

ЖАНРОВСКА ФЛЕКСИБИЛНОСТ КОЧИЋЕВОГ ДЈЕЛА

I

Још од времена када се појавио, о Кочићу је створена представа као о писцу народног бунта и националног здравља коју је, као што је познато, засновао Јован Скерлић. Он је, истовремено, високо цијенио и истицао Кочића као сатиричног писца. У дугом једностолетном искушењу којем је било изложено његово књижевно дјело, све до данашњих дана, такав глас о Кочићу неоспорно је доприносио актуелизацији овог писца. На другој страни, опет, тај стереотип потискивао је у други план поетичке карактеристике и способност тог дјела да задовољи честе промјене књижевних теорија и драматичне мијене књижевног укуса током двадесетог вијека. Ту првобитну представу која је задуго само репродукована, разрађивана и обогаћивана новим нијансама, допуњује такође скерлићевска слика о Кочићу као о писцу здравог, једног, сочног народног језика. У вези с тим оформљена је слика о њему као о фолклорном писцу, али не у смислу у коме се данас у књижевности схвата и разматра питање фолклора, него у смислу који се првенствено ослања на миметички карактер умјетности. Кочић је, напросто, посебно у схватањима која су била инспирисана модерним и авангардним књижевним концептима пред Први свјетски рат и непосредно послје њега, све до најновијег времена, третиран као фолклорни, сељачки писац на начин који је најчешће индиректно и прикривено подразумијевао негативну конотацију. (Она је из пијетета обично артикулисана опрезно и условно).

Развојем нових наратолошких теорија, новим и другачијим, десосировским схватањем језика и структуралистичког схватања и анализирања књижевног дјела, пост-модернистичким концептом умјетности, као и најновијим фолклористичким теоријама, у другој половини двадесетог вијека стварају се сасвим нове, повољне претпоставке за оживљавање Кочићевог дјела изван устаљених, стереотипних представа о њему. У неким радовима о Кочићу то је у пуној мјери већ дошло до изражаја¹, али очито још увијек не у довољној мјери и у складу са оним што овај писац нуди.

У таквим околностима раније није довољно могла доћи до изражаја ни спознаја о жанровској флексибилности његовог дјела, која је очито била резултат модерног схватања књижевног чина и због тога се не уклапа у поменути слику о овом писцу. Динамичка жанровска структурираност Кочићевог дјела, међутим, не би требала бити изненађење с обзиром да се он школовао у Бечу, гдје је имао могућности да прати савремена књижевна збивања у Европи и да се упозна са новим, модерним књижевним струјањима и техникама.

1.

Примјере Кочићеве поетичке ажурности у односу на модерна књижевна збивања у европској и српској књижевности тога доба на плану жанровских особености започећемо указивањем на његове кратке лирске форме које данас устаљено именујемо као *пјесме у прози*. Иако историјат њеног настанка и у европској² и у српској књижевности почиње раније, слободно се може рећи да ту прозну-пјесничку форму са пуном оствареношћу у значењу које она данас има, затичемо у вријеме модерне, и то као једну од њених иноватних особености жанровског карактера. На једној страни може се слободно рећи да “већ од самих почетака песма у прози израста као жанр модерне књижевности”³, док на другој страни, када се говори о *српској* модерни “која осцилира између националне и европске књижевно-

¹ Зденко Лешић, “Петар Кочић: умијеће приповиједања”, *Приповједачи*, Сарајево, 1988; Радован Вучковић, “Модерност дела Петра Кочић”, *Од Ђоровића до Ђопића*, Ослобођење, Сарајево, 1989.

² Обично се узима да се пјесма у прози као посебан жанр први пут јавља у дјелу *Гашипар ноћник* (Gaspard de la nuit) А. Бертрана, 1842, а под утицајем тога дјела Бодлер је написао своје *Мале песме у прози* (Petits Poèmes en prose), 1862.

³ Душица Потих, “Песма у прози у *Српском књижевном гласнику 1901-1914*”, *Традиционално и модерно у српским часописима на почетку века 1895-1914*, зборник радова, Матица српска – Институт за књижевност и уметност, Нови Сад – Београд, 1992, стр. 192.

сти”, треба имати на уму да је она можда “управо овим жанром најближа кретањима у Европи”⁴. Кочић се са својим кратким лирским прозама ове врсте јавља истовремено и упоредо са осталим најзначајнијим српским писцима тога доба (Јован Дучић, Милан Ћурчин, Милутин Ускоковић, Исидора Секулић, Ранко Младеновић, Станислав Винавер, итд.)⁵.

Посебно је интересантно упоређење Кочића са Дучићем који је високим умјетничким донетима ову алтернативну лирску форму дигао на највишу разину и тако значајно допринио њеном утемељењу у српску књижевност. Податак да је 1903. године у престижном и доминантном *Српском књижевном гласнику*, који је имао значајне заслуге за афирмацију и рецепцију пјесме у прози, Дучић објавио два рада те врсте (“Мала принцеза” и “Сунце”), а Кочић чак три (“Јелике и оморике”, “Кроз маглу”, “Кроз свјетлост”) и сам по себи довољно говори. (Прије тога, у претходне двије године, радови ове врсте у *Гласнику* се не срећу). Тај податак још више добија на значају када се има на уму да је Кочић све три поменуте пјесме у прози објавио у својој првој збирци *С планине и испод планине* (1904), у чијој су веома повољној оцјени значајно партиципирале и поменуте лирске прозе, а да је, на другој страни, обије поменуте Дучићеве ствари Богдан Поповић унио у своју чувену *Антологију новије српске лирике* (1911). Све то у најужој је вези са чињеницом да се неке од битних претпоставки за пуну афирмацију овог жанровског облика стварају “са појавом *Српског књижевног гласника* и афирмацијом једне нове естетичке и поетичке концепције засноване на модерничком индивидуализму и субјективизму”⁶, при чему је лако уочити да управо те претпоставке на прави начин задовољавају и Дучићеве и Кочићеве поменуте лирске прозе⁷.

Кратким лирским прозним формама Кочић је, дакле, значајно допринио процесу “жанровске демократизације” новије српске књижевности у кључном периоду њеног развоја. Али ако се пажљивије осмотре ове његове кратке лирске творевине неће бити тешко уочити да у неким од њих, осим што саме по себи представљају један иновативан облик жанровског прожимања у једном периоду развоја српске књижевности, постоје и додатне нијансе жанровског поријекла.

Неке од њих, наиме, имају и додатну жанровску “адресу”, односно идентификацију. Чак четири, на примјер, (“Тежаку”, “Тавновање”, “Жалобитна пјесма” и “Кмети”) интонацијом и садржајем дате су у облику *тужбалице*. Све ово, наравно, није случајно, јер се интонацијом и функционално и лирска проза “Слободи” може именовати као *ода*, док се пјесма “Молитва” на исти начин лако идентификује у сопственој жанровској нијанси сугерисаној њеним насловом (у њој пјесник *моли* Бога да му подари крупне ријечи којима ће исказати, тугу, бол и невољу свог народа)⁸.

2.

Када се говори о жанровској динамичности и флексибилности Кочићевог дјела посебно треба узети у обзир његову реторичку прозу, односно његове особене и нетипичне говоре које је држао као посланик у Босанском сабору. Већ и по томе што их држи познати књижевник могло би се очекивати да Кочићеви говори имају књижевни карактер. И заиста,

⁴ Исто, стр. 197.

⁵ О генези развоја и именовања (по Змајевој термину “прозаиде”) овог жанра у српској књижевности видјети у предговору антологији Бојане Стојановић Пантовић *Српске прозаиде*, Нолит, 2001.

⁶ Бојана Стојановић Пантовић, “Раскорак између стваралачке праксе жанра песме у прози и њене критичко-теоријске рецепције у *Српском књижевном гласнику* (1901-1904)”, *Сто година Српског књижевног гласника*. Зборник радова, Институт за књижевност и уметност, Београд, 2003, стр. 133).

⁷ Успјех поменутих лирских проза учинио је да Кочић није остао само на њима: већ идуће 1904. године у *Политици* срећемо три његове ствари те врсте (“У магли”, “Пјесма младости” и “Јајце”) које улазе у другу збирку *С планине и испод планине*, објављену наредне, 1905. године. Њима се по редоследу објављивања даље придружују: “Тежак” и “Молитва” (*Отаџбина*, 1907), “Тавновање” (*Политика*, 1907), “Жалобитна пјесма” (*Политика*, 1909), “Кмети” (*Отаџбина*, 1911), “Слободи” (*Отаџбина*, 1912).

⁸ “О боже мој велики и силни и недостижни, дај ми језик, дај ми крупне и големе ријечи које душмани не разумију а народ разумије, да се исплачем и изјадикujem над црним удесом свога народа и Земље своје”.

они се у пуној мјери могу сматрати књижевним текстовима. Такви су првенствено по реторичкој вјештини која и сама по себи подразумева одређене умјетничке, односно књижевне квалитете, али и по сврсисходном начину вођења и композицији реторичког текста и његовог законитог усмјеравања на задати циљ. Књижевним их идентификујемо и по сликама и метафорама које аутор посуђује из књижевности, а неријетко и из сопственог дјела, али и по инкорпорирању у реторички текст за дату прилику срочених књижевних производа, па чак и оних раније већ објављених.

Ево и примјера. У говору, одржаном 4. јула 1910. године који се библиографски евидентира и именује насловом “Шумско сервитутско право” Кочић је за разлику од својих предговорника који су се оборили на шумаре, устао у њихову одбрану. Нас овдје не интересује зашто писац који је у својим белетристичким дјелима шумаре као царске чиновнике исмијавао и критиковао за малтретирање сељака, у овој прилици иступа у њихову корист, него начин како он то чини. “Шест шумара, вели писац, послали су ми сада *стиховано писмо* (даља подвлачења С. Т.) и замолили да се заузмем код високог Сабора за њих. Дозволите да прочитам, нећу цијелога, него само шта се односи на њихову невољу. Ово ће *писмо* све статистичке податке г. Барона Бенка унеколико побити. То писмо гласи:

*Здраво Кочо од Крајине љуте!
Срби су ти прокрчили путе
Да нам сједеш до високе владе
Па да за нас лугарске органе
Испослујеш какве боље дане.*

*Још у Тебе једина је нада
Да ће за нас испливати правда.
У твом свјесном и српском говору
Предложи нас високом Сабору!*

Ја их предлажем (*аплауз*)”⁹.

У другој прилици, у говору од 25. јула 1910. године (“Критика аустријске управе у Босни”) у коме се, између осталог, говори и о тешком положају сељака, Кочић поступа на истоверан начин: “Ја ћу бити слободан високом Сабору прочитати ово *писмо* (подвлачења С. Т.), па се надам да ће по прочитању овога *писма* и они који нису имали љубави за сељачка стећи више љубави и предусретљивости према њему. *Писмо* гласи (*чита*)”:

Оно што Кочић потом прочита није ништа друго него његова, већ поменута тужба-лица “Тежак”, објављена у *Отаџбини* 1907. године¹⁰. Пјесма је прочитана без икаквих измјена, али је у загради, што за нашу расправу није без значаја, назначен начин како реагују остали посланици (*смијех*, у три наврата) и предсједавајући. “(Упозорен од предсједника Сабора да даље не чита Кочић је наставио): Само још тренутак (*смијех – чита*)”. Потом Кочић наставља гдје је и стао, завршава пјесму и даје завршну напомену: “То је једна кратка стварчица, *писмо* једно”¹¹.

Као што видимо, унутар оба ова реторичка текста, тј. у оба Кочићева саборска говора, појављује се *писмо* као жанровско именоване једног њиховог, уметнутог дијела. У првом случају, очито је, аутор је на лицу мјеста и само за ту потребу стиховао захтјев шумара, а у другом се послужио својом раније већ објављеном пјесмом у прози у којој писац, тј. његов тежак, као што знамо, кука, односно *тужи* над својом горком судбином. Видимо, дакле, да се у форми саборског *говора*, као специфичног реторичког књижевног текста појављује интерполирана нова књижевна форма која се по функцији коју врши у формалном

⁹ Петар Кочић, *Сабрана дјела*, III, Бесједа, Бања Лука; Ars libri, Београд, 2002, стр. 15-16.

¹⁰ Тада је Кочић, као што је познато, због те пјесме лежао у затвору с образложењем да су он и Васо Кондић “настојали раздраживати пучанство на презирање и мржњу против управе ових подручја и земаља”: Помињан је и стих из те пјесме: “Сваком је докундисала ова црна укупација и црна суданија”.

¹¹ Петар Кочић: *Сабрана дјела* III, стр. 26-29.

смислу идентификује као *писмо*, а суштински је заправо *тужбалица*. И у једном и у другом случају садржи нијансе жанровског карактера.

Треба имати на уму и поменуте посланичке реакције и напомене везане за интервенцију предсједника, јер се тиме не мијења само реторички дио текста у који је пјесма интерполирана, него и текст саме пјесме, с обзиром да се ради о реакцијама насталим у тренутку док се пјесма чита, евидентираним унутар текста саме пјесме. Те упадице на једној страни свједоче како текст на лицу мјеста функционише, али на другој страни представљају и неку врсту дидаскалија које, као такве, производе извјесна, привремена или могућа, жанровска помјерања унутар текста. На другој страни то је очито и нека врста инструмента за смиривање патетичних, реторичких драматичних тензија и као начин њиховог спуштања и превођења на прихватљивију раван.

Све ово, узимајући у обзир и оне метафоричке и сликовне позајмице које реторичком тексту долазе из осталих Кочићевих дјела, упућује на поступак којим се остварују извјесне жанровске мутације и симулације којима се основни текст у жанровском смислу помјера и преусмјерава у правцу и на начин који најбоље изражава оно што је писац имао на мјеру да каже.

У цјелини то изазива ефекат једне специфичне, вјешто и лукаво вођене игре којој писац прибјегава као једино могућем начину да доскочи једном огромном бирократском систему против кога другачије, тј. његовим оружјем, не може ништа постићи. Начин вођења и донети те игре у *Јазавцу пред судом*, а посебно у *Суданији*, као што знамо, далеко су комплекснији и суптилнији.

II

Игра, иначе, у Кочићевом дјелу има нарочито, централно мјесто и она посебно долази до изражаја у приповиједи и у драмским текстовима, као жанровским облицима које је овај писац најчешће практиковао. Она је битна и када се ради о жанровској устројености Кочићевог дјела.

Управо на Кочићевом примјеру веома лако се уочава да игра и жанр имају доста заједничког. И једно и друго имају одређена правила, односно конвенције. И у једном и у другом случају дословно поштовање конвенција онемогућава слободно исказивање унутрашњих значења која стоје иза тих правила. Циљ, односно сврха или резултат по сваку цијену у оба случаја умањују изворни, почетни импулс и смисао онога што се игром хтјело постићи или неким конкретним жанровским обликом изразити. Претјерана строгост у игри, као и у жанру, води ка институционализацији, окоштавању и несврховитом формалном савршенству. Послије одређене границе формално савршенство и у случају игре и у случају жанра на исти начин почиње да прераста у манир и постаје само себи сврха. Одступање од жанровских конвенција и помјерање граница игре у оба случаја најчешће доносе повољан исход, али и то подлијеже ризику – свако претјеривање на том плану такође прелази у сопствену супротност,

Све ово води ка закључку да феномен игре значајно утиче на жанровско уобличавање Кочићевог дјела.

1.

То је очито и на примјеру *Суданије*, жанровски веома флексибилног текста који је већ у почетној замисли ситуиран као игра, као уигравање, тј. проба пред право суђење. Уобичајено је да се *Суданија* у жанровском погледу сматра приповијетком која истовремено садржи и неке одлике драмског текста. За разлику од *Давида Штрпца* и драмске слике *Низ друм*, јединих Кочићевих дјела са спољним, на први поглед видљивим обиљежјима драме, *Суданија* има форму приповијетке, карактеристичне по томе што је заснована на догађају који се одвија у облику драмске представе. Са становишта жанровских карактеристика ово дјело већ и по томе заслужује извјесну пажњу, мада сам по себи тај податак не мора да значи бог зна шта.

Кочић је по свему “рођени” приповједач. То потврђује и чињеница да тему односно догађај којим се бави, а који се и сам по себи одвија у драмској форми, није књижевно уобличио као драму, него као приповијетку. Ситуација постаје још интересантнија ако се има на уму да је управо драмска тензија једна од најзначајнијих особености већине његових приповиједака. Већ и сам почетак *Суданије* има изразито наративни карактер, и по томе што се као актер наратије појављује писац, и по томе што се, као и у већини Кочићевих приповиједака, изравно улази у чин приповиједања и почиње казивање о догађају који слиједи: “Наједанпут се ненадно отворише врата, и у ћелију моју улетје *пуцер* Коста, сав задихан и уплахирен”. Али већ и у тој изразито наративној експликацији садржан је наговештај неког неочекиваног и динамичног догађаја: врата се као што видимо *ненадано* и очито нагло *отворише*, у складу с тим у ћелију *улетје* (а не *уђе*!) *пуцер* Коста, док његов изглед (*сав задихан и уплахирен*) недвосмислено открива драматичност збивања која слиједи. У даљем слиједу приче, видјећемо, драматично је то што се у сред затвора, иза леђа стражара и затворске управе, организује суданија, односно проба правог суђења, док је драмска структура и тензија самог тога чина односно догађаја, садржана у самом њему као таквом.

Ту се има на уму чињеница да је суђење само по себи структурно организовано по одређеним правилима која одговарају правилима игре на једној и законима драмске радње на другој страни. Нарацијом се у овом случају само омогућује (не: описује!) и “испомаже” тај чин. Игра односно драмска радња о којој је ријеч одвија са под окриљем наратије и без ње, касније ћемо видјети, не би ни могла да опстане. При томе стално треба имати на уму да се под игром овдје не подразумијева изигравање суданије, односно проба суђења, него структурно обликовање и слијед одређеног збивања по правилима игре. На начин како се у игри на основу унапријед задатих и познатих правила пролази кроз одређене перипетије и коначно долази до исто тако унапријед замишљеног циља, тако се у чину односно поступку суђења, такође по унапријед познатим мјерилима и узусима, одвија ток догађаја који зависи од тих правила и начина њихове примјене лавирају с ову или с ону страну правде као унапријед замишљеног идеала коме је подређена сврха тога чина. Исто то дешава се и у слиједу драмске радње која пролази кроз одређене фазе нарастања драмске тензије, њеног врхунца (кулминације) и коначног пада и разрјешења задате ситуације.

Све ово, наравно, није без значаја, јер да је у питању неки други догађај, а не суђење, он очито сам по себи унапријед не би био одређен драмском структуром, као што је случај у овој прилици: стандардни, унапријед познати драмски заплет и његово разрјешење (оптужба, одбрана, пресуда) очито латентно у себи носи напетост карактеристичну за драму. Да је у питању другачији догађај он би био *испричан*, и ма колико у себи носио драмске тензије, не би се радило о ономе о чему је овдје ријеч. Овдје се тај догађај не препричава - он се *дешава* сам по себи, по сопственим унутрашњим унапријед дефинисаним законитостима – иманентно својој унапријед задатој драмској структури.

Кочић досљедно слиједи ту структуру, па се суданија коју конструише одвија по једном унапријед познатом току односно драмском заплету. На једној страни тај заплет подразумијева актере који су носиоци јасно дефинисаних активно међусобно супротстављених начела (оптужени, државни тужилац, председник суда, присједници (поротници, људи из народа), бранитељ, перовођа, жандари). На другој страни ту је и варијабилно, сам по себи противурјечно позициониран садржај драмског заплета (оптужба, одбрана, пресуда). Драматично сукобљавање начела, чији су носиоци овако именовани актери, аплицирано на дати садржај, с циљем да се он обликује и преусмјери у складу са сопственом улогом, Кочић води с неизвјесношћу која траје до посљедњег тренутка. Колико год је ова игарија вођена с извјесним циљем, писац је сасвим “праведно” и веома изнијансирано реализовао улогу сваког од поменутих актера, степенујући је не само у односу на идеализовани модел правде, него и у односу на нарастање и кулминирање драмске радње. Потпуно реализовање драмске структуре и тензије овог догађаја због тога се и могло остварити само у сучељавању бездушног и бахатог државног тужиоца, преплашеног, али лукавог оптуженика, објективног, али ипак оптуженом мало наклоњеног председника, народски пристрасних, али од

стране суда маргинализованих присједника, вјештог браниоца, неспретног перовође, заглупљених жандара и активне публике која својим реакцијама читава ту представу држи у шаци и под контролом. Није тешко уочити да је Кочић ову своју суданију водио у корист оптуженог ситног сеоског лопова, а на штету строге и бездушне аустријске бирократске управе, и да је стога исход суђења могао бити доста предвидљив. У том смислу може се рећи да је овај “судски процес” унеколико и морално проблематичан, јер су затвореници свјесни оптуженикове кривице (као уосталом и своје!), али га стално и громко подржавају и за њега навијају тако да Ђико напосто није “смио” бити проглашен кривим и осуђен.

Али, ствари ипак не стоје тако. Јер, Ђико на крају јесте ослобођен кривице, али не зато што је *није крив* (да је више крив него прав мисли и објективни и наклоњени му предсједник суданије), него због недостатка доказа! Тиме је драмска напетост на двострук начин трајала све до самог краја. С једне стране немилосрдна, туђинска управа и бирократија (сви актери суданије су дошљаци, куфераши) и очигледни “докази” крађе, упркос лукаве одбране, драматично су водили ка осуди, док је с друге стране пишчева пристрасност у вођењу суданије “гарантовала” ослобађајућу пресуду по којој би Ђико постао невин и тако била “побијеђена” аустријска власт. У коначном расплету десило се, као што видимо, нешто треће.

Све у свему може се рећи да драмски карактер Кочићеве *Суданије* није условљен евидентном драмском тензијом као једном од карактеристика коју садржи већина његових приповиједака, него драмском структурираношћу догађаја (суђења) о коме се у њој говори. Ово треба јасно потцртати због тога што таква, драмска структурираност догађаја сама по себи не би морала много да значи изван начина како се остварује. Јер управо од тога зависи како и до које мјере ће се испољити и изразити драмски карактер збивања која су у епицентру приче. Зато што имамо такву - познату и практично непромјењиву структуру догађања као што је суђење, са унапријед номинираним актерима и њиховом јасно омеђеном улогом из које се не може далеко и не “кажњено” изаћи (тужилац не може бити бранилац, оптужени не може бити судија, и сл.), - била је потребна извјесна покретачка снага за оживљавање и стављање у покрет драмских претпоставки које се у свему томе крију. Није тешко уочити да одлучујућу, активну, покретачку улогу овдје играју управо наративни аспекти овог дјела.

2.

Иако далеко највећи дио “текста” у приповиједи излази “из уста” њених актера прави простор гдје се обликују њихове карактерне, психолошке, моралне и људске особености не налази се на томе мјесту и не произлази из тих њихових декламација. Јер, њихове реплике и нису замишљене тако да се помоћу њих откривају личне, људске карактеристике оних којима припадају, него су подређене карактеризацији типова отуђене и репресивне туђинске, аустријске администрације. Нијансирањем језичке деформације у оквиру већ искривљеног туђинског административног језичког идиома Кочић мајсторски степенује значај, учинак и агресивност сваког од припадника те отуђене, бесмислене државне чиновничке хијерархије (на швапску, природно, највише заноси “државни”, тужилац), док се евентуалне људске и карактерне особености сваког од њих веома тешко пробијају испод те љуштуре. На другој страни, међутим, пуну, раскошну људску индивидуалност сваки од ових ликова добија на другом мјесту – у наративној равни. Иако су веома кратке, успутне нараторске опаске (ремарке, тј. дидаскалије) о појединим ликовима и њиховим поступцима на лицу мјеста визуелно оживљавају и покрећу живописне и ра-зуђене ликове и карактере дајући њиховим репликама пуну људску оправданост и драмску сврсисходност. У њима Кочић демонстрира дар расног приповједача, уочљив у његовим најбољим приповједачким остварењима.

Могао је писац, наравно, све те успутне напомене конципирати и као класичне дидаскалије, односно као неутралне упуте о сценографији, атмосфери, спољном изгледу ликова, њиховим гестикулацијама, и сл. Резултат позоришне илузије у том случају очито би

био скромнији и мање убједљив. На овај начин, тј. наративним путем он је постигао да се актери суданије у много већој мјери уносе, саживљавају и поистовјећују са ликовима које изигравају. До које мјере је то саживљавање потпуно свједочи чињеница да му не одолијева ни сам писац – наратор. Ево како он описује тренутак кад почну да улазе актери суданије: “У соби настаде гробна тишина, а оптуженик несвјесно задрхта и приблијеђе као крпа у образима. Сиромах!”. Својим (неко би рекао и сувишним!) сажљивим коментаром оптужениковог уплашеног изгледа (“Сиромах”) писац очито свјесно настоји да подстакне и подигне илузију његовог јадног положаја и изгледа и тиме још више драматизује ток “суђења”.

Ови ситни наративни пасажии који у овако конципираном драмском тексту врше функцију дидаскалија до те мјере су успјешни да би сами по себи у умјетничком смислу лакше опстали него амбициозно засноване дуге реплике ликова путем којих се реализује драмска структура овог Кочићевог дјела. За нас је, међутим, овдје најбитније да ове двије функције у *Суданији* нису одвојене једна од друге, него су доведене у пун склад и равнотежу и да се на природан и функционалан начин условљавају и допуњају. Оно што сваки појединачни лик ове приповијетке у остваривању драмске радње говори као неку врсту реплике, свој прави смисао добија и на прави начин почиње да функционише тек са свјежим и кратким оснажењем на наративном плану: сви ликови ове приповијетке претходно су успутно, али врло сликовито и живописно скицирани приповједачким средствима, па као такви сасвим успјешно могу да уђу у ток драмске радње садржане у симулацији суђења.

Иако је већ и именованем његове функције и улогом у суђењу сваки од актера суданије довољно маркиран да можемо претпоставити даљи смјер у коме ће се развијати његов лик, пуну животност и праве људске карактеристике, односно предуслове за даље учешће у драмској радњи сви ликови ове приповијетке, дакле, добијају тек након што прођу кратку наративну припрему и “предспрему”, односно процедуру. Колико је наративна функција значајна, могло би се чак рећи и пресудна за Кочићеву *Суданију*, свједочи и утисак да је то заправо у књижевном смислу успјешнији и бољи дио приповијетке: главне особености ликова много лакше долазе до изражаја када се дају кратким наративним потезима, упадицама или коментарима, него “живим” и активним учешћем актера у радњи – говорном и мимичком артикулацијом сопствене унапријед замишљене карактерне, психолошке, моралне и људске димензије.

Наративне функције *Суданије* тиме се, наравно, не исцрпљују. Посебно треба скренути пажњу на то како Кочић наративним средствима разбија и оживљава једноличност дугих реплика у којима се излажу оптужба, оптуженикова и бранитељева одбрана, образложење пресуде, и сл. Моћ приповијетања указује се као коначна истина, као мјера успјешне одбране, а самим тиме и правде. Није без разлога оптужени Ђико добио овакав савјет: “Кад највећу лаж говориш, претвори се и угоди тако да ти бешједе истинито од срца теку, да ти из очију, из чела, из грла и из свију твојије ријечи бије истина и само, што но веле, истина!...”. Јер, он ће у тренуцима надахнућа заиста и измислити/испричати једну истински узбудљиву и сликовиту причу по којој сир није украо него га је отео од јазаваца. Опис ситуације када се у дубокој ноћи, обасјаној мјесечином, нашао сам на дрвету, “лицем у лице” са накостијешеним и агресивним јазавцима - крадљивцима, потпуно разбија монотонију суве, формално-правничке одбране: “Мене обузе ледена језа и смртно дрктање. Стеже ме у грлу, капа ми стаде на глави играти и перчин расти. Нешто ми се навуче на очи, и учини ми се да јазавци почеше грести и пењати се уз грабић. Цвокоћући зубима, у смртном страху викну, колико ме грло доноси: 'Натраг злотвори'“. Одјек његовог престашеног гласа у ноћној тмини, врева паса код торова, тишина кад се последије тога све утиша и смири и дубока ноћ до дна испуњена језом ишчекивања, одједном престају бити у функцији његове измишљене одбране и прерастају у амбијент неког драматичног, праведничког подвига у борби против тамо неког тешког (јазавичијег) зулума, подвига равног подвизима Симеуна Ђака. Није случајно што ту Ђикину одбрану - *приповијест* као такву прихватају и остали ученици суданије: “приватни оштећеник” Лука Ђулум (“Лијепа ти је, Ђико, приповијест, нема

вајде крити”), и државни тужилац Глигорије Злојутро (“Данашња одбрана оптуженика јест само једна лијепа приповијест којој не море нико паметан вјеровати...”).

Сличну функцију има и она прича о јазавцима што су избили на славу Стојану Гатариху из Локвара, инкорпорирана у одбрану младог браниоца с циљем да се разбије једноличност и досада те његове експликације¹².

Преплитање и поистовјећивање драмских и наративних слојева срећемо и у другачијим нијансама. Навешћемо један примјер гдје се види како се драмска и наративна функција приче непримјетно на функционалан и креативан начин сажимају у једној наоко безазленој слици у којој јањећа кожица постаје крпа, а одмах потом се та иста крпа поново и непримјетно појављује као јањећа кожица: Слика почиње да се остварује у драмском дискурсу - репликом (“Да ли то јест *јањећа кожица* (подвлачења: С. Т.) коју ви јесте купили и која јест код вас законито углављена?”), и у складу с тим, а имајући на уму и дотадашњи ток суђења, драмска илузија по којој је обична затворска крпа постала јањећа кожица, дјелује врло увјерљиво и функционише без икаквих сметњи. У другом дијелу исте реченице слика се проширује у наративном дискурсу – ремарком (“пита председник суданије, дижући са стола једну *крпу*, која је лежала пред судом као *corpus delicti*”), а у складу с тим долази до наглог, прозаичног пада те илузије. Одмах у сљедећој реченици којом се такође наставља наративна линија приче (“Послије одужег загледања и завиривања *кожице* са свију страна, свједок слеже раменима”) видимо како *крпа* поново непримјетно постаје *јањећа кожица*: једноставно, брзо и без икаквих посљедица спајањем драмских и наративних функција, преоштава се јаз између илузије и стварности, и представа несметано може да се настави. То је заправо један од уобичајених начина како Кочић води ову сложену игру: позоришна, драмска илузија с времена на вријеме се преиспитује, оспорава или враћа на обичну, сурову, свакодневну затвореничку стварност, а онда се поново, одмах у сљедећем кораку, уздиже и враћа у илузију која као таква неометано функционише у даљем току радње. Није ваљда ни потребно напомињати да само драмским или само наративним средствима то не би било могуће постићи тако лако и успјешно. При томе треба имати на уму да ово није усамљено и случајно мјесто гдје се преплићу наративна и драмска функција *Суданије*; то је у случају овог Кочићевог дјела више правило него изузетак.

(Тачка ослонца, Завод за уџбенике и наставна средства, Српско Сарајево, 2004, стр. 59-75)

¹² Стално понављање истих ствари у читавој приповијести (генералије оптуженог, садржај оптужнице, параграфи “кажњеног закона”, и сл), у свим фазама судног поступка (оптужба, одбрана, пресуда) има сврху да подцрта формализам, испразност и бесмисленост аустријске администрације. На другој страни то прераста у манир, бива једнолично и умногоме нарушава умјетнички квалитет приповијетке.