

**МОМЧИЛО НАСТАСИЈЕВИЋ
МАГНОВЕЊА И ОДЈЕЦИ**

ЗБОРНИК РАДОВА

Уредник Јован Делић

Институт за књижевност и уметност, Београд
Библиотека „Браћа Настасијевић“, Горњи Милановац

2015.

Драган Хамовић

Институт за књижевност и уметност, Београд

РАЗВОЈ НАСТАСИЈЕВИЋЕВЕ ЛИРСКЕ ПОЕТИКЕ И ЊЕГОВЕ МУЗИЧКЕ ДРАМЕ

Апстракт: У раду се бавимо двома музичким драмама Момчила Настасијевића као огледном формом која је послужила за развијање лирске поетике овог аутора, засноване на концепту „матерње мелодије”, ослањајући се и на ранију идеју о фабули *Међулушког блага* као „драмском облику” његове поетике (М. Миочиновић).

Кључне речи: поетички развој, музичка драма, матерња мелодија, завичај, инцест.

Пишући о музичким драмама Момчила Настасијевића, у једном од кључних текстова за поратну реинтерпретацију овога и у међуратно доба скрајнутог и недочитаног песника, Миодраг Павловић оцењује: „Његове музичке драме имају не само прозодију његовог песништва него и његово поднебље, дикцију и проблематику. И по вредности свог текста, музичке драме остају углавном на висини његове поезије” (Павловић 1992: 442). Негде у исто време, Васко Попа, као приређивач *Седам лирских кругова* (Настасијевић 1962), Настасијевићевим песмама прикључује и пробране одломке из музичких драма *Међулушко благо* и *Ђурађ Бранковић*, разуме се, у приређивачкој редакцији и опреми. Извучене из драмског текста, лирске целине потврђују пређашњу Павловићеву оцену, јер, тако издвојене, још и боље сагледавамо вредности појединих лирских места. Уосталом, и сам Настасијевић је, пре објављивања *Међулушког блага*, чинио исто. Еротску деоницу Незнанца из трећег чина музичке драме објављује чак у две верзије. Прву, у *Српском књижевном гласнику* (1926), под насловом *Сан у подне* – што ће бити наслов песме из првог циклуса збирке *Пет лирских кругова* (1932). Другу, насловљену *Ђув* објављује у *Летопису Матице српске* – у верзији нешто ближеј деоници осталој у самој музичкој драми. Исто тако, у листу *Правда*, исте године када се појављује издање *Међулушког блага* (1927), штампа и *Незнанчеву исповест*, коју налазимо и у Попином избору. Током Другог светског рата, у листу *Српски народ* појављује се

и одломак под насловом *Молитва Ђурђа Бранковића*, о годишњици експлозије магацина муниције у смедеревској тврђави, чије су последице биле страшне у иначе тешком периоду прве окупационе године. Независно од комеморативне прилике, овај се одломак из друге Настасијевићеве музичке драме чини веома сугестивним песничким радом. (А промакао је поменутој Попиној селекцији, на пример.) Сцена у којој несрећни и бесани деспот моли за лак сан уснулим кулучарима на градњи Смедерева згушњава удес овога свакојаким теретима обременењеног Настасијевићевог јунака мученика:

„сна мало то вам од Бога оста,
кад све ускратих.”

Аутономија лирских деоница, пре свега монолога или хорских партија из драма у стиху потврђена је и раније, у раздобљима конзервативнијег односа према жанровским међама. Подсетимо да је Лазар Костић, на пример, у Поповићевеј *Антологији новије српске лирике* заступљен, поред *Спомена на Руварца*, још само с два лирска одломка из драме *Максим Црнојевић*. Сличне примере искрајања песама из драма затичемо и у наше доба, у више избора поезије Љубомира Симовића. Лирски монолози из драмских комада *Хасанагиница*, *Чудо у „Шаргану”*, *Путујуће позориште Шопаловић* и *Бој на Косову*, у разноврсним приређивачким случајевима, природно су били смештани међу изворно песничке текстове.

Прва Настасијевићева музичка драма објављена је исте године кад и прва збирка прозе, а пет година пре песничке збирке. Аутор упоредо пише и драме – нити музичке нити у стиху. Ознаку *музичке драме* Настасијевић користи „у недостатку спретнијег израза”, како сам наводи с почетка поговора *Међулушком благу*. Колебање у жанровском одређењу видимо и у фусноти уз поменуту песму *Ћув*, из *Летописа Матице српске*, где се наводи да је песма одломак из „музикалне повести *Међулушка коб*.” Давно је Мирјана Миочиновић указала да у музичкодрамском првенцу Настасијевић „даје драмски облик својој поетици” (Миочиновић 1975: 91) и да су тежишне формулације из поговора уграђене у програмски есеј *За матерњу мелодију*, објављен две године касније. Претходним запажањима додајемо аутобиографску Настасијевићеву белешку из године када и објављује *Међулушко благо*, у којој за себе у трећем лицу каже: „Ретко се осмели да напише песму (зато их је мало и дао), јер осећа да би се то музички дало и чистије и дубље изразити” (Настасијевић IV 1991: 637).

Реч је о ауторском исказу од прворазредног значаја, датом у јеку његовог мелодијског опитовања, „измождавања” језика и синтаксе, на шта су се освртали још први тумачи његовог музичкодрамског дела, Исидора Секулић („реч и мелос да буду једно” – Секулић 1977: 251) и Станислав Винавер – који је истицао да је песник „морао поново да се бави чиме се бавио народни геније” (Винавер 1938: 64). Оба тумача, колико знамо, могла су бити блиско упозната с песниковим интенцијама, као што су јамачно били и саговорници у њиховом промишљању. Винаверова употреба Расткове синтагме „народни гениј” доводи Настасијевићев напор у жижу

оновременог поетичког контекста. Ништа необично, јер се за испитивачку путању истосмерну оној којом се упућује Настасијевић Винавер залаже већ у есеју *Језичке могућности* (1921): „Морамо кренути од вечитог локално-обласног привидног богатства, од фолклорног оскудног шаренила: у дубљу музику. Та и десетерац, у своје време, био је ритмични напор, ритмично дубље понирање” (Винавер 1938: 55).

Још у есеју *Белешке за апсолутну поезију* (1924) Настасијевић даје веран опис свога поступка „очуђења” језика: „Нови талас Поезије сваки пут друкше поремети свакодневно, ситну реч помери, или јој значење извитопери, и довољно буде [...]. Из овешталих саобраћајних израза чудом се извије неслућена мелодија. Тиме нам се отвара поглед уназад” (Настасијевић IV 1991: 35). Шта друго чини Настасијевић са стандардном лексиком и синтаксом него описано, као што показују бројне верзије песама, настајале током година? „То погоди, та умораност што пође из целог духа, то исконско”, наводи песник у есеју *За матерњу мелодију*. Тај отворени поглед унатраг усмерен је ка мелодији „коренитој и колективној”. Одавно је Јулијан Корнхаузер приметио, насупрот (спорадично обнављаних) примедаба о анахроности и провинцијалности песниковог усмерења: „Насиље које је након низа година размишљања и озбиљних студија извршио над језиком незамисливо је без авангардног ирационализма, без интересовања за Фројда и Јунга” (Корнхаузер 1985: 363). Исти аутор даље овако објашњава Настасијевићеву теорију, при чему препознајемо и одјеке поговора музичкој драми *Међулушко благо*: „Ако посегнемо за народним језичким благом, за архаичним припевима и народним изрекама, за давно одбаченом лексиком и првобитним коренима, наћи ћемо заједнички елемент, митски глас, антички фатум” (Корнхаузер 1985: 365).

Зашто је била потребна драмска форма за потребе подухвата лирске артикулације, што је Настасијевић карактерисао као „натчовечански напор”? Ближе одговору може нас привести следеће објашњење Новице Петковића: „Између мелодије из усменог казивања и мелодије из усменог стиха несумњиво, и нужно, постоји сродност [...]. Већ и због тога одустајање од размера усменог стиха не значи одустајање и од његове мелодије” (Петковић 1995: 17). Другим речима, била је Настасијевићу важнија дијалогска, разговорна форма, него сама драмска прича у трагању за „матерњом мелодијом”. Исто тако, није без значаја и само „синкретичко јединство” драмског облика којим се одликовало почело песништва као колективног ритуала, а почелима се превратнички дух епохе и окретао.

Песникова концепција о улози мелодије у артикулацији нове поезије, у музичкој драми чија је објава временски испредњачила у односу на *Пет лирских кругова*, напосто је подупрta музиком његовог брата Светомира – песник на ту подршку изриком рачуна. Недостатке у „мотивацији радње”, и то на „главним прекретницама”, песник у поговору прве музичке драме оставља „музици или живом тону који овде недостаје” (Настасијевић II 1991: 44). Примат мелодије над појмовним непоречив је, зато и семантика и рационални склоп општења одлазе у други план. Истинитост тона, који „из подсвести продре у подсвест”, односи превагу у односу на очевидност језичког доказа, јер објашњава песник: „А ишчили ли појам о својој родности: на коју мелодију човек непосредно уздрхти, те је мајке син”

(Настасијевић IV 1991: 42). Ова поента није само парафраза реченице из поговора *Међулушком благу* него је у њој сажета фабула читаве музичке драме. Мирјана Миочиновић тачно уочава да је песникова прва музичка драма „нека врста фабулиране Настасијевићеве *поетике*” (Миочиновић 1975: 90), премда у даљем разматрању инсистира на *опреци* а не *корелацији* завичајног и универзалног чинилаца. А речену корелацију је програмски истакао Настасијевић кроз познату тропичну слику биљке, с кореном дубоко у тлу а цветом понад тла. Навод с краја есеја *За матерњу мелодију* вреди понављати, тим пре што га и наведена ауторка изузима из видокруга, тумачећи да се песник залагао за самодовољан „племенски, завичајни идентитет”: „Ништа општечовечанске вредности није постало случајним укрштањем споља. Кобна је обмана посреди. Свима припадне само ко је кореном дубоко продро у родно тле. Јер *општечовечанско у уметности колико је цветом изнад толико је кореном испод националног*” (Настасијевић IV 1991: 44). Такво, редуковано читање примењује и аутор фамозног идеолошког списка под насловом *Философија паланке*, који се и данас вештачки оживљује зарад нечијих идеолошких потреба. Насупрот Константиновићевој слици Настасијевића као „философа паланке”, Владимир Димитријевић, на примеру *Хронике моје вароши*, подсећа да управо овај песник „открива зло у својим варошанима” и „открива колико глас народа није Божји глас кад једна високо ритуализована, на мит ослоњена, колективна свест суди и расуђује о људима, надамне несрећним и усамљеним” (Димитријевић 2004: 141).

Још у Настасијевићевом запису из 1921. проговара Јунгова мисао о *мистичкој партиципацији* (*participation mystique*) човека са родним тлом: „Прави природни живот испољава се онде где је човек, као биљка, порастао на рођеном тлу; колико тешких случајева искорењивања или замирања под противним поднебљем” (Настасијевић IV 1991: 324):

„И крнем, и родна коб
све дубље ме корени.”

– познати су стихови из песме *Туга у камену*, а они су такође рефлекс једне те исте поетичке параболе:

„И крвљу ту па ту
матером у круг.”

И последња строфа финалног, седмог круга своди се на исту мисао:

„Остани где си,
и теци као река,
и као дрво расти,
и олујом захуји,
ил цветај као цвет.”

Свеједнако, у песмама као у музичким драмама и приповеткама, Настасијевић се навраћа на тему *родне коби*. Фабула *Међулушког блага* уистину представља симболизовани опис трагачког пута који је песник предузео. Круг од рођења ка смрти се заклапа на том путу, у истој, почетној тачки. Незнанац је друго име за песника савременика неразјашњене идентитетске основе, који је себи непознаница, а водиља му је, ка основама себе самога, нејасно упамћена мајчина мелодија. Он је ослушкује и грчевито тражи – она га погађа „мелодијским хицем”. Митско *Међулужје*, у које напослетку доспева, нечист је и голетан предео, оскврњен тајном братоубиства и кажњен јаловошћу због престапа, а Незнанац („Годи ми голет ова”) заправо хрли „стрмоглав” инцестуозном стапању. Оно што се трага кроз мелодију, упризорује се у неодређеном древном простору, на самом рубу што дели људску културу и оно што јој тамно, бестијално претходи. Отуда Незнанчев повратак изгубљеном те препознатом завичају није враћање у рајско окриље наивног живота, него је понирање до у корен личне и наследне кривице, хибриса, у област општечовечанских првотних трауматичних искустава:

„Нечист ли, ја сам тај, од мене кужи
[...]
Стигла је куга у род.”

– одвраћа Незнанац свом другу који хоће да се обојица уклоне из предела нечисти. Завичај је место коначног разрачуна, а не благовања и среће. Спуштајући се до примордијалног ступња, наилазимо, попут Фројда, на линију која раздваја човека од звери, најстарије несвесне жеље и ограничења с којима почиње културна заједница. С друге стране, према Јунговом виђењу мотива инцеста, силазак у дно себе представља предуслов за превладавање нагона и успон ка употпуњеном, уцеловљеном бивању. У томе смеру се оцртава и Настасијевићева мисао, не једном исказана, о „измождавању” себе и свога изражајног средства, о самопоништењу. У *Белешкама за стварну мисао*, на пример, опет разазнајемо контуре приче о Незнанчевој потрази: „Исто тако, и бол још из материне утробе, зар би се икад преболео, да са чудном упорношћу тражећи се, не продре најзад израз: родни тај бол је, у свему наћи себе, свему се саопштити, до заборав свог извора, до расплинућа твари у истоветност бивања. А тек одатле настане феномен певања: родни бол се изокрене у радосног остваритеља надстварности” (Настасијевић IV 1991: 51–52). Баш по духовном парадоксу из песме *Радосно огло*, при чему се чудесни светли обрат збуде у најдоњем ступњу пострадања:

„Загорчај, загорчај, зацрни, –
у невид-рухо
претварам се бело,”

– а сагласно и Павловићевим речима да је код нашег песника инцест „трагично осећање које указује само на беласав пут спиритуалности” (Павловић 1992: 447).

Ако *Међулушко благо* понире у хтонске провалије личне и колективне подсвести, сасвим је супротно у музичкој драми *Ђурађ Бранковић*, писаној поткрај Настасијевићевог кратког века. Као у духовно кристализованим песмама позног циклуса *Магновења*, тамна коб бива превладана светлом свесне жртве и плотског саморазорења, са светлим ликом Христа пред собом и у себи. Ако је у музичкој драми о Незнанцу лирска сонда доведена до руба личног и породичног несвесног, у музичкој драми о последњем средњовековном српском владару радња је смештена на повесни руб, пред сам (апокалиптички доживљен) крај златне немањићке епохе. Лик Ђурђа Бранковића целовит је у своме напетом склопу. Носилац је коби наслеђене од оца, легендарног издајника Косова, али не чини ништа да коб скине са себе. Управо супротно, све чини да муке и себи и народу увећа (тегобном градњом Смедерева), да убрза своју пропаст – премда је коб сурово умножавана и без његовог удела. Сасвим по слову хорске молитвене партије, изабране као самостална песма и у помињаном Попином избору:

„Пропашћу спаси,
кад није другог спаса.”

или по прозорљивим речима деспота самртника с краја драме, уз преношење трагике са личног на колективни план, при чему ће повесно искуство заједничког страдања постати кључни чинилац народног идентитета:

„И видим, чеда, и видим...
Рађа се из патње
народ мој.”

Духовну позицију с које се издижу цитирани стихови песник образлаже у познијем есеју *У одбрану човека*, у којем се може сагледати и Ђурђевог проблем, „тамни смисао човековог пада и узвишења”: „чему све то, самозабрана, пад узвишење, па неопходност да се ослободимо тога што сами себи наметнусмо, ако не: измождавати самог себе до самоупропашћења или до спасоносног преображаја себе у неки чисто људски квалитет” (Настасијевић IV 1991: 73). Самоупропашћење – као делотворнији начин духовног преображавања. Смислено подлагање своје мрачне коби и саможртвена залога могућни су под крстом Христа као *оствареног лика човека*, чијом је појавом процес очовечења, или индивидуације, како наводи песник, од хроничног постао акутан: „Преболети се ил собом у себи пропасти” (Настасијевић IV 1991: 74). Као вршна тачка процеса језичке разградње до првобитности звука, изналаска мелодије што изнутра прожима сваки изведени лексички смисао стиха, испоставља се акт изласка „из агоније свога ја” и долазак до искуственог исказа који је проведрен хришћанским парадоксализмом: „Што истинитије сазнајем, то дубље забораваљам себе. И гле, дође тренутак кад при најчистијој свести човек се насмеши и оном, и тим дубље, што њега најличније погађа” (Настасијевић IV 1991: 51). У таквом тону, у низу семантичких варија-

ција, проговарају најспиритуалније песме шестог лирског круга. У *Магновењима* осећамо да је сав напор лирске, језичко-мелодијске артикулације остао за песником и у њима пева прозирни смисао духовног бивања коме је Настасијевић тако тежио, речима на рубу неизречја, као на почетку и с краја песме *Молитва*, с почетка епилошког круга *Одјеци*. Ја је утопљено у плаветном безмерју, реч је неизречна, као што је неизречив и несагледив Господ којем се молитва упућује:

„Да утопим се у плаветнило твоје,
Господе, жедан-ја
[...]
Блажен у теби да занемим,
И од нема мене
стена да прозбори гори,
гора цвећу

И радост наша теби, дародавче,
руменилом да окади просторе.”

Музичке драме, видимо, присно су везане за Настасијевићево поетичко формирање, садржавајући и деонице високе лирике. Нису ни пореци самих лирских кругова, тек да припоменемо, као тематски заокружени и с понављањима, тако далеко од потенцијалних музичкодрамских сижеа. Чини се да је појава *Пет лирских кругова* била дословно припремљена поменутиим прелазним жанром и са стваралачком подршком музичке компоненте. Мелодија је, такође, стопљена с песничком дикцијом и значењским спојевима у знаку мистичких парадокса – а до тога се дошло дуго и мукотрпно, једнако уз помоћ опитног жанра какав је музичка драма, његове дијаложке, разговорне форме, као средства превладавања језичко-обличких задатости претходне, парнасосимболистичке епохе српске поезије.

ИЗВОРИ:

Момчило Настасијевић, *Сан у подне*, у: *Српски књижевни гласник*, нс, књ. XVIII/7, 1. IV 1926, стр. 509.

Момчило Настасијевић, *Ђув*, у: *Летопис Матице српске*, С, књ. 308, 1926, стр. 62.

Момчило Настасијевић, *Незнанчева исповест*, у: *Правда*, XXIII/110, 23–26. IV 1927, стр. 9.

Момчило Настасијевић, *Седам лирских кругова*, избор и поговор Васко Попа, Просвета, Београд, 1962.

Момчило Настасијевић, *Поезија*, прир. Новица Петковић, Сабрана дела, Дечје новине, Горњи Милановац; СКЗ, Београд, 1991.

Момчило Настасијевић, *Драме*, прир. Новица Петковић, Сабрана дела, Дечје новине, Горњи Милановац; СКЗ, Београд, 1991.

Момчило Настасијевић, *Есеји, белешке, мисли*, прир. Новица Петковић, Сабрана дела, Дечје новине, Горњи Милановац; СКЗ, Београд, 1991.

ЛИТЕРАТУРА:

Станислав Винавер, *Чардак ни на небу ни на земљи*, Француско-српска књижара А. М. Поповић, Београд, 1938.

Владимир Димитријевић, *Високо је записано* (Од коби до Христа у делу Момчила Настасијевића), Библиотека „Браћа Настасијевић”, Горњи Милановац, 2004.

Јулијан Корнхаузер, *Звучни симболизам Момчила Настасијевића, Српски симболизам: типолошка проучавања*, Предраг Палавестра (ур.), САНУ, Београд, 1985.

Мирјана Миочиновић, *Есеји о драми*, „Вук Караџић”, Београд, 1975.

Миодраг Павловић, *Есеји о српским песницима*, СКЗ, Београд, 1992.

Новица Петковић, *Настасијевићева песма у настајању*, БИГЗ, Београд, 1995.

Исидора Секулић, *Момчило Настасијевић*, у: *Из домаћих књижевности*, књ. 1, прир. Младен Лесковац, „Вук Караџић”, Београд, 1977.

Dragan Hamović

**THE DEVELOPMENT OF NASTASIJEVIĆ'S
LYRICAL POETICS AND HIS MUSICAL PLAYS**

Summary:

This paper deals with Momčilo Nastasijević's musical plays as an experimental form that served to develop this author's lyrical poetics, based on the concept of "maternal melody". We fall back on the earlier idea of the plot of *Međuluško blago* [The Treasury of Međulužje] as a "dramatic form" of his poetics (M. Miočinović). If *Međuluško blago* delves into the chthonic abysses of the individual and the collective subconscious, the later musical drama *Đurađ Branković*, written at the close of Nastasijević's short life, depicts the dark fate negated by the light of a conscious sacrifice and willing self-destruction, with the image of Christ in front of and within the self, through a plot located at the historical (apocalyptic) edge of the Serbian Middle Ages. Nastasijević's voyage towards his pivotal lyrical creations, a melody fused with lyrical diction and deep mystic paradoxes, was long and difficult, and included such an experimental genre as the musical play and its dialogical, conversational forms. Musical plays are intimately linked with Nastasijević's poetic formation, and contain sections of high lyric poetry. The lyrical cycles themselves, with their thematic unity and repetitions, are not far from potential syuzhets of musical plays. It seems that the appearance of *Pet lirskih krugova* [Five Lyrical Cycles] was prepared by the aforementioned transitive genre and the support of its lyrical component.