

О КОМПОЗИЦИЈИ ЉУБИШИНОГ ДЈЕЛА ПРИЧАЊА ВУКА ДОЈЧЕВИЋА

Необичност Љубишиног дјела *Причања Вука Дојчевића* (у даљем тексту *Причања*) произилази добрим дијелом из необичности и атрактивности композиције. Постоји доста разлога да се вјерује да се и позната, иако мало егзалтирана, Керблерова опаска, казана поводом *Причања*, како се такво што „једва може наћи . . . у читавој нашој, а можда и у свјетској књижевности те врсте“¹ односи прије свега на композициону изузетност тог дјела, посебно у домаћем књижевном контексту.

Одавно је примјећивано да слични композициони обрасци постоје у свјетској литератури. При том су *Причања* најчешће поређивана са Бокачовим *Декамероном* и чувеним зборником оријенталних бајки *Хиљаду и једна ноћ*. Компарирања с неким другим дјелима, као што су *Роман о Есопу*,² *Премудри Акир*,³ приче о Насрадин-хоџи и извјесни романи пикарског карактера,⁴ претежно су се задржавала на сличности главних ликова, а тек понегдје се помињала и сличност неких композиционих елемената. Зато ћемо овом приликом већу пажњу поклонити само композиционим шемама *Декамерона* и *Хиљаду и једне ноћи*, како би се поузданије могло судити о евентуалном утицају тих дјела на *Причања*.

¹ Đuro Kerbler, *Stjepan Mitrov Ljubiša i njegova okolina*, Rad JAZU, 1924, 109.

² Милош Н. Ђурић, *О Есопу и његовим баснама* (предговор књизи *Есопове басне*), Београд 1958, 21.

³ Види Ото Ф. Баблер, *Мудри Акир и Љубиша*, Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор, XVII, 1937.

⁴ Види рад Бошка Петровића: *Роман о спадалу и Причања Вука Дојчевића* (прилог литерарној историји), *Летопис Матице српске*, 270, 1910. О интернационалности мотива у појединим Љубишиним дјелима писали су и Банашевић, Живојиновић, Шимчак, Вукановић и други.

Изгледа сасвим вјероватно да је Љубиша као почетни узор за своје дјело имао *Декамерон*.⁵ Као одличном познаваоцу италијанског језика, врсном усменом приповједачу, а уз то човјеку склоном хумористичкој импровизацији, драж тог дјела тешко да је могла измаћи. Очигледна Љубишина амбиција да напише обимно приповједачко дјело, које би комплетније испољило духовно и језичко богатство једног народа, а уједно било и најбоље што је Љубиша до тада написао,⁶ упућује на могућност да је, ако не као непосредни, а оно бар као присутни узор Љубиши послужила Бокачова збирка новела. Да је Љубиша довршио своје дјело, о том би се проблему, наравно, могло много тачније судити. Овако, увијек остаје питање његовог вјероватног дефинитивног облика.

Као и Бокачо у *Декамерону*, тако је и Љубиша у *Причањима* написао уводну новелу,⁷ која треба да послужи као формални објединитељ свих осталих прича у дјелу. У обје уводне новеле, Бокачовој и Љубишиној, представљени су причаоци, побуде и сврха причања.⁸ Бокачова уводна новела је конципирана на тачно одређен број прича (стотину), док је из Љубишине концепције изостала свака ограниченост броја. У *Декамерону* приповиједа више причалаца и логично је да се тим ствара могућност за разноврсност тонова и стилова наратије, док у *Причањима* сусрећемо само једног причаоца, што могућност наративних осцилација битно смањује. У *Декамерону* постоји нека врста тематског и мотивског усмјеравања прича, које се формално одвија по договору причалаца, који су истовремено и слушаоци, тако да се приче групишу у једну врсту циклуса. У *Причањима*, међутим, нема никаквог тематског усмјеравања, слушаоци су у уводној новели само наговијештени, али се касније не појављују и никакав њихов директан утицај се не види.⁹

И још на једну ствар треба обратити пажњу. Бокачови причаоци саопштавају приче које постоје, бар привидно, независно од њихових творачких и импровизаторских могућности, приче у којима не судјелују као актери. Љубишин Дојчевић, међутим, црпи причу из свог живота или уклапа своју личност и властите животне садржаје у радње већ постојећих прича. Његове амби-

⁵ Истина, Пејовић сумња у тврдњу Виловског да је Љубиша хтио да напише сто прича (Božidar Pejović, *Izvori i karakter pričanja Vuka Dojčevića*, Radovi Filozofskog fakulteta, knj. VII, 1972/1973, Sarajevo 1973, str. 291—294).

⁶ Види Т. С. Виловски, Стјепан Митров Љубиша, *Утисци и успомене*, Котор 1908, 58.

⁷ Љубишин уводни текст, строго узето, и не мора се сматрати новелом. Ипак већина истраживача га тако третира.

⁸ У *Декамерону* су то три младића и седам дјевојака, који бјеже од куге на једно имање у близини Фиренце, гдје забаве ради причају. У *Причањима* то је Вук Дојчевић, који прича младом господару и дворјанима да би их забављао и поучавао.

⁹ Истина, врло често се по приповједном стилу осјећа присуство слушалаца.

ције су самим тим знатно веће јер он претендује на ауторство и истинитост прича које казује. Дакле, позиција приповједача није иста у *Декамерону* и у *Причањима*: Дојчевић не може да има ону дистанцираност од приче какву имају Бокачови приповједачи. Дојчевићев поступак, бар формално, изгледа више стваралачки, док поступак Бокачових приповједача дјелује више репродуктивно. Уз све то, Дојчевић је у позицији да се експонира не само као причалац него и као јунак прича, што његову ситуацију знатно компликује.

Постоје и извјесне сличности између *Причања* и познатог зборника бајки *Хиљаду и једна ноћ*. И у том зборнику постоји уводна прича, која обједињује цијели зборник. Та оквирна прича о Шехерезади, иако сама лијепа и драматична, представља читаоцу само приповједача, а не и јунака, бајки из зборника. Шехерезада приповједа само бајке које су јој „допрле до ушију“, а нигдје не уноси у њих сопствени животни материјал, нити се појављује као свједок догађаја.

Неке формалне сличности има и у чињеници да као мјесто постанка прича у оба дјела фигурира двор, а као сврха причања да се забави господар. Међутим, ситуације приповједача се битно разликују. Шехерезада је добровољна жртва трагичних околности из којих је могуће изаћи само захваљујући интересантности и латентној етичкој снази прича. И заиста, оквирна прича на свом крају казује о моралној метаморфози љубоморног цара и о повратку мира у царство. Дојчевићева позиција је, међутим, природна и лишена драматике. Између њега и суверена не постоји она страшна провалија као у Шехерезадином случају.

Хиљаду и једна ноћ представља читав један приповједачки лавиринт. Приче се везују једна за другу тематски или асоцијативно, гранају се у рукавце и међуприче и разуђују скоро у бескрај. У *Причањима* није такав случај: поједине приче су углавном строго одвојене и неупоредиво мање подложне интерполацијама. Ипак, извјесних интерполација има у једном броју причања (XXVI, XXXII, XXXVI и сл.). Те интерполације се састоје од илустративних причаца којима се алудира на конкретан случај. Понегдје се чак, као у XXXVI причању — *Док се вукови кољу, чобани мирују*, помоћу тих уметнутих прича гради једна специфична врста дијалога.

У *Хиљаду и једној ноћи* приповједање нема циљ, како је примијећено, да окарактерише ликове, њему су циљ догађаји. Зато се они и гомилају и комбинују, у мјери коју је ваљда једино и могла да створи колосална имагинативна енергија народа Истока. Људска индивидуалност се слика као беспомоћна у једном фаталистички устројеном универзуму у ком је препуштена хаосу збивања, чије конце затеже надсвијет. У *Причањима*, међутим, догађаји су у великој мјери усмјерени на освјетљавање карактера њихових актера, а посебно главног јунака — самог причаоца. Њихова властита атрактивност ријетко кад прелази ону

границу кад се лик губи у интересантности збивања; напротив, догађаји су понекад видљиво монтирани као илустрација неке особине одређеног лика.

Временски оквири приповиједања у *Декамерону* и *Хиљаду и једној ноћи* су ограничени и презицирани (у првом случају на десет дана, а у другом на хиљаду и једну ноћ). У Љубишином дјелу и временски оквири и хронолошка сукцесивност су лабаво детерминисани, тако да су скоро сасвим слободни.

Као што смо већ истакли, и *Декамерон* и *Хиљаду и једна ноћ* су обједињени оквирним причама: њима почињу и завршавају се, а осим тога у току причања читалац се с времена на вријеме обавјештава о судбини причалаца, о неким њиховим поступцима, расположењима и сл. У Љубишином дјелу такав поступак је био непотребан с обзиром на то да причалац најчешће прича о себи. Уводна прича није сасвим прерасла у оквирну можда и зато што су *Причања* незавршено дјело, али је вјероватније да Љубиша то није сматрао потребним јер је јединство дјела заснивао на другим принципима. Зато се та уводна новела (*Вук Дојчевић*) може само условно тако третирати; она је можда исто толико нека врста ауторовог предговора у ком обавјештава читаоца о најнужнијим стварима.

Из свега изложеног да се закључити да су композиционе шеме великих приповједачких зборника *Декамерон* и *Хиљаду и једна ноћ* сличне са шемом *Причања* само у неким, претежно формалним елементима. Основна композициона спојница тих дјела је заиста оквирна прича,¹⁰ док је у Љубишином дјелу уводна новела скоро ефемерна и мало доприноси јединству дјела.

Очигледно је да у неком битнијем елементу него што је уводна новела треба тражити основну композициону спојницу *Причања*. Прво што нам се при оваквом резонувању намеће јесте јединствени јунак. Наиме, у сваком причању Дојчевић се појављује, ако не као главна, а оно као битна личност. Тај поступак је уосталом, као и поступак са оквирном причом, доста чест у свјетској литератури и познат је у неким врло старим дјелима.¹¹

Појам јединствени јунак захтијева, међутим, детаљније објашњење. Јер, то није исто што и један јунак! Наравно, јединствени јунак мора бити један, исти јунак, али само то није довољно. Јединствени јунак мора да показује висок степен стабилности, односно непромјенљивости, основних карактерних особина. Једноставније речено, он мора да је скоро истовјетан у свим приповијеткама. Ако се, пак, појављују

¹⁰ Још у врло далеким епохама тежило се да се бројне, понекад и врло хетерогене, приче обједине у неку врсту циклуса. Један од најчешћих поступака био је, заправо, поступак помоћу оквирне приче. Бројни су пријери и у народној и у умјетничкој књижевности. Осим наведених случајева, који су и најпознатији, да поменемо *Калилу и Димну*, Хауфов циклус бајки *Гостионица у Шпесарту*, Пушкинове *Белкинове приче* итд.

¹¹ Такав поступак се сусреће у *Тилу Ојленишпигелу*, *Шерлоку Холмсу*, *Петрици Керемпугу* итд.

битне осцилације у карактеру из приче у причу, не може се говорити о јединственом јунаку.

Да видимо како се у свјетлу таквог става показује Љубишин Дојчевић. Већ у првом причању оцртавају се основне особине карактера Љубишиног јунака: бистар ум, рационално расуђивање, брза оцјена ситуације, склоност досјетки и хумору итд. Све те особине, углавном, сусрећу се током читавог дјела. И извјесне суптилније карактеристике, које нам откривају поједина причања (одређени комплекси, антитуђинска оријентација, виолентно реаговање у тренуцима повријеђене сујете и сл.), понављају се у другим причањима. Све у свему, Дојчевић показује висок степен јединствености, која се огледа у јединству карактера, етике и филозофије у првом реду.

Дојчевић, констатовали смо то, није само причалац својих прича, већ и учесник догађаја о којима приповиједа. Сама та чињеница појачава композициону компактност, јер иако причања нијесу хронолошки поређана, ипак остављају утисак једног релативно јединственог животног мозаика. Можда би утисак о јединствености тог мозаика био још потпунији да је Љубиша довршио своје дјело. И овако, та садржајна блискост, која даје једну општу слику о централном јунаку, приближава у извјесној мјери *Причања* романескној структури. Истина, Љубишино дјело је врло далеко од романа, али ипак много ближе него велики зборници прича које смо помињали.

Приближавање *Причања* романескном склопу је несумњиво.¹² Међутим, то приближавање није велико. Познато је да ни зање прича око једног јунака није довољно да циклус прича прерасте у роман. Потребно је још неколико битних услова, међу којима су, можда, најважнија два: да сем главног јунака и епизодне личности прелазе из приче у причу и да саме приче немају јасно омеђене границе, тако да су незамисливе као самосталне цјелине.¹³ Ниједан од та два битна услова не постоји у *Причањима*.

И још један битан чинилац удаљава *Причања* од романескне форме. Наиме, то Љубишино дјело, осим што му недостаје хронолошки континуитет, не посједује ни оно што се у стилистици обично назива јединством тона. Често је наглашаван изразито забавни карактер извјесног броја причања, што је и изазивало разна компарирања са дјелима пикарског карактера. Међутим, знатан број причања нема забавну садржину, већ, напротив, има врло претенциозне моралистичке и филозофске тен-

¹² Пејовић сматра да су *Причања* била на путу прерастања у неку врсту пикарског романа: „Видљиво је то и по биографском карактеру приповиједања и по, иако не потпуно досљедном, хронолошком развоју циклуса прича о Дојчевићу. Љубиша је тако био, са својим *Причањима*, на домаку својеврсног романескног облика, а наша књижевност на прагу свог првог изразито забавног романа.“ Види В. Рејовић, *nav. djelo*, 298.

¹³ Види Б. В. Томашевски, *Теорија књижевности*, Београд 1972, 278.

денције. Немање јединствене тонске концепције било је, можда, условљено разнородношћу материјала који је Љубиши био на располагању, а могуће и условима стварања и објављивања дјела.¹⁴ У сваком случају, вјероватно је да би поменута тонска нејединственост била и знатно већа да је Љубиша дјело довршио, јер би се морао суочити са извјесним помањкањем материјала, што би условило укључивање у циклус још хетерогеније садржине.

У *Причањима*, као што смо напоменули, практично не постоји хронолошки континуитет. Тачније речено, он је напуштен већ после I причања, које је, у ствари, како тачно констатује Б. Пејовић, састављено из неколико обједињених прича, које поштују хронологију и формално задовољавају насловљену пословицу.¹⁵ Могуће је да је хронолошки принцип у дјелу тако брзо напуштен зато што Љубиша није ни издалека имао на окупу сав литерарни материјал у тренутку кад је дјело почео да објављује, а можда је хронолошки редосљед наметао велике тешкоће аутору, с обзиром да је имао на располагању тако разноврсне приповједачке сижее.

Дакле, и ако претпоставимо да је Љубиша у почетку имао замисао да *Причања* колико-толико хронолошки уреди (зашто би, иначе, почео дјело причом о рођењу и дјетињству главног јунака), евидентно је да је он ту замисао брзо напустио. Међутим, једну другу, и то много сложенију композициону замисао Љубиша се трудио да спроведе кроз цијело дјело. Покушајмо зато да ближе разјаснимо ту замисао и механизам њеног дјеловања у дјелу.

Познато је, наиме, да свако причање као наслов има неку пословицу.¹⁶ Ток приповиједања, као и филозофски или етички смисао саме приче, подвргнути су мање или више насловљеној пословици, која се обично доста видљиво пројцира кроз догађај, да би се декларативно најавила у подесном тренутку као резимирајући ефекат. Такав поступак, бар формално, постоји у сваком причању и наводи нас на помисао да је Љубиша замислио релативно интересантну и јасну структуру дјела у којој би пословица фигурирала као основни конституенс из ког се прича развија и у који се сажима, док би главни јунак, као формални аутор или свједок настанка тих пословица, био објединитељ цијеле литерарне грађевине.

¹⁴ Као што је познато, *Причања* су излазила у наставцима у *Српској зори* у Бечу, последње двије године Љубишина живота. Кад је почело да се појављује, дјело није постојало као цјелина, што значи да га је Љубиша стварао уз знатније прекиде и често на брзину. Такво непостојање континуитета у писању дјела морало се одразити и на тонску нејединственост.

¹⁵ Види В. Пејовић, *нав. djelo*, 290.

¹⁶ Термин пословица узет је у широком значењу као назив који обједињује низ сличних афористичких инкрустираних форми.

У прилог постојања једне композиционе замисли у којој би пословица фигурирала као основни градбени чинилац иде и чињеница да у *Причањима* практично постоји читава једна збирка пословица, које не служе само да се њима почне и заврши причање него и да се оно постјешује, парцијално резимира, да се одржава одређен приповједни тон и ауторитет приповиједања и самог приповједача. Пословице се у *Причањима* намећу својом бројношћу, тако да се добија утисак да су оне саме суштински циљ приповиједања као филозофски нуклеус, док је све остало нека врста специфичне илустративне импровизације настале поводом њих.

Проблем композиције Љубишиног дјела се, међутим, компликује недоследном примјеном поменуте замисли. У великом броју случајева приче својом вриједношћу засјењују насловљене пословице, или се, пак, за њих не могу чвршће логички везати (нпр., XIV и XXXI причање). Одступања од поменуте композиционе замисли обично се догађају у случајевима кад се прича, пошто је акумулирала богат животни материјал, отме и снагом своје масе пробије афористичке границе наслова. Анегдотска основа и њен пословички нуклеус тада се скоро сасвим губе у нараслој причи и више фигурирају као тешко препознатљива етапа у генези приче него као детерминанта у чије оквире прича мора да се без остатка сабије.

Поједина причања су врло илустративна за истакнуту поставку. На примјер, у XXX причању (*Ко се хвали, тај се кашом храни*) први дио је испуњен аутентичним драматичним доживљајем и снажним описом олујног мора и људске изгубљености у размаху водене стихије. Тај дио причања ничим не илуструје идеју насловљене пословице, а заузима бар три четвртине приче. Тек практично на крају причања причалац натегнуто и неубједљиво калема додаток који треба да оправда истицање пословице у наслов, додаток који представља неразвијен познати анегдотски мотив о хвалисавости.

Није тешко уочити да се у *Причањима* Љубиша огледао у једном новом типу приче. Чини нам се да је новост њене форме у суштини у оном што је Б. Пејовић уочио као атрибуте ауторовог начина приповиједања — динамичност и језгровитост. Пејовић даље сматра да је Љубиша намјерно правило „дистинкцију приповијест—прича—причање и то не по обиму него по методу којим се ти облици стварају“.¹⁷ Иначе, основну композициону слику, која обухвата више од двије трећине причања, Пејовић види у упрошћеној драмској шеми (коријени сукоба—сукоб—разрјешење), коју је наметнула анегдота као претходник Љубишиног стваралачког поступка.

¹⁷ В. Пејовић, *nav. djelo*, 291.

Пејовићева анализа структуре причања као нове форме суштински је тачна. Ипак, чини нам се да треба указати на неке чињенице које употпуњују генералну композициону представу Љубишиног дјела.

Иако су динамичност и језгровитост доминантни атрибути Љубишиног приповједачког поступка у *Причањима*, сва причања нијесу динамична и језгровита. Обиље статичких мотива (прије свега тенденциозне дескрипције) у једном, истина малом, броју причања (XXIII, XXIV, XXXI) потискује скоро сасвим динамику догађања у задњи план. Исто тако извјесна језичка разметљивост и непотребна лексичка парада понекад су далеко од језгровитости (XXV, XXIII, XXXI итд.).

Сигурно је да је прије свега метод причања стварао динстинкцију приповијест—прича—причање. Међутим, вјероватно је да је и обим приче у том смислу био од одређеног значаја. Уосталом, познато је да обим није само формална одлика, већ у знатној мјери имплицира и методски поступак.

Потребно је, такође, указати на могућност да свим причањима није морала претходити материја у анегдотском облику. Нека од њих су могла настати поступком причања о томе, односно директним ауторовим илустровањем одређене пословице. У таквим случајевима није морало претходно доћи до дезинтеграције неке анегдоте, јер напосто анегдотске етапе у генези приче није ни било. Са друге стране, опет, нека причања су могла настати методом апликације или интерполације пословице у већ готову властиту причу. То се понекад јасно види у Љубишину дјелу и мора се констатовати да писац у томе није увијек био богзна како вјешт.

Као што је познато, *Причања* посједују тзв. *ја-форму*. Та форма, која подразумијева јединственог приповједача и често одређену садржајну јединственост, врло је важна у композиционом погледу јер увијек доприноси чвршћој организацији дјела као цјелине. Постоје различита мишљења о том ко је творац те форме. Б. Пејовић, за разлику од Б. Петровића, сматра да је творац те форме Љубиша, а не народ. Аргументи које наводи чине нам се сасвим ваљаним: за народног приповједача није типичан манир да повезује приче; записане народне приче о Дојчевићу су у трећем лицу. Поред наведених аргумената ваља рачунати и на један посебан ефекат који *ја-форма* изазива, на који је Љубиша, као писац рационална духа и реалистичке оријентације морао рачунати. Наиме, примјена те форме омогућава привидно уклањање писца из дјела, а тиме и појачан утисак објективности и растерећење читаоца од пишчевог ауторитета.

Најзад, чини нам се да је потребно указати на још једну околност која је могла утицати на композициони склоп *Причања*. Љубишино дјело, као што смо већ раније истакли, припада оном типу приповједних дјела која се састоје од мноштва садржајно

независних прича, обједињених по неком принципу. Интересантно је да управо та дјела најизразитије експлицирају идеју о љепоти приповиједања као чина. У *Хиљаду и једној ноћи*, нпр., приповиједање је издигнуто до нивоа култа, до свеопште опсеције. Нема у том дјелу никог и ничег што би прекинуло причу кад она већ једном почне или што не би сачекало њен почетак кад се он најави. И у *Причањима* је скоро стално присутно јако поштовање приповиједања и приповједача. Зато се и то дјело приклања форми која најбоље и најједноставније може да афирмише чин приповиједања, пошто својом растегљивошћу може да обухвати практично неограничен садржај.

