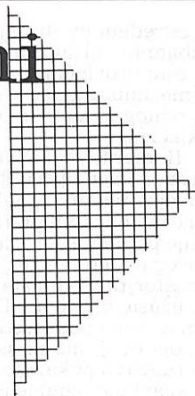


# jezik, glavni likovi i simbolika »seoba«

robert hodel



»Svaki sadržaj ima svoj ritam«  
(Za slobodni stih, 1922)

Ovaj rad je posvećen načinu mišljenja autora »Seoba« 1929. godine. Primarno je pitanje, prema tome, ne šta se kaže, nego kako se nešto izražava. Iza toga se krije uverenje da se u načinu kako jedan iskaz nastaje u ovoj prvoj knjizi »Seoba« zapravo krije pravi iskaz.

Sam jezik je poruka »Seoba« 1929.

Način mišljenja jednog autora pokazuje se u »postupku oblikovanja« teksta. Detaljnim čitanjem prvog odeljka ove knjige, 1929, pokušavamo prvo da shvatimo jezik, da bismo na osnovu ispitanih rečenica dalje pratili način mišljenja autora, Crnjanskog, u povezivanju glavnih likova kroz slike — simbole.

Istraživanja Milana Bogdanovića (1965), Nikole Miloševića (1970), Berislava Nikolića (1972), Novice Petkovića (1985), Janeza Rotara (1976), Velimira Viskovića (1973), Radovana Vučkovića (1972) i Pavla Zorića (1972) o jeziku Crnjanskog koncentrišu se, pre svega, na specifična jezička sredstva, odnosno na ona koja često odstupaju i od pisane norme: nepravilna interpunkcija, nepravilno pisanje imenica velikim slovom, dijalektizmi, augmentativi, elementi iz crkvenoslavenskog, česta upotreba poređenja i epiteta, participi, parataksičke i hipotaksičke konstrukcije, ponavljanje reči, rečenica i čitavih delova, postpozicija, prevladavanje aorista i imperfekta, na šta ćemo se u našoj analizi osvrnuti.

Izbor prvog odeljka kao »reprezentativnog odlomka teksta« pokazao se povoljnim zbog toga što pre njega »nema još ničeg napisanog«, odnosno (tekst-imanentni) kontekst ne mora da bude prethodno interpretiran, nego tek u ovom odlomku.

Prvi odeljak, koji počinje i završava se istom rečenicom, čini u odnosu na celokupni tekst analogno jedinstvo, koje N. Petković naziva prstenastom pozicijom. U njemu se već mogu naći rečenice i delovi koji se kasnije više puta ponavljaju u tekstu. Perspektiva celog teksta igra, dakle, u ponovnom detaljnom čitanju, neizostavljivu ulogu<sup>1)</sup>. Ako je ovde reč o očekivanjima nepristrasnog čitaoca, oslonimo se na izjave ispitnika, najčešće studenata Univerziteta u Novom Sadu.

## PRVO ZAPAŽANJE

Prvi stavak počinje i završava se pridevima »magloviti« i »kišovita«, koji zajedno sa epitetima: »mutna«, »neprohodna«, »tamna« i »nevidljiva« izazivaju atmosferu reke prekrivene koprenom mraka. Prevladavaju siva i crna boja i suprotstavljene su plavoj u naslovu. Ovaj opis prirode, izuzev glagola koji označava kretanje oblaka »kovitlovati se« (koji je autor tek naknadno uneo), objektivnog je karaktera.

Blaga sumnja u realističnost, u distanciranje od opisa prirode, potkrepljuje se sada u prvoj rečenici drugog odeljka, gde se povezuje augmentativ »baruština« sa »hujati« i čudnom napomenom o mestu »iz mraka«. Jako stilizovani natpis može ovde opet zazvučati. Sledeća rečenica, koja sadrži četiri glagolska vremena (aorist, perfektivni, imperfektivni prezent i perfekt), dva radna glagolska priveda, sadašnji i jedan trpni glagolski pridev sadašnji, upućuje pažljivo čitaoca kako na sintaksička, tako i na pitanja semantičkog polja, koja mogu da se razjasne tek na kraju drugog stavka, iako istovremeno jedva da se zapažaju, tako da se rečenica može pročitati bez zastoja. Ovom rečenicom ćemo se nešto detaljnije pozabaviti. Ova diskusija će nas ponovo vratiti na gore ukratko pomenutu problematiku.

Njegova sintaksička konstrukcija, koja je prožeta parataksama i hipotaksama, može se predstaviti na sledeći način:

»Sjaj mesečine pođe sa nje (1), pojavi se nad pomrčinom (2), prođe (3), i nestane u noći (4), što mokra ulazi (5), i odlazi (6), ulazi (7) i odlazi jednako, zaobilazeći ga i vlažeći mu ogormne grudi i trbuh, vruć i podbuo, uvijen ovnujskim kožama (8), na kojima je runo probilo znoj (9).«

U glavnoj rečenici i zavisnoj rečenici prvog stepena nalaze se po četiri parataksički povezane rečenice, tako da ceo spoj zavisnih rečenica drugog stepena daje nove rečenice. Masivno nabijena rečenička konstrukcija postize, pored ostalog, i bitnu upotrebu participia, koji, po Bogdanoviću, »naš mirni stil ne trpi« (1929). Participijske konstrukcije omogućuju, pored ostalog, interpolaciju čitavih rečenica, koja je tipična za »Seobe« 1929.

## INTERPUNKCIJA

U srpskohrvatskom je neuobičajeno stavljanje zareza ispred »što«, a što je svojstveno nemačkoj gramatičkoj interpunkciji. Česta upotreba zareza, je možda, najupadljivije obeležje, kako lirike, tako i proze Crnjanskog. Čini se da se Crnjanski koleba između u srpskohrvatskom nadomeštene nemačke gramatičke interpunkcije, po kojoj se školovao, i

francuske logičke interpunkcije. Primarna funkcija zareza ipak nije gramatička, već ritmička: služi kao signal sintaksičke pauze.

»... Majakovski je grafičkim prelomom davao stihu određen ritam; Crnjanski je to isto postizao zapetama...«  
(Lj. Simović, 1960)

Ovo važi za prozu, iako u manjem, obimu. Naznačena sintaksička pauza u datom primeru stvara distancu između glavne i zavisne rečenice.

## POSTPOZICIJA

Sa učestalom upotrebom zareza neposredno je u vezi postpozicija pojedinih rečeničnih članova i celih rečenica. Time poremećeni neutralan red reči, protkan sintaksičkim pauzama, donosi sa sobom intonacije i dovodi, istovremeno, do naglašavanja i osamostaljenja postpozicionih, a time i rečeničnih članova, koji prethode.

Distanciranjem od glavne i relativne rečenice udaljava se adjektiv »mokra« u postpoziciji još dalje od elementa na koji se, zapravo, odnosi »noći«, a ako se površno čita, mogao bi se shvatiti kao adverb (2 ispitnika) i svakako dobija veliku samostalnost. S tim u vezi N. Petković govori o »aktualizaciji nekadašnje predikativnosti«, 1985, koju je nekada primila sintagma »morka noć«. Postpozicija elementa »vruć i podbuo« uslovljava dalje raščlanjivanje rečenice, sa istim efektom da osamostali ova dva emocijama nabijena adjektiva, koji se sintaksički jednoznačno odnose na »trbuh«, ali se mogu semantički slobodno kombinovati, zbog atomiziranog mesta.

## INTONACIJA — RITAM

Komplikovani rečenični sklop, označen parataksom, hipotaksom, postpozicijom, interpolacijom, nenormiranom interpunkcijom, dovodi do jakog raščlanjivanja rečenice, koji se odražava na nivou intonacije, preko sedam zareza, koji signaliziraju sinsintaksičke pauze. Osamostaljanje pojedinih rečeničnih delova dezaautomatiše i aktivira intonaciju, rečenična melodija se u većim frekvencijama penje i pada, relativno prema rečenici sa neutralnim redom reči. Mesto najviše amplitude se relativizuje, centar intonacije se, tako reći, deli na više talasnih bregova. Ovo često dizanje i spuštanje tona, periodično vraćanje sintaksičke pauze, daje rečenici svojstven, veoma izražen, ritam, koji se raznim ponavljanjima još više ističe:

— periodičnim ponavljanjem eksplozivnog glasa »p« i akcentovanjem sloga »po« ili »pro« (u prve tri paratakse glavne rečenice čak četiri puta u metrički strogom nizu: '—'—'—'; ukupno šest puta)

— ponavljanjem ritmički jako izraženih »ulazi i odlazi« i u njima dominantnim »i«, čija se visoka frekvencija proteže u celoj rečenici

— šest puta upotrebljenim parom gramatički ravnopravnih reči povezanih veznikom »i«: »prode i nestane, ulazi i odlazi, zaobilazeći ga i vlažeći mu, grudi i trbuh, vruć i podbuo«

Na šta se odnosi »ga« i »mu« (kolebajući akuzativski i dativski objekat)?

Za razliku od zamenice »nje«, koja se sintaksički i semantički odnosi na subjekat prethodne rečenice »baruština«, za »ga« i »mu« se na sintaksičkom nivou nudi sam »sjaj mesečine«. Ovaj sklop dovodi na sintaksičkom nivou do apsurdna da mesečina vlaži grudi i stomak, a u sledećoj rečenici mesečina vidi kako žaba skače sve bliže, što je u suprotnosti sa distanciranjem, visokom perspektivom prvog stavka. Isto važi i za jasno zvučeći spoj »ga« i imenice »mrak« u prethodnoj rečenici (2 upitnika su mogućnost). Najkasnije na kraju trećeg stavka postaje jasno da se »ga« odnosi na muža one žene, čija glava leži pored gornjeg dela tela (»na kojoj mu leži gornji deo tela, kraj ženine glave«).

U velikom kretanju od vlažnog i mračnog rečnog pejzaža, preko nejasne isprepletosti mesečine, vlažne noći, nećijih grudi i stomaka, do usnulog junaka koji se često budi, autor uvodi Vuka Isakovića, čije se ima javlja tek na kraju poglavlja, nakon što je put skorog ratnog pohoda i istorija porodice ispričana, u roman, kao akuzativski objekat.

Početna neodređenost ovog akuzativskog objekta utiče prvo samo na njegovo aktiviranje kod čitaoca; gubi neutralan položaj kao zamenica koja nedvosmisleno ukazuje na svog nosioca (makar on bio neodređen), (gubitak neutralnog mesta ne dolazi otuda što je nosilac na koji treba asociirati nepoznat, već se izaziva utiskom tobožnje određenosti ove zamenice.) Nakon što se ona (zamenica) čita kao »Vuk Isaković«, upada u oči da se junak ovog romana uvodi kao objekat zavisne rečenice drugog stepena. Čovek, inače prvi stvaralac u prirodi, polako izlazi iz tkiva vrba koje se isparavaju, oblaka koji se okreću nadole, lutajućeg meseca i noći, i započinje svoje prvo delo: vidi kako žaba skače. Priroda kao stvaralac; isprepletost čoveka sa prirodom se još podvlači analogijom koja odmah nakon toga sledi: »znoj — runo — kaplje — trska« (\*... je runo probio znoj. Kaplje kroz trsku. .), ali ipak nije prvo tumačenje kolebljive zamenice »ga«.

Primiran (bliži tekstu) je govor čoveka koji se budi, čiji doživljaji, njegovo upijanje slika, glasova, mirisa iz unutrašnjeg i spolnog sveta, koje on ne razlikuje jasno (»Ne razlikuje tamu oko sebe i tamu u sebi.«), tupo udaranje potkovića »ispred zemlje« i »ispod sna« upozoravaju na kucanje srca, sintaksički se podražava.

Sada, nakon što se junak oslobodio tkiva prirode koje ga okružuje, »ga« je određeno, a stanje junaka objašnjava, već prema ukusu, kako nam se ranije činilo apsurdno, ili mistično, spoj mesečine, stomaka i znoj sa tačke gledišta »zdravog razuma« kao potpuno legitiman. Autor preuzima perspektivu polusvesnog junaka koji svet oko sebe prihvata svesno, time realno i objektivno, a istovremeno živi u subjektivnom svetu snova, u koji spoljni svet prodire samo kao one kaplje kroz trsku. Kolebljivo »ga« je ovde samo jedno od mnogih sredstava upotrebljenih za prikazivanje sutonskih stanja junaka.



GRAMATIČKI SUBJEKAT – LOGIČKI SUBJEKAT

Iako posmatrana rečenica ima jasno određeni gramatički subjekat, koji, čak, stoji na početku rečenice, što je za srpskohrvatski jezik ono mesto u kom pravcu se odvija izraz, ipak se logički subjekat rečenice ne može jednoznačno odrediti. Kao prvi se nameće »mesečina«, čije se kretanje opisuje u četiri rečenice, a isto tako važna je i »noć«, koja se provlači i koja predikativnošću reči »mokra«, kao mesta iskaza, dobija još na značenju. U blizini logičkog subjekta dolazi i »stomak«, koji je uslovljen predikativnošću postpozicionih prideva »vruć i podbuo«. Četvrti činilac je »znoj«, koji kao subjekat na mesto akuzativskog objekta (»je runo probio znoj«) dobija dodatni naglasak. Diskusija o kolebljivom »ga« pokazuje da čak i ovaj akuzativski objekat, koji je uveden u jednu interpolaciju, može da bude shvaćen kao eventualni centar iskaza.

SINTAKSIČKO—LOGIČKA KONSTRUKCIJA REČENICE

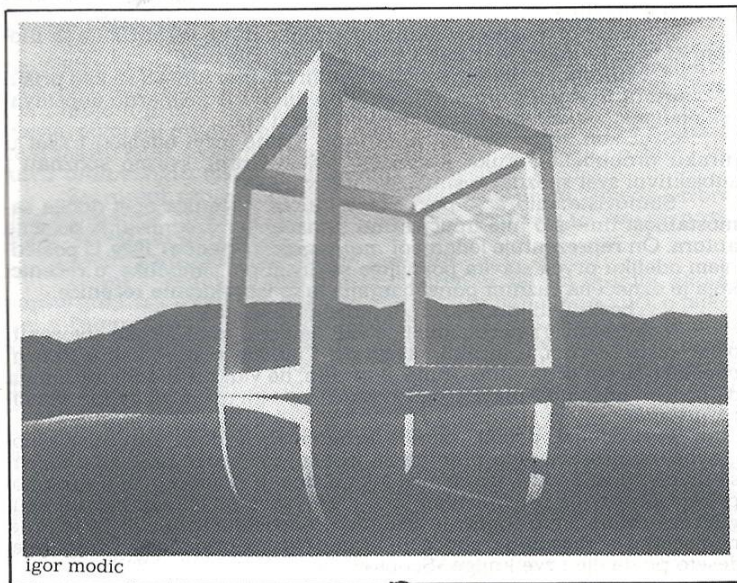
Rečenica ima strogi hipotaktički osnovni kostur sa glavnom i zavisnom rečenicom prvog i drugog stepena, odnosno rečenica koja sledi je sintaksički zavisna od prethodne.

Hipotaksa se u sintaksi indoevropskih jezika tek kasnije razvila i tipičan je elemenat konstruisanog, promišljenog pisanog jezika.

»Češća je u književnom jeziku i u prozi, nego u narodnom ili afektivnom saobraćajnom govoru i lirskoj poeziji, gde je gotovo i nema.« (Rečnik knjiž. termina, 1985)

Nasuprot tendencijama hipotaktičke konstrukcije neraskidivog spajanja raznih iskaza u jednu celinu, koja pojedinim iskazima daje sintaksički i logički smisao, data rečenica dozvoljava pri svakom uvođenju zavisne rečenice da se stavi tačka, a da se sadržaj informacije (iskaz na nivou reči) ne menja, kao što to, primera radi, nije moguće u rečenici: »Eva putuje ovog leta u Španiju gde cvetaju kestenovi«, koja nakon razdvajanja gubi kauzalnu povezanost (»Eva putuje ovog leta u Španiju. U Španiji cvetaju kestenovi.«). Osamostaljenjem pojedinih rečeničnih članova, mogući kauzalni odnosi, poput onog između »vrućeg stomaka«, »ovnujska koža« i »znoj«, bivaju potisnuti u pozadinu.

Određivanje pojedinih iskaza ne bazira se na hijerarhijsko-logičkoj, kauzalnoj zavisnosti. Time je i termin »interpolacija« imanentan u



tekstu, ne sa aspekta normativne gramatike i on vara. O »interpolaciji« ima smisla govoriti samo onda kada element koji se umeće može da se razlikuje u vrednovanju rečenog od elementa u koji se umeće, što kod date rečenice najmanje sa četiri moguća logička subjekta nije slučaj. Medusobnu povezanost pojedinačnih iskaza u rečenici autor postiže drugim sredstvima: glasovnim sistemom, ritmom, asocijativnim paralelnim praćenjem dvaju kretanja (mesečina — GL. R., noć — 1. Z. R., znoj — 2. Z. R.), vlažnost (»sa nje« (baruštine) — GL. R., »noć, mokra«, »vlažeći« — 1. Z. R., »znoj« — 2. Z. R.), obuhvatanjem cele rečenične konstrukcije subjektima sličnog glasovnog sastava: »saj« i »znoj«. Iskaz cele rečenice, koja je, uprkos hipotaktičkoj konstrukciji, logički samo labavo povezana, treba posmatrati u sklopu raščlanjivanja, osamostaljenja pojedinih rečeničnih članova, u sklopu stalnog osciliranja tona: atomizirani rečenični članovi kao takvi dobijaju značenje s jedne strane, tj. nezavisno od svog kontesta, kao izolovani elementi, stoje tu za sebe, primarno ništa ne saopštavaju, ne ukazuju kao delovi iskaza na veće polje, već prizivaju atmosferu sličnu rečima u liturgiji, svečanim govorima, partijskim zborovima, bajalicama, psovkanama; sada postaje važna intonacija, ritam, zvučanje — s druge strane oni daju smisao svojom zglasnutom pojavom kao atomizirani elementi. Dok sintagma ima u strogo logički povezanu rečenicu određenu funkciju, određeno hijerarhijsko mesto, ona ovdje, povezana sa drugim sintagmama, upravo zbog svoje postignute samostalnosti gubi ono što je razlikuje od drugih sintagmi. U hipotaktičkoj (hijerarhijskoj, kauzalnoj, vremenskoj) povezanosti paralelnih, sinhronih iskaza iste vrednosti (»semantičke paratakse«), fenomen koji će se na nivou radnje ponoviti, krije se centralni momenat »Seoba« 1929.

GLAGOLSKA VREMENA

Prilikom određivanja akuzativskog objekta »ga« ustanovili smo kolebanje između sintaksičkog i logičkog nivoa rečenice. Rastavljanje na atomizirane delove rečenice implicira neodređenost logičkog subjekta. Posmatrajmo sada glagolska vremena iste rečenice (aorist, perfektivni prezent, imperfektivni prezent, perfekt) i primetićemo još jednu neodređenost: kolebanje između aorista i prezenta.

Česta upotreba aorista i imperfekta je karakteristična za »Seobe« 1929, dok u drugoj knjizi »Seoba« prevladuje perfekt. Kod određivanja datih glagolskih oblika trebalo bi se osvrnuti na razvoj aorista u srpskom i hrvatskom jeziku, jer spremnost prihvatanja ovog glagolskog vremena zavisi kako od vremena (1929—1988), tako i od mesta (odakle potiče čitalac). Aorist, koji je na čakavskom i kajkavskom govornom području potpuno nestao, a u štokavskom narečju se veoma retko upotrebljava, u pisanom jeziku je izgubio na značaju u korist perfekta. Oblici »pode«, »pojavi se« i »prode«, s obzirom na to da nisu stavljeni akcenti, u principu daju mogućnost dva načina čitanja: (1) »póde«, »pójavi se«, »próde« (aorist) i (2) »póde«, »pójavi se«, »pródaje« (prezent);

mogućnost da »prode« bude aorist otpada, jer je ovaj glagol usko povezan sa »nèstane« (naspram »nèstade«). Za prva dva glagolska oblika ostaje aorist, kao otvorena mogućnost, pošto prezent u srpskohrvatskom jeziku nije vremenski markiran oblik.

»Nemajući sam sposobnost da obeleži vreme, prezent se naslanja na druge lične glagolske forme, povezuje se sa njima, kao što traži i bilo koji drugi znak (prilošku odredbu, vremenski jasan kontekst) po kome bi se konkretna situacija vremenski odredila.« (M. Ivić, 1958, 142)

Prva dva glagolska oblika ne ostaju samo kao mogući oblici za prošlost, već ih tumačimo kao aoriste, a određuju i vremensko obeležje sledećih perfektivnih oblika prezenta.

U vezi sa semantizacijom ovih glagolskih vremena nameću se sledeća pitanja:

- a) Šta izražava ova rečenica kod prvog načina čitanja?
- b) Šta izražava rečenica kod drugog načina čitanja?
- c) Da li dati perfekt (»je probio«), koji na sintaksičkom nivou ne vrši nikakav uticaj na vremensko obeležje oblika »pode« i »pojavi se«, daje prednost jednom od dva načina čitanja?
- d) kako treba tumačiti kolebanje između aorista i prezenta?

— a) Diskusija o funkciji i upotrebi mnoštva glagolskih vremena u srpskohrvatskom je i nadalje prilično živa i uključuje protivrečne pozicije, koje se u specifičnom semantičkom momentu doživljenosti aorista i imperfekta i vremenskog prebacivanja radnje u prošlost objedinjuju perfektom.

O funkciji aorista Janez Rotar piše:

»Njime je vidokrug radnje postavljen u skorašnjost, on omogućava piscu vlastitu prisutnost, a i veoma razgovetno utvrđuje utisak živog, neposrednog zbivanja. Dakle, unatoč preovladanju pripovijedanja o događajima umjesto pripovijedanja događaja uspostavlja se vrijeme u kojem bi radnja tekla kada bi je pisac neposredno prikazivao. Time se pripovijedanje sretno približava realnom događanju i daje utisak vremenske i situacijske neposrednosti.« (1976, 540)

Utisak dinamičnosti doživljava kod upotrebe aorista potiče otuda što je događaj u prošlosti neposredno prisutan, tj. vreme pripovedanja i pripovedano vreme se neposredno prožimaju, što je slučaj kada je jedan događaj u momentu pripovedanja upravo prošao, još je dovoljno vremenski blizu, ili je momenat pripovedanja doživljen kao vraćanje u pripovedano vreme, pa se reč o doživljaju pretvara u doživljenu reč.

Široka primena aorista u ovoj poslednjoj funkciji je očigledna u »Seobama« 1929, kada se prisetimo da se događaji često (npr. smrt Dafine) prvo samo spomenu, a prikazuju se tek retrospektivno i najmanje im nije svojstvena neposredna doživljenost. Sada je kretanje meseca po nebu prirodni fenomen kojem je na poseban način dat karakter trajanja, upravo onaj karakter koji se čini nepojivim sa aoristom.

Milka Ivić markira aorist sledećim obeležjima: D/+ /T/ + /A/ — /, pri čemu je:

- D — momenat dinamičke konkretizacije radnje
  - T — odmeravanje vremena u smislu prošlosti (+), ili budućnosti (—)
  - A — radnja se shvata kao proces u toku (+), ili se tako ne shvata (—).
- (Ivić, 1958, 145)

Stavimo se u ulogu usnulog Vuka Isakovića koji se često budi (»često buđenje što ga obuhvata«) i u tim trenutcima svesno spoznaje spoljni svet; tako nam se čini kretanje meseca kao jako nabran događaj u četiri slike, koje su izražene sa četiri paratakse u glavnoj rečenici: (»Saj mesečine«) pode sa nje, pojavi se nad pomrčinom, prode i nestane u noći«.

Kod upijanja poslednje slike prethodne su još neposredno prisutne, jer između ništa ne stoji, odnosno stoji samo san, nesvestan doživljaj. Time je kretanje meseca neposredna prošlost još prisutnog fenomena koji krije u sebi veliku dinamičnost i u kojem je perspektiva junaka neizbežno obuhvaćena.

— b) Milorad Radovanović konstatuje u svojim istraživanjima o romaju Dobrice Čosića da se perfektivni prezent javlja u neposrednoj okolini prezenta imperfektivnih glagola:

»perfektivni prezent se, po pravilu, ne ostvaruje u nizu, već ga najčešće nalazimo u funkciji prekidanja imperfektivnog niza...« (Radovanović, 1969. 59)

To važi i za posmatranu rečenicu iz drugog odeljka, čiji su perfektivni oblici prezenta uokvireni imperfektivnim oblicima »šumi i huji« i »ulazi odlazi«.

Po Radovanoviću je, kao i perfektivni prezent, i aorist suprotstavljen nemarkiranom imperfektivnom prezentu, kao ekspresivno markirano glagolsko vreme (»ekspresivno markirane«, 50). Naracija koja je



prekinuta perfektivnim glagolom dobija u »dinamici i ritmu«, ali ipak zaostaje za aoristom:

»Aorist takode dolazi u okruženje između segmenata imperfektivnog niza (sam, ili u kombinaciji s perfektivnim prezentom), pa je u toj poziciji čak i nešto frekventniji od prezenta perfektivnih glagola, a radnja izražena njime je življa i ekspresivnija od radnje izražene prezentom perfektivnih glagola.« (ebenda, 59)

Drugi način čitanja kreće se, dakle, u mirnijim tonovima, iako kretanje meseca unosi određenu dinamiku u inače statičnu sliku i većiti nagoveštaj atmosfere mračnog rečnog i močvarnog pejzaža, u kojem postepeno naziremo nekog u snu.

Uporedimo ovde položaj autora sa kamerom opremljenom objektivom za zumiranje, tako nakon ukupnog utiska sledi, kao poslednje, snimak iz blizine runa nakvašenoj znoj, a da se pri tom izdignuti položaj kamere. Sinhronizovanost svih slika i događaja i mirujući položaj autora utisnuli su pečat jakog procesa trajanja, kao da ona močvara i ona pomrčina, koji su u prva dva odeljka sedam puta imenički ili pridevski imenovani, postoje neovisno o vremenu (kretanje meseca, tok noći).

— c) Perfekt u svom neredukovanom obliku Milka Ivić opisuje obeležjima D(—), T(+), V(—), A(±) (pri čemu je V momenat vezanosti (+), ili nevezanosti (—), za ostvarenje neke druge radnje, 1958, 145f. On sadrži momenat situiranja nekog događaja u prošlosti, momenat distanciranja događaja od pripovedača, momenat distanciranja posmatrača od događaja.

Kod prvog načina čitanja zamišljamo uživanje autora u ulogu junaka koji se više puta budi, čije se stanje prisebnosti menja i sa stalnim pojavljivanjem i nestajanjem noći još se dodatno podvlači. Upotrebljeni perfekt na kraju rečenice, koji obeležava distancu prema događaju, može da se tumači kao dalji pokazatelj ponovne prisebnosti. Još jednom se buđenje dočarava, ovoga puta kao proces, slikovito i gramatički:

- vlažeći mu ogromne grudi i trbuh // fizički osećaj povezan sa likom iz sna  
    radni glagolski pridev sadašnji  
    naglašava istovremenost
- trbuh, vruć i podbuo // čist fizički osećaj  
    adjektiv i radni glagolski pridev prošli u ad-  
    jektivskoj funkciji naglašavaju stanje
- uvijen ovnujskim kožama // markirana granica: napolju/unutra
- na kojima je runo probjo znoj // prekoračena granica  
    // perfekt naglašava distancu

Znoj, subjekat poslednje zavisne rečenice, koji je usled izmeštanja neutralnog reda reči dospao na kraj, stavlja se u sledećoj rečenici, po analogiji, na kapi kiše koje prodiru kroz trsku, koje u šestom odeljku konačno bude junaka (»dok ga kiša, što kroz trsku prokišnjava, ne probudi«).

Kod drugog načina čitanja perfektom se izražava događaj u prošlosti čiji rezultat leži u sadašnjosti, a čije je trajanje dugo. Upotrebljeni perfekt ne daje prednost ni na semantičkom nivou nijednom načinu čitanja, već, obrnuto od njih, dobija, kao glagolsko vreme, dodatni semantički momenat, koji se ponaša kao nemarkirana kategorija (»neobeležena kategorija«, Ivić, 1958, 144).

—d) Konačna neodređenost i neodređljivost glagolskih oblika »pode« i »pojavi se« zadaje još jedan udarac ionako kolebljivoj rečenici. Time se rečenica još više udaljava od »logički shvatljivog«, »filozofskog« iskaza koji nije vezan za specifičan izraz u kojem se javlja, već može bezbroj puta da se formuliše, približava se još više rečima koje su u međusobnom postojanju nepromenljive i nezamenljive. Njihov sadržaj nije iskaz o nečemu, nekog izraz nečega. Ove reči nisu refleksi o nekom postojanju, nego svedoci nekog postojanja. U njima ne postoji ona distanca između iskaza i izraza, njihov iskaz je njihov izraz<sup>1/2</sup>. Njihovo razmišljanje i mišljenje je ono što kažu. Reč je delo. Time je čitanje »Seoba« 1929. prisećanje. Beskonačni plavi krug i u njemu zvezda postaju simboli ovog jezika.

Sinhronost prošlosti i sadašnjosti u ovoj rečenici, njihova ravnopravnost na nivou doživljaja se reprodukuje u redosledu odeljaka i poglavlja.

## STANOVIŠTE AUTORA

Vratimo se poziciji autora, o kojoj smo na početku ukratko govorili. Stanovište »posmatrača« tamnog rečnog pejzaža (prvi odeljak) određuje se kao distancirano, objektivno, uzdignuto, pri čemu je zadržana blaga sumnja u vezi sa kretanjem oblaka.

U drugom odeljku, a pre svega u detaljno analiziranoj drugoj rečenici, konstatujemo da se pozicija autora usnulom/probudenom junaku, doduše, približava, ali da se sintaksičko i logičko kolebanje rečenice prenosi na stanovište autora.

U sledeće dve rečenice ponavljanja »Kaplje. . . kaplje« i bliže i bliže dočaravaju živi govor, ali menjanje perspektive autora prema junaku ima još neka ograničenja, koja su istaknuta glagolom »vidi«. Tek se u sledećem odeljku aktivan spoznaja, koja pretpostavlja činioca, a sa kojim je autor suočen, pretvara u pasivnu konstrukciju: »čuje se«. Ako se ranije još pričalo o spoznaji trećeg, ovde su pripovedač i onaj koji spoznaje svedeni na jednu zajedničku bezličnu konstrukciju. Jednolično udaranje kopita, koje se proširenim subjektom: »Tup udar kopita« zvučno i ritmički imitira, provlači se kroz celu rečenicu i određuje ponavljanje prepozicije »pod«, koja je, zapravo, neuobičajena za imenicu »san«, ali omogućava ponavljanje još jednog sloga: pod zemljom — pod snom. Ovaj ritmički i zvučno određeni paralelizam »zemlje« i »sna«, koji se izdiže iznad jezičkih pravila i kasnije se u tekstu još jednom ponavlja (»u zemlju«, »u snu«, 101), ima dva semantička aspekta:

- Izjednačavanje »zemlje« i »sna« opisuje stanje junaka, ili, tačnije, izaziva kod čitaoca, iza koga stoji autor, sličan osećaj koji se tada prenosi na junaka.
- Izjednačavanje implicira brisanje granica između stvarnosti i sna.

Kretanje od širokog rečnog pejzaža do uva koje osluškuje na zemlji i pod zemljom, u snu razaznaje udar (topot potkovicu/udare srca), čini se da se poklapa sa menjanjem perspektive autora (od distanciranog posmatrača do preuzimanja ugla gledanja junaka).

Nagla promena perspektive u sledećoj, trećoj rečenici trećeg odeljka, signalizirana pomoću »ga«, može ponovo da ukazuje na promenljivu svest junaka, ali na kraju ipak ne može da se odredi. Opažanje da se često budi (»Često buđenje što ga obuhvata«) može da se posmatra i iz perspektive Vuka Isakovića, koji se u snu »široim otvorenim očima«, tako reći, prepolovljava i vidi kako njegov gornji deo tela leži pored ženi-ne glave (»na kojoj mu leži gornji deo tela kraj ženine glave«). Ovaj motiv prepolovljavanja se kasnije u tekstu detaljno razrađuje, kao i pojašnjavanje čoveka.

U petom odeljku se k tome još pretpostavljeno stanovište promatranja autora iz prvog odeljka stavlja pred znak pitanja. Gotovo od reči do reči se rečenica »oblaci se kovitlaju sve naniže«, iz prvog odeljka, ponavlja u petom odeljku: »Oblake, što se kovitlaju sve naniže«. Ono što je davalo utisak objektivnog, distanciranog opisa, sada se opaža odmah u subjektivnom sutonskom stanju. To, sa jedne strane, baca svetlo na ovu rečenicu, a sa druge na određivanje stanovišta ovog iskaza. Rečenica o oblacima koji se kovitlaju naniže, čija je neuobičajena slikovitost stavila pod sumnju njen neutralni, opisivački karakter i »aktivirala« je, koji se javlja u istom obliku u dva različita konteksta, tako da bi se moralo govoriti o dva iskaza, sada se upravo atomizira zbog spoja dva, pre svega prema emocionalnom sadržaju, različita konteksta — peti odeljak ima naglašen lirski ton, dok je prvi pre u tonu izveštavanja. Rečenica u okolini drugih rečenica, koje su samo jednom napisane, ima karakter izuzetnosti, dobija samostalnost. Kretanje oblaka koje liči na strujanje vode, počinje da govori za sebe. Osamostaljenje iskaza znači zavisnost od konteksta (ne uzimajući u obzir ovaj kontekst, koji karakterišu atomizirani iskazi). Rečenični iskaz, analogno rečeničnom članu u rečenici, ne služi primarno kao deo nadređenog iskaza iz kojeg se, zapravo, tek može razumeti, već stoji tu za sebe.

Predstava o nadređenom iskazu je predstava o utvrđenoj poziciji. Ovo bi stanovište, na koje je usmeren svaki iskaz, gornjim ponavljanjem postalo kolebljivo:

— Autor bi mogao već u prvom odeljku da se identifikuje sa ulogom junaka sa kojim je usnuo i izrazit pejsaž Dunava.

— Nabranjanje slika iz snova u petom odeljku tumači se kao prisustvo autora u snovidenjima junaka, može da bude primerno uopštavanje onoga što stanovnik ovoga predela vidi u snu.

Svet koji autor promatra sa svoje visine (prvi odeljak) i svet u mraku probudenog Vuka Isakovića, objektivirani, svesno spoznati i subjektivni svet spoznat u snu, izjednačavaju se.

Stanovište autora se povlači iza iskaza. Rečenica opet dobija samostalnost time što nije upućena na tumačenje i vrednovanje pozicije autora. On reprezentuje jedan pol *motivisanosti* »Seoba« 1929. U poslednjem odeljku prvog stavka pojavljuje se drugi pol simbolike, u rečenici koja je označena raznim ponavljanjima jako isprekidane rečenice:

»... beskrajn, plavi krug. I, u njemu, zvezda.«  
Vuk Isaković se probudio i ne vidi najpre u tami, široko otvorenih očiju, ništa (»širom, u mraku, u otvori oči i ne vidi ništa«), kao u trećem odeljku (»široim otvorenim očima, u mraku, ne vidi ništa«), ali misli tada da u visini naslućuje plavi krug i zvezdu (»ne vidi ništa, ali da mu se učini, u visini. . .«).

Prvi odeljak počinje plavim krugom i zvezdom, kao naslov poglavlja, rasprostire tada pred nama mračni močvarni predeo, u kojem se neimenovani čovek (zamenice još ne stoji u nominativu) u mračnoj prostoriji prevrće u nemirnom snu, a završava se takođe plavim krugom i zvezdom. Prvo poglavlje je obuhvaćeno istom simbolikom (zvezda na početku — raseobina/sunce na kraju). Naslov prvog nosi i poslednje, deseto poglavlje prve knjige »Seoba«.

## BOJA ZVUKA REČI U PRVOM ODELJKU

Kada govorimo o »emocionalnom tonu«, »epitetima« (ne u smislu grčkog *επίθετο*, nego u nečemu što odstupa »od neutralnog stila i što nosi sa sobom živost, slikovitost i izražajnost«; »odudarajući od stilskog neutralnog govora, doprinosi živosti, slikovitosti i snazi izraza«, Rečnik knjiž. termina, 1985), »argumentativima«, »neuobičajenim« gramatičkim konstrukcijama (»Udaren od konja. . .«, 15), »neobičnim« slikama (»nad pomračinom«) stojimo na stanovištu jezika knjige koji smatramo neutralnim stilom izvan teksta.

Ako posmatramo imanentnost teksta, »Seoba« 1929. vrlo brzo stvaraju atmosferu u kojoj se argumentativ ne oseća više kao predimenzionirana imenica (»imenica sa argumentom, koji joj daje značenje uvećanosti, preteranosti«, Rečnik knjiž. termina, 1985), već kao stilski neutralna reč. To nikako nije uvek slučaj. Čak ni kod »skaza« N. S. Ljeskova, gde se pripovedanje u prvom licu junaka, uvek suprotstavljeno jeziku »avtorpovestvovala«, oseća kao »strano govorenje«. Pretpostavka za to je neodređenost, gubitak onog stanovišta sa koga se osvećava realizovani jezik.

Utisak neposrednosti jezika, odnosno nekog jezika, koji se ne spoznaje u svesti autorovog, zasniva se u »Seobama« 1929. primarno na odsustvu dijaloga. Ne pričaju se događaji — ovde se ljudi sreću — nego se doživljavaju naknadno, u mislima, gde je čovek sâm.

## KRETANJE U PRVOM ODELJKU

Vratimo se još jednom na početak i obratimo pažnju na kretanje u tekstu.



Polazna tačka je *plavi krug i zvezda*, naslov poglavlja. Od vrbaka koji se isparavaju, oblaci vode sve niže (... sve naniže Dubina...), u tmurnu i »neprohodnu« dubinu, »kroz koje protiče reka«.

U prvom odeljku razlikujemo dva pravca kretanja, koji se ponavljaju u prvom stavku u višeoobraznoj analogiji:

1) kretanje koje počinje u visini i završava se u dubini (granici)

2) kretanje koje ovu dubinu (granicu) probija

— analogno kretanje

za 1):

— mesec se pojavljuje iznad pomrčine i nestaje u noći (»Sjaj mesečine... nestane u noći«)

— »budenje... prolazi u toj pomrčini«

— »sve tone u težak zadah ovnujske kože«

— »tumba se u nepreglednu daljinu, u nedoglednu visinu i bezdanu dubinu«

— analogno kretanje

za 2):

— »runo probio znoj«

— »Kaplje kroz trsku«

— »mada je gusta tmina, vidi«

— »pomrčini, koja mu prodire pod pleća i rebra«

— »dok ga kiša, što kroz trsku prokišnjava, ne probudi«.

Svest o granici se kod čitaoca poosthrava neobičnim podacima o mestu (»iza mraka, »nad pomrčinom«, »pod senom«, »pod bregom«) i frazom »sve bliže i bliže«. Kretanje ka obeleženoj granici, kako se to uopštenije može formulirati (noć, pomrčina, težak zadah, nepregledna daljina, nedogledna visina i bezdana dubina), pokazuje prepozicija »u« (usnuti), a probijanje obeležene granice (runo, krov od trske, ramena i rebra, san) prepozicija »kroz« i prefiks »pro—« (probuditi).

Prvi odeljak se još jednom završava pogledom usmerenim u tminu, koji se i ovoga puta gubi u pomrčini, da bi je onda probio: »vidi, u visini, beskrajn, plavi krug. I, u njemu, zvezdu.« Pojava zvezde je praćena probijanjem dveju granica: sna i pomrčine. Pre nego što obe ove slike (kretanja) dalje pratimo na nivou celog teksta, proširimo čitanje na ceo roman, pokušajmo da odredimo organizaciju prostora u ovom odeljku.

## UNUTRA/NAPOLJU

»Ne razlikuje tamu oko sebe i tamu u sebi...«

Organizacija prostora je najniže povezana sa kretanjem prema granici i kroz nju.

Kako je situiranost u vremenu bila podložna konačnom kolebanju (vidi p. 9 i dalje pokazatelje: kukurikanje petla u ponoć, koji signalizira novi dan, buđenje u pomrčini), stvara određivanje mesta odigravanja radnje u prvom odeljku izuzetne poteškoće. Ovde razlikujemo tri mesta: otvoreni predeo (*otvoreni spoljašnji prostor*), kuću, čije su granice u tekstu date, trskom i prozorom (*zatvoreni spoljašnji prostor*) i Vukovu *unutrašnjost*, čija je granica data ovnujskom kožom.

Zatvoreni spoljašnji prostor predstavlja granicu između otvorenog spoljašnjeg prostora i unutrašnjosti. Sva tri mesta se, čini se, prožimaju. Taj efekat se postiže:

*Ujednačavanjem spoljašnjih prostora:*

Utišak o usnulom junaku pod otvorenim nebom se gubi, ako se uopšte gubi, tek u drugom odeljku, gde je eksplicitno reč o kući, o pukotini u čamovini kroz koju prodire svetlo (»toliko još tišina bila je pred kućom. Kroz pukotinu čamovine... primeti tanku svetlost što je *proderala i osvesti se sasvim*«). Močvara i kuća se dotle, do ovog dvostrukog praga, granice, opisani istim atributima: svetlo prodire u kuću/u svest — pomrčina, vlaga, trska, žaba, zvezda. Najtipičniji stanovnik močvare pokazuje se u drugom odeljku čak jasno kao stanovnik kuće: »ona je bila nagazila golom nogom na žabu« (p. 18).

Pri predstavi o mračnoj kući u rečnom predelu razjašnjavaju se drugačije i neubičajene fraze »iza mraka« i »nad pomračinom«: iz ugla posmatranja junaka, močvare se nalaze »iza« pomrčine kuće, a mesec »iznad« nje.

*Ujednačavanje unutrašnjosti i otvorenog spoljašnjeg prostora:*

Slike iz snova su slike spoljašnjeg sveta. (vidi p. 15)

*Ujednačavanje unutrašnjosti i zatvorenog unutrašnjeg prostora:*

Pomračina koja vlada u kući i oko nje prodire junaku pod ramena i rebra, tako da on »ne razlikuje pomrčinu oko sebe od pomrčine u sebi«. K tome još dolazi analogija »kaplje : trska — znoj : ovnujska koža«.

Dakle, tako nosi ono unutra i napolju (kuća stoji i u prenesenom značenju kao prelaz spoljašnjeg sveta u unutrašnjost, u privatnu sferu čoveka između onoga unutra i napolju) isti pečat duboke noći nad maglovitom močvarom. Pomrčina je i u kući i oko nje, prodire pod ramena, prožima ceo prostor, žaba prelazi prag vrata, sada skače bliže, u svet sna, pomrčina je svuda.

Predstava o prostoru, koja je gotovo neprimetno utkana u tekst, može biti kao svaki do tada posmatrani element konstrukcije (ili, tačnije, svaki element našeg posmatranja one konstrukcije), da bude interpretiran u jednom još sveobuhvatnijem kontekstu:

— približavanje jasno ograničenih, u sebe zatvorenih, prostora je slikovita analogija prema raznim stanjima svesti koja na granici sna naizmenično prelaze jedna u drugu, te karakteriše: a) konkretno stanje junaka, b) junaka kao otelotvorenje promena prostora, kao individualiziranog nosioca intersubjektivno važećih sadržaja;

— približavanje oba spoljašnja prostora daje izrazitu sliku stanja noćnog logora, a da se eksplicitno ne opisuje i može da važi kao reprezentativni detalj situacije Srba (barem jednog dela) u Vojvodini u vreme Marije Terezije;

— ujednačavanje spoljašnjeg i unutrašnjeg metaforički opisuje unutrašnjost junaka, ali i kazuje isto tako ponešto o odnosu ove dve sfere, što je očitano kao prvobitna »*nastrojenost* u prirodi« i što može biti

shvaćeno kao karakterna crta stihijskog srpskog naroda, nasuprot »civilizovanoj Evropi«.

Kako vremenska, tako ni prostorna predstava ne može da se odvoji od promenljive perspektive autora.

Jedva приметно prebacivanje scene spavanja sa otvorenog polja u zatvorenu kuću je neposredno uslovljena neodređenom pozicijom autora. Žaba koju se približava skačući je pri preuzimanju identične perspektive, autorove i junakove, stanovnik jednog imaginarnog sveta, a pri preuzimanju objektivnog stanovišta — stanar kuće.

»Opis« logora pomoću žabe, za koju se pogrešno misli da je napolju, postiže se više od ekspresivnosti; on karakteriše istovremeno odnos Vuka prema logoru, prema žabi, koju on kao stanar kuće ne primećuje, ali je zapaža čitalac, jer Dafina slučajno staje na nju. Snaga i izražajnost ove scene dolazi otuda što mi, kao čitaoci, na isti način doživljavamo stvari i sadržaje kao osoba o kojoj se radi u sceni. Vukova percepcija i način mišljenja su reprodukovani u »načinu pravljenja« teksta.

Atmosfera u posmatranim prostorima suprotstavljen je jedino beskonačni plavi krug i u njemu zvezda.

## ZAČETAK JEDNE INTERPRETACIJE

Iskustvo uzaludnosti života, potpune usamljenosti u graničnom stanju, saznanje da je neko određen za nešto drugo u životu (»da beše rođen za nešto čisto, svetlo, vanredno i neprolazno, kao i ti komadi neba, što srebrni i plavi lebde svu noć, ispod sjajnih sazvezda«, 158) upozorava upravo na one egzistencijalne doživljaje u kojima čovek, kao »odlučno postojanje« (koje u svojim lutanjima probija spoljašnje i unutrašnje granice), izložen golom »ništa«, saznaje, zapravo, mogućnosti »stvarnog postojanja«. I »nebo osuto zvezdama« može da se tumači kao transcendent tako da prolazak kroz svet, koji neopozivo završava smrću, simbolizira »žuta reka koja gubi ime u moru«, a oblaci koji se kovitlaju nadole i završavaju u dubini čine se kao dolina suza.

Naglasimo »Rusiju« kao »nadzemljasko carstvo«, u kojoj se Vuk Isaković nada »Novoj Srbiji« za svoj narod; »Seobe« 1929, postaju istorijski roman o grupama srpskog naroda, koji je izbegao ispred Turaka u Vojvodinu i ovde, bez korenja, bez domovine, postao orude interesa stranih sila. Onda se pokazuju i autobiografske crte:

»Vreme prvog svetskog rata, kao i činjenica da je Miloš Crnjanski poticao iz jednog banatskog mesta, da se vaspitao u Austrougarskoj Monarhiji i u njenoj vojsci se borio protiv onih do kojih mu je bilo stalo, izuzetno su uticali da njegova filozofija dobije specifično defetično obeležje...« (Vučković, 1972, 97)

Sa svim ovim pravcima interpretacije suočen je jedan čovek u »Seobama« 1929, koji, zapravo, nije svestan svoje životne situacije (njene istorijske, političke, egzistencijalne dimenzije). On prihvata svet, ma bio on melanholično-veličanstveni ratnik ili lukavi trgovac, pretežno emocionalno; kada misli, misli u slikama, koje, sa svoje strane, opet, nisu apstrahovani znaci ili odrazi, već ukazuju na neposredno doživljeno. Njegov život nije posvećen jednoj ideji ili osobi (bogu, stvaranju jednog božjeg sveta, životu u ekstazi), nije usmeren ka njima — nedostaje mu voljna usmerenost; on živi od emocije do emocije, kao što »radnja« ovog romana korača od refleksije do refleksije; priželjkivani svet čini mu se da je sfera neovisna o njegovoj volji, koja obični svet ne čini ništa manje ništavnim. U ovom zajedničkom iskustvu leži povezanost tri glavna lika, koji su usamljeni i jedva da komuniciraju međusobno.

## ZAKLJUČAK

Jezik »Seoba« 1929. je obeležen visokom emocionalnošću, koja se preteže kroz ceo tekst, u kojoj leži u osnovi nabijena, stalno isprekidana, sintaksički i logički često kolebljiva, napregnuta rečenica, čiji nemirni karakter ne dozvoljava da miruju, česte nedovršenosti i neodređenosti upućuju na sledeću i na nivou celog teksta stvaraju pokretački, monotono udarajući ritam, koji se pojačava mnogim ponavljanjima reči, rečenica i celih pasaja. Povezivanje logički slabo povezanih iskaza pomoću paratakse, hipotakse, interpolacije, participijskih konstrukcija u jednu rečenicu i dalje njeno raščlanjivanje pomoću interpunkcije i pozicije vodi ka atomiziranju pojedinih delova, koje se, opet, pojačava mnogim ponavljanjima. Ponavljanjem u različitim kontekstima osamostaljuje se ne samo ponovljeni iskaz, već i ceo tekst, a njegova se šema odvijanja radnje, preko rastvaranja oba perpetuirajuća mesta odvijanja događaja (rat i mir) i stalnim fokusiranjem napred i nazad, koje je već po sebi jedna vrsta razbijenosti, još više raščlanjava.

Atomiziranje rečeničnih delova, rečenica i odeljaka dovodi do naglašavanja zvučnog, ritmičkog, slikovitog i emocionalnog izraza, na uštrb logički koherentnog, razvojnog dikurzivnog iskaza. Dok su pojedini iskazi kauzalno, ili hijerarhijski, utkani u tekst i ukazuju na poslednju poziciju, tkivo atomiziranih »izraza«, koji govore za sebe, su asocijativno »prožeti«.

Na nivou radnje odslikavaju se ovi spojevi i približavanja različitih glavnih likova, upućenih na sebe same, kroz koje se ispoljavaju lajtmotivi centralne slike — simboli »noći« (san, pomrčina, senka, žute boje, reka, oblaci koji se kovitlaju naniže, močvara, žaba, gavrani), »neba posutog zvezdama« (plavi krug, zvezda, plavo nebo, plave oči, sunce, Fruška gora, lasta, golub, Nova Srbija, Rusija), koje se ponavljaju, ali tek kada se probije granica koju čini »noć«.

Kao što rečenica »Seoba« 1929. svojim istovetnim, monotonim nemirirom ukazuje na sledeću, tako traju »seobe« Vuka Isakovića, gonjenog svojim traganjem između noćnog plavetnila neba posutog zvezdama i žute reke u dubini.

1. Funkcija perspektive celog teksta u interpretaciji jednog odlomka, ili elementa teksta, navodi na Kantove dijalektičke »Ideje«, koje čisti razum stalno teraju preko granica mogućeg znanja, a da je bez njih čisti razum »dezorijentisan« u bavljenju naukom.

2. danas se čita kao poludžina, mada se u nekim dijalektima izgovara već kratko.