Ненад Р. Кебара
ИП „Лира”
Крагујевац

DOI: 10.46793/KDNN25.205K
UDK: 821.163-1.09 Самоковлија И.

ПРЕЋУТАНА ПОЕМА ЗА ДЕЦУ *ДИЈА, ДИЈА ПЕСА!* ИСАКА САМОКОВЛИЈЕ

Аӣсӣракӣ: У раду настојимо да комплексном анализом у токовима српског песништва осветлимо заборављено песничко дело познатога приповедача, уз преглед малобројних књижевно-историјских оцена, потом да утврдимо жанровску основу у ритуално-песничкој врсти народне књижевности, елементе, средства и поступке њеног књижевноуметничког преображаја у ауторском делу, као и да покажемо митолошке, историјске и лингвистичке аспекте те основе. Опредељујемо однос друштвене и књижевне функције, при чему детектујемо присуство и значај приче у оквиру песничког састава, елементе њене драматизације и утицај (индиректног) говора другог лица на стварање слика, као и функцију глосолалије. У том погледу настојимо да разлучимо однос и значај семантике према функцији текста, која зависно од тога може да буде скривена и у криптопоруци.

Кључне речи: Исак Самоковлија, соцреализам, нови модернизам, басма, поема, сиже, акустична слика.

КЊИЖЕВНО-ИСТОРИЈСКИ УВОД У ПЕСНИШТВО САМОКОВЛИЈЕ

Књижевна историја, по правилу, даје синтетизоване погледе на токове књижевности и на представнике различитих стилских епоха, са ретком склоношћу ка њиховом преиспитивању и/или попуњавању белина насталих репетицијама канона. Готово је немогуће опозвати или довести у сумњу научну парадигму о значају и особинама приповедачког опуса Исака Самоковлије, што не значи да га није могуће комплексније и комплетније проучавати на достигнућима савремених поетичких прилаза. Једнако стоји и општеприхваћена чињеница да је овај аутор врхунце у стваралаштву постигао у оним приповедним целинама које су за тему имале живот Сефарда на нашим просторима. И просечно упућен читалац књижевности, а у већини

lirakragujevac@gmail.com

случајева и књижевни историчар, налазе се у уверењу да је, заправо, све што је Самоковлија написао само оно у приповеткама и што има јеврејске теме, јер су та уверења последица и школске праксе. Готово да се ништа не може замерити ставовима о најуспелијим делима и темама аколи се тиме не би стављало у сенку све друго што је објавио а припада другим жанровима: поезији, есеју и драмском стваралаштву, и то стога што отвара шири књижевни простор и што ни занемарене целине његовог књижевног живота нису незанимљиве у временима када су настајале, чак и уколико тада није уочен тај значај. Задатак савремене књижевне историје јесте управо у томе да боље осветли прошлост која себе није најбоље разумела у својој садашњости.

У нашем разматрању фокусирамо се на дело које припада песничком роду и које је настало и објављено на концу пишчевог занимања за такав рад. Од 1908. године, када је „u sarajevskom rukopisnom i ilegalnom đačkom listu *Zora* objavio pjesmu bez naslova, koja je počinjala stihom: 'uminu tuga, zabrinutost srca'" до 1951, када је публиковао поему *Дија, гуја Песа!*, Самоковлија је мање-више објављивао песничке прилоге, мада је у неким периодима и запостављао песнички рад јер је одјек у књижевној критици за такво његово стварање био слаб или никакав (Maksimović 1989: 9–13). За разлику од приповедака и драме, објављиваних у периодици, књигама и сепаратима, песме је публиковао искључиво у периодици или их је оставио у рукопису, те је могуће и то утицало на слабију запаженост. Са *Дија, гуја Песом!* ствари стоје другачије – осим извођења у драмском програму на Радио Сарајеву, она је штампана у засебној књизи са илустрацијама и у великом тиражу (Samokovlija 1951). Поред тога, овај књижевни прилог је одређен као поема и сврстан у књижевност за децу, за разлику од свих других песничких остварења овога аутора. Приређивач најпоузданијег репертоарија опуса Исака Самоковлије сврстао је још две песме – „На рођендан Титу" (1948) и „Камено срце" (1949), у прилоге за децу, о чему се дâ расправљати. Док се првонаведена може сматрати и дечјом, мада не нужно ако имамо у виду време њеног настанка и разлоге поетике, јер ни по чему није одређена дечјим светом и доживљајем детета, другонаведена има једино мотивацију из дечјег живота, која је наведена испод наслова, на месту где се обично налази посвета, мото и сличне напомене. У њој пише следеће: „Međunarodni fond za pomoć djeci izglasao je odluku da se jugoslovenskoj djeci dodjeli pomoć od 100.000 dolara. Pri donošenju odluke, jedino se sovjetski predstavnik uzdržao od glasanja" (Samokovlija 1989: 143).

Обе ове песме су натопљене идеолошким порукама и слављењем култа личности, чак ни по критеријумима времена у којем су настале оне не припадају књижевности за децу. Не представљају ни изузетак у односу на друге Самоковлијине песме из тога периода. Занимљиво је, заправо, да је након 1932. године дошло до временске осеке његових песничких прилога

све до завршетка Другог светског рата; посматрано у континутету пишчевог књижевног пута, он се кретао од закаснелог романтизма, преко модерне и модернизма до соцреализма. Какогод је пролазио поетике разних стилских епоха, у стиховима преовлађују интровертни сентимент и меланхолија, као и дубока мисаоност без снаге аутентичног песничког исказа. У првом периоду са великим присуством сензибилности, мотива и форми песника на које се спочетка угледао – Шантића и Дучића, а у последњој етапи са друштвено-историјском компонентом званичне естетике. То је и довело до, могуће, површне перцепције у ретким и скромним освртима на особине, значај и вредности завршног дела, тј. поеме *Дија, дија Песа!*. Тако приређивач за њу, осим незапажености код критике и заборава, те склоности да се Самоковлија посматра искључиво као писац приповедака из јеврејског живота, настављa запажајући конкретно:

> Razlog nije bio u nerazumijevanju, već prije svega u slabom kvalitetu ovih Samokovlijinih stihova. Iz poeme, i pored svih nategnutih i slabih rimovanja, izbija njegova odanost prema djeci, blagi humor i vedrina, kao i jedna laka i i fizička i duhovna igra. Ponekad se ova poema doživljava kao vesela poskočica, vrlo prikladna bezazlenom dječijem igranju. I sam pisac je zamislio da se njeni stihovi izgovaraju na nekoj pozornici, u skupini i bez izdvajanja pojedinih pjesama, iz kojih se ona inače sastoji (Maksimović 1989: 13).

Готово да је све битно назначено у овом кратком цитату из предговора књижевног историчара, као и у нецитираном делу из истога пасуса, међутим, у сврху погрешнога закључка о вредностима или значају. Наведене речи о поеми су, у ствари, добар путоказ за поновно претресање њених особина, са пажњом на удео сваке од њих у структури естетске целине. То би могло поеми да додели сасвим другачији спектар особина и вредности. Другог историчара књижевности, стиче се утисак, понела је инерција описа и оцене, иначе педантног, претходника, он је закључио само толико: „Окушајући се у стиховима скромне вредности, који звуче неадекватно и празно *Дија, дија, Песа!* (1951) [...]" (Петровић 2008: 290).

ХРОНОТОП ПУБЛИКОВАЊА ПОЕМЕ

Први писани траг о овом песничком делу налазимо у писму Исака Самоковлије од 6. 5. 1950. које је упутио Издавачком предузећу „Ново поколење" из Београда, у којем постоји неколико важних података (Samokovlija 1989: 457). Најпре је очито да је присутна песникова првобитна намера да поему објави у Београду код тада најугледнијег издавача у Југославији за дечју литературу и уопште за поезију. У писму стоји да је уз њега послат

само први део под сведеним насловом „Одлазак", као и то да је у току писање остала два дела, „У пионирском граду" и „Повратак". Сравњивањем са касније објављеном поемом у књизи, пада у очи то да она има чак шеснаест делова а не три, међутим, делови из објављене књиге који су названи описним поетизмима, само делимично се могу груписати у три целине: полазак, пут мале експедиције и долазак у Пионирград, али не и повратак отуда, али би се могло претпоставити да је песник спочетка имао у виду композициону целину познате коначне верзије. Исто тако, јасно је да је Самоковлија своје стиховано дело на самом почетку одредио као поему, што је тачно. Даље се у писму налази и важна напомена о узрасној доби којој припадају њени читаоци; он говори о оскудици књижевних прилога у нашој књижевности за читаоце старости од пет до седам година, чиме ће њено објављивање да допринесе попуњавању те празнине. Податак о циљаној публици има значај у овом поджанру јер је литература за децу и младе, по узрасту, битно сегментирана по начину, афинитету и способностима рецепције књижевног текста, а имаће важан удео и у нашој каснијој анализи.

Очигледно да у „Новом поколењу" нису били заинтересовани за објављивање овога рукописа, па је врло скоро након овога писма аутор послао рукопис другом издавачу из Београда, „Дечјој књизи" (Samokovlija 1989: 458–460). Не зна се тачно када је то учинио, али непуна четири месеца после писма „Новом поколењу", из писма које је 3. 9. 1950. упућено „Дечјој књизи" бива познато да постоји спремност за издавање поеме. У неупоредиво опширнијем писму у односу на претходно Самоковлија објашњава одређени број примера поправки које су од њега захтеване, као и поједине за које се сâм одлучио. Аутор даје и неке своје погледе по питању јунака и сижеа у сврху оправдања зашто је управо тако склопио књижевну целину, притом показује и одређени губитак стрпљења ставом да више нема намеру било шта да мења у тексту. Осим лексичких измена, ту се налазе и објашњења за нека решења риме и акцената у римованим речима, што упућује да је њен творац са великом пажњом радио на уобличавању мелодијске линије у поеми и управо је стога понекад падао избор на ретко употребљаване или чак новоосмишљене речи за ове потребе, а то значи да је приступио циљаној и строгој селекцији језичког материјала. Поема добија и своју помоћну жанровску формулацију, сада је назива и „причом-бајком", као и рецепцијске претпоставке дечјег доживљаја неких учесника у књижевној радњи, а бајку помиње и у самом тексту поеме. Иако су му сами дали одређене препоруке које су се односиле на исправке, што значи да су начелно били сагласни, нису му одговорили на писмо, стога Самоковлија 17. 10. исте године подсећа на то редакцију у новом допису „Дечјој књизи", дискретно изражавајући изненађеност њиховим оглушивањем, донекле и повређеност.

Након тога, вероватно убрзо, аутор шаље недатирано писмо Радио-станици Београд у коме обавештава редакцију да ће његова „прича-бајка" ускоро бити штампана у „Дечјој књизи", те им нуди њено целовито емитовање у облику радио-драме. Уз ову понуду стоји и назнака да је део текста већ изведен на Радио Сарајеву. Из оскудно сачуване кореспонденције са издавачима и емитером не можемо поуздано да закључимо зашто *Дија, дија Песа!* није објављена и емитована у Београду, али је непобитно да је Самоковлијина првенствена намера била да место објављивања буде Београд. Може бити да су уредници београдских редакција на крају, ипак, проценили да то дело није вредно објављивања, како то много година потом тврде и два цитирана књижевна историчара, а могуће је и да нису најбоље разумели књижевни текст и његов значај, или су превише добро разумели, те је у њима прорадио дух аутоцензуре.

Напослетку је, годину дана потом, књига издата у сарајевској „Свјетлости" 1951. године у репрезентативној штампи и у великом тиражу. Постоји једна очигледност у српској и хрватској књижевности – све што није издато у Београду или у Загребу, у књижевном животу редовно се третира као секундарно; могуће је да је то било јасно и Исаку Самоковлији, а одлука да своје дело не нуди и загребачким већ искључиво београдским издавачима, може бити, говори о томе где је видео своје место у историји књижевности. Могућа је и ауторова саморефлексија у књижевним процесима који су се одвијали у то време у Београду, за разлику од Загреба. Књига *Дија, дија Песа!* објављена је у преломном времену смене стилских епоха српске књижевности које историја књижевности бележи према појавама различитих, мада поетички сличних књига песама према односу ка владајућој парадигми, као што и даје непотпуну слику појављивања одређених песничких књига нове поетике наглашавајући једне а игноришући друге. То је време када је званично прописана поетика доживела зенит и када се нешто, по природи ствари, морало десити са њом.

Велику буру у времену појављивања у књижевним круговима произвела је збирка песама Васка Попе *Кора*. На њеном примеру се најјасније уочава антагонизам соцреализма према слободи стварања у настајућем новом модернизму, највећи отпор је изазвала песма „Коњ" која почиње двама стиховима „Обично / Осам ногу има". За то време је то било превише стваралачке слободе: потпуно одсуство интерпункције, синтаксичка разломљеност, посебно то што је наслов песме у синтаксичком јединству са стиховима непосредно испод њега, као и семантичка вишезначност која је постигнута управо свим тим одступањима од стереотипа. Суштинска замерка да коњ нема осам већ четири ноге, морала је да се учини безнадежном пред чињеницом да у песничкој перцепцији коњ може имати и осам ногу уколико нпр. његова осунчана фигура баца сенку иза себе. Посебно је ефектна композициона

иновативност какву није познавао соцреализам: два наведена почетна чине заокружену семантосинтаксичку целину са три завршна стиха: „Јер друм краја нема / А целу земљу треба / За собом вући" (Попа 1953: 66).

Ова Попина књига је објављена 1953. године; у немалом броју књижевно-критичких текстова као прва књига у којој је напуштен соцреализам узима се и годину дана раније издата збирка Миодрага Павловића *87 пјесама* (Павловић 1952: 116). У токовима српске књижевности Павловић је редован песнички пандан Васку Попи, на разликама њихових првих збирки у историји књижевности установљена је целина промене поетике српскога соцреализма у нови модернизам (Мишић 1976: 70–91). Ако су збирке песама Васка Попе, од прве па надаље, конципиране као конзистентни пројекти, *87 пјесама* Павловићеве збирке засноване су на целини културноисторијског јединства, док су његове форме хетерогеније од књига и песама Васка Попе. Павловићева поезија је одјек европског модернизма са значајним уделом српске и словенске традиције – митске, историјске, религијске, књижевне. То је песништво високе реторичности, за разлику од Попине песничке елипсе и белина у тексту, којом се остварује херметична слојевитост успостављених симбола културног текста, чиме и један и други песник – заједно, укидају преовлађујућу буквалност и профаност позитивистичког у поезији. Код Павловића је осетан профетски тон, нарочито аутентичан од руског романтизма, супротан од апологетског културног и песничког контекста у којем су настајале те песме.

Нимало не умањујући новину и значај ова два песника, треба истаћи да њихове наведене књиге нису биле искључиви весници новога модернизма; пре Попине а напоредо са Павловићевом, код истога издавача, појавила се песничка збирка *Несйокојни йрозори* Риста Тошовића. За разлику од претходно помињаних песника, којима су то биле прве, Тошовић је имао већ две објављене књиге у званично прописаној поетици (*Тенкисш и дјевојка* 1950. и *Цвијеш на зїаришшу* 1951). Књига *Несйокојни йрозори* представља потпуни преображај у песништву овог аутора.За разлику од претходне две, у трећој збирци песник напушта све принципе дотадашњег стварања и окреће се интимним песничким сликама. У односу на две првопоменуте, мада Павловић у првој књизи има песму без наслова која започиње и цела је заснована на синтагми „доста је" која се односи на мотиве и теме соцреалистичког певања и слављења вредности друштвеног поретка, Тошовићева песма „Вратимо се малим стварима" је најречитији и поетски најостваренији позив на промену поетике строго контролисаних псеудопоетичких правила стварања (Тошовић 1952: 131–132). Тошовићева песма након великог поста у поезију враћа вредности свих језичких нивоа на којима се остварује естетска целина, осим семантичке поруке, њен фонетско-фонолошки, мелодијски – премда у слободном стиху, и морфосинтаксички карактер, те смо слободни да је

означимо најзначајнијом песмом новога модернизма. У њој је заступљен опширнији, разноврснији, и сложенији репертоар поетских средстава којима се сугерише потпуна промена владајућих принципа стварања.

Будући да је *Дија, дија Песа!* означена као поема за децу, у овом погледу су занимљива и песничка дела српске књижевности за децу. Као преломни тренутак и парадигма новога односа према најмлађим читаоцима узима се објављивање књиге *Поштована децо* Душана Радовића. Ни мање књиге ни веће улоге у одређеном књижевном жанру; међу њеним корицама, на деветнаест илустрованих страна, налази се десет песама са мало више од двеста стихова, која започиње референтном песмом новог модернизма „Лав" (Радовић 1954: [4–5]). Попут песама у Попиној првој збирци, и Радовићеви стихови су изломљени у новој синтакси неједноличног ритма, притом са иновативним римама заснованим на асиметрији природнога говора. До ове књиге поезије за децу у српској књижевности нема сличних издања српских песника међу којима се могу пронаћи нови поетски садржаји, још увек су то представници традиционалне школе песништва за децу, изузев слабо запажене кратке илустроване поеме „Звери као футбалери" у првој књизи Драгана Лукића, уз недатирану кратку књигу стихова за децу *Велика трка*.[1] „Звери као футбалери" је интересантна у погледу Лукићевог песничког развоја – од везаног до слободног стиха, као и по успелој версификацији на почецима његовог стварања. Колико стихови у њој не припадају соцреалистичком начину певања, толико она не доноси поетичке новине попут Радовићеве поезије у књизи *Поштована децо*. У погледу смене стилских епоха интересантан је Александар Вучо; на овоме песнику је могуће, боље неголи на другима, пратити правце историјске поетике у песништву за децу: од надреализма у *Подвизима дружине „Пет петлића"*, преко соцреализма у *Титовим пионирима*, до новог модернизма у *Сну и јави храброг Коче*.[2]

КЊИЖЕВНЕ ОСОБИНЕ ПОЕМЕ *ДИЈА, ДИЈА ПЕСА!*

Самоковлијина поема није срочена у „стиховима скромне вредности, који звуче неадекватно и празно", каква је оцена прати у историји српске књижевности када се уопште помиње. Колебања аутора, у писмима издавачима, да је назове „поемом" и/или „причом-бајком", као и његов предлог да се емитује као „радио-бајка" имају оправдања у важним особинама текста.

[1] Dragan Lukić, „Zveri kao futbaleri", Beograd: Sportska knjiga, 1952.
Драган Лукић, „Велика трка", б. м, б. и, б. г. [1952]

[2] Aleksandar Vučo, *Podvizi družine „Pet pelića"*, Beograd: Nadrealistička izdanja, 1933.
Александар Вучо, *Титови пионири*, Београд: Редакција „Пионира", 1945.
Александар Вучо, *Сан и јава храброг Коче*, Београд: Дечја књига, 1957.

Током поеме песник ће да је назове и „приповетком". Ово дело је лирска поема, која има примарног наратора са чијег стајалишта су саопштени и ставови њених јунака, као и оних на које реферише а посредовани су говори; успостављено је корелативно јединство личног и објективизованог у лирском делу. Главна њена одлика је премештања песничког „ја" из ванестетске у естетску сферу текста, тј. његовог делегирања из ауторске речи у примарног наратора, а затим и у јунака поеме, као и екстрафабуларни ликови, својеврсни сведоци. Таква синтеза погледа на књижевну радњу, интериоризованих гласова – песничког „ја", лирских јунака и гласова изван саме радње, делује као уверљив књижевни свет. Функција уношења повремених говорних чинова ликова и, нарочито, оних изван главне радње у садржај примарног наратора, има значајну улогу у уверљивости књижевног света.

Поема се гради на тај начин што се постепено у припреми и на самом путу уводи један по један лик у „лирску фабулу": наратор, представљен као девојчица Соњица, на почетку најављује немог јунака из наслова – мачка Песу, који не учествује у говорним чиновима већ само вуче импровизовану кочију, међутим, о њему се изјашњавају други из структуре гласова разних нивоа; затим дечака Весу (Веска) који управља његовим поступцима, потом сапутника, Весину сестру Митру, даљим током радње, а средином и малу Дарку са њеном лутком Надом. Током радње помињу се и имена друге деце, нека од њих као информатори о околностима главног догађаја: Мара, Дара, Јелена и Сретко, а други, без дејства на радњу, само као учесници: Лука, Брано, Ивица, Меша, Ђорђе, Креша, Олгица, Ната, Соњица и Фата. Да ли је то иста Соњица, примарни наратор, не може се поуздано закључити. Комплексна и интегрална структура лирског субјекта, како ју је описао Михаил В. Панов – у интерпретацији Владимира Новикова, представља модернистичко искуство В. Хлебњикова које се наставило у иновативној поезији XX и XXI века. У том погледу, савремена поезија је ближа *вишеструком лирском субјекту* него дефинисанијем и оцртанијем јунаку. Песнички облик се састоји од хијератизованих нивоа: звучног, вербалног и фигуративног. Еволутивни помаци се покрећу са звучног, настављају на вербалном и на концу обликују на фигуративном нивоу, где се лирски јунак не појављује као субјективна пројекција ствараоца, већ као стварност песничког облика, органски повезана са ритмом и језиком (Новиков 2018: 72–73).

У оваплоћењу књижевног света комбиновани су и поступци анимизације и антропоморфизације. Животиње из природе учествују као укључени амбијент у општи догађај: *ӣтице* (*ласте*, *шӣтиӣлице*, *славуји*, *зеӣке*, *косови*, *шевке* и *швраке*), *веверице*, *меде*, *лане*, *куниӣи* и *зеке*, које својим активним присуством у радњи делују сугестивно на лик мачка Песе и утичу на његове поступке, премда се ни том зооморфном скупу не додељују функције говора. Експресију живога света појачава колорит биљнога света (*шебој*, *ружа*,

маћухица, *крин*, *босиљак*, *мак*, *ђламенац*, *ђурђин*, *рузмарин*, *дријен*, *зимзелен*, *зијевка* и *ђламенац*). На тај начин живи свет поеме, примарни и секундарни, постаје јединствен и неподељен (митски), међусобно условљен и када је екстрафабуларан, а остварена књижевна стварност целовита, у функционалном погледу и логосно устројена.

Шеснаест певања је оцртано на одређеним драматуршким особинама појединих сцена које су инхерентне целини једног истога комада. Аутор је издавачима, током настајања овога дела, најавио композицију од три сукцесивне целине – одлазак, боравак у пионирском граду и повратак натраг, али се та схема у коначном облику претворила у нешто другачији склоп који би могао да се именује на следећи начин: 1) најава представе и припрема, 2) пут до пионирског града и 3) долазак на циљ. Започиње певањем о прелиминарној функцији радње која следи иза ње, у њему се упознајемо са местом и временом са којег се саопштава главни догађај, уводи се стајалиште примарног наратора и саопштавају околности у којима се приповеда догађај. Ова експозиција више припада песничком неголи драмском тексту, она није дата у дијалогу већ је описна, но, ипак, у вези са радњом која следи иза ње. Очевидна је метатеатралност увода, обраћањем публици песник наговештава како ће певати, односно, шта ће испричати, приказује позоришну ситуацију и уводи наратора и главнога јунака. На тај начин добија се утисак да песник преко наратора сâм подиже завесу позоришне сцене. Последњих шест стихова првога певања – „Завјеса се диже и Соњица стиже" сугеришу да би ова експозиција могла да се сматра и протазом у редукованом облику будући да истиче почетак целога збивања (приче) и напетост појаве главног протагонисте мачка Песе:

Tek što priča cijela
Nije započela.
Mir... Tišina... Tako!
Neka čuje svako.
A sad mala tačka –
Evo već i mačka. (Samokovlija 1951: 6)

Аколи у првом певању пролошки звуче само крајњи стихови, они се, заправо, неодељиво настављају у наредном певању под насловом „Мацан Песа што не воли меса", те тако изгледају природним уводом карактерологије главнога јунака која ће бити описана у наставку. Успостављање немог јунака мачка Песе, описима његових необичних поступака и понашања као вољних чинова, састављено је из сведочења неименованих или означених сведока, разним типовима говора у говору, као и подацима које даје главни наратор. И у преношењу туђих и у изношењу својих утисака о Песи главни глас прожет је емоционалним доживљајем а некад и моралном оценом,

чиме је јунак антропоморфизован а да му притом није додељена и вербална функција.

У многобројним ситуацијама очитавања Песиног карактера, из различитих извора, „силином истинске и снажне метафоре" песник је учинио вешту просторну дескрипцију, „маркантни мизансцен" свих малих догађаја портретисања књижевног лика укључен је у текст поеме, а његови подвизи или неваљалства учинила су га уверљиво живим и динамичним, стварајући истовеременo „сценски покрет" и „знак" (Беловић 1998: 190–191). Нарочито је занимљива за нас, када будемо откривали могућу скривену поруку наслова поеме, интертекстуална реинтерпретација стихова о јунаку Јована Јовановића Змаја из песме „Материна маза" и поступак изневеравања њеног пуног садржаја у привидној цитатности. У Змајевој песми, у вези са извољевањем лирског јунака по питању хране, помињу се: *јабуке*, *шљиве*, *рибе* и *тарана* (Змај 2007: 20–21). Самоковлија мачка Песу доводи у напоредност са Лазом Материном мазом као да је у огледалу, уноси различите чињенице у наизглед исту слику чији „лажни" садржај поредбено потврђује:

O njem' reći treba
On ti neće hljeba
Bez čorbice masne,
Il' kavice krasne.
Pa baš k'o ni Laza,
Materina maza,
Večere ne dira,
Ako nema mlijeka
Ili barem sira.
Neće je ni taći
Pa ni repom maći,
Već k'o mudrac čučne
Pa žmirka, pa gledi –
I svakoga jedi. (Samokovlija 1951: 10)

За састав ове поеме карактеристична је морфолошка неумереност: после прва два, сва наредна певања до петнаестог говоре о необичном путу мале експедиције до Пионирграда, а завршно – шеснаесто певање, казује о наглом доласку на циљ. Између крајева готово свих претходних и почетака певања која настају иза успостављена је непосредна веза, тако да би се оно што је претходило могло сматрати структурним делом следеће целине, и то њеним започињањем. То је описани поступак протазе када део текста на крају уводног дела покреће почетну фазу радње – епитазу, означава њен окидач, поставља основну ситуацију, уводи главне актере или, као између другог и трећег певања, са описивања књижевних јунака прелази у

иницијализацију радње која се развија у следећем певању. Специфичност овога случаја је у томе што се то не дешава између прва два него на везама унутарњих певања, те таква ситуација може да се посматра у духу класичне поетике као унутрашња протаза. Могло би и савременије, као драматуршки мост преко формалних граница или као транзициона сцена спојева два певања. Стваралачка инвентивност Самоковлије даје нам прилику да то назовемо према својству из поеме – *драматуршки прозор*. У формалном погледу постоји спонтана сукцесивност радње готово на свим таквим местима у овој поеми, она течно прелази преко крајева једнога у друго певање, но на крају другога певања наратор сели радњу из имагинарног у спољашњи, реални свет слушалаца, тј. читалаца, питањем: „Желите ли знати / Гдје се сада клати / Јуначина Песа / Што не воли меса?", актуелизује се у сада и у нови простор – у реално време догађаја; они се више не препричавају као прошли догађаји посредовањем наратора, односно, његових извора, него се надаље објективно одвијају кроз отворен прозор:

Onda molim: Pozor!
Otvorite prozor
Što možete bolje
I bacite pogled
Niz zeleno polje:
Taj što tako juri
A očima žmuri,
Taj što vuče kola
Narančaste boje,
Po širokom putu
I po pijesku žutu,
Po brijegu, po ravni,
Eto, djeco, to je,
Ovaj Pesa slavni! (Samokovlija 1951: 15)

Главни књижевни догађај, сâм по себи, без изразитих је обележја, конвенционална слика стварности, готово тривијална, која не инспирише на било какву индивидуалност, али то и јесте предметна стварност на елементарном нивоу денотативних значења. За књижевну рецепцију су значајније конотативне поруке које су, евентуално, постигнуте поступцима и средствима уметничког стварања на другом језичком нивоу. У ужем погледу, фабула и не представља предмет поетике, она је рудиментарни елемент који тек у садејству са поступцима и средствима књижевног преображаја бива укључен у сижејни ток општега смисла. Дакле, стварност из ове поеме на буквалном нивоу је веродостојна, а шта се крије у афишама пренесеног значења, то се не налази на елементарном нивоу разумевања текста. Особито је у делима лирског жанра неуравнотежен утицај разних нивоа језичке поруке, негде је

нагласак на изузетности елемената радње, другде на мелодијско-ритмичким а у многим случајевима на морфосинтаксичким функцијама, редовно и у употреби стилских средстава. Последње поменуто – фигуративност језика, примарни је приступ одступања од дословног значења основне функције текста.

За поему *Дија, дија Песа!* најнепосреднији слој је њена звучна структура која подсећа на дикцијске особине у басмама и бајалицама, присно су повезани значење и звучне особине текста, фонетско-фонолошке особине су магијски делотворније од разумевања конвенционалних порука. Није неубичајено да се у басмама јављају архаичне формуле, кованице или уопште неразумљиве речи, а посебно ритмични склопови који више немају јасно значење. Басма није само низ магијских речи, него уобичајено сложен облик усмене традиције у којем се преплићу: инканторан ритам (ритуално понављање), звучне формуле које понекад губе значење, троделна композиција целине и посебних делова који делују ритуално. Тројност се, по правилу, манифестује и на граматичко-интонацијском рељефу текста: у ритму са три кратке ритмичке јединице и ритуалност – део текста који делује наглашено, магијски, изговара се готово увек три пута. Наратор се обраћа слушаоцима или учесницима радње апострофирајући чулност њихове рецепције: „А сад чујте ово, / То је нешто ново"; „Ej, јеси ли чуо? / Бар на једно ухо?" (Самоковлија 1951: 18–19).

Звучне карактеристике се у овом случају налазе у неупоредиво обимнијем песничком тексту, који има какву-такву фабулу, будући да су и најобимније басме укупно од свега три-четири десетине стихова и нефабуларне. Самоковлија не узима модел него реинтепретира и даје приоритет неким значајним особинама форме усмене традиције: звук покреће магијску силу, ритам уводи извођача у ритуално стање, мелодија делује сугестивно на слушаоце који су у уводној целини оглашени као посвећена врста публике. Сједињавање звучног са семантичким слојем, ритму и мелодији доноси магичност и сугестивност, стога није реч о обичном тексту, то је артикулација између говора и певања, у његовој је формалној организацији већ интенција нарочите вербалне реализације без обзира на значење. Значај који је у таквом тексту додељен звучној слици вуче своје порекло из архаичног времена, пре именовања ствари и појава, будући да је звук старији од значења. Писац из старога века, упоређујући писање о архитектури са историјом и песништвом, сугерише управо својства – споредност догађаја (историја), апстрактност (архитектура) и главни значај музичких особина у поезији:

> Ne piše se o arhitekturi onako kako se piše istorija ili pesme. Istorijska dela sama po sebi osvajaju čitaoce, jer novim događajima pobuđuju različite doživljaje. Kod

pesama ritam, stope i lep raspored reči i rečenica među različitim osobama i izgovaranje stiha osvajaju emocije čitatelja i drže ih napetim sve do samog kraja knjige (Vitruvije 2006: 95).

Однос значења речи и звучне форме (мелодије, ритма и интонације) у поеми *Дија, дија Песа!* веома је специфичан. У народној магијској традицији оба елемента имају улогу, али се редовно сматра да је звучни и ритмички аспект магијски делотворнији од самог значења речи. У Самоковлијиној поеми непосредни слој значења доведен је готово до ирелевантности, док је ритмичко-мелодијској линији посвећена изузетна пажња. Говор је доведен до магијске волшебности, стога су оне малобројне чињенице значења које су именоване, могуће, од нарочитог значаја; значење није случајно, у магијском мишљењу именовање ствари је стицање власти над њим. Магијским текстом басме се растерују демонске силе и лечи болест, а болест се, по правилу, директно ословљава као живо биће. У таквој ситуацији можемо да говоримо о сједињењу семантичког и звучнога слоја: значење усмерава магијску радњу, ритам и мелодија јој дају сугестивност.

У ритмичко-мелодијској организацији осетна је сканзија, преовлађујућа је трохејска стопа, са повременим одступањима, као што ни број слогова није увек изометријски иако је углавном шестосложни, са доста стабилним распоредом акцената, те се дâ извести закључак о тонско-силабичкој версификацији. Одступања се виде и у претходно наведеним примерима – од броја слогова, понеким изневеравањем акцента и распореда риме, присутне интонацијске паузе и др. упечатљиво доприносе сугестивном ритму који није монотон. На најсублимнијим местима одступање постаје главном особином текста, када се стопа редуцира из шестосложне у четворосложну, при чему такве целине нагињу ка губљењу јасне семантике и ка синтаксичкој еуфорији, на прагу глосолалије. Скраћивања слогова због убрзавања ритма догађају се три пута: 1) на поласку експедиције – на крају трећег певања у дванаест крајњих стихова, осим у последњем; 2) у целом десетом певању, осим у прва четири стиха; 3) готово половина завршнога певања, при доласку на циљ у Пионирград, при чему је одређени део стихова изломљен у степенасту форму, често са узвицима или речима које делују као да су на пола пута ка бесмислу, али ипак носе емоцију, одушевљење и др., а редовно се понављају два, три или четири пута: *ура*, *дија*, *ӣра*, *ӣапа*, *крека*, *фију*. Поступак лествичастог стиха проведен је кроз интонационо разлагање стиха, ритмичко успоравање и наглашавање и семантичку изолацију речи. „Заумне речи" понављају се и/или римују са речима пуне семантике и са личним именима. Значење се преноси кроз ритам, алитерацију и асонанцу, звучно-ритмичким формулама ритуалног контекста. Речи су мање или више семантички испражњене, али добијају функцију кроз ритам и структуру, заумни

или глосолалични лексички елементи су са превасходно фоносемантичком функцијом.

ЗАКЉУЧАК О МОГУЋОЈ КРИПТОПОРУЦИ

За коначне одговоре о овој поеми треба да се има на уму више фактора које се тичу историјског и књижевног тренутка када је настала, као и њених књижевних особина, не запостављајући ауторску напомену да је то штиво за децу узраста од пете до седме године. Самоковлија је директно сугерисао на рецепцију тог узраста, тј. мањи значај семантике у односу на игру, а у подтексту се то односи на животну доб када човек аутентичног времена и простора почиње да постаје предмет идеолошке пажње. Само на два места, са мањом мотивацијом или без ње, аутор ће узгред да се послужи књижевном матрицом соцреалистичке поетике која је тада била обавезна, у трећем певању, пре поласка на пут:

Kratko da se kaže,
Bez imalo laže:
Divan je taj Veska,
Iz naselja Vreska.
Titovka mu eno
Stoji nahereno.
Na njojzi se blista,
K'o na ruci grivna
Od rubina čista
Petokraka divna.
Gle'te kako sija!
Dija, dija, dija! (Samokovlija 1951: 17)

И у наредном, четвртом певању:

Ti kolica goni,
I pjesmicu moju
U trubu zatrubi:
„Domovinu svoju
I Tita maršala
Iznad svega ljubi
Mitra, seka mala." (Samokovlija 1951: 21)

Први од ова два цитата у финалу има трикратно „дија", у наслову поеме двапут наведено, али са књижевним разлогом. Већ смо показали како се Самоковлија служио наслеђем првог српског песника као непотпуном

парадигмом наводећи „истоветност" мачка Песе са Лазом Материном Мазом; у случају „дија, дија" је врло слична ствар, то је привидна цитатност Змајевог „ђиха, ђиха" из почетног стиха песме „Мали коњаник" (Змај 2007: 13). И у Змајевој песми значење поруке је секундарно у односу на мелодијски и ритмички карактер, она је, у ствари, настала по моделу цупкалице из дечјег фолклора. Ипак, Самоковлија не користи у говору уобичајено „ђиха" него модификовано „дија" које се не може чути у свакодневној употреби, нити нам је познато у књижевности.

Овај писац, осим што је у корпусу српске књижевности, припада и сефардској заједници, извесно је знао и ладино језик. Чак и нехотична употреба *Дија, дија Песа!* морала га је асоцирати на значење које овако склопљен наслов може произвести на његовом матерњем језику, иако дословно не сасвим тачно казано. Наиме, на ладино језику, слично и на другим језицима са Иберијског полуострва, без српског интервокалног „ј" и са „а" између – „día [a] día", овај наслов има облик „día a día pesa" који сугерише значење на српском језику: „Дан по дан је све теже" или „Овај дан је тежак" и сл. У том случају би Самоковлијина поема иза лаког састава за дечји игроказ прикривала озбиљну и директно несаопштиву поруку упућену званичној идеолошкој поетици књижевности и друштвеној пракси. У књизи је још једна (не)случајна графичка пикантерија: на њеном крају су унете и четири штампарске грешке, али не и она из импресума на страници пре, уместо знака узвика из наслова, овде стоји упитник.

ИЗВОРИ

Змај (2007). Змај, Ј. Ј., *Ризница*. Крагујевац: Лира.

Павловић (1952). Павловић, М., *87 песама*. Београд: Ново поколење.

Попа (1953). Попа, В., *Кора*. Београд: Ново поколење.

Радовић (1954). Радовић, Д., *Поштована децо*. Београд: Дечја књига.

Тошовић (1952). Тошовић, Р., *Неспокојни прозори*. Београд: Ново поколење.

Samokovlija (1951). Samokovlija, I., *Dija, dija Pesa!*. Sarajevo: Svjetlost.

ЛИТЕРАТУРА

Беловић (1998). Беловић, М., Мизансцен. *Зборник радова Факултета драмских уметности*, 2, 190–210.

Мишић (1976). Мишић, З., *Критика песничког искуства*. Београд: СКЗ.

Новиков (2018). Новиков, В., Два значения понятия 'лирический герой' и их роль для построения современной теории лирического субъекта. У: *Субъект в новейшей русскоязычной поэзии – теория и практика*, Berlin: Peter Lang, 67–78.

Петровић (2008). Петровић, Т., *Историја српске књижевности за децу*. Сомбор: Педагошки факултет.

Maksimović (1989). Maksimović, V., Predgovor na stvaralaštvo Isaka Samokovlije. U: Isak Samokovlija, *Pjesme, članci, pisma*, prir. Vojislav Maksimović. Sarajevo: Veselin Masleša, Svjetlost, 7–64.

Samokovlija (1989). Samokovlija, I., *Pjesme, članci, pisma*, prir. Vojislav Maksimović. Sarajevo: Veselin Masleša, Svjetlost.

Vitruvije (2006). Vitruvije Polio, M., *Deset knjiga o arhitekturi*, Beograd: Građevinska knjiga.

Ненад Р. Кебара
ИП „Лира"
Крагуевац

ЗАБЫТАЯ ПОЭМА ДЛЯ ДЕТЕЙ *ДИЯ, ДИЯ ПЕСА!* ИСАКА САМОКОВЛИИ

Резюме: В работе мы стремимся посредством комплексного анализа в русле сербской поэзии осветить забытое поэтическое творчество известного прозаика, представить обзор немногочисленных литературно-исторических оценок, затем определить жанровую основу в ритуально-поэтическом виде народной словесности, а также элементы, средства и приёмы её художественно-литературной трансформации в авторском произведении, равно как и выявить мифологические, исторические и лингвистические аспекты этой основы. Мы определяем соотношение социальной и литературной функции, при этом выявляя присутствие и значение повествовательного начала в рамках поэтической структуры, элементы его драматизации и влияние (косвенной) речи второго лица на создание образности, а также функцию глоссолалии. В этом отношении мы стремимся разграничить соотношение и значение семантики по отношению к функции текста, которая в зависимости от этого может быть скрыта и в криптосообщении.

Ключевые слова: Исак Самоковлия, социалистический реализм, новый модернизм, басма, поэма, сюжет, акустический образ.