

Др Снежана Пасер Илић

ДВОСТРУКА ПРИРОДА ВЕСЕЛИХ ГРОБОВА У ЗБИРЦИ *СЕОСКО ГРОБЉЕ* БРАНКА ЋОПИЋА

Рад проучава збирку песама *Сеоско гробље* која је настала у позној фази Ћопићевог стваралаштва. Песмама приступамо ослањајући се на Бахтинова теоријска разматрања културе карневала. Концепт карневала је у блиској вези са народном културом, чије трагове препознајемо у песмама Ћопићеве збирке. Такође се испитују координате хронотопа, које у значајној мери моделују слику света у песмама. Циљ проучавања песама је да утврдимо најпре у којој мери оне поседују поетичке црте карневала, а потом да ли носе његову семантику. Притом имамо у виду да стихови збирке носе одређен, специфично ћопићевски поглед на свет: манифестно весело, забављачки, а у дубини сетан и дубоко мисаони.

Кључне речи: Сеоско гробље, смрт, карневализација, хронотоп, дијалогичност, гротеска, пародија, хипербола, фолклор.

Да ли је ѿај свей, који се од овоземаљској свейа разликује само ѿ свом врло слабом ексийоненѿу, заиста неки 'друкчији' свей? Не, ѿај друѿи свей није айсолуѿно друкчији; он је, дакле, релайѿивно исиѿи (JANKELEVIĆ 2017: 97).

Проучавање песничке збирке Бранка Ћопића *Сеоско гробље* (1978) започињемо уочавањем њене двоструке основе: са једне стране она почива на начелима карневала, а са друге на појединим чиниоцима модела света које познаје српска народна традиција.¹ Песмама приступамо руководећи се Бахтиновим (Михајл Михајлович Бахтин, 1895–1975) књижевно-теоријским ставовима и појмовним апаратом који им припада.

Читајући песме *Сеоској гробља* из угла теорије карневализације, уочавамо кључну координату збирке: као што је карневал алтернативни облик

¹ У монографији о Раблеу Бахтин најпре уочава да је карневалска линија у књижевности присно везана за народне изворе (в. ВАНТИН 1978: 7–9).

стварности, тако је загробна стварност алтернатива овоземаљском животу јунака. У свету Њопићевих песама ишчитавају се карневалски постулати: пародија, хиперболизована телесност, гротеска, амбивалентност, преплет високог и ниског стила, употреба баналног језика улице, вишегласје у коме ниједан глас није доминантан. Овим чиниоцима се у карневалу подрива званични поредак и отвара могућност успостављања другачијег устројства света. Циљ истраживања је да утврди и аргументује постојање наведених елемената теорије карневализације у песмама збирке *Сеоско ђробље*, али и да одговори на питање да ли песме носе смисао карневалског начела у књижевности.

Појам гротескног реализма, поред наведених компоненти, подразумева постојање специфичног односа према времену. Реч је о „*кризним* (курзив М. Бахтин), преломним тренуцима у животу природе, човека, друштва. Тренуци смрти и препорода, смена и обнављања били су у празничном схватању света увек најважнији“ (ВАНТИН 1978: 16). Време је амбивалентно схваћено, што значи да обухвата „*и старо и ново, и оно што умире и оно што се рађа и поочајак и крај мейаморфозе*“ (курзив ВАНТИН 1978: 33). Време и простор као компоненте хронотопа завређују да буду детаљно представљене, јер је њихов значај у збирци високосемантизован.² Уместо дневног, време је ноћно и поноћно. Уместо куће, насеља или простора свакодневног живота људи, простор представљен у стиховима је изван насеља, отворен, испуњен неживотом – простор гробља. Имамо у виду да карневал подразумева ритуалну инверзију времена и простора, а то је линија коју следи хронотоп *Сеоског ђробља*.

У песмама се не оглашавају они који посеђују гробље него они који борава у њему свој вечни живот. Тиме се активира култ мртвих и загробног живота, који имају упориште у митологији.³ *Гробље* као просторна одредница песама ишчитава се већ из наслова збирке. Атрибут *сеоско* из насловне синтагме усмерава читаочева очекивања у правцу сеоског миљеа, који подразумева блискост, познавање људи који живе у мањој заједници, али и рурално-фолклорни дух. Све епизоде из живота јунака које се у песмама евоцирају у вези су са сеоским амбијентом. Време – касни ноћни сати – корелира са старим веровањем у активност душа након смрти. То је разлог зашто је већина песама збирке испевана из перспективе покојника. У тако

² Потврду за овакав став налазимо у Бахтиновој мисли да чиниоци хронотопа „носе основни смисао који формира суже“ или сликовито: „у њему се конкретизују сижејни догађаји, добијају тело, пуне се крвљу“ (ВАНТИН, *Jedinstvo hronotopa*).

³ Подсећања ради, мисао о загробном трајању сеже у дубоку прошлост: „Гробља су станишта мртвих и постоје упоредо са стаништима живих, осим у друштвима у којима се врши обред спаљивања мртвих (*ritus incineratio*)“ (KRSTIĆ 2010: 414). Гробља чувају култ мртвих, који је утемељен још у праисторијској мисли. Преузело га је хришћанство и модификовало у култ вечног, загробног живота верника. Грађанско друштво наставило је са изградњом споменика у знак сећања на преминуле.

конципираном хронотопу Ћопић је дао слику људског живота, преплетену са историјским временом и смештену у конкретно поднебље.

Летимичан поглед уназад на поље литературе са гробљанском тематиком указује на њену богату предисторију у српској књижевности. Гробље као локус, позадина радње једнако је било подстицајно за писце различитих епоха и различитих књижевних жанрова, те је у складу са тиме тема добијала различиту обраду. Антрополошки песимизам Стеријиних класицистичких стихова *Даворја* (1854) дијаметрално се разликује од остварења са истом темом у књижевности 20. века. У том погледу помињемо лирску прозу *Хроника ђаланацкој ѓробља* Исидоре Секулић (1958), као слику пролазности и смрти, са присенком благог, емпатичног хумора. Поред бројних разлика, поменута дела повезује одсуство загробне визије живота. Приказ постегзистенције са карневалским цртама⁴ појавио се у модерној српској поезији, а неколико година касније и у драми. Проучаваоци су је препознали у остварењима Љубомира Симовића, именујући је линијом *веселих ѓробова*. Та традицијска нит повезује поезију Љубомира Симовића и Бранка Ћопића, песника блиског духа на истом тематском пољу. Несумњиво је да је више књижевних посленика истраживало обраду теме смрти у *Ејиѓафима са каранској ѓробља* (1957), *Словенским елеѓијама* (1958), *Веселим ѓробовима* (1961) и *Шлемовима* (1967) Љубомира Симовића, док је по страни остало изучавање Ћопићевог *Сеоској ѓробља* (1978). Већ је на први поглед јасно да се код обојице може говорити о карневализацији теме смрти.⁵ Притом се у песмама оба аутора активира фолклорна матрица и култ мртвих, а све бива постављено у реалистичке оквире.

Још ћемо поменути да је тема загробне егзистенције реализована у више драма: у виду паралелности светова⁶ (нпр. Љубомир Симовић *Хасанаѓиница* (1973) и *Чудо у Шарѓану* (1975); Душан Ковачевић *Сабирни ценѓар* (1981)), или се читав догађај одвија на ономе свету (Синиша Ковачевић *Срѓска драма* (1994)). У ѓима је живот на оној страни рефлекс оностраног смисла или бесмисла, што је препознатљив моменат у сагледавању слике света *Сеоској ѓробља*. У песмама Ћопићеве збирке умрли настављају своје животе не губећи земаљске особине, не међајући међусобне односе и навике, које су им

⁴ Постегзистенција са цртама „карневалске неофицијелности, која разбија устаљене друштвене хијерархије” (BUŽIŃSKA – MARKOVSKI 2009: 170) није јединствена појава у српској књижевности. Ако зађемо дубље у књижевноисторијску прошлост, видећемо да је појава смрти која се смеје, тј. хуморно представљање смрти, проистекла из карневалске концепције света на којој се темељи једна линија светске књижевности – она која опева веселе мртваце, а чијим се „заштитним знаком” (RKT 2007: 194) сматра први модерни француски песник Франсоа Вијон.

⁵ Занимљиво је да се карневализација теме смрти у нашој књижевности јавља у доба постструктурализма, а то је у европским оквирима време реактуелизације Бахтинове мисли у теоријским ставовима Јулије Кристеве (теорија интертекстуалности).

⁶ Паралелност светова је моменат који је реактуелизовала модерна српска драма, а општепознато је да има упориште у фолклорном поимању стварности.

остале из овострани егзистенције. Доброта, честитост, радиност, скромност, сусрећу се са лукавством, подвалцијском препреденошћу, раскалашношћу. Из судара тих супротности извире смех, истина, с присенком туге и трагике, јер су песме дубоко укорене у реалност и логички засноване.

Радња Ћопићеве збирке је у потпуности смештена на *онај* свет. У песмама је представљен есхатолошки простор у коме мртве душе настављају свој живот, по моделу пређашњег. Чак се код појединих јунака манифестује осећање повећане виталности, преинтензивног живота после живота, чиме се релативизују све официјелне границе. На споју смеха и туге, живота и неживота, почивају ове вишеструко амбивалентне песме. Коначно, амбиваленција као карневалска стратегија јесте израз сазнања о „дијалектичности људске свести и понашања, али и израз свести да се потпуна и целовита слика може обликовати само ако се релативизују све границе, ако се различити садржаји и тонови доведу у близак контакт” (Richter 2018: 247).

Вишегласје је компонента Бахтинове теорије која завређује пуну пажњу када се говори о песмама *Сеоској гробља*. Хетероглосија подразумева смењивање различитих погледа на свет који су у непрекидној интеракцији и дијалогу. Дијалогичност романа Достојевског се остварује кроз два вида дијалога: „спољни, композицијски изражен дијалог” и „унутрашњи дијалог” (ВАНТИН 2000: 252). У песмама Ћопићеве збирке спољни дијалог се рефлектује у виду умножених лирских гласова. Суочени смо са чињеницом да је глас традиционалног субјекта „детронизован” и „децентрализован” те да је тај моменат постао покретач „себи неспутане песничке имажинације” (ВРАЈОВИЋ 2000: 275). Поред децентрираног лирског субјекта у песмама збирке оглашава се више лирских идентитета, тачније више *самосвесних субјеката*. Реч је о неколико *исказних Ја*, од којих ће свако исказати по једно лице људскости.

Глас говорног субјекта кога смо назвали детронизованим, јавља се у уводу (и епилогу) једног броја песама и обележен је извесним (пред)знањем. Он је објективан, представљачки и упућивачки – саопштава чији је гроб, где је позициониран у гробљу, коментарише неки аспект покојникове личности или даје одреднице простора и времена на које се појединачна песма односи. Његова позиција је пролошка. На једном месту себе профилише као припадника сеоског миљеа, чији су део били и покојници за живота. Но, ни тада не користи традиционално прво лице једине (Ја форму), већ множински облик Ми. Чини се да је Ћопић избегавао креирање личног становишта,⁷ желећи да изрази мисли и тежње које су универзалне, што је индиција да се ради о респектабилној ауторовој артистичкој самосвести (уп.

⁷ Не инсистирамо овде на ауторовој претераној артифицијелности у правцу ишчежућа чврстог говорног становишта, одн. традиционалног лирског субјекта у првом лицу, будући да се слажемо са бројном литературом која се руководи становиштем да „исходишна тачка песниковог стварања увек јесте животно искуство као персонални доживљај или разумевање других људи” (Вилхелм Дилтај, *Искусство и поезија*, према ВРАЈОВИЋ 2000: 272).

БРАЈОВИЋ 2000: 270–281). Овај глас поседује два недвосмислено различита говорна регистра: један је хуморно-иронични, када профил јунака песме то дозвољава, односно када је прикладно (нпр., када у песми „Лопов Микаило“ коментарише јунака, препреденог сеоског лопова апелативним исказом: „не дај нам, боже, да се повампири“)⁸ (17). Други је пијетистички и наглашено лирски регистар (нпр., када на крају песме „Пољар Јован“ упућује благослов том „тужном работнику“, или када пева о детету кратког животног даха и његовој неутешној мајци у песми „Безимени младенац“).

Остали гласови од којих се склапа збирка јасно су профилисани првим граматичким лицем (Ја форма) и индивидуалним одликама, те их с пуним правом можемо назвати *лирским акћерима*. Они носе обележје индивидуализоване субјективности док приповедају сопствене животне приче. То су самоисповедни гласови који проговарају из своје загробне садашњости и у једном кругу песама се јављају као једини глас („Момак и по“, „Ђукан с лулицом“, „Полицајац Тодор“, „Весела женица“). Понекад јунаково исповедање подразумева имплицитног слушаоца, кога он апострофира (нпр. јунакиња песме „Весела женица“), а понекад се у песми одвија имажинарни онострани дијалог (фиктивно обраћање у коме је познат адресант – полицајац Тодор и адресат кога он апострофира – лопов Микаило, у песми „Полицајац Тодор“). Практично, разлика међу поменутиим гласовима је у *исказним ѡерсијекћивама* (што се именује и синтагмом *ѡачка ѡледицћиѡа*), које добијају на значају у проучавању дела модерне уметности. Закључујемо да је композиција збирке полифона јер се мозаички склапа од многобројних гласова.⁹

Поједине песме *Сеоскоѡ ѡробља* („Момак и по“, „Ђукан с лулицом“, „Рудар из Минесоте“) носе семантику и функцију жанра епитафа, али не и његову синтаксику будући да епитафи теже краткоћи израза. Читају се као надгробни натписи, који сажимају живот почившег склопљен од најбитнијих момената. Песме почињу у традиционалном духу епитафике, отварајући се као натпис на гробу: „Овдје, под овим каменом, / [...] / почивам ти ја, роде мој” (7); „И ево ти мене, у гробљу сеоском, / уз камену међу лежим” (9); „Овдје почива Радекић Илија” (11). Након таквог увода следе стихови који представљају врсту опроштајног говора „који може бити *свечан и званичан* или *неконвенционалан, ѡаљив*, па и неозбиљан“ (RKT 2007: 194; курзив С. П. И.).

⁸ Сви наводи из збирке биће обележени бројем стране у загради према издању: Бранко Ћопић *Сеоско ѡробље*, Београд, Просвета, 1978.

⁹ Поезија првих послератних година, а то је време када је и Ћопић стварао своје песме с темом рата, између осталог, одликује се преовладавањем фигуре говора, те је стога Александар Петров (Петров 1975: 1) назива „поезија директне комуникације”. То значи да у њој преовлађују фигуре говора: обраћања, питања, паралелизми, синтаксичке инверзије. Петров додаје да је композиција тадашњих песама препознатљива – „блиска говорничким образцима (градација с ефектном поентом на крају...), честа употреба реченица у првом лицу множине, као и ’ти’ реченице” (Петров 1975: 2). У речима Петрова ишчитавамо стилске одлике песама *Сеоскоѡ ѡробља*, које су иначе биле својствене и Ћопићевом кругу песама са темом НОБ-а.

Ћопићеви надгробници у стиху баштине обе варијанте: једну одликују озбиљне, дубоке медитације о животу, а другу разуздани хумор.

Песма којом се отвара збирка, насловљена „Момак и по“, у целини је испевана у првом лицу, исповедним тоном. Почетни стихови варирају уводну формулу карактеристичну за почетак текста на стећцима, којом се именује онај ко лежи под њиме. За њу се везује „често формула којом се истовремено одређује место стећка и друштвени положај покојника“ (ЋОЛОВИЋ 2000: 28–29): „... под овим каменом, / згрудваним, црним, убојитим / почивам ти ја, роде мој, / Станиша Зобеница, Тодоров“ (7). Неугледни гробни камен (*згрудван, црни, убојић*) имплицира да је покојник скромног друштвеног положаја, човек из народа. Након наративног увода који, како смо показали, следи епитафску традицију, следи специфична тековина наше епитафске традиције: оглашавање покојника у улози говорника, односно „активног“ учесника загробне комуникације, који се обраћа живима (Исто: 37). Када покојник узме реч, дешава се обрт у виду хуморног аутопортретисања које почива на гротескним сликама. Исповеда се „момчина и по“ изричући шаљиве опаске на рачун своје преобилне телесности („да у кући коло заиграм,¹⁰ / у подрум бих, ципом, пропао“) (7). Хиперболизација тела обележава гротескну слику, у којој је таква преобилност позитивно означена. Ни свето притом не бива изузето из хиперболизовано-карикатуралног приказа („Док је мене, једног бог стабанао, / два добра момка, јадан покварио) (7). Јунак свој прохујали живот сагледава маркирајући места која обележавају егзистенцију човека из народа: „за плугом“, „над мотиком“, „у колу“, „на прелу“, „код врућа котла ракијскога“ (7). Време у коме је живео и погинуо је реални догађај из Другог светског рата, у чему се огледа уплив реалистичке компоненте која указује на спој реализма и гротеске у песми. Са оне стране проговара у стилу дубоке филозофије стећака, износећи своје схватање животне есенције: не тражи сажаљење јер је живот лепо и садржајно проживео, те га задовољством испуњава што почива у сопственој, „милој и благородној“ (8) земљи. Када се учини да се исповест јунака усмерила ка патосу, уноси се обрт у шаљивом духу: „а богами, и људски се намакљао, / кад мрка крвца на очи падне / и свака рјечца сикиру потеже“ (8). Из завршне слике избија нагонска, хировита природа човека из народа.

Исповест говорног субјекта је у дијалекту. Служи се он народним говором, елиптичним реченицама, благословом. У основи стилистичког обликовања песме налазе се још и апострофа, хипербола, хумор и аутоиронија. Побројаним средствима се постиже хумористична самокарактеризација. Песма се завршава мотивом завичајног неба и загледаношћу јунака у њега, што потврђује да је Ћопић поседовао танани осећај за однос човек-природа. Оваквом сликом на крају стихови се наглашено лиризују и боје топлом емоцијом.

Песма „Ђукан с лулицом“ је структурно блиска претходној. Говорни субјект у првом лицу проговара из своје постморталне садашњости, ретро-

¹⁰ Не треба заборавити да су игра и смеховно начело у основи карневала.

спективно износи прошли живот евоцирајући карактеристичне догађаје, да би се на крају поново вратио у садашњост обележену неживотом. Ђукан је за живота био неугледан („вазда чулав и необријан”) и незахтеван („никоме од штете, / на сваког се насмијем”, „гурао ме јачи и нејачи, / [...] / чак ме ни жена бендала није”) (10). У складу с тим је његова периферна позиција на гробљу („у гробљу сеоском, / уз камену међу лежим, / при дрењини квр-гавој, / која ми ни хлада дати не може”) (9) и изглед гроба (ево ме и сад, / под могилом неугледном”) (10). Етички је примерено поређење јунака са „блаженим Акакијем”, хришћанским страдалником, оличењем незлобиво-сти и трпеливости који је за то награђен бесмртношћу, али је веселом, народском духу збирке ближе банално пословичко поређење са сликом из сеоског амбијента („отворио срце к’о стругу на тору”) (9), којим се хумором боји приказ Ђукине благе нарави. Његов лик обележава присност, фамили-јарност својствена човеку из народа, када се с оне стране живота обраћа свом имагинарном слушаоцу: „Ето тако, куме” (10). Детаљ да покојник на-ставља активности које је имао на овом свету („под могилом неугледном, / још увијек потезем из луле гараве”) (10), указује на народни обичај сахра-њивања са предметима које је почивши користио за живота. Песма се завр-шава погледом јунака који из своје позиције испод могиле гледа у „вјечите” облаке док путују широким небом. Овај поступак онеобичене, окренуте перспективе човека у дослуху је са поетичким поступком изокретања тела који је својствен култури карневала (в. ВАНТИН 1978: 388).

Песма *Рудар из Минесоте* позајмила је уводну и финалну формулу средњовековних стећака¹¹ („Овдје почива Радекић Илија“ (11) и „Путнике незнани, застани крај мене“ (12)). Средишњи део развија социјални моменат у сликама несрећног живота послератних емиграната у Америку („пуста бајка, Америка”) (11), који су се у родну земљу вратили оболели, несрећни, неостварених снова, да у родном крају буду сахрањени. Песма има паралелу у стећцима који чувају од заборава слику једног историјског доба, преломље-ну кроз субјективну визуру исповедног субјекта. Лирски јунак у својој ис-повести клеше речи о животу, резимирајући га и тражећи његову суштину.

Две песме *Сеоској гробља* се тематски надовезују на Ћопићеве родољубиве песме, настале у току и непосредно након Другог светског рата.¹² У њима препознајемо значајне одреднице песама са темом ослободилачке борбе: „полазе по правилу од неког стварног догађаја, у њима има доста на-рације, ликова, ратне атмосфере. ... Њихова је вредност претежно евокативна; оне су песнички спомен славних дана борбе и страдања” (ДЕРЕТИЋ 1983: 612).

¹¹ Стећци су нарочито привукли пажњу појединих песника с простора БиХ, те су, узимајући записе у камену као узор за своје дело, стварали „песме као језички стећак” (РЕТРОВ 1975: 34), нпр. песма *Стећак* Скендера Куленовића или пак збирка *Камени сјавак* Мака Диздара.

¹² Наводимо само Ћопићеве за овај рад релевантне збирке с ратном тематиком: *Опће-но рађање домовине* (1944), *Рајничко гробље* (1947).

„Крајишке делије“ и „Споменик јунаку“ су песме *Сеоској љубља* посвећене херојима Другог светског рата. Након уводне дескрипције о положају масовних гробова у првој, односно кенотафа борца Гојка у другој песми, следе подаци о војној јединици, њеним борбеним акцијама и месту погибије – што је потврђени манир на надгробницима и крајпуташима подигнутим војницима погинулим у ратовима (в. Соловић 2000: 33). Потом песнички субјект у улози пошиљаоца поруке прелази у тужбалички манир обраћања покојницима. Тужбаличка схема комуникације се реализује низањем карактеристичних мотива: мотив прекинуте младости, мотив родитељске жалости („мајке вас траже пустом несаницом”) (14), мотив празнине коју је покојник оставио за собом („сама код оваца, / тугује тугу цура уцвијељена”) (15). Није изостао ни тужбалички позив покојницима да устану. Песме садрже спецификум тужбалице за палим војником – похвалу покојнику развијену описима његових подвига: „Под њима још тутњи дрвена ћуприја, / из Прекоуња прате их рафали / под звучним сводом топовских граната” (13) и „Над вама, високо, крилом трепти шева, / под небом носи пјесме о Бихаћу / лепеће барјак нашега јуриша” (14). Похвала кулминира стихом „легли сте у сан свакога дјечака” (14), којим се ова песма прикључује линији светлих гробова српске књижевности. Интертекстуално прожимање ове две мотивски и формално сличне песме постигнуто је загробним сусретом и комуникацијом јунака: у месечној ноћи, сен ратника Гојка долази „на ноћно сијело” код крајишких ратника и читаве ноћи „чета делија тихо разговара” (16). Посело на ономе свету траје „до пијетлова раних” (16), што додатно указује да сусрет није од овога света. Поред комуникације тужбаличког типа која је спроведена у песмама, запажамо да се и између ове две творевине јавила специфична међутекстуална комуникација.

„Лопов Микаило“ и „Полицајац Тодор“ су песме које иду у пару. Дијалогске су у смислу постојања интерперсоналне комуникације међу њиховим јунацима. Судбина је нераскидиво везала лопова и полицајца. Они су и на оном свету остали нераздвојни (метафорично појашњено: „двојници уклет”, „десно” и „лијево крило”) (19), комшије јер су положени „на корак даљине” (19). Може се рећи да као такви наликују на Бахтинов „типичан народно-празнички карневалски *комичан ђар* заснован на контрастима” (курзив ВАНТИН 1978: 217–218).

Песма „Полицајац Тодор“ у целости испевана јунаковим гласом исповедног је карактера. Њен јунак је и на оном свету наставио овоземаљску дужност: ослушкује шта ради лопов Микаило у ноћи, питајући се да ли га „мјесец у лоповлук мами” (19). Прелазак на онај свет ослободио га је, избрисао сваку дистанцу међу њима, те му се полицајац у директном обраћању исповеда: „Чуј, Микаило, да ти нешто кажем, / да чујеш и то што нијеси знао, / гонио сам те упорно, крвнички, / а ипак, често, било ми те жао” (20), релативизујући при томе земаљску правду: „зар је увијек тако, да су криви они / које полиција сустопице гони?” (20). Будући да су обојица ступили у вечни живот, полицајац позива лопова да бар тамо склопе мир „на дугу стазу,

честито, комшијски, / [...] / Пружи ми, побро, руке обадвије, / за помирење никад касно није” (20). Песму завршава децентрирани субјект, посредујући изјаву ретких пролазника која носи пословичну мудрост: „свој, видиш, никад не оставља свога” (20).

Песма *Лопов Микаило* је испевана у другачијем тоналитету. На то указује одабир речи већ у првим стиховима: лопов Микаило је из визуре говорне инстанце „положара”, „јајара пуста”, онај „што цијеле ноћи по селу плијеви”, да би уводни сегмент завршио ироничном молбом упућеном Вишњем: „не дај нам, боже, да се повампири” (17). Употребом вербалне формуле против демона лирски наратор врши отклон од јунака песме и тиме успоставља ироничну дистанцу. Песма се наставља у истом духу када реч буде узео њен јунак, заправо антијунак, да прозбори с оне стране света. Тада његова исповест поприма комичну димензију: он се хвали за живота почињеним неподопштинама, а све прати скаредним гестовима („надмудрио сам и псе и жандаре, / лугаре, пољаре, домаћине старе, / свима им шипак”) (17). Депатетизацију смрти прати десакрализација: „звали ме Мићо, Миџор, Микаило, / Арханђел-Михајла имењак у мраку” (17), те се јунак стога нада наклоности свеца кад дође време за то („па кад дође да се душа вагне, / нек светац прижмири на окце лијево,¹³ / нек буде при руци своје имењаку”) (18). Лопов Микаило своју комичну исповест завршава пародијом епског узуса да песма прати само велике јунаке, будући да је и њега учинила бесмртним („док пјесма живи, бићу и ја жив”) (18).

Ваља се вратити на почетак ове песме која почиње оним чиме се песма *Полицајац Тодор* завршава – а то је наративни увод говорног субјекта који на овом месту даје назнаке своје персоналности. Проговара у множини, инклузивним конструкцијама: „оде *нам* лопов...”, „не дај *нам*, боже...” (17, курзив С. П. И.) и одређује себе као припадника сеоског миљеа. Може се закључити да он нема повлашћени положај, његов глас је само један међу, Бахтиновом терминологијом речено, туђим гласовима, који су једнаковредни. Моменат када тај говорни субјект препусти своје место лирском јунаку Микаилу садржи драмски импулс, јер после њега следи перформативна исповест (анти)јунака, о којој је било речи.

Смисао ових двеју песама успоставља се у релационом односу који оне остварују, односу „међусубјекатске комуникације” и „пресеку две свести” (BUŽIŃSKA – MARKOVIĆ 2009: 174), практично, на укрштају два животна хоризонта. За ове две песме може се рећи да су у највећој могућој мери дијалогичне, будући да се међу њиховим јунацима јавила особена комуникација. Песме су у склопу збирке позициониране једна иза друге, што је „олакшало” да се између њихових јунака поведе тобожњи дијалог.¹⁴

¹³ Лево око овде носи функцију леве стране, која у традицији јесте слабија од десне и тиме подложна греху.

¹⁴ Овде не говоримо о дијалогичности лирских остварења у смислу интертекстуалности, јер не постоји заједнички интекст, нити је реч о експлицитној, имплицитној или аутоинтертекстуалној дијалогичности (према терминологији ORAĆ-TOLIĆ 1990: 13).

„Весела женица“ је, из угла поетике старих епитафа, пошиљалац поруке у истоименој песми. Тиме се завршава свака даља сличност са епитафима. Јунакиња песме је по духу блиска лопову Микаилу. Логика изокренутости принцип је на коме почива песма о њој. Уместо идеализованог приказивања патријархалне жене са села (смерна, чуварица куће, у сенци супруга), у стиховима је насликан њен пародични пандан.

Песма је у целости испевана у првом лицу, из перспективе јунакиње. Она проговара да посведочи о својој земаљској прошлости и, на крају, о очекиваној небеској будућности. Из загробне садашњости најпре реминисцира свој прошли живот. Њену својеврсну исповест одликује антипонашање. Размеће се „квалитетима“ који су је красили за живота: „била сам женска, / ћуста¹⁵ и на гласу” (25), скрећући приказ на зону сексуалности: „било ме, богме, и горе и доље, / да прихвате момци, очи да напасу” (25). Њено комично самопортретисање носи типичну карактеристику карневалског устројства света – преовладавање материјално-телесног начела. Подсећања ради, оно се јавило и у песми *Момак и њо* у слици предимензиониране телесне снаге јунака, али је овде исти принцип наглашенији тиме што се хиперболизована женска телесност преплела са претераном чулношћу. „У гротескном реализму материјално-телесна стихија је дубоко *позитивно* начело”, и зато је „телесно тако грандиозно, преувеличано, неизмерно” и то преувеличавање има „позитиван, афирмативан карактер” (ВАНТИН 1978: 27). Њено самопортретисање носи доминантно еротску димензију. У складу са својом первертираном духовношћу, весела женица се хвали бројним љубавним авантурама које су блиске блудничењу: „било ме свуда, у јарку, крај воде, / гдје год је с погледа, правила самлогу¹⁶, / за млада, зрела, путника, комшију, / газди и трговцу, чобану убогу. / Мила сам била и учи и ђаку, / пречасном попу, Пери црквењаку” (25). Аутопортретисање потпуно следи изокренуту логику: уместо да њу буде стид, муж је одвраћао очи од њене „пусте женске беспослице” (25). Кулминација самоафирмације наступа када весела женица Бога узима у сопствену одбрану: „мислите, ваљда да је богу криво? / Ако је каил да се на ме љути, / зашто ме је онда овако дарив’о?” (26). Њен хедонизам, не само сексуални него и животни, прелива се на све и налази своју паралелу у поређењу са природом: „никад се нисам сестримила с тугом, / и кад је плусак, ја свијетлим дугом” (26). За њу не постоји света инстанца, па док у истом животворном нагону приводи крају своју исповест светитеља назива чичом: „пред светим Петром нећу да се збуним, / сама ћу из руку да му узмем кључе, / ако се нешто чича узјогун” (26). Снижавање светог нема духовну подлогу, изостаје моменат богохуљења, јер је карневалско време „утопијско царство универзалности, слободе, једнакости и благостања”

¹⁵ Ћуст, adj. види чуст – као поносит (RJA 1884–1886: 157). Чуст, adj. крепак, поносит, superbus; тур. Чўст, тачан, брз (Исто, 103).

¹⁶ Лога – јазбина, легло. Место јунакињиних љубавних састанака названо је логом, чиме се додатно акцентује њена нагонска природа.

(ВАНТИН 1978: 16). Коначно, онострану егзистенцију планира да настави у истом духу, што потврђује ироничним коментаром: „та ваљда горе нису, листом, свеци” (26).

Весела женица поседује народски, раскалашни дух, којим изражава виталистички порив за подривањем овешталих представа. Њено апострофирање потенцијалних саблажњених слушаца те особене исповести („Шта је, богомољци, шта то шапућете”) (26) заправо посредује хуморан, ругалачки поглед на свет и уноси додатну смисаону блискост ове поезије карневалској култури и њеном ведром оптимизму. Она им се обраћа провокативно и подругљиво, потенцирајући њихову канонску честитост и лицемерје (не говоре гласно него шапућу, за разлику од ње која стоји иза сваке своје гласно изговорене речи). У ослобођеном и разузданом духу, који наликује ренесансном, она раскринкава „богомољце”, поборнике крутих норми традиционалног етоса. Њена исповест је субверзивна и због тога наилази на такав одјек. Глас веселе женице је усклик бића ослобођеног стега, које је ренесансном човеку наметао средњи век, а њу је у стеге оковала скучена сеоска средина. Јунакиња није хероина, идеал жене из сеоског миљеа. Она је људски порочна, породично грешна и дионизијски опијена животом.

Стихови *Веселе женице* потврђују став да су смрт, еротика и смех субверзивно тројство са дугом предисторијом. Примећено је да смрт и секс асоцирају једно на друго, јер оба представљају раскид са рационалним принципом (в. Шаровић 2018: 186). Смех је „везан за најниже делове човека” (РЕКИЋ 2012: 73), будући да се „људи увек смеју ономе што није пристojно (непристойне радње и речи) што је ласцивно, недостојно, коначно и вулгарно” (Исто: 77). На крају, важно је напоменути да се и у фолклору јављао смех повезан са смрћу. Такав смех је „не само знак доброг расположења, већ је то и *најјача манифестација живога*” (курзив ЧАЈКАНОВИЋ 1994: 303). Бројним примерима из фолклорне грађе Чајкановић аргументује да смех „наговештава повратак у живот” (1994: 310).

Говор јунакиње је близак ономе што Бахтин назива улични говор. Његове одлике су слобода, отвореност и фамилијарност према табуисаним садржајима. Циљ таквог говора је да оствари комички ефекат. Он је амбивалентан: потврђује (себе) и негира (пуританце, моралисте).¹⁷ Јунакињина исповест потврђује живот у његовој безрезервној природности и прокламује његов истоветан наставак на оном свету. По схватању примитивног човека, појединац „после смрти *продужује*, на неки начин, живот којим је живео на земљи, и има не само исте потребе и прохтеве него и исти облик и снагу ...” (курзив ЧАЈКАНОВИЋ 1994: 297–298). Отуда не чуди када јунакиња најави да ће на оном свету водити наглашено виталистички живот. Тиме

¹⁷ Њен говор припада ономе што је Бахтин означио као „тип карневалско-уличног слободног обраћања” (ВАНТИН 1978: 24). Као посебну одлику тог говора навео је „псовке-срамсловља упућене божанствима” (Исто, 24). „Те су псовке-срамсловља биле амбивалентне: рушећи и уништавајући, оне су истовремено препорађале и обнављале” (Исто, 24).

укида коначност и усмерава се ка вечној будућности. Није сувишно да нагласимо да је управо карневал празник преображаја, метаморфоза, смењивања, усмерен против сваког завршетка и краја.

Именовање јунакиње је такође вођено карневалском логиком изокретања, па се јавља еуфемистичко именовање жене више него слободне природе (уместо да је назове *курва* песник ју је именовао *весела женица*). Тако се испод еуфемизма крије неизговорени али подразумевани пежоратив, па се карневалски хумор обликује и на равни песничког језика. Циљ је постигнут: мотив непристојности прелази у раван прихватљивости, друштвене коректности.

Ћопићеве песме овог круга задржале су јединство карневалске форме и карневалског значења.¹⁸ Отуда претерана телесност, хиперболисана чулност у песмама фигурирају као обележја позитивног, обновитељског начела. Атмосфера песама је доследно карневалски весела, афирмативна и позитивна.

Збирка *Сеоско ђробље* садржи и други, бројем мањи круг песама које својим тоном сасвим одударају од исповести веселих покојника. Оне нису подлегле комичној обради теме смрти, напротив, остале су на супротној страни од хумористичког ефекта. То су дирљиве, сетне песме које доносе судбине честитих, напаћених и скрајнутих појединаца.

У песми „Пољар Јован“ множински субјекат слика судбину насловног јунака. У уводним стиховима се тај субјекат ближе профилише, одређујући себе као човека из сеоског миљеа који је учествовао у посмртном опремању покојника („чобански штап смо са њим укопали“) (23). Закопавање предмета је рефлекс српске претхришћанске традиције и део обредне праксе да се са покојником положи средство које му је служило за рад. Пољар је сахрањен „у ћошку гробља, да ником не смета“ (23), што је потпуно у складу са периферном друштвеном улогом коју је имао за живота тај „тужни работник“ (23). Помињање Кумове сламе у којој пољар на ноћном небу тражи залутало коњче има хтонску симболику и асоцира на пут којим душе одлазе на онај свет. Лирски глас се још једном потврђује као човек из народа када на крају песме упути благослов том благодатном човеку („Просто ти било, Јоване пољару“) (24), благосиљајући и његову вечну кућу („И најзад, ево, своју кућу нађе, / [...] љетња је зора сребром посребрила“) (24).

У погледу перспективе казивања, две песме овог круга; „Школски по дворник“ и „Безимени младенац“, испеване су без персонализоване исказне истанце, те спадају у онај тип песама „које се наизглед казују саме, тј. граматички и исказно су обликоване безлично, у граматичком трећем лицу једнине“ (БРАЈОВИЋ 2022: 92). Заједнички су им наглашено лирски сижери, којима се представљају анђеоски чисте и дубоко трагичне судбине.

¹⁸ Модерна поезија, на пример, није нужно следила то јединство, о томе в. Делић 2009 и Владушић 2018.

Објективно интониран лирски глас песме „Школски подворник“ се на моменте приближава ономе што у прози називамо свезнајућим приповедачем, будући да зна и казује емоције и наде јунака који борави „испод младе траве“ (28). Стихови сликају чежњом обележени живот осећајног, неприметног „сирка“ Јелисија, који и на оном свету наставља да проживљава своју неостварену, тајну и неодболовану љубавну чежњу према „плавој учитељки“ (27).

Безимени младенац из истоимене песме је позициониран ван гробља („у папрати, за оградом гробља, / у земљи непосвећеној“) (29), јер је традиција тако налагала за некрштене душе. Малишан је остао без имена и гробног обележја. Чиста деџа душа завређује посебан третман, те је у складу с тим и бирана лексика: безимени „младенац“ мајци „свену на рукама“ (29). У ноћном тренутку који песма фиксира ни мајка није биће од овога света. Она је „сјен-дјевојка“ која лута под месечином тражећи га и дајући му најлепша, семантиком бременита имена: Милош, Мића, Милан, Сретен. Надевањем имена мајка суштински врши обред крштења – неопходан да би се душа смирила и везала за онострано – чиме исправља неправду која је детету нанета због родитељског греха („Роди га, у гријеху, мајчица дјевојка / и већ трећег дана покопа га, сама“) (29). Наизглед парадоксално, крштење се врши после смрти, што иде у прилог нашој тврдњи да је у песмама збирке смрт само фаза, а не коначност. Бројни фолклорни елементи асоцирани су у стиховима песме, те у том смислу помињемо и фолклорни топос царског друма („Сретене, срећо у мајке највећа, / кад ћу те срести на друму цареву?“) (30), којим би дечак ходио да је дорастао до војне обавезе, тј. преласка у статус мушкарца, који је још један прелазни обред у животу мушкарца у традицији. Очито је да ова песма има богату обредно-обичајну подлогу. Стихови којима се у песму уводи тужбалички глас мајке док дозива своје дете боје песму наглашено породичном емоцијом.

Истраживање песама збирке *Сеоско њробље* показало је да дело има формално-стилске елементе карневалске традиције: високосемантизован хронотоп, хетероглосију, изокренуту слику света, доминацију материјално-телесног начела над духовним. Још је важније рећи да збирка поседује и суштинске, смисаоне елементе које носи слика света у карневалу: да снижавање предмета (овде централне теме – смрти) представља синтезу умирања и рађања, негације и афирмације.¹⁹ „Доле“ се, према Бахтину, „увек зачиње“ (ВАНТИН 1978: 30). Дословно је реч о доњем делу човечјег тела (гениталије), а метафорично „доле“ означава земљу, родитељицу у којој се зачиње нови живот и он се код Топића огледа у постморталној егзистенцији.

Филозофија карневала је у основи збирке. У *Сеоском њробљу* смрт није неопозив крај већ прелазак у један нови (не)живот, који носи смисао, дубину,

¹⁹ „Снижавање овде значи спуштање на земљу, сједињавање с њом, као с начелом које је истовремено и начело апсорбовања и начело рађања: снижавајући, сахрањује се и сеје истовремено, усмђује се да би се омогућило поновно боље и веће рађање“ (ВАНТИН 1978: 29).

узвишеност или комику, у складу са природом и карактером јунака. Смрт је у песмама насликана у складу са представом коју је народ имао о свету с оне стране: да је егзистенција на земљи само фаза, пут ка оностраном; да смрт преводи човека у другу, мирнију (пост)егзистенцију.

Оваквим представљањем смрти Ћопић практично пориче њену коначност, јер поред живота у правом смислу, постоји и живот на другом свету. Корени таквог односа према смрти почивају у нашој традиционалној култури, у њеном схватању гроба као „вечне куће”, будући да се за сваког мртвог прави само једном и с намером да траје вечно (в. Детелић – Делић 2014: 110). Умрли јунак *Сеоској љубље* заиста „живи” у свом гробу, лежи док гледа у небо, „потеже” из луле, учествује у комуникацији која се одвија у песмама. Рефлекс таквог односа према смрти препознаје се на средњовековним стећцима и тужбаличким текстовима. Тако су се песме *Сеоској љубље* нашле у функцији преносиоца и чувара различитих слојева народне традиције.

У целини посматрано, збирка је преплет дубоке егзистенцијалне трагике, с једне стране, и комичних, готово раблеовских сцена, с друге стране. Вишеструко је амбивалентна. Није претегла ниједна крајност. Патетика ублажава и каналише комику, да се она не прелије у разузданост и ласцивност. Све то изведено је са мером и вођено ауторовом трезвеношћу.

ИЗВОРИ И ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- Владушић, Слободан. Смисао карневализације код Раблеа и Љубомира Симовића. Љиљана Јухас Георгиевска (ур.). *Карневализација у српској књижевности*. 47. научни састај слависта у Вукове дане. Београд: Међународни славистички центар, 2018, 359–367.
- Детелић, Мирјана И., Лидија Д. Делић. Вечна кућа у усменој епизи. Бошко Сувајцић, Бранко Златковић (ур.). *Промишљања њурадиције. Фолклорна и лијерарна истраживања. Зборник радова њосвећен Мирјани Дрндарски и Ненаду Љубинковићу*. Београд: Институт за књижевност и уметност, 2014, 105–126.
- Делић, Лидија. Наслеђе карневалске културе у поезији Љубомира Симовића. *Летњице Мајнице српске* 484/4 (2009): 478–487.
- Деретић, Јован. *Историја српске књижевности*. Београд: Нолит, 1983.
- Ћопић, Бранко. *Сеоско љубље*, Београд: Просвета, 1978.
- Чалкановић, Веселин. Магични смеј. *Студије из српске религије и фолклора 1910–1924*. Сабрана дела из српске религије и митологије, књига прва. Војислав Ђурић (прир.). Београд: СКЗ – БИГЗ – Просвета – Партенон, 1994, 292–314.
- Шаровић, Марија. *Вештиница. Културно-историјски контекст*. Београд: Институт за књижевност и уметност, 2018.
- ВАНТИН, Mihail. *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjega veka i renesanse*. Preveli Ivan Šop i Tihomir Vučković. Beograd: Nolit, 1978.

- BAHTIN, Mihail. *Problemi poetike Dostojevskog*. Prevela Milica Nikolić. Beograd: Zepter Book World, 2000.
- BAHTIN, Mihail. *Jedinstvo hronotopa*. <Bahtin-Jedinstvo%20hronotopa.%20Polja.pdf> 9.6.2025.
- BRAJOVIĆ, Tihomir. „Mrsko Ja” ili Decentrirani subjekt kao poluga imaginacije. *Teorija pesničke slike*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 2000: 270–281.
- BRAJOVIĆ, Tihomir. *Tumačenje lirske pesme. Od teorije do interpretativne prakse*. Novi Sad: Akademski knjižica, 2022.
- BUŽINSKA, Ana, Mihal Pavel MARKOVSKI. *Književne teorije XX veka*. Prevela Ivana Đokić-Saunders. Beograd: Službeni glasnik, 2009.
- ČOLOVIĆ, Ivan. *Divlja književnost. Etnolingvističko proučavanje paraliterature*. Beograd: Čigoja štampa, 2000.
- JANKELEVIĆ, Vladimir. *Smrt*. Preveo Veljko Nikitović. Beograd: Orion Art, 2017.
- KRSTIĆ, Branislav. *Spomenička baština svjedočanstvo i budućnost prošlosti. Tematska enciklopedija*. Sarajevo – Beograd – Zagreb: Synopsis – Službeni glasnik – Synopsis, 2010.
- ORAIĆ TOLIĆ, Dubravka. *Teorija citatnosti*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, 1990.
- PERIŠIĆ, Igor. *Uvod u teorije smeha. Kratak pregled teorija smeha od Platona do Propa*. Beograd: Službeni glasnik, 2012.
- PETROV, Aleksandar. Poezija jugoslovenskih naroda 1945–1975. Tokovi i opredeljenja. *Delo: književni časopis XXI/1 (1975): 1–64*.
- RICHTER, Angela. Лудорија у приповедању? Карневалескне конфигурације код Боре Ћосића. Љиљана Јухас Георгиевска (ур.). *Карневализација у српској књижевности*. 47. научни састај слависта у Букове дане. Београд: Међународни славијстички центар, 2018, 245–254.
- RJA: *Rječnik hrvatskoga ili srpskoga jezika*, sv. 5, dio II, četa-đavli. Obradili Đ. Daničić i dr. Zagreb: JAZU, 1884–1886.
- RKT: *Rečnik književnih termina*, Tanja Popović i dr. (prir.). Beograd: Logos art, 2007.

Snežana Paser Ilić

THE DUAL NATURE OF MERRY GRAVES IN BRANKO ČOPIĆ'S COLLECTION *SEOSKO GROBLJE* (VILLAGE CEMETERY)

Summary

This paper examines the poetry collection *Seosko groblje*, which originated in the later phase of Čopić's creative work. The analysis of the poems is based on Bakhtin's theoretical considerations of carnival culture. The concept of carnival is closely related to folk culture, traces of which can be recognized in the poems of Čopić's collection. Additionally, the coordinates of the chronotope are explored, which significantly shape

the image of the world in the poems. The aim of the study is to determine, first, to what extent the poems possess the poetic features of carnival, and then whether they carry its semantics. In doing so, we bear in mind that the verses of the collection convey a distinct, characteristically Ćopić-esque worldview: manifestly merry, entertaining, yet at its core melancholic and profoundly thoughtful.

Keywords: *Seosko groblje*, death, carnivalization, chronotope, dialogism, grotesque, parody, hyperbole, folklore.

Др Снежана Пасер Илић
Државни универзитет у Новом Пазару
Вука Караџића 9
36300 Нови Пазар
spaserilic@np.ac.rs