

УСМЕНО КАЗИВАЊЕ И ПРИПОВЕДАЧКИ ПОСТУПАК БРАНКА ЋОПИЋА¹

Ајсџракиј: Илузија усменог казивања једно је од типичних својстава Ћопићеве нарације. Но, она не подразумева само одговарајућу стилизацију реченице и приповедања које би „подсећало“ на усмено казивање, већ и описивање поступка усмености у стварању, преношењу и примању, „вантекстовних елемената“, понашања и причаоца и слушаоца, начине реаговања, коментаре, амбијент... Ћопић томе посвећује изразиту пажњу и тако своје дело непосредније повезује са кључним поетичким принципима усмене књижевности. *Башића сљезове боје*, збирка прича која је у критици оцењена као једно од Ћопићевих најзначајнијих дела, са усменом књижевном традицијом може се повезивати на различите начине. Овде се сагледава у контексту приповедачког поступка којим се ствара илузија усменог казивања, а посебно у контексту наративног модела блиског усменим причањима из живота, ако се она, бар условно, посматрају као засебан жанр усмене књижевности. Основу за овакво повезивање пружа потенцијално препознатљив облик мемората у неким причама ове збирке (усмереност на истинитост причаног, субјективност, емоционално интерпретирање догађаја, дигресивност, илузија разговорне импровизације...). Но, разлог због којег се ове приче чине суштински удаљеним од фолклорне традиције, јесте у њиховој чврстој књижевној структури кратке приче и стилизацији, која, ма колико „подсећала“ на усмени, заправо представља смишљен и препознатљив ауторски поступак.

Кључне речи: усмена књижевност, приповедачки поступак, усмено казивање, причање о животу, Бранко Ћопић, *Башића сљезове боје*.

I

При разматрању присуства усмене књижевности у писаној, морају се (и могу) имати у виду само неке од општих поетичких одлика усмене књижевности. Прва, која и омогућује ово разликовање, *усменост у сиварању, њреношењу и њримању* (Клеуш, 2001, 9), може бити тек посредно присутна, јер, ипак се „elementi pripovedanja i žive usmene improvizacije kriju i u pismenosti“ (Ejhenbaum, 1970, 243).²

¹ Овај рад представља донекле измењен део докторске дисертације *Усмена књижевност (поетика, жанрови, стил) у делима за децу и омладину Бранка Ћопића* (у штампи под насловом *Бранко Ћопић – дијалог с традицијом*), одбрањене на Филозофском факултету у Новом Саду 2008. године, под менторством проф. др Љиљане Пешикан-Љуштановић.

² Уз то, како Миодраг Павловић запажа, „podsećanja na govorni jezik korisna su povremena higijena u svakoj književnosti“ (Pavlović, 2002, 87).

То условно и посредно присуство „усмености“ Ћопић у својим делима постиже тзв. илузијом усменог приповедања. Уз помоћ различитих књижевних поступака, а пре свега уобличавањем свог исказа према законитостима, интонацији усменог, успевао је да створи „utisak direktnog pripovedanja“ и очува „илузију слободне импровизације“ (*Ejhenbaum*, 1970, 243). Стилизација приповедања у форми неусиљеног, слободног, неконвенционалног, усменог говора јесте типична црта Ћопићевог стила, те су отуда и проистекла бројна указивања на стилистичке, лексичке, синтаксичке и композиционе моделе (стваралачке поступке) њеног остваривања (*Бојдановић*, 1975, 248; *Данојлић*, 1975, 366; *Палавесџира*, 1972, 242; *Пелеš*, 1981, 101; *Марјановић*, 2003, 223–248).

При том, треба имати у виду да се „elementi usmene, redukovane strukture, samo mestimično unose u tekst i imaju ulogu određenih signala: na osnovu njih doznajemo da je denotat normalizovanog teksta ono znatno skraćeniје, vanjezičkom situacijom i intonacijom uslovlјeno jezičko tkivo koje sobom predstavlјa usmeni govor. Usmeni govor može veoma duboko da pronikne u pripovedno tkivo, osobito u umetnosti XX veka. Ali on nikada ne može u potpunosti da istisne pisane strukture već samim tim što umetnički tekst ni u onim krajnje graničnim slučajevima nije usmeni govor, nego odražavanje usmenog govora u pisanom“ (*Lotman*, 1976, 147). Ћопићево приповедање одражава усмени комуникативни чин редукцијама израза, елиптичношћу, фразеологијом, колоквијалним и дијалекатским бојењем, одступањима од књижевних и језичких стандардизација и норми, посебно употребом кратких прозних форми и реторичких облика (клетве, заклетве, благослови, пословице, изреке...), што може илустровати, рецимо, одломак из приче *Ќумова лула*:

„Бјежим ти ја тако с Круте, па куд ћу, шта ћу, сјетим се да ми је у Дубровнику удата ћер – ајде велим, да свратим тамо, свакако ноћас нећу моћи до куће. Одузеле се ноге. Мој брате...

– И не одузеле се, како је било! – упаде му у ријеч Сава Буља – Сам он оне ноћи коначио на врх-вршке, ко врана.

– Стигнем ти ја у Дубровник, – наставља Миле, – кад тамо све пусто ко гробље. Свратим код кћери – није никог. Нема ни пашчета, и оно је некуд отишло... (...)

– Богме ти ја ноге пода се, капу у жалосну руку, па ћу ти уз Тулумак. Шуметина, мрачно. Идем ти, идем, док ћу ти угледати: нешто се као свијетли. Вагра ли је, није вагра? Ајде сад с помоћу божијом, па шта буде.

Миле одби голем дим, читав облак, па продужи:

– Примакнем ти се ја сасвим близу, па туп! у нешто големо, живо“ (*Ћопић*, 1952, 13-14).

Ипак, илузија усменог казивања у Ћопићевим делима не подразумева само одговарајућу стилизацију реченице и наравије уопште, већ и описивање поступка усмености у стварању, преношењу и примању. Таквих примера има довољно да бисмо поткрепили тезу да је тај поступак битан за аутора, да није реч о случајној стилизацији у одређеном маниру, већ о пажљиво осмишљеном поступку као саставном делу Ћопићеве поезике.

Тако, рецимо, у аутобиографском спису *12 – XII – 1939, увече*, Ћопић описује цео поступак: почев од припрема стрица пред „наступ“ („заваљује се на узглавље с рукама под главом, гледа непомично у таваницу и почиње отегнуто да певуши“), преко реакције слушаоца („одмах ми се плаче“, „ширим очи што више могу и убрзано жмиркам“), која овде, као и у усменој традицији, утиче на надахнуће певача и квалитет песме, до стричеве импровизације („на мјестима гдје је заборавио стихове, почне да казује“ – *Ћопић*, 1994, 65).³

Сличан контекст јесте заједнички за низ Ћопићевих дела у којима се причање прича, анегдота и лагарија, јавља као насушно потребан део, не само забаве и прекраћивања времена, него и живота јунака – и деце и одраслих. За њих се боре као за највећу сласт, упорно, без одустајања, као у примеру из *Приче о Римљанима*:

„Шта ћемо, зими се почињало истински живјети тек увече: уз фуруну, прелције и разноврне приче. (...) Зачас, неопозице, вече се насели Циганима, поповима, снашама које спавају саме, појави се Међедовић с кијачом, Бугари натисну стрица Ницу низ Овче поље и Бан Дамјановић, бивши 'Американац' узима свој пељ, пење се до штрита, сједа у штрит-кару и креће на думпу да рона колн.

Ако већ у нашу кућу не сврати неко од комшија прелција, ми се онда нанижемо око стрица Нице и напопастимо га:

– Ћиће, ајде приповиједај. Ајде ћиће!

Није њега баш лако ни натјерати да крене, иако у зимским вечерима постану причљиви чак и разни натмурени сеоски ћутљивци па и сама наша кућа, с мразним пуцкетањем у поткровљу, као да се отима да нешто каже.

– Ајде, ћиће, дедер ћиће! – неуморно цигуњамо ми као незатворен прозор на вјетру, а он сједи на кревету, вучемо га за ногу, цимамо расушен сандук постеље под њим, шкакљамо по табану, док најзад не истресемо жељени почетак“ (*Ћопић*, 1975, књ. 3, 414).

С обзиром на то да се у многим Ћопићевим делима на томе инсистира, немогуће је овакве делове приповедања посматрати само као видове експозиције (амбијенталне, емотивне, психолошке...) за причу која тек треба да уследи. Чак и ако остају у тој равни, овакве „предприче“ обезбеђују карактеристичну наративну ритмичност Ћопићевој прози: сугестију отискивања од колективне матрице до појединачног, и обрнуто... Но, битним се чини још нешто. Символичка важност „убеђивања“ да се почне с приповедањем, а потом и само приповедање, достиже егзистенцијалну важност, постаје нека врста синонима за емотивни и духовни опстанак. Причање „живе“ приче, сада и овде, преплитање познатих сижеа из усмене традиције са онима из

³ Околности у којима се дешава ова импровизација такође одговарају околностима у којима и усмени певач ствара: „U razbijenim selima, gde su kuće često veoma udaljene jedna od druge, ljudi se mogu sastajati u jednoj od njih u vreme dokolice, kad prestanu poljski radovi“ (*Lord*, 1990, 39).

свакодневног, приватног живота казивача, потпуно урањање у фикцију – неретко је једини траг који Ћопићевим јунацима потврђује да су „истински живјели“.

Неспорно је да је Ћопић имао посебан сензибилитет за усмени комуникативни чин, који подразумева и „вантекстовне елементе“, пре свега интонацију, гестикулацију, понашање и извођача и слушаоца и пре и после извођења, те њихову повезаност (*Пешић, Милошевић-Борђевић*, 1997, 44). У основи, реч је о препричавању и дочаравању елемената који прате усмено казивање.

Ово посебно долази до изражаја и у одломку *Сурове школе* (*Ћопић*, 1975, књ. 2, 195–196) у ком дечак моли старца чобанина да приповеда. Ћопић и овде описује како се старац најпре намешта, „мешкољи“, „гледа у даљину“, како почиње полако и изокола, а дечак нестрпљиво чека „прави почетак“. Док прича, старац показује прстом место где се све догодило, као да тим гестом настоји да увери слушаоца у истинитост, веродостојност свог казивања, па надаље „лако и окретно везе своју причу“, да би, како причање одмиче, заборавио и на себе и на дечака, и, сав у заносу, завршио уздахом...

Има у таквим одломцима, каквих није мало у Ћопићевом опусу, и специфичног урањања у „затворено време скаске“ (Д. С. Лихачов), када се и приповедач и слушаца одвајају од свега оновременог и препуштају омамљујућем дејству приповедања и времена које постоји само у причи, док се реалност начас зауставља или бар заборавља. Такав занос, илузија и игра временом, стварним и фиктивним, нема само носталгичну драж, већ јесте саставни и кључни поетички део који условљава посебност и препознатљивост Ћопићевих дела. Коначно, истоветан ефекат он оставља и на читаоце, или се бар прижељкује такав учинак.

У истом контексту може се сагледати и наредни пример.

Прича *Чаробњак Микица*, из збирке *Врајиломне приче*, несумњиво има изразито наглашену тенденциозну, декларативну поенту (у њој се заговара идеја да треба ићи на аналфabetски течај и описменити се и тако „ухватити корак“ са новим временом). Отуда је и процењена у критици као дело невелике естетске ефектности, програмског усмерења, као израз пишчевог „плаћања дуга тренутку“ (*Марјановић*, 2003, 340; *Ognjanović*, 1978, 264), при чему се потврдила „позната истина да литература трпи када се спушта у оквире једног уског тренутка и захтева“ (*Марјановић*, 2003, 340).⁴ Но, прича се не мора нужно свести на неестетско поентирање и сабити у завршницу. То није спорно, али је прича *Чаробњак Микица* значајна, у контексту у ком се овде помиње, због појединости које потврђују Ћопићево познавање усменог

⁴ Посебан вид варирања исте теме могао би се препознати у причи *Старац и њионци* (*Ћопић*, 1975, књ. 3, 174) у којој нема наметљивог заговарања потребе да се писменост савлада, само остаје закључак да се деца више не могу заплашити „каквом вјештицом или вукодлаком“. Но, иако старчеве приче више нису што су биле за слушаоце, који се све чешће машају књиге, остаје, са претходном причом истоветна, потреба старца да научи нову „вештину“, и тако се упути у нова тајна знања.

комуникативног чина. То указује на постојање бар још једне тематске равни и још једног изазова за тумачење. Коначно, „кад год је уметност у питању, ма колико поруке садржане у њој биле директне, рецепијент увек има слободу избора“ (Љушићановић, 2004, 38).

У овом контексту посебно је битан део који сведочи о постојању знања да је „osim mimike i gesta usmena pripovijetka određena cjelokupnom situacijom u času pričanja, okolinom i slušaocima, njihovim sugestijama pripovedaču, pa i komentarima, koji se utkivaju u tekst pripovijetke“ (Bošković-Stulli, 1975, 154). Наиме, у Топићевој причи деда Вукајло се хвалио да зна највише прича у селу, да је спреман да да бркове ако га ко у причању претекне и „био је врло поносан на ту своју вјештину. Кад би се он увече распричао, сви би слушаоци зинули као зачарани, мачак је престајао да преде, ватра би у пећи утихнула као да и она ослушкује, а зимска ноћ и сама би поблиједела слушајући страшну бајку о змајевима“ (Тоџић, 1975, књ. 11, 363). Овим је недвосмислено истакнут квалитет Топићевог јунака као усменог извођача, што ће други старци, након слушања, потврђивати коментаром да „добро прича“, да би друге вечери, кад им се његова вештина учини „сумњивом“, примећивали: „Нешто замуцкујеш! (...) Брзо ћеш се исцрпсти“, те да би га коначно потпуно „дисквалификовали“ закључком: „Почео си већ да измишљаш. Значи, не знаш више ниједне приче“ (Тоџић, 1975, књ. 11, 364, 366).

Овде је реч о сведеном, прилагођеном опису одумирања усменог преношења уметничког дела. „U društvima koja ne poznaju pismo (...) umetnost pripovedanja cveta (...). Ova umetnost će se negovati ako način života nekog naroda daje teme za povest i pruža priliku za pričanje. Na drugoj strani, kad se pismo uvede i počne da se koristi u iste svrhe kao i usmena pripovedna pesma, kad ono služi pričanju povesti i dovoljno je rasprostranjeno da nalazi publiku koja je sposobna da čita, ta publika više traži zabavu i pouku u knjigama nego u živim pesmama i starija umetnost postepeno iščezava“ (Lord, 1990, 50). „Pismo će, kao novi medijum, podrazumevati da bivši pevač dobije drukčiju publiku, onu koja ume da čita. Psihološki posmatrano, on će se možda u početku još izvesno vreme obraćati slušaocima na koje je navikao. Ali nova, čitalačka publika, iako malobrojna u početku, bez sumnje će imati drugačije ukuse razvijene iz onih koje je imala tradicionalna nepismena publika. Oni će zahtevati nove teme ili nove obrte u starim temama“ (Lord, 1990, 241).

Управо таква нова публика, нове потребе и нов укус, налазе се и у Топићевој причи – унук деда Вукајла писмен је и жељан књижевности из књига. С друге стране, циљ сваког усменог ствараоца – извођача јесте да задржи пажњу слушалаца, да их одушеви, занесе, „да забавља публику читаво веће“ (Lord, 1990, 59). Старцу ће то, безмало цео живот, и успевати. Претерана импровизација, напуштање стандардизованих формула, чини да његову способност оцене као опадајућу. Његове „измишљене приче“ не могу опстати јер их слушаоци не прихватају. Баш као што је и у „folkloru cenzura imperativ“ зато што је „za egzistenciju folklornog djela preduvjet postojanje grupe koja ga prima i odobrava“ (Jakobson, Bogatirjov, 1971, 20–22). Отуда приповедање овог старца двоструко изневерава: с једне стране све који су навикли на тачно

одређене наративне склопове, без промена и импровизација, и, с друге стране, изневерава публику која тек долази жељна свега новог па и нових приповедачких тема и начина до којих старац не може „добацити“.

Наведени примери, свакако не и једини, сведоче о потреби да се процес настајања, одржавања и нестајања усменог преношења дочара, преприча, о потреби да се укаже на једну поетичку раван коју ће аутор заговарати. Јер, целокупно Ћопићево дело, у великој мери, заснива се на сродном поступку.

У поезици књижевности за децу то има посебан значај, превасходно зато што упућује на стари и проверено успешан модел увођења читалаца у свет књижевности – причањем прича. А прича, као „*naočit, artificijelan jezički oblik selekcioniranog iskustva, egzistencijalnih spoznaja i simboličke, individualne umetničke inspiracije*“ (Pantić, 1999, 65), и овде функционише као поуздан преносилац искуства, знања, фикције, жеља... Интимистичко окружење, типично за све наведене одломке, подразумева постојање поверења и у причаоца и причу, као и изразит емотивни набој. Вечита сетa и стално уочаван лиризам Ћопићевог приповедања делимично настаје и из те потребе: да се прича прича и када се чита. Отуда, једним делом, проистиче став да се Ћопић „*čitajući sluša, njegove knjige se slušaju*“ (Lukić, 1985, 64). Ту се крије драж непосредног контакта, драж која увек подразумева и хедонистичко уживљавање у фикцију. Но, осим емотивне и интелектуално-духовне насладе коју осећају јунаци којима се прича и читаоци на чији ужитак се такође рачуна, тиме добијају и Ћопићева дела у смислу стилске разуђености и богатства нарације. То су кратка, повремена, али доследно присутна места у којима се нарација одваја од приповедачке линије у трећем лицу и добија драж и занос приче „сада“ и „овде“, дате у присном окружју, уз равноправно учешће причаоца, приче и слушаоца. Да то јесте примарна Ћопићева потреба, сведочи и честа формулативност његових дела (и поезије и прозе) заснована на непосредном обраћању слушаоцу – читаоцу или, пак, на парафразирању почетних формула усмених бајки,⁵ што у његовим делима има готово истоветно значење за причање уопште.⁶

У основи, овим се остварује готово архетипски препознатљив систем комуникације с читаоцем, остварује се (не само тако, али и тако), магија текста који постаје више од текста и ближи се исконским моделима усмене комуникације – прича као „сећању изнутра“. Ако каткад у настојању да се што је могуће више смањи растојање између фиктивног, невидљивог казивача

⁵ „Испричаћу/ причу вама...“, „причаћу вјерно како је било...“, „пружи ми руку, читаоче,/ водим те сада...“, „Ево вам једне приче...“, „Живели, тако,/ веома давно,/ пре триста лета,/ у доба славно,/ на крају света...“, „Негдје далеко, иза девет брда, за девет ријека...“, „Живјела тако два брата у свакој слози и љубави, под једним кровом спавали...“

⁶ У том смислу намеће се могућа аналогија са Андрићевим односом према појединим жанровима о чему П. Цацић каже: „Андрић употребљава термине *лејенга*, *бајка* и (древна) *йрича*, не бавећи се жанровским особеностима ’једноставних облика’, али је очигледно да су легенда и бајка, као што сам већ истакао, за њега нешто слично ако не и исто, и да су и једна и друга обухваћене појмом прича. А прича је могућност говора самог, изворна човекова вербална креација стварности, односа и веза у њој“ (Цацић, 1995, 23).

и читаоца, појави нешто од удворичког приступа „малом читаоцу“ – не мора бити нужно подвргнуто критици. У основи, то су малобројна места. Јунак–слушалац је увек сарадник јунака–причаоца и равноправно учествује у току приче. Тако је и са читаоцем. Коначно, спрега овог типа чини Ћопићево дело блиским ауторима који се по правилу сматрају родоначелницима модерног односа према детету и књижевности намењој деци.

II

Неретко се у критици *Башића сљезове боје* (1970) одређује као кључна збирка у Ћопићевом опусу. Најпре зато што је у њој „Ћопић објавио пораз идеологије у коју је веровао и написао свој литерарни тестамент. (...) У *Башићу сљезове боје*, Ћопић је бранио свет своје литературе у његовој целовитости од оних критичара који су његову партизанску прозу упорно потцењивали, негативно вредновали или прећуткивали из разлога који нису увек били једино књижевног и естетског карактера“ (Вукић, 1995, 195). Такође, истиче се и да су неке од кључних особина Ћопићевог опуса (лирски реализам, преплетај наивности дечијег виђења света и мудрости старца, машта, ведрина, хумор) овде достигле „пуну стилску чистоту и класичну једноставност“ (Деретић, 1990, 344). Вредност збирке сагледавала се и на нивоу општег утицаја на српску књижевност за децу у смислу да су, у поређењу са претходним Ћопићевим делима, „приче из збирке *Башића сљезове боје* помериле своје поетичко средиште ка модернијем изразу“ (Пијановић, 2005, 64).

О уделу усмене књижевности мало је речено, али се он ипак намеће као битан чинилац и „слике света“ и структуре ове Ћопићеве збирке прича, па и „модернизације“ на којој се углавном и заснива њена позитивна критичка рецепција. Између осталог, Воја Марјановић ову збирку прича схвата, позивајући се на пишчеву уводну реч, као типично ћопићевски сликан свет који је „увек на граници *бајке*“, свет који „доживљујемо као *бајку* и *лејенду*, па ипак и као причу из живота“ (Марјановић, 2003, 190). Такође, неретко се приче ове збирке постављају и у контекст мита и митске приче. Ако *Башића сљезове боје* има у себи елементе митских прича, што је довољно интригантна претпоставка, онда то ипак не може бити само по настојању „да сећањем као видом стварања оживи далеке и модре даљине и у њима људе, догађаје и сазнања“ (Марјановић, 2003, 191). Силна жеља за повратком *in illo tempore* јесте обележје свих Ћопићевих дела, посебно наглашена у делима са примесама аутобиографског казивања, али та жеља није довољна за изричите повезивање са митом или митским поимањем света. Она може представљати само завршно, уопштено закључивање у смислу да „чежња за митом, која је у нашем веку обузела не само појединачне усамљене духове, као у доба романтике, већ и široke слојеве становништва, ни у ком случају није настала случајно. (...) Ова чежња поготово није никаква пролазна заблуда која више не прети нама, данашњим људима, од које смо ми данас потпуно имунизовани. У ствари, наду у новни долазак мита умногоне је припремила духовна ситуација времена, ако је

već nije i neposredno podstrekla, jer ta nada odgovara izvesnim životnim potrebama koje ovo vreme ostavlja nezadovoljenim“ (Đurić, M., 1989, 116). Осим таквог, флуидног обавијања нечим што „личи“ на мит, приче из *Башиће сљезове боје* морале би имати бар још неколико кључних својстава да би таква аналогија била одржива. На овој разини, а посебно по супротстављању добра и зла, светлости и таме, прошлог и садашњег, стварног и нестварног – дате приче су сродније бајковитом него митском казивању, али нису бајке, осим ако се бајка не схвата у најширем могућем значењу као вечити сан о срећи.

Чини се да удео усмене књижевности у обликовању *Башиће сљезове боје* није толико изразит по преузимању жанровских својстава митске приче, бајке, легенде или анегдоте, колико у стилу и језику којим се приповеда, а понајвише у стварању илузије усменог казивања и у наглашавању наративног модела блиског усменим причањима из живота, ако се она, бар условно, посматрају као засебан жанр усмене књижевности.

Једно од кључних настојања, препознатљиво у готово свим Ћопићевим делима, везано је за потребу да се лични, свакодневни живот учини поетским, имагинативним, изузетним. При том аутобиографски искази не бивају сведени на самосврховито задовољство и уживање у сопственим успоменама и сећању, већ добијају рухо праве фикције. То, између осталог, омогућује везаност за одређен наративни модел, који се у бројним Ћопићевим делима показао као изузетно захвалан и естетски ефектан. Реч је о приповедању у маниру усмених причања о животу (или из живота) чиме се обезбеђује драж живе импровизације и особена „заштита“ од фактографије, али и забавност, јер се, по правилу, из живота прича и препричава само изузетно, или на неки други начин посебно и битно. У корену таквог поступка крије се најелементарнија потреба сваког аутора аутобиографских дела: да понуди поетизовану интерпретацију сопственог живота, да га надопуни, можда и мистификује, те тако у границама књижевне фикције издигне на ниво посебног и другачијег.

Као што усмена причања о појединачном нуде ширу карактеризацију, како самог писца – приповедача – јунака, тако и времена о ком говоре, односно, како “pričanja o životu govore o pripovjedaču, njegovoj obitelji ili vlastitoj užoj sredini, pri čemu se iz njihovih individualnih i subjektivnih doživljaja i sudbina može dobiti slika o ljudskim odnosima i širim društvenim pojavama“ (Bošković-Stulli, 1984, 353), тако функционише и низ прича у овој Ћопићевој збирци. При том је њихова анегдотска црта у дослуху са анегдотским казивањима усмене традиције, не само по духовитом тону или комичним ситуацијама и дијалозима већ и по форми кратке приче, исечака из живота, стварних догађаја и доживљаја. Познато је да у усменим анегдотама “ниво саме садржине (...) може бити најбаналније ‘потајно оговарање’, препричавање личне ‘афере’ или друштвеног ‘скандала’ (...); приказивање неког ‘случаја’ или епизоде из биографије, кратка илустрација неког обичаја, позитивне или негативне црте нечијег индивидуалног карактера, али и сликовита карактеристика етичке, друштвене, националне групе“, а ако је анегдота уједно и “сопствено сећање о личном доживљају тада је веома блиска меморати“ (Милошевић-Ђорђевић, 2000, 170).

Премда је спорно у којој мери усмена причања о животу јесу или могу бити повезана са предањима, па и усменокњижевном традицијом, Ћопићева збирка је, бар делимично, дата у облику мемората, не тематски и садржински, већ по усмерености на истинитост казивања, по казивању у првом лицу, по субјективној, емоционалној интерпретацији догађаја, која и усменим причањима о животу увек обезбеђује препознатљиву боју. Како је “основно значење приче у првом лицу међу усменим приповедним врстама сигурно најуже везано за саму природу чина приповедања, који је увек надметање између лажи и истине, фикције и стварности“ (*Самарција*, 1997, 87) тако и овде функционише избор наративног модела.⁷

Примера који би могли потврдити речено има много, па је њихов одабир готово насумичан. У причи *Коњска икона*, која отпочиње кратким, али особеним духовитим ламентом о „несигурној умјетничкој срећи“ сликара, живописца, стоји: „Једног дана, неминовно, с ивице неког брежуљка, пред њим ће у низини празнички бљеснути модра Уна, гранична ријека подгрмечког краја, а тамо, с друге стране – ехеј, мили моји! – и тамо, канда, има свијета, шупље је испод неба. Има, има...

Хоћемо ли доље?

Пошло би се, роде мој, али како ћеш заборавити све оно што си оставио широм подгрмечких села“ (*Ћопић*, 1975, књ. 13, 42).

Облик директног обраћања, под маском унутрашњег монолога јунака, садржи неке од препознатљивих синтагми живог, „народског“ говора („мили моји“, „роде мој“). Осим тога, препознаје се и потреба да се удене и поука (Уна је гранична река подгрмечког краја), неприметно, тек као успутни коментар – што је, опет, карактеристично за усмену импровизацију. Такво, дигресивно значења има и појединост да свуда „има света“ јер је „шупље испод неба“. Тиме као да се наглашава могућност да би приповедач могао још штошта додати, али га, напросто, прича одвлачи у другом правцу, па остаје тек уздах за оним што би он још имао рећи и обуздавање приче да му приповедачка нит не би склизнула некуд далеко од онога што је започео. Таква врста „ломљења“ казивања типична је слободну живу реч, широку и наративну, каткад неуједначено посвећену теми, разгранату у дигресијама.

Још прочитији пример могао би бити почетак приче *Мученик Сава*: „Проћи ће ти нешто око дан-два од онога зачараног јесењег поподнева кад је живописац брадоња насликао дједа Раду као светитеља (са строгим брадом и небеским ореолом око главе), а ево ти једног руменог предвечерја брата Саве, дједовог рођака, па ће ти, одмах с друма, право на наш арман (гумно) гдје су ленствовали брадоња и самарција“ (*Ћопић*, 1975, књ. 13, 73). Уопште, форма директног обраћања („проћи ће ти...“, „а ево ти...“, „па ће ти...“) и убацивање коментара – подсећања о томе како је сликар насликао дједа Рада, које као да слушаоца – читаоца тера да се присети неког прошлог причања када је баш о томе било речи, па потом и убацивање коментара – објашњења (за оне који

⁷ Штавише, управо то колебање писац често истиче као сопствену судбину, као вечиту разапетост коју памти од најранијег доба.

не знају шта је арман) – у семантички најједноставнијој равни сугерише постојање жеље да се постигне илузија усменог казивања.

Динамичности казивања доприносе и ванредно жива, сликовита поређења, опет типична за Ћопићев наративни поступак. Она су увек добро пронађена конкретизација, најчешће оригинална и духовита, која оставља утисак да је нађена брзо и лако, како то успева само врским казивачима. У њима ништа не делује конструисано – просто изврцавају из заноса јунака или наратора, као досетка која настаје *ad hoc*. Таква лакоћа стила, или бар утисак читаоца о постојању такве лакоће, јесте последица, може бити, давно уочене везе Ћопићевог стила и језика његовог завичаја, а посебно везе са усменим причањима из живота, за која је карактеристична изразита потреба за пластичношћу израза, али и особена „брзина“ казивача, који „у ходу“ изналази понајбоље илустрације реченом.

Рецимо, у причи *Page с Бргара*, старац је једва преболео „штету“ младог најамника који га је покрао, а кад га се после неког времена опет прisetио, с уздахом каза: „Ма куд ми здипи посмртну свијећу, мајка га божија помогла? То ни Турчин не би урадио. Учио га, сјетовао, божју му ријеч казивао, а он – отресао све ко пас росу. Што бар мртва човјека не пожали, магаре недоказано?“ (*Ћопић*, 1975, књ. 13, 54). Описујући немоћ старих да реше неприлично певање стрица Нице о „некаквој Маријани“, каже: „Опустила чемерна глава ко крупска марвена пијаца у понедељак иза поноћи...“ (*Ћопић*, 1975, књ. 13, 58). У причи о „камаратима“ из младости, деда Раду и Данету Дрмогаћи и њиховом удварању Кечиној Драгињи, поново бљесне ефектно поређење: „Судећи по Радиној слободи и комедијању, чинило се да је он само проводација, али дјевојачко срце као да се баш њему окретало, док је онај други, Дане, све више тонуо у сјенку, тмуран и замукао, као да му је неко покрао кромпире из пепела“ (*Ћопић*, 1975, књ. 13, 87). Приповедајући, у уводу приче *Слиједи коњ*, по чему све нека кућа може бити позната и препознатљива, наратор каже да је једна упамћена и по старцу ком се не знају године, али му се зна пензија од које се „читава кућа солила и дуванила, а ђедо пензионер добијао је сваког јутра чашу ракије и читав дан проводио у блаженом беуту, и не знајући у којој царевини живи ни чији крушац једе. Да би га дуже подржали у животу, ђеду су, попут пања, пажљиво чистили перушком бојећи се да се, једном, од старости не распе у прах“ (*Ћопић*, 1975, књ. 13, 96). Једнако ефектна јесу и поређења: „удудучити“ се „ко турски нишани“, затим слика дечака који се „приби још више уза свога кума, ударајући му уз пут у ноге као ждријебе кобили“ (*Ћопић*, 1975, књ. 13, 144), па оно бити „пун пунцат новости као живица врабаца“ (*Ћопић*, 1975, књ. 13, 146), или „ћутао је стари хан као кока на гнијезду“ (*Ћопић*, 1975, књ. 13, 154)...

Као што у целом Ћопићевом делу до изражаја долази многострука везаност за усмена говорења, казивања, приповедања, тако и у *Башићи сљезове боје* те везе имају значај, не као фразирање у „народном духу“, већ као посебан вид преплетаја индивидуалног и традиционалног наративног дискурса. Тиме ова збирка не одступа од поменуте везе са усменим причањима о животу за која јесте карактеристично постојање „и prvom planu realnosti i ројединаčnosti

dogadaja ili doživljaja i individualni način verbalne interpretacije“, али се „i u tim pričanjima očituju crte tradicijske i kolektivne“ (Bošković-Stulli, 1984, 348). То би се могло препознати у појединим причама за које се не зна да ли су израсле из неког усменог казивања, анегдоте која је кружила као део свакодневних препричавања, или су сасвим ауторске. Но, с обзиром на то да, бар донекле, јесу препознатљиве као распрострањени и омиљени сижеи који постоје у различитим варијацијма, оне могу бити препознате као вид наративног подтекста. Таква би могла бити прича *Нейосіојећа бакица*, чији се сиже може свести на причу о особи која је проглашена покојном, а не може да докаже своје постојање, ма колико оно било очигледно, а све због административних компликација. У истом контексту могуће је посматрати и причу *На рамиу*, која се бави истим феноменом порицања очигледног и инсистирањем на протоколарном, ма колико оно било апсурдно и трагикомично. Такође, и прича *Дојађај у милицији* може бити везана за усмена казивања о остављању детета у милицији (општини, цркви...), те о комичној ситуацији у којој се власти тада нађу. Делимично, тог типа је и прича *Не шражи Јазбеца*, у којој је основни наративни ток везан за догађај који се реално могао збити: авион се присилно спустио, пилот Руди Чајавец је ухваћен, а његов механичар, Јазбец, успео је да умакне потери, али нико не зна где се налази... Такве приче део су усмених причања актуелних и у ратним и у послератним временима, јер представљају једно од несумњиво најзахвалних тематских поља свакидашњег причања у оквиру тзв. путујућих анегдота о познатим борцима. „Primjeri takvih pričanja tiču se najčešće nedavnih povijesnih događaja i ličnosti, osobito iz drugog svjetskog rata, zapisani su među ruskim, ukrajinskim, beloruskim te slovačkim vojnicima, partizanima i stanovništvom“ (Bošković-Stulli, 1984, 349). Ово је карактеристично и за низ других Ћопићевих дела са теметиком везаном за НОБ.

Башиа слезове боје не може се посматрати у дословном смислу као збирка прича утемељена искључиво на категорији усмених причања о животу и из живота, али је очито да је са њима вишеструко повезана. Осим реченог, ова повезаност огледа се и у настојању да се понуди илузија разговорног, опуштеног амбијента, надахнутог сећањима, субјективног, неоптерећеног фактографијом... Но, разлог због ког се ове приче чине суштински удаљеним од фолклорне традиције, јесте у њиховој чврстој књижевној структури кратке приче и стилизацији, која, ма колико „подсећала“ на усмени, заправо представља смишљен и препознатљив ауторски поступак. Отуда се не може занемарити ни смењивање очекиваног казивања у првом (с обзиром на то да је реч о делу с аутобиографским предзнаком), и казивања у трећем лицу. У Ћопићевој збирци казивање у првом лицу присутно је, најчешће, у иницијалној позицији, а често се јавља и у завршници прича. Између почетка и краја оно се колеба и преплиће са казивањем у трећем лицу. То, у суштини, и јесте карактеристика целе збирке: да се личном, субјективном сећању да мера универзалног, општег, па тако превазиђе међа појединачног и досегне висока фикционалност. Иако овде није реч о роману, следећи навод јесте применљив као особено поткрепљење реченом: „Svako zna da romansirer stvara svoje ličnosti, hteo ne hteo, polazeći od elemenata svog vlastitog života, da su njegovi heroji

maske kroz koje on priča ili sanja sebe, da čitalac nije puka pasivnost, da čitalac rekonstruiše, polazeći od znakova skupljenih sa stranice, jednu viziju ili jednu avanturu služeći se, i on kao i pisac, materijalom koji mu je na raspolaganju, tj. svojom sopstvenom memorijom i da san do kog je on tako došao osvetljava ono što mu nedostaje. U romanu je dakle uvek ono što nam se priča, neko ko se priča i ko nam priča. Sticanje svesti o jednoj takvoj činjenici provocira skliznuće naracije sa trećeg na prvo lice“ (*Bitor*, 1961, b.s.). Таквих, и обрнутих, „склизнућа“ *Башића сљезове боје* је препуна. Она алудирају на, с једне стране, проверљивост, чињеничност мемоарског типа, а с друге, на чисту уметничку фикцију чиме реално искуство (сећање) добија драж литерарне мистификације. Ако се дато својство посматра у контексту усмене књижевности, у којој се приповедање у првом лицу јавља релативно ретко, најчешће у лагаријама и предањима, посебно демонолошким, каткад и у анегдотама, док је приповедање у трећем лицу присутно у свим осталим жанровима – могуће је уочити специфичну повезаност са Ћопићевим делом.

Башића сљезове боје једно је од Ћопићевих дела интригантних за различита аналитичка и компаративна сагледавања, теоријска и историјска, у контексту књижевности за децу или ван ње... Повезивање са усменом књижевном традицијом показује се, такође, као једно од могућих поља. Ако се изузму сродности са усменим причањима из живота, ова збирка нема систематичнијих веза (у смислу структуре, композиције, тематике, сижеа...) са већином усмених прозних жанрова. Ипак, то не значи да се усмена традиција не рефлектује у *Башићи сљезове боје* (посебно у домену народних веровања, кратких говорних форми, делимично и усмене поезије). То рефлектовање јесте суздржано, али важно везиво Ћопићевих емоција, утисака и успомена. Ниједна прича није бајка, али готово у свакој постоји бајковит присенак. Ниједна није митска прича, али се у многима назире трагови митског поимања човека и живота. Ниједна није, строго узев, структурално и у целини настала по моделу усмене анегдоте или шаљиве приче, али неретко се наиђе на језгро управо таквих приповедних облика. Пригушено претапање елемената усмене књижевности у Ћопићево интимистичко казивање сасвим је у духу идејности и емоционалности целе збирке. Оно је присутно или попут значењски јасних, „осунчаних“, или тек наговештених, „сеновитих“ и „скровитих“ места и прелама се у ауторској речи, као и боја сљеза, без јасних граница и разлика.

ИЗВОРИ

Ћопић 1952: Branko Ćopić, *Bajka o sestri Koviljki i druge priče*, Zagreb: Mladost.

Ћопић 1994: Бранко Ћопић, *12 – XII – 1939, увече. Аутобиографски сџис*, приредио Живорад Стојковић, Београд: БИГЗ.

Ћопић 1975: Бранко Ћопић, *Љубав и смрт; Роса на бајонетима; Сурова школа*, Сабрана дела Бранка Ћопића, књ. 2, приредио Живорад Стојковић, Београд – Сарајево: Просвета – Свјетлост, „Веселин Маслеша“.

Топић 1975: Бранко Топић, *Сѣтари невјерник. Свеѣи маѣарац; Људи с рејом; Горки мег; Несмирени рајѣник*, Сабрана дела Бранка Топића, књ. 3, приредио Живорад Стојковић, Београд – Сарајево: Просвета – Свјетлост, „Веселин Маслеша“.

Топић 1975: Бранко Топић, *Босонојо дјетѣињсѣиво; Приче занесеној дјечака; Маѣареће јодине, Приче ѣарѣизанке; Врајѣоломне ѣриче*, Сабрана дела Бранка Топића, књ. 11, приредио Живорад Стојковић, Београд – Сарајево: Просвета – Свјетлост, „Веселин Маслеша“.

Топић 1975: Бранко Топић, *Башиѣа сљезове боје; Глава у кланцу ноје на вранцу*, Сабрана дела Бранка Топића, књ. 13, приредио Живорад Стојковић, Београд – Сарајево: Просвета – Свјетлост, „Веселин Маслеша“.

ЛИТЕРАТУРА

Bitor 1961: Mišel Bitor, *Upotreba liĉnih zamenica u romanu*, Vidici, br. 60–61, april-maj.

Богдановић 1975: Милан Богдановић, *Бранко Топић: Рајѣниково ѣрољеће, Армија, одбрана ѣвоја*, у: *Делије на Бихаћу. Криѣѣика о делу Бранка Топића*, Сабрана дела Бранка Топића, књ. 14, приредио Живорад Стојковић, Београд – Сарајево: Просвета – Свјетлост, „Веселин Маслеша“.

Bošković-Stulli 1975: Маја Bošković-Stulli, *Usmena knjiŹevnost kao umjetnost rijeĉi*, Zagreb: Mladost.

Bošković-Stulli 1984: Маја Bošković-Stulli, *Usmeno pjesništvo u obzorju knjiŹevnosti*, Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske.

Вукић 1995: Ана Вукић, *Слика свеѣа у ѣриѣоветѣкама Бранка Топића*, Београд: Институт за књижевност и уметност.

Данојлић 1975: Милован Данојлић, *Најбољи Топић*, у: *Делије на Бихаћу. Криѣѣика о делу Бранка Топића*, Сабрана дела Бранка Топића, књ. 14, приредио Живорад Стојковић, Београд – Сарајево: Просвета – Свјетлост, „Веселин Маслеша“.

Деретић 1990: Јован Деретић, *Краѣѣика иѣѣорија срѣске књижевносѣи*, Београд: БИГЗ.

Đurić 1989: Mihailo Đurić, *Mit, nauka, ideologija. Nacrt filozofije kulture*, Beograd: BIGZ.

Ejhenbaum 1970: Boris Ejhenbaum, *Iluzija pripovedanja*, у: *Poetika ruskog formalizma*, izbor, predgovor i beleške Aleksandar Petrov, Beograd: Prosveta.

Jakobson, Bogatirjov 1971: Roman Jakobson, Pjotr Bogatirjov, *Folklor kao naroĉit oblik stvaralaštva*, у: *Usmena knjiŹevnost – izbor studija i ogleđa*, priredila Маја Bošković-Stulli, Zagreb: Ŗkolska knjiga.

Клеут 2001: Марија Клеут, *Срѣска народна књижевносѣи*, приредила Марија Клеут, Сремски Карловци, Нови Сад: Издавачка књиѣарница Зорана Стојановића.

Lord 1990: Albert V. Lord, *Pevaĉ priĉa*, prevod Slobodanka Glišiĉ, Beograd: Idea.

Lotman 1976: Jurij M. Lotman, *Struktura umetničkog teksta*, prevod Novica Petković, Beograd: Nolit.

Lukić 1985: Dragan Lukić, *Nećeš mi verovati, znao sam Branka Ćopića*, Novi Sad: Detinjstvo, god. XI, br. 3 – 4, Zmajeve dečje igre.

Љуштановић 2004: Јован Љуштановић, *Црвенкаја трицка вука. Стилугије и есеји о књижевности за децу*, Нови Сад: ДОО Дневник – новине и часописи, Змајеве децје игре.

Марјановић 2003: Воја Марјановић, *Живој и дело Бранка Ћопића*, Бања Лука: Глас српски.

Милошевић-Ђорђевић 2000: Нада Милошевић-Ђорђевић, *Од бајке до изреке – обликовање и облици српске усмене њрозе*, Београд: Друштво за српски језик и књижевност Србије.

Огњановић 1978: Dragutin Ognjanović, *Memoari detinjstva Branka Ćopića*, u: *Stvaraoci i deca. Ogledi i studije iz jugoslovenske književnosti*, Beograd: Nova knjiga.

Pavlović 2002: Miodrag Pavlović, *Poetika modernog*, Nova Pazova: Bonart.

Палавестра 1972: Предраг Палавестра, *Послерајна српска књижевност 1945–1970*, Београд: Просвета.

Pantić 1999: Mihajlo Pantić, *Modernističko pripovedanje – srpska i hrvatska pripovetka/ novela 1918 – 1930*, Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.

Peleš 1981: Gajo Peleš, *Panoramsko sagledavanje stvarnosti*, u: *Kritičari o Branku Ćopiću*, priredio Muris Idrizović, Sarajevo: „Svetlost“, OOUR izdavačka djelatnost.

Пешић, Милошевић-Ђорђевић 1997: Радмила Пешић, Нада Милошевић-Ђорђевић, *Народна књижевност*, Београд: Требник

Пијановић 2005: Петар Пијановић, *Наивна њрича. Српска ауторска њроза за мале људе и велику децу. Жанрови и модели*, Београд: СКЗ.

Самарџија 1997: Снежана Самарџија, *Поетика усмених њрозних облика*, Београд: Алфа, Народна књига.

Џаџић 1995: Петар Џаџић, *Мијско у Андрићевом делу. Хрстивова ѡреда у каменој калџи*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.

Snezana Sarancic-Cutura

LE RÉCIT ORAL ET LE PROCÉDÉ NARRATIF DE BRANKO COPIC

Résumé: Cette oeuvre analyse la présence de l'illusion du récit oral, de la description de l'acte communicatif oral et des éléments extratextuels qui l'accompagnent dans les oeuvres de Copic. Nous avons essayé de montrer que ces caractéristiques de la narration de Copic la rendent très proche de la poétique de la littérature orale. La deuxième partie de l'oeuvre traite la relation entre les récits oraux qui parlent de la vie, comme forme particulière de la tradition orale, et le recueil de contes *Le jardin de la couleur de mauve* de Copic.