

[Пројекат Растко](#) : [Пољска](#) : [Уметност](#)

Мирослав Топић

# Приповетка "Кроз међаву" и њени пољски пандани

(Кочић — Прус — Жеромски — Рејмонт)

Анали Филолошког факултета, Београд, 1967, књ. VII, стр. 247-315.

"Намрачимо се и стегнимо срца, јер ћемо убрзо приспјети у земљу гдје ће нас дочекати мраз и сува, оштра зима са леденим страховитим вјетровима и подмуклим бурама."

(Петар Кочић: У магли<sup>[1]</sup>)

## I

Писати о Кочићу после толиких значајних претходника који су њему — човеку, борцу и књижевнику — посветили многу надахнуту реч није ни лако ни захвално, ако не желимо да само понављамо утврђена мишљења и "крчимо" утрте путеве. Још је незахвалније у Кочићевом најцеловитијем остварењу<sup>[2]</sup> тражити стране утицаје, који, по неодрживом схватању неких књижевних историчара и критичара, умањују вредност уметничког дела. Упркос отпорима, тим правцем ћемо кренути "кроз међаву".

Да бисмо избегли неспоразуме, нагласимо одмах да су Кочића за ову приповетку, и не само за њу, инспирисали "пометенички билези", које је по Змијању посејала опака "ћуд нашије" планина и ове наше зле'уде, врлетне земље."<sup>[3]</sup> Тек онда долазе књижевни подстицаји. Писац их је могао наћи у било ком делу о међави, а да се та лектира и не одрази на структуру његове приповетке.

Петар Кочић као студент славистике могао је читати Пушкинову *Међаву*. Та романтична прича, која за мото има суморне стихове Жуковског о снежној бури, божјем храму и гаврану, завршава се, међутим, срећним расплетом. У другом, познатијем Пушкиновом делу, у *Капетановој кћери*, међавом су изазвана страшна и пророчанска Грињевљева сновиђења. Али ни ту никог неће помести природна стихија. Ни евокација историјског вихора Пугачовљеве буне, ни "зимска бајка" у *Међави*, као ни истоимене приповетке Лава Толстоја или В. А. Сологуба не дају материјала за наша испитивања, јер не садрже мотив беле смрти, кључни моменат приповетке *Кроз међаву*.

У Толстојевој *Међави* (1856) бела смрт је само пишчева зла слутња која се не обистиније. Обистиниће се злогуко предсказање у приповеци *Господар и слуга*, насталој скоро четрдесет година касније (1894—1895). Ипак ни ово дело не улази у најужи круг наших интересовања, јер у њему, истина, има и међаве и смрзавања, али исход је њихов **једна** смрт.

Такав је расплет и Тетмајерове новеле *Ка небу* (1894), настале у знаку орлова и јастребова, молитве и заноса — као пандан других, значајнијих дела пољске књижевности у којима се појављује и мотив заједничке смрти два људска бића у међави, најјезгровитије изражен завршним акордом Кочићевог ремек-дела:

"Звижде вјетрови, звижде и урличу, а полумртва се уста љубе и издишу

у слаткој смрти ... "

Ми сматрамо, а то ћемо покушати и да докажемо, да је Кочић овај мотив конструисао под утицајем пољске лектире.

У пољској књижевности нису ретки призори умирања људи од студени. Поменимо само нека дела, за која можемо претпостављати да их је наш писац читао.

У другом делу чувених Мицкјевичевих *Задушница* злог властелина оптужује жртва, сиротица коју је истерао по цичи зими, те се, не нашавши преноћишта, заједно са дететом смрзнула на путу. Пошто је по среди строга оптужба пред судом духова, остале су само голе чињенице, без описа беле смрти. Песник ту смрт "види и описује" у *Смотри војске*, коју је унео у *Додатак трећем делу Задушница*. Заборављен после смотре, послани, руски сељак, веран као пас, заспи вечним сном и не помишљајући да обуче господареву бунду. Слика смрзавања обилује упечатљивим детаљима. Недостаје само мећава. Она се јавља у уводној песми *Додатка*, аутобиографском и симболичном *Путу у Русију*, да у бурно "море снега" претвори "крај пуст, бео и отворен, као за писање спремљен лист". Тако је творац *Велике импровизације* саздао у *Задушницама* својеврсни песнички мозаик о умирању у снежној стихији.

Мицкјевичево прогонство обогатило је пољску литературу оригиналним виђењем руског пејзажа. Нови прогнаници унеће у њу и бескрајна пространства Сибира. И код нас су познате *Скице* Адама Шимањског, превођене на многе језике (између осталих и на руски и немачки). Поред неколиких српскохрватских превода, објављена су код нас и два одломка на пољском језику, у Кошутећевим *Примерима књижевнога језика пољског* (1902). Из првог одломка, под насловом *Zima w Jakuski*, наш читалац (могао је то бити и студент славистике Петар Кочић) имао је прилике да сазна како у Сибиру дува "убиствени хијус", после кога се "увек нађе неколико смрзнутих лешева". Документарне и егзотичне, *Скице* не достижу пуни уметнички дomet и немају великог значаја за обликовање мотива заједничке смрти у мећави.

Од познатих пољских прозаиста тај је мотив први обрадио Болеслав Прус у роману *Мртва стража* (1885—1886). Додуше, ту бела смрт сједињује два бића без демонске пратње "побјешњелих вјетрова". "Пратећи опис" шуме под налетима вихора садржи, међутим, друга, ранија епизода романа са истим учесницима, који су тада случајно избегли коб.

Исти мотив представља значајну, али и једину несумњиву подударност између аутора приповетке *Кроз мећаву* и творца романа *Мртва стража*. У обради, па и у самом коришћењу тог мотива, они се упадљиво разликују. Док је код Пруса мотив о коме је реч епизодног карактера, као један од беоцуга у ланцу збивања, код Кочића он добија веома истакнуту улогу и шире, симболично значење као основни носилац двеју посебних и затворених језичко-стилских структура: приповедака *Гроб Слатке Душе* (1902) и *Кроз мећаву* (1907).

Генеза ових Кочићевих дела не своди се само на преузимање једног мотива из пољске књижевности. Преплићу се ту, према нашој интерпретацији, и други, још значајнији утицаји. Ми их видимо у конструкцији појединих слика и ликова, у стилу и ритму Кочићеве прозе. И по мотиву и по уметничком поступку Кочићу су најсродније две пољске новеле: *Своме богу* Стефана Жеромског (1892) и *Мећава* Владислава Рејмонта (1894).

"Ко ће победити: човек или бездушно пространство?" — то је питање које је нарочито привлачило пољске писце крајем прошлог века. "Двоје у борби са снежним сметовима" — тема је и новеле Владислава Оркана *Бескућници* (1896), у којој налазимо и трагове великих Орканових претходника. Несрећници, мајка и син, жртве су стихије и нечовештва — баш као и она сиротица са дететом у Мицкјевичевим *Задушницама*. Једино је мотивација

"бескућништва" прилагођена новим друштвено-економским приликама: јаднике ће уместо спахије у смрт отерати газда, ослобођени сељак. Тако је мотивисан и удес слуге и нахочета у Прусовој *Мртвој стражи*. Међава, човек и смрт, шума, ноћ и Бог — јављају се у *Бескућницима* као сенке и одједи новела Жеромског и Рејмонта, које су у уметничком погледу надмашиле "сличицу" младог Оркана.

Не искључујемо могућност да је Кочић познавао и Орканове *Бескућнике*. Међутим, на белинама приповетке *Кроз међаву* не видимо њихове трагове под знатним наносима из других пољских дела.

Различити импулси и подстицаји међусобно се не искључују, али се само неки од њих, надјачавши остале, претварају у видљиве утицаје. Наша је хипотеза да се под утицајем лектире новела *Своме богу* и *Међава* искристалисала структура уметнички најсавршенијег Кочићевог остварења.

У расветљавању могућности пољских утицаја на Кочића, наш најважнији задатак биће да одредимо његов однос према Жеромском и Рејмону. Циљ нам је да покажемо и вероватне утицаје и несумњиве типолошке сличности, да бисмо тако, поређењем са сродним делима признатих светских писаца, као што су Рејмонт и Жеромски, који су и савременици Кочићеви, утврдили право место нашег писца у књижевноисторијском периодном систему. Због тога ће овај рад представљати и покушај нове класификације и новог вредновања.

Одмотавајући клупко узајамних веза, зависности и сродности, дужни смо да разјаснимо и односе између испитиваних пољских дела, јер се ни о томе досад није писало ни код нас ни код Пољака.

Да бисмо извршили постављене задатке, мањи део овог рада посветићемо излагању фактографске грађе и доношењу судова који се на њој заснивају, док ће тежиште наших испитивања бити на компаративној стилској анализи и интерпретацији. Детаљном и исцрпном анализом обухватићемо новеле *Своме богу* и *Међава* и приповетку *Кроз међаву*. Као помоћни материјал третираћемо приповетку *Гроб Слатке Душе* и две епизоде романа *Мртва стража*.

У оквирима система филијација и типолошких сличности настојаћемо да укажемо и на уметничке вредности и трајну лепоту трију одабраних новела о међави и умирању;<sup>[4]</sup> дела као што су *Своме богу*, *Међава* и *Кроз међаву* то заслужују и захтевају. Посебну пажњу поклонићемо испитивању ритма анализираних текстова и откривању извора њихове функционалне стилизације. Све те аналитичке радње треба да нам пруже одговор на актуелно питање:

"ко прича причу?" и да нам тако предоче лик аутора. Укратко, наш се поступак своди на то да књижевноисторијски циљ у највећој мери постигнемо средствима стилистике.

## II

Прусова *Placówka* трипут је превођена на српскохрватски језик. Први превод штампан је у *Народним новинама* 1895 (бр. 257—300) и 1896. године (бр. 1—46) под насловом *На мртвој стражи*. Преводац је био Никола Манојловић-Рајко. Други превод, под насловом *Стража* и поднасловом *Роман из пучкога живота*, објављен је у *Обзору* 1903. године (бр. 3—174), а затим и у облику књиге (Загреб, Наклада Дионичке тискарне). Преводац је био Јосип Матица. Трећи пут, под насловом *Мртва стража*, Прусов роман је код нас изашао 1907. године у преводу Лазара Кнежевића (Српска књижевна задруга, књига 111). Ову књигу нашли смо у Кочићевој библиотеци коју смо прегледали у Музеју књижевника у Сарајеву (у каталогу Музеја заведена је под бројем 827). Тај превод, у најугледнијем и

најпопуларнијем издању, Кочић је морао читати, а могао је познавати и оне старије преводе.

У светлости података које смо овде изнели, неће бити одвише смела тврдња да је мотив заједничке смрти два људска бића у међави Кочић нашао у пољској књижевности. Тај је мотив, као што смо показали, могао наћи у *Мртвој стражи*. А могао га је срести и код других пољских писаца који су му били ближи — код Жеромског и Рејмонта.

Да је Кочић читао и Рејмонтову новелу, скоро да и нема сумње када се зна да је *Мећава*, у преводу Јосипа Матице, објављена 1903. године у загребачкој *Просвјети* (стр. 124—130), у часопису који је наш књижевник, сва је прилика, пратио, који чак помиње и у једном свом делу, објављеном годину дана касније. У приповеци "*О, проклете вечерашње вечери*" описује Кочић "српску читаоницу", "гдје стоје већ ишчитани књижевни листови, као Босанска вила, Зора, Бранково коло, Тежак, Васпитач, Привредник, Искра, Просвјета, Виенац и др."<sup>[5]</sup> У више махова освртао се и Кочић, критичар и борац за чистоту језика, на писање загребачких листова. Додајмо још да је у Загребу изашла друга књига *С планине и испод планине* 1904. и збирка *Јауци са Змијања* 1910. године, у којој је објављена у новој верзији приповетка *Кроз мећаву*.

Најтежи проблем ствара новела *Своме богу*, која је иначе Кочићу најближа. Да изнесемо њену судбину.

Из *Календара живота и рада Стефана Жеромског* сазнајемо да се двадесетог марта 1892. године, у шездесет шестом броју краковског листа *Nowa Reforma*, под заглављем *Szkice etnograficzne* и псеудонимом Маур Еж, појавила новела *Do swego Boga*.<sup>[6]</sup> Други пут је Жеромски, под псеудонимом Маугусу Зуч, своју новелу штампао 1894. године, заједно са песмом Ал. Красицког *Отаџбина* и приповетком Севера Мађејовског *Својима* у истоименој популарној брошури (*Do swoich*), која је касније више пута прештампавана и допуњавана новим прилозима.<sup>[7]</sup>

Даља судбина ове новеле везана је за збирку *Раскљубаће нас гаврани, вране...* (*Rozdzióbią nas kruki, wrony...*). Мада је на самој књизи као година објављивања назначена 1896, збирка се појавила у јулу претходне године, у издању краковске књижаре Л. Зволињског. Следећа три издања штампана су у Лавову, 1900 (са ознаком 1901), 1905. и 1914. године. Остала нас издања овде не интересују.

И ову збирку, као и сва дела уперена против царизма и русификације, Жеромски је објавио у Галицији, у аустријском делу Пољске, под псеудонимом Маугусу Зуч. То књижевно име постаће славно, и све до коначног ослобођења поробљене и подељене пољске државе живеће независно од имена Жеромског. Тако Јан Бадени, рецензент првих двеју књига аутора *Своме богу*, *Приповедака* (објављених под правим пишчевим именом у Варшави) и поменуте збирке *Раскљубаће нас гаврани, вране...*, са симпатијама говори о Зиху, док напада Жеромског!<sup>[8]</sup> Alter ego Стефана Жеромског био је познат и код нас. Адам Прибићевић, преводилац новеле *Раскљубаће нас гаврани, вране...*, наводи као њеног аутора Мауриција Зиха, о коме даје и белешку (према пољским изворима), за нас интересантну по томе што помиње и новелу *К своме богу*.<sup>[9]</sup>

Први превод ове новеле на српскохрватски језик појавио се, колико је нама познато, тек 1924. године, у *Венцу*.<sup>[10]</sup> Наслов је *К свом богу*, а преводилац је потписан са М. Према обавештењу које смо добили од професора Ђорђа Живановића, био је то Милан Марковић, који је новелу Жеромског превео са немачког језика. Превод са пољског језика објавио је Лазар Кнежевић у *Мисли* пет година касније.<sup>[11]</sup>

"Етнографска скица" *Своме богу* доживела је неочекивано али заслужено светску славу.

Према подацима из *Календара живота и рада Стефана Жеромског*, превођена је на немачки, руски, француски (три пута), италијански и шведски језик. За нас су најинтересантнији немачки и руски превод, јер је њих могао читати и наш Кочић.

На немачки језик преведена је читава збирка *Раскљуваће нас гаврани, вроне...*, под насловом *Den Raben und Giern zum Frass...* [12] Крајем 1903. године збирку је у Минхену издао Јулјан Мархлевски, а судећи према његовој преписци са Жеромским, преводилац је била издавачева сестра. [13] Рецензију овог превода написао је Е. А. Greeven (*Litterarisches Centralblatt*, 1904. 267). [14]

На руски језик преведене су обе "етнографске скице", *К свому богу* и *Јзычник*, и објављене заједно са новелом *Раскљуют нас черные вороны* у часопису *Мир божий*, 1906, бр. 2, 150—163. "Скице" је превела В. Василевска, а "бајку" А. Даманска. [15] Овај књижевни и популарно-научни месечник, упркос наслову левичарски оријентисан, излазио је у Петрограду од 1892. до 1906. године, када га је цензура забранила. У белетристичком делу часописа сарађивали су истакнути писци, као Буњин, Куприн, Вересајев, Гарин-Михајловски, Мамин-Сибирјак и — Максим Горки. Можда се управо на страницама овог часописа, који је прве преводе из Жеромског објавио још 1896. године, Горки и упознао са стваралаштвом "певача патњи племенитих душа" [16], према коме ће гајити дубоко поштовање. Упознаће се они лично, зближити и спријатељити за време заједничког боравка на Каприју 1907. године. [17] Из сачуваних докумената сазнајемо колико су снажан утисак оставили један на другог. Тако ће Жеромски упоредити Горког са Станиславом Виткјевичем, а Горки Жеромског са Чеховим. За обојицу је то била највећа похвала коју су могли изрећи, јер су за њих та имена представљала оличење племенитости, доброте, човечности.

Познато је да је предани читалац и поклоник великог руског трибуна био писац и борац Петар Кочић. Кочић је преводио Горког и писао о њему. Дирљив је и тужан онај његов чланак у *Босанској вили* из 1913. године (бр. 15 и 16), у коме се изливи пијетета мешају са првим мутним таласима опаке и неизлечиве болести, која ће га ускоро однети. [18]

Морао је Кочић читати и Жеромског, ако ништа друго а оно бар приповетку *Заборав*, која је, у преводу Лазара Кнежевића, објављена у *Босанској вили*, у време кад је Кочић био њен други уредник, 1912. године, у броју 17. и 18, а скоро истовремено и у *Српском књижевном гласнику* (књига 29, бр. 11), чији је запажени сарадник био и наш писац, [19] ту је објавио и приповетку *Кроз међаву*. [20]

Могао је наш писац прочитати и ону новелу Мауриција Зиха у *Бранковом колу*, које је у више махова доносило похвалне написе о Кочићевим делима. Сетимо се да је у Сремским Карловцима штампана прва његова књига *С планине и испод планине* (1902). Пратио је Кочић и друге књижевне часописе и листове, а у многима је сарађивао. На страницама *Обзора* или *Народних новина* могао је наћи још који превод дела Жеромског. Новелу *Свome богу* на српскохрватском језику није могао наћи. Зато постоји сасвим реална могућност да се са њоме упознао у немачком или руском преводу. Ту нам и познавање језика и хронологија иду на руку. Као што смо видели, немачки превод новеле Жеромског појавио се 1903, а руски 1906, док је Кочић *Кроз међаву* написао и објавио 1907. године. Мишљења смо да је Кочић могао читати Жеромског (или Зиха) и у оригиналу. Ту претпоставку заснивамо на чињеници да се у време Кочићевих студија (1899—1904) на бечкој славистичкој катедри предавао и пољски језик.

У *Бранковом колу* бр. 35. од 2 (14) септембра 1899. године, на страни 1085, под насловом *Словенска филологија на универзитетима*, налазимо податак да су тада у Бечу на

славистици радили: "ред. професор Ватрослав Јагић, ред. професор Константин Јиречек; доцент Венц. Вондрак (специјално за старослов. језик); доцент Ј. Лећејевски (за пољски); доцент Милан Решетар."<sup>[21]</sup> Да је прегалаштво бечких слависта у области пољске филологије уродило плодом, потврђује нам једно занимљиво сведочанство.

Сачуван је записник са седнице Српског академског друштва "Зора", одржане у Бечу 28. новембра 1903. године, на којој се расправљало о Кочићевом *Јазавцу пред судом*.<sup>[22]</sup> Кочићева сатира је, како бележи Скерлић, "била предмет дугих и страсних препирака међу српским ђацима у Бечу и у прекосавским листовима."<sup>[23]</sup> Управо ова академска "препирка" за нас је од посебног значаја, јер Кочићево дело доводи у везу — са пољским приликама! Један од учесника у дебати, Радивоје Раденковић, говорећи о укидању кметства у Русији и повезујући то са актуелним "народним стварима" и држањем "народних вођа", од речи до речи изјављује: "Томе су се опирали пољски племићи — вође буне која је затим настала, да би се оцијепили од Русије и створили пољску државу. Овај устанак не би било могуће свладати, да се пољски народ није изјавио против својих вођа револуционара, који су били противни укинућу крепосног права. Ја овде нећу да изводим никакве аналоге, али треба да сами видите ко су те праве вође. Ја хоћу да вам то ставим на срце... Пољском народу није толико бидо стало да се ослободи од Русије, колико до тога да се укине крепосно право (...)"<sup>[24]</sup>

И, све то поводом *Јазавца пред судом*!

Далеко би нас одвело када бисмо и у *Јазавцу пред судом* тражили пољске утицаје, али не можемо да не констатујемо необичну сличност знаменитих Давидових речи: "... у мени има милијун срца и милијун језика, јер сам данас пред овим судом плак'о испред милијуна душа..." са чувеним стиховима из "велике импровизације" Конрадове у Мицкјевичевим *Задушницама*: "Име ми је Милион — јер за милионе || Љубим и подносим муке."<sup>[25]</sup>

Завршне речи *Јазавца пред судом* упућују нас и на Жеромског.

"Најзад се појавио жељени, очекивани за срце мио и у исто доба за душу грозан муж, који је одређен не само да испева себе и шаку савременика, већ и који има право да понови речи Највећега (Мицкијевића): »Ја сам милион... «" — могао је прочитати наш Кочић у чланку *Двадесет година пољске литературе*, објављеном у *Бранковом колу* 1903. године.<sup>[26]</sup> "С поносом се може тврдити да је Жеромски светиња младога поколења у Пољској" — гласио је закључак. Из истог чланка могао је Кочић сазнати и то да је Рејмонт "у својим првим радовима био уметник кроз импресијонистички", а да се у "пучкој епопеји" *Сељаци*, "која се поноси својим реализмом, великом посматрачком тачношћу и недостижном виртуозношћу језика" показао као "одличан сликар пука".<sup>[27]</sup> Могао је Кочић такве податке сазнати из наших часописа, могао је и читати дела пољских писаца у српскохрватским преводима, али је још више могао научити као студент славистике на бечком универзитету.

У сваком случају она Раденковићева компарација, која прилике у Босни и Херцеговини мери пољским аршином, јасно показује колико су Кочићевом кругу на бечком универзитету биле познате пољске ствари. Напоменимо само да је јануарски устанак 1863, који је значио судбоносан прелом у историји Пољске и у свести Пољака, нашао одраза и у стваралаштву Жеромског. Устаничку проблематику покреће насловна новела збирке *Раскљубаће нас гаврани, вране...*, која најбоље илуструје оне речи о односу пољског сељака према устанку. Нашавши тело масакрираног устаника, сељак ће га, са похлепом у очима и радошћу у срцу, претрести, опљачкати и бацити заједно са лешином одераног коња у блатњаву јаму — гињенички гроб, "осветивши се тако, несвесно и нехотице, за робовање толиких векова, за ширење незнања, за искоришћавање, за срамоту и патње народа..."<sup>[28]</sup>

Кочић је ову новелу могао читати на српскохрватском језику пошто је већ написао *Кроз међаву* (на то указује хронологија), али наше је уверење да је он не само насловну новелу већ и читаву збирку *Раскљубаће нас гаврани, врране*, укључујући ту и новелу *Своме богу*, читао још за време студија, на пољском језику, што ћемо покушати да докажемо стилском анализом.

Пољски језик је морао научити као студент славистике, бар у толикој мери да на њему понешто прочита. То је било довољно да, окружен људима који су се интересовали за пољске ствари, и сам потражи једну тако популарну и хваљену књигу, чија му је порука била блиска и разумљива. Поред тога, још 1898. године, могао је београдски ђак, вољан да студира словенску филологију, имати у рукама *Граматику пољскога језика* Радована Кошутића, која је, уз непревазиђене *Примере књижевнога језика пољског* (објављене 1902. године, када је Кочић био на студијама), још више подстакла и онако велико интересовање Срба и Хрвата за књижевност братског словенског народа; довољно је само прелистати тадашње листове и часописе па да се у то уверимо. Било би несхватљиво да се за пољску књижевност није интересовао Петар Кочић, писац патриотске вокације и слависта по образовању. Најзад, Кочић је имао прилике да чује пољски језик и у самој Босни, у којој је тада било доста Пољака из Галиције. У вези с тим потребно је објаснити и Кочићев однос према Пољацима.

У чланку *За српски језик*, који је настао из једног његовог говора у Сабору, а објављен је 1912. године у *Отаџбини* (бр. 37), налазимо и ове редове:

"Главни контингент судијски чинили су у први мах Пољаци. Погрешно мислећи да кад знају пољски знају и српски, они су јурили стално у судове. Истом кад су дошли у додир са народом и са живописном српском конверзацијом, осјетили су како је исувише скромно њихово знање српског језика. Изненађени тим фактом, они су се, у страху да не погријеше, повукли у се, држећи се слијепо и грчевито оне званичне, из Хрватске пренесене, накараде од језика којом су такође површно владали (... ) Суци се нису много трудили да свој стил освјеже и свој беживотни језик обогате и окријепе народним језичким благом, и веома их је мало било који су тежили да размакну границе своје знању српског језика... Несумњиво је да су и судови, поред осталих штета које овамо не долазе, наносили штету и нашем језику..."<sup>[29]</sup>

Устајући у одбрану народног језика, такве судске језикословце извргао је руглу Кочић — сатиричар. У *Суданији* и "суци" и "државни" носе изокренута, попољачена имена: Игњач Вребацовски, Габријел Јаворовски, Јозип Лесиецки, Грегор Злојутровски, а пародирано њихово "бркљачење" извор је посебне језичке комике.

Пољске судије и чиновнике уопште ангажовала је "земљана влада" јер су, наводно, разумевали "босански" језик, а као католици теже би потпали под утицај Србије. Било је међу њима и верних слугу ћесарокраља, и "куфераша" који су јурили у босански Елдorado да се преконоћ обогате. "Врана и гаврана" било је и у Галицији; њих је изобличавао Жеромски. Чињеница да их је жигосао и Кочић, никако не значи да је он био непријатељски расположен према самом пољском народу, поробљеном, али непокореном. Полонофоб наш Кочић није ни могао бити, јер је у њему живео дух словенски и слободарски.

За Србе и Хрвате у Босни и Пољаке у Галицији окупатор је био исти. А међу пољским придошлицама било је неупоредиво више оних које је невоља нагнала да напусте драгу, али шкрту завичајну земљу и потраже хлеба у другом, надом обасјаном поднебљу. Многе је у Босни, и то баш у Кочићевом крају, колонизовала Аустро-Угарска, чији је циљ био да мешањем подјармљених народа угаси њихову националну свест. Ова померања пратила је још снажнија инфилтрација германског елемента — и на нашем и на пољском терену. У томе се крила она највећа опасност, коју је требало обелоданити. И када је Кочићева

*Отаџбина* грмела против колонизације, њен је протест у суштини био усмерен против германизације. Против најезде немачких колониста била је уперена и оштрица Прусове *Мртве страже*, књиге која је у то време трипут превођена на српскохрватски језик и коју је, утврдили смо, Кочић имао у својој библиотеци.

Четвртог априла 1911. године, посланик Сабора Петар Кочић овако је крунисао свој чувени говор о аграрном питању:

"Напосљетку, господо моја, ја, као добри Бошњанин, апелујем на све оне који искрено љубе ову земљу, да пораде на том како би се што прије ријешили кметовско-агински одношаји, јер сам дубоко и предубоко увјерен да су једино стални, окућени и економско стабилни тежаци кадри да одбране нашу драгу отаџбину од туђинске навале, од економског и политичког завојевања немилих странаца, који свом силом теже да од наше земље начине једну "gemischte Provinz". Једино су стални и окућени тежаци кадри да чувају на Крајини стражу, без промјене докле је Крајине."<sup>[30]</sup>

У то је био уверен трибун са Змијања. А ми смо уверени да је овде и један надахнути Прусов читалац и добар познавалац пољске књижевности у службу свога политичког програма узео и идеју *Мртве страже*.

У истом говору, указујући на опасности и Штете које би проузроковао закон о добровољном откупу кметова, Кочић је рекао и ово:

"На темељу факултативног рјешавања створиће се у пуној мјери несавјесна трговина на штету и кмета и аге, избиће на површину разноврсне спекулације и развиће се онај страховити и штетни посреднички посао између кмета и аге, који ће вршити разни спекуланти и несавјесне шићарђије. Појавиће се црни врани и гаврани и гулиће кожу и са кмета и са аге."<sup>[31]</sup>

У овом контексту "црни врани и гаврани" нису само у сазвучју са народном поезијом већ и са новелом Жеромског *Rozdzióbiq nas kruki, wrony...* И по значењу, и по генези, и по ритмичкој стилизацији. Основаност овакве интерпретације поткрепиће компаративна стилска анализа.

Досељеници из Галиције, којих је највише било у Кочићевом крају, нису заборављали своју изгубљену домовину, ону што је "као здравље". Зрачила је из њих као из кула светиља иста неугасива љубав, својствена пољским ходочасницима широм света. Колонизовани сељаци и интелектуалци "у мрежи беде", делећи судбину наших људи, остајали су оно што су и били: Пољаци и родољуби. Примивши их као сабраћу у невољи, многи су од наших пожелели да упознају ту Пољску која им је стално била на уснама. Са тековинама пољског духа могли су да се упознају из књижевних дела која су код нас превођена и радо читана. Заинтересовани, и сами су могли учити пољски језик:

учитеље су имали у својој средини. На тај начин и Кочић је могао доћи у додир са пољским језиком.

Било је и наших сународника из Босне који су одлазили у Галицију, највише у Краков, на студије. Јер Краков је тада постао жариште културног и уметничког живота Пољске, и не само Пољске. Нарочито је била позната краковска уметничка академија, на којој ће студирати и наш Јован Бијелић. Та је академија дала једног од најистакнутијих представника Младе Пољске, Станислава Виспјањског, који је задужио не само пољско сликарство него и књижевност, а посебно драмску поезију. о Виспјањском ће са пијететом писати студент славистике на древном и гласовитом Јагелонском универзитету, Кочићев млађи земљак Иво Андрић. Они који су доживели атмосферу постојаног и достојанственог, историјом и



уметношћу богатог града, враћајући се у домовину носили су незаборавне утиске да их саопште другима и да тако изазову нови талас поклоника. У оквиру једне државе удаљеност од Сарајева до Кракова није била тако велика. Кудикамо мања биће удаљеност између књижевности Младе Пољске и Младе Босне.

Кочић није стигао до Кракова, нити до Виспјањског. Није стигао ни до Младе Босне. Био је и остао на путу "кроз међаву" борбе и одрицања. Али не заборавимо да је студирао у Бечу, где је "научио писати приповетке", и то не само од Павла Лагарића<sup>[32]</sup> (чији утицај ипак не треба потцењивати). У Бечу је Кочић имао прилике да се упозна са новим струјањима у европској литератури и уметности. Не прихватајући ларпурлартистичко "вјерују" модернизма, модернизовао је свој прозни израз и стављао га у службу идеје. И израз и идеја тиме су само добили. Тиме што је бечки студент Петар Кочић свог првог ментора Јанка Веселиновића заменио другим узорима, само је добила наша литература.

Студирајући славистику, Кочић се морао надахнути и пољском књижевношћу. Пишући своје приповетке о међави, за које су му подстицај дали "пометенички гробови" на Змијању, могао се инспирисати и новелом *Do swego Boga*. Да ли је заиста посреди утицај, можемо утврдити тек на основу детаљне стилске анализе.

Преостаје нам још да одредимо односе између самих пољских дела.

Можемо сматрати готово сигурном чињеницом да је аутор новеле *Своме богу* мотив заједничке смрти два људска бића у међави преузео из романа *Мртва стража*. Доказе за то налазимо у *Дневницима* младог Жеромског, делу од неоцењиве вредности, за које је Јан Парандовски устврдио: "Немогуће је наћи у књижевности сличан документ с тако потпуним ланцем дана и часова, а написан с таквом искреношћу и истинитошћу."<sup>[33]</sup> На страницама *Дневника* Жеромски је у више махова дао одушка својим емоцијама изазваним лектиром Прусових дела, која је доживљавао свим срцем, онако како је сам Прус доживео своју *Лутку*. У запису од 1. децембра 1887. године Жеромски помиње и *Мртву стражу*.<sup>[34]</sup> Управо у то време сазрева у њему идеја да опише страдања унијата, што ће учинити у новели *Своме богу*. Изгледа нам сасвим природно да је своју идеју преточио у привлачан и за то прикладан мотив који је нашао код писца чија га је уметност толико узбуђивала. Новела *Своме богу* била би, дакле, резултат својеврсне синхронизације двеју снажних емоција.

За чувени Прусов роман није могао да не зна тако предани читалац као што је био Рејмонт. У његовим *Сељацима* налазимо и мотив борбе против немачких колониста, који иначе не представља неопходну компоненту у структури тетралогije.<sup>[36]</sup> Трагове утицаја *Мртве страже* у *Међави* предочиће нам стилска анализа.

Што се тиче односа између новела *Своме богу* и *Међава*, хронологија нам указује на то да је Рејмонт могао познавати новелу Жеромског пре но што је написао своју. На сачуваном рукопису прве, необјављене верзије *Међаве* стоји датум 14. XII 1893. Пошто се рукопис загубио у уредничковој фиоци, Рејмонт је, почетком јануара идуће године, написао нову верзију, која је објављена у листу *Tygodnik Ilustrowany* (1894, бр. 6—7), а затим у збирци *Сусрет* (1897).<sup>[36]</sup> Као што знамо, новела *Своме богу* објављена је 1892. године у *Новој реформи*. У истом листу сарађивао је и Рејмонт. Ту је, 1897—1898, штампан и његов роман *Обећана земља*. У паузи између првог и другог дела овог романа, писаног у наставцима, објављен је на страницама *Нове реформе* роман *Сизифов посао* Мауриција Зиха!<sup>[37]</sup> Ова конфронтација као да је наговестила познато супарништво два велика савременика, које се нарочито заоштрило када су обојица кандидовани за Нобелову награду.

У *Међави* Рејмонт обрађује мотив који су пре њега већ користили Прус и Жеромски.

Сматрамо да је овде реч о преплитању утицаја, што код Рејмонта не би било нимало необично.

Пишући о благотворном утицају књиге на алхемичарску радионицу уметника речи, Јан Парандовски наводи Рејмонтов пример.<sup>[38]</sup> Иако је овај писац имао веома буран живот, често је подстицај за своје стварање налазио у књигама. У његовом случају може се говорити не толико о подражавању колико о својеврсном претварању, оплођавању и оплемењивању уметничког дела у сусрету, у двобоју са великим претходником. Код Рејмонта је била јако, можда и претерано развијена творачка самосвест, амбиција која се огледала у тежњи да супарника надмаши и баци у засенак. Поезију је, како признаје у својој аутобиографији, престао да пише када је увидео да се не може мерити са Словацким. Али се зато на прозном попришту надметао са Сјенкјевичем, па и са песничким генијем Мицкјевичевим. Пада то у очи и у највећем Рејмонтовом делу, за које је 1924. године добио Нобелову награду, у роману — епопеји *Сељаци*.

О Сјенкјевичевом утицају може се говорити и поводом Рејмонтове *Мећаве*. У својој монографији о Рејмонту Јулјан Кшижановски објашњава генезу ове новеле лектиром Сјенкјевичевог *Анђела*.<sup>[39]</sup> Извесна сличност у атмосфери, компоновању дијалога (датог у дијалекту), у песимистичкој, мрачној тонацији заиста се уочава. Најјаснији траг тог утицаја видимо у конструкцији једне Рејмонтове слике, у којој се самртницима привиђа анђеоло. Близак је Рејмонту и завршни мотив Сјенкјевичеве новеле: смрт детета изгубљеног у снежном пределу. Али то није бела смрт. Над сирочетом које је пијани спроводник препустио судбини као "анђеоло-чувар" појављује се — вук. Закључак је, дакле, да се утицајем *Анђела*, који је евидентан, генеза *Мећаве* не исцрпљује.<sup>[40]</sup> Остају још значајнији утицаји Пруса и Жеромског. Те филијације ћемо посебно истаћи приликом анализе Рејмонтове новеле.

У истој књизи Кшижановски доводи Рејмонтову серију репортажа *Z Ziemi chełmskiej* (1910) у везу са Маурицијем Зихом, а *implicite* и са темом и идејом "етнографске скице" *Do swego Voga*. Када се Рејмонт упутио у "хелмску земљу" да опише страдања унијата, кренуо је пртином коју је начинио Жеромски.<sup>[41]</sup>

### III

Колико је наслов *Своме богу* функционалан, у којој мери одражава идејно-тематску основицу дела? Одговор ћемо потражити пажљивим читањем текста.

Из текста сазнајемо како је стари сељак Фељко присиљен "да се запише у руску веру", те због тога "из године у годину, пред Ускрс", он и његова унука Теофиљка "иду шумским, обилазним и забаченим путевима — од самога Дрохичина чак до иза Варшаве... да 'украду' исповест";<sup>[42]</sup> залутавши на свом последњем ходочашћу, налазе смрт у мећави. То је фабула ове кратке, али снажне и садржајне приче.

Савременици Жеромског су на основу тих података закључивали да су његови јунаци из редова подласких унијата који су силом прешли у православље, али су у души остали верни "своме богу". Пошто је ово дело угледало света 1892. године, а поникло је на другом географско-историјском тлу, данашњи југословенски читаоци морају познавати и неке чињенице које сам текст не пружа, али које су битно утицале на уобличавање његове структуре.

У време када се одиграва радња ове "етнографске скице" о прогонима и погромима унијата у руском делу распарчане Пољске (тачније: на Подласју, у такозваној "сједлечкој губернији"), гркокатоличка вероисповест имала је већ за собом вековну традицију (унија између

православне и католичке цркве на терену некадашње пољске државе склопљена је 1596. године). Унијати су у националном погледу били опредељени као Пољаци. По социјалном саставу било је то у огромној већини сељаштво. Препуштено само себи, оно је поднело најтеже жртве у неравноправној борби за очување свога народног имена. У светлости историје јасно се види да се под велом "враћања православљу" у ствари спроводила русификација пољског живља у тим крајевима. Отпор подласких унијата представљао је, дакле, борбу против однарођавања. Жеромски, писац изразите патриотске вокације, најбоље је то осетио и изразио. Сведочанства о овим трагичним збивањима садрже у првом реду његови *Дневници*.

На више места у *Дневницима* откривамо веродостојне записе о страдањима пољских унијата, чија је судбина заокупљала и узбуђивала мисао и срце будућег уметника. Још као ученик гимназије у Кјелцу, 14. децембра 1882. године, Жеромски бележи жучне и огорчене речи поводом искључења једног свог школског друга гркокатоличке вероисповести. Нешто касније, када га је стална борба са немаштином нанела у Подласје, где је живео од подучавања деце тамошњих спахија, Жеромски ће имати прилике да се ближе упозна са патњама сељака, са мучеништвом и пркосом подласких унијата. Пред његовим очима ређају се потресни призори, које подласки племићи и грађани равнодушно посматрају. Разочаран у "аристократски патриотизам" своје класе, Жеромски се речитом апострофом обраћа пољском народу, том "великом учитељу":

"Заборавила су господа, заборавили твоји свештеници да се не треба дати — а ти си памтио, мада те нису учили да памтиш. И ти једини плаћаш крвљу за идеју, идеш у Сибир, остављаш родни дом — за идеју! Ти једини јоште — велики идеалисто!" (3. VII 1887).<sup>[43]</sup>

Сачувати од заборава мучеништво и јунаштво народно, подсетити на националну и друштвену дужност оне који су престали да памте — биће животни циљ Стефана Жеромског. Тада, на самом почетку књижевнога пута, он је веровао да ће се најбоље одужити своме народу ако наслика живот и пропадање подласких сељака, што нико пре њега није учинио.

Као плод тога пионирског рада, у коме му је помоћ и подршку пружио познати лингвиста и етнограф Јан Карлович, настале су две "етнографске скице" — *Своме богу и Пагачин*.<sup>[44]</sup>

Замисао да патњама подласког сељаштва посвети читав роман, Жеромски је само делимично остварио двадесет година касније у *Милини живота*, чије поједине сцене евоцирају трагичне догађаје из неравноправне борбе унијата. Колико је та тематика била дубоко усађена у уметниковом стваралачком језгру, показује нам чињеница да њени последњи издаци избијају у роману *Вочи пролећа* (1924), који је Жеромски писао — уочи смрти.

А како су та збивања одражена у нашој новели?

Читамо:

"Једне зимске ноћи дође војска, истера народ из кућа напоље, на најжешћи мраз. Три дана су козаци боравили по кућама, кољући говеда и уништавајући мал, три дана је народ стајао гологлав напољу, на снегу, и молио се богу. Напоследку се војни командант страшно наљути — нареди да се туче. Свлачили су до гола жене и људе, тукли их редом, а жестоко — те се народ из целог села заинати, па стаде да се свлачи сам, да иде под батине сам, листом; — те Фелков син с песницама приђе команданту, Головињском... Тек онда настаде страшни суд!

Тукли су тога Леона нагајкама крвнички, ушесторо, одело му свукли, командант му онако голом, како је лежао на снегу сав крвав, цепао леђа мамузама, дерући се бесно: потпиши се. Узалудно!

— Нећу, нећу, нећу ... — шапутао је онај.

Онда је наредио да га онако полумртвог дижу, обртао га лицем к себи и питао:

— Јеси ли Рус?

— Нисам! — Пољак, на пољској земљи сам се родио. Тако је скапао, шапућући сам себи: нећу, нећу... "

Не, то није верски фанатизам, то је снажан, то је безграничан излив патриотизма. Јер религија за јунаке Жеромског представља изнад свега симбол националне припадности. Не разумеју се подласки сељаци у верске догме. "Ни католицизам ни православље не дају им среће"; богу се моле "да им хлеба не понестане" — записује Жеромски у свој дневник (3. VII 1887). Ни за самог писца се не може рећи да је био ватрени католик. Он је по схватањима био ближи јунаку друге "етнографске скице", који је изгубљену веру заменио наивним материјализмом. "Ја сам паганин" — признаје аутор *Дневника* (1887. год., запис без датума). *Дневници* нам често приказују духовне оце у не баш повољном светлу — као лојалне царске грађане, назадњаке и мрачњаке. Искрено признање Жеромски одаје само онима који су, упркос свим претњама и репресалијама, утврђивали у вери подласке унијате. Он подржава и глорификује ту патриотску мисију, јер је у вери видео једино уточиште и упориште подласког сељака у борби за очување народности. "Ако имам у срцу поштења, дужан сам да крепим његову католичку душу" — изјављује Жеромски у "академском спору" са Марјаном Бохушем — Потоцким, уредником *Glosa*, који је заступао мишљење да подласког сељака треба препустити судбини и деловању економских закона (запис у дневнику од 20. I 1890). Закључујемо, дакле, да поступци јунака новеле *Своме богу* нису мотивисани религиозном егзалтацијом, већ патриотском идејом. Јунаци Жеромског знају само једно: да су Пољаци, да су се на пољској земљи родили. Зато наслов "Своме богу" у ствари значи "Пољском богу", или једноставно — "Пољској". Оној које нема, али која ипак "није пропала".

Овде нам се намеће поређење са борбом нашег народа, вођеном под окриљем православља, не само против турчења већ и унијаћења. Мада је на религиозном плану тај отпор био супротног смера, у суштини је, и код нас и код Пољака, водио истом циљу — очувању народности. Није вера, већ је родољубље било прави покретач борбе против однарођавања. Тако треба схватити и поруку *Пилипенде* Симе Матавуља, као и онај, додуше терминолошки, али национално обојен спор око "српске прекославне вјере" и "геркоисточног вјерозакона" у *Суданији* нашег Кочића. Најзад, такав је смисао и оних романтичарских омладинских стихова о "српском небу" и "српском богу", због којих је сарајевски гимназијалац Петар Кочић добио "consilium abeundi"<sup>[45]</sup> и којих се оковани Прометеј сетио и у београдској душевној болници, као двоструки сужањ.<sup>[46]</sup> Национално ослобођење било је звезда водилца и Кочићу и Жеромском. Под том су се звездом рађали и за њу умирали јунаци Мауриција Зиха.

За Пољску, "за идеју", умро је Фељков син, тај Леон коме ни презимена не знамо, узнесен мученичком и јуначком смрћу. Његов лик, виђен у тренутку, као обасјан муњом, остаје у сећању, траје и светли попут луче у мраку. Светао је његов "гињенички гроб" као и онај устаника Винриха из стравичне апокалипсе *Раскљубаће нас гаврани, врране ...* и онај легендом овенчан гроб Јана Розлцког из *Шумских одјека*. Стари Фељко је нашао "гроб пометенички". Преживевши час гордог умирања, понижен и сломљен, умро је као несрећник. Шта га је сломило?

Није то била синовљева смрт, нити страх за сопствени живот. Писац налази најуверљивију, психолошки најтачнију мотивацију његовог пада. "Страшни суд" бестијалне солдатеке дат је у најтананијој градацији. На крају долази климакс, када срце старчево више одолети не може:

"Кад стадоше унуку Теофиљку да бију, Фељко не одржа: записа и своју и унукину душу на злу веру. Старо му било срце, дедино... Као прут је дрхтао, привијао се Москову пред ногама, чизме му љубио и — најзад потписао."

Мотив "страшног суда" дат је као накнадно објашњење, као задржана експозиција из које сазнајемо узрок трагичног ходочашћа. Пре ове микеланђеловски снажне фреске уметник је, на самом почетку, насликао један импресионистички зимски пејзаж, у који нас уводи "узана путања", што се "пробија кроз густу шуму, обраслу младим борјем, градећи незнатну раздаљину између врхова високог дрвећа". Слика, угледана у смирај дана, трепери нам пред очима:

"Сада, кад од запада почиње да се навлачи плави сутон, чак и сметови око дебала постају сипки, као брашно. На савршено чистом небеском своду, који се већ жари од вечерње светлости, шума стоји непомично, као неки велики иконостас грчког храма; слаби ветрићи обарају са врхова дрвећа ситну снежну прашину и пире кроз грање, и по скрлетном тлу, као умршени млазеви реткога дима, који се дижу из невидљивих кадионица..."

Не мари што Жеромски, како сам признаје, није разумевао импресионистичко сликарство. Умео је он да буде прави импресионистички сликар у уметности речи, као што је и несвесно био пантеистички песник природе.<sup>[47]</sup> Његов пејзаж није голи декор, он дише стваралачким, животворним дахом, дочарава потребан штимунг, изазива одређено расположење. Необично сликовита поређења, проткана симболистичким наговештајима ("иконостас грчког храма", "невидљиве кадионице") стварају одговарајућу атмосферу слутње и ишчекивања — да се на путањи, која нам је стално пред очима, појаве и путници, судећи по наслову — ходочасници.

Пошто је изазвао нашу радозналост, уметник ће, када се из шуме помоле две људске прилике, њихове портрете насликати реалистичком техником:

"Том путањицом иде стар, ороноу, бео као голуб, сељак Фељко са унуком Теофиљком — поле од похабаног кожуха задео је за појас, штап истура далеко преда се, иде у раскорак, хрипље и кашље, али не заостаје, иако су му зацрвенеле очи пуне суза, иако му се зној слива низ боре увелог, ветром шибаног лица. Теофиљка стаје својим великим чизмама у дедине стопе, сваки час завезује јаче шал на грудима и, мада већ пада од умора, не изостаје иза старца."

Њихов умор писац мотивише тиме што "већ четири дана иду тако", а неуобичајену журбу — оправданом забринутости да ће задоцнити на ноћиште:

"Са страхом гледају светлост изнад врхова и журе све брже."

Ова природна мотивација има, међутим, и један призив стрепње, која као да се прелива у нејасну црну слутњу. То је први таман акорд који ће одјекнути у завршном мотиву новеле.

Куда и зашто ти путници иду, сазнајемо из одломка од којег смо почели нашу анализу. Следи нараторов суд: "Грешници су велики обоје, издајници обоје."

Ту категоричну тврдњу пољуљаће већ следећа реченица:

"Стари Фељко је још пре 'злочина' преписао сину пет јутара земље, дочекао унуку, снаху сахранио и још само читао молитве крај

пећи, кад му нагло наредише да се запише у руску веру."

А кад сазнамо шта је те "грешнике и издајнике" на "злочин" нагнало, постаје нам јасан прави

смисао нараторове пресуде: они су без кривице криви. Тај сиромашан, кукаван сељак, старац мека срца, и то недужно дете жртве су нечовештва некажњених силника, тлачитеља туђих живота и савести.

Још се један лик појављује у новели. То је свештеник, "млад, побожан и милостив", коме дед и унука одлазе на исповест. Његов лик је дат схематично:

"Очи у тога младог духовника су сузне, реч тиха, а тако мудра, тако блага... Слуша њихову исповест, а сам, милостиви, горке сузе рони. Затим сви леже раширених руку све до зоре. При одласку их тај божји слуга учи увек једнако: љубите непријатеље своје, љубите непријатеље своје... "[48]

Треба одмах истаћи да је ово свесна схематизација. Свештеников лик је насликан онако како га види прост сељак. Као да нам то прича стари, побожни Фељко, као да тај призор одражавају детиње очи Теофиљкине. Или, најзад, као да нам читаву причу о овим јадницима саопштава неко трећи, неко из њиховог круга. Не писац, већ, рецимо, казивач: човек из народа кога одају местимични дијалектизми, народски изрази, клишеи. "A sam płacze, serdeczny, **ślózami** gorzkimi" — читамо у оригиналу.<sup>[49]</sup> Дијалекатско *ślózami* уместо књижевног *łzami* (сузама) у изразу који нам изгледа као народни клише указује на одређену пишчеву намеру. Чињеница да је овакве речи — улезе сам писац нарочито истакао потврђује да оне имају неку посебну и значајну функцију. Функцију уметничке стилизације — закључујемо.

О томе нам први приметан сигнал даје писац управо у оној реченици од које смо и приступили анализи новеле. Цитирани део те реченице на пољском језику гласи:

... idą leśnymi, dalekimi a zapadłymi drogami — spod samego Drohiczyna aż za Warszawę — miasto... spowiedź **uhopić**.

Подвучену дијалекатску реч наш је преводилац обележио наводницима:

да "украду" исповест. Нешто, међутим, није уопште пренео: клише Warszawa-miasto (Варшава-град), који ће се поновити у реченици: Jest daleko za Warszawą-miastem kościołek maleńki, stary. А то је итекако значајно средство уметничке стилизације и један од основних елемената ритмичке структуре. Тако и у сцени "страшног суда", у исказу: aż się Felków syn z pięściami podsunął do naczelnika, do Gołowińskiego понављање предлога, карактеристично за народну поезију, има и стилску и ритмичку функцију. Превод не одражава верно пишчеву тежњу за стилизацијом, која се осећа у оним деловима текста где дескрипција прелази у наравију.

Има у тексту новеле још примера стилизације, на којима се овде нећемо задржавати, јер само потврђују оно о чему нам већ наведени примери сведоче. Да није тих специфичних стилских средстава (ова "погодба" је у преводу делимично испуњена), могао би се стећи утисак да је писац, стварајући лик свештеника, прибегао немотивисаној идеализацији и тиме изневерио уметничку истину, а то би довело и до погрешне интерпретације саме идеје дела. Међутим, и у овој епизоди и уопште у свим наративним партијама текста писац свесном, функционалном стилизацијом дискретно, готово неосетно, препушта реч безименом казивачу, са којим се само привидно поистовећује, задржавајући извесну дистанцу према његовом причању, према ономе што се у теорији обележава руским термином *сказ*. Наратор се "одаје" одређеним стилским особеностима, карактеристичним за народно приповедање, певање и мишљење; у ствари, наратора смишљено одаје сам писац.

А када наравија поново пређе у описивање, тек где-где прекидано неопходним акционим коментаром, улога казивача је завршена; особине његовог језика одјекују једино у говору

личности. Наратор се повлачи, да уступи место нама већ познатом уметнику — сликару. До краја ће преовлађивати пејзаж, чије смо одлике уочили већ на почетку новеле, а које ће у њеном трећем, завршном делу доћи до пуног изражаја. До пуног изражаја доћи ће заједно с њима и музичке вредности, еуфонија и ритам ове прозе.

Онај таман акорд стрепње одјекнуће снажније када двоје несрећних ходочасника, изашавши из шуме, угледају непознато поље, "пусто, непрегледно, бескрајно." У слици тога поља, изложеног ударцима ветра, огледа се стилски поступак који се може назвати антропоморфизацијом природе:

"На средини пустиње ветар диже сипкави снег; час га растура, час га прегрће, као жито лопатом, час цели простор вуче за собом, као неки чаршав, час га левкасто избацује увис, на велику висину, час пролеће с краја на крај, као у облацима од дима".

Или:

"Понегде се под снегом виде стабљике траве, сухе, танке, љуљају се жалосно на ветру, као да запевају за оном девојчицом, као да уздишу: хеј, хеј... Трње сјајно од леда и капница, и глогово грање хватају је за сукњу као милостиве руке које желе да је задрже..."

Антропоморфизација ветра и олује, често коришћена у књижевности, код аутора ове новеле можда представља одјек чувеног описа буре у Мицкјевичевом *Пану Тадеушу*, делу које је Жеромски читао још у детињству и чији је чар до краја лебдео над његовим стваралаштвом. Само, овде ветар као рушилачка стихија добија једно шире, симболично значење:

" — Видиш ти, унуко, како нас овај ветар, московски слуга гура од бога... — мрмља полуразумљиво кукавни старац."

А ветар је силан и немилосрдан, олуја "као живи горостас, бремена снега пребацује с места на место, свлачи га до голе земље и избацује високо — повише шуме."

Ходочасници, препуштени сами себи у своме ходу по мукама, пропашће на тој ветрометини, затрће им се траг у вихору, у мећави.

Симболична је та смрт, као и наслов збирке у којој је новела објављена: *Раскљубаће нас гаврани, врानе...*

Мада Жеромски у новели *Своме богу*, по речима Хенрика Маркјевича, "користи традиционални мотив, само примењен на нову тематику (смрзавање ходочасника на путу)", [50] мада његов опис у појединим детаљима необично подсећа на Прусов, ипак је он и овде утиснуо свој неизбрисиви печат.

Погледајмо каквим је средствима изражен тај мотив код Пруса и Жеромског.

У потрази за украденим коњима, слуга Маћек Овчар, са усвојеним нахошетом у наручју, запада у сметове. Пошто је до изнемоглости лутао кроз лавиринт кланаца и дуго тапкао у месту да се не смрзне, седне на неки камен заклоњен од снега да мало предахне. До свести му допиру само пригушени одјечи ветра који хуји негде далеко, изнад његове главе. Девојчица је заспала, дремеж хвата и слугу. Он се отима, свестан је смртне опасности којој се излаже, али полако попушта, губи се, пада у занос. По телу му миле невидљиви мрави, разгаљује га пријатно драшкање. Тако га напакон превари и свлада сан из кога се неће пробудити:

"По поноћи ветар разagna облаке, и на небу се јави месец. Његова слаба светлост паде Мати

управо у очи, али се сељак не помаче. Убрзо се месец сакри за брда, најбоље нови облаци са снегом, али се Мата још не помаче. Седео је у удубљењу, главу наслонио на зид, рукама обгрлио нахоче.

И сунце се роди, али се Мата и сад не маче. Изгледало је да, зачуђен, гледа железнички пут, који је био од њега на неколико десетина корака."<sup>[51]</sup>

Несрећнике налазе смрзнуте, чврсто припијене, тако да их ни мртве неће раздвојити:

"Лице и сељаково и детиње било је тврдо као восак; сељакове трепавице попало иње, а на детињим се устима стаклила залеђена пљувачка..."

"... А пошто се Мата смрзао онако како је седео, те му се због јакога мрза нису могле ни руке отворити ни ноге исправити, метнули су га онако како је нађен. И тако је ишао и стигао до општинске суднице, као да седи, с дететом на руци, с главом наслоњеном на задњи наслон од саоница, с лицем окренутим к небу, као да је свршивши рачун са људима, Богу причао своје муке и невоље."<sup>[52]</sup>

Мотив је завршен, заокружен, али не као затворено коло, већ као карика на коју се надовезују друге: сусрет мајке са мртвим дететом, освета газди који је истерао слугу и нахоче, очајање сељака — погорелца, његово колебање и коначна решеност да истраје на мртвој стражи.

Прус приповеда спокојно, подробно и потанко, са скоро научном реалистичком објективношћу, као да излаже историјат неког клиничког случаја. Емоција је ипак само привидно потиснута: пред нама није научни извештај, него уметничко остварење. Ако бисмо Прусовим несрећницима потражили књижевну сабраћу, нашли бисмо их најпре међу Толстојевим самртницима. А ево како је Жеромски обрадио мотив заједничке смрти у међави, уједно и кључни мотив новеле *Своме богу* (овде се историјско-књижевно и композиционо значење термина поклапају):

"На пољу беше један велики камен; они се довукоше до њега, седоше да се одморе ...

Тамна се ноћ спусти нагло. Олуја бесни дуго, дуго... Понекад се ненадано смири; тада са небеских висина пада на ту пустињу бела, хладна, тмола месечина, додирује леденим зрацима прибијене, скочањене, снегом засуте главе, хладне отворене очи и сузе на трепавицама, које су се претвориле у ледене капнице..."<sup>[53]</sup>

И то је читава прича. Нема у њој описа умирања, и реч се у камен претворила, све је утонуло у камени сан, као што се и ово двоје стопило са пределом беле смрти. Знамо само то да су смрт дочекали заједно, приљубљени једно уз друго, да их је тако затекла ледена светлост месеца. Страшна и лепа, подељена, слатка је смрт њихова.

А све је то само слика, минијатура коју је уметник остварио на белинама израза, између речи и ћутања. Та песничка слика, сажета и симболична, по конструкцији подсећа на Норвидову: чиста је и светла као она звездана суза из песме *У Верони*.

И док поредимо ова два блиска, а ипак тако различита описа:

"... хладне отворене очи и сузе на трепавицама, које су се претвориле у ледене капнице..."

"... сељакове трепавице попало иње, а на детињим се устима стаклила залеђена пљувачка,"



као симболично знамење искрсавају две строфе Норвидове песме о звезди-падалици и веронском предању:

"Чемпреси зборе да за Ђулијету,  
Да за Ромеа та суза по свету  
Паде и гробове проже.

А људског збора учено је мњење:  
То нису сузе, већ само камење —  
И ко га чекати може?"<sup>[54]</sup>

Сликајући белу смрт која сједињује два људска бића, Прус је слушао учено мњење, Жеромски — глас чемпреса.

Новела *Своме богу* слива се у песму. Још један далеки одјек, па коначно смирење, тишина која бруји и траје у нама:

"Кад устаде и заплави рана зора, на равници опет тишина, само са врхова дрвећа невидљиви ћухови ветра стресају лаку снежну прашину; а јутарња светлост плови, као бели пролазни дим, који се диже из невидљивих кадионица... "

#### IV

То музика бруји у нама, "очаравајућа музика речи", о којој је још 1912. године писао Казимјеж Вујћицки.<sup>[55]</sup> Усхићавали су се том музиком Игнаци Матушевски, Станислав Адамчевски и други испитивачи звуковних и ритмичких вредности прозе Стефана Жеромског. о ритмици његове прозе најстудиозније и најдокументованије писао је Вацлав Борови.<sup>[56]</sup> Не остајући само на импресијама, он је показао и доказао да је Жеромски, руковођен осетљивим слухом и из превасходно уметничких побуда, ритмизовао своју реченицу, свој прозни израз, по законима блиским законима метрике — блиским, не истоветним. Јер још је Аристотел прозу дефинисао као нешто што није метрично, али није ни аритмично.

Ритмичност прозе Стефана Жеромског најјасније се огледа у тежњи за изједначавањем дужине појединих синтаксичко-интонацијских одсека,<sup>[57]</sup> као и броја јаких акцената у њима. Основни трохејско-амфибрахични ток, који одговара прозодијској "звучној форми" пољског језика (у коме је акценат по правилу на претпоследњем слогу), испреплетан једносложним речима, повремено добија и јампску интонацију. Све у свему, ту би деловао неки силабички, па и силабичко-тонски принцип организације прозног израза. У спрегу са овим принципом делују и чести синтаксички паралелизми.

Тако смо интерпретирали смисао студије Вацлава Боровог, чији метод — на потпуно новом материјалу — примењујемо у овом раду.<sup>[58]</sup> Слажући се у основи с тиме да се тежња за ритмизовањем прозе код Жеромског нарочито запажа почетком XX века, у раздобљу *Праха и пепела*, наглашавамо да је њихов аутор ту склоност испољавао и раније. Наша испитивања показују да је ритмичко осећање Жеромског дошло до изражаја већ у новели *Своме богу*. Навешћемо само најкарактеристичније и за нас најинтересантније примере њене ритмичке организације.

Одмах падају у очи тројни паралелизми, којима је Жеромски нарочито био склон:

"Тишина је тамо *глува, бескрајна, гробна*;"<sup>[59]</sup> "Том путањицом иде *стар, ороную, бео као голуб* сељак Фелько... ";

"... иду шумским, обилазним и забаченим путевима ...;"

"... свештеник млад, побожан и милостив;"

"... тада са небеских висина пада на ту пустињу бела, хладна, тмола месечина, додирује леденим зрацима *прибијене, скочањене, снегом засуте главе*, хладне отворене очи и сузе на трепавицама, које су се претвориле у ледене капнице."

Последњи пример најречитије показује да је за Жеромског "tris numeris super omnia." Да "од овог типа ритмичности учини једно од најтрајнијих средстава експресије", могла је Жеромског подстаћи, како претпоставља Борови, класична лектира.<sup>[60]</sup> Ми додајемо још једну хипотезу: могло је то бити и народно стваралаштво, где је број три окружен нарочитим култом. У наравији стилизованој према народном казивању налазимо за то потврду:

"Три дана су Козаци боравили по кућама, кољући говеда и уништавајући мал, три дана је народ стајао гологлав напољу, на снегу, и молио се богу."

Тиме, наравно, не искључујемо и друге могуће подстицаје: хришћанско тројство, кабалу, "три пророка" пољског романтизма...

Не задржавајући се више на синтаксичким паралелизмима и понављањима, којима текст новеле обилује, указавши само на једну, за Жеромског најтипичнију категорију њихову, покушаћемо да расветлимо, по нашем мишљењу још значајније, поступке ритмичке организације ове прозе, која, не престајући да то буде, местимице звучи као права поезија.

Тежња за изједначавањем дужине синтаксичких одсека запажа се већ у првој реченици новеле:

Wąska drożyna /przeciska się przez las zwarty,/ podszyty młodą sośniną, /tworząc między szczytami drzew/ przedział nieznaczną.

Први и последњи одсек броје пет слогова, остала три, њима уоквирена, по осам. Из примера које наводи Борови можемо закључити да је то честа конфигурација код Жеромског. Ми додајемо још један пример из наше новеле:

Chwilami jak żywy siłacz /brzemiona śniegu/ z miejsca na miejsce przerzuca...

Нас овде посебно интересују осмосложни одсеци, или једноставно — осмерци.

Као силабички стих, осмерац се јавља већ код најстаријих пољских песника; употребљавали су га и они највећи: Кохановски, Мицкјевич, Словацки. Овај последњи у ванредно стилизованој песми о старом генералу Совињском, на чије су нас стихове подсетили следећи одсеци:

Kij daleko przed się stawia, /szeroko rozkracza nogi.

Да не тражимо далеко, то је и стих народне поезије. У таквом осмерцу, који није увек трохејског карактера, испевана је и она песма о коњу што, као наш Дамјанов зеленко, жали мртвог господара, чија га је рука хранила и бранила и на крају проговара: "Rozdziubią mnie kuki, wrony." Та је песма, како помиње Маркјевич,<sup>[61]</sup> инспирисала Жеромског за новелу *Раскљуваће нас гаврани, вроне...*, насловну новелу збирке којој припада и новела *Своме богу*.

Набацујемо још прегршт примера осмераца из завршног дела новеле:

Śnieg na polu głębią leży;

gdzieniegdzie nad śniegiem stoją;

"Burza w niej wre długo, długo... /Czasem zniemacka ucichnie;"

i leż na rzęsach wiszących, /co się w sople lodu ścięły;

znowu na równinie cicho;

На народни стих подсећа и ова комбинација:

— Za tym torem chodźmy, dziadku ...

— Za torem ..."<sup>[62]</sup>

Често овакав стих користи Марија Конопњицка, нарочито у циклусу *Wz fruлу*.<sup>[63]</sup> О њеној поезији Жеромски је још као студент са одушевљењем писао.

У следећем фрагменту осмерци испреплетани седмерцима остављају утисак хексаметра:

to cały obszar przestworza /ciągnie za sobą jak obrus, // to go daleko, daleko / lejkiem w górę podrywa, // /to jakby w falach dymu/ od końca do końca leci.

Говорећи о оваквим и сличним комбинацијама, које се карактеришу уједначеним бројем акцената, Борови чак види могућност да је распрострањеност хексаметра у пољској поезији после првог светског рата имала један од извора и у ритмичној прози Стефана Жеромског.

Још нас неки делови ове прозне структуре подсећају на стихове. Поменимо карактеристичне пољске тринаестерце, са цезуром после седмог слога, чије прозне еквиваленте представљају спојеви седмосложних и шестосложних одсека:

Do naga rozbierali /mężczyzn i kobiety;

a sam płacze, serdeczny, /**ślózami** gorzkimi;

do niego się dowlekli, / usiedli odpocząc;

blade, zimne, znikome /półświatło miesiąca;

Последња два примера појављују се у песничкој слици заједничке смрти у међави која нас је подсетила на великог пољског романтичара Ципријана Камила Норвида. Поетично-архаична реч *miesiąc* уместо нормалног *księżyc* указује на романтичарску поезију као извор ове стилизације и ритмизације. Али ту се запажа и једна тенденција која се код пољских романтичара само спорадично јавља, и то не у традиционалном силабичком тринаестерцу; код Жеромског, као што смо већ поменули, делује и силабичко-тонски принцип. Наиме, први од наведених примера могао би се схватити као четворостопни хиперкаталектички јамб, а други и четврти као четворостопни хиперкаталектички анапест. А има још тих јамбова и анапеста, односно њихових прозних еквивалената. Поменимо само још један пример, у коме одмах иза петостопног анапеста следи петостопни јамб:

niewidzialne podmuchy strącają pył lekki śniegowy/ i płynie niby biały dym znikomy;"

Истина, границе између стопа не поклапају се са границама акценатских целина, али то ни у поезији пољској није случај.

Правих дактила, међутим, тешко да би се могло наћи, јер у пољском језику уопште врло мало речи има акценат на трећем слогу од краја. Као каталектички дактили можда би се могли схватити одсеци:

Wreszcie naczelnik wojskowy /wielkim się gniewem zapalił.

Зато налазимо велики број трохеја и амфибраха, који су у пољском језику најприроднији. Трохеји су били и неки од наведених осмераца, па се на њих нећемо посебно освртати. Од амфибраха ћемо забележити само најизразитије:

nosując po chatach z daleka za wsiami stojących;<sup>[64]</sup>

co roku tak chodzą we dwoje;

kiwają się w wichrze żałości;

Tarnina, od lodu i sopli błyszcząca;

i fryga wysoko — nad las:

Последња два примера као да представљају ритмичке еквиваленте познатих Љермонтовљевих стихова: "На севере диком стоим одиноко // На голой вершине сосна." Није без значаја податак да Жеромски у својим *Дневницима* необично често цитира Љермонтова, кога је и преводио.

На крају, о најзначајнијем чиниоцу ритмичке стилизације — о десетерцу, који се и у преводу Лазара Кнежевића могао чути, додуше не увек на правом месту; битно је, међутим, да је преводилац осетио ритам оригинала, да је његов текст у сагласју са пишчевим. Овде ћемо говорити о десетерцима који као такви постоје само у оригиналу.

Jest daleko, za Warszawą-miastem, /kościółek maleńki, stary.

Први део ове реченице, са већ поменути карактеристичним клишеом, стилизован је по узору на народни десетерац. Овде се стилистичка и ритмичка функција прожимају, као и у следећем, из превода већ познатом фрагменту:

Stary Felek jeszcze przed "zbrodniami" /synowi swe pięć morgów odpisał, /wnuczki się doczekał, /synowę pochował/ i pacierze,/ pod piecem siedząc, /odmawiał już tylko, /gdy mu się nagle a niespodziewanie /na **ruskiego** podpisać kazano.

Први и последњи одсек ритмички подражавају епски десетерац. То је нарочито уочљиво у другом примеру, који је сав у стилизацији.

У контексту са овим деловима текста, у којима је стилизација очигледна, можемо говорити и о ритму десетерца у ранијим партијама, почев већ од друге реченице, где се то одмах не запажа:

Gałęzie świerków, na których leżą grube, soplami obwieszone kiście śniegu, zginają się pod ciężarem nad tym leśnym przesmykiem zaledwie oznaczonym dwiema skibami śniegu, *które sanie*

*chłopskie odwróciły.*<sup>[65]</sup>

Затим, у петој реченици:

Na przedziwnie czystej przestrzeni niebieskiej, *jaka płonie już zorzą wieczorną* — las stoi nieruchomo, niby wielki ejkonostas świątyni greckiej...

И најзад, синтаксички одсек из десете реченице:

przebywają pustkowie bezludne.

За ових шест десетераца заједничко је то да се граница између акценатских целина обавезно усеца после четвртог слога; то су, дакле, несиметрични или епски десетерци, којима су испеване и наше јуначке песме. Откуда потичу ови десетерци?

Први десетерац типа 4+6 забележен је у пољској поезији још почетком друге половине XV века. Такав десетерац срећемо већ код најстаријих пољских песника (поменимо само Реја и Кохановског), а исто тако и у народним лирским песмама (праве епике пољска народна поезија нема).<sup>[66]</sup>

Врло је могућно да је Жеромски ритам десетерца преузео из пољске народне лирике, као што је и наслов својој драми *Утекла ми препелица* дао према једној десетерачкој народној песми чији први стих гласи: *uciekła mi przepióreczka w goso*. Колико се млади Жеромски дивио народном песништву, сазнајемо и из његових *Дневника*. Познат нам је, међутим, још један податак који указује на то да је на Жеромског могла утицати и наша народна поезија.<sup>[67]</sup> Наиме, знамо да је 1890. године читао Романа Зморског, преводиоца наших народних песама, који је и многе своје стихове писао по угледу на народне. Претпостављамо да је та лектира оставила трага у новели *Своме богу*, која је објављена две године касније. Траг читања наших народних песама назиремо и у *Думи о Хетману* (објављеној 1908. године), у чијој се ритмичној прози често нађу десетерци, несиметрични и симетрични, или, према уобичајеној нашој терминологији, епски и лирски,<sup>[68]</sup> а један од ових последњих гласи:

w bukowych lasach serbskiej płaniny (у буковим шумама српске планине). Реч płanina, која се у пољском језику врло ретко може срести, и то у другом значењу, наводи нас на претпоставку да је Жеромски, библиотекар у Раперсвилу и Варшави, могао имати у рукама и неку збирку народних песама на српскохрватском језику.<sup>[69]</sup>

У сваком случају, стварајући "етнографску скицу" *Do swego Boga*, као и "бајку" *Rozdzióbią nas kruki, wrony...*, објављену 1894. године, Жеромски је био инспирисан народном поезијом, пољском или нашом, или и једном и другом, и то је нашло одраза у ритмичкој организацији његове прозе, као најуспешније и најупечатљивије средство уметничке стилизације.

Завршавајући анализу новеле *Своме богу*, чујмо — у "звучној форми" оригинала — један карактеристичан фрагмент, који садржи прави музички мотив међаве. Слушајмо "онако како се музика слуша", како је Станислав Адамчевски ослушкивао скривене дамаре "незасићеног срца". Обратимо пажњу на оркестрацију, на еуфонију тих речи и реченица, на звучна понављања, алитерације и асонанце, на она струјања и брујања помоћу којих нам уметник дочарава своју визију побеснелих вихора:

Nagle coś dudni i wre głucho za nimi. To wicher w las uderzył. I zakołysał się las, zastękał... Teraz burza w nich bije, szmaty rozmiata, w oczy garściami śniegu, ostrego jak tłuczone szkło, ciska. Chwilami jak żywy siłacz brzemiona śniegu z miejsca na miejsce przerzuca, zdziera go aż do gruntu nagiego i fryga wysoko — nad las.<sup>[70]</sup>

Овај карактеристични узорак поетске прозе Стефана Жеромског као царски печат потврђује непролазну вредност и лепоту прве новеле о заједничкој смрти два људска бића у међави.

## V

Тема Рејмонтове новеле потпуно се уклапа у исти оквирни мотив: у *Међави* налази смрт двоје деце. Функционалност наслова показује већ сам почетак текста, а потврђује читава фабула.

Под ноћ, док се диже међава, у крчму, где сељак Шчепан залива свој јад и чемер, долазе деца: Антка и Јузек. Њој је отприлике дванаест, а њему седам година. Мајка их је послала по неопходне намирнице и скромне понуде за сутрашње госте: стрина треба да одведе малу Антонију у службу, јер "толико је уста укући". На повратку кроз шуму и међаву деца причају и снују, покушавајући да одагнају страх. Међава све бешња, све више расте ужас, узвитлана машта рађа утваре, разговор се прекида: на пропланку, под осамљеном смреком, деца тону у молитву и сан. Пред очима им промичу слике из живота што је тако брзо прохујао. Смрт ће их затећи грчевито приљубљене и пренеражене.

Учесник у збивањима је и пејзаж, чији се разуђени описи уткивају у једносмерни ток нарације. Радња се одвија по неумитном редоследу, у смењивању мотива очувана је хронолошка и узрочно-последична веза. Једино одступање, скоковито искрсавање слика и сновиђења у загрљају беле смрти, мотивисано је посебним халуцинантним стањем самртника. Тако изгледа композиција и механизам композицијске мотивације. У целокупном, превасходно дуалистичком мотивацијском систему преплићу се социјално-психолошки и симболично-мистични елементи.<sup>[71]</sup> Први од ових елемената, иначе својствен реализму, у *Међави* је натуралистички наглашен.

У знаку натурализма настала је епизода са Шчепаном. Злосрећном је сељаку све пропало и поумирало: и жена, и деца, и крава (што сазнајемо из његовог неповезаног, манијачког саморазговора), те зато у пићу тражи заборав и утеху. Опија се, прети ("звер је у мени"), препире се сам са собом, кидише на свог мрског двојника — као да потврђује познати суд о "људској животињи". Ова епизода, која се иначе не држи чврсто у структури новеле, представља малу натуралистичку студију пијанства, дату у Золином стилу.

У својој монографији о Рејмонту, Јулјан Кшижановски убраја *Међаву* у она дела која са натуралистичком пасијом приказују "трагичне догађаје у свету сиротиње". Натурализам доминира у *Сусрету*, првој збирци Рејмонтових новела, међу којима је и *Међава*. Тим скицама људске беде и снимцима "голе стварности" недостају осмишљени "друштвени акценти", а поступак који Рејмонт примењује у сликању људске психе, "ко $\square$ »ективне и индивидуалне", више истиче сам "сплет догађаја" у којима се та психа испољава, него што улази у дубљу анализу скривених "психичких токова".<sup>[72]</sup> Тиме се присуство социјално-психолошког елемента у мотивацијском систему *Међаве* објашњава и своди на праву меру.

У спрегу са њиме делује и симболично-мистични елемент, својствен модернизму, или, у терминологији Кшижановског, неоромантизму. Знамење модерне ми видимо већ и у овој новели. Симболичке мотивације, наговештаји, сугестије нарочито долазе до изражаја у описима помахнитале природе и одсликавању психозе мистичног страха, што обузима беспомоћну децу, та "два атома" које ће покренути немаштина и глад, а вихор и међава дочепати, завитлати и однети у ноћ, у смрт неминовну. Јер, као да нам поручује Рејмонт, социјалне силе, удружене са слепом стихијом, одређују човекову судбину. Застрти су видици и завејани путеви. Жарка, мистична вера једино је прибежиште, светлост у мраку — Бог.

Жеромски и Рејмонт, полазећи сваки од свога исходишта, први националног, а други

социјалног, приклањају се сваки **своме** богу. Религиозне горљивости код Рејмонта је много више. Парадокс је у томе што је *Своме богу* писао у основи пагански пантеиста, а *Мећаву* ватрени католик. "Мистично-религиозни елеменат био је дубоко укореван у песниковој души" — тврди аутор друге монографије о Рејмонту, Зигмунт Фалковски.<sup>[73]</sup> о томе сведоче искази Рејмонту блиских људи, а још веродостојније његова дела као што су *Ходочашће у Јасну Гору* и позната књига о унијатима *Из хелмске земље*. Што је исти писац био и творац *Вампира*, није представљало необјашњиву мистерију у оном раздобљу метафизичких и теозофских трагања за Апсолутним, када су често ишли под руку хришћанска мистика и сатанизам. Плаћао је и Рејмонт данак времену, декадентизму и Пшибишевском.

Мистичну веру удахнуо је аутор *Мећаве* и у ликове деце, која призивају бога и падају у хришћанску екстазу. У самртном часу јавиће им се, међутим, демонска утвара Обешенога, која симболише исконски страх од смрти. Страшна је смрт те деце, али она не изазива побуну, већ скрушено покораванье писца-католика недокучивој "Свесили". Мада смрт у *Мећави* значи "брутални тријумф" разорног, демонског елемента, иза ње се отвара бескрај вечног живота. Ако Рејмونتова новела садржи неке трајније вредности, а она има места непролазне лепоте, не треба их тражити у идеологији коју изражава и поруци коју упућује. Налазимо те вредности пре свега у ликовима, али не онде где их је калемила рука верског догматичара.

Док је у *Своме богу* дете више објекат збивања (лик мале Теофиљке само је овлаш скициран), ликови деце у *Мећави* већ представљају субјекте приповедачке радње. Рејмонт не слика само догађаје, већ и преживљавања својих малих јунака. Додуше, он не понире дубоко у њихову психу, најчешће само додирује површину "тока свести", назире само одблеске, титраје и одсева кроз ту свест преломљених стања и збивања, хвата те нејасне одразе у зрцалу природе, тако да до читаочевих очију допиру као наговештаји, сугестије, симболи. Али битно је да ови ликови, мада још флуидни и лелујави (што је мотивисано дечијим узрастом), живе и доживљавају свој посебни свет, саопштавају нам уметничку истину о себи и том свету. о ликовима деце као суза чистим довољно сазнајемо из оних делова новеле у којима преовлађује социјално-психолошка мотивација, објективна нарација и природни дијалог. Причајући неусиљено о свему и свачему, како то само деца могу, најбоље нам се представљају и напречац придобијају нашу наклоност. У тим партијама текста, писаним стилизованим "сељачким" дијалектом, Рејмонт дочарава аутентичан тон детињег разговора и сочним народским језиком ненаметљиво, уверљиво и надахнуто остварује два истински доживљена дечја лика.

Антка, као старија, игра улогу одрасле, самосталне и одлучне личности, која зна и да мудрује и надговори Шчепана, опаког на речима. Она је "ишла три зиме у школу", сада ће у службу, на плећима већ носи тешко бреме сељачког живљења. Али у срцу је још увек право дете, као и мали Јузек, који тако важно изјављује: "Ја с татком често полазим у шуму, а с Јантком ловим птице, те се не бојим..." Ако овим Рејмонтовим ликовима треба тражити пандана у светској литератури, онда ће то, пре свега, бити "сељачка деца" Некрасовљева. Од могућних пољских извора вредни су помена дечији ликови код Конопњицке, Пруса и Сјенкјевича. Оно чиме се Рејмونتова новела нарочито истиче у тријади *Своме богу* — *Мећава* — *Кроз мећаву* јесу баш ти упечатљиви ликови деце суочене са мукотрпним животом и немилосном смрћу.

Помела их је мећава, та стихија "што размаху своју моћ над свијетом", да неограничено влада за све време трајања акције; повући ће се са сцене тек у епилогу новеле, кад све већ буде свршено. Њен наступ, за разлику од постепене припреме код Жеромског, пада већ у другој реченици Рејмонтовог текста (у првој и последњој реченици, које уоквирују ову мрачну слику, подмет је *ноћ*). Трећа реченица, чији је изостављени подмет *ветар*, представља карактеристичан опис очовечене природе: "Пољима је звиждао, ударао о обамрле костуре дрвећа, ваљао се по сметовима, гомилао хрпе суха снијега и разбацавао

тамним простором — и уз непрестану се рику и буку рвао сам са собом."<sup>[74]</sup>

Често се срећемо у *Мећави* са антропоморфизацијом и анимизмом (метафорички схваћеним), нарочито када је spiritus movens ветар. Тако је и у овој реченици: "Вјетар се вртио у круг и подизао цијеле облаке снијега, те га разбацивао земљом као кад млинар стреса врећу брашна." Има и поређења узетих из животињског царства, која тесно приањају уз ветар и мећаву:

"Мећава је лучила небо са земљом и као чопор вукова урликала тисућама гласова..." Ти урлици, рика, завијање, режање, скичање, сиктање разлежу се сваки час у *Мећави*. Наведимо још један карактеристичан пример: "Само се чуло цвиљење вјетра и тужно проницаво шкрипање дрвећа и неко мукло режање у свемиру." Заведен анимизмом и ономатопејом, а и пуком звуковном сличношћу, наш ће преводилац и тако бирани израз као *стакато* чаробним штапићем своје простодушности претворити у *штектање*.

Што у *Мећави* царује анимизам, није никакво чудо. Да није тих поређења, епитета, метафора и персонификација, чија је сврха оживљавање и одуховљавање природе, уметнику доиста не би преостало ништа друго него да "хвата ветар капом". Овакво сликање, поникло из тежње да се ухвати неухватљиво, дубоко је укоренењено у човековој свести, а врхунац достиже у машти уметниковој. Сетимо се само чувених Пушкинових стихова:

"Бура маглом небо свија,  
Вихорове снежне плете,  
Час ко дивља звер завија,  
Час заплаче као дете."<sup>[75]</sup>

За ове би стихове Свјентоховски могао рећи да их је испевао "песник као првобитни човек". У делу под тим насловом међу многобројним примерима анимизма налазимо и познате описе олује из *Пана Тадеуша* и пустињског вихора из *Фариса*. Мицкјевичев утицај на Жеромског и Рејмонта је неоспоран. Па ипак, у овом случају пре би се могло говорити о подударностима типолошког карактера, јер је реч о једном општем поступку својственом песничком виђењу света. Тај поступак је нарочито чест у оним стиловима и раздобљима у којима метафора потискује метонимију. А Жеромски и Рејмонт припадају пољском неоромантизму. Ту припадност већ наговештавају анализиране новеле, *Мећава* још јасније од *Своје богу*.

Често се у *Мећави* у читавом ланцу компарација и метафора поред анимистичких могу наћи и маринистичка поређења. Такав је случај у овој реченици: "... мећава је завијала хиљадама гласова, ваљала се као вал и као вал ударала вртлозима распршеног снега о стару, расклиману крчму..." Ово поређење двеју стихија, ветром покретаних и анимизмом оживљаваних, као да развија метафору "море снега" из Мицкјевичевог *Пути у Русију*, а асоцира нам и једно имплицитно поређење старе, препотопске крчме са лађом, са Нојевим ковчегом рецимо — и излази нам пред очи она баш тако описана крчма из *Пана Тадеуша*. Можда *то* није случајно. "Свет је био као сињи вртлог што точи пену ноћи" — читамо свега неколико редака раније. Исто поређење вратиће се у једном од многобројних описа мећаве, која је "ударала са шумом захукталог мора о земљу", или у слици дрвећа што је "тихо шуштало као вал кад замире", а нарочито ће снажно одјекнути тај рефрен у богато разумљивој реченици: "Ветрина се опет подизала, налетаху први вали, лаки, испрекидани, као претходнице, затим кренуше вихори са фијуком страховитим и са силним се бесом хватаху у коштац са шумом, одсецали су гране, продирали у мрачне дубине, шумећи као море што буром обале бије, грабили су све живо, ковитлајући снег, мутећи прострaнства."

Као што нам овај пример показује, са маринистичким поређењима преплићу се и баталистичка. Њих налазимо и у другим деловима текста: шума "као да је у збијеним



редовима кретала у бој, тукла крошњама олују и надирала свом својом нагло пробуђеном снагом"; оркан је "валовима ветра ударао као овновима", а "прасак сломљена дрвета каткад је падао у тај вртлог као пушчана салва." Чујмо још исход последње битке: "А оркан је бивао све јачи, сејао је све страшнију пустош; огромна је стабла као суве прутове чупао из земље или ломео — падала су смождена на пропланак и лежала сатрвена, попут огољених телеса на снежној простирци".<sup>[76]</sup> Слика ове хомеровске битке у природи предсказује исход борбе човека са природом. Стихија ће и овде славити свој "брутални тријумф". То је окосница која повезује збивања у *Мећави*.

Пошто се у нашој анализи већ оцртава структура Рејмонтове новеле, можемо приступити испитивању утицаја које су на њу извршили Прус и Жеромски.

У једној епизоди *Мртве страже* слугу и нахоче у шуми изненади снажан ветар, "пресићен влагом", те се зачас створи опасна поледица, која заустави саонице претоварене дрвима. Срећом, беспомоћне људе, чије је последње уздање била молитва ("Под твоју заштиту склањамо се, Божја Мајко..."), спасавају племићи који су се у веселој поворци возили на зимску забаву у оближњи двор.

"Под твоју заштиту..." — моле се Богородици беспомоћна деца у *Мећави*. Сама ова молитва била би слаб доказ постања утицајем, када је не би пратили и подударни описи. У Рејмонтовом сећању шумела је и Прусова шума:

"Обузета зимским сном, шума је оживела, стала се кретати и говорити. Задрхтале су зелене борове игле, затим гранчице, па се разгранати батови заљуљаше, дајући један другом некакве знаке; потом се зањихаше врхови и дебља. Љуљаху се напред и назад, као да се саветују или спремају за полазак. Чинило се да им је досадила вечита непомићност и да ће свакога часа поћи некуд, ваљда на крај света, жагорно и шумно.

Понекад се део шуме где су стајале Овчарева саоница смирује, као не хотећи пред људским створењем да изда своје тајне. Тада се издалека чује ступање небројених ногу и ход читавих чета. Ево иду из дубине редови деснога крила, иду, наилазе, већ су упоредо с нама, већ пролазе... А сад полази лево крило, чује се шкрипа снега, цичање грана, шум ваздуха који се повлачи; иду, наилазе, већ су на једној линији са сељаком, и опет га прођоше. Ево сад средишна колона, осокољена и пуна воље, почиње дрмати гранчицама, договарати се гранама, сазивати се огромним шапатом, већ се повијају врхови, већ се горостаси подају напред, већ полазе..."<sup>[77]</sup>

У *Мећави* налазимо овакав опис:

"Цела је шума дрхтала од врха до темеља под бесним ударцима, цвилела је тако болно, са продорним се јауком повијала и подизала, усправљала узносита стабла и киптела несавладана, моћна, као да се скупљала и у земљу дубље укопавала, те у збијеним редовима кретала у бој, тукла крошњама олују и надирала свом својом нагло пробуђеном снагом. Оркан, што је наваљивао час по час, валовима ветра трескао је као овновима са таквом хуком да се читава шума ражестила и заорила, као да је под ударцима све моћнија бивала и, усталасана, помахнитала, певала дивљу, силну химну, ругајући се бури."<sup>[78]</sup>

Овај "баталистички" опис, као и оне које смо раније навели, могао је инспирисати Прусов поход гневних горостаса. Рејмонтова шума, по угледу на Прусову, "све се више црњела и као да се све више уздизала и, прилазећи, горостаснијом постајала." "Под грањем горостаса" одиграва се трагедија у *Мећави*.

Ту се уплићу и утицаји Жеромског, које је понекад тешко одвојити од Прусових, јер је и на структуру *Своје богу* утицала *Мртва стража*. У генези *Мећаве*, из једне слике, скице,

наговештаја, на податном тлу Рејмонтове имагинације, најчешће израсте читав сплет нових, разгранатих слика и описа. Уместо једне реченице Жеромског: "И заљуљала се шума, застењала... "изникнуће ту бројни издanci, као што је, поред већ познатих, и овај типични пример анимизма:

"Шума се управо очајно орила, шкрипала, ломила се уз прасак сличан громовима, мукло као звијер, хроптјела као придављена, или заслијепљена борбом тако тешко и грозно дисала, да су дјеца замирала од страха."

Под налетима ветра у *Мењави* све постаје горостасно и нестварно. У привидном затишју на домаку шуме деца су "упала у само гротло огромнога левка; грдни сметови, налик на крш фантастично поваљених стена, димили су се као вулкани, лепећи им лица снежним прахом."<sup>[79]</sup> Као да су кроз тај фантастични, исполински пејзаж протутњали Тетмајерови *Мастодонти*. А протутњала је (то показује и хронологија и стилска анализа) она олуја што "као живи горостас бремена снега пребацује с места на место, свлачи га до голе земље и избацује високо — повише шуме," прохујао је онај вихор што снежну прашину "левкасто избацује увис" и лети "као у облацима од дима."<sup>[80]</sup>

Имајући у виду и друге подударности, можемо заступати мишљење да и сам ветар, очовечени покретач збивања у *Мењави* дугује надахнуће *Своме богу*. "Као живи горостас" размахао се Рејмонтов вихор:

"Пољима је звиждао, ударао о обамрле костуре дрвећа, ваљао се по сметовима, гомилао хрпе суха снијега и разбацивао тамним простором — и уз непрестану се рику и буку рвао сам са собом."

Ветар код Жеромског наслаге снега "преврће као жито лопатом", а "сметови око дебала постају сипки као брашно." Рејмونتво поређење вихора са млинарем што "стреса врећу брашна" као да је постало укрштањем ових двају поређења.<sup>[81]</sup> Наравно, овакве "утицаје" треба схватити само као подстицаје за покретање уходаног "млинског" механизма, као животнорне, али не и једине клице инспирације. Те сродне слике и призоре интуитивно рађају и живот им удахњују анимизам и фантазија, својствени уметнику, као и "првобитном човеку" или "аедском" народном ствараоцу.

Одвијање истог процеса можемо пратити и у психи малих Рејмонтових јунака. Када им "нека огромна грана вјетром сломљена прелети изнад глава као големи облак", деци се приказује невиђени лик Обешенога, о коме по причању знају да је у власти нечастивог и да се зато стушила паклена салаука. Слика те утваре снажно се отискује у њиховој уобразиљи и излази им пред очи у самртном ропцу, натуралистички наглашеном, али датом у модерничко-неоромантичарској тонацији.

Ова слика представља и ванредан пример симболичке мотивације, којој служе и они ветром покретани "костури дрвећа", као и уводни опис миљеа: "Путеви су били засути и пусти; село тихо, прислоњено уз пристранак брежуљка, што је као гробни хумак попримио свој лик и црнио се покривен смрекама". Изузетно значајна улога у мотивацијском систему *Мењаве* припала је, већ смо се у то уверили, хиперболичној "горостасној" шуми, која вуче корене не само из Прусовог романа већ и из новеле Жеромског, где је њезина импресионистички дочарана слика била носилац симболичке мотивације.

У тексту новеле *Своме богу* који је могао читати Рејмонт још нема оног поређења шуме са "иконостасом грчког храма", достојног Шатобријановог пера (налазимо га тек у књизи *Раскљубаће нас гаврани, врране...*, објављеној после Рејмонтво новеле), али шуму Жеромског испуњава "дим који се диже из невидљивих кадионица" и тај дим дочарава и слику и атмосферу цркве што ће је Рејмонт саградити у *Мењави*. У архитектури његове

новеле ово здање на диму подигнуто чвршће се држи од аутентичне крчме, уздрмане ветром и завејаване мећавом. У крчми се одиграва једна епизода, у шуми судбоносна драма. Шума представља не само кулисе већ и саучесника у драматичним збивањима. Она одражава атмосферу и изазива расположење: "Дрвеће је као црни базалтни ступови стајало у гробном муку, да си управо ћутио ону његову силну моћ, а она те снена замишљеност напуњала неком светом мистичном бојазни." У тој мрачној, тајанственој шуми "дјеца се оћуте као у цркви, кад већ утрнуше сва свјетла, а злаћани се олтари почеше бљескати и последња јека пјесме и гласбе озвања ноћном тишином". А кад утонуше у мистични занос и сан беле смрти, да у магновењу, попут оног незаборавног "човека с рикшом", још једном проживе свој тек започети живот, "дим их из кадионица обави мирисом својим, а мукли их гласови оргуља напуњали светим страхом". И на крају: "А пространа, тиха и освијетљена шума као да је билом својих сокова спјевала дубоку молитву — као химну захвалницу, задњу попутницу оних чистих душа, што ишчезнуше у бескрајности".

У шуми, као у храму, молила су се деца, у шуми, као на гробљу, почивају — на пропланку, под смреком, снегом завејана. Тако ће их затећи светлост месечева:

"Кроз бисерну су маглу светлוצале звезде и месец се помоли испод последњих копрена облака, те се котрљао као кугла, прожимајући сребром тамно зеленило смрека, расипао је по снегу плавичасте сенке и попут сјајног ореола овенчавао те две детиње главице, што су се, прибијене, самртним модрилом једва приметно издвајале из снега, у дубинама њихових мртвих, широко отворених зеница палио је зеленкасте пламенове и као да је нежно миловао њихова лица, на којима се следио израз неизмерног страха."<sup>[82]</sup>

Слика овог пејзажа смрти необично подсећа на оне код Пруса и Жеромског. По поетском штимунгу и проседеу ближа је аутору новеле *Своме богу*, Рејмонтовом савременику и супарнику, неоромантичару Стефану Жеромском:

"... тада са небеских висина пада на ту пустињу бела, хладна, тмола месечина, додирује леденим зрацима прибијене, скочаћене, снегом засуте главе, хладне отворене очи и сузе на трепавицама, које су се

претвориле у ледене капнице..."

Заједнички мотив — смрт два људска бића у мећави — изражен је готово идентичном сликом, која крунише две сродне новеле и на најочигледнији начин обелодањује њихову генеалошку везу.

## VI

У последњем примеру, поред фрапантних подударности, уочавамо и извесне особености, карактеристичне за стилове *Мећаве* и *Своме богу*. У новели Жеромског слика је једноставнија, једнобојнија, израз уздржанији, чак би се могло рећи стишан, пригушен. Ове одлике нарочито долазе до изражаја у поређењу са Рејмонтовом новелом. Рејмонт, не само у изложеној слици, расипа боје и драгуље речи, разастире богате везове и велове, кроз које светлוצају разноврсни тонови и преливи израза. Тим веловима и преливима префињени колориста ублажава сувише јарке боје, али управо та свесна замагљеност коју Рејмонт тако често остварује, прелази у специфичан манир. Највише падају у очи Рејмонтови ублажени придеви. Сенке су "плавичасте", пламенови "зеленкасти", а ноћ ће постати "сивкаста" већ у првој реченици *Мећаве*: "Ноћ се зимска, тешка и сурова, сивкаста од снега што је паперјастим слојем прекривао поља, спуштала, прилазила свим путевима и као да је одасвуд уливала сивило и безобличје."<sup>[83]</sup> Чак ће и у крчми "огромну" бурад обасјавати дрхтава "жућкаста" светлост уљанице.

Тај симптоматични маниризам, о коме је са много духа и ерудиције писао Јулјан Кшижановски и који у *Пољској стилистици* Курковске и Скорупке илуструје употребу придева на *-awy* (у нашим примерима: *blekitnawy, zielonkawy, szarawy, zoltowy*),<sup>[84]</sup> у *Мећави* је мотивисан посебним метеоролошко-оптичким условима. Природно је што су у мутном ноћном пејзажу тек тињале пригашене боје и "све се контуре слијевале у један безлики вир снијега". Али та "природност" има другу функцију. Нејасношћу и магловитошћу постиже се потребан штимунг за наступ симболичних "горостаса", демона и анђела. Светлост је угашена, у позорју природе почиње трагични мистеријум. Мотивисана неодређеност, остварена модално-стилистичким средствима, представља само претекст за покретање механизма одређене, симболичко-мистичне мотивације.

Лингвистичкој стилистици обратићемо се за помоћ и у разјашњавању проблема функционалног коришћења дијалекатских средстава у Рејмонтвом делу. Личности у *Мећави* исказују своје мисли и осећања дијалектом, у коме нарочито падају у очи ове фонетске и морфолошке особине: изговор пискавих сугласника уместо шуштавих (такозвано "mazurzenie"— типична црта већине пољских народних говора), карактеристичан изговор такозваних стегнутих самогласника (*o, i, u*, уместо, *a, e, o*), замена предлога *przez* са *bez* (у значењу:

кроз, преко, помоћу), и архаична форма двојине (уз још неке архаизме). Све су то одлике "сељачког" говора уопште и ми их интерпретирамо као средство свесне и функционалне стилизације. Ту није ни битна тачна локализација употребљеног дијалекта, а питање је да ли би се према самом тексту новеле и могла нацртати прецизна дијалектолошко-топографска карта *Мећаве*. Јер Рејмонт набројане дијалекатске црте не спроводи доследно и уједначено. Његови јунаци, на пример, једну исту реч, *czzerwony* (црвен), изговарају као *cerwuny*, али и као *czerwuny*, а поред *jesce* чућемо и нормално *jeszcze* (још). Уметнику и није био циљ да изради адекватну карту, већ да дочара слику сељачког живљења, пропадања и умирања. И то му полази за руком. У коликој је мери говор његових личности аутентичан, ми нисмо довољно компетентни да пресудимо. То препуштамо пољским лингвистима, који и иначе ломе копља око језика Рејмонтове "сељачке епопеје".<sup>[85]</sup>

Рејмонтв избор и обрада дијалекатских језичких средстава по нашем уверењу представљају израз свесне уметничке стилизације и типизације. То се односи не само на *Сељачке* већ, рекли бисмо, уз извесна ограничења, и на *Мећаву*. Најупадљивију разлику између те две варијанте дијалекатске стилизације чини одсуство карактеристичног "mazurzenia" у епопеји. Изостављање ове дијалекатске црте, која у језичком осећању образованих људи и градског становништва уопште има комичан и пејоративан призвук, мотивисано је идеолошким разлозима у делу које глорификује снагу сељаштва. У *Мећави* је, пак, то језичко-стилско средство, употребљено у цвркутавом дечијем говору, веома функционално: тако се успоставља емотиван, благонаклон и присан однос према безазленој и простодушној "сељачкој деци", чија судбина изазива саосећање и самилост.

Сличну функцију у систему лингвистичке стилизације има још једна одлика "простонародног" говора коју Рејмонт уноси у дијалог: често иницирање реченице, нарочито у одговорима, клишејским, плеонастичним "а".<sup>[86]</sup> Тако је грађен и овај дијалог, једноставан и природан као и деца која у њему учествују, сав прозиран и изражајан као жељне очи детиње:

" — Јантка, да ли ће ми мама дати слеђа?

— А дат ће.

— Главу?

— А главу.

— Ја ћу је испећи на угљевљу и појести — добро је тако?

— А добро."

Остаће неиспуњена та дечја жеља, још један пусти "рибарчетов сан", који ће се овде пакленом и кобном игром мећаве извитоперити у кивну, чудовишну јаву. Прострујаће кроз нас ледени ветар, стегнуће нам се срце кад пред нашим очима буду умирала та невина деца. Сетићемо се тада и свих њихових неостварених жеља, намера и снова. То узбуђење, тај потрес неосетно припремају и ова скромна, неприметна, тако танана ткања.

Елементи преузети из народног говора код Рејмонта се не огледају једино у дијалектизацији, у фонетици, морфологији и лексици, већ и у синтакси и фразеологији, где је утеловљен сам дух језика. У томе се слажемо са Марјом Жеуском, аутором монографије о *Сељацима*, уз напомену да се у *Мећави*, за разлику од *Сељака*, елементи народског говора могу издвојити једино у дијалозима и монолозима личности, не и у ауторовој наравици. У њу ће, међутим, продрети друге струје и токови са народних извора.

На говорне елементе природно се надовезују и фолклорни. Тако у Шчепановом монологу, пуном устаљених израза, налазимо и изреке, као што је ова: "Лоша марвинчету мрква — нек иде у рен." Дијалог између Шчепана и Антке представља пример народног надговарања, зачињеног сељачким хумором:

" — Бој се, девојко, јер ћу те појести... Звер је у мени ... појешћу те ...

— Није него! Зар сам ја кобасица, а ви пас, па да ме поједете?... "[87]

Пијани сеоски филозоф запеваће и једну народну песму, као најочигледнији доказ да фолклор у Рејмонтовој новели није неки неухватљиви дух из интерпретаторове реторте.

У разговору између Антке и Јузeka одражавају се и народна веровања. Деца ће осетити "сујеверни страх", а "циновски" мех анимизма и фантазије надуваће до космичких размера празноверицу о Обешеноме, у кога је ушао сотона. Сабласна слика излази из оквира дијалога и претвара се у стравичан симбол паклене стихије и смрти у њој. Ту видимо симптоматичан прелаз из фолклора у неоромантизам, достојан *Паралела* Јулјана Кшижановског.

Слична је и улога оног ветра-млинара, кога је оживео сам наратор. Наратор *Мећаве* није човек из народа, већ писац близак народу, који добро познаје реалије из живота сељака и коме су приказана средина, живот и људи за срце прирасли. У *Сељацима* ће Рејмонт отићи корак даље: на многа ће збивања погледати очима својих јунака и проговорити њима блиским језиком и о ономе што у *Мећави* представља забран орнаменталног, маниристичког стила.

Војевање човека с природом аутор наше новеле још увек не описује "са становишта аеда-сељака",<sup>[88]</sup> већ са становишта фолклористе-неоромантичара, који је од декларисаног натуралисте наследио дар посматрања и подражавања.

У хетерогеној али кохерентној структури *Мећаве* одражава се онај специфични "натуралистичко-модернистички синхронизам" о коме је писао Казимјеж Вика.<sup>[89]</sup> Детаљнија анализа показује да се у стилском спектру Рејмонтове новеле преливају и стапају реалистичко-натуралистичке и импресионистичко-симболистичке компоненте. А уз све то у

*Meñavi* откривамо и трагове народне поетике. Кренимо тим траговима.

Већ почетак прве реченице за истраживача народнога блага представља поуздан путоказ. *Zawierucha* почиње речима:

Noc zimowa, ciężka surowością...

Не морамо бројати слокове: то је добро познати епски десетерац. Наћи ћемо његове отиске на више места у *Meñavi*. Набројали смо двадесетак таквих примера где се јасно издвајају синтаксичко-интонацијски одсеци од десет слогова у којима се граница између акценатских целина обавезно усеца после четвртог слога. Наведимо најизразитије примере. Ту нам превод и није потребан, ослухнимо само ритам оригинала, "онако како се музика слуша":

a dziewczyna szepnęła z przekąsem (*op. cit.*, стр. 189);  
i szukała w śniegu śladów drogi (стр. 192);  
Moі ludzie, wieje tyż to, wieje (стр. 193);  
Na dwa cale nie było nic widać // prócz niezmiernej szalejącej masy (стр. 194);  
przeleciała tuż nad ich gtowami (стр. 194);  
i upadli pod ogromnym świerkiem (стр. 197);  
i drżały im tak serca miłością (стр. 199);  
widzą, jak się kołysze i rośnie (стр. 201).<sup>[90]</sup>

Несиметричном десетерцу као средству фолклорно-ритмичке стилизације ми придајемо изузетан значај, јер у њему видимо онај чинилац који спаја хетерогену структуру Рејмонтове новеле, ону златну жицу што проткива и прожима разнобојну тканину речи.

И Рејмонту је, као и Жеромском, ритмички узор могла бити пољска народна поезија, а није искључено да је била и наша. Од многих превода српских народних песама Рејмонт је могао читати и познате препеве Бохдана Залеског, а међу њима и препеве јуначких песама из косовског циклуса. Напомињемо да је бели анапестички десетерац, чији се прозни еквиваленат често јавља у *Meñavi*, у пољску поезију унео управо Бохдан Залески преводећи наше народне песме.<sup>[91]</sup>

Има у *Meñavi* један опис у коме смо склони да видимо симболичну слику рађања песме у борби и болу — онако како се рађала наша врхунска народна поезија. То је онај опис у коме се најјасније види и Прусов утицај:

"... читава шума... као да је под ударцима све моћнија бивала и, усталасана, помахнитала, певала дивљу, силну химну, ругајући се бури".<sup>[92]</sup>

Преплитање утицаја код Рејмонта нас не изненађује, а ни Прусу фолклор није био стран: неколико народних песама које се разлежу у роману *Мртва стража* то најречитије показују. У неким, истина ретким описима, у којима је песник потиснуо непристрасног посматрача, одјекнуће и лирски и епски десетерци. Са таквим поетским замахом Прус је описао сечу "лиснатог народа". То је осетио и Лазар Кнежевић, те је у свој превод уносио ритам десетерца. То је морао осетити и Рејмонт.

Завршна "баталистичка" сцена (коју на крају овог поглавља наводимо у оригиналу) подсећа на слику крвавог разбојишта, некаквог симболичног Косова. Ту слику уоквирује јуначки десетерац. Овакав приказ унеће Рејмонт и у *Сељаке*. Биће то она чувена, ванредно пластична, са епским замахом приказана сцена сече шуме, коју Кшижановски везује за хомеровску традицију.<sup>[98]</sup> Ми указујемо на још једну, блиску могућност интерпретације — на нашу епску традицију, која је у Прусу могла имати посредника. У прилог нам иде

десетерац. Налазимо га и у *Сељацима*. Десетерцем је проткан опис "хомеровске битке" око шуме (за коју је сеча увертира), као и оне "шаблонске ревије јунака, у потпуности начињене према хомеровским схемама," које наводи Кшижановски.<sup>[94]</sup> Напоменимо и то да овакве "ревије" са карактеристичним набрајањем "коња и јунака" у нашој народној епици прелазе у клише.

Дајући овај скроман прилог тумачењу Рејмонтовог дела, немамо намеру да оспоримо тврдње Кшижановског и порекнемо могућност Хомеровог утицаја на Рејмонта. Широко је Рејмонтово море, многе воде у њега увиру, па је могао и наш јуначки десетерац.

У *Међави* налазимо и прозне еквиваленте женског десетерца, са цезуром после петог слога. Карактеристични су примери:

Dziewczyna miała lat za dwanaście (*op. cit.*; стр. 188);  
 śnieg grubą warstwą zaścielał ziemię (стр. 195);  
 Pan Jezus wszystko mocny jest zrobić (стр. 198);  
 ale widziało idzie przed nimi (стр. 201);  
 straszne sinością buja się z burzą // i połyskuje krowawo oczyma (стр. 201).

Овај тип десетерца често се среће у пољској народној лирици. Његови прозни еквиваленти код Рејмонта (набројали смо их петнаестак) представљају још један елеменат фолклорно-ритмичке стилизације.

Непосредно из пољске народне поезије потичу прозни еквиваленти осмерца у *Међави*. У осмерцу је она песма коју пева Шчепан. Као да је из ње осмерац ушао у Шчепанов монолог и расејао се по читавом тексту новеле. Само у двадесет редова прве стране налазимо прегршт примера:

rwał masy suchego śniegu // i rzucił je w przestrzeń mroczną;  
 szamotał się sam ze sobą;  
 Świat był niby odmet siny;  
 Pustka była i bezludzie;  
 przewalała się jak fala;  
 korcały się nad kominem.

То је само мали део богате залихе прозних еквивалената силабичког осмерца у Рејмонтовој новели. Ни са целом том залихом још се не исцрпљују сва средства фолклорно-ритмичке стилизације.

На крају свог прекратког пута, који ће завејати међава, деца "очима душе" гледају прохујали живот. Између многих слика које им искрсавају у сећању најупечатљивија је, најрадоснија, најсветлија (после ње настају мрачне) шарена слика свадбе "Магде, њихове најстарије сестре, и врева, стиска, пјевање, гласба за плес...". Не знамо шта се све играло и певало на Магдиној свадби, али наслућујемо, чујемо ритам краковјака:

wesele Magdy, /ich siostry najstarszej, /i ścisk, tumult, śpiewki, muzyka taneczna (стр. 200).

Недостаје нам само један слог као анакруза на почетку и римовање парних шестераца. Слик од прозе и не треба тражити, а чисти ритам краковјака и асонанцу уместо риме (што је данас уобичајено у пољској поезији) налазимо свега неколико редака раније:

to się kryli w zbożach /szumiących, złotawych .../ to kościół niziutki/ czerniał im ścianami.

Као потврда или, боље, припрема овог живог ритма звучи нам једна реченица јасно

издвојена из околине, тако да чини пасус—прозни еквиваленат строфе:

Antka okręciła /sprawunki w chusteczkę, /chłopcui naciągnęła/ lepiej jeszcze czapkę (стр. 191).

Ритам краковјака осетиће и онај ко не познаје пољску поезију (али уме да прочита пољски текст), ако је имао у рукама Вразове *Ђулабије*. Тај "једноставан катрен са четири шестерца, а са сроковима абцб...", који је Враз пресадио из пољског ђулистана, био је "један од најпопуларнијих облика илирске поезије."<sup>[95]</sup>

И други код нас познати стих, пољски тринаестерац, добиће своје прозне еквиваленте у *Међави*. Његово присуство у *Сељацима*, у друштву са популарним силабичким једанаестерцем (који се и у анализираној новели врло често среће) забележио је Јулјан Кшижановски.<sup>[96]</sup> Његовом оку и слуху није могла да промакне ни Рејмонтова фолклористичка, доиста златна жица, па ни она фолклорно-кореографска пасија, која је до пуног изражаја дошла у "сељачкој епопеји", а чији наговештај, у ритму "скоковитих краковјака", ми видимо у *Међави*.<sup>[97]</sup>

Враћајући се паралели Жеромски-Рејмонт, закључујемо да је овде у питању првенствено типолошка подударност двају представника пољског неоромантизма. Вулгаризацију и искривљавање стилске анализе значила би, на пример, тврдња да је Рејмонт узео десетерац од Жеромског. Извори су били заједнички — пољска и, можда, наша народна поезија, којом су се Жеромски и Рејмонт могли напајати из познатих превода, као и из фолклором инспирисаних дела романтичарских и неоромантичарских песника. Лектира новеле *Своме богу* у Рејмонту је могла изазвати само још један подстицај за кристалисање ритмичке структуре *Међаве*. То се односи не само на фолклорно-ритмичку стилизацију већ и на ритмизовање Рејмонтове прозе уопште.

Прозни еквиваленти трохеја, јамба, амфибраха и анапеста провлаче се кроз текст *Међаве* као китњасте вез који одговара изабраном стилу. Ритмичка, готово метричка организација ове прозе најчистија је у почецима и завршецима разуђених и раскошно оркестрираних реченица. Нека нам узорак буде овај фрагменат, који се може читати као песма:

Wichura znowu nadchodziła, / nadbiegały pierwsze fale lekkie, // przerywane jakby forpoczty, / potem zaczęły iść wichry / z poświstem wprost przeraźliwym / i z mocą wściekłą / brały się za bary z lasem, / obdzierały gałęzie, / wżerały się w głębie mroczne / z szumem podobnym do bijącego burzą w brzegi morza, / rwały wszystko, / kotłując śnieg, / maćąc przestrzeń. / Las jęczał prawie rozpaczliwie, / گیاں się ze skrzypem, / łamał z trzaskiem podobnym do huku piorunów, / porykiwał głucho jak zwierzę, / charczał jak duszony, / to rozpręzał się / i rozchwiany, oślepiiony walką / dyszał tak ciężko i okropnie, / że dzieci zamierały ze strachu. / A huragan wzmagął się, / coraz straszliwsze siał zniszczenie; / olbrzymie drzewa / niby patyki suche / wyrwał z ziemi lub łamał / — padały zdruzgotane na polankę / i leżały zmięte / podobne trupom poodzieranym, / na podścielisku śniegu (стр. 198).

Први синтаксички одсек представља прозни еквиваленат четворостопног хиперкаталектичког јамба. У другом одзвања епски десетерац. Затим следе три одсека као еквиваленти троакценатског тонског стиха, први од њих са девет, други и трећи са по осам слогова; заједно узета, ова два одсека представљају силабичке осмерце, а први од њих, посматран засебно, могао би се интерпретирати као двостопни каталектички дактил. Са двостопним хиперкаталектичким јамбом и исто таквим анапестом преплићу се два осмерца, од којих је први трохејски, други само силабички. Следећи одсек је метрички аморфан, расплут као море, али се зато у њему скрива прави бисер сазвучја, а звуковна понављања запљускују нас као таласи. Реченицу завршавају три испрекидана, задихана двостопна одсека — јамб између два трохеја.



Друга сложена реченица почеће "метром" претходне. Четворостопни хиперкаталектички јамб појавиће се у њој још једном у претпоследњем одсеку. Метрички је веома изразит трећи одсек: тринаестерац, четворостопни хиперкаталектички анапест. У седмом одсеку јавља се још један епски десетерац, и овде као "петостопни српски трохеј". Његов потмули одјек губи се у последњем аморфном десетосложном одсеку.

Трећа реченица неће почети као њене претходнице. Очекивање је изневерено, али одмах затим и испуњено: већ у другом одсеку вратиће се као припев четворостопни хиперкаталектички јамб. Јамб ће одјекнути још трипут: у следећем одсеку као двостопни, у шестом као петостопни и у последњем као тростопни — у сва три случаја хиперкаталектички. У петом одсеку вихор ће донети и далеку јекну силабичког осмерца. У претпоследњем синтаксичком одсеку завршне реченице забрујаће она друга, лирска варијанта десетерца.

У неким случајевима могло би се прибећи и друкчијем рашчлањивању, што је ствар субјективног ритмичког осећања, али се интерпретација не би много изменила, јер је правилност у распореду акцената и уједначеност дужина синтаксичко-интонацијских одсека очигледна. Ту правилност још више истичу звуковна понављања и подражавања — алитерације, асонанце и ономотопеје, па чак и прикривене, прози стране риме. Смењивање и понављање струјних и праскавих сугласника, и то не само као посебних гласова већ и у особеним пољским скупинама, сонантско-вокална сазвучја, која се преливају у сликове, дочаравају силовито хујање вихора, шум мора са којим песник пореди снежну буру, јекну горостасне шуме, борбу, пораз, бол.<sup>[98]</sup>

Рејмонтов опис вихора и шуме могао је бити инспирисан, јер и слика и звук то одају, оним подударним описом Жеромског, којим смо завршили анализу новеле *Своме богу*. Рејмонтов фрагмент је још сликовитији и раскошнији. Додуше, његов стил нам данас може изгледати прециозан, јер у савременој "прозаичној" прози није у моди блештави бродократ речи. Али књижевна мода се мења, па и критеријуми лепог. Одајмо признање Рејмонту-уметнику што нам је дао узоре "сложеног звуковног сликарства".<sup>[99]</sup>

Паралелу између двају горостаса пољског неоромантизма, која нам је предочила и сличности и разлике њихове, а указала и на могуће утицаје, завршићемо афирмацијом једне заједничке вредности новела *Своме богу* и *Међава* — њихове фолклорно-ритмичке стилизације и ритмичког устројства уопште. Не падајући у "ритмички" транс, као они опчињени свадбари Виспјањског (а и Рејмонта, у чијим *Сељацима* Кшижановски открива утицаје *Свадбе*), не претварајући "феномен ритма" као ни "феномен утицаја" у култ, супротставимо се међави времена и умирању вредности — одбраном ове ритмичне прозе. Јер: "Ваљано употребљена, ритмична проза даје нам пунију свест о тексту; она подвлачи, спаја, гради прелазе, наговештава сличности, организује говор, а организованост је уметност."<sup>[100]</sup>

## VII

Приступајући анализи Кочићеве приповетке *Кроз међаву*, пре но што пређемо на утврђивање филијација и типолошких сличности, морамо одговорити на питање: може ли се "српски реалиста" поредити са пољским модернистима? Питање је значајно, јер подразумева и прецизнију класификацију нашег писца у књижевноисторијском периодном систему. Као основни индикатор нека нам послужи један други — мотивацијски систем. Да бисмо реконструисали тај систем, наведимо најпре неколико карактеристичних момената из Глигорићеве интерпретације приповетке *Кроз међаву* и подвучимо речи — кључеве које отварају механизам мотивација:

"Несрећа и погибије сручиле су се *елементарно, стихијно*, на дом Реље Кнежевића у визији

Петра Кочића. Слика катастрофе тога дана добила је *фаталистичке* примесе."

"Просјаци у Кочићевој приповеди падају у виду *мистичних стихија* на даћу затрвене породице Реље Кнежевића, прождрљиви као пси, слични орлушинама и гавранима који су се окупили око разорених торова."

"*Зла судбина* прогони осиромашеног сељака Рељу Кнежевића до уништења."

"У компоновању ове приповетке спојено је Кочићево *поетско визионарство* као израз његових тежњи да у *симболима* искаже доживљај трагике људске са сликом *реалног* живота његовог планинског завичаја. У том споју је туга за човеком који страда, изложеном ударцима бесомучне *стихије природе* и *стихије живота* ." [101]

Пред нама се већ оцртава један мотивацијски систем за који се не би могло рећи да је типично реалистички. Да ова дедукција није исконструисана зграда без темеља, посведочимо узорцима узетим из Кочићевог текста, који ће нам дати и нови свежањ речи — кључева:

"Све се више смрачава и као да се *нешто* из далека *потајно* спрема и пригушено хуји."

"И њега би често пута, кад би погледао на свој мал и имаће, обузимала *некаква потајна, нејасна језа и слутња*..." "

"Свако је чељаде стрепило и осјећало да се *нешто невидовно* увлачи и подмукло шири по торовима и стајама, обарајући немилосно све живо пред собом."

"Посрће, пада, устаје, заноси се и језиво осјећа како се бори *с нечим страшним, невидљивим*, што га дави, гуши, зауставља му пару и дисање".

Ови узорци Кочићеве прозе показују како писац у ток епске наратије уноси лирске немире, слутње, наговештаје и предказања. У његове снажне личности увлачи се и растаче их оно нејасно, неодређено, злокобно, претеће "нешто".

"То »нешто« што почиње владати ликовима европске прозе у раздобљу дезинтеграције реализма" Александар Флакер хвата у мрежу "мотивацијских система":

"У мотивацијске системе европске новеле и романа често у то вријеме улазе загонетне и тајанствене снаге, али оне нису налик на вјештице и вукодлаке романтизма. То су једноставно оличења снага које леже изван човјека и равнају његовим удесом." [102]

Такви мотивацијски системи, по Флакеру, ознака су "дезинтеграције реализма" и конституисања модернизма. Причекајмо ипак још мало са систематизацијом нашег писца, јер — упозорава нас сам Флакер — мотивацијски системи се "у цјеловитој интерпретацији не могу издвајати и у хијерархији постављати сувише високо." [103] Вратимо се Глигорићевој интерпретацији.

У последњем наведеном фрагменту интерпретатор приповетке *Кроз мећаву* истиче да је "са сликом реалног живота" спојено "Кочићево поетско визионарство као израз његових тежњи да у симболима искаже доживљај трагике људске". У питању је, дакле, спој елемената: реализма и — оног неименованог, али наговештеног, који би Вика назвао модернизмом, а Кшижановски — неоромантизмом, јер слично једињење може настати и у алхемичарској радионици Жеромског или Рејмонта. Велибор Глигорић, додуше, убраја Кочића у "српске реалисте", али његова интерпретација одлика Кочићевог "реализма и његове поезије у

прози" *implicite* помера крајњу границу Кочићевог поетског израза у регионе — модерне. Јер шта друго до отисак модернистичког стила може значити присуство "штимунга природе и амбијента" или "симболистичких поетских елемената" у Кочићевој прози? Јелике и оморике "искрсавају као симболи" из песникових "тамних субјективних расположења", магла је "поетски симбол његове личне исповести, симбол његових суморних расположења, туге и очајања".<sup>[104]</sup> Реч — кључ "симбол" отвара нам врата са седам брава иза којих се одвија процес стварања Кочићеве лирске прозе. Спектрална анализа Кочићевог стила уз неоспорно присуство реалистичких елемената (са извесним примесима натурализма) јасно показује и присуство импресионистичко-симболистичких компонената.

И други су пре нас указивали на Кочићев импресионизам. Карактеристично је оно Скерлићево поређење нашег писца са импресионистичким сликаром који "пише новеле, речима сликајући модрина јела и оморика и њихове високе и праве сенке у тиморастом плаветнилу и треперавом зраку широкога, чистога обзорја."<sup>[105]</sup> Ово успело поређење темељи се на чињеници да је у самој структури Кочићевог дела иманентно присутан импресионистички стил. Исти је случај био код Жеромског и Рејмонта. То је значајна типолошка сличност која нашег писца приближава пољским модернистима.

На овом месту не можемо покренути читав доказни апарат који би постојање модернистичких елемената у Кочићевом делу документовао бројним примерима. Наведимо само један карактеристичан пример: завршетак приповетке *Чврко* (написане годину дана пре наше), која је иначе сва у модернистичком стилу:

"Чврко је сједио као и увијек на трави, зурећи укочено у модре, планинске врхове, поврх којих се дизаше немарно пун, крвав мјесећ. Кроз освјежавну мјесечину хујало је тихо и меко, тајанствено и језиво шапутање, које обузимаше и опијаше душу његову. На највишој јели према њему дрхтала је у суморној свјетлости крвава глава са црвеном капом, по којој се тужно прелијеваху блистави знаци некадашње снаге и моћи".<sup>[106]</sup>

Такву слику могао је дати Матош. А и дао је, као пандан, слику месеца — мртвачке главе у својој *Честитки*.<sup>[107]</sup> Кочићева слика наговештава младог Андрића: као "крвав печат" месец ће се помолити у *Ex Ponto*.<sup>[108]</sup> Оваквој слици је место у галерији Модерне.

Да закључимо: присуство модернистичког проседеа у Кочићевој прози ставља нашег писца у ред оних представника новије српске књижевности који стоје на граници између реализма и модернизма. Његово место је у близини оног које заузимају Жеромски и Рејмонт. Евидентне типолошке сличности уз повољне објективне околности, које смо раније изложили, остварују потребне предуслове за одлучујући утицај новела *Своме богу* и *Мећава* на кристализацију структуре Кочићеве приповетке *Кроз мећаву*.

Трагове утицаја новеле Жеромског ми видимо већ у приповеци *Гроб Слатке Душе*, објављеној у првој књизи *С планине и испод планине* 1902. године. Ту је Кочић први пут обрадио мотив смрти два људска бића у мећави.

Причу о том "пометеничком гробу" казује нам пишчев земљак, човек из народа, својим сељачким језиком. Од њега сазнајемо како је стари Мијо, добродушан и до болећивости благ, враћајући се преко планине из града, где је продао једину краву да би могао наставити потрагу за правдом, заједно са својим унуком нашао смрт у мећави.

Лик Слатке Душе, као што су наши претходници већ констатовали, јединствен је у читавом Кочићевом стваралаштву.

"Занимљиво је да је Кочић дао Мију меко, чеховљевски лирски и нежно. Мијо није горостас

у борби... Мијо се судбини предао спокојно, тихо, без буке, без већег отпора, скоро у уверењу да се слива с нечим једноставним и вечним" — примећује Витомир Вулетић.<sup>[109]</sup>

Сложивши се са таквом оценом, ми бисмо оно неодређено "чеховљевски лирски и нежно" конкретизовали: као што је Жеромски насликао Фељка, старца мека срца, у новели *Своме богу*.

У оквиру заједничког мотива упадљива је још једна подударност: крвно сродство личности. Код Жеромског дед и унука, код Кочића дед и унук као последњи из свог рода гину у међави. Најзад, као Фељков Леон, и Мијини су наследници дали животе у побуни против поробљивача.

Имајући у виду те сличности и подударности, ми заступамо мишљење да се конструкција Кочићеве приповетке *Гроб Слатке Душе*, као и изузетност овог Кочићевог лика, тумачи утицајем новеле Жеромског *Своме богу*.

Опис међаве се још није материјализовао. Као слутња лебди "у магли" (приповетка под тим насловом, чији смо одломак узели за мото овог рада, написана је 1904. године). У Кочићевом поетском дијалогу, који као да најављује младог Андрића, налазимо и један бирани узор "сложеног звуковног сликарства", који, опет, подсећа на Војислава Илића, песника *Позне јесени*:

"Зар не чујеш како вјетар дува преко наших влажних и ожалошћених планина и оштро шушти кроз увале и гудуре, спуштајући се с брда и цвилећи у тужном шуштању и хујању по овој мртво освијетљеној равни?"

Нејасне наговештаје беле смрти налазимо у приповеци *Папакало* (1905). У њој вечити манастирски ђак, "пошљедњи изданак оног старог кова људи и оног старинског времена и живота", на зимске Задушнице "припали и себи свијећу и леже између потамњелих биљега." То симболично издисање прошлости на снегом прекривеном гробљу може се интерпретирати као стравична визија беле смрти.

Бела смрт ће уочи Задушница покосити старог Рељу и његовог јединог наследника, синовца Вују, кад се "кроз међаву" буду враћали из града, у коме су безуспешно покушавали да продају краву, како би сутрадан гореле свеће на гробљу некад славног, страшним помором затрвеног рода.

У приповеци *Кроз међаву*, поред трагова претходних Кочићевих дела, налазимо и трагове лектире *Своме богу* и *Међаве*. Те је трагове понекад тешко разграничити.

Композиција одговара новели Жеромског: и Кочић је користио задржану експозицију. У почетку, као и Жеромски, слика портрете својих личности у "садашњој" ситуацији. Из евоциране слике прошлости сазнајемо разлог њиховог "хода по мукама." Затим се ток радње наставља и прелази у трагичан расплет. Мотив међаве, у уводу наговештен, јавља се тек на крају, као кулминација која се са напетости очекује.

Две жртве међаве повезује крвно сродство које подсећа на сродство јунака у новели Жеромског, мада не толико као оно у приповеци *Гроб Слатке Душе*. Због велике разлике у годинама и нарочитог односа старог Реље према "пошљедњем изданку" лозе имамо утисак да је у питању иста крвна веза.

Дед и унука гину пред Ускрс, стриц и синовац уочи Задушница. У оба случаја уплиће се верски моменат, али он није пресудан у сложеним мотивацијским системима упоређених дела. Као што код Жеромског одлазак на исповест уз излагање највећим опасностима значи

испољаванье националног осећања, тако и код Кочића одржавање верског обичаја по цену злопаћења и одрицања симболише чување неугасиве успомене на некадашњу величину, представља доказ горде устрајности Реље Кнежевића, "краља без краљевине".

У Кочићевом мотивацијском систему ту се надовезује социјални елемент, који његову приповетку приближава Рејмнтовој новели: немаштина је нагнала то двоје на кобни пут кроз мећаву. Човек је код Кочића као и код Рејмонта изложен "ударцима бесомучне стихије природе и стихије живота." Такав мотивацијски систем, у коме се поред социјално-психолошких јављају и мистично-фаталистички елементи, веома је близак Рејмнтовом. Типолошка сличност припрема поље за утицаје: да би уродило плодом, семе треба да падне на погодно тло.

Рејмнтова епизода са пијаним сељаком Шчепаном, чију је кућу затро помор, изгледа као скица за грандиозну слику сурвавања и расула коју представља Кочићева приповетка. Шчепанов трагикомични монолог претвориће се, израшће, оплемениће се у узвишену, готово античку трагедију Реље Кнежевића.

Шчепанова је судбина слична Рељиној. Али он нема Рељиног достојанства и снаге. Зато се одаје пићу, које ће му на тренутке сасвим помрачити свест и учинити га сличним — лудом Крстану, једном од оних острвљених просјака са Кочићеве натуралистички обојене слике.

Шчепан у манијачком, гротескном. саморазговору употребљава и народне изреке, да би се одмах затим "свађао сам са собом", доказивао да није пијаница већ господин и песницама ударао по глави оног подмуклог противника у себи самом. А луди Крстан "сам за се крупно, дубоко говори, као да му глас долази из мрачних дубина:

— Док једном не смркне, не море другом сванути. Додуше, оно не би требало да тако буде, али људи тако 'оће, па нек им тако буде. Ја нијесам чојек, ја сам блентави Крстан, а блентавом Крстану то је, ако ћеш, блентави Крстане, и драго ...".

Народна изрека у Крстановом монологу добија призив црног хумора и гротеске, као и цео призор, који се овако завршава:

"Наједанпут се трже, исколачи очи, зину и грчевито здера са себе сву одјећу и го побјеже с гробља..."

Два ишчашена, поживотињена људска створа чланови су исте натуралистичке породице. А ми у Крстановом лудилу видимо и наслеђе Шчепановог алкохолизма.

Лик старог Фељка из новеле Жеромског, одразивши се у лику Слатке Душе као непосредни стваралачки агенс, у стваралачком процесу приповетке *Кроз мећаву* делује на принципу контраста. Упоредимо Фељков портрет са Рељиним:

"Том путањицом иде стар, ороноу, бео као голуб, сељак Фељко са унуком Теофиљком — поле од похабаног кожуха задео је за појас, штап истура далеко преда се, иде у раскорак, хрипље и кашље, али не застаје, иако су му зацрвенеле очи пуне суза, иако му се зној слива низ боре увелог, ветром шибаног лица."

"Старац је ступао погнуто, вукући тешко ногу за ногом. Сијед је сав, коштат и крупан као одваљен комад оних грђених и непрекидно мрачних и туробних планина, што се мукло уздижу поврх његова села. По разголићеним, руњавим и широким прсима нахвлатало му се стврдуто иње. Уздигао накостијешене, дебеле обрве, испод којих мутно, као из неке даљине, вире уморене и готово умртвљене очи, па љума и граби уз пут."

Ова два портрета, рађена реалистичком техником, у истој ситуацији и истим изражајним средствима приказују два различита, међусобно опречна лика. У Фељковим очима појавиће се сузе и у часу смрти. У Рељи су сузе скамењене:

"Старцу се то нешто грдно ражали и љуто га заболи, и да је имао суза, грко би и болно заплакао. Али, онако испаћен и сатрвен дугим јадом и чемером, само суво уздахну... "

"Суво, изнемогло шапће" суочен са катастрофом попут оне која је задесила библијског Јова стари Реља Кнежевић, "усправан, потамнео у образима као какав окорјели грешник, празна и укочена погледа..."

"Велики грешник" био је стари, болећиви Фељко, кога је сломила бездушна сила. Али Кочићев Реља је човек другог кова. Њега као да ништа не може сломити — ни "стихија живота" ни "стихија природе":

"У њему се бијаше распламћела дивска снага, сви му се живци напрегли. Посрће, пада, устаје, заноси се и језиво осјећа како се бори с нечим страшним, невидљивим, што га дави, гуши, зауставља му пару и дисање... Капу му стргли вјетрови и однијели, а опанци му негдје спали и остали у снијегу. Био је бос и скоро го."

И ни тада се не би покорио тој стихији с којом се ухватио у коштац; поносно и пркосно одјекују његове симболичне речи:

"Силне су мене мећаве биле и гониле, па ми не могоше ништа".

Али он није сам на овом трновитом митском путу кроз мећаву. Када примети да му је нејаки синовац, на кога је пренео сву своју љубав и наде, остао у непроходним снежним наносима, Реља "прибра сву снагу и, посрћући преко сметова, потрча натраг" — да га нађе и умре заједно с њим. Ту је заиста "дубоко поетски досегнута катастрофа људског живота и исконска снага људског срца."<sup>[110]</sup> А та самопрегорна, безгранична љубав као суштинска спона везује два различита лика, чији су творци Жеромски и Кочић.

Теофиљка и Вујо имају сличну улогу у трагедији, али је Вујина улога активнија, богатија. И у његов лик је Кочић преточио "онај луди, врели планински пркос, који се све силније буди и пламти, и у малом дјетету, што је напрезање веће." Овај дечији лик Кочићев ипак је само наговештен, као и лик малог Ђоке, који представља бледи одраз оног целовитог, изграђеног и надахнутог лика чобанчета Лује из раније приповетке *Јаблан*. Мада су Вујо и Рејмонтова Антка вршњаци ("није му могло бити више од дванаест година", док је Антка имала "око дванаест"), достојан пандан Рејмонтовим дечијим ликовима дао је Кочић једино у лику Лујином.

Сличности са пољским новелама запажају се и у Кочићевим скицама пејзажа, а нарочито у сликању покретача збивања — ветра и мећаве. Ту је Кочић ближи Жеромском.

У композицији *Кроз мећаву* вишеструко одјекује тамни акорд слутње "као да се нешто издалека потајно и подмукло спрема и пригушено хуји." Такав је и овај опис пејзажа — пример стварања штимунга:

"Поврх њихових глава шуштао је и меко лепршао снијег који је пискаво шкрипио под ногама, а око њих је као болно чамила језиво бијела зимска ноћ, без гласа и даха."

Напетост ишчекивања расте. Најпре ће нагонски реаговати трећи члан ове групе, чија се функција не исцрпљује социјалном мотивацијом. Није само информативна реченица:

"Крава стаде нешто зазирати и застајкивати." Немир ће онда обузети и старог горштака:

"Рељу нешто жигну кроз срце. Он само махну главом и пође, шапћући, пун слутње:

— Ово се спрема мећава. Знам ја Змијање, знам ја ћуд нашије' планина и ове наше зле'уде, врлетне земље: све то потајно и подмукло режи!"

Градација предосећања претвара се — у алегорију. У Рејмонтовој *Мећави* чује се "неко мукло режање у свемиру", док је код Жеромског присутна и зла слутња и онај алегорични "ветар, московски слуга". Алегорија је својствена аутору *Јазавца пред судом*, као и аутору збирке *Раскљубаће нас гаврани, вране*. То је још једна типолошка сличност између Кочића и Жеромског, која у овом контексту може значити нови, флуидни утицај.

Одмах после ове алегорије као из сећања искрсава слика шуме, која је шумела — у новели Жеромског. Са те је стране долетео и ветар, северни ветар са облацима снега из пољских равница:

"Наједном се ненадно задрмаше у врховима јеле и оморике јаче, силније, а јака се и бучна мећава диже, као да се цијела планина из темеља потресе.

Њима се смрче пред очима. Снијег их је све јаче засипао, мећава им је дисање заустављала, а они су грабили напријед, посрћући и заносећи се".

Пошто је овде кључна тачка у нашој упоредној стилској анализи, ради конфронтације још једном цитирамо Жеромског:

"Наједном нешто тутњи и хуји за њима. То је ветар ударио у шуму. И заљуљала се шума, застењала... Сад олуја удара у њих, разгрће им одело, баца им прегрштима у очи снег, оштар као туцано стакло."

Да је то потпуно иста слика, очигледно је. Поента, међутим, тек долази. Код Жеромског као завршетак овог мотива следи позната реченица:

"Понекад, као живи горостас, бремена снега пребацује с места на место, свлачи га до голе земље и избацује високо— повише шуме".

А у претпоследњој реченици Кочићеве приповетке *Кроз мећаву* суочавамо се са — "урликом и ломљавом побјешњелих вјетрова који потресају земљом, носећи као невидљиви дивови на својим снажним плећима грдне сметове, и разбацујући их ражљућено на све стране ..."

Тако је читав један мотив из новеле Жеромског, са свим сликама и фигурама, пренет у Кочићеву приповетку. Зар би и то могла бити само пука случајност?

Неколико примера нека нам послуже само као потврде и илустрације утицаја пољских новела на кристализацију структуре приповетке *Кроз мећаву*.

Кочић: "Пријеђоше планину и сиђоше у поље. Путеви су били заматени, нигдје пртине, ни знака, ни даха од живота, а бура непрекидно бјесни и урла."

Жеромски: "Шума постаје све ређа, отвара се чисто поље, равно застрто снегом, пусто, непрегледно, бескрајно."

"Залутао сам" — уздахнуће Фељко. "Забасали смо!" — повикаће Реља.

Урлици и ломљава као да одјекују из Рејмонтове шуме. Чули смо их и у неким од претходних примера, а ево и најтипичнијег:

"Уморени и малаксали од силног напрезања и оштрог шибања ражљућених вјетрова, они би застали да одахну, да се одморе, послушкујући са неизмјерним страхом и зебњом како бијесни ноћни вихори урлају и потресају, рекао би, и небом и земљом, ломећи и кршећи све пред собом."

Код Рејмонта тих урлика и крша и лома има напретек, вихори заиста потресају и небом и земљом, а нађе се и оваква реченица: "Чешће су се заустављали да суспрегну дрхтање што овлада њима... "

На Рејмонтове слике вихора, прожете анимизмом, подсећа и ова Кочићева:

"Његов изнемогли глас дочекаше и зграбише вихори и, као осветнички, помамно га растргоше и разнијеше по узбијешњелој, лудој ноћи змијањској."

То би могао бити само пример случајног сабеседништва, али посматран у склопу читавог система "избора по сродности" и он за нас носи знамење утицаја.

Најзад, и на Рејмонта и на Жеромског подсећа овај фрагмент:

"За часак се опет ненадно диже мећава. Јеле су се љуљале из корјена, шкрипећи болно, и вјетрови су са њихових врхова у помамном бијесу и звизгу тргали и разносили огранке и иње на све стране."

Нема код Кочића разуђеног описа беле смрти, нема ни оне завршне слике двеју мртвих приљубљених глава, али довољно је речит, сликовит и потресан онај језгровити наговештај са три тачке на крају, који читаочеву уобразиљу носи и подстиче да допева баладу о мећави и умирању два људска бића која смрт сједињује:

"Звижде вјетрови, звижде и урличу, а полумртва се уста љубе и издишу у слаткој смрти..."

Мучеништву ходочасника доликује та аскеза израза, која наговештава Настасијевићеве путеве и туге у камену. Обриси се губе у белини, у диму наслућивања, као да се коб затирања дотакла и завршне песничке слике. Као да је песник посегнуо по недосежни малармеовски и рилкеовски идеал. Све се стапа у бело, у слатку, у страшну белу смрт речи.

## VIII

Кочићев израз није увек тако сажет и језгровит. Иако је од Павла Лагарића научио вештину брисања, иако је тежио да му проза одговара савременијим узорима, Кочић се није сасвим ослободио утицаја свог првог учитеља Јанка Веселиновића. Сувише опширности и излишних детаља има и у приповеци *Кроз мећаву*, и то у њеној другој, исправљеној верзији, која је требало да умири Кочићеву приповедачку савест.<sup>[111]</sup>

Прва верзија приповетке *Кроз мећаву* по обиму одговара Рејмонтској новели: има 3.473 речи (*Мећава* — 3.421). Друга, проширена и нешто измењена верзија Кочићеве приповетке броји 3.893 речи. Новела *Своме богу*, чијој би величини можда најбоље одговарао назив **цртица**, има 989 речи, што значи свега 2,3 пута више од саме Кочићеве допуне. Ове податке наводимо ради оријентације о носивости појединих конструкција.

У првој верзији Рељино је презиме Масларић, у другој га писац проглашава за потомка "од Змијања Рајка што се у пјесмама пјева"<sup>[112]</sup> и даје му веома функционално, симболично



презиме Кнежевић. Тако је Кочић овај горостасни лик овенчао кнежевским достојанством. И зато још снажније одјекују незаборавне трагичне речи Реље Кнежевића: „Ја сам краљ без краљевине... цар без царевине!”

Рука која је унела ову измену у текст приповетке *Кроз мећаву* вођена је божанском искром надахнућа што се јави као откровење само заиста великом уметнику. Даље измене уносила је рука коју је завела варљива светлост псеудореализма и запаљене сламе "реалија". Ми делимо мишљење Живорада Стојковића да је Кочић "сасвим непотребно допуњавао и »исправљао« приповетку" и прихватамо редакторову аргументацију:

"... пред крај приповетке, када старац, дете и стихија мећаве остану сами у снежној планинској ноћи, и трагични се моменат диже до једне визије људске изгубљености у којој се несрећа Масларића (Кнежевића) претвара у коб затирања — Кочић дописује онај реалистички детаљ са гласовима и запаљеном сламом код Накомичића кућа; приповетка се "спушта"; Рељина трагедија помало се своди на удес од непогоде који замало што није избегнут."

И нама се, у упоредној анализи трију новела о мећави, *per analogiam* намеће закључак да "овим »заборављеним моментом« приповетка *Кроз мећаву* само губи своју поетску аутентичност."<sup>[113]</sup>

Епизода са "злоглавом Каласуром" допунила је новим детаљем слику "божјих људи" на даћи Кнежевића. Тај детаљ није неопходан, али није ни деструктиван. Све у свему, уметник се могао задовољити променом презимена главног јунака и везивањем његовог порекла за епску традицију, а можда и незнатним померањима у композицији. Тиме би се добио идеалан текст приповетке *Кроз мећаву*.

Вратимо се, међутим, тексту који је писац канонизирао и на њему довршимо језичко-стилску анализу Кочићеве приповетке у оквиру система тријаде.

Да би приказао збивања која су претходила "садашњем времену" новеле, Жеромски је прећутно "дао реч" прерушеном народном приповедачу. Кочић као да чита "тешке и црне мисли" које у прошлост воде његовог јунака. Евокација прошлости дата је епски широко и заузима највише места у структури Кочићеве приповетке, која се управо том епском ширином издваја из наше тријаде.

"Језик је као суза чист. Дијалог је неусиљен, лак, течан, врло реалистички. Не само да се види личност која говори, но и они који је слушају, средина у којој се креће" — писао је Скерлић поводом прве Кочићеве књиге.<sup>[114]</sup> Исто се може рећи и за ову приповетку. Једина је разлика између дијалога и наратије у томе што приповедач поштује граматичко-ортоепске норме књижевног језика. Он, међутим, и своје приповедање оживљава уношењем ретких, свежих народних речи, провинцијализама и дијалектизама, тако да се језик целе приповетке одликује јединственом сочношћу и једрином.

Приповедање је стилизовано по узору на најбоље традиције наше народне епике. То се нарочито запажа у сликању оне "библијске катаклизме" која је задесила породицу Кнежевића. "У мотив ове катастрофе Кочић је унео епско визионарство, а с њим и дух народне поезије. Реља Кнежевић нариче над катастрофом епским гласом" — примећује Велибор Глигорић.<sup>[115]</sup> Народни бол и трагика одјекују у Рељином апострофи:

"О ви црни врани и орлови, наједите се, наживајте се, и напите се крви моје и снаге моје! Оснажите своја крила, па се високо под не беса дигните и крилите земљом и свијетом. Огласите својим црним гуком и јауком на све стране свијета несрећу моју голему и погибију краљевине моје и љепоте моје!..."

Епски интониран синтаксички одсек "О ви црни врани и орлови" представља прозни еквиваленат несиметричног десетерца. Јасно се издваја још један такав одсек: "и крилите земљом и свијетом, док је у народној реченици десетерац иманентно присутан. То се још јасније видело у првобитној верзији приповетке, где се ова апострофа завршавала речима: "краљевине и љепоте моје."<sup>[118]</sup>

И кад Реља "сатрвен и убијен ненадним јадом и чемером", позива децу да запевају "ону пјесну од туге големе", као песма звучи његов вапај:

" — Не плачите, не јадикујте, дјецо моја! Плачем и јауком не ожали се погибија снаге моје и љепоте моје. Пјесну, пјесну, дјецо! Јоване, Милане, Видо, Јагодо, дјецо моја! Не плачите, не јадикујте, већ се загрлите и запјевајте ону пјесну од туге големе... ону велику пјесну од које процмили и дрво и камен, а камо ли срце у човјеку! Ту пјесну, ту велику пјесну запјевајте загрљени и ожалите погибију снаге моје и љепоте моје!"

Над гробовима Кнежевића "промукла женска грла бугаре сиње и црне тужбалице." На тужбалицу подсећа и Рељина јадиковка:

"Немам чиме споменути мртве своје, нити имам чиме даровати кљаства и саката за покој душа њи'ови... Шта дочека Реља Кнежевићу!"

Почетак, прозни еквиваленат трочланог дванаестерца, по ритму и звуку подсећа на *Плач сестре Батрићеве*: "Немам чиме споменути /мртве своје" — "Куда си ми улетио,/ мој соколе", док завршетак представља чист десетерац, са карактеристичним епским вокативом. У блиском је сагласју са народном поезијом и десетосложни одсек "даровати кљаства и саката". Чак се и Богу Реља обраћа у десетерцу: "Што расточи државину моју..."

Али не беседи десетерцем само Реља Кнежевић, потомак "од Змијања Рајка". Епски десетерац одјекује током читаве приповетке: према нашој статистици, јавља се у издвојеним одсецима око шездесет пута. Зато и тврдимо да је приповедање стилизовано по узору на народно певање. Није то случај само у устаљеним фразама попут ових: "није хтио ни по које благо", "клонио се као живе ватре." И у "прозаичној" нарацији често зазвучи десетерац:

"Сваком свом чељадету, малом и великом, подигао је Реља, одмах првих дана, биљег, *на је гробље тврдо оградио*, све сам, без ичије помоћи.

*Држао се чисто и у реду*. Сам је себи и прао и крпио рубине. Гдјекад би, недјељом и празником, *обукао и стајаће руво*, али му оно стајаше некако тужно, неприкладно, и он се стидио од сама себе."

Или, мало даље:

"Кад се све измакло, *кад је сасвим осиромашео* и опотребио, *кренуо би у доње крајеве, даље, гдје га нико не познаје*, па би радио на надницу. Тако би, преко љета, зарадио нешто за зиму, да се прехрани и прислужи свијеће на гробовима своје чељади. То га је много стајало, *али он је сваких задушница*, и зимских и јесењих, палио свијеће и *држао даће и прекаде*."

Десетерац је код Кочића најизражајније средство фолклорно-ритмичке стилизације и основни носилац целокупне ритмичке организације језичко-стилске структуре *Кроз мећаву*.

Рељином апострофи "О, ви црни врани и орлови..." одговара следећи фрагменат:

"Орлови мрлинаши, *они грдни планински орлови* огуљених, голих вратова и дугих, заоштрљених кљунова, почеше се вијати небом изнад стаја Рељиних и падати крај торова.

Црне вране и гаврани у дугим, широким јатима кобно су и злобно грактали поврх мала и имаћа његова, *падајући на товне мрлине* са немилим крештањем... "

Два издвојена синтаксичка одсека представљају прозне еквиваленте епског десетерца, и то са дактилским завршецима карактеристичним за народну поезију. Овакав ритам најбоље уоквирује слику злокобних птичурина, које су на врлетне врхунце Кочићеве прозе долетеле из народне песме.

Народна поезија била је онај непресушни извор чијом су се живом водом напајали и Жеромски, и Рејмонт и Кочић — три писца — савременика које би Кшижановски назвао неоромантичарима. Вране и гаврани код Кочића и Жеромског, уз десетерац код све тројице, сведоче о значајној типолошкој сличности, која ствара повољну климу за утицаје. И овде би вулгаризацију стилске анализе представљала тврдња да су гаврани из новеле Жеромског слетели у Кочићеву приповетку, те попут одсечене руке од јунака донели десетерачки ритам синтаксичких одсека. Али ова ограда не искључује могућност снажног утицаја Жеромског (и Рејмонта) на нашег Кочића. Народни дух и фолклорно-ритмичка стилизација пољских новела могли су допринети да се оне, и по томе блиске Кочићевим склоностима, још јаче отисну у његовом сећању и имагинацији. Јер Кочић је имао слуха за народну реч, за израз и ритам народни. Ако је имао у рукама новеле Жеромског и Рејмонта (а све указује на то да јесте), морао је осетити и њихово било. Чак се и у Матичином преводу *Мећаве* да наслутити струјање тог ритма, чак са истих струна бруји десетерац. Могао је то запазити и мање осетљив слух него што је био Кочићев.

У неколико својих приповедака Кочић уноси гласове народне песме. Одатле десетерац продира у прозну структуру, прожима је и са песмом стапа. Десетерац бруји у приповеткама из циклуса о Симеуну Ђаку, одзвања и у Кочићевим песмама у прози. Десетерац Кочићу пристаје. Сведочи о томе и она десетерачка песма коју су му певали његови планинци и коју са поносом наводи у свом *Тамновању*.

Рађање десетерца у Кочићевој прози најбоље можемо пратити у *Просјацима* (1904):

"Слијепац усправи гусле на крилу *и, дрхћући, превуче гудалом. Јекну болно струна кроз планину. Дрхћу прсти, јеца слијепчево грло и звуци се, меки и дубоки, разлијевају испод суморних ћутљивих букава које се пркосно небу дижу, обасјане и освијетљене* изнемоглом свјетлошћу пошљедњих сунчаних зрака.

Слијепац заврши пјесму *и пошљедњи звуци одјекнуше* силно и бурно кроз планину:

»Рани сина, па шаљи на војску,  
Србија се умирит' не може.«"

У полемици са Јосипом Милаковићем изговорио је Кочић и ове значајне речи:

"... изгледа да г. Милаковић нема снаге да интензивно осјети оне интимне дражи, оно животно вибрирање које струји кроз чисту, пуну и једру народну поезију."<sup>[117]</sup>

Да је дубоко осећао то "животно вибрирање", доказао је Кочић читавим својим делом. Да је прави уметник речи, показао је кад је том стихијном ритму наметнуо узде свесне стилизације, не нарушавајући при том илузију о савршеној природности и спонтаности. То је организована спонтаност песничког надахнућа, то је истинска уметност.

Расветљавајући феномен десетерца, чујмо још један карактеристичан пример фолклорно-ритмичке стилизације у приповеци *Кроз мећаву*, који непосредно одаје своје постање:

"Кад би звоно са големог овна предводника растегнутим звуком одавало да су прве овце иза града, пошљедње би улазиле у чаршију, преливајући се у пуној свјетлости прољетног, дрхтавог сунца, а за њима би поносито јахао на брњашу Реља, обучен у модри копоран и црвене, скерлетне чакшире, са црвеним шалом око главе и крупним, сребрним токама и иликама на прсима, под пуним пусатом."

Овај фрагмент са шест прозних еквивалената епског десетерца у сазвучју је са народном песмом, или, још боље, приповетком, јер и народне приповетке често представљају примере ритмичне прозе. Налазимо међу тим примерима и један на који нас Кочићев фрагмент подсећа:

"Кад ујутру бео дан освану, дан освану и сунце ограну, уста чобан, уста и девојка, па се сташе опремати на језеро (...) Кад пођоше и кретоше овце, чобан путем једнако весео, свира у гајде весело, а девојка иде покрај њега па једнако плаче (...)"<sup>[118]</sup>

У слуху нам још бруји ритам десетерца, пред очима се преливају жице са "сребрних тока и илика" Реље Кнежевића, са златне тканице Петра Кочића. Овде смо осветлили само неке узорке тог филигранског преплета.

У ритмичној Кочићевој прози налазимо сијасет еквивалената стиха и метра. Мада се ритам прозе не мери стопама и "врстама", Кочићев прозни израз и дозвољава и намеће такав поступак: да следимо стопе "кроз мећаву" и откривамо завејане трагове песникове, онако како су пред његовим очима промицали ликови и слике — "лагано и уједначено, стопу за стопом". Да тако треба кренути "кроз мећаву", помишљали су и претходни трагаоци за овим уметничким благом, али нико пре нас то није учинио. Стилско-ритмичке вредности Кочићеве приповетке запазио је још Никола Антула:

"Своју лијепу причу *Кроз мећаву* Кочић је великим дијелом испричао тако једним стилем бираним и отмјеним у својој простоти, често са паралелизмом реченица или ритмом који подсећа на пјесму."<sup>[119]</sup>

Што се синтаксичких паралелизама тиче, скрећемо пажњу само на још једну типолошку сличност између Кочића и Жеромског — на изразиту склоност њихову према двојним и тројним придевима. За упоредну стилску анализу нарочито су интересантни ови последњи:

"Сијед је сав, коштат и крупан као одваљен комад оних *грђених* и непрекидно *мрачних* и *туробних* планина што се мукло уздижу поврх његова села. По *разголићеним*, *руњавим* и *широким* прсима нахватало му се стврднуто иње." (стр. 239);

"пренапуни се кућа *здраве*, *једре* и *крише* чељади (стр. 243);

»... али су *жалостивни*, *сломљени*, *сатрвени*" (стр. 245).

Први, најилустративнији пример у тесној је вези са оним познатим описом код Жеромског:

"Том путањицом иде *стар*, *оронуо*, *бео* као голуб, сељак Фељко... "

Својеврсни култ броја три код нашег и пољског писца ми тумачимо утицајем фолклора. Ова заједничка склоност послужила је као катализатор у процесу настајања Кочићеве слике. Овде један утицај не искључује други, него га управо потпомаже. Тако објашњавамо и ритмичко подударане трију анализираних прозних текстова.

Поред епских десетераца код Кочића се појављују и лирски. Њима су испеване три Кочићеве песме од оних девет објављених у *Сабраним делима*. У приповеци *Кроз мећаву* набројали смо тридесетак прозних еквивалената тог стиха. Лирских десетераца, дакле, има двапут мање од епских, али још увек довољно да потврде јасно наглашену ритмичност. Као

примере смо одабрали десет синтаксичко-интонацијских одсека:

- "вукући тешко ногу за ногом" (стр. 239);
- "трже се опет старац из мисли" (стр. 240);
- "Зашто и крошто, он није знао, / нити је хтио кога питати" (стр. 242);
- " — Зар није тако, брате Крстане?" (стр. 246);
- "грозан и језив јаук и лелек" (стр. 246);
- " — Ево ти ове моје 'аљине" (стр. 250);
- " — Мени, дијете, не треба ништа" (стр. 250);
- " — Напријед, Вујо! — узвикну Реља (стр. 251);
- " — Вујо! — очајно, силно јаукну..." (стр. 253).

Народни лирски десетерац и громка фраза Ђуре Јакшића и Лазе Костића одјекују у Кочићевој реченици. Прожимање прозе лирским десетерцем још је једна типолошка сличност између Кочића и пољских писаца.

Још чешће од десетосложних одсека код Кочића се појављују осмосложни: издвојили смо их око сто педесет. Ту је нарочито дошла до изражаја тежња за изједначавањем дужине синтаксичко-интонацијских одсека, својствена аутору приповетке *Кроз међаву* као и ауторима пољских новела. Од разних осмосложних еквивалената стиха овде ћемо размотрити најважније: симетричне и несиметричне осмерце.

Око четрдесет пет осмосложних одсека, у чијем је претежно трохејском ритмичком току граница између акценатских целина повучена иза четвртог слога, могли бисмо интерпретирати као прозне еквиваленте симетричног осмерца. Тим су стихом испеване три Кочићеве песме, а у још две се појављују симетрични осмерци као подударни чланови шеснаестерца. Покажимо овде само три карактеристична узорка тако модификоване прозне структуре у приповеци *Кроз међаву*:

"Светковина и зборова / код цркава и манастира / клонио се као живе ватре, / јер се ту много причало и бесједило / о његовој страховитој погибији и удесу."

"Свега тога нема више, / све је умрло, увело, ишчезло, / да се никад не поврати."

"Нешто свога блага / што је било у свијету, / на маслу и на изору, пригнао је кући, / да заметне и расплоди, / али му се није дало."

Прозни еквиваленти симетричног осмерца су ови синтаксичко-интонацијски одсеци: "светковина и зборова", "свега тога нема више", "да се никад не поврати", "што је било у свијету", "да заметне и расплоди", "али му се није дало." Одсек "о његовој страховитој погибији и удесу" интерпретирамо као прозни еквивалент симетричног шеснаестерца. Повучен овим током, као осмерац зазвучи и део претходног одсека "причало и бесједило";

не убрајамо га у симетричне осмерце јер не представља јасно издвојену целину и нема цезуре после четвртог слога.

Код Кочића се, додуше, ретко јавља чист четворостопни трохеј попут оног "свега тога нема више"; обично понеку трохејску стопу замењује јампска. Али то исто важи и за нашу поезију, особито народну. На народни осмерац највише и подсећају ови осмосложни синтаксичко-интонацијски одсеци. Док је у осмерцима из Кочићевих песама трохејска ритмичка инерција веома снажна, и то нарочито у њиховом другом члану (што тумачимо као траг романтичарске поезије и поетике), код прозних "осмераца" у приповеци *Кроз међаву* та је инерција знатно слабија. Њихову генезу открива нам сам Кочићев текст.

Реченица у којој се вију "они грдни планински орлови", дочаравши ритам десетерца, завршава се осмосложним одсеком "и падати крај торова". Следећа реченица почиње одсеком са једнаким бројем слогова: "црне вране и гаврани". Кочићеви "осмерци", испреплетани прозним еквивалентима "петостопног српског трохеја" (у ранијем примеру: "светковина и зборова... клонио се као живе ватре"), представљају комплементарно средство фолклорно-ритмичке стилизације.

Симетричним осмерцем испеван је велики број наших лирских народних песама, а међу њима и тужбалица. Једна од нарицаљки, коју је Вук објавио под насловом *Кад ко умре гдје на путу*, почиње "врстом" "Црни вране прелетио..."<sup>[120]</sup> Има и лирских песама, као што је "сљепачка" *На саборима сједећи*,<sup>[121]</sup> у којима осмерцу претходи десетерачка инвокација.

На основу свега што смо овде и у трећем поглављу свога рада рекли о осмерцу, можемо формулисати закључак: Кочићев стих у прози "црне вране и гаврани" у сазвучју је са народном поезијом, а преко ње и са Жеромским (*Rozdziybią nas kruki, wrony*).

Уз прозне еквиваленте осмерца типа 4+4 појављују се код Кочића и прозни еквиваленти несиметричног осмерца (5+3).<sup>[122]</sup> Таквих синтаксичко-интонацијских одсека, са јампском ритмичком инерцијом и обавезном границом између акценатских целина после петог слога нашли смо у Кочићевој приповеци око педесет пет.<sup>[123]</sup> Илустрације ради наводимо их само неколико:

"а пси су око торова / некако тужно, претужно / урликали и завијали" (стр. 243);

"И Рељи се грдно ражали, али се стеже, намрачи, / на само суво уздахну" (стр. 244);

"Ово се спрема мећава" (стр. 250);

" — На десно, браћо, на десно!" (стр. 252).

Порекло и функцију оваквих синтаксичко-интонацијских одсека у Кочићевој прози расветљава нам она реченица коју носе "црне вране и гаврани". После симетричног осмерца следи епски десетерац "падајући на товне мрлине", а онда се, након седмосложног одсека "са немилим крештањем", појављују два осмосложна: "а он је болан, преболан, / ходао тамо и амо" — као прозни еквиваленти народног несиметричног осмерца. Да је то исти ритам, нека нам посведоче завршни стихови из песме *Брат и сестра и туђинка* :

"Куда ћеш, драги, куда ћеш?  
Равно је поље широко,  
мутна је вода дубока;

не иди, драги, не иди!"<sup>[124]</sup>

А ако прелистамо прву Вукову књигу, наћи ћемо и песама у којима се несиметрични осмерац преплиће са симетричним или, пак, са епским десетерцем.<sup>[125]</sup>

Као што је порекло несиметричних и симетричних осмераца и десетераца у Кочићевој прози заједничко, тако им је и функција иста: фолклорно-ритмичка стилизација. Идентичан поступак открили смо и код Жеромског и Рејмонта. Што се тиче несиметричних осмераца, можда би се и у пољским новелама неки од еквивалената силабичког осмерца могао овако интерпретирати (јер и у пољској народној поезији има песама испеваних несиметричним осмерцем), али таква функционална стилизација у текстовима *Мећава* и *Своме богу* није јасно уочљива. Код Кочића је она неоспорна и игра веома истакнуту улогу у ритмичкој

организацији приповетке *Кроз међаву*.

У Кочићевој приповеци врло често наилазимо и на шестосложне синтаксичко-интонацијске одсеке. Само у једној сложеној реченици издвојили смо једанаест таквих одсека, од којих се пет непосредно надовезују као истоветни звонки беочузи у ритмичком ланцу:

"*Кад би помислио / на те зборове и светковине, / душа би му потајно пропиштала, / јер се на њима / не блијеште више / токе и илике / са витких и врсних Кнежевића, / не праште пећанке њихове, / не бјеласају се / у лепршању широке бошче, / нити зveckћу меко / и уједначено / дуги гердани / са једрих и наочитих / снаха и дјевојака, / које задихано / разносе по збору, / од сонре до сонре, / части кумовима / и пријатељима.*"

"Зборове и светковине" дочарава и сам ритам. Кочићеви шестерци потичу из народне поезије.<sup>[126]</sup> Ритам шестосложних одсека срели смо у истој функцији и код Рејмонта — као ритам краковјака. У питању је, дакле, фолклорно-ритмичка стилизација као изразита типолошка сличност између аутора новела *Међава* и *Кроз међаву*.

Из народне поезије воде порекло и прозни еквиваленти двочланог дванаестерца попут ових:

"Баш нико ни да се нашали с цијеном, // а ево нас и ноћ у чаршији стиже" (стр. 240);  
 "отискиваше се небројено благо" (стр. 241);  
 "зар нијесам даво кљасту и сакату (стр. 247);  
 "али не бијаше ни краве ни Вује" (стр. 253).

Као двочлани дванаестерци могу се интерпретирати и удвојени шестерци из изложеног "ритмичког ланца".

Да је и овде посредни фолклорно-ритмичка стилизација, показује како ритам ("али не бијаше ни краве ни Вује" — "ни отац, ни мајка, ни брат, ни сестрица"), тако и стил: "небројено благо" отиснуло се из народног стваралаштва.

Шестосложни синтаксичко-интонацијски одсеци код Кочића се јављају и у комбинацији са четворосложним — као прозни еквиваленти другог члана епског десетерца. И неки самостални шестерци осећају се као издвојени делови десетерачке структуре. "Токе и илике", украс јуначког десетерца, и кад га не заодевају, остајући "крупне" и "сребрне", чувају његову успомену, као што свирале са Китсове грчке урне "свирају песме безгласне".

У приповеци *Кроз међаву* шестерци се често преплићу и са осмерцима: забележили смо тридесетак таквих примера. Овде нас највише интересује један посебан случај таквог ритмичког устројства: спој симетричних осмераца са претежно трохејским шестерцима:

"и задрто разносио / земљу роговима (стр. 241);  
 "као да му глас долази / из мрачних дубина (стр. 245);  
 "а за њим се нададоше / остали блентови" (стр. 246);  
 "што обори и разруши / краљевину моју?" (стр. 247);  
 "Ја сам краљ без краљевине... цар без царевине!" (стр. 248);

Овакав ритам може се чути и у народној поезији, одакле су га узели и популарисали наши романтичари.<sup>[127]</sup> Стога и у овим Кочићевим "врстама" видимо нове примере фолклорно-ритмичке стилизације. Што се тиче осталих бројних комбинација шестосложних и осмосложних одсека у приповеци *Кроз међаву* (неке смо од њих већ могли да чујемо у другим приликама), најтачнији нам изгледа закључак да је у питању једна специфична карактеристика Кочићевог ритма, као што је код Жеромског то била конфигурација осмосложних и петосложних одсека.

Спојени петосложних и шестосложних синтаксичко-интонацијских одсека представљају прозне еквиваленте једанаестерца, претежно јампске ритмичке инерције:

"дрхташе нешто болно и очајно" (стр. 240);  
 "уз оштри фијук коса и српова..." (стр. 241);  
 "И паше су му падале на конак" (стр. 242);  
 " — нећу да будем ни турски алабаш! — говорио је Реља поносито" (стр. 242);  
 "И пође шапат од уста до уста (стр. 243);  
 "Друго све узне невидовни удес" (стр. 247).

Око двадесет и пет примера таквог "стиха" у прозној структури приповетке *Кроз мећаву* потврђују да њен ритам "подсећа на пјесму" — неког од Кочићевих савременика. Као што видимо, једанаестерац није тада освајао само поезију наших парнасоваца и симболиста.

Једанаестерци одјекују и у пољским новелама. А није ни чудо, јер они у поезији пољској имају веома богату традицију. Ритмичко подударане Кочићевих стихова у прози са једанаестерцима Рејмонта и Жеромског указује нам се као још један елемент у систему типолошких сличности.

У обликовању ритмичке структуре Кочићевог текста поред силабичког делује и силабичко-тонски принцип. То је значајна општа типолошка сличност између нашег приповедача и пољских писаца.

Метричка тенденција Кочићеве "прозне версификације" манифестовала се, као што смо видели, у спрегу са фолклорно-ритмичком стилизацијом. Али не увек и не само у таквој узајамности. Јампски деветерци, на пример, провејавају ту и тамо "лагано и уједначено", "укрштају се у лијету" са другим ритмовима, од којих су неки могли доћи из "белог краја", постојбине Татјане, Ленског, Оњегина...

По снежној белини Кочићевог поетског израза отиснуо је стопе и амфибрах, да прожме "ту пјесну, ту велику пјесну", "од које процмили и дрво и камен". Ево неколико стихова те песме:

"обучен у модри копоран" (стр. 243);  
 "што остају иза мртваца" (стр. 245, 246);  
 "Нијесам ја вукарни Реља!" (стр. 248);  
 "зарадио нешто за зиму" (стр. 248);  
 "а скромачна свјетлост звијезда..." (стр. 250);

Већ у почетку Кочићеве приповетке, после прозног еквивалента четворостопног амфибраха "за кравом се диже и пође дијете" јавиће се у познатом сазвучју и еквивалент тростопног каталектичког амфибраха: "па љума и граби уз пут". То је ритам оних Љермонтовљевих стихова о самотном бору, чији смо одјек наслутили код Жеромског. Да ово није интерпретаторова апстракција, показује још један, најречитији пример, у ритму амфибраха и у знаку Љермонтова:

"И он остаде сам с *окорјелим мразом и ледом на души, и тврдо као камен, црн као огорјео пањ у планини...*" (стр. 247).

Тај одмерен ритам "подсећа на пјесму" амфибрахом испевану, слика — на Љермонтовљев усамљени бор под снегом на голом врхунцу, поређење, пак, на *Грм* Војислава Илића (од *Бора до Грма* није тако далеко). А да Кочићу амфибрах није био стран, нека посведоче ови симболични стихови (који, опет, дочаравају штимунг *Позне јесени*):



"Завладаће сумор и гавран ће црни  
Са рапавим криком раширити крила."

Ти стихови потичу из песме *Бар тад хоће л'...?*, коју је 1900. године у Бечу написао студент славистике Петар Кочић.

На Војислава Илића и по ритму нас подсећа опис зимског пејзажа на почетку приповетке *Кроз међаву*:

"Сува зима стегла. Одасвуд бије, пржи и као уједа, гризе оштра и немила студен."

Зима је прекрила снегом и Војислављеве хексаметре, али се они ипак назире. Хексаметре је — сетимо се — у прозу прегрштима уносио Жеромски (код њега је то непосредни утицај класичне лектире).

И једна и друга склоност према ритмизовању прозе (у амфибраху и хексаметру) значи нову типолошку сличност између аутора новела *Своме богу* и *Кроз међаву*. Што се тиче амфибраха, могао је постојати и заједнички узор. Љермонтова је читао, наводио и преводио ученик гимназије у Кјелцу Стефан Жеромски. Љермонтова је читао и студент славистике Петар Кочић. И не само Љермонтова... Све указује на то да је читао и Жеромског. А у погодним условима из сличности израстају утицаји. Биће их и у области ритма.

О тим утицајима можемо говорити поводом тринаестераца у приповеци *Кроз међаву*. Споједи седмосложних и шестосложних синтаксичко-интонацијских одсека могу представљати — прозне еквиваленте пољског тринаестерца. Овај најпознатији пољски силабички стих, са карактеристичном цезуром после седмог слога, продро је и у поезију других словенских народа, а преко руске допро је и до нас.

Најстарији пољски тринаестерац у српској варијанти налазимо још 1649. године.<sup>[128]</sup> Касније, у доба романтизма, нарочито га је популарисао Змај. На нашем терену пољски тринаестерац је нешто модификован: стални акценат је са шестог слога померен на пети. Али у преводима се појављује и у свом правом облику, каткад у пуном сјају и лепоти својој. Меретићев превод *Господина Тадије* (1893) могао је читати Кочић, а као студент славистике могао је прочитати и новелу Жеромског *Своме богу*. У њеном тексту падају у очи и такви стихови у прози. Да ритам пољског тринаестерца Кочићу није био стран, нека нам покажу примери:

"И једног кобног дана — / добро се он сјећа" (стр. 243);  
 "болан и дрхтав шапат / од уста до уста" (стр. 244);  
 "... јер ја нијесам чојек / већ блентави Крстан" (стр. 246);  
 "Наједанпут се трже, / исколачи очи" (стр. 246);  
 "Већ неколико дана, / од јутра до мрака..." (стр. 246);  
 "Сваком свом чељадету, / малом и великом, / подигао је Реља, / одмах првих дана" (стр. 248);  
 "Кад нешто једном пође, / не заустави се!" (стр. 249).

Све ове примере нашли смо у слици катастрофе рода Кнежевића. У читавој приповеци *Кроз међаву* има их петнаестак, додуше не тако изразитих, али ипак уочљивих и симптоматичних. И сами наведени примери, од којих су најучесталији они из слике "божјих људи", а најизразитији они у "дистиху", дају нам основа за претпоставку да је на моделирање Кочићевог ритма утицао и пољски тринаестерац.

Још је значајнија друга тринаестосложна комбинација која се појављује у Кочићевој приповеци — спој осмосложних и петосложних одсека:

"По четрдесет, педесет / кућне чељади" (стр. 240);  
 "И пјесма рада / и распламћеле младости" (стр. 241);  
 "Све му је напредовало, / расло, бујало" (стр. 241);  
 "и све пропаде, ишчезну, / свега нестаде" (стр. 247);

Порекло оваквих сплетова може се интерпретирати двојачко. Прва је могућност да су они резултат фолклорно-ритмичке стилизације. Варијанта тринаестерца 8+5 помало подсећа на народни стих:

"Извор вода извирала, / бистра студена .. "[129]

Да је тај ритам Кочићу био близак, сведоче нам стихови које налазимо у његовом чланку *Наша поезија под апсолутизмом*:

"У башти ми зумбул цвјета,  
 Ја га не берем;  
 На зумбулу булбул пјева,  
 Ја га не слушам... "[130]

Међутим, спојеви осмосложних и петосложних одсека у Кочићевој прози не одговарају оваквом обрасцу. У првом делу народног тринаестерца (који је Кочић — критичар осећао као засебан стих) обавезно се појављује симетрични осмерац. А њега нема у наведеним тринаестосложним комбинацијама код Кочића — приповедача. Штавише, у њима не игра улогу ни редослед петосложних и осмосложних одсека. Закључак је да се порекло ових Кочићевих сплетова не може свести искључиво на фолклорно-ритмичку стилизацију. Остаје друга могућност: да је овде у питању утицај ритма Жеромског на уобличавање Кочићеве ритмичке структуре. Као што знамо, за Жеромског је оваква конфигурација типична. А ни код њега се спрег петосложног и осмосложног одсека (редослед је споредан) не поклапа са тринаестерцем типа 8+5 (кога има и у пољској поезији). Једину разлику између Кочића и Жеромског представљају овде Кочићеве дактилски завршеци, који нас опет враћају народној поезији. Зато нам се највероватнијим чини тумачење да су спојеви осмосложних и петосложних синтаксичко-интонацијских одсека у приповеци *Кроз мећаву* настали укрштањем двају елемената: фолклорно-ритмичке стилизације и утицаја карактеристичног ритма новеле *Своме богу*.

Да таква подударност између Кочића и Жеромског није пука случајност, већ да је ритам новеле *Своме богу* њеном пажљивом читаоцу брујао у слуху и у организованој спонтаности уметничког стварања надахнуо ритмичку структуру приповетке *Кроз мећаву*, уверава нас овај, последњи пример:

"... на својим снажним плећима / грдне сметове... " (стр. 253).

Тај је пример необично симптоматичан и за нашу компаративну стилску анализу од изузетног значаја. Јер и код Жеромског се на истом месту, у истом персонифицираном опису вихора, у истом поређењу, појављује исти ритам. Ову заиста фрапантну подударност најбоље ће нам предочити сучељавање одговарајућих фрагмената. Фрагменат Жеромског:

Chwilami jak żywy siłacz / brzemiona śniegu / z miejsca na miejsce przerzuca, / zdziera go aż do gruntu nagiego / i fryga wysoko — nad las — ритмички и звуковно меша се и слива "са урликом и ломњавом / побјешњелих вјетрова / који потресају земљом, / носећи као невидљиви дивови / на својим снажним плећима / грдне сметове, / и разбацујући их ражљућено на све стране... "

Исту ритмичку констелацију / chwilami jak żywy siłacz / brzemiona śniegu — "на својим

снажним плећима / грдне сметове" (прате иста звуковна понављања, алитерације и асонанце — као у надахнутом песничком преводу. "Żywy siłacz" и "невидљиви дивови" нису само у семантичкој, већ и у гласовној вези. Z miejsca na miejsce przegrzusa у сазвучју је са "разбацујући их ражљућено." Чујемо и одјек пригушених сликова. Код Жеромског: "brzemiona śniegu — gruntu nagiego", код Кочића: "побјешњели вјетрови — грдне сметове." У оба фрагмента ове превасходно поетске прозе струјни сугласници и сонанти постројени су у исти поредак. И исти прасак потреса две стране исте шуме, насликане истоветном техником "сложеног звуковног сликарства."

То не значи да је Кочићева слика копија Жеромског. Она је равноправно ремек-дело, подједнаке вредности и лепоте. Таква се дела стварају — да се вратимо поређењу са песничким преводом — када уметник "није роб, већ супарник." Тако је Жуковски, чије су ове речи, преводио немачке романтичаре. Тако је и Љермонтов од песме о бору и палми из Хајнеовог *Лирског интермеца* створио једну од најлепших **својих** песама. Реч је о уметничком процесу који би Исидора Секулић назвала претварањем, а Јан Парандовски — алхемијом речи. У Кочићевом гају горостасна су стабла као у шуми Жеромског. о вековечности прича далекој високо дрвеће поезије.

## IX

Уз сличности иду и разлике. Новела Жеромског одликује се сажеташћу, Рејмонтова новела богатством описа, Кочићева приповетка — епским замахом нарације. Кочићеви описи пејзажа блиски су Жеромском, као и поступак у сликању ликова. Али сам лик Реље Кнежевића, у који је Кочић удахнуо сав понос и пркос свој, тај лик до сржи жив и реалан, а уједно симболичан и бесмртан, снажнији је од свих ликова који су пред нама пролазили, путевима и беспућима, "кроз мећаву". Ова имагинарна поворка најсликовитије показује Кочићеву величину. Као творац једног горостасног лика надвисио је Кочић и Жеромског и Рејмонта. Разуме се, наше вредновање не излази из оквира и размера анализираних тријаде, али и таква валоризација веома много значи. Јер сетимо се само да је новела *Своме богу* стекла светску славу.

Аутор приповетке *Кроз мећаву* надмашио је ауторе новела *Своме богу* и *Мећаве* и по уметничком поступку фолклорно-ритмичке стилизације. Тенденција коју су испољили Жеромски и Рејмонт код Кочића је дошла до пуног изражаја. То се односи и на број и на концентрацију "десетераца", "осмераца" и других народних ритмова, којима је структура Кочићеве приповетке најдубље прожета.

На многим местима у партитури приповетке *Кроз мећаву*, за разлику од ритма пољских новела, ритам је Кочићев дактилски. За Кочића су нарочито карактеристични дактилски завршеци, којих скоро и нема у ритму пољских новела. То је и разумљиво, јер дактилске каденце нису реткост у српскохрватском језику, док их сама природа пољског акцента ставља на маргине ритма и интонације. Али код Кочића није ствар само у спонтаном попуњавању формалног обрасца живом језичком садржином. У питању је, истичемо, функционално, уметничко коришћење још једног средства фолклорно-ритмичке стилизације.

Дактилске завршетке већ смо уочили у многим досадашњим примерима. Пример који ћемо овде навести можда најбоље илуструје Кочићев уметнички поступак претварања дактилски интонираног ритма народне поезије:

"Велика је снага и задруга у њега била. По четрдесет, педесет кућне чељади радило је на њивама његовим, са којих су се у врелој сунчаној свјетлости кроз планинско, небеско плаветнило ломили и кршили дрхтави и задихани гласови, а пуна и забрела снага прштила и пуцала испод загријаних кошуља и сребрних гердана. И пјесма рада и распламћеле

младости, пјесма ускипјеле, необуздане планинске снаге уз оштри фијук коса и српова разлијегале се силно, протегнуто, у врелом дрхтању бијелих облих грла, испод помодрелих горских висова."

"Пјесма рада и распламћеле младости" одјек је песме народне, који се, појачан стеновитим клисурама Јакшићеве лирике, разлеже Кочићевом планином.<sup>[131]</sup>

Дактилску интонацију Кочићеве реченице у приповеци *Кроз мећаву* прате и дактилске стопе. Већ на првој страници региструјемо прозне еквиваленте двостопног ("мркасти рошчићи"), тростопног ("старац је ступао погнуто"), па чак и шестостопног дактила ("држећи чврсто у промрзлим рукама љескову мотчицу"). У даљем тексту биће заступљене остале варијанте: четворостопни и петостопни дактил.

Реалну подлогу оваквом ритму даје природна, трохејско-дактилска прозодија српскохрватског језика. Али Кочићеви се дактили не могу свести само на ту "звуковну форму." И дактилске стопе често означавају трагове фолклорно-ритмичке стилизације. Пример који смо одабрали да то документујемо представља реализацију народног благослова, преломљеног кроз уметникову визију и извитопереног мећавом судбине.

"Жито ти родило, коло ти возило, и бакови букали к'о у Реље Кнежевића!" — наводи приповедач уобичајене изразе који су се могли чути "на зборовима код цркава и манастира, на кумалима и свадбама", једном речи — у народу. Исти ритам одјекнуће још двапут, и то у ауторовој нарави. Први пут, у оној "раскошној слици просперитета и обиља", дочараће "раст плодности и плођења":<sup>[132]</sup>

"Жене се близиле, овце се близиле, козе се близиле... "

Други пут, у слици "трагичног сурвавања, покошеног богатства и замало целог породичног племена",<sup>[133]</sup> изрониће тај ритам као снажан контраст, као магма из тамних дубина уметниковог стваралачког језгра изливена у калупе израза:

"Носе се носила, нижу се гробови (...)"

Крочивши дактилским стопама "кроз мећаву", нашли смо и ову скривену ризницу уметности речи.

Сада, пошто смо открили и испитали и оваква језичка и уметничка блага Кочићеве приповетке, можемо одговорити на питање "ко прича причу?" и сагледати у пуној светлости лик њеног аутора. Причу нам казује човек који је поникао из народа и срастао са народом, човек у чијим жилама теку животворни сокови које му преци, балкански гуслари и хајдуци, у баштину даше. Али ту причу казује и човек који је овладао тајнама песничке вештине и култивисаног израза, одгајеног на живим традицијама наше уметничке књижевности и на бираним страним узорима модерне прозе. Приповедач је савременик великих пољских писаца који је, инспирисан и њиховом уметношћу, збиља "научио писати приповетке", и то тако да својим учитељима постане супарник, а да од њега многи уче и баштине. И данас, пола века после његове смрти и шездесет година од настанка приповетке *Кроз мећаву*, тај приповедач још увек може бити узор другима, а његово дело пример модерног прозног израза. Приповеци *Кроз мећаву*, уверени смо, место је у свакој антологији наше савремене прозе. Она би заиста достојно репрезентовала нашу књижевност у свету.

## X

Наш прилог проучавању Кочићевог дела своди се на обележавање три нова тематска круга

на белинама приповетке *Кроз међаву*.

У првом су кругу питања утицаја. У средишту је хипотеза да је мотив заједничке смрти два људска бића у међави Кочић нашао у пољској књижевности: у роману *Мртва стража* Болеслава Пруса (објављеном 1885—1886. године) и новелама *Своме богу* Стефана Жеромског (1892) и *Међава* Владислава Рејмонта (1894).

На периферији тог круга одредили смо односе између самих пољских дела. На основу биографско-библиографских података, као и на основу стилске анализе, дошли смо до закључка да су Жеромски и Рејмонт мотив за своје новеле нашли у Прусовом роману, а да је на структуру Рејмонтове *Међаве* утицала и новела *Своме богу*.

Затим смо испитали могућности утицаја Пруса, Жеромског и Рејмонта на нашег Кочића. Пошто смо у Кочићевој библиотеци пронашли Прусов роман у преводу Лазара Кнежевића (из 1907. године), претпоставили смо да је Кочић могао читати и ранији превод Николе Манојловића — Рајка (1895—1896) или Јосипа Матице (1903), а онда и Матичин превод Рејмонтове *Међаве*, објављен исте године у загребачкој *Просвјети*, часопису који је Кочић јамачно пратио. Новелу Жеромског Кочић је могао да прочита у немачком преводу (објављеном 1903. године), или, нешто касније (1906), на руском језику. Најзад, као студент бечке славистике могао је новелу *Своме богу* читати и у оригиналу. Сасвим је вероватно да је наш писац, по ђачкој дужности или из уметничког интересовања, научио пољски језик бар толико да је могао пратити значајније појаве у пољској књижевности. Круг у коме се кретао и позив који је изабрао морали су га упутити на једног од најпризнатијих савременика пољских писаца, са којим је имао много заједничког. И сам наслов књиге *Раскљубаће нас гаврани, врानе...* могао је привући Кочићеву пажњу као наговештај нечег познатог, блиског и сродног. Лектира насловне новеле, а нарочито новеле *Своме богу*, могла је не само испунити очекивања него и оставити незабораван утисак, који ће се преобразити у импулс инспирације. Да је наш писац читао новелу *Do swego Boga* у оригиналу, претпостављамо на основу тога што трагове њеног утицаја налазимо већ у приповеци *Гроб Слатке Душе*, насталој 1902. године, дакле пре него што су се појавили немачки и руски преводи новеле Жеромског. Да је Жеромски утицао на Кочића, потврђује нам компаративна стилска анализа, која заузима највећи, централни простор у кругу утицаја, као и у читавом нашем раду.

Код Кочића и Пруса осим заједничког мотива нема других несумњивих структуралних подударности. У функцији и обради тог мотива уочили смо битне разлике, као и у самом проседеу. Кочићев проседе, који се одликује поетском емотивношћу, ритмичношћу и симболиком, прилично је далеко од Прусовог, карактеристичног по тежњи за одмереним и непристрасним казивањем. Много је ближи Кочић пољским неоромантичарима Жеромском и Рејменту.

Утицај Жеромског видимо у конструкцији лика Слатке Душе, у сликању портрета Реље Кнежевића и у појединим описима пејзажа у приповеци *Кроз међаву*. Најубедљивији доказ о деловању тог утицаја у Кочићевом врхунском остварењу представља податак који нам је пружила компаративна стилска анализа да је читава једна песничка слика из новеле Жеромског, са свим стилским појединостима и уметничким вредностима, па чак и са карактеристичним ритмичким компонентама, нашла верног одраза у Кочићевом тексту. Остале сличности и подударности употпуњују систем генеалošких веза.

Нови подстицај дала је Кочићу Рејмونتова *Међава*, а нарочито епизода са Шчепаном, која је послужила као скица за Кочићеву фреску помора и пропадања. Сам лик Шчепанов као у искривљеном огледалу одразио се у лику лудог Крстана. Рејмонтов утицај видимо и у неким описима међаве. Подударност два кључна мотива: помора и заједничке смрти у међави, у склопу читавог система осталих сличности, развејава сумње да је у питању случајна

коинциденција.

Закључак је да су пољске новеле *Своме богу* Стефана Жеромског и *Мећава* Владислава Рејмонта заиста благотворно утицале на кристализацију структуре Кочићеве приповетке *Кроз мећаву*.

У други круг питања (који делимично задире у круг утицаја) улазе типолошке сличности и класификација на њима заснована. У мотивацијским системима тројице писаца — савременика поред социјално-психолошких јављају се и мистично-фаталистички елементи. Код све тројице се запажа тежња за стилизовањем и ритмизовањем прозног израза. Нарочито је наглашена фолклорно-ритмичка стилизација, као основни носилац устројства језичко-стилске и ритмичке структуре трију новела о мећави. Појединачне типолошке сличности, које су и бројне и велике, чине целовит систем, у чијем их склопу и посматрамо. Тај нам систем служи као подлога за класификацију нашег писца.

Поређењем са пољским неоромантичарима, код којих има и реалистичких елемената, као и на основу интерпретације саме Кочићеве прозе, закључили смо да Кочића треба уврстити у оне српске писце који стоје на граници између реализма и модернизма.

Трећи круг који смо овим радом обележили обухвата питања компаративне валоризације. Упоређена са пољским новелама, приповетка *Кроз мећаву* одликује се епском ширином и замахом. "Епски глас" Реље Кнежевића најснажније одјекује, као што је и лик Рељин снажнији од ликова пољских ходочасника "кроз мећаву". У другој верзији Кочићеве приповетке та ширина, лишена првобитног замаха, расплињава се у сувишне епизоде, од којих она "код Накомичића кућа" разбија кохерентну структуру поетски надахнутог и симболичком прожетог дела, за које је видовити критичар нашао да "подсећа на пјесму".

До закључка да је прва верзија приповетке *Кроз мећаву* адекватнији и експресивнији израз стваралачког језгра уметничког и да је то текст који има антологијску вредност, дошли смо посредним путем, применивши поступак који смо назвали компаративном валоризацијом.

То су резултати нашег рада, који је и замишљен и методолошки усмерен тако да одговори искључиво на ова питања. Једно питање, на које смо овде дали хипотетичан одговор, очекује потврду у новој фактографској документацији. Верујемо да ће се истраживањем засад скривених извора наћи непосредни подаци о томе да је Кочић као студент славистике читао књигу Мауриција Зиха *Раскљубаће нас гаврани, врране...* Компаративна стилска анализа на то несумњиво указује.<sup>[134]</sup>

Стилску анализу и интерпретацију свесно смо подредили захтевима компаративних испитивања. Наш је задатак био истраживање одговарајућих, најизразитијих слојева у језичко-стилској структури трију новела. Слојевитост, вишеструкост, испреплетаност својствени су књижевном делу. Његово постање и јесте претварање разноврсне материјалне и духовне грађе, претапање језичке руде, алхемија речи. Па ипак је свако истински уметничко дело целовито, јединствено и непоновљиво. Такве сл□ и све три новеле о мећави и умирању.

Приступ Кочићевом делу који смо овде одабрали не исцрпљује целокупну проблематику везану за књижевни феномен *Кроз мећаву*. Могућни су и други и друкчији прилази и пресеци, поступци и интерпретације. Ово је наш прилог.

Завршавајући компаративни оглед посвећен уметнику речи Петру Кочићу, пред очима имамо један лик који се помало разликује од оних стереотипних књижевно-публицистичких снимака и пројекција.

Рођени приповедач једрог, народског језика, а уједно и песник надахнутог лирског израза и импресионистички сликар природе, снаге и стихије, Кочић је за нас велики претходник, скоротеча и зачетник модерне југословенске прозе.

Тумарнуо је кроз маглу, кроз међаву, али га време није завејало. Угасио се у тами, да делом својим живи кроз светлост вечиту.

У сенци оног горостасног споменика који је Петар Кочић — човек, борац и књижевник — сам себи подигао, и који ће трајати док је језика нашег, постављамо овај скромни белег Кочићу — уметнику на белинама међава.

## **РАССКАЗ *СКВОЗЬ МЕТЕЛЬ* И ЕГО СОВПАДЕНИЯ В ПОЛЬСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ (Кочич — Прус — Жеромский — Реймонт) Резюме**

Сравнительный стилистический анализ указывает на значительное сходство рассказа Кочича *Сквозь метель* с новеллами *К своему богу* Стефана Жеромского и *Метель* Владислава Реймонта. Во всех трех произведениях в обработке одного и того же мотива (гибель двух людей во время метели) авторы пользовались близкими художественными приемами. Природа описывается с позиции антропоморфизма, а для повествования характерна фольклорно-ритмическая стилизация. Весьма сходными являются и *цети мотивировок*, характерные для периода *дезинтеграции реализма*. Многочисленные и систематические типологические сходства с польскими неоромантиками, в произведениях которых существуют и реалистические элементы, ставят Кочича в ряд тех сербских писателей, которые находятся на рубеже между реализмом и модернизмом.

На основе фактического материала и стилистического анализа автор выдвигает гипотезу, что мотив смерти двух людей во время метели Кочич заимствовал из польской литературы. В библиотеке Кочича находится перевод романа Болеслава Пруса *Форпост*, в котором также встречаем упомянутый мотив. Перевод *Метели* Реймонта был опубликован в Загребе в журнале *Просвещение*, который Кочич несомненно читал. Автор предполагает, что Кочич мог читать немецкий или русский переводы новеллы Жеромского *К своему богу*. Сведения о том, что на кафедре славистики венского университета в то время, когда учился Кочич, преподавался и польский язык, а также факт, что тогда в Боснии, особенно в краю Кочича, было немало поляков, дают основания предполагать, что Кочич мог читать новеллу Жеромского и в оригинале. Такое мнение подкрепляет и стилистический анализ, указывающий на ряд похожих структурных компонентов, свидетельствующих о *влиянии* новеллы *К своему богу* на рассказ *Сквозь метель*. Самым убедительным доказательством того, что Жеромский влиял на Кочича является факт, что прекрасный поэтический образ метели в лесу из новеллы *К своему богу* нашел свое полное отражение в рассказе *Сквозь метель*; это касается и стилистических особенностей, и художественных ценностей, а также и характерных ритмических и звуковых компонентов. Влияние Жеромского автор видит и в необычности образа старого Мии из рассказа Кочича *Могила Доброй Души*. Совпадение двух ключевых мотивов: повальной смерти и гибели двух людей во время метели, в составе всей совокупности совпадений в рассказах *Сквозь метель* и *Метель*, автор рассматривает как доказательство, что на структуру рассказа Кочича оказала свое влияние и новелла Реймонта.

Настоящая работа разъясняет и отношения между самими польскими произведениями, в которых раскрывается мотив совместной смерти во время метели.

Хронология, фактография и стилистический анализ указывают, что Прус мог повлиять на

Жеромского, а оба эти писателя на Реймонта.

Утверждение, что чтение польских новелл могло благотворно повлиять на кристаллизацию структуры рассказа *Сквозь метель* несколько не умаляет ценностей этого выдающегося достижения Кочича. Сравнительная оценка показывает, что автор рассказа *Сквозь метель*, как наследник народной эпической традиции, чуткий художник слова и создатель исполинского образа Рели Кнежевича, по особенностям своего произведения стоит выше своих предшественников. Она говорит и о том, что первая версия рассказа *Сквозь метель* является более адекватным и экспрессивным выражением мастерства Кочича как художника, что этот текст находится на уровне антологической ценности и может достойно представлять югославскую литературу не только в своей стране, но и за рубежом.

## НАПОМЕНЕ

[1] Петар Кочић, *Сабрана дела*, Просвета, Београд 1961, т. I, стр. 388. — Кочићева дела цитирамо према овом издању.

[2] Приповетка *Кроз међаву* за Велибора Глигорића је права "синтеза, сума квалитета Кочићевог литерарног стваралаштва". (Велибор Глигорић, *Петар Кочић*. У књизи: *Српски реалисти*. Четврто поправљено и допуњено издање. Просвета. Београд 1965, стр. 381).

[3] *Кроз међаву*, Сабрана дела, т. I, стр. 252. и 250. У приповеци *Гроб Слатке Душе* (*op. cit.*, т. I, стр. 94. и 95): "Колико ли је само свијета помела међава на 'вој планини!... Ово су све пометенички и гињенички гробови."

[4] Пошто је граница између приповетке и новеле неизразита и условна, малу епску форму у прози означавамо заједничким термином новела, који се у науци о књижевности све више примењује (в. Александар Флакер, *Новела и роман*, у књизи: *Увод у књижевност*, Знање, Загреб 1961, стр. 438). Назив приповетка задржавамо само за поједина дела која су тако обележена у књижевноисторијској традицији.

[5] Сабрана дела, т. I, стр. 150.

[6] Под истим заглављем објављена је у Новој реформи (бр. 70 од 25. марта) и друга "етнографска скица" *Пагани*, тематски пандан новеле *Своме богу* (в. Stefan Żeromski, *Kalendarz życia i twórczości*. Opracowali Stanisław Kasztelowicz i Stanisław Eile. Wydawnictwo Literackie, Kraków 1961, стр. 106. — cf. Henryk Markiewicz, *Prus i Żeromski. Rozprawy i szkice literackie*. Wydanie drugie, poprawione i rozszerzone. Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1964, стр. 198).

[7] У неким историјама књижевности и едиторским коментарима налазимо податак да је новела *Своме богу* први пут објављена 1894. године. Та се грешка поткрала и таквим ауторитетима као што су Јулјан Кшижановски и Станислав Пигоњ.

[8] И овај куриозитет саопштава нам незаменљиви Календар (стр. 133).

[9] Бранково коло, бр. 32—33, од 2 (22) августа 1907, стр. 983—990 (превод) и 1003—1004 (белешка о писцу).

[10] Венац, Књижевни омладински лист, Београд, књига IX, св. 4 и 5, од 1. јануара 1924, стр.



279—283. — Библиографија Бенеша и Јурињака (у књизи *Današnja Poljska*, Zbornik Društva za kulturnu suradnju Hrvatske s Poljskom, Zagreb, 1948) овај превод не региструје.

[11] Мисао, Београд 1929, стр. 227—233.

[12] Отуда и наслов српскохрватског превода Hermine Myller: Стефан Жеромски, *Гавранима и јастребима за храну*, Новеле (Јакша Седмак), Загреб 1940.

[13] V. Stefan Žeromski, *Kalendarz życia i twórczości*, стр. 186—188.

[14] *Kalendarz...*, стр. 193.

[15] *Kalendarz...*, стр. 230.

[16] Тако гласи наслов популарног чланка о Жеромском, који је 1906. године у Руској мисли објавио доцент петроградског универзитета А. Јацимирски. Наслов је, како каже Маркјевич, "патетичан али тачан."

[17] V. Henryk Markiewicz, *Górki i Żeromski*, у цитираној књизи *Prus i Żeromski* стр. 377—384. — Исцрпне податке о томе даје и *Kalendarz życia i twórczości*, стр. 233—235.

[18] У Сабраним делима т. II, стр. 111—112; коментар Ђуре Гавеле, стр. 406. — о односу Кочића према Горком писао је Тодор Крушевац (К. Т., *Горки и Кочић*, Преглед 1/1946, бр. 3, стр. 241—243).

[19] У Кочићевој библиотеци која се чува у Музеју књижевника у Сарајеву налази се и Српски књижевни гласник. Часопис је Кочић примао као стални сарадник, о чему сведоче и Скерлићева писма од 9. II 1903. и 25. I 1906 (в. Сабрана дела, т. II, стр. 311 и 316—317).

[20] Српски књижевни гласник, књига XVIII, број 7 од 1. априла и бр. 8 од 16. априла 1907. године.

[21] Пољски филолог Јан Леђејевски (1854—1929) после студија у Бечу и Вроцлаву радио је на бечком, а затим на лавовском универзитету. У периоду од 1882. до 1909. године више пута је посетио наше крајеве. Писао је, између осталог, о словенским рунама, о Прешерну и о античким елементима у словеначкој народној поезији. о његовом раду на бечкој славистичкој катедри немамо непосредних података, али не сумњамо у то да је, као Јагићев сарадник, допринео популарисању пољског језика и књижевности код јужних Словена. — Јагић га помиње у својој *Историји словенске филологије* (Петроград 1910, стр. 882. и 893)

[22] В. "Јазавац пред судом" у "Зори" од Владимира Ћоровића, Српски књижевни гласник 1910, књ. 24, св. 2, стр. 118—123.

[23] В. Јован Скерлић, *Писци и књиге, III*, Просвета, Београд 1955, стр. 192.

[24] Види поменути чланак у Српском књижевном гласнику, стр. 122.

[25] Превод Јулија Бенеша (Антологија свјетске лирике. Уредио Славко Јежић, Напријед, Загреб 1965, стр. 805).

- [26] Dr. Z. Daszynska-Golinska, *Двадесет година пољске литературе*. Бранково коло 1903. бр. 36, стр. 1146.
- [27] Наведени чланак, стр. 1147.
- [28] Превод је наш (М. Т.)
- [29] Сабрана дела, т. II, стр. 103.
- [30] *Аграрно питање*, Сабрана дела, т. II, стр. 273.
- [31] *Аграрно питање*, стр. 270.
- [32] В. Павле Лагарић, *Како је Петар Кочић научио писати приповетке*, Књижевна Крајина, 1/1931, књ. II, бр. 9, стр. 361—363.
- [33] Јан Парандовски, *Алхемија речи*. Превео с пољског Светозар Николић, Култура, Београд 1964, стр. 19.
- [34] V. Stefan Żeromski, *Dziela*. Pod redakcją Stanisławą Pigonia, wstęp Henryka Markiewicza. Dzienniki, tom 4. Czytelnik, Warszawa 1965. Wydanie II, uzupełnione, стр. 336.
- [35] V. Julian Krzyżanowski, *Władysław St. Reymont, Twórca i dzieło*. Wydawnictwo Zakładu Narodowego im. Ossolińskich, Lwów 1937, стр. 96.
- [36] V. Władysław St. Reymont, *Pisma*. Z przedmową Zygmunta Szweykowskiego. Opracował i do druku przygotował Adam Bar. Tom V. *Nowele*, tom. I. Nakład Gebethnera i Wolffa, Warszawa 1950, коментар, стр. 459.
- [37] V. Stefan Żeromski, *Kalendarz życia i twórczości*, стр. 140—141.
- [38] *Алхемија речи*, стр. 82.
- [39] *Op. cit.*, стр. 154.
- [40] Сјенкјевичевог *Анђела* могао је читати и Кочић, јер је та кратка, али експресивна новела код нас почетком века више пута превођена. Трагове ове лектире не видимо, међутим, у самом Кочићевом делу, а чисто фактографско испитивање за нас није од интереса. Биографски и библиографски подаци, фактографија и хронологија за нас су целисходни само уколико осветљавају феномен књижевног стварања и обликовања специфичне језичко-стилске структуре коју књижевно дело представља.
- [41] Julian Krzyżanowski, *Władysław St. Reymont*, стр. 9. — Код нас су, уз приказ, преведени поједини одломци Рејмонтовог дела (Zdenka Marković, *"Iz zemlje helmske"*. Narodne novine, 77/1911, 296).
- [42] Цитате из новеле *Своме богу*, у преводу Лазара Кнежевића, наводимо према књизи: Стефан Жеромски, *Верна река*, Ново поколење, Београд 1950, стр. 235—238.

[43] *Dzienniki*, т. 4, стр. 73. Превод је наш (М. Т.)

[44] Занимљиво је да је и Кочићу у етнографским и антропогеографским испитивањима Змијања, која су нашла одраза и у његовом књижевном делу, помагао Јован Цвијић.

[45] В. Лазар Кондић, *Прве ћачке невоље Петра Кочића*, Преглед, XII/1936, књ. XII, св. 153, стр. 474—476.

[46] В. М. С. Јовановић, *Петру Кочићу in memoriam*, Српски књижевни гласник, књ. VII, Београд 1922, стр. 32—44.

[47] о интуитивном "шелијевском" пантеизму Жеромског писао је Јулјан Кшижановски (у књизи: *Neoromantyzm polski*, 1890—1918. Wrocław—Warszawa—Kraków, Zakład Narodowy im. Ossolińskich — Wydawnictwo, 1963, стр. 225).

[48] Превод Лазара Кнежевића овде смо нешто исправили: код њега је "реч тиха и врло блага, врло блага", што семантички не одговара оригиналу; "горко плаче", међутим, не одговара стилистички. Уопште, цела ова епизода преведена је изузетно лоше. Тако ће од црквице (kościółek) испасти манастир, па ће због тога и свештеник постати — калуђер.

[49] Пољски текст новеле *Своме богу* цитирамо према издању: Stefan Żeromski, *Dziela*. Pod redakcją Stanisława Pigonia, wstęp Henryka Markiewicza. Nowele i opowiadania, tom I. *Rozdzióbia nas kruki, wrony...* Czytelnik, Warszawa 1956, стр. 255—258.

[50] Henryk Markiewicz, *Prus i Żeromski*, стр. 198.

[51] *Мртва стража* од Болеслава Пруса. Превео Лазар Р. Кнежевић, Српска књижевна задруга 111, Београд, 1907, стр. 218—219.

[52] Ibidem.

[53] У цитираном преводу Лазара Кнежевића стоји *капљице*, што је, претпостављамо штампарска грешка, јер је у једном раније наведеном опису Кнежевић исту реч (*sopel*) превео са *капница*.

[54] Превод је наш (М. Т.)

[55] v. Kazimierz Wóycicki, *Forma dźwiękowa prozy polskiej i wiersza polskiego*. Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1960, стр. 64.

[56] Waław Borowy, *Rytmika prozy Żeromskiego*. У књизи: *O Żeromskim. Rozprawy i szkice*. Państwowy Instytut Wydawniczy, Wydanie drugie. Warszawa 1964, стр. 196—237.

[57] Наш термин синтаксичко-интонацијски одсек одговара пољском термину *odcinek* који употребљава Борови.

[58] Иако не заступамо мишљење да се проучавање ритма прозе може свести на изналажење прозних еквивалената стиха, у овом раду примећујемо претежно такав поступак јер ритмичка структура анализираних текстова то императивно налаже.

[59] Та је реченица у цитираном преводу Лазара Кнежевића изостављена.

[60] *Op. cit.*, стр. 227.

[61] *Op. cit.*, стр. 387—388.

[62] У преводу Лазара Кнежевића: " — Хајдемо за овим трагом, дедице...

— За трагом..."

Ритмички еквивалент оригинала изгледао би овако: "—Хајд'мо, деко, за тим трагом... — За трагом ..."

Такав ритам срећемо и у нашој поезији ("Повила се б'јела лоза винова..."). У првој Вуковој књизи има тринаест песама испеваних стихом 8+3.

[63] У *Туђинском бисеру* Војислава Илића—Млађег налазимо пет песама Конопњицке, од којих су три писане овим стихом. У преводу, међутим, ритам оригинала није сачуван.

[64] У Кнежевићевом преводу: "... ноћивајући по кућама удаљеним од села."

[65] У Кнежевићевом преводу: "Јелове гране, на којима леже велике пахуљице снега, повијају се под теретом изнад те шумске путањице, једва обележене двома снежним браздама које су начиниле сељачке саонице."

[66] о пољском силабичком десетерцу v. M. Jasińska, *Dziesięciozgłoskowiec*, у књизи:

*Sylabizm*, Praca zbiorowa pod redakcją Zdzisławy Kopczyńskiej i Marii Renaty Mayenowej. Zakład imienia Ossolińskich, Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk. Wrocław 1956; стр. 261—294. — Ритам десетерца најчешће се везује за верске и обредне песме, јавља се и у пословицама и у библијској прози (то су закључци до којих смо дошли на основу својих досадашњих испитивања).

[67] О пољским преводима наше народне поезије писао је Крешимир Георгијевић (*Српскохрватска народна песма у пољској књижевности*, посебна издања САН, књ. СХV, Београд 1936).

[68] Ове термилошке парове равноправно употребљава Кирил Тарановски (в. Кирил Тарановски, *Принципи српскохрватске версификације*, Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор, књ. XX, св. 1—2, Београд 1954, стр. 14—27, (К. Т.): Roman Jakobson, *Studies in Comparative Slavic Metrics*, Прилози, књ. XX, св. 3—4, Београд 1954, стр. 350—360).

[69] Према најкомплетнијим речницима пољског језика (*Słownik Warszawski*, т. IV, 1908; *Słownik PAN*, т. VI, 1964) реч *planina* означава пропланак, пољану, пашњак; сродне су јој речи *plonina* и *połonina*, које се чешће употребљавају. Међутим, нама се чини да је пример који у оба речника илуструје семантички појам *planina* погрешно одабран; наведена реченица из *Ускока* Теодора Томаша Жежа: "Jeżeli na płaninach, w gąszczy szumów, ukrywać się mogą jelenie i sarny, to dłaczegóżby nie miał ukryć się człowiek?" по нашем мишљењу значи: "Ако се на планинама, у гуштарама шумским, могу скривати јелени и срне, зашто не би могао да се сакрије човек?" Жеж је овде, по свом обичају, у пољски контекст уметнуо српскохрватске речи (*планина* и *шума*), дајући им пољске наставке. Узгред буди речено,

шума је код Жежа — мушког рода (cf. поговор Хенрика Батовског у књизи Т. Т. Жеж, *Uskoki*, Warszawa 1956, стр. 471—474). Није искључено да је Жеромски реч *planina* у њеном српскохрватском значењу узео управо од Жежа, чији је предани читалац и поклоник био (cf. Stojan Subotin, *Romani Teodora Tomaša Ježa (Zigmunta Milkovskog) o Jugoslovenima.*, Beograd 1966, стр. 191—193). А сасвим је вероватно да је дело Томаша Жежа било још један посредник између нашег народног стваралаштва и Жеромског. Утицај српске народне поезије на Жежа већ је уочен, он се огледа и у *Ускоцима* (cf. Stojan Subotin, *op. cit.*, стр. 97). Ипак, ово питање није до краја обрађено; будућем истраживачу остаје да, пре свега, испита утицај нашег фолклора на језик, стил и ритам Жежеве прозе.

[70] У преводу Лазара Кнежевића: "Наједном нешто тутњи и хуји за њима. То је ветар ударио у шуму. И заљуљала се шума, застењала... Сад олуја удара у њих, разгрће им одело, баца им прегрштима у очи снег, оштар као туцано стакло. Понекад, као живи горостас, бремена снега пребацује с места на место, свлачи га до голе земље и избацује високо — повише шуме."

[71] Термин *композицијска мотивација* преузимамо од Скварчињске (v. Stefania Skwarczyńska, *Wstęp do nauki o literaturze*, t. I, Wydawnictwo PAX, Warszawa 1954, стр. 122). Као шири, општи термин усвајамо Флакеров *мотивацијски систем* (v. Aleksandar Flaker, *Motivacija i stil*. У књизи: А. Flaker, Z. Љкреб: *Stilovi i razdobija*. Matica hrvatska, Zagreb 1964, стр. 159).

[72] Julian Krzyżanowski, *Władysław St. Rejmont*, стр. 154.

[73] Z. Falkowski, *Władysław Rejmont*. Człowiek i twórczość, Poznań 1929, стр. 57.

[74] Превод Јосипа Матице обилује крупнијим грешкама, које смо овде морали исправити (вијао снијегом — ваљао се по сметовима; разговарао сам са собом — рвао сам са собом). Тамо где би исправљање представљало "Сизифов посао" дајемо свој превод.

[75] Те стихове уноси Толстој у своју приповетку *Господар и слуга*, а цитирани превод потиче из *Туђинског бисера* Војислава Илића — Млађег.

[76] Превод "маринистичких и "баталистичких" фрагмената је наш (М. Т.)

[77] *Мртва стража*, стр. 97.

[78] Превод је наш (М. Т.).

[79] Превод је наш (М. Т.).

[80] Тако је у верном преводу Лазара Кнежевића. Преводилац М. (Милан Марковић?), испустивши слику "левкастог" снежног вртлога, унео је "облаке који изненада покуљају из гротла" и тиме је успоставио једну нову сличност, која је у оригиналима *Своме богу* и *Мењаве* присутна само као могућност: они "облаци дима" код Жеромског не морају бити вулканског порекла. Што се, пак, "горостаса" тиче, у преводима Матице и Кнежевића та подударност је употребом истих речи још јасније предочена (у оригиналу се појављују *olbrzym* и *silacz*), али ни неки други израз из породице грмаља не би битно изменио ни слику ни сличност.

[81] Слично поређење јавиће се и у *Сељацима* (v. Julian Krzyżanowski, *Władysław St. Rejmont*, стр. 121).

[82] Превод је наш (М. Т.).

[83] Превод је наш (М. Т.).

[84] v. Julian Krzyżanowski, *Władysław St. Reymont*, стр. 117. — cf. Halina Kurkowska i Stanisław Skorupka, *Stylistyka polska — Zarys*. Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Wydanie I, Warszawa 1959, стр. 56. ... - ,

[85] Мишљење да је дијалекат који је Рејмонт употребио у *Сељацима* вештачке природе, стилизована творевина, заступао је још Казимјеж Нич (v. *Mowa ludu polskiego*, Kraków 1911, стр. 152—153). То су мишљење аргументима поткрепили истакнути пољски лингвисти, међу њима и Зђислав Штибер, а усвојио га је и подржао и аутор најзначајније монографије о Рејмонту, Јулјан Кшижановски (*op. cit.*, стр. 116—117). Марја Жеуска је, међутим, у својој монографији о *Сељацима* ("*Chłopi*" *Reymonta*, Warszawa 1951) поставила тезу да је дијалекат у Рејмонтовом делу аутентичан, узет из околине Ловича. Ово је мишљење подржао и Лех Будрецьки у својој монографији о Рејмонту (*Wł. St. Reymont*, 1959, стр. 138—139). Прво гледиште канонизира поменута *Пољска стилистика* (*op. cit.*, стр. 329—331), док друго становиште нарочито популаришу средњошколски уџбеници. Ми сматрамо да је Рејмонт заиста могао узети нешто модификован ловички дијалекат за основу језика којим се говори у "сељачкој епопеји", али да је, уносећи у њега и карактеристичне особине других говора, стилизовао тај језик као типично "сељачки".

[86] Ова је особина позната и нашим говорима. У конструкцији дијалога користи је, на пример, Матавуљ у *Поварети* (в. Радмило Димитријевић, Теорија књижевности са примерима. Композиција, језик и стил, версификација. Друго, прерађено издање. Савремена школа, Београд 1964, стр. 67). На већем подручју српскохрватског језика сличну улогу игра плеонастично "па".

[87] Превод је наш (М. Т.) — Матица је овај пример превео нетачно, а у претходном је изменио и смисао: "Зло благо, то нека иде на пазар"! Преводилац ни иначе није био јак у пољском језику; нетачно, произвољно и сасвим погрешно преведених места има напретек. Највише му је муке задао дијалекат. На пример: "Zimnioki źres!" ("Кртолу ждереш!") Матица преводи са: "Проклетта зима!", а ову "песничку слободу" компензира тиме што реченицу: "Pan Jezus taki ziąb robią?" ("Зар господин Исус такву зиму прави?") преводи са: "Господин Исус има толика уста?!" Такав превод заиста подсећа на игру "глувих телефона".

[88] v. Julian Krzyżanowski, *Władysław St. Reymont*, стр. 122.

[89] K. Wyka, *Modernizm polski*. Wydawnictwo Literackie, Kraków 1959, стр. 131.

[90] Овде нам се пружа прилика да толико куђеном преводиоцу одамо признање:

Матица је имао слуха за ритам Рејмонтове прозе. У његовом преводу често зазвучи десетерац, и то понекад баш на оном месту где је и у оригиналу, као у овом примеру: "... и клонуше подно неку смреку..." И неке спорне случајеве, где је епски десетерац иманентно присутан у оригиналу, Матица је преводио "са слутњом ритма" и осећањем за фолклорно-ритмичку стилизацију. Тако је у српскохрватском преводу очувана једна битна и нама блиска одлика Рејмонтове новеле.

[91] V. Maria Dłuska, Tadeusz Kuryś, *Sylabotonizm*, Zakład Narodowy imienia" Ossolińskich, Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, Wrocław 1957, стр. 24—25.

[92] Преврд је наш (М. Т.). — У оригиналу, додуше, са ових гусала шумских не одјекује чист епски десетерац, са јасно израженом цезуром после четвртог слога, али десетосложни одсеци "... zdawał się potężnieć pod obuchem// i rozkołysany, szalejący..." веома подсећају на понеки невешто срочен десетерац у нашој народној поезији, нарочито оној новијег датума. Овакви синтаксичко-интонацијски одсеци могу се интерпретирати и као прозни еквиваленти несиметричног десетерца 6+4 (та се варијанта среће у пољској народној поезији).

[93] Julian Krzyżanowski, *Władysław St. Reymont*, стр. 127.

[94] *Op. cit.*, стр. 115—116.

[95] В. Светозар Петровић, *Стих. У књизи: Увод у књижевност*, стр. 340-341.

[96] J. Krzyżanowski, *Władysław St. Reymont*, стр. 127.

[97] *Op. cit.*, стр. 107.

[98] Оваква сазвучја ("z szumem podobnym do bijącego burzą w brzegi morza") нису страна ни народној поезији. Велики је уметник речи био народни песник који је таласима звучним у мрамор уклесало стихове:

"пли грми, ил' се земља тресе,  
Ил' удара море о мраморје..."

[99] о одликама "звучног сликарства, поновног произвођења природних звукова помоћу говорних звукова, у контексту у којем ће речи, по себи сасвим лишене оноματοпеичких ефеката, бити увучене у звучну схему" говоре Ворен и Велек (в. Рене Велек — Остин Ворен, *Теорија књижевности*, Нолит, Београд 1965, стр. 186).

[100] Велек — Ворен, *op. cit.*, стр. 189.

[101] Велибор Глигорић, *Петар Кочић*. Српски реалисти, стр. 382—383. — Гироов термин *речи - кључеви (mots - clés)* овде употребљавамо у помереном значењу: говоримо само о симптоматичности, не и о фреквентности.

[102] Aleksandar Flaker, *Motivacija i stil*. Stilovi i razdoblja, стр. 183.

[103] *Op. cit.*, стр. 170.

[104] *Op. cit.*, стр. 381. и 383.

[105] Јован Скерлић, *Писци и књиге* III, стр. 191—192.

[106] Сабрана дела, т. I, стр. 423.

[107] У овој Матошевој новели (објављеној 1896. године) бела смрт односи двоје деце — као у Рејмонтовој *Међави*. Испитивање могућности пољских утицаја на Матоша посебна је тема, коју овде нећемо начињати.

[108] Посебна је тема и испитивање пољских утицаја на Андрићево стваралаштво. Говорећи

о писцима који су на њега утицали, Андрић помиње и Стефана Жеромског.

[109] В. Вулетић, *Петар Кочић*. Предговор књизи: *Петар Кочић, Изабрана дела*. Друго издање. Народна књига, Београд 1962, стр. 25.

[110] Велибор Глигорић, *op. cit.*, стр. 382.

[111] "У ову је књижицу ушла и приповјетка "Кроз међаву", која је штампана у Српској књижевној задрузи. Пошто је ова ствар првобитно брзо и на претрг писана за Српски књижевни гласник, осјетио сам у њој јаких мана и непотпуности које сам сад, према свом схватању, исправио и изгладио, приповјетку унеколико проширио, додавши јој два, три заборављена момента. Можда је ствар тиме нешто и добила, али је једно само поуздано:

моја је приповједачка савјест сада мирнија" — писао је Кочић у "Малом објашњењу" којим је пропратио збирку *Јауци са Змијања* (Загреб 1910).

[112] Две такве песме Кочић је објавио у Босанској вили (бр. 16, 17, 18, 19 од 1909. године).

[113] Види напомену Ж. Ст. у књизи *Петар Кочић*, Изабране странице. Избор и редакција Живорада Стојковића. Матица српска — Српска књижевна задруга. Библиотека Српска књижевност у сто књига. Нови Сад — Београд 1961, стр. 342.

[114] *Op. cit.*, стр. 189—190.

[115] *Op. cit.*, стр. 382.

[116] И овде и на још неколико места Кочић је непотребним "исправљањем" пореметио првобитни ритам: "... о његовој згоди и направи" — "... о згоди и направи Реље Кнежевића са Змијања", "... и дубока, грозничава језа...", "... и грозничава дубока језа...", "... ходао би од гроба до гроба..." — "... хода тамо и амо...", "Највише је чамио у кући..." — "... највише је чамио у кући и око куће..." и сл. Истини за вољу, треба признати да је понегде друга верзија унела више ритмичности, као у овом примеру: "... а они грабе напријед посрћући и заносећи се" — "... а они су грабили напријед посрћући и заносећи се."

[117] *Наша пјесма*, Сабрана дела, т. II, стр. 17.

[118] Аждаја и царев син. У књизи: *Српске народне приповетке*. Антологија. Приредио Милорад Панић-Суреп. Друго издање. Нолит, Београд 1964, стр. 43.

[119] Антула Никола, *Јауци са Змијања*. Савременик 1910, стр. 291.

[120] Песма је из циклуса *Паштровско нарицање за мртвима*, а забележена је под бројем 155 (в. *Српске народне пјесме*. Скупио их и на свијет издао Вук Стеф. Караџић. Књига прва у којој су различне женске пјесме. Просвета, Београд 1964, стр. 98).

[121] Песма 215, *op. cit.*, стр. 146.

[122] Вук је овакав стих условно поделио на две варијанте: 5 + 3 и 3 + 5, а интерпретирао га је као трохеј између два дактила (в. *Српске народне пјесме*, предговор, стр. XLV—XLVI). Савремени испитивачи српскохрватског стиха, као што су Јакобсон и Тарановски, такву поделу не узимају у обзир, а метрички образац осмерца 5+3 интерпретирају као изразито



јампски. Те поставке ми усвајамо и примењујемо у овом раду. Не бисмо се, међутим, сложили са констатацијом да се несиметрични осмерац у српскохрватској народној поезији појављује "у сасвим споредној улози." (в. Кирил Тарановски: Roman Jakobson, *Studies in Comparative Slavic Metrics*. Прилози за КЈИФ, XX, св. 3—4, стр. 356). У првој Вуковој књизи двадесет и две песме испеване су тим стихом, а неке од њих, као *Девојка ружници*, *Риба и девојка* или *Брат и сестра и туђинка*, спадају у најлепше и најпознатије примере наше народне лирике.

[123] У статистици овакве врсте, заснованој на субјективном ритмичком осећању, потпуна егзактност није остварљива. Чак и када бисмо применили најсавременије лингвистичке аудио-статистичке методе, вишеструким снимањем разних ритмичких интерпретација добили бисмо, истина, нешто тачније, али ипак још увек само приближне цифре. Нама, међутим, таква математичка егзактност овде није ни потребна: занас је важно да утврдимо одређене тенденције, а не да педантно испунимо ефемерне рубрике статистичког "ларпурлартизма."

[124] Песма 298, *op. cit.*, стр. 223—224.

[125] Пример прве комбинације пружа нам песма *Изговор*, забележена под бројем 477 (*op. cit.*, стр. 366), а друге — песма под бројем 125, са насловом *Кад сватови умивају руке* (*op. cit.*, стр. 77—78).

[126] Народним шестерцем (трохејским и дактилским) испеване су двадесет четири песме (поглавито краљичке) из прве Вукове књиге.

[127] Вук је записао две такве песме: *Девојка избира момка* (бр. 527, *op. cit.*, стр. 399—401) и *Жеља обога* (бр. 592, *op. cit.*, стр. 448—449), Прва се завршава пословичким стиховима:

"У ратара црне руке,  
а б'јела погача",

док је почетак друге песме:

"Девојчица воду гази,  
ноге јој се беле"

инспирисао и ритмички определио Бранкове *Враголије*.

[128] В. Светозар Петровић, *Стих. Увод у књижевност*, стр. 340.

[129] В. *Српске народне пјесме*, стр. 312 (песма 399). Таквих песама, испеваних тринаестерцем 8 + 5, у првој Вуковој књизи има седамнаест.

[130] *Сабрана дела*, т. II, стр. 53.

[131] О поезији Ђуре Јакшића, којој специфични тон дају дактилске риме и каденце, Кочић је са дивљењем писао, песнику "Отаџбине" посветио је и своју другу књигу *С планине и испод планине*.

[132] Велибор Глигорић, *op. cit.*, стр. 382.

[133] *Ibidem*.

[134] Пажњу компаративиста заслужују још неке индикације које говоре о могућности пољских утицаја на Кочића. Поменимо само да се приповетка *Вуков гaj* (1909) завршава борбом због сече шуме — као и други део Рејмонтових *Сeљака*, објављен 1904. године. Можда та упечатљива слика, такође уоквирена десетерцима, није само школски пример типолошке сличности. Да и ту наслућујемо Рејмонтов утицај дају нам основа Кочићева биографија и библиографска хронологија.