовић, 2016 б: 615- 616).

Сродни су им, и за њихова дела веома значајни, и моменти сна, као ониричког доживљаја опште стварности, али и субјективног света. Одрицање од прихватања доминације бесмисла и безличности градске животне скучености, те доживљај града као урбане звери која прождире своје становнике, такође је заједничка карактеристика њихових стваралачких поступака, а у Настасијевићевом случају биће најоучљивије у песмама лирског круга, односно циклуса *Речи у камену*, који је иницијелно планиран да понесе наслов *Град*. Претежно неразумевање од стране појединих, чак веома значајних савременика, такође је једна од карактеристика која повезује Настасијевића и Тракла. Међутим, везано уз песму *Врбе*, можда је најкарактеристичнија и најважнија спона међу овим песницима, представа жене као утварне и фантомске појаве. „Настасијевићева жена/ сестра је заправо модификована, идеална мртва драга која песника походи повампирена готово у сваком часу, изазивајући у њему жудњу за физичким додиром, па отуд тражи опроштај за блуд“ (Стојановић Пантовић, 2016: 618). Готово хомеровски, Настасијевић продужава постухмну егзистенцију заљубљених њиховим поновним сусретањем и сједињавањем на обали реке што наликује Стиксу, која представља место трансцендентирања оностраности у онај свет.

Сутон

Лелујаве границе бића и предмета (ЖИВОТНИ ТИП ОДРИЦАЊА)

Успевајући да изразито вешто дочара лелујаве границе бића и предмета, па и самога предела у сутон, Настасијевић поново настоји да ухвати у својој песми једну веома упечатљиву, тракловску атмосферу. Одрицање од уобичајених описа и коришћења очекиваних и подразумевајућих атрибута који би се могли приписати разним животним појавама, огледа се и у Настасијевићевој тежњи за оригиналношћу, али и у проналажењу оправдане повезаности између сомнабулних стања и реалности, која сама по себи поседују изузетно неубичајене карактеристике. Тако, на пример јата птица добијају гримизно црвену боју: „Крила

ли то?/ Ненадно махну на таму. Или црвено јато потону за брег?“ (Настасијевић, 1991 а, I: 29), која подсећа на Траклове зачудне и надреалистичке одабире боја (црна роса, плава дивљач, бео сан, црвени ветар).

Негатив (ФИЛОЗОФСКИ ТИП ОДРИЦАЊА)

Када је реч о филозофском типу одрицања у спознајном смислу, најкарактеристичније је то недоумље, као и нејасност обриса чак и саме спознаје о томе где се песнички субјект, заправо, налази и шта је то што га окружује, јер се губи јасна дистинкција између бића и појава. Поред већ наведених стихова, пример за ту врсту песникове недоумице јесу и следећи: „Бреза ли то,/ ил' бледи прамен дана?/ Беласа твоје тело у сутон...// Ил' недољубљено заболује низ твој лик,/ ил' мути сутон душу“ (Настасијевић, 1991 б, I: 29).

У онтолошком смислу, филозофски тип одрицања препознајемо баш у тим занимљивим метаморфозама бића, где у једном специфичном облику словенске антитезе, песник најпре износи две претпоставке у виду хипотеза о томе шта би могло заиста бити то што заокупља његову пажњу, да би затим, побијајући њихову могућност и одричући се њихове релевантности, у трећем кораку сам дао решење на постављени проблем да је у бићу (песниковом, као и његове драге) *кључ да се отворе двери*. Већ навођени стихови: „Бреза ли то,/ ил' бледи прамен дана?/ Беласа твоје тело у сутон...// Ил' недољубљено заболује низ твој лик,/ ил' мути сутон душу“ (Настасијевић, 1991 в, I: 29), представљају веома илустративан пример и за овај подтип филозофског одрицања.

Антитеза као одгонетка (ПОЕТСКИ ТИП ОДРИЦАЊА)

Најзад, у овом типу одрицања Настасијевић се користи поменутом стилском фигуром словенске антитезе на већ описан начин, о чему опширније

пише у своме раду *Словенска антитеза као одгонетка Настасијевићевих лирских кругова*, Миодраг Матицки.

У свом стваралачком поступку продирања у *вансмисао* Настасијевић је вратио матерњу мелодију тако што је проналазио истоветну природу *заталасавања* у *свем обиљу мотива*, што се, како сам вели *најчешће испољава само у по једном или два карактеристична прелаза, у којима и лежи магија мелодичног израза, док је све остало само одјек*. Особеност Настасијевићевог сликовног паралелизма, са појачаном улогом мелодије, при чему се преводи визуелна динамика у стварну мелодијским прекодирањем, Петковић сматра вероватно јединственим поступком интонирања у српској поезији (Матицки, 1994: 48).

Словенска антитеза, дакле, носи емотивни набој у приказану симболику слика иза којих се наслућују догађаји и бића која су их иницирала или у њима учествовала, наговештавајући њихову присност, њихове немире, страхове и сл. унутрашња стања.

Са својих укупно тринаест варијанти, Настасијевићева песма *Сутон* представља једну од његових више варираних песама, где су међу различитим верзијама изразитије и наглашеније разлике него у случају неких других песама. Већ приликом одабира самог наслова, песник је показао поприличну недоумицу, с обзиром на чињеницу да га варира на следећи начин: *Дрхтај, Вечерњи акорд, Вечерњи немир, Вечерња песма*- сличне варијације као и у случају песме *Вечерња*, затим се као једна од варијаната јавља и *Први немир*, да би се тек од десете па све до последње варијанте појавио и задржао назив *Сутон*. Када је реч о њиховој строфичној организацији, такође су евидентне значајне разлике, и то у толикој мери да се од прве до последње верзије успева сачувати једино специфични асоцијативни мотивски ланац песме, као и поједине, донекле измењене песничке слике.

Труба

Плаветнило неба (ЖИВОТНИ ТИП ОДРИЦАЊА)

Једна од симболистичко- реалистичких песама, која у себи, на изванредан начин, измирује и уопште чини могућим певање у синергији ова два различита књижевно- уметничка правца, јесте управо песма *Труба*. Колико год да се глас овога инструмента у песми мелодијски перципира као веома сетна мелодија, ипак на неки начин само његово гласање представља тријумф живота над смрћу, баш као што и његов звук представља тријумф звучности над муклином. Поневши у себи, као симболу, неке од јасних карактеристика синестетичкога бивствовања, труба је у овој Настасијевићевој песми успела да обједини супротстављене светове прижељкиваног и реално могућег, односно живота какав је могао бити, пун *плаветнога неба* и *загрљаја девојчета*, док изнад њихових глава *ласте* праисконску радост испишу својим *летом*, којег се лирски субјект мора одрећи, те он бива замењен са *лелеком рушине сељанке*, *откинутим зумбулом* и *закопавањем погинулога војника* (Настасијевић, 1991 а, I: 30).

Трагика спознаје трошног (ФИЛОЗОФСКИ ТИП ОДРИЦАЊА)

Песниково одрицање од могућности прихватања трагике спознаје трошног, људског живота у њему изнова изазива осећање једне корените егзистенцијане зебње, која се јавља упоредо са блиским осећањем уминућа и смрти у њеном непосредном присуству. „Откини зумбул са груди,/ погни главу;/ војника хоће да закопају,/ а њему тако се живело.// Шта вреди поп што моли,/ па крстача, па име,/ неће се војник вратити у село,/ неће пољубити коју воли“ (Настасијевић, 1991 б, I: 30). Та спознаја о немогућности икаквог утицаја на исход сопственог живота, као и о његовој судбинској детерминисаности, представља филозофски тип одрицања у спознајном смислу.

Говорећи о филозофском типу одрицања у етичком смислу, као најкарактеристичније јавља се оно у виду позива читаоцу или слушаоцу од стране песника да погинуломе војнику ода почаст, уз звуке трубе која га је подједнако водила и у бој и у смрт: „Откини зумбул с груди,/ погни главу/ негде запева труба“ (Настасијевић, 1991 а, I: 30).

Најзад, када је о филозофскоме типу одрицања у онтолошком смислу реч, поистовећивање трубе, односно њене погребне попевке и самог песника је веома изражено, јер се чини да упркос његовој физичкој смрти, он ипак и даље живи кроз њене тонове.

Саживљавање (РЕЛИГИЈСКИ ТИП ОДРИЦАЊА)

Један од свакако најлепших примера за религијски тип одрицања уопште, а не искључиво везано само за ову песму, јесу следећи стихови: „Род смо./ Кад умре човек,/ и моје срце рушно је“ (Настасијевић, 1991 б, I: 30). Потпуна емпатичност коју песник осећа према напаћеним створењима, према неоствареним бићима која прерано нестају у бесмислу сукобљавања, садржана је управо у том кратком исказу, као пример спремности песника да жртвује себе ради другог, у њиховом потпуном саживљавању.

Пространа празнина (ПОЕТСКИ ТИП. ОДРИЦАЊА)

Представљајући, на неки начин, пандан песми *Фрула*²⁸ из циклуса *Јутарње*, Настасијевићева песма *Труба* из циклуса *Вечерње* као да представља једну врсту невеселе одгонетке тајне, која је у *Фрули* задана и препозната као једна

²⁸ Гледано према карактеру и боји тона инструмената, фрула сама по себи јесте инструмент који одговара јутру, док труба одговара сети вечери, нечему одлазећем, са патином пригушеног сивила у својој мелодијској структури, било да је у питању, као у конкретной Настасијевићевој песми, мотив погибије или мотив погребња, који потом наступи.

својеврсна семантичка затомљеност самог постојања. Одговор до кога песник долази, међутим, њега не увесељава већ га онеспокојава. У вези са тим је и гест погнућа главе, којим песник сведочи о затеченошћу пред одгонетком и њеном пространом празнином.

Варирајући у свега шест варијанти песму *Труба*, Настасијевић се одриче великих и значајнијих дистинкција међу њима, како када је реч о њиховој структури, тако и када је о идејној, мотивској и мотивацијској страни реч.

Управо тај мотивацијски моменат и јесте интересантан са становишта разумевања Настасијевићеве песме *Труба*. Поводом њега, писао је и Александар Јовановић у свом раду *Отварање печата* (над песмом *Труба* Момчила Настасијевића). Спомињући могуће изворе Настасијевићеве инспирације за писање ове песме, Јовановић је опазио већ спомињану везу између песме *Труба* и неких примера других књижевних жанрова у којима се Настасијевић огледао а свакако једна од интересантнијих веза, између осталих уочених, јесте веза са Настасијевићевим *Записима* који су настали 1915. године у Горњем Милановцу, а који садржински и смисаоно могу бити повезани са Настасијевићевом песмом *Труба*, и то са више примера који су у њима садржани. „То су, најпре, почетне реченице *Записа* које непосредно упућују на пету строфу, а заправо су један од најбитнијих чинилаца доживљаја који се налази у основи песме“ (Јовановић, 1993 а: 104), а то је свакако „протест према равнодушности сред опште несреће, против себичности и жеље за богаћењем...“ (Јовановић, 1993 б: 104). Одрицањем од свеопште невоље и неморала, који нису увек били везивани за спољашњег непријатеља, већ су били и погодна тле за обелоданивање унутрашњег моралног расточења народа, Настасијевић је покушао да се чистотом и животом песме издигне изнад смрти која је харала животом у збиљи..

Сестри у покоју

Исувише земно
(ЖИВОТНИ ТИП ОДРИЦАЊА)

Будући да је један од најдоминантнијих примера за животни тип одрицања управо одрицање од смрти, односно од њене претпостављене ништавности, Настасијевић као песник у песми *Сестри у покоју* посебно експлицира тај моменат немогућности смирења бића на ономе свету, јер је исувише *земно*, исувише чврстим нитима везано за оно што напушта. Међутим, у овом случају, није реч о песниковом бићу, већ о бићу његове сестре која је прерано уминула. „Ни тамо, сени, зар покоја,/ но покој тражиш међ'нама, недужну где те болело,/ сејо, где бела промину“ (Настасијевић, 1991 а, I: 31). О тој везаности за земљу сведоче и друге строфе ове песме, у којима је она конкретизованија: „Руже што у муци,/ да умине, везла,/ ко мрље крви на зиду/ тамом лапе./ Прислужи, мамо“ (Настасијевић, 1991 б, I: 31); као и: „У куту, где бона певушила,/ на стручак наде кад мирисало,/ жица је, чу ли, прснула. Прислужи, мамо“ (Настасијевић, 1991 в, I: 31).

Промењено стање свести
(ФИЛОЗОФСКИ ТИП ОДРИЦАЊА)

Какво је стање бића сестре песничког субјекта, сазнајемо из стихова који га најближе описују. Тако, на пример, већ на самом почетку песме, сазнајемо да је разлог песниковога одрицања од спокоја, поред спознаје да је сестра умрла, још и један други разлог- зато што је преминула у мукама. О томе нам сведочи друга строфа, у којој сазнајемо да је непосредно пре уминућа начинила *вез* који је у *муци да умине везла*. Дакле, слично Марији из приповетке *Запис о даровима моје рођаке Марије*, која почиње да везе да би се макар донекле ослободила својих личних демона и утвара због пробуђене гриже савести, као и због туђих осуда, али то свечини у стању јуродивости, односно у стању промењене свести које ће је довести до прочишћења, тако и у овој песми сестра песничког субјекта покушава да дође

путем веза до сопственога смирења, које ће, међутим, ипак изостати. „Ни тамо, сени, зар покоја,/ но покој тражиш међ нама...“ (Настасијевић, 1991 а, I: 31).

Саживљавање песниково са сестриним болом за њеног живота, те његова најдубља туга која га савладава након њеног уминућа, уз потпуно одрицање од могућности да самог себе поштеди, представља један од веома драматичних примера филозофског типа одрицања у етичком смислу.

Религијско посвећење (РЕЛИГИЈСКИ ТИП ОДРИЦАЊА)

Наглашавањем чистоте и невиности које је сестра песничкога субјекта поседовала као врлине на овоме свету, песник се сходно томе и њеном претрпљеном болу нада да ће се она на ономе свету посветити. „Ил' се од бола посветила,/ по кап нам уља за лек из незнани,/ миљем да светли кандило,/ бол твој где жив још остао,/ сејо, где бела промину“ (Настасијевић, 1991 б, I: 31). Међутим, самога песника та стрепња онеспокојава и бива појачана тиме што он препознаје како сестрин бол, упркос њеноме уминућу, још увек живи. Дакле, као да је оно чега је желела да се ослободи, заробљено у бојама везених гримизних ружа *ко мрље крви на зиду*, само остало да је надживи тим пре охрабрено њеним неприсуством.

Мелодијско посвећење (ПОЕТСКИ ТИП ОДРИЦАЊА)

Пратећи своју доследну специфичну мелодизацију језика, Настасијевић успева да и у овој песми дође поново до сопствене *матерње мелодије*, како тематски тако и мелодијски, успевајући да евоцира једну затомљену атмосферу, али и успомену на оно што је родно и макар у песми сачувано и *посвећено*.

Минималним интервенцијама, песник је успео да готово у потпуности сачува првобитни облик песме, варирајући различите верзије понекада не чак ни по питању строфичне организације, колико по питању саме интонације или

интерпункције. Када је о наслову песме реч, он је од прве до последње верзије остао у потпуности нетакнут.

III ЛИРСКИ КРУГ: БДЕЊА

Молитва

„Идржати све је...“
(ЖИВОТНИ ТИП ОДРИЦАЊА)

Читава Настасијевићева песма *Молитва* написана је у духу одрицања од овоземаљског живота, на тај начин што би се за постхумни живот песник припремио примањем на себе сваковрсне овоземаљске патње. „Смагнем ли ово дубином у вечерњу,/ или је тихи пој, ил' дубина се отвори где болело?/ Тихо по муци бродим смерни раб...“ (Настасијевић, 1991 а, I: 35).

Презрење самосажалења
(ФИЛОЗОФСКИ ТИП ОДРИЦАЊА)

Спознаја о смрти као благослову, а не као свршетку трајања у очајању одлажења, заправо представља мотивацију песнику да још више и лакше пригрли све оно што му доноси патњу на овом свету, без самопоштеде. Он жели, *моли* да се услише његова настојања за покајничким ставом вернога раба који претендује да се спасе одричући се самосажалења. Одрицање филозофског типа у спознајном смислу, представља и песниково сазнање да је Бог подједнако владалац и бола и радости, тако да шта год да одабере, песник ће остати у његовом окриљу, што га још у већој мери отвара према патњи. „Јер и пакао је твој, и пропоје./ Залапим топло из ове опорине тела./ И корен по корен мање моме страдању“ (Настасијевић, 1991 б, I: 35).

Пример за филозофски тип одрицања у онтолошком смислу представља песниково осећање и доживљавање себе као покајника и најнижег бића, при чему се ради дочаравања таквог егзистенцијалног положаја користе парадигматичне слике веома сличне оним библијским: „Корен је ово,/ црва ми, оче, у нагризање./ расточи о расточи раба“ (Настасијевић, 1991, I: 35).

У етичком смислу, филозофски тип одрицања препознајемо у песниковој спремности да прихвати свој мукотрпни егзистенцијални пут, који га као уметника и биће наглашене сензитивности и сензибилности тим пре и интензивније дотиче, чинећи га брижним саучесником постојања.

Молидбена смерност (ПОЕТСКИ ТИП ОДРИЦАЊА)

Поред једне карактеристичне, молидбено- смерне интонације читаве песме у којој превладава покајнички и исповедни тон, Настасијевићева песма *Молитва* карактеристична је и по томе што је једна од његових песама која је претрпела најмање интервенције- свега три варијанте. Када је о варијацијама наслова реч, песник се двоумио између две варијанте: у првој и трећој песму насловљава са својим коначним избором *Молитва*, док другу верзију насловљава са *Вечерња*, што указује на евентуалну поетску сродност ове две песме, јер већ према наслову *Вечерња* алудира на врсту вечерње молитве, док је песма *Молитва* заиста песма молитвеног карактера. Између постојеће три варијанте *Молитве*, најнаглашеније су варијације на структурном плану.

Госпи

Мучни дуализам егзистенције (ЖИВОТНИ ТИП ОДРИЦАЊА)

Померајући поетску раван са оностранога на ово страни план, Настасијевић изнова, само на нешто другачији начин, будући да је дошло до промене реципијента коме је песма упућена, пише заправо једну молитвену исповест. Међутим, она више није упућена самоме Господу, већ вољеној жени која је постала туђа, али не мање значајна за песника као мотивацијски и инспирацијски извор. Он пева као да би најрадије прекинуо континуитет своје једва подношљиве усамљености. „Све самљи./ Сном походиш ме туђа./ Грешнији кад самотан те зovem./ Туђа су деца из тебе заплакала“ (Настасијевић, 1991, I: 36). У својој раду „Госпи“ или *посете у сну*, Тања Поповић наводи да песникова *госпа* и сам песник стоје један другоме насупрот, у вечитом *duellum* сукобљених ентитета, јер он пева о њој, док је она туђа, како жена тако и мајка, што мучност његове егзистенције чини још неподношљивијом. „Тиме се јасно један од другог раздвајају оно страни и материјални свет. Све набројане опозиције додирују се и мешају само у сну. Из њега настаје песма као једини траг споја вечности и пролазности, стварности и маште“ (Поповић, 1994: 61). Терет живота којем измиче смисао, песнику се чини још неподношљивијим, али је свестан чињенице да је одрицање немогуће све док је његова вољена још и новим бићима из ње пониклим везана за земни простор. Неприпадање појачава песниково осећање грешности, које он и нехотично својим животом продужава.

„Зрак твој хоће ли болети?“ (ФИЛОЗОФСКИ ТИП ОДРИЦАЊА)

Пример за филозофски тип одрицања у онтолошком смислу представља песниково осећање да је једино могуће постојање оно које би подразумевало повратак битисања у самилости вољене, као нужног предуслова прихватања себе

као бића. Међутим, њено одсуство као једно од могућих решења проблематизованих односа према песничком субјекту, за самога песника не представља лек, већ пре оно што суштински нарушава његово биће и отежава његово трајање. „Смилуј се./ Трује, не цели твој лек./ Силовито ме чемером прострели./ Худи свој, госпо,/ на песму проћердавам век“ (Настасијевић, 1991 а, I: 36). Он препознаје да његов живот почиње припадати сивилу и бесмислу, да постаје за њега самога худ, те да у том смислу из њега и патње још једино песма може изникнути.

Спознаја да ће разрешење њиховога проблема остати нерешено и на ономе свету додатно онеспокојава песника. „Јер нема руке да раздрешу нам чвор./ Ал' тамо и на веке,/ зрак твој хоће ли болети?/ Туђа из тебе бића хоћу ли волети?“ (Настасијевић, 1991 б, I: 36). Сматрајући да се вољена свакако након смрти посветила, песника забрињава хоће ли моћи у заумности која спаја да идржи сјај њене постхумне егзистенције, и може ли му икада, сопственим потомством везана, припадати.

Већ је само песничково биће, које је свесно свога сагрешења будући да прижељкује нешто немогуће, путем покушаја да се одрекне тих табуисних жеља заправо већ на изванредан начин пронашло себи пут ка спасењу.

Небески тонови праштања (РЕЛИГИЈСКИ ТИП ОДРИЦАЊА)

Превладавајуће осећање мира и спокоја пред свешћу да ће се патничка сазвучја са ове ипак негде на оној страни сабрати у небеске тонове праштања, песник износи у симболичној трећој строфи песме: „Завапим,/ ал' извије се глас./ Милогласан је негде на звезди спас;/ што болни певач промуцах овде доле“ (Настасијевић, 1991 в, I: 36). Покушавајући да управо путем песме надвлада препреку ка уздизању, у виду бола, песник своју креацију види пре свега као

стваралачки пут ка једном свеопштем сједињењу у љубави према Богу, али и према вољеној.

Занимљива решења
(ПОЕТСКИ ТИП ОДРИЦАЊА)

Састављена од укупно пет строфа, од којих се друга у потпуно истом облику јавља два пута (и као пета строфа), ова песма је варирана у чак четрнаест варијанти. Наслов се најпре јавља као *Крвава песма* у првим варијантама песме, затим као *Мојој гости*, да би се од шесте па до последње варијанте Настасијевић одрекао других могућности и задржао наслов *Гости*. Приметне су спорадичне интервенције песника у структуралном смислу, али је још интересантнија његова интервенција на мотивском плану, будући да се у крајњим варијантама песме у потпуности изоставља строфа у којој се апострофира туга за недоживљеним потомством, да би се у коначној варијанти она ипак појавила у доста сублимиранијем виду.

Божјак

Отисци смисла
(ЖИВОТНИ ТИП ОДРИЦАЊА)

Проводећи свој живот прикован за земљу, Настасијевић попут каквог песника Прометеја изгара у својој необузданој жељи да се врати оностраним висинама као месту свога порекла и жуђеног повратка. Осећање да земља његову суштинску природу нагриза, да га претвара у своје сопство, утолико пре изазива у њему потребу да сачува макар *отиске* смисла на овоме свету по којем је некада Бог својим *стопама* ходао, дарујући му светлост. „Пребол је./ Кужи ова ноћ./ Земља ми тело./ Ходи он./ Залапи гроза/ на стопе Богу где остале“ (Настасијевић, 1991, I: 37).

Бег са худог места
(ФИЛОЗОФСКИ ТИП ОДРИЦАЊА)

Филозофски тип одрицања у спознајном смислу препознајемо у другој строфи: „Много те, мајко, болело/ рад ово тиха пребола./ О, мало ли је/ за муку твоје утробе“ (Настасијевић, 1991 а, I: 37), у којој песнички субјект као да покушава да се искупи за своје виђење света као *худог места*, осећајући на извештан начин кајање и кривицу према сопственој мајци управо због тога што није успео, упркос њеној порођајној муци, да изгради нешто другачији однос према свету.

Та онтолошка свест о свету као месту у ком се песник осећа као отуђени странац, оптерећен перманентним осећајем неприпадања, наводи га да свој спас потражи у ванвременском и ванпросторном Божјем ентитету, у потпуности му се предајући, јер га савладава бојазан да су нова рађања само путеви нових страдања. „То божјак/ да не родим сина/ у овој грози од искони,/ кад ходи он“ (Настасијевић, 1991 б, I: 37). Песниково опредељење да радије крене путем стварања песме, него путем продужења егзистенције кроз потомке и тиме их осуди на агонију постојања, представља, на извештан начин, пример како за онтолошки тако и за етички подтип одрицања у оквиру филозофскога типа. Песник слуги како је његова жртва нужна за *нова свитања*: „Јер нема зоре,/ на зенице ли не заплави,/ ни блага поја не,/ родну ли ову грозу не прекужим“ (Настасијевић, 1991 в, I: 37).

„Дрхтајем Бога у себи“
(РЕЛИГИЈСКИ ТИП ОДРИЦАЊА)

У последњој строфи песме, Настасијевић пева о трагичној несразмери између ишчекиваног исхода његове жртве, која уједно представља и његов дар, и уздарја које му се враћа од оних којима је његова песма упућена. „Обол ми пруже, мајко,/ по дрхтај Бога/ ја њима на дар,/ божјак ја распевани“ (Настасијевић, 1991 г, I: 37). Сцена у којој је песник приказан попут просјака- божјака, што за своју

најинтимнију креацију и своју уметност добија милостињу, односно *обол-новчић*, забављене масе, неодољиво подсећа на стихове Шарла Бодлера из песме *Албатрос*. Међутим, утеха је песникова у оностраности, којој га песма враћа са *дрхтајем Бога у себи*.

Седам верзија (ПОЕТСКИ ТИП ОДРИЦАЊА)

Песник варира песму *Божјак* у свега седам варијаната, од којих само прве две верзије одступају својим насловом (*Божјака пој*) од коначне варијанте-*Божјак*. Слично подели према сличности и разликама међу варијантама, када је о наслову реч, и на структуралном плану постоје промене, али много израженије од претходних. Поред пермутације редоследа стихова по строфама, песник редукцијом тј. одрицањем од сувишности у изразу долази до једне потпуно нове концепције песме, развијајући свој језички, али и емотивни израз од прве до последње верзије.

Две ране

Рефлексије самосвести (ЖИВОТНИ ТИП ОДРИЦАЊА)

Момчило Настасијевић је у својој песми *Две ране*, дао неку врсту рефлексије сопствене самосвести, својеврсни аутореферентни моменат, у којем описује своју потребу да ограничи сопствену егзистенцију, да се одрекне ње: „Убод ли,/ то буја убиству,/ то љубим.// Врео врх мачу/ зајуди до балчака у тело.// Јер и кроз рану,/ и тише тим,/ призивљу се бити“ (Настасијевић, 1991, I: 38).

„Тихана рањена душа“
(ФИЛОЗОФСКИ ТИП ОДРИЦАЊА)

У вези са претходним је и етички моменат тог чина самоубиства песничког субјекта, будући да он жуди да свој живот оконча ради вољене, како би инверзијом изменио след судбинских догађаја. Наиме, песник се одлучује на тај драстичан корак, са жељом и спремношћу да на себе радије прихвати терет жртве него онога који жртвује, у смислу нарушавања целовитости бића вољене особе.

Међутим, спознаја о немогућности решавања проблема односа према вољеној на наведени начин, што представља пример за филозофски тип одрицања у спознајном смислу, наводи песника да се одрекне наде да ће након чина смакнућа сопственога бића доћи до *пребола ране*. „Ал' две се отворе./ Преболи те зададох./ моја без пребола, брале./“ (Настасијевић, 1991 а, I: 38).

Пример одрицања филозофског типа у онтолошком смислу препознајемо у песничкој слици пете и шесте строфе, где песник говори о стању своје *тихоткане рањене душе*, када јој се вољена приближи ради исцељења, које ће свеједно изостати. „Јер је тихо саткана душа./ на тише брдо уводиле/ прозирне руке.// За ожиљком се/ у видање прикраде./ бледа видарица без наде“ (Настасијевић, 1991 б, I: 38).

Неприпадање оностраности
(РЕЛИГИЈСКИ ТИП ОДРИЦАЊА)

Готово неподношљиво песничково осећање неприпадања оностраности кулминира управо након тог сазнања да је немогуће опстати у свету у коме чак и најпозитивнија емоција као што је љубав, заправо рањава. „Ал' каже ми се долина./ Ромори шкргут овде зуба./ Тихо се тамо сјаранило/ што се крваво овде мрзи и љуби.// Нема за мене биља овде доле“ (Настасијевић, 1991 в, I: 38). Њему једино преостаје ничим егзактним поткрепљена вера да је онострано постојање ослобођено конфронтираних егзистенција, те да сви сукоби овога света на ономе

проналазе своје разрешење и смирење. У коначном *тиховању* сједињују се како песникова душа, тако и свет који чека на благослов праштања.

Нестандардна структура песме (ПОЕТСКИ ТИП ОДРИЦАЊА)

Веома упечатљив пример поетског типа одрицања јесте песниково одрицање од стандардне структурне организације песме, које се огледа у троделној структури и подели строфа, апострофираног цртицама између заокружених строфичних целина. Прве две целине састоје се од скупова са по три строфе, док је трећа строфична целина сачињена од две строфе неједнаких дужина, са тим да последњу представља један једини стих, у којем је сумирана поента саме песме.

Када је о варијантама реч, доста очигледне су сличности на мотивацијском и мотивском плану, док су структуралне разлике наглашеније, без виднијега колебања у наслову песме- он ће остати непромењен од прве до последње варијанте.

Осама на тргу

Паралелизам (ЖИВОТНИ ТИП ОДРИЦАЊА)

Настасијевић у овој песми настоји да прикаже дихотомију сопственога живота у односу на живот света људи који га окружују, а према којима осећа једну несавладиву дистанцу. У првим двама строфама које су према структури два дистиха, превладава стилска фигура паралелизам. „То куда непроход им,/ чудно ми се отвори пут.// То куда ступај их лаки,// стукнем, брале“ (Настасијевић, 1991, I: 39). Песник, дакле, може да осети сопствену слободу само тамо где није сапет туђим присуством. Људи који у себи немају места за уметност и уметника, наводе на то да и сам уметник пажљивије чува сопствени свет. Или тачније, сам однос

људи према свету који је површан и не тежи за разоткривањем његових дубина, несхватљив је уметнику који се у свему труди да досегне и сабере распршене честице смисла, што се налазе свуда око њега. „Плач и смех врве у вреви,/ букћу као смола,/ бледи проносе тугу“ (Настасијевић, 1991 а, I: 39). Песниково *тиховање* на свету још је наглашеније и храбрије у свеопштој људској вреви, која упркос својој звучној прегнантности ипак не домаша радост већ се утапа у сопственом бесмислу и заглашеној патњи.

Инстинктивни зов (ФИЛОЗОФСКИ ТИП ОДРИЦАЊА)

Па, ипак, и поред смисла који проналази у посматрању света и људи, тражећи у томе извесну довољност, у песнику се понекада јави својеврсни, примордијални инстинктивни зов који га нагони на припадање: „И ја бих у вреви да врвим,/ осама на тргу ме снађе,/ тишина њином хуку“ (Настасијевић, 1991 б, I: 39). Одрицање од могућности превазилажења своје примарне потребе да потврди у односу на другог и своје сопствено постојање, представља пример за филозофски тип одрицања у онтолошком смислу.

„Куд они шестарим,/ са рујних лица штијем лобање коб“ (Настасијевић, 1991 в, I: 39). Пример филозофског типа одрицања у спознајном смислу проналазимо у петој строфи песме, где Настасијевић говори о грози освешћивања чињенице како је смрт међу људима непрестано присутна, па чак и међу онима који се заклињу на вечност и константност својих емоција, међу љубавним паровима. Боју *руја* која је већ спомињана као доста честа у Настасијевићевим песмама, у песми *Осама на тргу* песник користи како би у што већој мери контрастирао румену боју образа радосних и безбрижних људи, сивилу и бестелесности самртног ропца.

Уметност ради људске душе
(РЕЛИГИЈСКИ ТИП ОДРИЦАЊА)

У немогућности да реши свој егзистенцијални проблем овоземаљског неприпадања, песник прибегава једином могућем решењу- окретању ка Богу. „Прострели, о, прострели ме раба./ Промину њином/ сабласно ово остајање.// Прострели, о прострели./ Камен да сам на веки./ По мојој сенци да *мере*/ смираје и свитања/ на тргу“ (Настасијевић, 1991, I: 39). Одричући се пуког препуштања патњи због индиферентног односа људи према њему, упркос чињеници да је читавог себе подредио стварању уметности *ради људске душе*, песник се у молитвеном тону обраћа самом Господу не би ли од њега измолио милост уминућа, или макар промену свог егзистенцијалног облика- у камен. Протагорина софистичка мисао да је *човек мера свих ствари* са оваквом песниковом метаморфозом добија у потпуности ново, помало хтонско и фаталистичко значење.

Имплозивни језички нуклеус
(ПОЕТСКИ ТИП ОДРИЦАЊА)

У десет верзија песме *Осама на тргу*, Настасијевић варира наслов веома једноставно: *Реч осаме на тргу*, у прве три варијанте, преко *На тргу* у четвртој варијанти, до *Осаме на тргу* од шесте до последње варијанте.

Већ познати Настасијевићев поетски поступак редукције наративности у песничком изразу веома долази до изражаја управо у овој песми. Јасно се може сагледати начин на који Настасијевић од варијанте до варијанте ради на сажимању израза, не би ли га учинио што пунијим, што ће се и у наредним циклусима, као и у наредним песмама показати као изузетно ефикасан начин креирања песниковог карактеристичног имплозивног језичког нуклеуса.

Предвечерје

Између пропасти и спаса (ЖИВОТНИ ТИП ОДРИЦАЊА)

У овој песми, одричући се инсистирања на присуству оностраности, песник је користи тек толико колико је потребно да се њеном рефлексijом апострофира долазак оностраног, односно Христа (у песми приказаног у лику осветничког анђела) као најсветије личности и Спаситеља живота на земљи. „Исполин анђеоло/ силовито над крововима затруби“ (Настасијевић, 1991 а, I: 40). У периоду дана који је описан, у предвечерју, када се светлост колеба између гашења и васкрснућа, песник управо на њеном примеру проналази метафору за људску душу, која стоји распета између два света, као између пропасти и спаса „Жаром затамни у предвечерје твар,/ и очи: блуду ли, пагуби на руб/ ил' скрушењу“ (Настасијевић, 1991 б, I: 40). То гранично надигравање светлости и сенке, Тихомир Брајовић види на следећи начин:

Утонуће настасијевићевске *твари* у таму праћено је утонућем *створа*- овде метонимијски представљеног *очима*- у таму блуда, пагубе или скрушења. Симболички потенцијал *затамњења* добио је сада на семантичкој сложености: *жар блуда* затамњује очи, *помрачује* их за јасно, спокојно гледање; али очи могу бити „затамњене“ и горљивом скрушеношћу, потуљеношћу, жаром кајања и одрицања од сопствене таштине и таштине свијета, ревносим затварањем за искушења (Брајовић, 1993:118- 119).

Силазак анђела (ФИЛОЗОФСКИ ТИП ОДРИЦАЊА)

Слутећи заслужену казну непокајном људском роду и његовим сагрешењима, песник се, у онтолошком смислу, одриче свога припадања људима, разумевајући силазак анђела освете као подразумевајући чин, узрокован људским бешчашћем. Па ипак у *скрушењу*, у једном осећању искренога покајања он проналази последњу

шансу за спас људске душе, према којој је читаво његово постојање и усмерено. Међутим, исти ти људи за чија је бића песник забринут и без спокоја, на анђела реагују на следећи начин: „И не виде га, жарки стуб,/ и не чују“ (Настасијевић, 1991 а, I: 40).

Дакле, ни у етичком смислу није могуће песнику да измоли спасење за оне који га и сами не прижељкују. Песниково несебично одрицање од могућности да сву своју пажњу преусмери ка себи, те одлуке да је у потпуности подреди и преда другима, не наилази на очекивани пријем од стране тих истих људи који бивају на тај начин даривани. Глуви и слепи за туђу милост, али и за жртву која се подноси ради њих, од стране песника, људи сами себе, на неки начин, осуђују на сопствену пропаст.

Исти горенаведени случај функционише и на примеру филозофског типа одрицања у спознајном смислу. Сазнање да су људи спремни пре да пригрле пропаст него једно самоиспитујуће покајање, да су без чула за благовремену и надолazeћу онострану опомену, песника чини још сензибилнијим за ужас који ће уследити попут одмазде.

Армагедонска битка (РЕЛИГИЈСКИ ТИП ОДРИЦАЊА)

Успевајући да начини у овој песми атмосферу сличну оној која би подсећала на коначну битку добра и зла, односно светлости и таме, Настасијевић заправо на неки начин евоцира библијски текст из Новог завета, Јеванђеље по Јовану, који говори о последњем сукобу супротстављених сила у армагедонској бици уочи смака света. „И видим,/ само што пагубом не букне/ кужна олуја.// И чујем,/ само што страховно у складу не захори/ Алилуја“ (Настасијевић, 1991 б, I: 40). Посебно је упечатљива слика песничког субјекта као јединог освешћеног јер он *и чује и види* шта се дешава у свеопштој *вреви* света на измаку, који покушава да спасе својом креацијом у виду песме, или да га се одрекне са емпатијом, ради сопственога спаса.

Божански логос се на изванстан начин манифестује као апсолутни принцип по којем све у свету функционише, и у односу на који је све што јесте, такво какво јесте, односно управо онакво какво би требало да буде. Одрцањем од свега што нарушава суштинско у њему и што онемогућава савладавање захтева иницијацијског процеса ка обоготворењу сопственог бића, песник се приближава сфери трансдентног, односно својеволно подређујући себе доминирајућој *логосности*, он се ослобађа ограничавајуће приземности, тачније- земне егзистенције.

Поводом *логосности* као појму чији се корен налази у грчкој речи *logos*, који је веома многозначан, а нека од његових основних значења јесу: сабирање, сакупљање, држање на једом месту, писао је, поред осталих, и Павле Ботић у својој књизи *Путуј са путницима*. Већ самим поднасловом књиге којим ближе упућује на основни предмет свог истраживања- логосност канона српске књижевности- он покушава да предочи једну од главних теза свог рада, а то је да се без одрцања од себе и приближавањем Богу ради прочишћења суштине себе кроз стварање и дело, не може трансдентирати сопствено искуство. Управо такво настојање ствараоца подудара се са основама хришћанског учења, које се заснива на уверењу да је „човеково самопревазилажење мишљењем, знањем, културом, слободом, прошлосту, или њим самим немогуће“ (Ботић, 2015 а: 37). Иако се, између осталих, позива и на Настасијевића као на аутора који је писао своја дела махом се надахњујући библијским изворима, Ботић пре свега на примеру Његошеве *Луче Микрокозме* долази до закључка којим се може заиста обухватити и књижевни опус Момчила Настасијевића, уколико би се, разуме се, читао пре свега у религијском кључу, а то је да „тајна истинског оправдања човека не потиче од тирјанског света, него од спасавајућег Неба“ (Ботић, 2015 б: 38).

Минимум промена (ПОЕТСКИ ТИП ОДРЦАЊА)

Са малобројним интервенцијама на плану стила и строфичне организације, уз чињеницу да је *Предвечерје* Настасијевићева песма која је најмање варирана,

постоји свега једна варијанта, стиче се утисак да је сам Настасијевић ту необично лако дошао до свог жуђеног поетског израза.

Траг

Живот као чудесна динамика напуштања и остајања (ЖИВОТНИ ТИП ОДРИЦАЊА)

„Чудно ли ме слободи ово,/ чудније ли веза.// Букнем у теби, врео се уливам,/ језа је ово, ох језа“ (Настасијевић, 1991 а, I: 41). Користећи веома ефектну фигуру паралелизма у првој строфи песме, како би описао свој животни пут као чудесну динамику напуштања и остајања, Настасијевић прелази на фигуру контраста у наредној строфи, са којом та животна колебања, као и песниково одрицање од могућности коначнога избора сопственог животног пута само још и додатно апострофира.

„А чудно застрепи срце,/ а студим“ (ФИЛОЗОФСКИ ТИП ОДРИЦАЊА)

Контраст се као доминантна стилска фигура јавља и у примеру филозофског типа одрицања у онтолошком смислу, када нам песник дочарава сопствено унутрашње стање пробужене емотивности следећим речима: „И траг путањама твој,/ па ме пали.// А чудно застрепи срце,/ а студим“ (Настасијевић, 1991 б, I: 41). Пред нечим што га нагони на осећај врелине, пред објектом своје страсти њега обузима језа, као контрадикторно осећање које га скамењује и спречава да се реализује љубавни чин.

Међутим, ни та врста одрицања не решава спознајну недоумицу песника: „Љубећи шта ли то убијам,/ шта ли будим?// Јер и пепео ће ветри разнети, а нема разрешења“ (Настасијевић, 1991 в, I: 41).

Са тим у вези је и проблем одрицања филозофског типа у етичком смислу, јер у таквом контексту, претходно питање добија извесну патину реторског карактера. Наиме, иако је песник свестан да је готово немогуће задржати своју тежњу за сваковрсном испуњеношћу, њега савест опомиње да може нарушити целовитост вољеног бића ограничи ли га сопственим.

За другог
(РЕЛИГИЈСКИ ТИП ОДРИЦАЊА)

Не успе ли да се савлада, он зна какве су консеквенце такве одлуке: „Тону без потонућа,/ без дна у налажењу,/ Без дна се изгубе створења./ И трагом куда сагорели/ све болнија су обнажења“ (Настасијевић, 1991, I: 41). Нарушавањем интегритета туђе личности и суштине, нарушио би и свој сопствени, али ипак у овоме типу одрицања апострофирана је превасходно бојазан за другога, ради којег се песнички субјект одриче самог себе, у складу са најважнијим хришћанским начелима.

Минималне трансформације
(ПОЕТСКИ ТИП ОДРИЦАЊА)

Са свега четири варијанте песме *Траг*, Настасијевић је успео да направи један приказ низа њених минималних градивних трансформација, од којих су најочигледије оне које се односе на дужину стихова и строфа, као и на њихове спорадичне инверзије. Говорећи о наслову песме, Настасијевић га варира у свега две варијанте: *Голубици*, у првим двама варијантама, и *Траг*, у другим двама варијантама.

Јединој

Одрицање од смрти

(ЖИВОТНИ ТИП ОДРИЦАЊА)

Уколико се осврнемо на чињеницу да је један од свакако најкарактеристичнијих примера за животни тип одрицања заправо одрицање од смрти, онда тај феномен у овој песми илуструју стихови испуњени песниковом страшћу према вољеној. „Пјан тобом,/ смешак је врели./ Тамом на зенице/ отворим твоју таму,/ ја, о једини ја“ (Настасијевић, 1991 а, I: 43). Нека врста *ослобођене таме*, коју песник проналази у својој вољеној након што је својим присуством обасја, представља на извештан начин његово одрицање од намере да било чим наруши чедност виђеног, о чему ће више речи бити у сегменту о религијском типу одрицања.

Отварање погледа

(ФИЛОЗОФСКИ ТИП ОДРИЦАЊА)

Непосредни увид у могући исход тог пута којим бића у љубави крећу, песника нагони да благовремено *отвори очи* вољеном бићу, не би ли избегли провалију ка беспућу. Они се одричу страсти која би утврдила њихову физичку егзистенцију и спречила успење ка спасу у оностраности.

„Једно је, о једина;/ до у беспуће, знај,/ путем је овим грење...“ (Настасијевић, 1991 б, I: 43). Песник се одриче страсти на један јединствен и убедљив начин, те се стиче утисак како је његова спознаја неупитна, али ипак посредована оностраним, а не искуственим моментом. Та опомена пре сагрешења у себи неизоставно садржи императив одрицања од чулних задовољстава која духовни и емотивни живот могу учинити тромим.

Самим тим што песник осећа потребу да на извешан начин упозори вољено биће на начин на који се оно неће удаљити од сопствене суштине, долазимо до примера за филозофски тип одрицања у етичком смислу.

Одредити се према животу (РЕЛИГИЈСКИ ТИП ОДРИЦАЊА)

Спремност песничког субјекта да се одрекне себе ради другогa представља карактеристичан пример религијског типа одрицања. Он наслућује да је живљење без избора немогуће, да ће се пре или касније морати одредити према животу на дну, или према животу на спасоносним висинама. „Чедну ми пролет,/ паклени пламен навестиш/ ти, о једина ти./ Чедни то пресахнути у плоду,/ ил' иза пламена гар/ јадовно голотињом у небо“ (Настасијевић, 1991 а, I: 43). А чињеница да песникова жртва није узалудна, поткрепљују и следећи стихови: „И дубље ли нас нема,/ дубље се отвори спасење“ (Настасијевић, 1991 б, I: 43).

Лексичке особености (ПОЕТСКИ ТИП ОДРИЦАЊА)

Настасијевић варира песму *Јединој* у свега једној, истоименој варијанти, која у односу на коначну варијанту садржи минимална одступања, пре свега у погледу строфичне организације, а већих корекција се песник одриче и на лексичком нивоу.

Мировање дрвећа

Свепрожимајућа емпатија
(ЖИВОТНИ ТИП ОДРИЦАЊА)

Поводом потребе песничког субјекта за *тиховањем сопствене душе*, о чему је у анализама ранијих песама већ било речи, приметно је да се у песми *Мировање дрвећа* та атмосфера и потреба на извештан и веома суптилан начин надовезују. „Све боли. Мили друзи,/ рад мене мирујете./ Трепетом не озледи ме ни лист“ (Настасијевић, 1991 а, I: 44). Осећање једне свепрожимајуће емпатије, па макар она била посредована и незанемаривим, дубоким егзистенцијалним болом и сажалењем песника према свему судбински немоћном што га окружује, заправо представља потврду и освешћивање његовога живота и постојања, чиме се он заувек одриче заборавља уминућа.

Онтолошка једнакост
(ФИЛОЗОФСКИ ТИП ОДРИЦАЊА)

Пример за филозофски тип одрицања у онтолошком смислу проналазимо у песниковој жељи да се побратими са дрвећем, што ће у даљем току песме прећи у прави процес дендрологизације. „Целивам стабла,/ браћу моју редом,/ милујем ожилке нежно“ (Настасијевић, 1991 б, I: 44). Саживљавањем са патњом коју трпи дрвеће, он својевољно пристаје на метаморфозу сопственога бића до потпуне међусобне идентификације, одричући се сопства ради једног суштинскијег постојања. У раду *Биљна метафорика и симболика биљака у делу Момчила Настасијевића (Основне претпоставке)*, Бојан Јовић пише о начину на који Настасијевић у својим делима спомиње биљни свет, тако да је он „захваћен од најопштијег појма (биље, биљка, биљке) до најситнијег појединачног облика (травка, влат). Међу биљкама помиње се и дрвеће и цвеће, засебно или у широј заједници, као и небројене њихове појединачне врсте“ (Јовић, 1994: 77). Конкретизујући своје наводе, Јовић проналази примере за своју тврдњу у готово

свим жанровима у оквиру којих је Настасијевић писао своја дела. Паралелу између света биља и света људи он проналази на разним нивоима, односно у разним ликовима открива понеки траг флоралног света, па тако на пример, у приповеткама и драмама разни женски ликови описани су као „вишње које дозревају, или шљиве ранке, неке су расцветане и размирсане, попут ружица, док су друге беле и нежне као биљке, као чедни цвет из таме који треба убрати, а тело драгане је воћка коју облије румен кад гусну сокови у сласт“ (Јовић, 1994: 79). У есејима, веза људи и биљака успостављена је на један посредан начин, кроз *разгранаванье* истог у различитости, или, на пример, представом *опитечовечанског момента у уметности* као нечега што је *колико цветом изнад, толико кореном испод националног*. Међутим, највиши степен идентификације са биљем, Настасијевић доживљава у својој поезији, кроз лик лирског субјекта који се у песмама *Мировање дрвећа* и *Биљкама* у потпуности, егзистенцијално и есенцијално, идентификује са њима. Разуме се да се са оваквим Настасијевићевим ставом поистовећивања и емпатичности, па све до потпунога стапања са одређеним припадницима флоралног света, може повући јасна паралела са *Метаморфозама*, Публија Овидија Назона (Ovidije, 1907).

Проблем спознаје постаје интензивираан ако се узме у обзир контекст у којем се долази до исте, а који потцртава присуство патње приликом немилосрдне сече дрвећа. „Мили друзи,/ боли ли кад вам/ секира засече тело?“ (Настасијевић, 1991, I: 44). Песников доживљај је на тако језгровит начин приказан и толико убедљиво, да се читалац готово наводи на присуство чину разлистивања самог песниковог бића.

Неодвојив од наведеног контекста је свакако и пример за филозофски тип одрицања у етичком смислу, будући да једна свеопшта брига за све Божје креације и сва његова бића управо оно што непрестано оптерећује Настасијевића, као човека и ствараоца, али га испуњава и оним узвишеним сажалењем, као исцељујућем и једном од највиших, људском духу подобних емотивних стања.

„Срце ми је дано“
(РЕЛИГИЈСКИ ТИП ОДРИЦАЊА)

Када је реч о примерима религијског типа одрицања у овој песми, они су изузетно бројни, али се у основи своде на песниково одрицање од сопственога бића ради оних бића, у овом случају– дрвећа, која са невероватном, само њима својственом религијом, у великом трпљењу и тиховању подносе свој век „И умине ли,/ кад за вас неме/ ја мукотрпан крикнем?// Ако је скрнављење,/ простите, срце ми је дано.// Рад мене мирујете:/ тихо и тише,/ умин из рана.// То мукотрпан,/ друзи, за вас неме,// шапатам висинама/ казујем благу реч“ (Настасијевић, 1991, I: 44- 45). Две молитве, молитва песника и посредна молитва дрвећа висинама кроз песниково биће. представљају, заправо, доказ о њиховој међусобној испреплетаности и неодвојивости, истоветности.

Лексичко- семантичко јединство
(ПОЕТСКИ ТИП ОДРИЦАЊА)

Са осам различитих варијаната ове песме, песник се још једном потвђује као аутор који се одриче могућности лакога одабира речи и грађења аутентичнога израза у свом уметничком стваралаштву. Његов истанчани слух и сензитивност за повезивање лексичког и семантичког нивоа у песмама, нарочито долази до изражаја када се прате одређена дистинктивна обележја међу варијантама. Тако, на пример, реч *миро*, коју песник користи како би апострофирао светачки карактер дрвећа као бића, као и њихово стоичко држање захваљујући коме савлађују несамериву патњу постојања, Настасијевић ће задржати у првим четирима варијантама, међутим од пете до осме варијанте њу ће заменити речју *умин*. Тим поетским поступком, Настасијевић је поново успео да избегне замку експлицитности и очигледности, те је на тај начин користећи реч са наизглед умањем семантичком потентношћу, дошао до тајанственијег, захтевнијег за разоткривање и самим тим снажнијег израза.

Сиви тренутак

Трагалац
(ЖИВОТНИ ТИП ОДРИЦАЊА)

„И наједном засиви,/ као прегорело је све,/ а све живи“ (Настасијевић, 1991 а, I: 46). Чини се како песник овим почетним стиховима заправо успева да поново призове, макар кроз делатну песничку реч, ревитализујућу снагу живота, која се одриче нестајања чак и онда када се оно чини неизбежним. Сам Настасијевић у овој песми јавља се у улози стрпљивог и упорног трагаоца, који разгрће сивило попут нападалог јесењег лишћа, као патину времена испод чијег ткива пулсира смисао који еманира сам живот. Та слика песника као једног чедног и Богу блиског створења, које не пристаје на смрт као на својеврсно ништавило, поновиће се и у последњој строфи песме са наглашеном и очигледном везом са романтичарским певањем његовог претходника Бранка Радичевића, чак и са једном врстом отворене алузије на Бранково дело: „И кад умру дрвета, *ни туга ни опомена* (нагл.Ј.Р.), те сухи лист/ чудно тишином омиљује патнику чело“ (Настасијевић, 1991 б, I: 46).

Пратилац
(ФИЛОЗОФСКИ ТИП ОДРИЦАЊА)

Када је реч о примеру за филозофски тип одрицања у онтолошом смислу, занимљива је песникова вокација коју се чини као да упућује читаоцу, или можда чак и самоме Бранку Радичевићу, који је на један песнички, али и људски начин нешто налик на сабрата по патњи Момчилу Настасијевићу. Веома је индикатива чињеница да су оба песника умрла од исте болести, туберкулозе, и то веома млади. Међутим уколико би Бранко био Настасијевићев предмет обраћања, то би значило да је употребљена анахоронија, будући да га раније преминули песник заправо следи на путу ка оностраности. „Друже у тајни,/ чуј, мукотрпно се ово срце/ мимо све језе отисне“ (Настасијевић, 1991 в, I: 46).

У спознајном смислу, филозофски тип одрицања проналазимо у песниковој напомени како га његов сапатник и сапутник прати кроз постојање у некаквом магновењу. Он му наговештава да о ономе што их чека нема непосреднога увида.

Сама песникова интенција да из бригае упозорава на оно што следи на преласку из овога у онај свет, одричући се себичности и самодовољности, представља једну врсту филозофског типа одрицања у етичком смислу.

Савршеност тајанства заумног света (РЕЛИГИЈСКИ ТИП ОДРИЦАЊА)

Неки од најефектнијих стихова којима је Настасијевић успео да дотакне савршеност тајанства заумног света, свакако су стихови у којима се он са радошћу и страхопоштовањем односи према најузвишенијем ентитету, Богу. „Сиво је тамо,/ сивином прстрели бит,/ сиве су очи тајни“ (Настасијевић, 1991, I: 46). Управо из осећања непосредног присуства вере у могућност очувања онога што се људским присуством никада и ни на који начин не може запрљати, наводи песника на потребу да се одрекне своје готово неодољиве овоземне знатижеље.

Песничке трансформације (ПОЕТСКИ ТИП ОДРИЦАЊА)

Песму *Сиви тренутак* Настасијевић трансформисхе кроз четири варијанте, од којих су прве две наративније и сродније, у односу на друге две, које у односу на коначну, штампану верзију песме одступају само у погледу строфичне организације и начину коришћења интерпункцијских знакова. Песник се у потпуности одриче било каквих интервенција на наслову песме, тако да ће он остати непромењен од прве до последње варијанте.

Гробној

Мртва драга
(ЖИВОТНИ ТИП ОДРИЦАЊА)

У песми *Гробној*, Настасијевић можда у највећој мери истиче као централни- мотив мртве драге, који је иначе заступљен и у многим другим Настасијевићевим делима, а посебно је приметан уколико се начини један трагалачи осврт на његове песме. Међутим, песникова опијеност животом као да навладава самртну жеђ и по сваку цену је настоји савладати. „Ох, то је,/ отежава нога./ Гробом пјан.// И ноћ је ово,- трном претрнем глога, и дан“ (Настасијевић, 1991 а, I: 47). Његова тежња да се по сваку цену одрекне загрљаја смрти, којем ради умрле драге ипак једва одолева, он доживљава као једно дубоко егзистенцијално неспокојство на оба света. „Ох, то је,/ покоја не/ ван иза рођаја негде и мрења“ (Настасијевић, 1991 б, I: 47).

Тамна зора
(ФИЛОЗОФСКИ ТИП ОДРИЦАЊА)

Па ипак, оно што песника можда највише онеспокојава јесте стање у којем се сада налази његова драга наком уминућа, тј. реално и суштинско стање њенога бића, које се са онтолошкога становишта, изузев још на духовном нивоу, мало чиме може доказати и потврдити. „Ох, то је,/ и суботе овај бат/ недотрулу те разгара.// И кости,/ те до костију ме опеку,/ гомила су жара“ (Настасијевић, 1991 в, I: 47).

Један од момената који илуструје међусобна приврженост бића песника и његове драге, јесте онај када нам песник пева о својој спремности да крене стазама подземнога света, попут Орфеја који креће у потрагу за Еуридиком. Ни његове стазе нису много проходније: „И стопа где прионе ми,/ јара је оздо,/ запахне врело плуће“ (Настасијевић, 1991 г, I: 47). Управо та спремност песникова да, упркос загробним зазивима, одоли ништавилу због своје мртве драге са надом да је читава

та борба овенчана смислом, представља пример за филозофски тип одрицања у етичком смислу.

Паралела између светова, у којима су на начин на који су разуђени њихови полови разуђени и обданица и ноћ, представљена је попут једне тамне зоре, која у себи као да настоји да изједначи два неизмирива елемента- светлост и таму. „О, гробно ли ми смркава/ костима твојим свануће“ (Настасијевић, 1991 а, I: 47). Спознаја песникова да драга не може више да *види* зору, већ да она свањава још само њеним земним остацима, костима, представља пример филозофскога типа одрицања у спознајном смислу, на тај начин што и сам песник постаје *гробан* када свануће болно осветли оно што је преостало од њему драгог бића.

Оживети одрицањем (РЕЛИГИЈСКИ ТИП ОДРИЦАЊА)

Песникова нада да ће заменом егзистенцијалног простора и потпуним жртвовањем себе ради вољене успети да њу на извештан начин оживи, одричући се сопственог живота, представља веома леп пример филозофског типа одрицања у религијском смислу. „Жив премрем тобом,/ мртва прегориш мноме/ до спасења“ (Настасијевић, 1991 б, I: 47).

Кратким исказом на самоме крају песме *Ох, то је, то*, песник апострофира како је такво досезање оно иза чега нема и нема потребе да буде нешто, те да се сједињавање једном растављених у егзистенцијалном, али не и у суштинском смислу, поново обнавља у небеским висинама.

Вокација (ПОЕТСКИ ТИП ОДРИЦАЊА)

У поетском смислу, Настасијевић се опредељује за вокацијски образац у насловима три последње песме трећег лирског циклуса *Бдења*, те се тако ова песма зове *Гробној*, реферишући о мртвој драгој. У веома уској вези су и сам назив

циклуса и наведене песме, јер поједини мотиви који се у њој налазе, као на пример затуљена, гробна светлост и посмртни остаци, личе унеколико на процес *бденија*, приликом којег се, према хришћанском веровању, ваља бдети покрај мртваца како би душа нашла свој пут ка небу. При томе, кретање душе ка небеском блаженству, далеко је мирније од путева који преостају ономе који остаје на земљи.

Када је реч о овој песми, Настасијевић је варира у фрагментарном виду на три начина, без наслова, што Новица Петковић сврстава под окриље једне варијанте, да би другој варијанти дао донекле необичан наслов *Ох то је*. Најочигледнија разлика у односу на коначну варијанту јесте помало необичан избор Настасијевића да се одрекне краћих варијанти и определи за знатно дужу крајњу верзију песме.

Брату

„Прени тајном“
(ЖИВОТНИ ТИП ОДРИЦАЊА)

Покушај да дозове блиско биће са којим га повезује заједничка крв, састоји се у песниковој жељи да га дозове песмом, не би ли га њеном тајном пренуо из његове недодиривости. „Ослушни, запојем,/ прени тајном“ (Настасијевић, 1991 а, I: 49). Међутим, разлог песниковог зазивања јесте његова потреба да се повери, разлажући и на тај начин одричући се терета мучне егзистенције.

Опомена
(ФИЛОЗОФСКИ ТИП ОДРИЦАЊА)

Стање песниковог бића је стање перманентне патње, која се чини као да у једном моменту прераста песника, утапајући га у своју неумитну постојаност. „Тешко ми срце,/ превире тишину у вино,/ до дна искапи“ (Настасијевић, 1991 б, I: 49). Управо то одрицање од могућности да сав тај бол задржи у себи, приморава

песника да потражи утеху у блиском бићу. На тај начин стижемо до примера за филозофски тип одрицања у онтолошком смислу.

Појашњење песника да су путеви до његове спознаје постојања веома мучни, има у себи призивак *пјаног ћува*, јер сама патња је оно што га опија. „Јер није ово сетва,/ кукољ ни клас“ (Настасијевић, 1991 а, I: 49). Поједини пасторални мотиви, представљају за њега још једине окрајке смисла доступног у свакодневном и сваковрсном ништавилу.

У етичком смислу, пример за филозофски тип одрицања препознајемо у последњој строфи, која представља неку врсту *опомене* из песме *Сиви тренутак*, којом се као својеврсним саветом песник обраћа своме брату, са племенитом мишљу да га упозори на природу и опасности егзистенције. „Брату се из дубина огласи,/ прене на овај глас“ (Настасијевић, 1991 б, I: 49). Управо тај моменат *пренутости*, јесте моменат разбуђивања онога до кога је песнику веома стало, те се он одриче ћутања ради благовременога указивања на патњу коју је осетио и сам.

Буђење живота (РЕЛИГИЈСКИ ТИП ОДРИЦАЊА)

Поводом жртвовања сопствене личности ради другог, односно ради брата, који је на један посебан начин представља део самога песника, јесу и стихови: „Иза сна сну дубље/ буде пробудење“ (Настасијевић, 1991 в, I: 49). Буђење живота који је опсена, ради живота у сфери оностраности која ће донети коначно смирење, уз већ споменути песникову жртву, представља пример за религијски тип одрицања.

Укидање дистанце (ПОЕТСКИ ТИП ОДРИЦАЊА)

Настасијевићева песма *Брату*, карактеристична је по томе што је у само трима варијантама, колико их укупно има, понављан наслов *Другу*, да би се песник

тек у последњој одрекао сваке дистанце у односу на личност коју у песми зазива, трансформишући наслов у *Брату*. Када је реч о строфичној организацији, постоје минималне интервенције у погледу распореда и груписања стихова, броју строфа и коришћењу интерпункцијских знакова.

Родитељу

Дело као наслеђе
(ЖИВОТНИ ТИП ОДРИЦАЊА)

Песникова потреба да истакне своје одређење за животни пут посвећен стваралачком дејствовању, а на уштрб уобичајене посвећености евентуалним потомцима, представља пример за животни тип одрицања, који препознајемо у трећој строфи ове песме: „И не као ти/ стрмоглав оплођењу/ Слепо на пир“ (Настасијевић, 1991 а, I: 50).

Семе речи
(ФИЛОЗОФСКИ ТИП ОДРИЦАЊА)

Исказивање свога недоумља о сопственом идентитету, које је наглашено интерогативном формом исказа у строфи, представља пример за филозофски тип одрицања у онтолошком смислу. „Ко си?/ Ко и куда ја?“ (Настасијевић, 1991 б, I: 50). Песник се према *родитељу* и сам односи кроз одрицање, јер је већ и наслут његове особености дат у форми негације: „Плод без плода твој...“ (Настасијевић, 1991 в, I: 50). У првој строфи песнички субјект потцртава да је, уместо плода-потомка, у њему посађено семе речи које ће га *наследити*, тј. продужити му живот кроз сопствено трајање, можда и суштинскије него што он, као земаљски потомак наслеђује родитеље. „И судња ова у мени реч?“ (Настасијевић, 1991 г, I: 50). Још интензивније и убедљивије звучи потпуно исти пар стихова, али са промењеном интонацијом изричне реченице у последњој строфи, као потврда песниковога става

према своме стваралаштву и одагнуће евентуалне претходне несигурности исказане у првој строфи.

Свој увид у истину, који ће песника довести до жеље за потпуним ослобођењем од земаљских спона како би сопственоме духу омогућио да се креативно окрилати ка толико жуђеној узвишности, он описује на следећи начин: „Син, ево, прогледавам./ Мрењем за живота/ Скидам са себе слепи рођаја знак“ (Настасијевић, 1991 а, I: 50). Наведени пример представља филозофски тип одрицања у спознајном смислу.

Сама песникова жеља да упозори на свој доживљај сопственог постојања, ради отварања пута онима који га на сличан начин доживљавају, као трајање пре свега обележено стваралаштвом, представља пример за филозофски тип одрицања у етичком смислу.

Отворен пут (РЕЛИГИЈСКИ ТИП ОДРИЦАЊА)

Веома снажним изразом у овој последњој песми трећег циклуса, Настасијевић у њеној четвртој строфи изнова долази до момента потребе да се саможртвује за оне које неће телесно створити, али од којих ће неку врсту опроштаја затражити стварањем свога *poesis*. „Но вољом, те не саздала ме./ Пут отварам, ево,/ Себи за уништење,/ Нерођенма за мир“ (Настасијевић, 1991 б, I: 50).

Специфична строфична организација (ПОЕТСКИ ТИП ОДРИЦАЊА)

Важно је нагласити, у поетском смислу, како се готово у свим верзијама песме највероватније мисли на Родитеља, у смислу Бога Оца, те Настасијевић то апострофира великим словом, док ће се у коначној верзији спустити са небеских

висина у овоземни живот, премештајући самим тим план на своје земаљске родитеље.

Када је реч о строфичној организацији, песма *Родитељу* представља једну од најразуђенијих, јер од прве до последње варијанте појављује се у најразличитијим облицима- од песме у прози у првој варијанти, без икаквога груписања стихова, до веома строге, чак нумеричке поделе (римским бројевима наглашене) у седмој варијанти, која иако последња, у потпуности одудара од коначне, штампане варијанте, када је о облику реч. Међутим, како на плану строфичности, тако и на плану садржине и мотива, постоје значајне разлике и бројне варијабле, па на тај начин прва и последња варијанта се више додирују и препознају према основној потки и суштини, а минорно или готово никако на формалној равни.

IV ЛИРСКИ КРУГ: *ГЛУХОТЕ*

Четврти од Настасијевићевих *Пет лирских кругова* карактеристичан је пре свега у поетском смислу, због чињенице да је то једини песников циклус који је написан без икаквих ранијих верзија песама, будући да оне нису наведене у критичком издању Настасијевићевих Сабраних дела, приређених од стране Новице Петковића, а које садржи углавном све што је Настасијевић написао било да је штампано или је пронађено у рукопису. Дакле, уколико је реч о њиховом непостојању, онда то представља пример готово апсолутне сведености Настасијевићевог песничког израза, у којем је до врхунца доведен управо *askesis* његовога креативнога начела. Применићемо ову формулу као посебну поетску особеност свих песама које припадају овом циклусу, без појединачних навођења због избегавања стилског замора језичког материјала, као и непотребне репетиције, у складу са Настасијевићевим стваралачким начелом који подразумева одрицање од сувишног. На тај начин, поетски тип одрицања за песме лирског круга *Глухоте* одређен је претходно наведеним чињеницама у овоме одељку. Циклус је специфичан и по томе што је углавном редукован број примера различитих типова одрицања, што ће се такође показати као још једна његова општа карактеристика.

Када је реч о *принципима редукције* којима се Настасијевић служи како би постигао свој основни поетски циљ, а то је досезање оног степена одрицања који би докинуо могућност постојања дистинкције између суштине дела и суштине песниковог бића, важно је напоменути да је на ту тему писао и Милослав Шутић у својој књизи *Слика света у поезији Момчила Настасијевића*.

Крајњи циљ песничке редукције је увид у *суштине* света, коме у језичкој области најчешће одговара максимално сажет, елиптичан песнички израз. За Настасијевића се може рећи да у својој поезији остварује овај крајњи циљ, коме нас приближава редукција као процес видљива у више његових песама. А јединственост те редукције, синтеза света и језика у њој, говоре о томе да она, као наговештај, у Настасијевићевој поезији има онтолошку вредност (Šutić, 1979: 129).

I

Разгртање смисла (ФИЛОЗОФСКИ ТИП ОДРИЦАЊА)

„О не,/ шапата неспокоју овом,/ вапаја не“ (Настасијевић, 1991 а, I: 53). Следствено главној особености Настасијевићеве поетике, да се заснива на једној стабилној генеричкој херметичности песама, само *разгртање* смисла је унеколико сложеније у овом него у осталим лирским круговима. Нespoкој који песник осећа као једну егзистенцијалну узнемиреност, он сазнаје кроз артикулацију сопствене патње у виду *шапата*, а не *вапаја* са очекивањем туђега сажалења, како би можда било логичније, јер он ту врсту сажалења и не жели. Такав његов став представља пример за филозофски тип одрицања у спознајном смислу.

Филозофски тип одрицања у онтолошком смислу препознајемо у једном сложеном примеру. Песнички субјект доживљава сопствено биће као ентитет који се прекаљује у једном виду континуиранога трпљења. „О мируј,/ претешко моје,/ ками камена мене, мукла стено“ (Настасијевић, 1991 б, I: 53). Ћутање о сопственој

патњи његову психичку снагу доводи до бриткости и усијања, а у емотивном смислу његово чуло за свет и његов емоције доводи до трајности и постојаности камена.

Уминути у муклини (РЕЛИГИЈСКИ ТИП ОДРИЦАЊА)

У стиховима „И до неба кад,/ и пакла,/ тежи тим срцу мук“ (Настасијевић, 1991 а, I: 53), Настасијевић препознаје изнова обновљену зебњу хоће ли ипак читаво његово трајање на оба света уминути у муклини. Свакако да би га потпуно одсуство речи учинило неизговоривим за овај свет, али упркос томе, одричући се од њега, на ономе би његова суштина остала лако читљива и читка.

II

Биће у камену (ФИЛОЗОФСКИ ТИП ОДРИЦАЊА)

Јасну представу о коначној метаморфози песниковога бића у камен Настасијевић нам даје у другој песми циклуса *Глухоте*, у стиховима: „Отврднуло је,/ уздрхти чудно,/ превршиће“ (Настасијевић, 1991 б, I: 54). На изванредан начин, управо тај моменат *дрхтаја* представља неку врсту граничне ситуације преласка из једног облика у други, као и финалне песникове одлуке да се одрекне старе и прихвати своју нову природу. Чињеница да ће приликом тога процеса извесна количина бића *превршити*, подразумева његову потребу за одбацивањем сувишности, не би ли себе свео на сопствени нуклеус- на камен. Наведени пример представља филозофски тип одрицања у онтолошком смислу.

У потпуности свестан да је његова ћутња претешка и премнога за реч, па ипак немогућа да остане изван своје артикулације, песник осећа као неопозив тај

императив умногостручавања сопства не би ли савладао оно што је више од њега самог, али из њега проговара. „И за кап само,/ и за кап,/ неизречје ово у реч“ (Настасијевић, 1991 а, I: 54). Неизвесна опасност која се крије како иза артикулусања такве сведелатне речи, тако и иза одустајања од њене артикулације, пред песниковим унутрашњим оком показује се као страшни *смак*, моћан готово попут откровења, способан да потопа у исти мах собом и *створа* и *твар*. Такав начин спознаје представља пример за филозофски тип одрицања у спознајном смислу.

Реч која превазилази (РЕЛИГИЈСКИ ТИП ОДРИЦАЊА)

Када је о религијском типу одрицања реч, он се огледа у песниковом покушају да се својим земаљским снагама одупре утапању у реч која га превазилази. „О мируј, мируј./ Шапата неспокоју овом,/ вапаја не“ (Настасијевић, 1991 б, I: 54). Из тог разлога, он настоји да артикулацију свога бића сведе на шапат, не би ли му постала подношљива.

Разоткривање поетских сродности (ПОЕТСКИ ТИП ОДРИЦАЊА)

У поетском смислу, поред већ наведених општих карактеристика циклуса, веома је интересантна чињеница да се Настасијевић на извештан начин одриче прикривенијега и посреднијега указивања на сродности међу песмама, већ прибегава експлицитнијем разоткривању таквих свеза, па на тај начин, повезивањем и репетицијом прве строфе прве песме и последње строфе друге песме он на микро плану затвара један целовити круг. На сличан начин тај поступак ће се поновити и у другим песмама овог циклуса.

III

„И у камену раздани“
(ФИЛОЗОФСКИ ТИП ОДРИЦАЊА)

Поетика речи на известан начин се у овој краткој Настасијевићевој песми поистовећује са поетиком светлоснога еманирања, па тако њега свест о могућности савладавања затомљене тмине себе светлошћу надања, доводи до зоре сопственога бића и одрицања од затворености. „Знам,/ по стрелицом је таме,/ те и у камену раздани“ (Настасијевић, 1991 а, I: 55). Наведено нас доводи до филозофског типа одрицања у спознајном смислу.

Господство неизречја
(РЕЛИГИЈСКИ ТИП ОДРИЦАЊА)

„И замукнув ли,/ зраком то незнани/ заведри дан“ (Настасијевић, 1991 б, I: 55). Религијски моменат јесте управо та светлост која на крају, када ипак превлада и загосподари тишина, постаје речитија од речи, те се спушта на душе оних који умеју да је сагледају, попут благослова. Тако је прихвата и песникова душа, којој и дан и само постојање постају ведрији од чисте перцепције бића отвореног за смисао.

IV

Одмеравање живог и неживог
(ЖИВОТНИ ТИП ОДРИЦАЊА)

Певајући о изворности бића, о животу који истрајава упркос бесмислу ништавила, песник се дотиче свих сегмената постојања, на неки начин изједначавајући простор живог и, наизглед неживог света, те на тај начин одричући

сваку разлику међу њима. „Увору где извирало,/ клици утаман биљка,/ тврдом незнања зрну,/ где се знало“ (Настасијевић, 1991 а, I: 56).

Песник и свет
(ФИЛОЗОФСКИ ТИП ОДРИЦАЊА)

У спознајном смислу, који се унеколико приближава онтолошком, одрицање препознајемо у разбијању строгих граница између самог песника и света који га окружује, а који у себи обухвата наведену живу и неживу природу. „И знам,/ Велико, муком једно,/ ту куца срце“ (Настасијевић, 1991 б, I: 56). Песничка природа, иначе сензибилнија за све што има статус постојећег, препознаје да у свему што перципира, својим спољашњим и унутрашњим видом, у читавом универзуму, дакле, куца једно срце и постоји неизбрисива релација између појединости и целине.

V

Рођење из сенке
(ФИЛОЗОФСКИ ТИП ОДРИЦАЊА)

Сунце, као извор живота, и само чека своје рођење из сенке, из које ће се разлистати младица светлости. „И знам,/ Велико, тамо једно,/ рођају заходи сунце“ (Настасијевић, 1991 в, I: 57). На извештан начин, сазревање и ход песниковог бића такође иде у том смеру.

Рођење из светлости
(РЕЛИГИЈСКИ ТИП ОДРИЦАЊА)

Свестан чињенице да се тек у рођењу светлости као видела може пронаћи коначно смирење бића, налик религијском медитативном и контемплативном

стању које ће наступити након овоземаљских патњи и искушења, песник увиђа следеће: „И устав ли/ где игда пало,/ смирај у рођају то/ нађе свој мир“ (Настасијевић, 1991 а, I: 57).

VI

Појавност као чињеница (ЖИВОТНИ ТИП ОДРИЦАЊА)

Карактеристичан тон који превладава у песми, носи у себи извесну количину енигматичности, јер до краја остаје неизвесно да ли се песник обраћа самоме Господу, или је ипак у питању обраћање вољеној. „Лепота јер/ заслепи ме/ и нем“ (Настасијевић, 1991 б, I: 58). У сваком случају, лепота која се пред песниковим бићем појављује, већ према својој појавности као чињеници, представља једну дубоко животну компоненту којој је немогуће одолети, нити је речима описати.

„Муклим овим неспокојем рећи“ (ФИЛОЗОФСКИ ТИП ОДРИЦАЊА)

Покушај да оно што га је потакло на чувствену перцепцију заштити на неки начин сопственим животом, одрицањем од његовог евентуалног нарушавања, песник реализује прећуткивањем тог драгоценог присуства другог, чија неизговоривост употпуњује и самог песника. „Дубље то,/ болније тим,/ животом бих те,/ муклим овим неспокојем рећи...“ (Настасијевић, 1991 в, I: 58).

Емпатија као *conditio sine qua non* трајања
(РЕЛИГИЈСКИ ТИП ОДРИЦАЊА)

Са религијског становишта, одрицање препознајемо у песниковоме признању да му је сучељавање са оним ентитетом за којим највише и најискреније жуди, страшније и захтевније него уложити сав свој труд на савладавање најтежих препрека. „Јер смаку/ до у корен смем. Ал' мук тобом сам све већи./ Глухо те у ноћи ове,/ у дневи бдим./ И на стопу ми/ тобом замукне ход,/ муклу путању грем“ (Настасијевић, 1991 а, I: 58). Чак и потпуни смак се песнику чини савладивијим, баш као што се и Рилкеу чини да је сваки анђео по својој природи страхан, те да је једино његово осећање бескрајнога сажаљења оно што ће песнику омогућити трајање.

VII

Комплексна емотивна стања
(ФИЛОЗОФСКИ ТИП ОДРИЦАЊА)

Веома слична песми *Гости*, из циклуса *Бдења*, само са још мање разуђеном структуром, сведенија на формалном, али не и на смисаоном плану, седма песма циклуса *Глухоте* такође представља песму у којој су сумирана комплексна емотивна стања лирског субјекта. Доживљај вољене особе као могућега разрешења патње, доводи песника до жеље за одрицањем од самодовољности која пустоши његово биће, иако он и другост, заправо, доживљава као бол. Међутим стање самотности за њега је ипак неиздрживије. „Лек си,/ а гњијем у срцу...// Лек си,/ болујем те сам“ (Настасијевић, 1991 б, I: 59).

Филозофски тип одрицања у спознајном смислу јесте песников увид у истину да се његово постојање налази у тачкама пресека супротстављених стварносних чињеница, те да се мора ради сопственога опстајања одрећи њиховога

измирења. „Кротином ћув то/ мрзли разједе кам.// И јер лек си,/ јер топло буде свима,/ чудно ме у пролети овој зима“ (Настасијевић, 1991 а, I: 59).

VIII

Препознавање као пут (ФИЛОЗОФСКИ ТИП ОДРИЦАЊА)

Препознавање вољене особе као начина и пута ка ослобођењу сопственога бића, представља освешћивање лирског субјекта у онтолошком смислу, кроз процес одрицања од сопствене довољности. „Лек си,/ дубље тим лека ми не“ (Настасијевић, 1991 б, I: 60). Међутим, сама његова потреба за одређивањем себе према другости доводи интегритет његове личности у питање. У недоумици поводом реализације свога чињења песнику се и тама чини светлијом од његовог неспокојства.

Обожења вољене и оземљења божанства (РЕЛИГИЈСКИ ТИП ОДРИЦАЊА)

Лепота вољеног бића, која код песника варира између *обожења* вољене и *оземљења* божанства, налази се на граници између неба и тла, припадања и недодиривости. „И лепоти ли/ мук овај расточења/ кротини твојој врело//... на рођај опело“ (Настасијевић, 1991 в, I: 60). Кроткост и благост која није од овога света, у истом или не може да коегзистира, или га се себе ради у потпуности мора одрећи. и...

IX

Одсуство измирења (ЖИВОТНИ ТИП ОДРИЦАЊА)

Читава девета песма циклуса *Глухоме* изграђена је на некој врсти контрастирања живота и смрти, приликом којег долази до њиховог међусобног преплитања које за последицу има незаобилазно разилажење, без могућности измирења. „Грч утроби је,/ немље тим,/ корену премирање,// невиније из биљке чим/ прогледава цвет“ (Настасијевић, 1991, I: 61). Проблем нужности одрицања стабла од корена, веома је сличан одрицању плода од утробе из које произилази, јер ниједноме није могућ даљи раст без претходнога заборав. Управо је одрицање тај процес којим се стиче заборав. Што је жртва знатнија, то је јаснији и светлији пут новорођеног.

Осенченост (РЕЛИГИЈСКИ ТИП ОДРИЦАЊА)

Једном врло ефектном и убедљивом паралелом, Настасијевић веома сличан проблем нужности одрицања, како би се из првобитнога прешло у наредно стање, премешта и на свет оностраности, на којем сам процес окрилаћења подразумева претходно одрицање од статичности. Међутим та својеврсна *порођајна бол* представља осенченост онога што остаје и што се напушта, онога што се одриче самог себе ради белине коју ствара.

Х

Жива рана (РЕЛИГИЈСКИ ТИП ОДРИЦАЊА)

На извештан начин, надовезујући ову на малопређашњу песму, спајајући их анадиплозом, тј. стиховима последње строфе девете песме почињући прву строфу десете песме, Настасијевић не само да ствара тај посебни осећај њихове органске целине, већ остварује и посебан утисак ритмичности унутар стихова.

Читава песма представља заправо пример религијског типа одрицања, у том смислу што је кроз читаву њену структуру приказан процес *окрилаћења* душе, који јесте болан и *зацрни* ономе ко се усуди да крене тим путем, али такође пред собом има за циљ савладавање свих наметнутих препрека, као и оних које биће у себи самом носи. Његова спремност да се одрекне самопоштеде, као и сивила света, не би ли досегао у својој племенитости рајске висине, приказана је у следећим стиховима: „Бол,/ и зацрнело.// Ал' хоћу, јер бива,/ рана ли,/ дубоко да је жива./ Из пакла овог/ за зраку некуд раја“ (Настасијевић, 1991 а, I: 62). Циљ је песничкога субјекта да постане свет, те да досегне висине предела у коме је превагу однело благословено стање- једном речју, да постане песник- свештеник, о чему је своје мишљење Настасијевић образлагао и у својим есејима, што изнова указује на међужанровску повезаност његових дела. „Из греха/ да је неко свет.// И муку овом,/ и мутњи,/ да није краја.// За благослов тај/ на веки/ на веки клет“ (Настасијевић, 1991 б, I: 62). Песничково коначно опредељење за оностраност дубоко је укорењена не само у овој песми, већ и у самој сржи његовог стваралаштва.

I

„Песме о граду“
(ЖИВОТНИ ТИП ОДРИЦАЊА)

Када је реч о петом циклусу *Речи у камену*, на веома интересантан начин га је у своје раду *Језик, мелодија и поетика* проучио Новица Петковић. „Помало је невероватно, али је тачно да се још не узима у обзир да су то, заправо, песме о граду. Да јесте, већ би се истицало да Настасијевић, крај свега осталог, претходи, рецимо, Васку Попи као модеран српски песник урбане средине. Град, као модерна неман, и као преврнут антихристов свет, то је основно сликовно језгро развијено у четрнаест песама“ (Петковић, 1994: 17).

Уколико се песме овога циклуса протумаче у наведеном кључу, читав њихов како формални тако и суштински склоп постају у знатној мери разазнатљивији. Тако, на пример, у првој песми градска средина, отуђена од сопственога прапорекла, бива жртва сопствене похлепности, која је континуирано, али доследно удаљава од могућег спаса. Песник је ту, истовремено и одсутан и присутан, покушавајући да се одрекне слике тог ужаса који пред собом сагледава. „И буде,/ на води чуду,/ гојазна глад,/ бескрајем небо,/ небо зар?/ тешко приклопи сварење“ (Настасијевић, 1991 а, I: 65).

Плехана затомљеност
(РЕЛИГИЈСКИ ТИП ОДРИЦАЊА)

Небо које, заправо, не поседује карактеристике које симболишу слободу и светлост, ведрину, већ представља плехану затомљеност туге и сивила, не може бити право небо, већ пре наликује на небо некаквих кулиса које представљају приказ одрицања од толико жуђеног блаженства. „И јесте,/ тма котлова у котлу./ Бога ли ради пристави враг,/ врага ли Бог“ (Настасијевић, 1991 б, I: 65). Управо је

та изневерена ведрина оно што наводи лирског субјекта на запитаност о пореклу света огољеног од суштине и смисла, који из сопствене утробе попут лаве, бљује кужну тмину и ужас. Будући запитан, он као да тежи томе да у њему ипак бар питање сачува као неку врсту недоречености и недопуштања коначнога пада, јер му и самом, попут наде припада.

II

Гроза апстрактног и конкретног (ЖИВОТНИ ТИП ОДРИЦАЊА)

Слика ужаса из претходне песме, у другој песми се спушта из сфере апстрактног у конкретнији свет људских односа, заснованих превасходно на учесталоме сукобљавању. „Живоме живо крвави дуг,/ брат брата једе,/ друга друг“ (Настасијевић, 1991 а, I: 66). У поређењу са библијским учењем о потреби да се сродно биће, човек који је објект упућених емоција, воли на начин на који субјект који еманира емоције приступа себи самом, Настасијевићева грозоморна слика урбане средине, која се у једном моменту изједначава са сликом урбаног човека, представља потпуну супротност наведеноме учењу.

Гротло ништавила (ФИЛОЗОФСКИ ТИП ОДРИЦАЊА)

У онтолошком смислу, одрицање човека од адекватне артикулације сопственог бића неминовно се окончава његовим сивилом. „Једе, а поједене/ неманска већ утроба их вари./ зле у кору крв“ (Настасијевић, 1991 б, I: 66). Сцила и Харибда модерног али и до корена исквареног света оно је што су људи сами креирали себи за уништење, под лажном присеном добронамерности и корисности, себи копајући непријатељску замку. Таква врста одрицања од сопствене

смислености до утапања у ништавило представља још драстичнији искорак из себе, у односу на атмосферу из претходних песама.

III

Свет отуђен од бића (ЖИВОТНИ ТИП ОДРИЦАЊА)

Животне прилике и неприлике тога света који покушава да схвати, али ипак га не препознаје као свој, лирски субјект просијава кроз призму своје унутрашње интуиције. Аналогно свему наведеном намеће се и слика паука који у своју пажљиво исплетену мрежу хвата незаситу муву што хрли ка сопственој пропасти, неодољиво подсећајући на људе који некритички хрле ка некој врсти урбане механизације свога бића. „То тма кад мува пауку,/ преситости је/ огладнети за глађу“ (Настасијевић, 1991 а, I: 67).

Нарушени интегритет (ФИЛОЗОФСКИ ТИП ОДРИЦАЊА)

Када је реч о филозофском типу одрицања у онтолошком смислу, пример за исти проналазимо у другој строфи песме, у наизглед једноставном дистиху који заправо врло речито сведочи о једном од најгорих симптома узалудних егзистенција који подразумева свесно нарушавање и одрицање од интегритета сопствене личности и бића у целини. Стиховима Настасијевић овај проблем дефинише на следећи начин: „И похоти то/ боловати за скрнављењем“ (Настасијевић, 1991 б, I: 67).

„Чистоте кап“
(РЕЛИГИЈСКИ ТИП ОДРИЦАЊА)

Једино што још може спасити свет од његовог суноврата у ништавило јесте *кап чистоте*, која му одолева, оно последње и најснажније које не пристаје на нискости и обману, те се одржава у сферама *изван свакоје злости*. „Задњу јер не доварив/ чистоте кап,/ лази немоћна, плази/ низ брда ова/ низ трбухе,/ у млака сванућа“ (Настасијевић, 1991 а, I: 67). Победа је светлости ипак ту, присутна као крајња конклузија постојања, али она више наликује на Рилкеову мисао да *издржати све је*, него што у себи садржи одушевљење и занос Бетовенове *Оде радости*.

IV

Елементарно
(ЖИВОТНИ ТИП ОДРИЦАЊА)

„Стамено/ између живота по зид“ (Настасијевић, 1991 б, I: 68). Описујући на један врло енигматичан, али дубоко логичан начин слику урбаног живота, отуђеног од свега, па и од елементарних блискости међу људима, Настасијевић уочава гранична подручја у којима они живе, налик коморицама саћа у пчелињим кошницама, или можда чак налик тамницама затвора као парадигме омеђености и одрицања од сваке тоpline присуства.

Начин на који егзистирају такође представља неку врсту праћења пута без могућности слободних избора, при чему је свако чињење заправо усредсређивање на најелементарније преживљавање, уз одрицање од инсистирања на неком другом, суштаственијем смислу. „Камено/ за хлеб се сваки/ стонтао на длану/ по жуљ“ (Настасијевић, 1991 в, I: 68).

Загонетка
(ФИЛОЗОФСКИ ТИП ОДРИЦАЊА)

Писана готово у форми загонетке, трећа строфа ове песме и сама на један загонетнији начин говори о том бесмислу међусобнога прикривања које наликује ишчекивању недосађаног *Годоа*. „И брава,/ и мимо браву/ кључ кључа у вратима врата“ (Настасијевић, 1991 а, I: 68). Попут школе у народној загонетки, која у својој утроби вари прегршт људског присуства, без могућности бега и излаза, тако је и сивим контурама које само опонашају људско у овој Настасијевићевој песми, потпуно заробљеним у тим коморама где им је исто и са кључем и без кључа, јер свака евентуално отворена врата, само скривају иза себе још једна нова, замандаљена.

„Издаји то,/ муклије се увуче“ (Настасијевић, 1991 б, I: 68). Приморани да се и сами суоче са илузијом лажне слободе и ништавности освојенога бесмисла, та утонула лица се одричу наведених кулиса без снаге да се изборе са неминовношћу истине, препуштени себи самима као жртвама издаје. Све наведено представља пример за филозофски тип одрицања у спознајном смислу.

V

Аутентичан колорит
(ЖИВОТНИ ТИП ОДРИЦАЊА)

Ткајући једну сложену, али пре свега лепу песничку слику изграђену на темељима библијске приче о скривању Христа и јагњећој крви на вратима, Настасијевић јој даје један потпуно нови, али суштински аутентичан колорит, транспонујући је у савремено доба. „Закити, намерниче,/ пест окрвави,/ бравама овим по краву ружу“ (Настасијевић, 1991 в, I: 69). Одрицање од могућности застаревања наведених мотива и свеживотност наведене теме пример су и доказ могућности и потребе њенога одржања кроз векове.

Рационалне пројекције
(РЕЛИГИЈСКИ ТИП ОДРИЦАЊА)

Проблематизован је, заправо, однос који људи имају према божанском принципу и вери уопште, па тако своју критику свеопштег превладавања скепсе у временима када су могуће алтернативе веома упитне или их нема, или представљају рационалне пројекције нечега што не потпада под искључивост рационалног домена, као и свој покушај одрицања од наведеног свеопштег стања свести, песник износи у другој строфи ове песме. „Негостопримљу/ крвљу нек запечати рђу/ сустали Бог“ (Настасијевић, 1991 а, I: 69). Та *сусталост* заправо и потиче из наведенога односа људи према свим позитивним аспектима које им божанство отвара, а заснива се на сумњи којом умарају и исцрпљују тај врховни ентитет који еманира наклоност према њима, што представља разлог због којег песник из свога осећања емпатије према *сусталом Богу* позива Га да промени свој став.

VI

Од другости до истоветности
(ФИЛОЗОФСКИ ТИП ОДРИЦАЊА)

Неку врсту одрицања од охолости као посебне карактеристике бића лирског субјекта проналазимо у првим трима строфама ове песме. „И кажу/ за кап-две/ мирисног уља по телу/ товар је потргано ружа:// И што у племенитој ларви/ гине лептирак,// тмолина ложници је; пути њиној“ (Настасијевић, 1991 б, I: 70). Свестан чињенице да је отуђено од племенитости уништавање других бића ради сопственога задовољења, он и у пропасти ружа, као нежнога биља налик оним вечитим рилкеовским ружама, види дубљу, суштинскију пољуљаност егзистенцијалне равнотеже. Паралелу са животињским светом, примећујемо на датој слици лептира што своју изненадну одлучност еманира кроз чекање на

самоостоварење, које увек подразумева другост бића у односу према самоме себи у појавном смислу, али и иствремену истоветност у суштинском смислу.

Пример за филозофски тип одрицања у етичком смислу проналазимо у одлучности лирског субјекта у његовоме одрицању од лажи: „Па не ужегне у љубав/ ову лаж“ (Настасијевић, 1991 а, I: 70). Љубав као најузвишеније осећање и емотивно стање највише испуњености, превазилази сваку опсену самољубља, чему је песник и сам сведок.

VII

Отуђеност (ФИЛОЗОФСКИ ТИП ОДРИЦАЊА)

Седма песма петог циклуса изузетно је занимљива и необична, пре свега из разлога што је читава њена структура заправо заснована на библијском претексту, односно Настасијевић је у контекст савремености транспоновео мотив из библијског периода са потпуно другачијим семантичким предзнаком.

Наиме, уместо да опише чин безгрешнога зачећа и порода, песник нам дочарава проблем људске отуђености од светости, тј. потпуну супротност у односу на садржај божићног тропара, о чему ће више бити речи у сегменту о религијском типу одрицања. Управо та драстична промена и унутрашњи ломови људског бића кроз време, које га није учинило и мудријим са искуственом кумулацијом, приказана је као један вид метаморфозе у првих пет строфа, изузев последње која представља експлицитну алузију на библијски текст. „Пути за свилу././ Блуд блуду/ свилом у нетраг то././ трулежи трулеж/ на несатрулиму влат././ И затурајући,/ гле, истина буде,/ и зачну плод././ Јер и у подруму мемли/ бледа се гљива,/ чедо насмеши“ (Настасијевић, 1991 б, I: 71). Када је реч о наведеном одрицању од могућности избегнућа унутрашњих промена, оно свакако представља пример филозофског типа одрицања у онтолошком смислу.

Спасење страдањем
(РЕЛИГИЈСКИ ТИП ОДРИЦАЊА)

Врло свечани део славе јесте окретање славског колача. То чини свештеник у првом реду са домаћином али и са члановима породице. При окретању колача кружно, у десно, певају се ове три песме: 'Исаије ликуј, дјева заче у утроби и роди сина Емануила, Бога и човека, Исток му је име, Њега величајући, дјеву величамо. Затим: Свети мученици, који сте страдавши увенчали се, молите се Господу да се смилује на душе наше. И на крају: Слава Теби, Христе Боже, апостолима похвало, мученицима радовање, чија је проповед Тројица јединосушна' (<http://www.znanje.org/i/i25/05iv04/05iv0401/slavljenje.html>, преузето 08. 01. 2018.).

Упоредивши овај сегмент о обичајима и слави са стиховима Настасијевићеве песме из њене последње строфе: „Па Исаије ликуј,/ чемером кад нежељени род/ родитеља прострели“ (Настасијевић, 1991, I: 71), видимо, а и сама се по себи намеће дистинкција између божићне песме, која слави пород као нешто најсветије што чисто долази од чистих људи, док је у Настасијевићевој песми приказан плод као нешто, на жалост, нежељено и нарушавајуће, нешто што егзистира у потпуно другачијем контексту у односу на божићно славље, те се самим тим и однос према њему у потпуности мења- не дочекује се са подразумеваном радошћу, већ са извесном дозом грозде, као нешто што нарушава онога чијег је стварања плод, тако да га већ самим својим присуством *прострељује*. Такође, за разлику од сеоске, топле и пријатне библијске атмосфере, каква је владала приликом рођења Христа, пуне међусобне божанске и људске топлине, Настасијевићева песма проблемски дочарава урбану средину, у којој се људи у својој себичности одричу и самог покушаја да се одрекну себе самих ради оних који тек долазе, ради сопствених потомака.

VIII

Силази низ прозоре дан (ЖИВОТНИ ТИП ОДРИЦАЊА)

Поремећени односи међу људима јављају се као последица поремећених ритмова на свим плановима у урбаној средини, те самим тим и на плану ритма смене обданице и ноћи, јер се људи града на извешан начин одричу природног ритма и тока ствари, где обданица означава и представља метафору за будност бића, док је ноћ период његовога мировања, већ они сами себи намећу поремећени временски поредак у којем обданица и ноћ замењују своје уобичајене улоге. „Двојих/ пре сунца укрштај././ Сабласно/ ноћи у ноћ је тај бат..././ Жеђа јер ноћнику/ испити себи лик././ Насушје данику/ у јарам врат././ Дотетурава/ ноћна нога стан././ Кротина стари жуљ/ терету се потура././ Силази низ прозоре дан“ (Настасијевић, 1991 а, I: 72). Тај силазак дана *низ прозоре* као да представља завршну сцену представе свакодневља, моменат када се на кулисе и сцену које представљају град спушта завеса не би ли окончала, бар на кратко ту агонију узалуднога трајања.

Време као вредност (РЕЛИГИЈСКИ ТИП ОДРИЦАЊА)

Супротно очекиваноме односу према времену и вредности коју оно у себи садржи, стоје и следећи Настасијевићеви стихови: „Да преспава се,/ да претегли у Бога дан“ (Настасијевић, 1991 б, I: 72). Нека врста пежоративног односа према сопственом трајању које се више преживљава него што се изистински живи, оно је што превладава у људима у којима обитава сивило дезорјентисаности света који су сами креирали. Непостојање система вредности према којем би се могао у потпуности сагледати значај присуства Бога, чини пре свега саме људе одреченим и отуђеним од Божје милости, са којом једино њихова егзистенција може доћи до смисла.

IX

Поза модерног човека (ЖИВОТНИ ТИП ОДРИЦАЊА)

Први дистих девете песме петог циклуса сликовито приказује готово свакодневно стање модерног човека, а то је његова типична поза и стање готовости да нападне попут неког бесловесног и примитивног, нижег облика живота. „Корак их/ повозда у лов“ (Настасијевић, 1991 а, I: 73). Тај напад подразумева усмереност ка нечему, тј подразумева биполарност тог процеса који људе дели на ловце и ловину.

Ловац- ловина (ФИЛОЗОФСКИ ТИП ОДРИЦАЊА)

У онтолошком смислу, филозофски тип одрицања препознајемо у песниковој тежњи да упозори на својеврсну опасност од самољубивости и самодовољности бића које врло лако може заменити улоге, те се од ловца претворити у ловину. „Замку то запиње рука,/ нога у замци.// Лове,/ а уловљени“ (Настасијевић, 1991 б, I: 73). На једном ширем плану, може се говорити о замци у замци, тј. свет који представља замку за све људе, заправо је сам талац тих истих људи, међутим сами људи међусобно такође представљају опасност једни за друге. Свет у коме је *човек човеку вук*, за самога песника је нешто што он чулима и разумом перцепира, али без жеље да у томе на наведени начин учествује.

Спознаја овог типа представља већ сама по себи пример за филозофски тип одрицања у спознајном смислу. „С вечери, туго,/ ко коме плен“ (Настасијевић, 1991 в, I: 73). На жалост, чини се како она за песника остаје недоречена и без одговора, или је његова запитаност у последњем дистиху песме заправо реторске природе.

Х

Световно и сакрално (ФИЛОЗОФСКИ ТИП ОДРИЦАЊА)

Проблем увида у истину који је двоугубе природе, световни и сакрални, већ на први поглед долази до изражаја: „Крст на раскршћу/ ту наука“ (Настасијевић, 1991 а, I: 74). Настасијевић јасно препознаје гранични моменат између два различита типа спознаје, наслућујући да на месту где се завршава рационално, отвара се пронстранство интуитивног и верујућег, помоћу којих људско савладава ограниченост сопствених видика. Одрицање од могућности њиховога измирења због међусобне искључивости представља давнашњи проблем, као и веома сликовит пример филозофског типа одрицања у спознајном смислу.

„Сина не распесте ви, распео се сам“ (РЕЛИГИЈСКИ ТИП ОДРИЦАЊА)

Инсистирање песника на недодиривости Божјег Сина, на превази Христове богоугодне моћи над људима, очигледно је и наглашено већ од другога дистиха ове песме. „Сина не распесте ви,/ распео се сам“ (Настасијевић, 1991 б, I: 74). Еуфонијски и на семантичком плану, наведени стихови представљају једно од најлепших и најубедљивијих места у Настасијевићевој поезији, макар када је о религијском моменту реч. Појављујући се у песми у улози заштитника Божјег принципа, песник људима одриче могућност нарушавања целовитости Исусовог лика, истичући чињеницу да је Он управо својом добровољном жртвом преузео на себе грехе оних који су Му се противили. Низом лексички редукованих и веома сведених, али у семантичком смислу изузетно потентних слика, Настасијевић нам даје целовити приказ Исусовог страдања. Уколико ову повежемо са петом песмом истог циклуса, у којој обитава већ спомињани *сустали Бог*, полагамо добијамо читав мозаик који приказује дуалистичку природу овоземаљског и оноземаљског света, међусобно, али и у себи самима заснованих на непрестаноме сучељавању

супротности. Као да се само песниково настојање састоји у томе да прикаже Бога као неког коме је и саоме потребно да се спасе од људи и њихове тешко искорењиве негативности.

У религијском смислу, веома је интересантан и читав низ строфа што следе, а у којима су дате слике безгрешнога зачећа: „Ни недра мајци/ ни бедра“ (Настасијевић, 1991 а, I: 74). док се на њих надовезују слике патње, која је наступила у живот Божјег Сина већ по његовом рођењу: „У крсту кад ње/ рођај вам и задојење“ (Настасијевић, 1991 б, I: 74), јер са самим доласком на овај свет почело је његово ношење крста ка Голготи. Све наведено су заправо разлози због којих песник вапи уместо ћутљивог божанског бића, да га људи поштеде, да се одрекну нових зала које би му причиниле патњу, јер већ само, његовом вољом *ту бити* на неки начин је довољно драматично и траумом прожето, мукотрпно постојање.

XI

Две сфере (ЖИВОТНИ ТИП ОДРИЦАЊА)

Животно у Настасијевићевим песмама везано је за обе сфере, онострано и онострано, о чему је раније већ било речи, те се на извештан начин може говорити о томе да се из пространства и са плана небеске сфере описане у претходној песми песник поново враћа ка овоземаљској, из сфере *звезданог мира* ка *светиљкама које се ниско упале* не би ли *прогнале ноћ* (Настасијевић, 1991 в, I: 75).

Зидом омеђен вид (ФИЛОЗОФСКИ ТИП ОДРИЦАЊА)

Стање човековог бића у каквом га песник затиче у сопственој песми, јесте стање неспокојства које је могуће савладати једино враћањем погледа ка висинама и одрицањем од робовања овоземаљској нечисти и терету сагрешења. „Неспокој/ звездани мир тај/ њином спокојству“ (Настасијевић, 1991 г, I: 75). Као и пулсирање

у телу човека које је омеђено месним и кошчатим зидовима тела, тако и сама двоножна магновења што носе име људи, обитавају притворена између затворених видика зидова који их окружују и тамнице. Тек понеки зрак егзистенцијалнога смисла понегде просева, на местима на којима „чкиљи из кутија њин дан“ (Настасијевић, 1991 а, I: 75).

„Шапати Бога“
(РЕЛИГИЈСКИ ТИП ОДРИЦАЊА)

„На таваницу/ јер не засипе,/ потајни о зидове / одбију се шапати Бога“ (Настасијевић, 1991 б, I: 75). Чини се да се и звучно, еуфонијски, божански принцип у Настасијевићевој песми остварује кроз шапат, који наликује молитви као еманацији Бога, што је уједно и синегдотска супституција Његовога одсуства (присуства). Одрицање од гласности представља изузетан комуникативни пут између посвећенога и Господа.

ХИИ

Животне грозе
(ЖИВОТНИ ТИП ОДРИЦАЊА)

Питање моралности, човечности и заиста најдубље доживљено и најистинскије прижељкивано стање песника Настасијевића као песника-свештеника, али право, не институцијом посредованог, изворног, оно је питање које у себи носи и сопствени одговор, а то је да је он једино у досезању тог, себи заданог циља, као песник и стваралац једино проналазио свој смисао. Из наведених разлога он са негодовањем гледа и то што види претаче у гротескне песничке скице људских чињења, која га згражавају. „Старог модрокрви/ наручи старац/ вина и девојку./ О, трикрат/ сува би листала грана,/ трикрат би// око трулог пања/ намотало лета, колико вину и њој.// И само и само/ смежурава рука о дојку./ Не

гукну, сејо,/ новорођенче на њој“ (Настасијевић, 1991 а, I: 76). Тако је готово читава дванаеста песма петог лирског циклуса *Речи у камену* заправо осуда једног недопустивог и бесплодног чина, док је диспропорција између младости и старости која је нарушава, приказана и значењски у потпуности различитим вербалним одредницама, те је тако евидентна наклоност према злоупотребљеној девојци изражена кроз вокацију *сејо*, док је метафорички старац изједначен са сликом *трулог пања*, а синегдотски представљен сликом модрокрве, смежуране руке, кроз чију се остарелу кожу може назрети колоплет вена.

Фаталистичка слика изневеравања
(РЕЛИГИЈСКИ ТИП ОДРИЦАЊА)

Када Настасијевић користи прилоге *ниско* и његов компаратив *ниже*, он то чини са намером да нагласи колика је дубина описаног људског пада у овоземаљски свет, те да то *ниже* још додатно потцртава чињеницу да је тај исти свет човек својим дејствовањем и одсуством моралности у чињењу само још више унизио. „Ниско и ниже,/ Бога дном,/ наличје где изврне се у лик“ (Настасијевић, 1991 б, I: 76). Последице такве људске природе су несамериве, а огледају се пре свега у чињеници да је човеку из такве понижавајуће позиције могуће једино да види фаталистичку слику своје изневерене суштине. Песник веома убедљиво успева да дочара пројекцију свести везане за земно, која више није у стању да дистинктивно одреди однос истинске стварности и илузије о истој, која њену слику разобличава у искривљеном облику, попут негатива.

ХШ

Поанђелење (ЖИВОТНИ ТИП ОДРИЦАЊА)

У знатној мери песника обузима нека врста зgroжености над људским поступцима и у овој песми Настасијевићевог петог лирског круга, те он на неки начин само сагледава исти бесмисао различитих егзистенција и ситуација. Блуд и искључиво телесна реализација евентуалне привлачности међу људима, не само када је у питању оно што је персонализовано, оно најличније, већ блуд као општа чињеница и појам, већ на вербалном нивоу уноси извесну количину ужаса у песника. „А блуду под прозором,/ тик ту,/ врта се мало зачепрљало.// Воњи на мирис,/ мирису на воњ“ (Настасијевић, 1991 а, I: 77). Доживљавајући их као оно чега се свакако ваља одрећи како би се сачувала свеукупна чистота бића, он управо блуд и путеност доживљава као нешто најниже, највише *оземљујуће*, које пречи пут човеку ка његовом посвећењу (песник- свештеник) и евентуалном поанђелењу (које је једна од основних тема Рилкеовог песништва).

Љуштура (ФИЛОЗОФСКИ ТИП ОДРИЦАЊА)

Веома сликовито Настасијевић успева да дочара и контуре љуштура оних што ипак потпадно под власт непрестане тежње за задовољењем телесних нагона, јер њихово доезање до *вишег ја*, као *super- ega* самим таквим одређењем и ставом је у потпуности онемогућено, те на изванредан начин не само да им је немогуће досегнути више сфере нематеријаног егзистирања, већ и у овоземаљском постојању, процес њихове духовне дезинтеграције почиње већ пре почетка њиховог бесплодног, телесног труљења: „И замирушу ли, биљко,/ трулежи дах то је из тебе,/ на стабљику, на лист“ (Настасијевић, 1991 б, I: 77).

XIV

Метаморфоза људског бића (ФИЛОЗОФСКИ ТИП ОДРИЦАЊА)

Последња песма петог циклуса на један једноставан и готово формуличан начин, метафорички говори заправо о својеврсној метаморфози људског бића коју оно непобитно мора доживети, пролазећи кроз мукотрпан процес иницијације и одрицања, приликом преласка из онога у овај свет. „На кухне међе/ пречиста буде кад стала.// Нечисти кап чедно се откинула и пала.// С месецем/ то тихо тек/ измили сетна будала“ (Настасијевић, 1991, I: 78). Чистота која се појављује у првој наведеној строфи, метафорички може представљати стање невиности људског бића његовог пренаталног периода, а пре преузимања на себе терета родитељског греха, јер у том стању оно је описано као оно што *стоји*, дакле још увек претендује на право поседовања поносног става, који ће се након *пада* у овај свет претворити у *кап нечисти*, из које ће као плод тога самопонижења, из ларве оностраног, *измилети сетна будала*. Баш та *сетна будала* неодољиво подсећа на шекспировску слику из Магбетовог монолога, слику *човека баченог у живот* који представља пародију и „причу коју идиот прича, пуну буке и беса, а не значи ништа“ (Шекспир, 2012).

VI ЛИРСКИ КРУГ: МАГНОВЕЊА

Епитаф

Симболика форме (ЖИВОТНИ ТИП ОДРИЦАЊА)

Читава прва песма шестог циклуса обележена је заправо њеним формалним номиналним одређењем, тако да на извештан начин представља неку врсту

опроштаја и опраштања песника од овог света и свих драгих бића и то на један веома специфичан начин. Наиме, већ самим тим што се определио да у форми натписа за надгробни споменик изнесе став о сопственом постојању, песник се овим и оваквим стиховима уједно одређује како према онима којима се обраћа и којима их упућује, тако и пре свега и према самоме себи. „Мелем непреболу.// Стамен бршљану дебло,/ вековати где век.// Злодух злу, доброту верни роб;/ рођају жртва, жетви клас; печали,- себи, гроб и спас“ (Настасијевић, 1991, I: 81). Доживљајем себе из угла сопственог гледања, Настасијевиће као да тежи превазилажењу очекиване субјективности и извесној објективизацији, како би деловао што убедљивије и сугестивније.

Истоветност суштине (ПОЕТСКИ ТИП ОДРИЦАЊА)

Варирајући песму *Епитаф* у свега два варијантама, Настасијевић само формално прави разлику међу њима, и у односу на коначну варијанту, док су суштински и садржински оне у потпуности идентичне. Посебно када је реч о другој варијанти, песник готово да се одриче било каквих интервенција на тексту, изузев у смислу промене интерпункцијских знакова ради постизања снажнијих еуфонијских ефеката.

Поглед

„Самртно жут“ (ЖИВОТНИ ТИП ОДРИЦАЊА)

Строфа која је и позиционо и нумерички одређена као почетна, садржи у себи опис једне карактеристичне, сумрачне атмосфере, коју обасјава само једно светло *месеца* што је *самртно жут* на издисају. Песник говори о смрти као о једином путу који исти тај месец обасјава; дакле, он се одриче типичне представе

смрти као катаклизмичке појаве и суштински неповољне промене бића. „Поглед је, гине око./ Неситом утол мрење./ Нестати,- то је мој пут“ (Настасијевић, 1991 а, I: 82). Окретање свога унутрашњег вида ка небесима, ка узвишеном, након што се његов унутарњи вид угаси, он прихвата готово попут спасења.

Када је реч о животном типу одрицања, значајна је и нумерацијом одређена пета строфа. Пример одрицања од могућности порога представља један од жижних проблема који онеспокојавају како песника, тако исто, само имплицитније и његову драгу: „Поглед је,-/ страсно за нерођени плод/ у земљу мајку засеца рало.// Поглед је,-/ патно за нехођени ход/ крене у мени/ од искони што стало“ (Настасијевић, 1991 б, I: 82). Метафорично приказана као јалова земља, изгубљена могућност стварања сопствених потомака дубоко ће трауматизовати сензибилног песника, али ће му ипак истовремено послужити и као један од главних извора инспирације, посебно када је реч о овој песми.

Усамљеност као присност (ФИЛОЗОФСКИ ТИП ОДРИЦАЊА)

Четврта строфа песме читавом својом суштином представља песникову даљу интроспекцију која га води до спознаје о сопственом бићу као оном које је приморано да заволи своју самоћу, одричући се при том свега, па чак и патње која би се могла подразумевати у оквиру таквог егзистенцијалног статуса. Штавише, песников одговор на патњу јесте осећање чисте радости. „Поглед је,- пијем../ И пјанећ све ме,/ чудно свему себе дам.// Поглед је,- бдијем./ И пупећ у свему моје семе./ самртно радостан и сам“ (Настасијевић, 1991 в, I: 83). Наведени пример представља филозофски тип одрицања у онтолошком смислу, са примесима спознајног, будући да лирски субјект сам о себи *спознаје* у каквом је стању, односно долази до *спознаје* о неубичајности свога стања, које га самим тим и мења у целости.

Јаснији и самим тим очигледнији пример филозофског типа одрицања у спознајном смислу, представља почетак треће и шесте строфе песме, када песник

увиђа: „Јер и смрти то/ као живота је мало“ (Настасијевић, 1991 а, I: 83). Поигравајући се својим изразом у смислу његове језичке лапидарности, сведености и херметичности, Настасијевић стваралачки ужива у ослушкивању титраја и вибрација тог звучног зида језика пред којим се нашао, а који се он тек овлаш усуди да додирне акустичком виљушком своје знатижеље, не би ли, баш као што се на тај начин и у музици долази до основног интонативног или камерног тона, и он сам у језику дошао до његовога основнога степена звучања и значења, односно до основне мерне јединице спознаје матерње мелодије језика којем припада. Такво гранично подручје вербалних и смисаоних титраја налази се управо на танкој дистинктивној линији између живота и смрти, о којој је овде реч.

Ткач, ткање и влат
(РЕЛИГИЈСКИ ТИП ОДРИЦАЊА)

У трећој и шестој строфи такође препознајемо веома значајне примере и за религијски тип одрицања, јер у њима Настасијевић, изнова готово рефренски, понавља следеће стихове: „Гине ткач,/ и гине ткање, и влат./ Ал' чудно непогиба мир/ златали зри,/ где гинуло се и ткало“ (Настасијевић, 1991 б, I: 83- 84). Сумирајући проблематику одсуства потомака наведену у оквиру сегмента о животном типу одрицања, у религијском се заправо запажа једна врста разрешења тог проблема. Песник говори о том природном процесу смене постојања и уминућа, као о нечему што и ствараоце и створено, у смислу људског стваралачког принципа, води од рођења ка смрти, што оличава њихово трајање и погибију, међутим чему не подлеже Божји принцип оличен у миру који не само да *не погиба*, већ се и позлађује, у једном пре свега метафоричком смислу.

Увођење нумеруса
(ПОЕТСКИ ТИП ОДРИЦАЊА)

Према броју верзија, песма *Поглед* спада у ред оних мање варираних Настасијевићевих песама, са свега пет различитих верзија. Чак и када је реч о

поделама унутар самих песама, реч је о минималним интервенцијама, које се углавном односе на њихову строфичну организацију, са посебно интересантном, изнова коришћеном нумеричком поделом, као и спорадичним инверзијама које се јављају унутар песме, а по питању строфичног редоследа.

Награда

Патњи упркос (ФИЛОЗОФСКИ ТИП ОДРИЦАЊА)

Филозофски тип одрицања који у великој мери превладава у песми *Награда*, најчешће се јавља у онтолошком смислу. Песма је испевана у готово иронијском кључу, јер се у њој песник јавља као разочарани ентитет, веома сличан по интонативном набоју својих емоција *сусталом Богу* из пете песме циклуса *Речи у камену*, и посебно повезан са десетом песмом истог циклуса, о чему ће бити више речи у сегменту о религијском типу одрицања. Наклоност према свету и пре свега према људима који га окружују, а која је по својој природи иреверзибилна, песник препознаје као у даљ бачену неизвесност, што метаморфозира у лету у неизбежну патњу и непроналажење себе, те се попут отрова он „самоме себи излучи у сичан“ (Настасијевић, 1991 а, I: 83- 84). Међутим, као да га управо још само та патња потврђује, песник осећа, готово физички да „пече та рана./ Њоме, и само њоме,/ све дубље жив“ (Настасијевић, 1991 б, I: 85).

Лирски субјект, који се готово без икаквога отклона појављује у Настасијевићевим песмама у улози песника, па отуда варијабилно коришћење термина као једнаких по вредности и присности, сведочи у другој строфи песме *Награда* о својој издржљивости која се огледа у могућности да отрпи сву негативност ка њему упућену. „Пазите,/ чудно сам вичан:/ јед, пелен ли ми од вас,/ или мана;/ мртав од ваше руке,/ или жив,-/ не зацели се, не озледи ова рана“ (Настасијевић, 1991 в, I: 85).

„Удрите, нисам крив“
(РЕЛИГИЈСКИ ТИП ОДРИЦАЊА)

Лицемерје људи који га окружују, уместо да представља проблем и непремостиву препреку песниковом опстајању међу њима, оно је заправо још један извор његове снаге након што га савлада, јер им на тај начин он одриче могућност да од њега начине жртву. „Загорча ваш мед,/ чемер заслади;/ патвора право моје срце/ тим дубље награди;/ удрите,/ нисам крив“ (Настасијевић, 1991 а, I: 85). Слично овој слици из песме *Награда*, у поменутој десетој песми циклуса *Речи у камену*, Настасијевић описује готово идентичну слику Исусовог страдања, који се, попут песника у овој песми, својом жртвом издиже далеко изнад оних који мисле да су га жртвовали.

Интерпункцијске интервенције
(ПОЕТСКИ ТИП ОДРИЦАЊА)

Варирајући песму *Награда* у два варијантама, Настасијевић се одриче готово било каквих круцијалних интервенција, изузев када је о интерпункцијском означавању стихова реч, чиме је постигао значајан еуфонијски ефекат. Када је о наслову песме реч, песник најпре употребљава варијанту *Наградна реч*, док је друга верзија идентична са коначном- *Награда*.

Порука

Искорак из сопства
(ФИЛОЗОФСКИ ТИП ОДРИЦАЊА)

Слично претходној песми, у којој песник такође пева из перспективе своје окренутости према свету, које се дешава након што закорачи из себе самог- „из таме себе/ тамом потечи ван“ (Настасијевић, 1991 б, I: 86) и у овој песми се он креће, помоћу једне индуктивне логичке методе, од спознаје о себи према спознаји

о свету, које међусобно стоје наспрам, а веома ретко и у афирмативном односу. Тако се, на пример, наведена врста спознаје у Настасијевићевом случају јавља у виду одрицања, тј. *прозирања* и *раскринкавања* притворости света. „Прозрем вас:/ јадна јаснота,/ умље, јадна реч, мрачни пут грете“ (Настасијевић, 1991 а, I: 86). Тај *мрачни пут* који спомиње песник, неодољиво подсећа на онај дантеовски пут кроз шуму са почетка *Божанствене комедије*, на ком Данте бива суочен са анимализованим облицима разних врста сагрешења и где упознаје свога учитеља Вергилија. Па ипак, српски песник се кроз сопствене песме ипак креће вођен више хришћанским мотивима, обједињујући на тај начин своје поуздање у двоструку природу креације, у њену световну и сакралну страну, што на нешто другачији начин, чини и сам Данте приказујући у своме делу како свет различитих небеских нивоа, тако и реални свет средњевековне Италије.

Повезујући *живот* и *умље*, Настасијевић долази до спознаје о немогућности њиховога апсолутнога раздвајања, те у тој њиховој спрези која може да изнедри успешно постављену хармонију, песник ипак примећује и следеће: „Мрко кад језгро живота,/ замрачи њим/ и празни умља вид“ (Настасијевић, 1991 б, I: 86). Дакле, подједнаке се могућности крију у људском бићу за реализацију његове природе, било да је доброј или лошој страни наклоњена.

Ничеовска дихотомија (РЕЛИГИЈСКИ ТИП ОДРИЦАЊА)

То нас доводи до Настасијевићевих стихова ове песме који се односе на религијски тип одрицања: „Замукни муком скота;- достојан споља лик и ум,/ унутра звер/ и беспомоћно дете“ (Настасијевић, 1991 в, I: 86). Налик библијској поставци проблема дуалистичке личности човека, према којој се он опредељује за страну добра или зла, у зависности од сопствене природе, тако и сам Настасијевић даје прилику ономе коме се песмом обраћа да се определи којем ће се полу приволети. У њему је подједнако могућност да се оствари и као звер, уколико се одлучи за превагу афективне стране, односно да досегне и на неки начин се врати

невиности *беспомоћног детета*, уколико у њему превлада чистота душе, али исто тако и морална чистота под превлашћу његовога *super- ega*.

Структурална скраћивања
(ПОЕТСКИ ТИП ОДРИЦАЊА)

Када је реч о поетском типу одрицања, Настасијевић је написао пет варијаната, одричући се промена по питању наслова песме, али интервенишући у структурном смислу и у погледу дужине саме песме. Четврта и пета варијанта су свакако најсродније и најприближније, уз мања одступања, коначној верзији песме.

Пут

„Стопа у стопу ткање“
(ФИЛОЗОФСКИ ТИП ОДРИЦАЊА)

Филозофски тип одрицања који доминира у овој песми јесте онај у спознајном смислу. „И знам,/ и леди ме знање,-/ штуро је ово,/ стопа у стопу ткање.// И јалов пламен,/ саму кад не спржи срж;-/ јадован мраз,/ кад не строши се камен“ (Настасијевић, 1991, I: 90). Будући свестан како му је немогуће спознати суштину света јер му она измиче, уколико је уопште постојећа, песник схвата да је такво знање узалудно и ваља га се одрећи уколико се заиста више ништа суштински и изистински не може осетити нити доживети.

Тражење пута као смисла
(РЕЛИГИЈСКИ ТИП ОДРИЦАЊА)

Почињући своју песму библијском сликом *тражења пута*, Настасијевић у симболично названој песми *Пут*, покушава да, на неки начин, опише мукотрпност кретања на који су осуђени сви истински ствараоци и креатори на различитим

нивоима- од оних највише везаних за земно, највише *опредмећених*, преко песника, као посредника између земаљске и небеске сфере, па све до Бога као врховног демијурга, у којем су садржани сви остали креатори кроз које, на земљи, Он проговара. „Јер газило се туда,/јер газило,/ и небога, ево,/ стопа утабава;-/ нема трага.// А жеднији ходим све,/ а ходе;-/ у недохват је,/ ето то ужасава“ (Настасијевић, 1991 а, I: 88). Међутим, људи- ствараоци су они који тек треба да досегну божански пример, те је њихово напредовање тим мучније, јер им се указује тек кроз различита искушења и испаштања, а мера њиховога успеха лежи у њиховој спремности да се одрекну свега, па и себе, не би ли пронашли тај једини пут успења.

Четврта и седма, последња строфа песме, представљају у потпуности идентичне целине, у којима је заправо садржана и сама суштина не само песме *Пут*, већ и читавог једног стваралачког начела, а то је да ниједна истинска жртва не остаје без трага, јер њоме се само потврђује биће које се жртвује, проналазећи у својој плодној уминућу и сопствени смисао. „Ходом то у неходе,/ у беспуће непутем,/ и броди да се не преброде.// И стопом то и скутем,/ врелини врео,/ усна кад усну/ испијајући прокази,// на крају нестати цео,/ ал' проклијали трази“ (Настасијевић, 1991 б, I: 89- 90).

Редукција

(ПОЕТСКИ ТИП ОДРИЦАЊА)

Настасијевић се и када је о песми *Пут* реч, одриче комплексног варирања наведене песме. У свега два варијанатама, он углавном у мањој мери варира дужину песме, али уобичајено редукује наративност у свом песничком изразу, док суштина остаје недирнута. Када је о наслову реч, интервенције су у потпуности изостале.

Вест

„Заплати на крила жар“
(РЕЛИГИЈСКИ ТИП ОДРИЦАЊА)

У песми *Вест*, Настасијевић се пре свега окреће религијским моментима које препознаје као сродне са оним поетским, те спомињући слику у којој „Заплати на крила жар./ Небо то земљи тобом/ силовито устреми,// Сило, Нерођени, Ти“ (Настасијевић, 1991, I: 91), он се дотиче проблема стварања највишег ентитета, Божјег Сина- Христа, као поетике Његовога настанка. Инсистирајући на придеву *нерођени*, песник указује на одрицање од могућности оваплоћења божанског принципа у овоземаљским претпостављеним условима, те на чињеници да је прави живот за Њега почео тек након телесног уминућа и преласка на онај свет. Такође, тај би придев могао значити да је Бог, односно Христ, који су једно са Светим Духом- *нерођени*, управо из разлога што су Они, односно Он одувек ту, као пречетак из кога све настаје, а који није настао ни из чега, јер му је суштина садржана у чињеници да он једноставно јесте одувек и заувек присутан, у смислу бескрајних могућности развоја. На тај начин се ова песма, попут међусобног надовезивања ранијих, природно надовезује на претходну песму *Пут*, јер би управо та њихова веза могла значити да се песник посветио сагледавању *пута* који је потребно да се савлада како би се на крају дошло до радосне *вести*, односно јеванђељскога сведочанства о Божјем очовечењу, тј. о човековоме обоготворењу. Јелена Булајић у својој књизи *Од матерње мелодије до Христа* у Настасијевићевим песмама *Вест* и *Он* види пре свега Христа „који доноси пламен Божје љубави и њиме оплођава исти пламен у човеку. Њиме је, заправо, остварена заједница Бога и човека, односно, преко човека, заједница Бога са читавом створеном природом. То оплођење подразумева обнову, односно спасење створене природе, које подразумева превазилажење смрти и увођење у вечно постојање“ (Булајић, 2013: 170- 171).

Са друге стране, одрицање у смислу песничког одрицања од себе „пречистој на дар“ (Настасијевић, 1991, I: 91), највероватније се односи на његово

осећање дубокога поштовања за жену која је одабрана да на земљи буде Богомајка, мајка *Агнец- сина*, односно симболично *Богородица*, јер је већ раније било речи о свевремености Божјег ентитета. Њено име Марија које значи *сјај, изванредност*, указује на њену изузетну и ванредну благост и нежност, која као да стоји наспрам Настасијевићевог описа жртве која се приноси њој на дар. „Жртвени преклати нож/ силу крину./ Отворите се, утробе,/ Семе је ово, блажени носи квар,/ невести земљи небо у оплођење./ Сагорети,-пречистој дар“ (Настасијевић, 1991, I: 91- 92).

Изостављања (ПОЕТСКИ ТИП ОДРИЦАЊА)

Припадајући низу најмање варираних Настасијевићевих песама, песма *Вест* има свега три варијанте, међу којима нема никаквих одступања и разликовања по питању наслова песме, док се знатније разлике могу приметити једино у распореду стихова унутар строфа. Најочигледнија њихова међусобна дистинкција лежи у чињеници да је у трећој строфи треће варијанте у потпуности изостављен један дистих.

Туга у камену

Крик (ЖИВОТНИ ТИП ОДРИЦАЊА)

Песма Момчила Настасијевића *Туга у камену* представља неку врсту програмске песме овог песника, јер она на један имплицитан начин садржи све елементе његове поетичке мисли, о чему ће бити више речи у сегменту о поетском типу одрицања. Међутим, она у себи, на изванредан начин сажима и само Настасијевићево животно начело, према којем се он непоколебљиво опредељује за остајање ту где осећа своје корене, у којима је скривена и његова суштина. Такав став је најизраженији у другој строфи песме: „И кренем, и родна коб све дубље ме

корени.// И крикнем/ и у срце као нож/ рођени зарије се крик“ (Настасијевић, 1991 а, I: 93). Попут ослушкивања *матерње мелодије* свога порекла, Настасијевић чује сопствени глас, који се након савладаних даљина ипак враћа своје извору, баш као и песник сопственоме пореклу, при чему се и један и други управо у томе одрицању од *странствовања* међусобно потврђују. „И крвљу ту па ту,/ матером у круг.// А свићем са зорама,/ а с вечери сетно/ Нестаје ме за горама“ (Настасијевић, 1991 б, I: 93).

Слобода робу (ФИЛОЗОФСКИ ТИП ОДРИЦАЊА)

Надовезујући се природно на претходни тип одрицања, и примери за филозофски тип одрицања у етичком смислу потврђују песникову одређеност за своје корене. Тако, у шестој строфи ове песме, Настасијевић пише: „Слобода робу,- одбегнем далеко,/ а све дубље ту.// И благослов што гробу/ колевци проклетство неко одужити дуг“ (Настасијевић, 1991 в, I: 94). Присутно осећање *дуга предака* према онима који долазе, према сопственим потомцима, несумњиво оптерећује иначе веома емпатично песничко биће, па се из тог разлога песник одриче било какве могућности бега од онога што се само по себи намеће као једна врста заданости.

Перманентно осећање туге, која не долази из јадиковања, већ из стања једног универзалног разумевања патње света као свега што га окружује, на извештан начин као да *окамењује* и метаморфозира песниково биће, уводећи га у стање нужности одрицања од сопства. „Све зове,-/ остајем.// кореном у камену/ тузи затварам круг“ (Настасијевић, 1991 г, I: 94). Наведено представља свакако врло илустративан пример филозофског типа одрицања у онтолошком смислу. Међутим, пример, који би се свакако могао подвести под наведени тип одрицања, јесте и онај из осме строфе песме *Туга у камену*, који у себи садржи елементе што подједнако припадају сферама фантастичног и готово сакралног, будући да у себи поседује моменте у којима долази не само до подвостручавања личности

песничкога субјекта, већ и до његовога посвећења. „Патнику из тиха срца/ то чудни пукне зоре цик./ И чудно на рамену себи, светли свој сагледа лик“ (Настасијевић, 1991 а, I: 95). Тај тренутак када *зора пуца*, представља неку врсту знака за почетак посвећења песника, јер са јављањем светлости у контексту у мојем се налази, светлост се јавља и у самом песнику. Попут сучељавања са самим собом, тај *светли лик* његов се и јавља као да стоји наспрам песничког лица, дакле читав тај приказ евоцира вечити сукоб између земног и божанског, греха и блаженства.

Када је реч о примеру филозофског типа одрицања у спознајном смислу, супротности које су се најпре криле у песничком бићу, на изванредан начин се рефлектују и на све што се налази у контексту, па тако контрадикторности препознајемо и у следећим приказима сукобљених принципа: „И секира кад љуто/ засече дуб;/ и јагњету вук,- кости кад млади зуб;/ немо све свему тугом/ верно остане друг“ (Настасијевић, 1991 б, I: 94). Као у каквој агонској борби, баш оно што се у међусобном односу непрестане наспрамности настоји потрети, заправо се једно другим потврђује, јер се једно у другоме и садржи.

Лук

(РЕЛИГИЈСКИ ТИП ОДРИЦАЊА)

Порицање разлика у ономе што је суштински готово идентично, нужно је јер је то супротно заправо сопственом разликом потврђено. „А дуге свеудиљ неке/ небо и земљу/ спаја и спаја лук“ (Настасијевић, 1991 в, I: 95). Из тог разлога, Настасијевић се на крају песме, у њеној последњој строфи као некој врсти тачке затварања прстенасте структуре песме, ипак одлучује за измиривање небеске и земаљске сфере, визуализујући тај њихов спој једном од најлепших небеских појава, као благословом.

„Ни реч, ни стих, ни звук“
(ПОЕТСКИ ТИП ОДРИЦАЊА)

Стиховима: „Ни реч, ни стих, ни звук/ тугу моју не каза“ (Настасијевић, 1991 а, I: 95), Настасијевић долази до крајње границе сведености и редукованости свога језичкога израза, али не у лексичком смислу, већ на идејном плану, јер он у наведеним стиховима заправо говори о немогућности речи да изразе оно што је његова суштина, а то је туга, или можда сажаљење према свему, о чему је раније било речи. Због тога се он одриче, на неки начин, свога инсистирања на речима, те се окреће визуализацији своје идеје свеопштега сједињавања неба и земље, сублимирајући је у слику дугине светлости. Сегмент о вези Момчила Настасијевића и хијероглифа, о којем је било речи раније у раду, такође доказује Настасијевићеву заинтересованост за изражавање путем пиктографског, визуелног медија, као и његов истанчани осећај за визуелну писменост.

Када је о броју варијаната реч, песма *Туга у камену* их има укупно пет, с тим да су друга и трећа сачуване не у целости, него фрагментарно, па су израженија одударана у структуралном смислу и по питању садржине, у односу на друге две варијанте. На плану наслова није било никаквих интервенција.

Храм

Оквири перцепције
(ФИЛОЗОФСКИ ТИП ОДРИЦАЊА)

Веома слично претходној песми, када је о њеној композицији реч, и Настасијевићева песма *Храм* поседује прстенасту структуру. Њен почетак, па самим тим и њен крај, обележен је примерима филозофског типа одрицања у спознајном смислу. „Потоње, знам,/ расточиће земља ове кости,/ дубинама да запоје храм“ (Настасијевић, 1991 б, I: 96). Песникова свест да је *расточење* земног нужно као предуслов отварања пута ка небеским сферама и коначној спознаји

истине, задира до саме сржи онога што је могуће да испуни оквири човекове перцепције.

Потреба човека да се одрекне своје земне *љуске* ради *језгра* потврђује се као неизоставна на путу грађења *храма* од, првобитно, људског бића. Песник нам оставља једно ванредно убедљиво сведочанство о том процесу метаморфозе, пре свега своје сопствене, па све наведено унеколико подсећа на ничеовску представу процеса еволуције човековога бића. У одељку „Заратустрини говори“ веома је занимљива прича „О три преображаја“ која почиње речима: „Именујем вам три преображаја духа: како дух постаје камилом и камила лавом и најзад лав дететом“ (Ниће, 2011: 12). Камила је метафоричан приказ ропског, по Ничеу старог морала, који се носи као бреме. Лав је онај ко је то бреме одбацио, али је и сувише дуго био „камила“, те не може да прими ново. Али дете је заправо „лав без бремена“ који је отворен за примање новог морала. Ова алегија би се можда једноставније разумела кроз зен причу о шољи чаја у којој учитељ каже ученику да не може примити учење ако му је шоља пуна до врха и ако не одбаци све предрасуде. У односу на Ничеов пример паралелизам је следећи- камила је полупразна шоља, лав пуна, а дете празна. Сама Настасијевићева потреба за борбом по сваку цену, приликом које се сва зла разбијају о свему одолевајуће зидине људског духа и људске душе, такође се може разумети кроз ничеовско *тражење сврхе* човека који је спреман за самонадилажење, међутим који је управо из тог разлога непрестано нападан од примитивнијих људи попут *вука међу побеснелим псима*. „Пеците, жеге,-/ пламена не спекосте плам;/ ледите, циче,-/ леда не следисте лед“ (Настасијевић, 1991 а, I: 96). Пример за филозофски тип одрицања у онтолошком смислу представљају стихови последње строфе песме *Храм*, који се односе на превазилажење себе понирањем у сопствене дубине, што унеколико представља пут супротан рилкеовским *круговима који се шире*. „То задњу премашити је мету/ у бездан себе ко крену;/ то силе је у цвету/ мрклу разбудити стену“ (Настасијевић, 1991 б, I: 97). Настасијевићев пут у дубину претходи висинама које након самоспознаје следе.

Одрицање од зла
(РЕЛИГИЈСКИ ТИП ОДРИЦАЊА)

Настасијевић у песми *Храм* симболично евоцира неке од основних хришћанских идеја и начела, као што је, на пример, одрицање од зла, посебно када је то негативно везано за родно и нешто песнику најприсније. „И нека схоре се све злости,-/ смешак им одоли блед./ Болног тек бол ме,/ кореном у потаји кад/ проклија немо и ниче,/ родна кад затишти злед“ (Настасијевић, 1991 а, I: 96).

Висине о којима је било речи представљају за Настасијевића место *прогледавања душе* након што се одрекао земаљске *злости*, те у том смислу досегнути их значи исто што и посветити се. Одгонетање сврхе сопственога постојања, Настасијевић види на следећи начин: „Тајна то тајни,/ за даљу некуд мену/ отвори вид./ И обневиди око,/ где прогледала душа/ непробоја кроз тврди/ прострели зид“ (Настасијевић, 1991 б, I: 97). На тај начин из дубина и *корена* себе, песник долази до *крошње* небеског.

Минималне интервенције
(ПОЕТСКИ ТИП ОДРИЦАЊА)

Са свега три постојеће верзије, песма *Храм* представља једну од најмање варираних песама. Приметне су минималне структуралне интервенције, као и инсистирање на што знатнијем одрицању од наративности у изразу. Веома је симболичан избор наслова песме, којим се Настасијевић одриче једноставног, једнозначног решења, јер *храм* као појам, према запажању Ивана Негришорца, не робује скученој семантичкој одређености већ „захваљујући семиотичкој ширини речи, указује на читав низ проблемских чворишта која се тичу релације човек- бог, микрокосмос- макрокосмос, небо- земља, природа- дух, животна пракса- уметност, свакодневица- обред, пролазно- вечно, пропадљиво- трајно...“ (Негришорац, 1994: 128), која ће се уредити и на изванредан начин измирити унутар саме песме.

Речи из осаме

Живот отвара тек двери (ЖИВОТНИ ТИП ОДРИЦАЊА)

„И судње ме,/ и мрем,/ а живот отвара тек двери“ (Настасијевић, 1991 а, I: 98). Наведеним стиховима, песник апострофира своју опредељеност да се одрекне смрти, што и покушава упркос чињеници да осећа близину свог судњег дана баш у тренутку *прогледавања сопствене душе*. „Реч своју нем/ камену завештавам,/ и звери.// Бездетан,/ на истину грем.// Синови прате ме и кћери“ (Настасијевић, 1991 б, I: 99). На известан начин, он своју смртност надилази и решеношћу да, и поред *бездетности*, ипак има коме и чему завештати своју реч, те се у том смислу осећање родности од људског премешта на свет фауналног и мртве природе, коју песник управо својом речју чини поново живом.

Свеобухватна реч (ФИЛОЗОФСКИ ТИП ОДРИЦАЊА)

Покушавајући да дочара стање сопственога бића док артикулише своју препознатљиву реч која га у суштини обухвата, песник се користи следећим песничким сликама: „Бездоман,/ топли нудим кут.// Беспутан,/ даљинама поведем на пут“ (Настасијевић, 1991 в, I: 98). Дубоки доживљај неприпадања и егзистенцијалне отуђености који је у овим стиховима приказан на микроплану, Настасијевић је желео, мада ту намеру није до краја реализовао, да преточи у свој роман *Пустинјак у граду*. Песниково биће, на неки начин, иако не поседује ништа, представља пут ка свему, па тако и према самоме себи.

Пример одрицања филозофског типа у спознајном смислу, препознајемо у песниковоме одрицању од тежње за разоткривањем тајанствености тишине, јер она је заправо суштина сваког израза, као што је и *жар* заправо суштина, *nukleus* ватре. „У тишину се облачим,/ тајном проговара твар.// Пепео ветри ме веју,// остане жар“ (Настасијевић, 1991 г, I: 98).

„Блесне видело Бога“
(РЕЛИГИЈСКИ ТИП ОДРИЦАЊА)

Један од свакако најлепших примера религијскога типа одрицања, јесте песникова спремност да се одрекне самог себе ради Бога и чистосавесног, оностраног живота, што је изражено већ у првој строфи песме *Речи из осаме*. „Амбисе прекорачим,/ стукне на равном тлу нога// дневи своје замрачим/ блесне видело Бога“ (Настасијевић, 1991, I: 98). Читава ова строфа, заправо, говори и о једној специфичној човековој контрадикторности бића, којем је лакше позиционирати себе и своју свест насупрот некаквом амбису, него што му је могуће да савлада простор без препрека, у којем је приморан да сам себи стане насупрот у својој бескрајној тежњи са савладавањем. Па ипак, чини се да на крају једино право и истинско виђење у суштину свога и самога постојања уопште, бива омогућено у оноликој мери колико је човек спреман да жртвује сопствено биће ради спаса који произилази из могућности таквога видела. Када је реч о изворном песнику, какав је Настасијевић, такво жртвовање подразумева биће у целости.

Колоритна динамика стихова
(ПОЕТСКИ ТИП ОДРИЦАЊА)

У двама верзијама, чији су текстови у потпуности идентични са текстом коначне верзије, постоје одступања када је о њиховој структури реч. Тако, на пример, у последњој верзији песме срећемо се са најнестандарднијом и најслободнијом расподелом стихова по строфама у односу на верзије које јој претходе, па се самим тим постижу чак и поједини неочекивани еуфонијски ефекти, који би се иначе могли остварити само адекватним интерпункцијским знаковима. По питању наслова песме, песник није интервенисао ни у ком смислу.

Струна

Муклост и звучање (ЖИВОТНИ ТИП ОДРИЦАЊА)

У Настасијевићевој песми *Струна*, песник креира приказ смене живота и смрти кроз смену муклости и звучања, па тако у стиховима прве строфе: „Мукло то нечуј неки/ у мени случи./ Прснув занемела/ смрћу да гласа струна“ (Настасијевић, 1991 а, I: 100), он приказује живот као највиши ступањ звучности, као тишину, док гласање смрти има рески призив прснућа струне. Читава песничка слика веома подсећа на прилике суђаја које, према грчкој митологији, маказама секу нити људских живота. Прстенаста структура песме још једном подвлачи песниково инсистирање на значају аудитивног момента у језичком изразу.

Преегзистенцијални бол (ФИЛОЗОФСКИ ТИП ОДРИЦАЊА)

Примери за филозофски тип одрицања у спознајном смислу откривамо у нумерички одређеној структури песме- циклуса, прецизније у њеној другој и трећој таквој целини- песми.. У другој целини- песми: „И меда или жучи/ чаша ли ово пуна,/ бол ме,-// до дна искапим, мрем неизречјем у реч“ (Настасијевић, 1991 б, I: 100), доживљај унутрашњег света лирског субјекта приказан је као ванредно занимљив, а своди се на виђење себе као попришта развоја конфликта између две поларизоване стране људског бића. Конкретна песничка слика приказује песника разапетог, готово попут Христа, између *меда* и *жучи*, као и између *неизречја* и *речи*, у којој је он на неки начин онемогућен да дела не би ли разрешио ту сопствену унутрашњу контрадикторност.

У наведеној трећој целини- песми, песник као да настоји да потре ту своју муку, јер он овај пут успева да је сагледа кроз једну другачију призму, не више кроз сопствену патњу, већ кроз један универзални карактер свеобухватне Христове патње, кога назива *братом*, остварујући ту своју родност не према крви, већ према

интензитету предодређеног преегзистенцијалног и, касније, егзистенцијалног бола. „Не, мене, не мене,/ брата то/ у незнању мог/ муклије тим/ потаја ова мучи“ (Настасијевић, 1991 а, I: 100).

Срце које откуцава бесмртност
(РЕЛИГИЈСКИ ТИП ОДРИЦАЊА)

Сву трагику Христовога страдања, песник можда најбоље и најдиректније износи у четвртој строфи песме *Струна*, када он, као претходно у себи, такође и у Божјем Сину препознаје двоструку и, наизглед, противречну природу. Тако, на пример, Настасијевић чак и у Његовом божанском бићу слуги једно срце које оличава Христову земну страну, али ипак откуцава бесмртност, а које може бити *од злата или тучи*, вероватно у зависности од степена блискости према човеку за кога куца.

Када песник потцртава да се у Христу *немо распиње Бог*, то онда свакако значи да је могуће постојање апсолутне песме која би се реализовала кроз Христово страдање на тај начин што би се и сам Бог повукао из хаоса речи у небесност ћутње. Стиховима: „Плакало ил' певало,/ трнова за ударје/ плете му се у потаји круна“ (Настасијевић, 1991 б, I: 101). дочарана је веома симболична песничка слика необично вулгарне људске незахвалности према Христовом милосрђу и непоштовања према Његовој божанској природи. Песник се, на изванредан начин, одриче те стране људске природе, те се и унутар сопственога бића ипак одлучује за превагу божанске искре. Управо та врста примера одрицања религијског типа, од себе ради Бога, представља једну од најлепших и најубедљивијих врста примера одрицања уопште у Настасијевићевом песништву.

Разбијање густине језичког ткања
(ПОЕТСКИ ТИП ОДРИЦАЊА)

Песник се и у погледу песме *Струна* одриче било каквих знатнијих интервенција. У трима варијантама Настасијевић на текстуалном плану не прави

готово никакве промене, као ни у погледу наслова, али на структуралном плану се примећују знатније разлике. Када је о строфичној организацији реч, он разбијањем густине језичког ткања и у случају ове песме остварује жељене семантичке и еуфонијске ефекте.

Мисао

Добра вест (ЖИВОТНИ ТИП ОДРИЦАЊА)

Настасијевићев циклус песама, или тачније песма- циклус, *Мисао*, у оквиру лирског круга *Магновења*, састоји се из седам песама које су нумерички одређене унутар циклуса. У петој песми наилазимо на врло ефектно приказан пример животног типа одрицања, у смислу песниковог одрицања од смрти. „И неспокоји/ у покој сви оживе.// Са бездан са извора/ потеку воде свете.// Благе од срца срцу/ вести полете“ (Настасијевић, 1991, I: 103). *Бездан извора* представља изворишно место нових рађања након уминућа, које песник својом стваралачком интуицијом слути и прижељкује, па самим освешћивањем постојања таквога места, у њему се буди нада да ће се неспокојна смрт намирити новим рађањима, која је бескрајно потврђују, али је и потиру истовремено. Попут јеванђељске, *добре вести*, и вест о новоме животу, који поседује потенцијал самообнављајуће силе, има протежност света преко кога се простире.

Стваралачка радост (ФИЛОЗОФСКИ ТИП ОДРИЦАЊА)

Мисао која се чини подобна хермесовској хитрини, са крилима на чланковима, ма колико била захтевна или неухватљива, ипак представља искру што не промиче песнику, који јој се, опазив је, увек радује. Тако, процес њенога доласка попут комете која осветљава сивило свести, Настасијевић дочарава сликом која

представља његово одрицање од судбоносне тмолости *нерођених зора*, што уједно представља и пример за филозофски тип одрицања у спознајном смислу. „Тишином чудно/ све ми засветли,-/ крилата походи ме она.// Нерођених зора/ запоју ми петли;/ са дна искон- мора/ потонула, чујем, брује звона“ (Настасијевић, 1991 а, I: 102). Готово надреалистичком сликом персонификоване мисли, али и еуфонијски прегнантном визијом бруја потопљених, црквених звона, песник успева да дочара атмосферу која у знатној мери одудара од ичег уобичајеног, када је о аудитивном и визуелном аспекту реч. Петао који објављује крилатост мисли у освиту *нерођених зора*, чини се да је весник неког сунца које се рађа из мора, попут Афродите која је настала из морске пене, а које се, уместо зрака, показује кроз звучање потопљених звона, чији су зраци заправо тонови свитања.

Пуно се од ликовности крије и у сликама *засивелих дана*, преко којих као да су *пауци мрежу исплели*. Међутим, у тим сликама се ипак провлачи једна ненаметљива, али и незанемарива нада, која чини да и ти дани заробљени у паукову мрежу, могу да сањају *снове од свиле*. „Мрежи то, и пауку,/ злослутно што је плете./ приснива се свила“ (Настасијевић, 1991 б, I: 103).

У настојању да дочара стање сопственог бића, песник апострофира свој осећај апсолутнога одсуства бола и патње. Готово неизрецива радост одрицања, пре свега од усамљености, може се ишчитати из следећих песничких слика: „И кроз голет ме, у маху/ дах заструји априла.// У самоћи то/ не остадох сам:/ Тајно је кроз потаје моје, знам,/ њена нога била“ (Настасијевић, 1991 в, I: 103). Већ само сазнање да га мисао походи, како би у њему испунила простор неделатне празнине, представља аутентичан пример филозофског типа одрицања у онтолошком смислу.

Епифанија (РЕЛИГИЈСКИ ТИП ОДРИЦАЊА)

Нека врста епифаније обузима песника када сагледава готово отелотворену мисао која му прилази, пошто одлучи да се настани у његовој свести. Стваралачка радост која тада преплављује њега целог равно је надрастању сопственога *ја* и

прелажења у *над- ја*. Изненадни, али и подједнако назауостављиви развој у домену сопственога *ratia*, песник у истоме моменту доживљава и на плану емоција, јер мисао улази чиста бирајући управо његово чисто биће које је отворено за једну такву искру божанскога порекла, која при том изазива сузе што не остављају за собом патину бола, већ напротив- доводе до ескалације радости. Управо то је моменат који песника доводи до крајњег циља његовога стваралаштва, а то је окрилаћење душе, чиме се потврђује Настасијевићева идеја да креативни чин уметника треба да постоји ради људске душе, док при томе песник доживљава својеврсни процес поанђељења, што се такође може довести у везу са Настасијевићевом идејом о песнику- свештенику, као и са појединим Рилкеовим поетичким идејама.

Структуралне дистинкције (ПОЕТСКИ ТИП ОДРИЦАЊА)

Поред своје особене структуре као, условно речено, песме са формом циклуса, карактеристичне за два последња Настасијевићева лирска круга, како их је у ред са осталих пет лирских кругова уврстио Васко Попа, песма *Мисао*, претходиле су укупно четири варијанте, без промена када је о наслову реч, али са појединим међусобним структуралним дистинкцијама, као и разликама у строфичној организацији, где је песник такође, баш као и у ранијим случајевима, тежио ка максималном уситњавању свог језичког израза.

Радосно опело

Феникс (ЖИВОТНИ ТИП ОДРИЦАЊА)

Пример животног типа одрицања у песми *Радосно опело*, јавља се у првој строфи. „Чемера чемер ми грлу// саћем што мед,/ загорчај, загорчај све дубље.// Из

горке ране/ дубини проврем у врело“ (Настасијевић, 1991 а, I: 105). Лирски субјект се самом спремношћу да се одрекне смрти, заправо одриче и све оне патње и страдања који би јој, евентуално, могли претходити. Попут птице феникс која се увек изнов рађа из свесажижућег, али и свеобнављајућег пламена, на исти начин и песник разлог свога постојања проналази у способности превладавања рана, које му задаје ђудљива егзистенција као таква.

Глад за плодом
(ФИЛОЗОФСКИ ТИП ОДРИЦАЊА)

Песниково осећање неиспуњености, што представља пример за филозофски тип одрицања у онтолошком смислу, конкретизује се кроз осећање неодољиве *глади за плодом*. „Дубље, све дубље,-/ плода се не заче овде/ да утоли ову глад“ (Настасијевић, 1991 б, I: 105). Једини начин да се превлада то стање онтолошке окрњености бића, јесте надилажење сопственога постојања, о чему ће бити више речи у сегменту о религијском типу одрицања.

„Винути се у пад“
(РЕЛИГИЈСКИ ТИП ОДРИЦАЊА)

„Тишином себе/ затрубити у трубље;/ плаветнилу ко Икар/ винути жарко у пад“ (Настасијевић, 1991 в, I: 105). Интензивно осећање потребе за превазилажењем сопственога бића и његових домета, Настасијевић повезује са човековом тежњом ка нечему што је недостижно, те на тај начин у својој жељи да га савлада, уколико не успе, доживљава са већим успињањем, тим знатнији пад. Павећи директну алузију на грчки мит о Дедалу и Икару, песник и самог човека види у позицији некога коме је дата оштрина вида да њиме обухвати хоризонт, али не и могућност да га досегне. Приликом суочавања са својим границама, песник учи човека да треба заволети тајанство недостижног. Чини се као да се тек из таквога става бића, рађа и љубав према самом Богу. „Поклецни, ного, посрни,-/ узлет је у недостижно/ што зову овде пад“ (Настасијевић, 1991 г, I: 106). Управо из

тог разлога Настасијевић и може да напише следеће стихове, у којима апострофира колика је његова радост док се одриче себе ради Бога: „Радосно, у погреб себи,/ запојем опело.// Мрењем све живљи, старошћу све дубље млад“ (Настасијевић, 1991 а, I: 107).

Звучање и значење
(ПОЕТСКИ ТИП ОДРИЦАЊА)

Са свега три верзије песме *Радосно опело*, Настасијевић се све изразитије опредељује за сведеност у изразу, па тако од песме до песме својим начином писања, показује колико је поступак обележен стваралачким одрицањем сугестивнији у односу на заступљеност наративности у поетским решењима. Променом распореда строфа у верзијама, песник је у коначној верзији полако дошао до онога који је звуковно и значењски најефектнији и најуспелији.

Он

Брисање граница
(ЖИВОТНИ ТИП ОДРИЦАЊА)

Можда више него у било ком другом случају и у односу на друге песме овог лирског круга, песма- циклус *Он* потврђује симболику назива самог лирског круга *Магновење*, јер се сва налази у некој врсти магновења, у којем се, као у некаквој измаглици, бришу границе између света оностраности и ононостраности. Тако, на пример, у другој целини ове песме симболиком андрогености прикривена је права семантичка суштина стихова, те када би се она посматрала као једна изолована, аутономна целина, њена енигматичност би унеколико онемогућила аналитичка продирања у њену срж. „Син, а копривом,/ као кћер је,// трипут, за алчицу од злата,/ најари му баба уво,// и животом као смрћу да је јак“ (Настасијевић, 1991 б, I: 107). Наведени стихови представљају пример животнога

типа одрицања, јер оличавају човекову, или над- људску, способност да се одрекне смрти.

„Непребол дубине“
(РЕЛИГИЈСКИ ТИП ОДРИЦАЊА)

Семантичку магловитост песме донекле расветљава одређена симболика која се доста јасно везује за Христа, те на тај начин тематски песму приближава одређеним хришћанским начелима, посебно у првој и четвртој целини песме: „Трипут ко прутем/ праснуло о врата.// На смртни роди се знак,/ да живи мрењем“ (Настасијевић, 1991 а, I: 107), као и поменути стихови на крају песме: „И да сила му је дата,/ бодар из непребол- дубине;/ изрони ли,/ свима да је за лек“ (Настасијевић, 1991 б, I: 108). Само израњање из *непребол- дубине* веома подсећа на библијску слику крштења Христа у реци Јордан, јер док Исус симболично израња из воде, чини се као да израња и за собом повлачи и све све људе из кала сагрешења, које вода спира са њих остављајући их у потпуности чисте, као што су били у свом првобитном стању. Својим присуством Он спасава грешни људски род, будући да за њега представља *лек*, на тај начин што се у име Бога одриче себе ради њега.

Насловљена суштина
(ПОЕТСКИ ТИП ОДРИЦАЊА)

Са својих шест верзија, песма *Он* спада у ред оних песама које су претрпеле знатније промене од прве до последње верзије, међутим посебно је интересантна песникова интервенција на наслову шесте верзије који гласи *Из круга „Он“*, што донекле представља алузију на моменат Христовог израњања из воде приликом крштења и одрицање од греха, али и вероватну алузију на појаву Христа из концентричнога низања Настасијевићевих лирских кругова, као њихов смисао и врхунац.

VII ЛИРСКИ КРУГ: ОДЈЕЦИ

Молитва

Животворни ентитети (ФИЛОЗОФСКИ ТИП ОДРИЦАЊА)

У песми- циклусу *Молитва*, већ на први поглед се уочава да доминантно место у песми заузимају два типа одрицања: филозофски тип у онтолошком смислу, али пре свега религијски тип.

Када је реч о филозофском типу одрицања у онтолошком смислу, он доминира у трима строфама треће целине и првој строфи четврте целине у песми. „И ветри твоји/ да крше ме земљи, прегибљу,/ снези на мени презиме.// И уза стамен- стабло/ вита уз мене лоза/ да препузи свој век.// И тице, крилати створи,/ хитро да ми са грана/ даљини твојој полећу“ (Настасијевић, 1991 а, I: 111). Моменат трансформације песниковог бића приликом одрицања од себе ради самога стварања и ради сједињавања са другим животворним ентитетима, говори о његовој способности и жељи да заиста и суштински, фактички, а не само формално постане оно о чему пева. Чак и, наизглед, неживу природу, песник доживљава као своје сопство: „Блажен у теби да занемим./ И од нема мене/ стена да прозбори гори,/ гора цвећу“ (Настасијевић, 1991 б, I: 112).

Најчистија радост (РЕЛИГИЈСКИ ТИП ОДРИЦАЊА)

Најлепши и највиши вид религијског типа одрицања налази се управо у овој песми- циклусу, јер песник експлицитно упућује своју молитву самом Господу, са јасном поруком, без претходне затомљености, како је спреман да самога себе жртвује, да се одрекне себе у потпуности са осећањем не жаљења, већ напротив, најузвишеније и најчистије радости. „Да утопим се у плаветнило твоје,/ Господе, жедан ја.// И радост моја теби, дародавче, руменилом да окади просторе“

(Настасијевић, 1991 а, I: 111). Иако песниково својеврсно *стапање са небесима* прати и његова одређена трансформација, интензитет међусобнога *огледања* и *одјекивања* толика је да се доминантност религијског момента сама по себи намеће. „И молим ти се,/ урвина твојих кроз понор/ бистра ме проведи,/ у мени да се небеса твоја огледну“ (Настасијевић, 1991 б, I: 111). Попут неке врсте светог мира, песник осећа како га преплављује интензивно осећање радости јер му је дато да путем свога бића у целини, еманира Божју светлост. „И радост наша теби, дародавче,/ руменилом да окади просторе“ (Настасијевић, 1991 в, I: 112).

Снажнији утисак
(ПОЕТСКИ ТИП ОДРИЦАЊА)

Са своје четири верзије, циклус песама *Молитва* спада у ред, по сруктури, сличних Настасијевићевих циклуса у којима се, уколико се упореде верзије њихових песама, раније у односу на коначну верзију разликују најчешће само по строфичној организацији, тј. према начину на који је начињен распоред стихова. Веома је интересантна чињеница да се Настасијевић, посебно у песмама два последња лирска круга, опредељује за дисперзивност свог језичког израза ради постизања снажнијег утиска на тај начин што од првобитно целовитих песама, најпре прави рашчлањенију песму, са јасније издиференцираним границама између строфа, да би се на крају определио за строго и јасно раграничавање целина унутар песме чак и нумерички, чиме се наглашава промена карактера читаве песме чија је структура сада сложенија и постаје циклус.

Туга

Емотивно засенчени стихови (ЖИВОТНИ ТИП ОДРИЦАЊА)

Пример животног типа одрицања налазимо у другој песми циклуса *Туга*: „И као да се,/ од искони снило:/ прецветаше журно/ руже и љиљани,/ случи се иста прича/ ко и лани“ (Настасијевић, 1991 а, I: 113). У емотивно засенченим стиховима, који имају функцију евоцирања једне меланхоличне атмосфере и момента умирања нежних и *девичанских бића* попут цвећа што се чини немоћним пред присуством смрти, може се такође приметити и присуство поново доживљеног времена као негације тог уминућа.

Циклични ланац трајања (ФИЛОЗОФСКИ ТИП ОДРИЦАЊА)

Уминуће, које се намеће као једна од карика у цикличном ланцу трајања, у првој строфи песме *Туга* бива *осветљено*, што наводи на чињеницу да је песников став према умирању амбивалентан, односно да се у овој конкретној песми тај став креће од страха и туге због губитка живота, до доживљаја смрти као утехе и престанка патње коју је доносио живот. Отуда Настасијевић одрицање од нарушавања конзистентности бића биља кроз умирање, које он као стваралац неретко осећа ближим него своје сопствено, може да опише на следећи начин: „Засветле дани,/ девице мру биљке/ тихано мило“ (Настасијевић, 1991 б, I: 113). Наведено представља пример филозофског типа одрицања у онтолошком смислу.

Када је о филозофском типу одрицања у спознајном смислу реч, песник нам указује на извесну количину заступљеније конкретности у одабиру терминологије за описивање одређеног животног процеса којим настоји да опише стање девичанских бића биља на самрти. Тачније, оно што је у песми *Љиљани* описано као уминуће девица које се манифестује путовањем *за нечим што су сниле*

(Настасијевић, 1991 а, I: 23), доживљава своју неочекивану трансформацију у мотив сећања девичанског биља о нечему што се *давно, давно збило* (Настасијевић, 1991 б, I: 113). Дакле, не само да се људска девичанска бића у наведеним песмама преображавају од људских до бића биља, већ се од једне до друге песме процес апстраховања доживљаја сна, дефинитивно конкретизује песничком представом давнашњег збивања.

Колоплет песама као недељива целина
(ПОЕТСКИ ТИП ОДРИЦАЊА)

Циклус песама, односно песма- циклус *Туга*, из лирског круга *Одјеци*, је свакако један од оних Настасијевићевих циклуса који у претходним лирским круговима има понеку од песама које су са њим посебно сродне; конкретније, реч је о песми *Љиљани* из лирског круга *Вечерње*. Поједине секвенце и мотиви ових песничких творевина до те мере су идентични, да се чини како на известан начин песник покушава да створи више концентричних, структуралних кругова, како у оквиру формално дефинисаних лирских кругова, тако и оних који се по својој композицији подударају са циклусима. Заправо, такво повезивање међу самим лирским круговима, као највишим структуралним јединицама, хијерархијски вишим од циклуса, који су опет свеобухватнији од песама, представља можда песников покушај да на једном општем, мисаоно- идејном плану увеже читав колоплет свих својих песама у једну свеобухватну и недељиву целину.

Помињањем *љиљана* као флоралног мотива који је претходно већ био заступљен у песми *Љиљани* из лирског круга са формом циклуса *Вечерње*, Настасијевић у структуралном смислу остварује једну целину која функционише слично као и у другим случајевима, као што су, на пример, уочене паралеле између песме *Молитва* из лирског круга *Бдења*, и циклуса *Молитва* која припада лирском кругу *Одјеци*, или, рецимо, песме *Труба* из лирског круга *Вечерње* и циклуса *Погреб* из лирског круга *Одјеци*. Управо та чињеница која говори о песниковој намери да у своме делу не само формално, већ и фактички оствари једну органску целину, јер није у питању само номинална концентричност његових лирских

кругова, већ и њихово међусобно огледање и остваривање семантичкога сазвучја међу њима, јесте сведочанство о песниковоме одрицању од могућности строгог аналитичког рашчлањивања, како његовог песничког, тако и његовог књижевног дела уопште, које заиста функционише као једна јединствена целина. Све то доказује подударност између Настасијевићеве експлицитне и имплицитне поетике. Назив лирског круга *Одјеци* тиме добија и једно суштинско, а не само симболичко значење, јер из Настасијевићевог дела произилази да се већина паралела може повући управо између песама и циклуса лирског круга *Одјеци* и појединих других лирских кругова и њихових песама.

Такође, и када је о верзијама Настасијевићеве песме *Туга* реч, подједанко су интересантне његове интервенције на плану језичког израза, али и на плану стварања једне специфичне целине, приликом чијег је еволутивног пута од песме са изразито наративним карактером и класичне композиције са не сувише строгом строфичном поделом, из прве верзије, настао прави циклус песама, као јединственим лексичко- семантичким целинама, у последњој верзији. Настасијевићев стваралачки *credo* садржан у његовој експлицитној и имплицитној поетици, који подразумева кретање песниково *од љуске ка сржи* језика и смисла, потврђује се веома сликовито и у песми *Туга*. Разноврсност елемената у овој песми је значајна, о чему нам, поред осталог говоре и различите варијације наслова песме, па тако на пример, чак у првих пет варијанти превладава опција наслова *Елегија*, девета верзија је карактеристична будући да се једино у њој појављује варијанта наслова *Јесења песма*, док ће у осталим верзијама најзад заживети коначна верзија наслова- *Туга*.

Погреб

Поетски одрази сродних лирских кругова
(ЖИВОТНИ ТИП ОДРИЦАЊА)

Као што је већ било речи о претходном Настасијевићевом циклусу песама *Туга* и паралели са песмом *Љиљани* из лирског круга *Вечерње*, и о циклусу песама,

или песми- циклусу *Погреб* и њеним евидентним паралелама са песмом *Труба* такође из циклуса *Вечерње*, могу се изнети сличне чињенице, када је реч о Настасијевићевој потреби да његов лирски циклус *Одјеци* уистину, како суштински, тако и формално постане нека врста *одјека*, односно поетских одраза сродних лирских кругова. Занимљива је чињеница да се могућност успостављања паралела ове песме с другим Настасијевићевим књижевним делима, не само песничког, него и приповедног жанра, не завршава са наведеном песмом, већ се одређене сличности, а посебно када је о мотивској равни реч, могу успоставити и са приповетком *Виђење 1915*.

Управо су примери животног типа одрицања оно што углавном повезује сва наведена дела. Ограничавајући аналитички фокус пре свега на песму *Погреб*, овај тип одрицања препознајемо у стиховима: „Запева му труба,/ у ковчегу опружен он,/ и жут.// И другара војника/ чохом по кожи рука груба/ добује лагано“ (Настасијевић, 1991, I: 114). Начин на који Настасијевић као песник гради ову песничку слику изузетно је ефектан, јер се заснива на грађењу контраста међу мотивима који се у њој налазе. Тако, на пример, свему, па и самој смрти, одолевајући глас трубе, која заиста поседује живи глас, а не само плехане тонове, јер кроз њу као предмет и инструмент треба да се огласи биће убијеног војника, дакле онога који је мртав пре свога судбински одређеног последњег дана, тај глас стоји насупрот његовој неприродној непомићности, будући да је младић заустављен у јеку сопственога кретања ка остварењу себе као бића. Сва бесмисленост ратовања и сукоба читаве историје људског рода садржана је управо у тим стиховима, на сличан начин као и у Настасијевићевој песми *Труба*, и песник жели да се одрекне тог бесмисла управо подређујући наведене елементе страдања и пропасти оним животворним елементима. На тај начин, он не само да контрастира свет живе и мртве природе, при чему тзв. мртва природа оличена у инструменту представља заправо природу животињу од оне која се назива живом, али је заправо саткана од умирања, већ песник у један супротстављен однос поставља и оне живе војнике наспрам умрлога друга и саборца, јер њихови покрети су супротстављени његовој мирноћи са жутом патином.

Реалистичка представа метаморфозе људског бића
(ФИЛОЗОФСКИ ТИП ОДРИЦАЊА)

Најбољи начин да на сликовити начин приближи читаоцима до које мере је бесмислено човеково свођење на његову номиналну одредницу, посебно након његове смрти, али и за живота, песник проналази у следећим стиховима: „И погребли га ваљано:/ Крстачу поболи,/ па име, Суботић Станко,/ читко по њој,-// мајка да га нађе,/ или љуба,/ или ко га воли“ (Настасијевић, 1991 а, I: 114). У, стилски потпуно неочекиваној, готово пластично- реалистичкој представи метаморфозе људског бића до бесмисла негације тог истог бића, проналазимо заправо и пример за филозофски тип одрицања у онтолошком смислу.

Надилажење сагрешења
(РЕЛИГИЈСКИ ТИП ОДРИЦАЊА)

Последњи дистих у трећој песми циклуса *Погреб*, који заједно са првом песмом, односно њеним последњим дистихом, чини затвореном цикличну структуру песме, садржи у себи нешто од наде која превазилази дезинтеграцију смисла у свету који су људи учинили кужним својом јаловом скепсом, као и крволочном жудњом за уништењем сопствене врсте. Смрт изазвана руком другог, али припадника исте врсте којој припада и жртвовани, бива превазиђена чистотом неба које надилази сва људска сагрешења одричући их се. „А небо плаво,/ и сенке шарају пут“ (Настасијевић, 1991 б, I: 114).

Од наративности до редукованости
(ПОЕТСКИ ТИП ОДРИЦАЊА)

Када је реч о поетском типу одрицања, у случају циклуса *Погреб* примећује се постојање верзија којих је укупно шест на броју, а које се од прве до шесте верзије у односу на коначну, разликују не само према томе што се већ у наслову

слути значајна варијабилност, од *Без Бога*, у првој верзији, преко *Погреба простог војника*, као и *Погреба војника*, до коначнога *Погреб*, у последњим трима верзијама, већ је знатна разлика и у самој структури песама, пре свега, у изразитој наративности прве, до изразите сведености последње, са подједнако меланхоличном интонативном вредношћу дочаране атмосфере у песми, која се на извешан начин природно надовезује на претходну песму *Туга*.

Сећање

Отклон од смрти
(ЖИВОТНИ ТИП ОДРИЦАЊА)

На извешан начин, циклус песама *Сећање* представља отклон од теме смрти и пролазности које су доминирале у ранијим циклусима песама овог лирског круга.. У њој превладава помало сетно и чежњиво, али не и огорчено осећање жеље да се на што вернији начин евоцира прошло време и један, наизглед не превише значајан моменат, када је песнику драга женска особа донела ђурђевке у собу, на сличан начин на који је то учинио и касније неко у моменту лирскога казивања. „У тиху собицу моју/ ђурђевак унесе неко“ (Настасијевић, 1991 а, I: 116), са почетка песме, стоји насупрот сцени из песниковог сећања, коју евоцира кроз следећу песничку слику, што својом животношћу негира уминуће времена: „И видех, у родном крају,/ присојем на зелен- брегу,/ где леска листава и дрен,// првенце ђурђевке/ бела рука тражи.// И киту,/ кад набере,/ плаветли врвцом је веже,/ помирише је снена/ и намени је мени“ (Настасијевић, 1991 б, I: 116).

Сећање као грађа
(ФИЛОЗОФСКИ ТИП ОДРИЦАЊА)

Стихови прве песме који се односе на проблем спознаје, будући да се она остварује кроз процес сећања, говоре заправо о песниковом одрицању од заборавља,

јер се управо кроз могућност сећања он и потврђује као биће. „И осетих на души/
слој заборава сив, // прахом кад време поспе/ затурену твар“ (Настасијевић, 1991, I:
116). Најзад, поменути стихови неодољиво подсећају на оне стихове
Настасијевићевог савременика Рилкеа, у којима он говори о речима и стварима које
су подједнако заборављене и стидљиве док по први пут корачају кроз песму, али
које су заокупирале његову пажњу, баш као што су и сећања постала грађа
Настасијевићевих стихова.

Дедукција (ПОЕТСКИ ТИП ОДРИЦАЊА)

Понављајући и у циклусу *Сећање* свој карактеристични стваралачки
поступак, Настасијевић и у овом случају следи дедуктивну логичку методу, при
чему је од једне јединствене целине која је чинила интегрални текст песме из прве
верзије, настало, до шесте верзије, три различите целине, те се та структура
задржала и у коначној варијанти. Рашчлањивање и уситњавање језичког израза и у
овоме случају дало је читавом циклусу једно карактеристично звучање и значење, а
када је о наслову циклуса реч није било никаквих интервенција.

Јутро

„Смерни цвет“ (ЖИВОТНИ ТИП ОДРИЦАЊА)

Сагледавајући Настасијевићев циклус песама *Јутро*, откривамо низање
песничких слика које су у поприличној мери наративног карактера, те се чини као
да представљају неку врсту вишеделне, тачније петоделне приче, у којој је управо
прва песма та која садржи у себи примере животног типа одрицања. Оно се пре
свега односи на недирнуту и чисту природу *смерног* цвета и његовог
персонификованог отелотворења у нељубљеној девојци. „Љубицу,/ смерни цвет,/

покропи росом зора.// А нељубљеној/ сан дарова благ“ (Настасијевић, 1991 а, I: 117).

Хтонско биће
(ФИЛОЗОФСКИ ТИП ОДРИЦАЊА)

Пример филозофског типа одрицања у етичком смислу налазимо у другој и трећој песми овог циклуса, где су стихови написани са значењем упозорења којим песник настоји да спасе чедну девојку, која према својим карактеристикама одговара вилинском, а према својој функцији у песми- хтонском бићу, јер на извештан начин повезује сферу живих и мртвих, пошто и сама прелази из једног у други свет. „Што боса твоја нога,/ разбија росу,/ лепојко?// Језа се низ травку слива, заболеће те глава.// Јутром шта сана тражиш/ росноме на пропланку?// Сунце је на уранку,/ гуја се у котур свија,/ опечиће те младу“ (Настасијевић, 1991 б, I: 117). Пратећи мотив мртве драге од народне песме *Женидба Милића барјактара* па све до Настасијевићевог циклуса песама *Јутро*, приметан је његов развој и својеврсно разграновање које обухвата и песме *Љиљани* и *Чесми крај пута*, као и песму *Вечерња*. Поводом те суштинске повезаности фолклорног и модерног, садржане у контекстуалном транспоновану датог мотива, писао је и Миодраг Матицки у свом раду *Балада о уклетој невести као подтекст Настасијевићевих лирских кругова*.

„Варијанте песама и овде најбоље откривају пут којим је Настасијевић ишао, много шта се у њима појашњава. У првој верзији песме *Чесми крај пута* налазимо јасније стихове о уклетим невестама- песмама... У првој верзији песме *Вечерња* песник открива митско порекло уклете невесте, засновано на свакодневној драми у природи... У *Љиљанима* се ови стихови јасно везују за стваралачки чин: „Настајем чудно из овог нестајања. У варијантама песама других лирских кругова наставиће се прича о уклетој, бледој невести- песми као девојци коју обредом венчања односи смрт и то по утврђеном стереотипу: заустављање сватова у гори, невесту љуто заболи глава, омрази јој сунце, примери из друге верзије песме *Јутро*: ‘заболеће те глава, сунце је на уранку,/ гуја се у котур свија,/ опечиће те младу’. У другом стиху шесте верзије ове песме, Настасијевић открива да све време пева о уклетој невести Милић- барјактара: ‘то

златокоса девојка уснила сан'. Момчило Настасијевић је у епској песми осетио гивајући силу привлачења и одбијања мањих жанрова, прадавну мелодију коју они у себи носе инкорпорирани у епску песму“ (Матицки, 1993: 31- 32).

Међутим, упркос свим упућеним упозорењима и песниковом старању и жељи да се сачува овоземаљски живот вилински чистог бића- русалке, она у четвртој песми циклуса *Јутро* показује како се одриче датог упозорења, јер несвесна опасности не жели да прихвати савет који јој лирски субјект саопштава, већ по сваку цену наставља своју шетњу што се претвара у плес по прелепој и замамној роси зајутарја, не би ли пронашла цвет љубичицу која јој је својим опојним мирисом разагнала сан. „Нек боли,/ не заболела;/ нек печи,/ не опечила,// мирисну/ сан ми обрече,/ трагом је зоре тражим“ (Настасијевић, 1991 а, I: 118). Песник ову четврту песму завршава стиховима који по својој форми веома подсећају на народне умотворине, на извесну врсту бајалице, а према типу одрицања, предствалају филозофски тип одрицања у онтолошком смислу.

У онтолошком смислу, филозофски тип одрицања препознајемо такође и у петој песми наведеног циклуса, када се дешава потпуна метаморфоза девичанског бића, које иначе има статус ентитета интензивне промењивости, због којег и не може доћи до свог самоостварења у читавом процесу промене. „И гле,// у плаветни дан,/ вејала сном и вејала,// са таласавих груди/ нељубљене девојке, љубица смерна“ (Настасијевић, 1991 б, I: 118). У интензивној намери да пронађе и убере свој цвет, своје *наспрамно биће* из флоралног света, девојка на крају песме и сама доживљава својеврсну трансформацију приликом преласка са овога на онај свет, као мртва драга, на неки начин се и сама претварајући у љубичицу, која јој изниче из груди. Поводом одрицања Настасијевића као ствараоца од прављења оштре и искључиве дистинкције између антрополошког и флоралног света, Милослав Шутић пише следеће:

Први вид Настасијевићевог доживљаја биља испољава се на ступњу непосредног антрополошко- вегетативног мешања људских, органских и биљних облика. Овде биљке суделују у осмишљавању песниковог доживљаја другог- жене, и њене физичке лепоте, на тај начин што су чврсто испреплетене са телом те жене као предметом објективног доживљаја, у целини, односно у појединим његовим

деловима. То је виталистички песнички доживљај, остварен познатим средствима поређења женске лепоте и биљака из библијске *Песме над песмама* (Šutić, 1979: 81).

Лексичко- семантички ниво (ПОЕТСКИ ТИП ОДРИЦАЊА)

Када је реч о поетском типу одрицања, циклус песама *Јутро* спада са својим песмама у оне Настасијевићеве песме са највећим бројем верзија. Од укупно петнаест варијанти, само две последње имају исти наслов као коначна верзија, док у осталим наслов варира- од имена *Плави дан*, преко *Мирисна песма*, *Јутарња песма*, до већ споменутог *Јутра*. Упркос чињеници да је циклус песама *Јутро* далеко експлицитнији у изразу у односу на, рецимо, песме из лирских кругова *Глухоте* и *Речи у камену*, не само због начина на који је решена номинална проблематика, већ и суштински, структурално, као и на лексичком и семантичком нивоу, саме по себи песме из циклуса *Јутро* су ипак у знатној мери сведеније и сажетије у погледу језичког израза и структуре у односу на њихова решења у верзијама.

Из осаме

Противречности постојања (ФИЛОЗОФСКИ ТИП ОДРИЦАЊА)

Момчило Настасијевић, као и у ранијим песмама овог и појединих већ споменутих лирских кругова, углавном користи врло ефектну стилску фигуру контраста, јер на тај начин он ствара убедљиву слику противречности постојања, али и самог бића као таквог. Тако, на пример, у првој песми која је у потпуности инвокацијског карактера, песник као да жели да се обрати неком имагинарном, будућем читаоцу, или можда- будућем песнику, поучавајући га о нужности склада

свега постојећег у односу на појединачне случајеве, али и бића у себи самом, будући да се једино путем одрицања од сваке дисхармоније и несклада уопште и може кренути стваралачим путевима. „Остани где си,/ и теци као река,/ и као дрво расти,/ и олујом захуји,/ ил' цветај као цвет“ (Настасијевић, 1991 а, I: 119). Помало наликујући на Рилкеове савете из *Писама младом песнику*, Настасијевић износи своје уверење о стваралачким предусловима на један свакако поетичнији начин. Уколико се у први план истакну све наведене нужне трансформације бића како би се дошло до његовога остварења у делу, могли бисмо рећи да је у том случају реч о филозофском типу одрицања у онтолошком смислу.

Међутим, уколико се пре свега истакне тај моменат етичности и беспопштедне песникове посвећености будућем стваралачком или читалачком поколењу са извесном тежњом и жељом да га упуту на тајанствене путеве стварања, при том не штедећи ни себе ни своје сопствено дело, онда можемо говорити о примеру који одговара и филозофском типу одрицања у етичком смислу.

Када песник, односно лирски субјект, међу којима стоји знак једнакости, дочарава *ћутљивост кровова* свога завичаја у коме *миле воде* и *дим се по земљи краде*, он заправо преноси на свога жељенога реципијента своје сазнање о животу, који је пун неизвесности и загонетки, будући да је све у њему засновано на процесу *ослушкивања створа и твари*. „Зебња је овде,/ ослушкују се створ и твар:/ у камен заспати јавом,/ ил' будно сном/ потећи на веке“ (Настасијевић, 1991 б, I: 119). Недоумицу представља и стање у коме се биће писца и биће реципијента налазе, па тако се оно креће између сомнабулног, готово у потпуности несвесног, па све до стања потпуне будности и свесагледивости, где су оба готово подједнако важна и нераздвојива када је у питању стваралачки процес.

„Ведрину из тла бола, знај,/ сише овде корен бол“ (Настасијевић, 1991 в, I: 119). Чињеница да је са непогрешивим осећајем за родно тле песник то исто тле примарно повезивао са тугом и патњом, иако је упркос томе сам остајао ту позивајући и друге на останак, само је наизглед парадоксална, јер је песникова

спознаја досезала далеко дубље од једне опште површности, будући да је он сам био свестан да се једино одрицањем од напуштања онога што је родно, оно може издићи из бола из којег је поникло, изничући и пупећи у радост.

Аутономија смисла
(ПОЕТСКИ ТИП ОДРИЦАЊА)

Са свега шест различитих верзија, песме из циклуса *Из осаме* спадају у ред оних мање варираних Настасијевићевих песама, у којима је такође доминантно присутан процес редукције језичког израза, приликом којег је од првобитно једне песме као јединствене целине са осетно аутономним деловима- целинама, извршена њена крајња дисперзија и сегментација до циклуса песама, који се састоји од укупно пет, колико самосталних, толико ипак међусобно повезаних песама.

Прича

Животни циклус
(ЖИВОТНИ ТИП ОДРИЦАЊА)

Сагледавајући читав један животни циклус кроз циклус песама *Прича*, Настасијевић као да покушава да измири међусобно поприлично различите наративе у њему, те на тај начин преплићући приповедно и песничко, поетско, он успева да од нечега што наликује приповедном стилу дође до свог карактеристичног, редукованог и сведеног песничког израза. Композицијом саме песме, он кретањем кроз њено структурно ткиво, заправо описује један временски прстен који одговара раздобљу од једне године, а има могућност саморепродукције, којој песник одриче могућност нестанка у уминућу, јер се она својом могућношћу бесконачне репетиције непрестано обнавља, како у природи,

тако и у самоме човеку, коме као да је једином дата могућност да је рационално освести и перцепира.

Према речима Бојана Јовића: „*Прича* је једина Настасијевићева песма у којој у потпуности владају смирење, испуњење у вези са другим (вољеним) бићем и лишена је, када је реч о односу драгог и драгане, било каквог призвука смрти, сеновитости или узалудности“ (Јовић, 1993: 146).

Животни тип одрицања препознајемо и у стиховима прве строфе прве песме, који унеколико подсећају на већ помињане стихове из циклуса песама *Туга*. У циклусу песама *Прича*: „Јесен по нашем врту/ сметове лишћа снела,/ те раскошна ти коса./ и набори одела,/ дах веју помрла биља.// А у нама певају миља;/ радосни, руку под руку,/ газимо по злату“ (Настасијевић, 1991 а, I: 121), то су стихови који, као и сам циклус стварања у песништву Момчила Настасијевића, стоји наспрам смрти, пркосећи јој својом благошћу, надвлађујући је својом неодољивом ведрином чак и у сред умирања. Слично је и са наведеним стиховима из циклуса песама *Туга*: „Засветле дани,/ девице мру биљке/ тихано мило...// И као да се/ од искони снило:/ прецветаше журно/ руже и љиљани,/ случи се иста прича ко и лани“ (Настасијевић, 1991 б, I: 113).

Персонификација времена (ФИЛОЗОФСКИ ТИП ОДРИЦАЊА)

Када је реч о филозофском типу одрицања у онтолошком смислу, у првој строфи друге песме овог циклуса појављује се зима у свом персонификованом облику, која према својој особини да се одриче било каквог осећаја за милост према свему што је окружује, бива окарактерисана као вештица. „Вештица зима/ на нашем настани се брегу,/ скамени гору и воду,/ и тици крила“ (Настасијевић, 1991 в, I: 121). Мотив гаврана, који својом црним контрастира белини снега, само још у већој мери наглашава злокобност и осамљеност коју изазива оскудност у животним титрајима датог периода.

У трећој песми циклуса *Прича*, песничка слика у којој је описано двоје како шетају држећи се за руке и топлином свога емотивнога јединства пркосе

шкрипи снега под ногама, представља још један пример филозофског типа одрицања у онтолошком смислу. Топлина живости бића сједињених у њиховој усаглашеној хорности корака такође је надвладала усамљену статистику зимског предела.

Приказујући процес поновног рађања природе кроз ведре и пријатне тонове њенога оглашавања у пролеће, Настасијевић увиђа да се по ко зна који пут пред његовим очима отвара књига живота, који се најзад одриче својих успаваних покрова, васкрсавајући са сваком годином изнова, неуништив и постојан. „Па пролеће над нама/ плаветна рашири крила;/ са тајне спаде скрама,/ сном букну у биљци клица,/ и заромори гора,/ и запева птица“ (Настасијевић, 1991 а, I: 122). Пример за филозофски тип одрицања у спознајном смислу, представља управо та слика победе бића над не- бићем.

Парадокс и афирмација (РЕЛИГИЈСКИ ТИП ОДРИЦАЊА)

Правећи јасну паралелу између два периода у години, који се поклапају са заспивањем и поновним буђењем природе и свега што је у њој садржано, Настасијевић у том, наизглед, парадоксалном процесу трајања увиђа једну дубоку логику која се очитује у меусобноме одрицању супротности, које се заправо негирањем спознају и потврђују. „Јесени свих злата,/ белине зима,/ плаветнила пролети,/ румени лета,/ чудну причамо причу“ (Настасијевић, 1991 б, I: 122). Та склоност ка пантеистичком виђењу света, очигледна је и доминира у наведеним стиховима, којима Настасијевић, као песник затвара не само свој последњи лирски круг *Одјеци*, већ и све оне лирске кругове који су се у његовим песмама одразили и *одјекнули*, па самим тим и своје песничко дело, као слутећи да би свака нова реч била сувишна, те да би нарушила то усаглашено сазвучје питагорејских концентричних сфера. Песник на тај начин успева да оствари свој песнички задатак, као и стваралачки *credo* према коме је суштина песничког стварања садржана у одрицању од свега непотребног ради суштине оличене у музици, као

некој врсти светаштва, а која се у Настасијевићевом случају огледа успостављању хармоничног саодноса између свега што постоји.

Симболика имена
(ПОЕТСКИ ТИП ОДРИЦАЊА)

Са осам верзија, циклус песама *Прича* представља циклус, бројчано гледано, просечно варираних песама, које су такође дедукцијом од првобитно јединствене целине рашчлањене на шест различитих засебних песама, које функционишу самостално, упркос очигледној органској и суштинској међусобној повезаности. Поред већ карактеристичног поетског поступка редукције језичког израза, занимљиво је и номинално решење циклуса, који је у првобитним верзијама имао, као песма- назив *Пркос*, до пете верзије, чиме је песник истакао способност лирског субјекта да одоли свим временским ћудима, као и хировитости трајања, док се од пете до осме варијанте, укључујући ту и коначну, појављује назив *Прича*, као назив циклуса, са значајно стилски измењеним особеностима, и изостављеним елементима као што су моменти управног говора у првобитним верзијама, поред раније пренаглашене наративности у изразу.

ЗАКЉУЧАК

На темељу увида у целокупно Настасијевићево књижевно дело, а на основу којег смо сумирали иницијално наговештене резултате истраживања до којих се у раду и дошло уз помоћ примене интерпретацијске и херменеутичке методе, сама се по себи наметнула чињеница која сведочи о недељивој повезаности проблема одрицања са самом суштином Настасијевићевог књижевног дела.

Наведени проблем, који је уједно и упоришна тачка читаве наше анализе, произилази из Настасијевићевог стваралачког опуса као један од његових најважнијих аспеката, било да је реч о животном, филозофском, религијском (теолошком) или поетском типу одрицања. На сличан начин на који се поезија истиче у односу на остале књижевне жанрове у којима се Настасијевић огледао, и поетски тип одрицања је према важности и доминантности јасно апострофиран у односу на све остале типове одрицања. Међутим, баш као што се ни између различитих дела Момчила Настасијевића, када је о жанровском, тематском, формалном, али пре свега суштинском и садржинском питању реч, не може поставити строго одређена дистинкција, будући да су сва повезана доминирајућом улогом музике и *матерње мелодије* у њима, као и проблемом одрицања који у себи садрже, тако се и на плану четири типа одрицања, која смо издвојили као најважнија у целокупном Настасијевићевом опусу, не може успоставити однос априорне међусобне искључивости, већ баш супротно томе, они се међусобно употпуњују и једно другим потврђују.

У *Мислима и забелешкама* као и *Есејима* Момчила Настасијевића, за које је већ речено да су према својој жанровској, али и идејно- тематској равни веома сродни, па самим тим и обједињени стоје у четвртој књизи Настасијевићевих *Сабраних дела*, тип одрицања који евидентно доминира јесте поетски тип одрицања. Можда је такво стање у потпуности разумљиво будући да су и сами *Есеји* заједно са *Мислима и забелешкама* заправо носиоци главних поетских идеја Момчила Настасијевића, те као такви они их садрже у њиховом непосредном и

најексплицитнијем облику, чија ће се суштина касније рефлектовати и у осталим књижевним жанровима.

Будући да сам проблем одрицања, у контексту одређених питања која су нам значајна за увид у стваралаштво Момчила Настасијевића, има своју основу пре свега у сфери поетског, каузално следи закључак који се на анализираним примерима већ вишеструко потврдио, а то је да је у поетском типу одрицања, на извештан начин, садржана рефлексивна свих осталих типова одрицања, али са јасно наглашеним моментом нормативности који је у поетском типу одрицања садржан.

Док је у *Есејима, Мислима и забелешкама* у највећој мери био заступљен поетски тип одрицања, који је доминантан пре свега према свом значају па тек потом према бројности примера који га илуструју, баш као што ће се то показати важећим и за друге жанрове, дотле ће у нешто мањој мери бити заступљени и остали типови одрицања и то следећим редоследом: религијски, филозофски и на крају, у најмањој мери, животни тип одрицања, и то са извесном могућношћу варирања редоследа у зависности од жанра о коме је реч.

Поводом Настасијевићевих *Драма*, може се запазити да је свакако најзначајнији тип одрицања поетски, док се према заступљености у различитим примерима истиче најпре филозофски, па религијски и на крају животни тип одрицања. Дакле, одступања у односу на заступљеност различитих типова одрицања у *Есејима* је минимална.

Поетски тип одрицања манифестује се претежно у моментима и сценама у драмама у којима је управо одсуство говора, односно драмског дијалога, оно што у појединим случајевима на делотворнији и ефектнији начин може изнети драмску радњу, него што то могу речи. Такође, сведеност у језичком изразу често је праћена и адекватном атмосфером, посебно приликом увођења читаоца у простор одигравања драме. Исто тако, поетски тип одрицања често се осликава и у музици као најизражајнијем од свих могућих средстава, према Настасијевићевом уверењу, не само у комуникацији међу ликовима у самој драми, већ и у комуникацији драмског дела и његових рецепијената.

Када је реч о Настасијевићевој приповедној прози, већ је раније у раду била елаборирана тема њиховог жанровског одређења, те је у том смислу наглашена и

издвојена особеност која сведочи о њиховој нераскидивој повезаности са поезијом, али и другим жанровима, есејима и драмама које је Настасијевић писао. То је такође уочљиво и на плану временског подударања, дакле у хронолошком смислу готово свако од дела једног жанра Момчила Настасијевића настаје упоредо са делом које припада неком другом жанру, што је унеколико и подразумевајуће јер је сам песник био релативно кратко присутан на ондашњој књижевној сцени због своје преране смрти. Последња приповетка *Наход* објављена је 1933. године, у фебруарском броју *Српског књижевног гласника*.

Поредећи заступљеност четири типа одрицања у приповедној прози Момчила Настасијевића, долазимо до закључка да је према важности, баш као и у случају претходно анализираних жанрова, најзначајнији свакако поетски тип одрицања, док је према броју примера најистакнутији филозофски тип одрицања, са своја четири подтипа: спознајним, онтолошким и етичким, док за њима следе животни тип одрицања и на крају религијски тип одрицања.

На тај начин, својеврсна свеопшта цикличност Настасијевићевог књижевног дела као да постаје одраз готово савршене поетске уравнотежености чија је основа садржана у самоме језгру матерњом мелодијом условљене хармоније, коју симболички, али и суштински описује то средишње *о* наведеног сферичног левка, који значи *одрицање*. Дакле, не само у својим *Лирским круговима*, већ и у читавом свом књижевном стваралаштву, Настасијевић веома успешно користи метафору *круга*, односно *сабирање* и *сажимање* пре свега семантичких кругова до саме суштине онога о чему пише или, боље, пева. Иманентно томе, *Мисли и забелешке* представљају заметак, оно најзначајније *Есеја*, док се ови опет својом карактеристичном експлицитношћу рефлектују на све остале жанрове и еманирају претежан број најважнијих Настасијевићевих идеја на њих. Управо та дела која припадају осталим жанровима јесу уједно и носиоци његове имплицитне поетике, иако се и оне међусобно такође подударају, и у том свом подударању творе испуњени скуп међусобног потврђивања, али и самопотврђивања. Такође, у *Драмама* и *Приповедној прози*, Момчило Настасијевић наставља са тим заносним поигравањем светлости и сенки, односно очигледног и тајанственог, а које се у

поетском смислу управо опредмећује и остварује у одрицању. Поводом исте ствари песник је исписивао и исписујући сажимао бескрајне редове својих песама и њихових варијаната, не би ли од пренаглашене улоге контекста у свом поетском изразу на почетку, његовим брушењем дошао до самог језгра у коначним варијантама.

Момчило Настасијевић је песник одрицања. Својим целокупним делом, али и животом као таквим, Настасијевић је вишеструко и неоспорно успоставио проблем и сам поступак одрицања, као својеврсни принцип не само стварања, него и читавог постојања.

СПИСАК ЛИТЕРАТУРЕ

I Дела Момчила Настасијевића

1. Настасијевић, М. (1927). *Из тамног вилајета*. Београд: Издање аутора.
2. Настасијевић, М. (1927). *Међулушко благо*. Београд: Издање С. Б. Цвијановића.
3. Настасијевић, М. (1930). *Недозвани*. Београд: Издање аутора.
4. Настасијевић, М. (1931). *Господар Младенова кћер*. Цетиње: Прештампано из цетињских „Записа“.
5. Настасијевић, М. (1932). *Пет лирских кругова*. Београд: Издање писца.
6. Настасијевић, М. (1938- 1939). *Целокупна дела*. (Књ. I- IX). Београд: Издање пријатеља.
7. Настасијевић, М. (1944). *Приповетке*. Београд: Српска књижевна задруга.
8. Настасијевић, М. (1958). *Песме. Приповетке. Дrame*. Београд: Српска књижевна задруга.
9. Настасијевић, М. (1962). *Седам лирских кругова*. Београд: Просвета.
10. Настасијевић, М. (1963). *Момчило Настасијевић*. Београд: Нолит.
11. Nastasijević, M. (1966). *Izabrana dela*. Zagreb- Beograd- Sarajevo: Naprijed- Prosveta- Svijetlost.
12. Nastasijević, M. (1966). *Izabrana dela II*. Zagreb- Beograd- Sarajevo: Naprijed- Prosveta- Svijetlost.
13. Настасијевић, М. (1968). *Седам лирских кругова*. Београд: Просвета.
14. Настасијевић, М. (1971). *Песме. Приповетке. Дrame*. Београд- Нови Сад: Српска књижевна задруга- Матица српска.
15. Настасијевић, М. (1972). *Истинословац*. Београд: Српска књижевна задруга.
16. Настасијевић, М. (1981). *Пет лирских кругова*. Београд: Слово љубве.
17. Настасијевић, М. (1991). *Сабрана дела*. (Критичко издање, књ. I- IV). Београд- Горњи Милановац: Српска књижевна задруга- Дечје новине.

II Стручна литература

Књиге:

18. Андрејевић, Д. (2005). *Српска поезија XX века*. Београд: Просвета.
19. Vladojević, S. (1986). *Poezija, mistika, povijest*. Sarajevo: Svjetlost.
20. Брајовић, Т. (1993). Лирско откривење Момчила Настасијевића (О песми *Предвечерје*), у: Новица Петковић (ур.) *Седам лирских кругова Момчила Настасијевића*. Београд, Горњи Милановац, Београд: Институт за књижевност и уметност, Дечје новине, Културно- просветна заједница Србије.
21. Бранковић, С. (1998). *Писци вертикале*. Нови Сад: Светови.
22. Бркић, С. (1988). *Осветљени спрудови (Есеји)*. Нови Сад: Матица српска.
23. Булајић, Ј. (2013). *Од матерње мелодије до Христа*. Београд: Службени гласник.
24. Винавер, С. (1938). Момчило Настасијевић (Студија), у: Момчило Настасијевић. *Сабрана дела*. Београд: Издање пријатеља.

25. Владив Гловер, С. (1997). *Лирска драма словенскога модернизма*. Београд: Просвета.
26. Вујков, Д. (2001). *Осми дан* (Есеји и критике). Нови Сад: Алфа граф.
27. Гавриловић, З. (1972). Три јединства Момчила Настасијевића, у: *Момчило Настасијевић, Истонословац*. Београд: Српска књижевна задруга.
28. Глушчевић, З. (1998). *Књижевност и ритуали*. Београд: Српска књижевна задруга.
29. Гој, Е. Д. (1969). *О два лирска циклуса Момчила Настасијевића*. Прев. Мирослав Настасијевић. Крушевац: Багдала.
30. Грдинић, Н. (1994). Проблем матерње мелодије у српској авангардној књижевности, у: Новица Петковић (ур.) *Седам лирских кругова Момчила Настасијевића*. Београд, Горњи Милановац, Београд: Институт за књижевност и уметност, Дечје новине, Културно- просветна заједница Србије.
31. Група аутора. (2004). *Огледи о српским песницима*. (2. прегл. и доп. изд.). Београд: Друштво за српски језик и књижевност.
32. Група аутора. (2009). *Тајне Настасијевића*. Београд, Горњи Милановац: Културни центар Београда, Музеј рудничко- таковског краја.
33. Делић, Ј. (1994). Облици сказа у Настасијевићевој збирци „Из тамног вилајета“, у: (ур.) Новица Петковић. *Поетика Момчила Настасијевића*. Београд, Горњи Милановац, Београд: Институт за књижевност и уметност, Дечје новине, Културно- просветна заједница Србије.
34. Димитријевић, В. (1998). *Истинословац у завичају* (Хришћанска мисао Момчила Настасијевића). Нови Београд: Манастир Тресије.
35. Димитријевић, В. (2003). Неопходност повратка миту („Година“), у: Момчило Настасијевић. *Хроника моје вароши*. Горњи Милановац: Библиотека „Браћа Настасијевић“, ИК „ЛИО“.
36. Димитријевић, В. (2004). *Високо је записано: од коби до Христа у делу Момчила Настасијевића*, Горњи Милановац.
37. Димитријевић, В. (2011). *Светац српског језика* (Рана читања Момчила Настасијевића). Горњи Милановац: Библиотека „Браћа Настасијевић“.
38. Ђорђевић, С. (2002). У корену језика и на трагу бића- Есенцијалистичка уметност Момчила Настасијевића, у: Слободан Јовановић (ур.) *Момчило Настасијевић- Поезија и проза*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
39. Егерић, М. (1979). *Срећна рука* (Огледи о српским песницима и критичарима). Београд: Српска књижевна задруга.
40. Егерић, М. (1994). *Срећна рука* (Огледи о српским песницима и критичарима). – 2. доп. изд. Нови Сад: Дневник.
41. Егерић, М. (2002). Момчило Настасијевић и Исидора Секулић Фрагмент о једном Исидорином виђењу Настасијевића, у: *Дело Исидоре Секулић у науци о књижевности*. Нови Сад.
42. Зубановић, С. (1995). *Скок преко сенке*. Београд, Лозница: Српска књижевна задруга, Културно уметничко друштво „Караџић“.
43. Игњатов- Поповић, И. (2009). *Ликови у српској експресионистичкој драми (У трагању за идентитетом)* Нови Сад, Београд: Позоришни музеј Војводине, Алтера.

44. Јеремић, Љ. (1994). Природа фантастике у приповеткама Момчила Настасијевића, у: (ур.) Новица Петковић. *Поетика Момчила Настасијевића*. Београд, Горњи Милановац, Београд: Институт за књижевност и уметност, Дечје новине, Културно- просветна заједница Србије.
45. Јерков, А. (1993). Неука срца (фаустовски тренутак Настасијевићеве *Зоре*), у: Новица Петковић (ур.) *Седам лирских кругова Момчила Настасијевића*. Београд, Горњи Милановац, Београд: Институт за књижевност и уметност, Дечје новине, Културно- просветна заједница Србије.
46. Јеротић, В. (2002). *Дарови наших рођака 1 (Психолошки огледи из домаће књижевности)*. Београд и Бања Лука: Ars libri, Бесједа.
47. Јеротић, В. (2002). *Дарови наших рођака 2 (Психолошки огледи из домаће књижевности)*. Београд, Бања Лука: Ars libri, Бесједа.
48. Јовановић, А. (1993). Отварање печата (над песмом Труба Момчила Настасијевића), у: Новица Петковић (ур.) *Седам лирских кругова Момчила Настасијевића*. Београд, Горњи Милановац, Београд: Институт за књижевност и уметност, Дечје новине, Културно- просветна заједница Србије.
49. Јовановић, А. (1994). Одједи поетике Момчила Настасијевића у српској неосимболистичкој поезији, у: Новица Петковић (ур.) *Поетика Момчила Настасијевића- зборник радова*. Београд, Горњи Милановац, Београд: Институт за књижевност и уметност, Дечје новине, Културно просветна заједница Србије.
50. Јовановић, Д. (2001). (Поговор), у: Момчило Настасијевић: *Све што ми се учинило да је*. Краљево: Dorotheus.
51. Јовић, Б. (1994). Биљна метафорика и симболика биљака у делу Момчила Настасијевића (Основне претпоставке), у: (ур.) Новица Петковић. *Поетика Момчила Настасијевића*. Београд, Горњи Милановац, Београд: Институт за књижевност и уметност, Дечје новине, Културно- просветна заједница Србије.
52. Јовић, Б. (1994). О Настасијевићевој „Причи“, у: Новица Петковић (ур.) *Седам лирских кругова Момчила Настасијевића*. Београд, Горњи Милановац, Београд: Институт за књижевност и уметност, Дечје новине, Културно- просветна заједница Србије.
53. Kvas, K. (2006). *Intertekstualnost u poeziji*. Beograd: Zavod za udžbenike.
54. Konstantinović, R. (1983). *Viće i jezik (O iskustvu pesnika srpske kulture dvadesetog veka)*. Beograd, Beograd, Novi Sad: Prosveta, Rad , Matica srpska.
55. Крагујевић, Т. (1976). *Митско у Настасијевићевом делу*. Београд: Вук Караџић.
56. Крњевић, Х. (1994). Прологомена за једно читање *Записа о даровима моје рођаке Марије*. у: (ур.) Новица Петковић. *Поетика Момчила Настасијевића*. Београд, Горњи Милановац, Београд: Институт за књижевност и уметност, Дечје новине, Културно- просветна заједница Србије.
57. Леовац, С. (1983). *Момчило Настасијевић (књижевно дело)*. Горњи Милановац: Дечје новине.
58. Леовац, С. (1995). *Поезија и традиција (критички есеји о српској књижевности)*. Београд: Српска књижевна задруга.
59. Манојловић, Т. (1998). *Основе и развој модерне поезије*. Зрењанин: Градска народна библиотека Жарко Зрењанин.

60. Марјановић, П. (1997). *Српски драмски писци XX столећа*. Нови Сад, Београд, Нови Сад: Матица српска, Факултет драмских уметности, Академија уметности.
61. Марковић, Милош М. (1984). *Настасијевићи*. Горњи Милановац: Дечје новине.
62. Матицки, М. (1994). Балада о уклетој невести као подтекст Настасијевићевих лирских кругова, у: Новица Петковић (ур.) *Седам лирских кругова Момчила Настасијевића*. Београд, Горњи Милановац, Београд: Институт за књижевност и уметност, Дечје новине, Културно- просветна заједница Србије.
63. Матицки, М. (1994). Словенска антитеза као одгонетка Настасијевићевих лирских кругова, у: (ур.) Новица Петковић. *Поетика Момчила Настасијевића*. Београд, Горњи Милановац, Београд: Институт за књижевност и уметност, Дечје новине, Културно- просветна заједница Србије.
64. Матицки, М. (2003). *Језик српског песништва*. Нови Сад: Прометеј.
65. Микић, Р. (1994). Настасијевићева песма и историја, у: Новица Петковић (ур.) *Седам лирских кругова Момчила Настасијевића*. Београд, Горњи Милановац, Београд: Институт за књижевност и уметност, Дечје новине, Културно-просветна заједница Србије.
66. Милашиновић, С. (2011). *Есеји Момчила Настасијевића*. Панчево: Мали Немо.
67. Милосављевић, П. (1978). *Поетика Момчила Настасијевића*. Нови Сад: Матица српска.
68. Milošević, M. (2004). *Od simbolizma do avangarde*. Novi Sad: Zmaj.
69. Milošević, N. (1978). *Zidanica na pesku* (књижевност и метафизика; Crnjanski, Desnica, Nastasijević, Lalić, Andrić, Selimović). Beograd: Slovo ljubve.
70. Милошевић, Н. (2002). Зиданица на песку, у: Слободан Јовановић (ур.) *Момчило Настасијевић- Поезија и проза*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
71. Милошевић Ђорђевић, Н. (1994). Поетика усмене традиције у прози Момчила Настасијевића, у: (ур.) Новица Петковић. *Поетика Момчила Настасијевића*. Београд, Горњи Милановац, Београд: Институт за књижевност и уметност, Дечје новине, Културно- просветна заједница Србије.
72. Миљковић Б. (1972). *Сабрана дела*, књ. 4. Ниш: Градина.
73. Миочиновић, М. (1975). *Есеји о драми (Крлежа, Црњански, Настасијевић, А. Поповић)* Београд: Вук Караџић.
74. Михајловић, Б. (1956). Момчило Настасијевић (поезија), у: Борислав Михајловић (саставио и предговор написао) *Српски песници између два рата*. Београд: Нолит.
75. Михајловић, Б. (1958). Момчило Настасијевић, у: *Песме.Приповетке. Дrame*. Нови Сад, Београд: Матица српска, Српска књижевна задруга.
76. Mihajlović, J. (1976). *Neuveli otkosi*. (Studija). Novi Sad; Sremska Kamenica: Crveni krst Vojvodine, Institut za plućne bolesti i tuberkulozu.
77. Мичић, Б. (2010). *Под језиком, над говором (Огледи о Настасијевићу и Џунићу)* Београд: Алтера.
78. Мишић, З. (1956). Момчило Настасијевић (поезија), у: Зоран Мишић (саставио и предговор написао) *Антологија српске поезије*. Нови Сад: Матица српска.
79. Настасијевић, М. и Светомир Настасијевић. (1927: 37- 40). *Међулушко благо*. (Поговор). Београд: С.Б. Цвијановић.

80. Настасијевић, С. (1974). *Из биографије Момчила Настасијевића*. Краљево: Повеља.
81. Настасијевић, С. (2012). *Момчило Настасијевић- Човек и уметник*. Горњи Милановац: Музеј рудничко- таковског краја.
82. Негришорац, И. (1994). Тетраптих о светој жртви, у: Новица Петковић (ур.) *Седам лирских кругова Момчила Настасијевића*. Београд, Горњи Милановац, Београд: Институт за књижевност и уметност, Дечје новине, Културно-просветна заједница Србије.
83. Недић, М. (2003). Момчило Настасијевић у контексту међуратне српске модерне књижевности, у: Радомир. В. Ивановић (ур.) *Из српске књижевности*. Нови Сад: Филозофски факултет, Змај.
84. Норис, Д. (1985). *Од Пандуровића до Црњанског (српски симболизам)*. Београд: Српска академија наука и уметности.
85. Павловић, М. (1966). Момчило Настасијевић, у: Светлана Велмар-Јанковић (прир.) *Књижевност између два рата*. Београд: Нолит.
86. Палавестра, П. (2008). *Историја српске књижевне критике*. Нови Сад: Матица српска.
87. Pantić, М. (1998). *Modernističko pripovedanje*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
88. Петковић, Н. (прир.) (1991). *Сабрана дела Момчила Настасијевића* (Критичко издање, књ. I- IV). Београд- Горњи Милановац: Српска књижевна задруга- Дечје новине.
89. Петковић, Н. (ур.) (1994). *Поетика Момчила Настасијевића (Зборник радова; поетика српске књижевности)*. Београд, Горњи Милановац, Београд: Институт за књижевност и уметност, Дечје новине, Културно-просветна заједница Србије.
90. Петковић, Н. (1994). Језик, мелодија и поетика, у: (ур.) Новица Петковић. *Поетика Момчила Настасијевића*. Београд, Горњи Милановац, Београд: Институт за књижевност и уметност, Дечје новине, Културно- просветна заједница Србије.
91. Петковић, Н. (ур.) (1994). *Седам лирских кругова Момчила Настасијевића (Зборник радова)*. Београд, Горњи Милановац, Београд: Институт за књижевност и уметност, Дечје новине, Културно-просветна заједница Србије.
92. Петковић, Н. (1999). *Огледи о српским песницима*. Београд: Друштво за српски језик и књижевност Србије
93. Петров, А. (1963). Два Орфеја, у: Александар Петров. *Разговори са поезијом*. Нови Сад: Матица српска.
94. Петровић, М. (1973). *Трајање речи- критички огледи и чланци*. Ниш: Градина.
95. Pora, V. (prir.) (1958). *Od zlata jabuka: rukovet narodnih umotvorina*. Beograd: Nolit.
96. Pora, V. (1966). Momčilo Nastasijević, u: Momčilo Nastasijević. *Izabrana dela II*. Beograd- Zagreb- Sarajevo: Prosveta- Naprijed- Svijetlost.
97. Поповић, Т. (1994). „Госпи“ или посете у сну, у: (ур.) Новица Петковић. *Поетика Момчила Настасијевића*. Београд, Горњи Милановац, Београд: Институт за књижевност и уметност, Дечје новине, Културно- просветна заједница Србије.

98. Поповић, Т. (1994). Одједи српскословенског песништва у Седам лирских кругова, у: Новица Петковић (ур.) *Седам лирских кругова Момчила Настасијевића*. Београд, Горњи Милановац, Београд: Институт за књижевност и уметност, Дечје новине, Културно- просветна заједница Србије.
99. Radović, M. (2001). *Lijepo li ova knjiga čita*. Novi Sad, Podgorica: ИТР „Змај“, Kulturno- prosvjetna zajednica.
100. Радуловић, М. (прир.) (1983). *Међуратни критичари*. Нови Сад, Београд: Матица српска, Институт за књижевност и уметност.
101. Рогач, М. (2008). *Фигуралност/фигуративност у текстовима Момчила Настасијевића*. Београд: Гласник.
102. Росић, Т. (1994). Значењска синтетичност исказа., у: Новица Петковић (ур.) *Седам лирских кругова Момчила Настасијевића*. Београд, Горњи Милановац, Београд: Институт за књижевност и уметност, Дечје новине, Културно- просветна заједница Србије.
103. Секулић, И. (1985). *Из домаћих књижевности I*. Београд: Југославијапублик - Вук Караџић.
104. Секулић, И. (2002). *Домаћа књижевност 2*. Нови Сад: Stylos.
105. Симовић, Љ. (1991). *Дупло дно*. Београд, Београд, Горњи Милановац: Српска књижевна задруга, Просвета, Дечије новине.
106. Симовић, Љ. (2001). *Дупло дно*. Београд: Стубови културе.
107. Станисављевић, В. (1988). *Прилози настави књижевности- 3. допуњено издање, књига друга*. Горњи Милановац: Дечје новине.
108. Стојнић, М. (1989). *Моделі фантастике у руској и српској симболистичкој прози*. Научни скупови, Београд, 3. Новембра 1987. Београд: Српска академија наука и уметности.
109. Страјнић, Н. (1978). „Јасике беле“ (Момчило Настасијевић, пјесник изворнога сачињања). Књижевна историја, Београд.
110. Страјнић, Н. (2002). *На гозби код Бога*. Нови Сад: Змај.
111. Страјнић, Н. (2006). *У сажетом облику (студије и огледи)*. Нови Сад: ИТП „Змај“.
112. Страјнић, Н. (2009). Језик и земља у песништву Момчила Настасијевића, у: *Огледи о књижевности и сликарству*. Бачка Паланка: Друштво за науку и стваралаштво Логос.
113. Тешић, Г. (прир.) (1994). *Авангардни писци као критичари (Зборник радова)*. Нови Сад, Београд: Матица српска, Институт за књижевност и уметност.
114. Филиповић, В. (1985). *Огледи и студије (Загонетка упитне мисли Момчила Настасијевића)*. Приштина: Јединство.
115. Фрајнд, М. (1994.) Доброта као коб у драмамама Момчила Настасијевића, у: Новица Петковић (ур.) *Поетика Момчила Настасијевића*. Београд, Горњи Милановац, Београд: Институт за књижевност и уметност, Дечје новине, Културно- просветна заједница Србије.
116. Фрајнд, М. (1994). Поезија Момчила Настасијевића и енглески „метафизички“ песници седаманестог века, у: Новица Петковић (ур.) *Седам лирских кругова Момчила Настасијевића*. Београд, Горњи Милановац, Београд: Институт за књижевност и уметност, Дечје новине, Културно- просветна заједница Србије.
117. Хаџи Танчић, С. (1979). *Паралелни светови (есеји)*. Ниш: Градина.

118. Челиковић, Б. (прир.), (2001). Ђорђе Трифуновић, *Пустуњак у граду- Духовне речи*. Горњи Милановац, Црква Свете Тројице.
119. Šindić, М. (1996). *Recepcija lirike Momčila Nastasijevića*. Beograd: Izdavačko preduzeće Rad.
120. Šindić, М. (2001). *Kritika poezije- eseji i studije*. Banja Luka- Beograd: Zadužbina „Petar Kočić“.
121. Šutić, М. (1979). *Slika sveta u poeziji Momčila Nastasijevića*. Beograd: Prosveta.
122. Шутић, М. (1994). Архетипски приступ *Виђењу 1915*. у: (ур.) Новица Петковић. *Поетика Момчила Настасијевића*. Београд, Горњи Милановац, Београд: Институт за књижевност и уметност, Дечје новине, Културно- просветна заједница Србије.
123. Шутић, М. (1994). Материјализована мелодија у поезији Момчила Настасијевића, у: Новица Петковић (ур.) *Седам лирских кругова Момчила Настасијевића*. Београд, Горњи Милановац, Београд: Институт за књижевност и уметност, Дечје новине, Културно- просветна заједница Србије.
124. Шутић, М. (1998). *Ветар и меланхолија- естетичко-тероријска истраживања*. Београд: Институт за књижевност и уметност.
125. Шутић, М. (2002). *Лед и пламен (Теоријско-естетички есеји и студије)*. Београд: Институт за књижевност и уметност.

Часописи, зборници, хрестоматије и прилози у новинама:

126. Анонимни аутор. (1990). Црвено и црно или Бродом преко брда. Београд: *Књижевна реч*, бр. 355: 22.
127. Атанасијевић, К. (1938). Духовно стварање Момчила Настасијевића. *Хришћанска мисао*, IV/5: 32-34.
128. Бандић, М. (16.09.1962). Момчило Настасијевић песник егзистенције. *Политика*, LIX/17581: стр.16.
129. Бараћ, С. (2010). Грбави и шантави грозно лажу, Типолошка сродност као нит континуитета (Фолклор, поетика, књижевна периодика). Београд: *Зборник радова Института за књижевност и уметност*, 636- 652.
130. Белић, А. (1993). Насиље над језиком. *Наш језик*, I/9: 257- 262.
131. Благојевић, Д.(1930). Књижевност у диференцирању. *Правда*, XXVI/261: 4.
132. Благојевић, Д.(1930). Нова драма Момчила Настасијевића. *Правда*, XXVI/310: 5.
133. Благојевић, Д. (1935). Речи и дела нашег језика. *Правда*, XXXI/10986: 7.
134. Благојевић, Д. (1938). Смрт једног одличног књижевника. *Правда*, XXXIV/11972: 7.
135. Благојевић, С. (10.07.1983.). Судња ријеч Момчила Настасијевића. *Књижевна реч*, XII/214- 216.
136. Благојевић, С. (1984). Настасијевићев пут безродности. *Градина*, XIX/5- 6: 12- 32.
137. Бојић, Н. (1990). Црвено и црно или Бродом преко брда. Београд: *Књижевна реч*, 355: 22- 23.
138. Бурић, И. (10.04.2012). Тужна песма као иреална прича. *Дневник*, стр.12.
139. Велмар-Јанковић, С. (1969). Реч и суштина. *Књижевност*, XXIV/5: 512- 519.

140. Витас, Д. (2011). О квантитативној анализи језика три песника (Растко Петровић- Момчило Настасијевић- Васко Попа) Творци српског књижевног језика. Београд: *Вукова задружбина, Зборник радова Института за књижевност и уметност*, 275- 294.
141. Vitošević, N. (1997). Ка родној мелодији Момчила Настасијевића или питање зла у музичким драмама „Међулушко благо“ и „Ђурађ Бранковић“. Међурејубличка заједница, Рјевља: *Mostovi*, 28, 144- 145: 84- 92.
142. Вукадиновић, Ж. (1931). Недозваност г. Настасијевића. *Политика*, XXVIII/8306: 5.
143. Vukmanović, A. (2005). Митска граница у Међулушком благу Момчила Настасијевића. Београд: *Philologija*, III 3: 87- 95.
144. Вукомановић, В. (2008). Сустрет са собом у глухотама Момчила Настасијевића. Београд: *Књижевност*, 12- 25.
145. Вучинић, Д. (2005). Витез, владар и песник- деспот Стефан Лазаревић. Трстеник: *Јефимија*, 15: 137- 145.
146. Вучковић, Р. (1982). Настасијевићев ирационализам и језички експеримент. *Стремљења*, XXIII/5: 66- 87.
147. Глигорић, В. (22.07.1962). Пустињак у граду. Сећања на Момчила Настасијевића. *Политика*, LIX/17525: стр.17.
148. Глишовић Мокровчак, М. (2004). Библиотека „Браћа Настасијевић“ (кратак историјат). Горњи Милановац: *Слово ћирилово*, I 1: 9- 50.
149. Глушчевић, З. (1962). Између звука и нирване. *Књижевне новине*, XIV/180: 3.
150. Глушчевић, З. (1971). Певање као пут од индивидуалног до универзалног. *Повеља*, I/1: 14- 26.
151. Даниловић, М. (2009). Момчило Настасијевић и Коста Миличевић. Горњи Милановац: (*Музеј рудничко-таковског краја*) *Зборник радова*, 5: 219- 234.
152. Данојлић, М. (1963). Волите ли Настасијевића? *Дело*, IX/1: 124- 127.
153. Данојлић, М. (08.03.1964). За и против Настасијевића. *Борба*, XXIX/66: 10.
154. Деврња, М. (1938). Смрт Момчила Настасијевића. *Хришћанска мисао*, IV/1-4: 27-28.
155. Деврња, М. (1940). Сотириолошки тренутак у поетском изразу. *Хришћанска мисао*, VI/9: 100- 102.
156. Делић, Ј. (1993). Симпозијум о Настасијевићу. Београд: *Књижевна историја*, XXIV 89: 118- 120.
157. Делић, Ј. (2009). Новица Петковић као тумач Милоша Црњанског и Момчила Настасијевића- Споменица академику Новици Петковић. Бања Лука: *Зборници радова Академије науке и уметности Републике Српске*, 7: 103- 130.
158. Димитријевић, В. (2001). Косовска мисао у драми „Ђурађ Бранковић“ Момчила Настасијевића. Београд: *Српске органске студије*, 1-2: 143- 146.
159. Еренрајх- Остојић, М. (1991). Попа, надреализам, Настасијевић. Београд: *Књижевност*, 3: 334- 343.
160. Zorić, P. (1962). Pesnik iskonske reči. *Savremenik*, VIII/12: 519- 521.
161. Зорић, П. (1970). Српска књижевност XX века. (Момчило Настасијевић) *Корац*, V/20- 21: 18- 19.
162. Игњатов, И. (2003/2004) Проклетство крви и тамни вилајет. Нови Сад: *Позориште*, LXXI 1-5: 34.

163. Игњатовић, В. (1996). Музика поезије Момчила Настасијевића. Лесковац: *Освита*, 6 13/14: 74- 76.
164. Јањић, Ђ. (1971). Бог у поезији Момчила Настасијевића. *Теолошки преглед*, IV/1: 63- 74.
165. Јовић, Д. (1973). „Фрула“ Момчила Настасијевића- један модел песничког језика. Београд: *Књижевност и језик*, 3-4: 21- 26.
166. Карић, Милица М. (2013). Трансформација мита у прози Момчила Настасијевића- Из тамног вилајета: „Запис о даровима моје рођаке Марије“. Крагујевац: *Митолошки зборник Филозофско- уметничког факултета*, 623- 638.
167. Квас, К. (2004). Глухоте Момчила Настасијевића у светлу Рифатеровог тумачења поезије. Београд: *Књижевна историја*, XXXVI 124: 381- 405.
168. Ковачевић, Б. (1958). О Момчилу Настасијевићу. *Књижевност*, XIII/7- 8: 45- 63.
169. Ковачевић, Б. (1961). Настасијевићев пут до песме. *Књижевне новине*, XII/159: 7.
170. Комненић, М. (1971). Ка преображеном песничком iskustvu. *Delo*, XVII/2: 123- 124.
171. Konstantinović, R. (1970). Momčilo Nastasijević. *Treći program*, II: 83- 114.
172. Kordić, R. (1973). Značenje slike, značenje strukture. *Delo*, XIX/7.
173. Kostić, Z. (1983). Skica: Momčilo Nastasijević, Zrenjanin: *Ulaznica*, 90: 46- 55.
174. Костић, С. (прир.) (2007). Дело Петра Милосављевића и србистика- *Зборник радова Филозофског факулте у Косовској Митровици*, 55- 57.
175. Кујача, Т. (2000). Српска књижевност прве половине XX вијека. Сарајево: Универзитет у српском Сарајеву Филозофски факултет, *Радови 2*: 107- 129.
176. Ладан, Т. (28.09.1962). Пригушени пламен језика. *Телеграм*, III/127: 5.
177. Laković, Aleksandar B. (2006). Nastasijević iz „Neizrečja u reč“. Novi Sad: *Polja*, LI 441: 107- 109.
178. Leovac, S. (1982). Duševna kazivanja i artizam Momčila Nastasijevića. *Književnost*, XXXVII/11: 1637- 1653.
179. Leovac, S. (1982). Pripovetke i pripovedački zapisi Momčila Nastasijevića. *Izraz*, XXV/1- 2: 29- 58.
180. Максимовић, В. (2004-2005). Поглед на досадашње токове српске књижевности. Пале: *Зборник радова Филозофског факултета*, 6-7: 371- 384.
181. Марјановић, П. (1996). Испаштања наслеђеног греха. Нови Сад: *Сцена*, 1-2: 59- 69.
182. Микић, Р. (1993). Композиција Настасијевићеве приповетке. Нови Сад: *Летопис Матице српске*, 443- 457.
183. Микић, Р. (1994). Настасијевићева песма и историја, у: Новица Петковић (ур.) *Седам лирских кругова Момчила Настасијевића*. Београд, Горњи Милановац, Београд: Институт за књижевност и уметност, Дечје новине, Културно-просветна заједница Србије.
184. Milanja, C. (1978). Skice za čitanje fantastičkog pisma. Beograd: *Beogradski izdavačko-grafički zavod; Delo*, XXIV 2: 1- 10.
185. Milašinović, S. (2010). Religioznost kao jedan vid tumačenja poetike Momčila Nastasijevića. Niš: *Philologia Mediana- Zbornik radova Filozofskoga fakulteta*, II 2: 179- 190.

186. Милашиновић, С. (2011). *Есеји Момчила Настасијевића*. Панчево: Мали Немо.
187. Милосављевић, П. (1958). Трагање за Настасијевићем. *Поља*, IV/33: 2.
188. Милосављевић, П. (1975). „Глухоте“ Момчила Настасијевића. *Летопис Матице српске*, CLI, књ.416, св.1-2: 67- 75.
189. Милосављевић, П. (1979). Поетика Момчила Настасијевића. *Поља*, (зборник радова) 243: 1- 5.
190. Милосављевић, П. (1992). Мотив дарова у приповеци „Дарови моје рођаке Марије“ Момчила Настасијевић. Сомбор: *Домети*, 19: 68-69, 47- 57.
191. Милошевић, Н. (1969). Beleška о структури Nastasijevićevog književnog izraza. *Delo*, XV/5: 509- 530.
192. Милошевић, Н. (1969). Мелодија и мотивација. *Књижевност*, XXIV/10: 324- 347.
193. Миљковић, Б. (14- 15. фебруар 1938). Умро је књижевник Момчило Настасијевић. *Политика*, XXX/10676+10677: 10.
194. Миљковић, Б. (1997). Момчило Настасијевић. Песма. Београд: *Поезија- 2*; 5: 114.
195. Мичић, Б. (2005). Сеновито и онострано у делу Момчила Настасијевића. *Градина*, бр. 9: 205, 206.
196. Мичић, Б. (2005). Сеновито и онострано у делу Момчила Настасијевића. Ниш: *Градина*, 9: 201- 214.
197. Мичић, Б. (2010). Трагом Настасијевићеве матерње мелодије- Приступ песми туга у камену (Прилози). Београд: *Књижевност и језик*, LVII 1-2: 127- 137.
198. Мушовић, Азра А. (2012). Бела Богиња, Аријадна и мит о поетском „ја“. Косовска Митровица: *Зборник радова Филозофског факултета Универзитета у Приштини*, XLII 2: 202- 217.
199. Најдановић, Д. (1934). Аутор (Момчило Настасијевић) о својим критичарима. *Штампа*, I/129.
200. Настасијевић, С. (1958). *Момчило Настасијевић и његово суделовање у свима врстама уметности*. Браничево Год. 4 Број 4: 59- 62.
201. Негришорац, И. (2008). Мотив трубе у песништву Момчила Настасијевића и Слободана Ракитића: културолошка актуелизација у периоду транзиције (Теорија, естетика, поетика). Београд: *Зборник радова Института за књижевност и уметност*, XXIII 13: 327- 345.
202. Недић, М. (2003). Момчило Настасијевић у контексту међуратне српске модерне књижевности. Нови Сад: Филозофски факултет, Змај: *Зборник радова Филозофског факултета у Новом Саду посвећен Мирославу Егерићу*, 172- 188.
203. Ного, А. (1990). Кругови лирских тишина Момчила Настасијевића: Прологомена за један облик произвољног читања. *Багдала*, XXXII/370- 371: 16- 18.
204. Остојић, К. (1960). Једна паралела: Момчило Настасијевић, надреализам и Васко Попа. *Израз*, V/1- 2: 24- 40.
205. Оташевић, М. (1990). Сећање на Момчила Настасијевића. Рашка: *Рашка*, XX 27: 22- 31.
206. Palavestra, P. (1967). Posleratna srpska poezija. *Savremenik*, XIII/6: 505- 534.
207. Pavković, V. (1994). О „Dafini“ Момчила Nastasijevića. Београд: *Реč*, 3: 67- 69.

208. Павловић, М. (1963). Момчило Настасијевић. *Летопис Матице српске*, СХХХХ/3, књ. 391: 211- 242.
209. Пејатовић, П. (1957). Речи у камену. *Видици*, V/26: 6- 7.
210. Пејовић, А. (1962). За матерњу мелодију. Књижевни профил Момчила Настасијевића. *Стремљења*, III/6: 640- 659.
211. Первић, М. (1962). Поетика и поезија Момчила Настасијевића. *Дело*, VIII/12: 1421- 1447.
212. Первић, М. (2004). Својеврсна религија Момчила Настасијевића. *Smederevo: Mons Aureus*, 5-6: 171- 184.
213. Петковић, Н. (27.10.1962). О поезији судбине и судбини поезије. *Наши дани*, X/132: 9.
214. Петковић, Н. (1962). Снага и немоћ речи. *Путеви*, VIII/6: 610- 615.
215. Petković, N. (1971). Teze za temporalnu analizu. *Savremenik*, XVII/5: 395- 401.
216. Петковић, Н. (1994). Беседа о Момчилу Настасијевићу. Београд: *Вукова задружбина; Даница*, 100- 110.
217. Петковић, Н. (1995). Један поглед на Настасијевићеву поезију. Београд: *Књижевна историја*, XXVII 95: 85- 136.
218. Петров, А. (1961). Књижевни усамљеник, Момчило Настасијевић. *Савременик*, VII/11: 435- 450.
219. Петровић, М. (1959). Жубор из незнани. *Сусрети*, VII/3: 225- 231.
220. Попа, В. (03.06.1962). Стихови Момчила Настасијевића. *Политика*, LIX/17476: 17.
221. Попа, В. (Ур.) (1968). *Седам лирских кругова*. (Предговор) Београд: Просвета.
222. Поповић, Д. (2011). Мисао о праву у делима српских писаца. Београд: *Библиотека политика и друштво*, 77: 81- 98.
223. Prodanović Mesaroš, S. (2005). Arhaični srpski jezik i nedostatak perspektive mladih generacija. Novi Sad: *Грађански лист*, V 1631: 11.
224. Пуслојић, А. (2005). Парабола пре бола и непребола Момчила Настасијевића. Београд: *Савременик*, 129-130-131: 77- 78.
225. Radović, M. (1989). Pragmatika narativnih značja u pripovesti „Zapisi o darovima moje rođake Marije“ Momčila Nastasijevića. Сарајево: *Зборник радова Института за језик и књижевности у Сарајеву (Типови приповедања у роману и приповијецу на српскохрватском језику у првој половини двадесетог вијека*, 87- 112.
226. Радуловић, Марко М. (2009). Стваралачка (само)свест и традиција у Настасијевићевим приповеткама из тамног вилајета 1. Панчево: *Свеске- Мали Немо*, 93: 135- 142.
227. Радуловић, Марко М. (2009). Стваралачка (само)свест и традиција у Настасијевићевим приповеткама из тамног вилајета 2. Панчево: *Свеске- Мали Немо*, 93: 135- 187.
228. Rakitić, S. (1969). Pesnik maternje melodije. *Polja*, XV/127: 9- 11.
229. Ристић, М. (01.10.1928). Љубав према небу, г. Момчилу Настасијевићу. *Књижевни север*, IV/10: 450.
230. Ружић, Ж. (25.07.1987). Три „јасике“ у три ритма. *Књижевна реч*, XVI/303- 304.

231. Swan (Станислав Винавер). (1938). Књижевно стваралаштво и књижевна техника. Личност и дело Момчила Настасијевића пред судом његових пријатеља у ПЕН- клубу. *Нова смена*, I/2: 83- 89.
232. Секулић, И. (01.02.1928). Међулушко благо, музичка драма Момчила Настасијевића. *СКГ XXIII/3*: 235- 237.
233. Секулић, И. (1941). Речи мелос (Међулушко благо). *Аналитички тренуци и теме*, књ. 3: 100- 103.
234. Секулић, И. (1941). Тамни вилајет Настасијевића. *Аналитички тренуци и теме*, књ. 2: 140- 144.
235. Стаменковић, В. (2004). Маскирање мелодраме. Београд: *НИН*: 53.
236. Станојев (Рабљеновић), Ј. (пролеће- зима, 2011). Момчило Настасијевић и хијероглифи (Фрагмент о одрицању). Бачка Паланка: *Сунчаник*, бр. 35.
237. Станојевић, В. (1966). *Болести и стваралаштво књижевника Старог Београда (у светлости сведочанстава познаника)*. Београд: Зборник радова Српског лекарског друштва (секције за историју медицине и фармације) 1872/4: 157- 158.
238. Стојановић Пантовић, Б. (2016). „Георг Тракл и српски експресионизам“. У: Делић Ј. (уред.) (2016). *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, књ.64, свеска 3. Нови Сад: Матица српска, 603- 623.
239. Стојнић, М. (2001). Средњовековни мотиви у прози XX века (М. Настасијевић и И.А. Буњин). Београд: *Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор, Филозофски факултет*, 1-4: 64- 70.
240. Страјнић, Н. (1976). Tragom iščeznuća. *Polja*, XXI/208- 209: 3- 4.
241. Страјнић, Н. (1977). Момчило Nastasijević i tradicija. Нови Сад: *Зборник Матице српске за славистику*, 12: 53- 57.
242. Страјнић, Н. (1978). Izvor i tajna. *Delo*, XXIV/3: 67- 78.
243. Страјнић, Н. (10.02.1978). С језиком, сам. *Књижевна реч*, VII/94.
244. Страјнић, Н. (1978). Sjenoviti blistaj riječi. *Polja*, XXIV/230: 24.
245. Страјнић, Н. (1979). Petar Milosavljević: Poetika Momčila Nastasijevića. *Književna istorija*, XI/44: 731- 733.
246. Страјнић, Н. (2006). *У сажетом облику. Студије и огледи*. Нови Сад: ИТП Змај.
247. Тартаља, И. (2008). Вељко Петровић о Момчилу Настасијевићу. Нови Сад: *Прештампано из зборника Матице српске за књижевност и језик*, 459- 461.
248. Тешић, Г. (1972). Библиографија о Момчилу Настасијевићу. *Књижевна историја*, IV/16: 741- 778.
249. Тешић, Г. (1973, март). Критичари о Момчилу Настасијевићу. *Венац*, бр.12, 61- 64.
250. Тешић, Г. (1992). „Случај Настасијевић“ и критичка мисао С. Винавера. Београд: *Књижевна реч*, XXI 387-388: 12.
251. Тимченко, Н. (28.04.1972). Оригиналан дух и стваралац. *Наша реч*, XXVIII/17: 11.
252. Трифуновић, Ђ. (1959). Древна лексика у поезији Момчила Настасијевића I. *Видици*, VII/42- 43: 6.
253. Трифуновић, Ђ. (1959). Древна лексика у поезији Момчила Настасијевића II. *Видици*, VII/44- 45: 10.

254. Трифуновић, Ђ. (1966). Момчило Настасијевић као преводац „Слова љубве“. Београд: *Браничево*, 1-2: 27- 30.
255. Хаџи Танчић, С. (1971). Звук и помисао у поезији Момчила Настасијевића. *Наше стварање* бр.1- 2: 64- 67.
256. Хаџи Танчић, С. (1975). Човек сам у смрти. *Повеља октобра* V/14: 45- 58.
257. Hadži Tančić, S. (1977). Motiv vrta u proznom i poetskom delu Momčila Nastasijevića. *Delo*, XXIII/11: 87- 99.
258. Цветковић, К. (2013). Магијски временски поредак у драми код „Вечите славине“ Момчила Настасијевића. Београд: *Зборник радова Универзитета у Београду, Факултета драмских уметности*, 55- 64.
259. Šindić, M. (1990). Odjeci lirike Momčila Nastasijevića. Banja Luka: *Putevi* 2: 83- 103.
260. Šifler, L. (1962). Susret sa iskonskom rečju Momčila Nastasijevića. *Polet*, X/3: 155- 157.
261. Šutić, M. (1969). Vrednost putokaza. *Delo*, XV/11: 1175- 1188.
262. Шутић, М. (1970). Краткотрајна „радост“ свирачевог даха. *Летопис Матице српске*, CXLVI/3: 236- 243.
263. Шутић, М. (18.03.1978). Етичка мисао Момчила Настасијевића. *Књижевне новине*, бр. 555. Шутић, М. (10.04.1979). Митологија самоуништења. *Књижевна реч* VIII/120.

III Научна литература

264. Аверинцев, Сергеј С. (1982). *Поетика рановизантијске књижевности*. Прев. Д. Недељковић и М. Момчиловић. Београд: Српска књижевна задруга.
265. Aristotel. (1980). *О рјесничком умјећу*. Прев. и објашњења З. Дукаћ. Загреб: August Cesarec.
266. Aristotel. (1988). *Метафизика*. Прев. Т. Ладан. Загреб: SNL, Globus.
267. Бенвенист, Е. (2002). *Речник индоевропских установа*. Прев. А. Лома. Сремски Карловци- Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.
268. Ботић, П. (2015). *Путуј са путницима*. Нови Сад: Писменик.
269. Бужињска, А. и Михал П. Марковски. (2009). *Књижевне теорије XX века*. Прев. И. Ђокић-Саундерсон. Београд: Службени гласник.
270. Windelband, W. (1978). *Povijest filozofije I,II*. Прев. Н. Šašel, Д. Grlić, Д. Pejović. Загреб: Naprijed.
271. Voleben, P. (2017). *Tajni život drveća (Šta drveće oseća, kako komunicira)*. Beograd: Laguna.
272. Gadamer, Hans G. (1978). *Istina i metoda*. Прев. S. Novakov. Sarajevo: Veselin Masleša.
273. Gadamer, Hans G. (2002). *Filozofija i poezija*. Прев. S. Radojčić. Beograd: Službeni list.
274. Гајић, Н. (2011). *Словенска митологија*. Београд: Лагуна.
275. Genette, G. (1979). *Introduction à l'architehte*. Paris: Editions du Seuil.
276. Gerbran, A.- Ševalije, Ž. (2009). *Rečnik simbola*. Прев. Pavle Sekeruš, Kristina Koprivšek, Isidora Gordić. Novi Sad: Stylos, Kiša.

277. Gete, Johan V. (1972). *Spisi o književnosti i umetnosti- Maksime i refleksije*. Prev. M. Đorđević. Beograd: Rad.
278. Diels, H. (1983). *Predsokratovci I,II*. Zagreb: Naprijed.
279. Dil, P. (1991). *Simbolika u Grčkoj mitologiji*. Predgovor: Gaston Bašlar. Prev. M. Radović. Sremski Karlovci- Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.
280. Додс, Е. Р. (2005). *Грци и ирационално*. Прев. Б. Глигорић. Београд: Службени гласник.
281. Драшкић Вићентијевић, И. (2010). *Non finito. прилог заснивању естетике недовршеног*. Београд: Чигоја.
282. Ђорђевић, Ј. (ур.) (2004). *Латинско- српски речник*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
283. Ђурић, В. (прир.) (1961). *Антологија народних јуначких песама*. Београд: Српска књижевна задруга.
284. Ђурић, Милош Н. (1961). *Историја хеленске етике*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства Србије.
285. Ђурић, Милош Н. (1971). *Историја хеленске књижевности*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства Србије.
286. Елијаде, М. (1991). *Историја веровања и религијских идеја*. Прев. М. Перић. Београд: Просвета.
287. Елијаде, М. (1999). *Слике и симболи* (Огледи о магијској религијској симболици). Прев. Д. Јанић. Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића Сремски Карловци.
288. Eliot, Thomas. S. (1963). *Izabrani tekstovi*. Prev. Milica Mihailović. Beograd: Prosveta.
289. Живковић, Д. (ур.) (2014). *Речник књижевних термина*. Београд: Романов.
290. Зењковски, В. (2006). *Основи Хришћанске филозофије*. Прев. М. Авдаловић. Подгорица: ЦИД.
291. Јегер, В. (2007). *Теологија раних грчких филозофа*. Прев. Б. Глигорић. Београд: Службени гласник.
292. Jolles, A. (1978). *Једноставни облици*. Загреб: Разлог.
293. Jung, Karl G. (2015). *Arhetipovi i kolektivno nesvesno*. Prev. Bosiljka Milakara. Podgorica, Beograd: Narodna knjiga, Miba books.
294. Kant, I. (1991). *Kritika moći suđenja*. Prev. N. Popović. Beograd: BIGZ.
295. Керењи, К. (1994). *Кћери Сунца*. Чачак: Градац.
296. Кроче, Б. (1995). *Поезија- увод у критику и историју поезије и литературе*. Прев. П. Мужичевић. Сремски Карловци- Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.
297. Кундера, М. (2008). *Неподношљива лакоћа постојања*. Београд: Граматик.
298. Курцијус, Ернст Р. (1996). *Европска књижевност и латински средњи век*. Београд: Српска књижевна задруга.
299. Lesky, A. (2001). *Povijest grčke književnosti*. Prev. Z. Dukat. Zagreb: Golden marketing.
300. Маларме, С. (1975). О књижевној еволуцији, у: Сретен Марић, Ђорђевић Вуковић (прир.) *Рађање модерне књижевности- поезија*. Београд, Нолит, 1975.
301. Mandeljštam, Osip. (1989). *Pjesme i eseji*. Prev. Fikret Cacan i Josip Užarević. Zagreb: GZH.

302. MekDanel, K. и Bernhard Lang. (1997). *Raj- jedna istorija*. Prev. Lj. Petrović. Novi Sad: Svetovi.
303. Meletinski, E. M. (1970). *Poetika mita*. Beograd: Nolit.
304. Милић од Мачве. (1994). *Пали сам анђео или још лутам*. Београд: Издање аутора.
305. Мицић, Љ. (1991). *Зенитизам*. Београд: Дом.
306. Niče, F. (2011). *Tako je govorio Zaratustra*. Beograd: Dereta.
307. Ovidije, Publije N. (1907). *Metamorfoze*. Zagreb: Matica hrvatska.
308. Paz, O. (1991). *Drukčije mišljenje*. Novi Sad: Svetovi.
309. Платон. (1985). *Ијон -Гозба- Федар*. Прев. М. Н. Ђурић. Београд: БИГЗ.
310. Платон. (1995). *Тимај*. Прев. М. Пакиж. Врњачка бања: Еидос.
311. Pseudo Longin. (1980). *O uzvišenom*. Prev. T. Smerdel. Zagreb: GZH.
312. Rilke, Rajner M. (1979). *Архаијски торзо*. Загреб: Матица хрватска.
313. Rilke, Rajner M. (1990). *Pisma mladom pesniku*. Prev. Vera Stojić. Beograd: Moderna.
314. Рилке, Рајнер М. (1996). *Записи Малтеа Лауридса Бригеа*. Београд: Нолит.
315. Rohde, E. (1991). *Psyhe- kult duše i vera u besmrtnost kod Grka*. Prev. D. Gojković i O. Kostrešević. Sremski Karlovci- Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.
316. Савић Ребац, А. (1984). *Предплатоновска еротологија*. Нови Сад: Књижевна заједница Новог Сада.
317. Савић Ребац, А. (1985). *Античка естетика и наука о књижевности*. Нови Сад: Књижевна заједница Новог Сада.
318. *Свето писмо*. (1998). Прев. Даничић, Ђ.- Стефановић Карацић, В. Београд: Издање библијског друштва.
319. Сенека, Луције А. (1978). *Писма пријатеља*. Прев. А. Вилхер. Нови Сад: Матица Српска.
320. Spinoza, B. (2011). *Kratka rasprava o Bogu, čoveku i njegovoj sreći*. Beograd: Dereta.
321. Срејовић, Д.- Цермановић Кузмановић, А. (1987). *Речник грчке и римске митологије*. Београд: Српска књижевна задруга.
322. Тракл, Г. (2007). Јесен усамљеника, у: Никола Страјнић (прир.) *Антологија светског песништва II*. Нови Сад: Филозофски факултет, Бистрица.
323. Фрејденберг, Олга М. (1987). *Мит и античка књижевност*. Прев. Р. Мечанин. Београд: Просвета.
324. Frejzer, Džejms Dž. (2003). *Zlatna grana- proučavanje magije i religije*. Prev. Živojin V. Simić. Beograd: Ivanišević.
325. Фридрих, Х. (2003). *Структура модерне лирике*. Прев. Т. Бекић. Нови Сад: Светови.
326. Frojd, S. (2010). *Uvod u psihoanalizu- San*. Kragujevac: Imperija knjiga.
327. Хајдегер, М. (2007). *На путу к језику*. Прев. Б. Зец. Београд: Федон.
328. Хегел, Георг В. Ф. (1986). *Естетика III*. Прев. Н. Поповић. Београд: БИГЗ.
329. <http://www.vijesti.me/caffe/besmrtno-srediste-breza-182925>, преузето 29.11.2017.
330. <http://www.znanje.org/i/i25/05iv04/05iv0401/slavljenje.html>, преузето 08. 01. 2018.
331. <http://politikin-zabavnik.co.rs/pz/tekstovi/bela-krhka-i-zalosna>, преузето 29. 11. 2017.

332. <https://sr.wikisource.org/sr/> Женидба_Милића_барјактара, преузето 29. 11. 2017.
333. Cary. (1981). *The Oxford Classical Dictionary*. Ed. M. Cary et al., Oxford: Clarendon Press.
334. Џин, Бел Х.- Виљада. (2004). *Уметност ради уметности и књижевни живот*. Прев. В. Гвозден. Нови Сад: Светови.
335. Šekspir, V. (2012). *Četiri tragedije: Romeo i Julija, Hamlet, Magbet, Kralj Lir*. Prev. Ž. Simić- S. Pandurović. Beograd: Laguna.
336. Šklovski, V. (1991). Umetnost kao postupak, u: Petar Milosavljević (prir.) *Teorijska misao o književnosti*. Novi Sad: Svetovi.