

МИЛОШ ЂОРЂЕВИЋ

ЗАВИЧАЈ И СТРУКТУРА ПРИЧЕ

СВЕТ ЈУНАКА ДУШАНА ЂУРОВИЋА

„Вукови, гладни и страшни вукови!
О, планино, планино... О, Црна Гору!”
Душан Ђуровић

Душан Ђуровић је приповедач који је у свом времену одмах освојио *висок степен креативности* у уметничком поступку сликања перспективе брђанског света Старог Краја, што је метафоричко-стилска одредница за Црну Гору.

Наша анализа усмерена је ка осветљавању: 1) креативног поступка уметника и свести о новоствореном делу као слике *старијо краја*, 2) структури приче и 3) световима јунака, и треба да докаже ту оцену, ослањајући се на уметнички текст. Циљ је да код приповедача откријемо *садржаје и облике* који као феномени из живота прелазе у уметност и из уметности у живот, тражећи увек новог јунака и новог уметника.

Поступак приповедања, који прецизно открива *креативни раси* наше реалистичке предратне и поратне прозе, најпре показује способност приповедача да уђе у *средњије* драмског чвора као *услова и узрока* приче. „*Кунем вам се* (подвукао М. Ђ.), био је то обичан човек”, уводно је место приповетке „Прича са камена”.¹ То је емоционално-полазишни став наратора/писца који разуме став јунака у сукобу са брђанима, који јунака доживљавају као „изрода њихових брда” (5) и сведочи интензитет *заваде са свештом, разлаза са људима из завичаја и извештан савез нарашора/јунака са јунаком*.

¹ Д. Ђуровић, *Ивери живоша*, „Наша књига”, Цетиње 1952. Сви наводи су по овом издању, а у загради је број странице.

Емоционални став „Кунем вам се”, истовремено и етички став, открива познавање суштине проблема и подразумева *јравничоси* као услов разрешења сукоба, односно унапређења квалитета живота. Ако се етички став веже за наслов приповетке „Прича са камена”, онда се снажније и функционално истиче свест о феномену приче. Она, дакле, прича о људској судбини драмском суштином, што потенцира већ и метафора наслова: прича са камена. Насловна функција „са камена” у себи има уписану поруку. Порука је да приповест говори о ономе што је већ трајно у камену, и вечно жива лепота у пролазном. И тако смо на првом пишевом прагу свести о делу која се непрестано испољава у осталим приповеткама.

У чему је драмски сукоб достојан уметничког пера? На једној страни је „старо овјештало правило на камену” по коме „срамота је” (7) да барјак у борби не наследи неко близак. Суочен с тим овешталом и неписаним правилом, које дефинише и норму понашања, и карактер, и биће, Лазар размишља како би било лепо и узвишено да је у чети и његов син Мирко.

„Није му било стало за живот, него за *барјак*. То му је била *највећа светиња*, *већа него и њај син* који сад ту лежи покрај њега, спава и помало се трза. Син је *само његов*, а барјак је *више*, његових дједова и његових потомака, понос и одличје првијенства у читавом братству и племену” (8).

Барјак је вреднији од живота, светиња значајнија од сина, колективно испред личног – то је етички и национални оквир мишљења и понашања јунака, став који се подразумева и не објашњава. Али, паралелно с тим божански узвишеним, свест о делу потенција и слику сина који је ту, „спава и помало се трза”. То присуство као живо трзање живота, у сну, извор је драме у причи и онај стилски етимон вредности Ђуровићеве уметности.

Син Марко је стигао у чету из света, али са другачијим погледима на свет, намерама и идејама противним овешталом правилима са камена. „*Мислиће ви да је њо слобода ако њобијете њих и њојерате, а оно земљиште остане вама ... Нејријатељи су вама иза леђа, и вама и њима*” (11), казује Црвени младић борцима своју истину о слободи и непријатељу и изражава антиратни став и побуну против убијања „за рачун госпде”. И то је друга страна, довољна за сукоб и причу.

По овешталом правилима са камена, он је скот, изрод, кукавица, зец, „поаветио је лутајући по свијету, шенуо памећу” (13), па га се отац одриче, потом, по логици „ја или он” – покушава да га задави и убије: „Пустите, пустите да убијем скота, изрода, *јса*, да ја сам убијем своју *срамоћу*” (17). Јер, син, и по очевим овешталом правилима, „пљује на све”, на оно што се код брђана ”држи и цијени као највећа светиња” (18).

Сву занесеност „и ватру својих идеја и убјеђења” Мирко доноси, напуштајући чету, у село, код мајке и сестре, у „гнијездо сиротиње”. Али, ни ту не опстаје. У селу и океану крша, а Ђуровићев пејзаж Црне Горе јесте импресиван (то је „камена степа” и „камена ливада”, „само камење, само тешко стијење”, од којих је створен „родни камен”), јунака чека поспрдна песма као последња опомена да се против овешталих правила и окова традиције као свести која поробљава човека не може борити. И та песма као литерарно-иронични слој и мотивацијска копча јесте камена и убилачки хладна и тешка:

Киша пада, ветар дува
А наш Мирко жене чува
Их, их, их, жене чува! (23)

У простору где се „камена пустиња граничи са оловним небом”, (25) речи су, као и све форме које творе, оштри мачеви који секу. Песму жена побуњеник против традиције је осетио као да га је угризла срамота и „пробудила (је) у њему пркос и осјећање части”.

И док анализа указује на сложену суштину Ђуровићевог приповедачког поступка, који истина овде следи праву линију догађаја, очигледна је и унутрашња веза између *развоја догађаја, њејзажа и драмских заокрепа* у разрешавању судбине јунака. Док иронична песма у Мирку буди понос и осећање части, јер језиком, значењем и звучењем афирмише непроменљиво и стално у овешталим правилима камене постојбине, понижени, увређени и осрамоћени Лазар гине: „Ријешо се био да погине” (25), саопштава наратор, јер жели да опере своју срамоту и почисти испред свога прага, како би се то рекло формулама традиције која га одређује. Засада, ми овде не вреднујемо традицијску свест ни као позитивну, ни као негативну.

Иронична песма девојака је само пролог тужбалици у којој је поново поетизацијским слојем подвучен узрок драме и трагедије:

На кућу ти гавран пао,
кљуном сљеме преломио
сузом огањ угасио,
црним крилом затворио
врата твоје дичне куће,
о Лазаре!
Коме барјак ти остави,
барјактаре?! (26)

Драмска линија се тако затвара. Мирко одлази на место кривице – у чету мрких и љутих горштака, „слушајући како му у устима звоне они *клейи стихови* и мијешају се са кукњавом која долази од његове

куће” (26). И гине, а по њему пада „изрешетани крсташ његових пре-
дака” (27).

Као по класицистичком или десетерачком метру и по свим прави-
лима приче и причања или по законима драмског јединства радње, ме-
ста и времена – прича је изведена и довршена. Чак је и лексички, изра-
зом *крсташи*, потенцирана традиција. Шта је, међутим, овде то *ново*
као креативни раси или *квалијетет* разлике и *оиклон* од већ остваре-
ног у нашој прози?

То је појава јунака који долази из света као носилац *антицирајне*
идеје. До тада су школарци и интелектуалци из света у нашој доми-
нантно социјално-реалистичкој прози увек доносили револуционарну
идеју и били за борбу угњетених против угњетача. Мирко афирмише
идеју да моћни угњетене користе као силу за своје идеје и рачун. И то
је битно *померање значења* и нови моменат у нашој прози. Он се може
разумети и као критички однос према револуцији. То је 1952. година,
када се појављује збирка, и битна књижевно-историјска чињеница, иако
је прича настала пре рата. Али, и више од тога, он се разуме и као
демократски глас који перцепира садашњи дух међу људима и дијалог
уместо насиља.²

Миркова смрт, видели смо, тиче се околности и узрока који немају
везу с револуцијом већ са овешталим правилима са камена, односно са
филозофијом живота и односом брђана према борби за слободу у Цр-
ној Гори. Ђуровић, уосталом, нигде изричито и не помиње револуци-
ју. Борба је само платно на које се пројектују дубља одређења поро-
дичне, племенске и патријархалне слободарске епохе и средине *реали-*
стичком нарацијом. У нашем романтизму то је епоха херојског. При-
поведач испитује изоштреним психолошким чулом „ретроградно деј-
ство” овешталих правила и последице немирења донкихотског духа
појединца са таквим редом и поретком вредности. У приповедачком
поступку се осећа „траг делатне и веште руке” која структуром прича
отвара и „моралну и психосоцијалну студију средине”³ и свести у ко-

² Из те перспективе могу се разумети пишчеви сукоби са савременицима и оспоравање и прећуткивање његовог обимног дела. Илуструјемо то обрачуном Чедомира Миндеровића са књигом „Пре олује”. Пошто му је фразеолошка идеолошка негација била недовољна, Миндеровић пише: „Очигледну књижевну неписменост и бесмисао, непоштовање човека, поред потпуно назадних схватања села, и сељака уопште – псеудокњижевну фразеологију далеку од сваког и најпросечнијег уметничког описа, Д. Ђуровић и после десет година оставља нетакнуту, пружајући на тај начин заиста редак пример свог несхватања, свог грубог и неодговорног потцењивања књижевног посла и сасвим наказно третирање уметничког стваралачког поступка”. – Ч. Миндеровић, *Неколико примера „стваралачког” постојка Душана Ђуровића*, Књижевне новине, Београд 1948, 4.

³ В. Филиповић, *Писци и време I*, Јединство, Приштина 1981, 70.

јима „налазимо суштину трагике која произилази из континуиране и дуге сагласности човека са облицима освештаног реда и принципа”.⁴

Иако се Филиповићева оцена односи на јунаке Боре Станковића, њихову побуну против ограничења страсти или слободе избора, сличност са Ђуровићевим јунацима јесте у ограничењима која произилазе из те *континуиране сагласности са овешћалим*, какви су Ђуровићеви „сељаци и планинштаци, чувени по живој традицији и неприкосновеном горштакчком моралу” (36). Ова пишчева индексна или репрезентативна ознака за јунаке, лишена поступка стилизације или експресивности,⁵ показује да је између знака и ознаке чврста веза, да се она подразумева као претпоставка разумевања текста и контекста у стилском приповедачком изразу.

Трагичну и драмску окосницу има и прича „Сусрет” чији јунак Микаш, копиљан и по Богу несретник два пута робија невин, јер није убица и разбојник, нити је убио девојку, нити похарао оца божјака, за кога и не зна. Уклета судбина, као да је ђаво а не човек, дефинише Ђуровићевог трагичног јунака и повод је да у структури приче уметник отвори два комплексна питања: *ишћање љравде и ишћање слободе*.

„Правда је највећа лаж коју је измислио човјек, мој пријатељу” (42), каже божјак Радак Цукић Микашу, сину и скитници, пошто је чуо причу о невином робијању. „На концу су ми рекли да сам слободан. Али, то је била највећа лаж коју сам чуо. (...) Зар ја, ја копиљан и робијаш да будем једнак и раван другим људима!” (43), питањем саопштава Микаш своје искуство и осећање невиног робијања и света у који је бачен и немоћан да се усправи.

Интензитетом несреће и уклетости Ђуровићева прича потенцира античку драму божјака и открива природан ниво свести и логике мишљења људи *Старој Краја*, каква су и филозофско-егзистенцијална и етичка питања слободе, правде и једнакости. Ако та питања отварају јунаци „прогнани из живота”, у стању провале „лудила бола” (47), спознајући да су им несреће крвљу везане, и ако су она казана језиком који прецизно резбари *дух камене њостојбине*,⁶ јасно је да је прича есенција трагичних сазнања и могућности живота.

Стилистика композиције Ђуровићевих прича, већ смо подвукли, упућује на свет о делу као примарном циљу. На примеру библијске трагике Микаша и Цукића она се показује процесом „преношења духа са радње и заплета на претежно статичку позицију субјекта, на ре-

⁴ Исто, 72.

⁵ П. Милосављевић, *Лоџос и ѡпарадиџма*, Требник, Београд 2000, 73.

⁶ Иако негира Ђуровићево дело и назива га „књижевним покушајима”, Чедомир Миндеровић тачно уочава функцију симбола *камен* у Ђуровићевом стилском изразу. „Камен је код Ђуровића у његовим књижевним покушајима врло чест, судбоносан, свеодлучујући фактор са мистичном снагом”. - Нав. дело, 4.

флексивно или наративно-психолошки начин мотивације живота који је изложен некој другој пресији бола, осећања изгнанства и апатичног дотрајавања живота”.⁷

Ђуровићеви божјаци, као и они Боре Станковића, живе под пресијом разорених душевних последица и преживљених сукоба. Њима се једноставно не да срећа, ни бољи живот: „Микаш је пролазио кроз град, клецао жуљавим и подбивеним ногама и слушао мирно, као да је *љешина* (подвукао М. Ђ.) разговор свјетине која се тискала, пропињала и знојила” (49). То више, дакле, није ни бивши човек. То је апатија, односно смрт, а кратак сан о повратку у живот био је само варка.

Надарени и неписмени а власници мудре и разборите речи у беседи јесу и људи Старог Краја у причи „Вода”. Они тачно запажају мене и промене у свету, писце изједначавају са научницима („Онда би сигурно хтео да пишеш књиге као учењаци”), али и постојаност њиховог тежаштва:

„Видите ли људи, не видјело вас сунце, нити икаква добра срећа, као што није нас у Старом Крају – писао бих ја њима – пређе и османско и ћесарско, прекројише Јевропу по десет пута, помријеше и погибоше и краљеви и цареви, падоше владе и ђенерали, прокрилати чојак и више је под небом него на овој поганој и проклетој земљи, све... *све се измијени, а наше куће, наша имања и наше жалосно робље остиаде истио као да се судбина над нама скаменила* (подвукао М. Ђ.), а ако се промијенило што, промијенило се како не ваља и како није право” (51).

Осим сликовитог и мудријашког локалног говора, медитацијом јунак анализира одлике историјског времена, непролазност беде и безнађа, и то више из психолошке него из социјалне равни. Ако промена има, онда су оне квалитативно према горем и етички неправедне. Свест о писању као креативном чину, Ђуровићев јунак Ђуро Маринић, који је имао „лијепу памет, мудру и разбориту ријеч” (50), има непрестано на уму. Он, каже, „не умије да пише” (50), „слијеп сам код очију”. Живим у мраку и не умијем наше јаде да кажем. А то треба *писати добро!* (52).⁸

⁷ В. Филиповић, нав. дело, 103.

⁸ Колико је Ђуровићева идеја сложена а стил учен и проницљив у осветљавању брђана Старог Краја, показује и литерарна обрада ове просветитељске идеје, карактеристичне за епоху коју осветљава. Чин описмењавања није тако једноставан како изгледа у време компјутерских чипова. Свет и свест његових јунака суштински се мисли и разуме ако се схвати мисао Вука Караџића о значају изума и

Способност писања јесте, по логици ове свести, способност изражавања живота, способност да се да одговор на вечиту беду оскудног живота у камену Старог Краја: „Камен је под нама, небо над нама... из ништа ништа” (53). Писање је услов културе и егзистенције и оно се доживљава као дух потребе да га неко освоји и примени. „Изучићемо га”, казују брђани. „Тако ћемо бар нешто учинити, а овако ништа... боље је да *нанојимо* (подвукао М. Ђ.) једнога и створимо од њега чојка, који ће разумјети ове прилике и људе, који ће нашој ђеци и уну-чадима пружити руку да их изведе из овог мрака” (53–4). Мислећи о чину писања јунаци се испољавају *живим говором*, који креативним чином Ђуровић преводи у *писани говор*.

Писати је Ђуровићевим јунацима једна егзистенцијална и *креативна ѡрсјективна са значењем* „јасно видећи, исјинијашћи, ѡрозрећи”, али и „*ѡсмајраћи душом*”⁹ и утврдити. Перспектива је филозофија живота по којој је судбина = Стари Крај; „Шта ћеш, судбина... наш Стари Крај”; „Стари Крај је подривао тежак, мучан живот” (55); „Нас свака добра срећа заскаче” (60).

Писати је виши степен креативности од причати, као што је писана књижевност усавршенији израз од усмене књижевности. Од измишљене усмене приче брђани страхују подједнако у својој сиротињи колико и у незнању, а писању нису дорасли. Анализом, дакле, истичемо трајни „идентитет дела” и „процес временског раста”¹⁰ нашег писца који у завичајном свету слика зле духове беде и убого тежаштво, илуструјући га метафором *локаћи скроб*, али и борбу за воду, као у причи „Вода”. Та слика, иако шематски поентира идеју, сведочи победу над „крвавим животом” у Старом Крају. „Смисао песничких дела је”, пише К. Гиљен, „исход процеса временског раста, који је сличан умножавању критичких перспектива”.¹¹ Приповедачева перспектива овде јесте *психолошки реализам* и он делује, како би рекао Е. Блох, „с пуно наговештаја, с пуно утопијског значаја”. Осим што припада теорији реализма, Ђуровић укршта усмени и писани говор, формира се у покрету социјалне литературе и усмерава свој стилски израз ка литерализацији.

Психолошким реализмом обликује се и структура „Господара воденица” као прича „о крви, о глади, о животу биједном и несрећном, о голим рукама” (68). Овај списак мотива сумира пишчева свест о делу. Али разумевање суштине приповедне структуре и улазак у *жижу сло-*

↻

употребе писма: „То је наука која ум љуцки готово превазилази”, пише Вук, „и могло би се рећи да је онај, који је први њу измислио, био више Бог него човек. Писмо је отворило пут уму љуцкоме да се приближи к Богу по могућству своме”.

– М. Поповић, *Историја српске књижевности I*, Нолит, Београд 1968, 127.

⁹ К. Гиљен, *Књижевности као систем*, Нолит, Београд 1989, 254.

¹⁰ Исто, 253.

¹¹ Исто.

жених значења налази се суштински изван побројаних тема. Три наша књижевна сазнања: читаочево, критичарево и научноково, показују да суму уметничких значења треба тражити у компатибилном постављању *неисказиво̄* (оног што није речено) и *неизражено̄* (оног што се није могло рећи).¹² Побројани мотиви су тек подлога за слику несрећне душе згртача блага Остоје Чутурила и трагичну судбину уцењене сироте девојке Милене. Подлога је и слика воденица на реци које делују као атрактивни циркуски призори, нестварно у свету немаштине и гладних гоља и као такве постају „чаробна атракција града”, како их и слика уметничка репортажа, представљајући их као уметнички предмет:

„Очи сељака и странаца пријањале су за њих као за нешто чудно и лијепо, они су их посматрали с моста, слазили доље код ријеке и возили се великим и сигурним керепима до њих” (71).

Из перспективе *необичности и одстојања* од тежачке свакодневнице учмалог живота и борбе за опстанак, израста као *несагласје* Остојин незаситљив и незајажљив сан „да постане потпуни господар брда”, филозофија да „смисао живота и његова вриједност (...) једнака је извјесној новчаној вриједности” (73), односно да, као и Андрићева Рајка Радаковић, чувена и несрећна жена тврдица, заради милион: „Остоја Чутурило никада није имао времена, а можда га је и мрзјело, да помисли како је до тог свог новца дошао кријумчарећи алкохол у Америци, са још два друга (...) које је најзад издао полицији, а себи пригрлио сав заједнички иметак и вјешто сакрио своје трагове” (75).

Крвави чин отимања туђег, погрешна вера да сиротиња живи „са неким глупавим и празним поносом” (78) и да је он добротвор који има „велику душу за сиротињу” (81) – довешће га до пропасти. Милена ће Остоји доћи у собу, али ће и његове воденице завршити у пепелу. Она је „понијела своју несрећу”, али ће и Остојина насмејаност и раздраганост бити кратког даха.

Структура приче и техника приповедачког поступка, укључујући и свест о новоствореном делу, овим индексним оцртавањем Остојиног карактера и пута до иметка, осим анализираних перспектива, упућују на *стилистичку типичност* као уметничко полазиште за разумевање драме јунака, и богаташа и сиротице:

„У соби, у коју је упала ослабљена свјетлост мјесеца на заходу, дрхтала је Милена сада, увијала се и снебивала, не осјећајући да је узнемирила полумрак и *дубоку типичност* старачке собе” (83).

¹² Исто, 202.

Као стилиста који нијансира сваку ситуацију (у соби је „ослабљена свјетлост мјесеца” и то „на заходу”), сведок призора у којем се укрштају сукобљени мотиви („дрхтала је Милена сада”) и психоаналитичар душе пониженог и обешчашћеног женског бића које има свест о свом чину и жртви, Ђуровић све поставља у рам *дубоке тишине* старачке собе. Из стилистике дубоке тишине може се читати и разумети приповетка и поступак литерализације. Тако се *оно што је речено*, што се подразумева у контексту анализираних прича, и овде означено као социјално-психолошки миље Старог Краја, гура у други план, односно прекрива психолошко-емотивном драмом као *изражено*, оно што се могло рећи у мери приповедачевих креативних моћи. Тај поступак фрагментације и поступак интеграције видљив је у Ђуровићевим причама.

Анализа упућује и на закључак да мислити и осећати завичајни Стари Крај само као тему приповедача није довољно тачно и истинито. Темом Старог Краја уметник је, поникао из епског наративног модела уметности којем се прилагођавао у реалистичко-историјској равни, стварао једну слику Црне Горе. Али, у уметничко-симболичкој равни он је стварао уметничку слику предмета, процеса и људи. Ђуровићев симболичко-стилски израз треба разумети као „најтачније могуће значење (...) оног што је подстакло речи да се крећу и што су те речи што се крећу створиле”.¹³ Симболику и домете уметникове визије дословно казује и наслов „Ивери живота”, упућујући логично да се на тематско-стилским примерима и микроприповедачким структурама одабирају она *зрнца истине* и оне сцене, догађаји и мисли као *подвучена месија живоша и појачано осећања људи, предела и ствари* (симбол: *ивери*) која постају достојан критички предмет стваралачке свети.

На Ђуровићеву свест о делу у коначном збиру уметничког чина, указали смо, упућује и наслов „Прича са камена”, која је нашла место и у збирци „Људи са камена”.¹⁴ У овој равни анализе ми потенцирамо причу као појам везан за жанр. Нашу идеју подупире и збирка приповедака „Приче о жени”.

Међутим, и наслов збирке „Људи са камена” открива исту приповедачеву свест, која тежиште помера са предмета прича на предмет приповедања – *људе*. То усложњава уметничка значења, идеје и потенцира карактер каменштака који творе и чувају Црну Гору, независно од тога што приче одређују догађајни низови и што је пишчевом стваралачком темпераменту и карактеру ближи класични од лирског реализма. Креативна мисао и идеја приповедачког света Душана Ђуровића, истакла је критика већ, усмерена је и прожима такву Црну Гору. Приповетка „Црна Гора”, у том смислу, не само да је креативно-стилски пример за анализу, већ би могла бити и једино име за све приповетке. У двадесетак страница увезане су мисли и слике о каменним снежним планинама, језо-

¹³ Исто.

¹⁴ Д. Ђуровић, *Људи са камена*, Свјетлост, Сарајево 1964.

витим и немилосрднима као у Кочићевим приповеткама,¹⁵ „о њиховом селу Вучју иза брда, о безвредном крају, о листосечинама, о одласку људи у Америку на зараду, о људима и невољном животу” (137).

И нови и проширен списак тема, на то смо већ указали, први је *план* или услов за 1) слику људи са камена који су се извили у Црној Гори и кореном везани „необјашњивим нитима” за завичај као фактор који им одређује судбину и карактер, независно од тога да ли су му остали верни или су га напустили, и 2) за приповедање о драматичним судбинама и готово невероватним обртима, што је идејно-структурни план ка којем усмеравамо анализу. Он представља узбудљиву и нову креативност уметникову засновану на наративном епском моделу који усложњава.

Дакле, сиромаштво као социјални статус чини полазишни план Ђуровићеве приче. Оно једним делом одређује начин мишљења и понашања. „Тако је када се сељачки мисли” (113), каже један јунак. Ђуровићеви јунаци, иако има и таквих, као у причи „Вода”, међутим, не мисле само сељачки. Од тог осећања и познавања људи са камена Ђуровић и полази. Да би осветлио чојство горштака и брђана,¹⁶ оно што суштином заслужује да буде уметниковим предметом, на социјални план Ђуровић поставља психолошку основу приче у троуглу: *ноћ – планина – смрт*, што доказује сиже приче.

Кроз међаву и врлети Црне Горе путују људи, један од њих у загрљају држи мртваца, напрегнутих чула са слутњама беле смрти пред очима. И ако довољно узбудљив није заокрет (смрт непознатог човека у возилу), онда је уметник створио нови. Већ изгубљеним људима у међави стижу у помоћ брђани:

„Ми смо виђели из села... Кажемо: ено нужде... Запрли су... Онђе треба помоћи... С планином се чојак не смије шалити...

– Дошли сте да нам помогнете... да нас спасите!

– Зар је то нешто!... Видимо не мрдате... остасте цијелу ноћ... Чојак чојку треба у нужди да помогне. Ми другачије у свом крају не би могли живјети” (125).

Уметников текст, показује цитат, не треба објашњавати. Он има, као и све у свету брђана Црне Горе, извориште и уходиште у егзистенцијал-

¹⁵ Душан Ђуровић је несумњиво стваралац који је свој дар усавршавао радом. Плодни подстицаји, тематски, композициони и стилски, могу се јасно топографисати и отуда наша асоцијативност према Кочићевом опису, какав је овај: „Снег је сипао густо, планина се све више завијала мраком и празном самоћом” (119). Или: „Високе камене планине изгубиле се, завејале их снежне међаве и видик се зауставља на крстастим боровима” (118).

¹⁶ Једна Ђуровићева збирка носи наслов „Међу брђанима” (1936) и насловом је индикативна за тематско и поетично опредељење уметника.

ној филозофији да човеку треба помоћи у невољи, на што као морални чин упућује и српска епика. „Овај камен нас је научио на сваке јаде” (126), каже јунак с разлогом, али је брђане/јунаке научио и витештву и чојству. Живи говор као наративни овде функционише уметнички.

Из перспективе јунака приче Јонића, поводом етичког чина брђана, говори јунак/наратор, испољавајући свест о делу критичара/аналитичара, чиме оправдава тезу да текст не треба објашњавати:

„Тај примитивни човек – мислио је он – тај планинац и камењарац носи у себи племениту душу и ретко развијену свест. Изгледа груб, сиров и неотесан, а испод његове одвратне коре, испод његовог гуња и кабанице сагара дубоко осећање и нагон човекољубља, који каткад букне и блесне као небеска светлост. И то је оно што треба да буде човек, што треба да будемо ми сви, што хоће... што хоће велики горостасни духови човечанства. Да тај мали и ситни човек, непронађени и неоткривени, једнак је, не..., не, непосреднији је и стварнији је од опсенера” (128).

Глас наратора/јунака, дакле, тумачи суштину поетике. То је епска сага о *малим људима* у којој има истине и вербалне поетике која поништава неке вредности непрочитаног приповедача. Она показује како се формира карактер у горштака а како у канцеларији, како је Црна Гора „патња... патња... и патња” (130), што дубински илуструје и амбијент куће у коју су путници банули:

„Старац заћута, спусти главу и плуцну пред себе. Људи се загледаше и тек тада приметише како су слабо обучени и како деца уносе у огањ своје голе и поцрнеле ноге. Поглед им одлете испитивачки по кући: бедни и тмасти зидови су се осветљавали огромним и лако покретљивим сенкама, а други део куће је био преграђен великим лесема. У угловима било је нешто као постеле.

– Када је оваква зима, лакше се претури ноћ поред огања. Најмлађе дијете покријемо добро, а ми овако”.

Амбијент оцртава дубљи смисао хришћанске мисли и осећање породице с камена: „Не треба чојак да каже све што трпи” (132), открива њену суштину несретна жена. Она зна драму у којој живи, па за кријумчарење дувана, чиме се бави њен муж да би прехранио породицу, каже да је „ђавољи посао, и крвника ми бог од њега сачувао” (134). Експресиван и набијен значењима јесте и њен језик као живи говор и транспарентна слика за ћораву и злу судбину.

Лук наше анализе као дуга пада, при чему су изостављени бројни аспекти значења и слојеви, поново на текст уметника из којег се и ви-

нуо. Он осветљава пишчеву свест о делу којом остварује приповедачки поступак. Та свест је у причи „Црна Гора” максимално потенцирана и у нашој анализи као основа закључка.

Говорећи гласом наратора/јунака у снежној међави Јонић промишља о „нестварном осећању песника романтичара који су желели да упознају људе са камена и о несравњено лепом у њиховим родним војвођанским пејзажима”. И други јунак драме, Рабацић, у међави размишља о мрежи појмова из теорије уметности, појмова који се тичу стваралачког поступка и стваралаштва, какви су машта, слика, причање и роман.

Слике као феномен уметничког дела и машта као услов његовог настајања – постају стварност и услов њеног разумевања. То сазнање могло би бити и довољан услов и разлог за нашу анализу писца и његовог дела. Јунак ће о драми путовања кроз Црну Гору „причати кроз равне *лейе* градове поред Саве и Дунава. Причати као о нечему *чудном и невероватном*” (138). Од чудног и невероватног, од лепог и нестварног као стварног – почиње уметност. А „умјетност је јасна само ако се разумију закони њеног развоја, а не њене инваријанте. Она се одређује према ономе што сама није”.¹⁷ Потенцирајући критичку свест писца као свест о делу трагали смо за законитостима њеног обликовања, што ће рећи и настајања. Истина јесте једино у настајању – сведочи и понашање Ђуровићевих јунака. Садржај његове уметности у ономе што је универзално или апсолутно „не раствара се у димензији њеног живота и смрти”,¹⁸ већ остаје у животу људи као феномен који изнова тражи уметника. Такав феномен и стварност су људи са камена, из Старога Краја – Црне Горе.

Ако се апстрахује степен приповедачеве ангажованости, који ваља разумети и као дух социјалне литературе и теорије соцреализма, али и као дух који посматра и дух који пати, евидентна је уметникова свест која ефектно стилски, структурно и идејно сажима одлике историјског времена и животне реалности у којима траје брђански дух црногорски. Његова свест о делу ствара уметност која постаје средство за претварање историје у причу. У поступку сажимања тако стилистички се подједнако осветљава, бојом и значењем, и реалистичко, и психолошко, и иронично, и карикатурално, што сведочи да Ђуровић има поуздање у причу. Оно подразумева стилистику више говора и пројекцију различитих говора и идеја у свести јунака приче. Ево индикативног микроструктурног примера:

- Па што не тражите да вам се помогне и олакша живот.
- Тражимо... просимо... просто просимо свакога дана и понижавамо се... Тражимо путеве, жељезницу, цистерне – а они нам кажу: „Ви сте прави патриоти!”... Тражимо жита и рада – а они одговарају: „Једино ви имате чојство и

¹⁷ Т. В. Адорно, *Естетичка теорија*, Нолит, Београд 1979, 28.

¹⁸ Исто, 29.

јунаштво” ... „Окрените се, не може се више овако!” – вапијемо ми – а они одговарају: „Ви сте потомци Косова! Ви сте очували слободу на вашем камену!” ... – Треба да живимо! – јадамо се и грцамо голи и боси. „Гусле су вам храна!” – одговарају они... И све тако... Дошла је мала као проносак... прснуће или нестати (126).

Феноменолошки модус интерпретације Ђуровићевих прича усмерених на текст, дакле, кренуо је од првог осећања дела, прошао преко сазнавања тог осећања и дошао до доказивања његове функције као уметности.¹⁹ Интерпретација јасно показује да је Душан Ђуровић још увек довољно непрочитан писац од вредности и да су његова оспоравања, навели смо Чедомира Миндеровића, више резултат идеолошко-политичких неголи уметничких разлога. Уметничка визија приповедача, ван сумње, у свим временима и под свим условима биће значајна за разумевање духа брђанског света и завичајне Црне Горе. Јер, Ђуровићев креативни поступак, ма колико битно одређен моделом епског наративног говора, епохом социјалне литературе, теоријом соцреализма и реализмом, остварује сложено уметничко дело. Уосталом, он ствара више од шест деценија и увек има свест о новоствореном делу и тежи усавршавању свога стилског израза.

Етичку и поетичку генезу дела сведочи и мото постхумно објављеног романа „Туга бињекташа”²⁰ који истовремено открива 1) свест о сукобима и споровима са схватањима уметности од стране дежурне критике и политичке теорије уметности и 2) његов уметнички ангажман и дело које настаје из свести и осећања човекове драме. Мото је значајан за тумачење и разумевање Ђуровићевог дела јер изражава суму стваралачког искуства на крају пишевог века, независно од тога што истовремено показује да писац нема усвојену теоријску мрежу појмова из књижевности. „Када пишем”, каже Ђуровић, „никада не мислим на критичаре и политичаре. Тако је било и са овом књигом – слушао сам само свој народ, свој бол и своју свест”.

Када је реч о карактеру јунака прича, сигурно је да ће, осим већ назначених вредности, временом они дати и нова значења Ђуровићевом делу. На нека смо, а то је побуна против традиције или традиција као поробљавајућа сила и не/вредност, указали. А све заједно: и простор (Стари Крај = Црна Гора) и услови животне стварности (вукови и планине) и људи у таквом времену и простору Црне Горе – садржано је у моту овога рада.

¹⁹ Вид. Н. Вуковић, *Пућеве стилистичке идеје*, Јесен, Подгорица – Никшић 2000, 56-57.

²⁰ Д. Ђуровић, *Туга бињекташа*, Обод, Цетиње 2000.

