

Зорица НЕСТОРОВИЋ
Универзитет у Београду
Филолошки факултет

ФОЛКЛОРНИ ЕЛЕМЕНТИ У МУЗИЧКИМ ДРАМАМА МОМЧИЛА НАСТАСИЈЕВИЋА*

„Много примити, стоструко вратити,
ту лежи начело оригиналности.”

(Неколико рефлексција о уметности и уметничком стилу)

У бројним освртима на књижевно дело Момчила Настасијевића значајно место се посвећује уделу народног стваралаштва у његовом књижевноуметничком поступку. Међутим, поједини аутори након издвајања транспарентних облика овог феномена у Настасијевићевој поезији, односно прози, најчешће застају у својим истраживањима, уместо да и сами, попут песника чије стваралаштво проучавају, „постану географи”¹ и утврде специфичности начина на који су одређени елементи фолклора транспоновани у само књижевно остварење. Стога, прихватајући Винаверову сугестију да свако доба формира своју рецепцију, односно схватање

* Аутор овог рада прихвата позив уредника и издавача ове публикације да у њој објави за потребе одржавања предавања страним студентима на Скупу слависта приређене одломке из свог раније објављеног рада уз навођење уредничке сагласности и упућивање на библиографски податак њиховог првог објављивања. Прилог представља текст предавања настао приређивањем одломака из студије: Зорица Несторовић, *Реч пре... Фолклорна подлога Настасијевићевих музичких драма*, „Књижевност”, Београд, 1995, књ. С, св. 3–4–5, стр. 434–455. Будући да су одломци приређени за потребе предавања, они су зарад постизања функционалне целине текста унеколико прекомпоновани, прерађени, допуњени, и за ту потребу насловљени са *Фолклорни елементи у музичким драмама Момчила Настасијевића*.

¹ Станислав Винавер, „Међулушко благо”, у: *Критички радови Станислава Винавера*, Матица српска, Институт за књижевност, Београд, 1975, стр. 202.

и прихватање фолклора, истражујемо како фолклорну подлогу једног дела Настасијевићевог стваралаштва, тако и све оне поступке којима је аутор фолклорно у његовим облицима преносио у своје дело.

Драмски корпус Момчила Настасијевића којим је тај изузетни уметник обележио међуратни период развоја српске драме чине *Међулушко благо* („музичка драма у пет чинова, музика Светомира Настасијевића”), *Ђурађ Бранковић* („музичка драма у пет чинова, музика Светомира Настасијевића”), *Живи огањ* („текст за балет, музика Миленка Живковића”), *Недозвани* („драма у четири чина”), *Господар-Младенова кћер* („драма у три чина с епилогом”) и *Код „Вечите славине”* („драма у три чина с прологом, музика Светомира Настасијевића”).² Прве три убрајају се у корпус његових музичких драма.

Мада можемо приметити да су све музичке драме Момчила Настасијевића свакако недовољно проучене, указаћемо и на једну специфичност таквог приступа. Наиме, колико год био мали број текстова чији се аутори баве овим остварењима, ипак су у њима заступљеније две од укупно три драме – *Међулушко благо* и *Ђурађ Бранковић*. Прва је интересовање побудила извесним корелацијама које критичари успостављају између ње и Настасијевићевих прозних остварења (тематско-мотивска повезаност)³, а друга индикативним насловом који је намах одредио и њену природу – природу историјске драме која на свој начин говори о посткосовском периоду у историји Срба, осцилирајући између легендарног и историјског сазнања о члановима породице Бранковић.

Треће дело из корпуса Настасијевићевих музичких драма, *Живи огањ*,⁴ више је узгред спомињано но што је икад било исходни део неког захтевнијег тумачења. Свакако да овом приступу као извесно оправдање може послужити изостанак текстуалног дела – било у стиху или у прози који би изговарали актери овог остварења. Ипак, то не сме постати кочница за његово тумачење, јер оно, ма колико различито од остале две драме, такође припада њиховом корпусу.

² Одреднице у поднасловима Настасијевићевих драма доносимо према њиховом критичком издању: Момчило Настасијевић, *Драме*, приредио Новица Петковић, Сабрана дела Момчила Настасијевића, књига друга, Дечје новине, Српска књижевна задруга, Горњи Милановац, Београд, 1991. То издање је доступно и преко сајта Народне библиотеке Србије односно Дигиталне НБС.

³ Тања Крагујевић, *Митско у Настасијевићевом делу*, Вук Караџић, Београд, 1976, стр. 11.

⁴ Напомена: све наводе из *Живог огања* и напомена приређивача које се на њега односе доносимо према следећем издању са ознаком странице на којој се у том издању налазе а коју наводимо у загради на крају цитата: Момчило Настасијевић, *Живи огањ*, у: Момчило Настасијевић, *Драме*, приредио Новица Петковић, Сабрана дела Момчила Настасијевића, књига друга, Дечје новине, Српска књижевна задруга, Горњи Милановац, Београд, 1991.

Док је у поднаслову *Међулушког блага* и *Ђурђа Бранковића* Момчило Настасијевић ова остварења означио као „музичке драме у пет чинова”, указујући тако и на жанровске одреднице, дотле испод наслова *Живог огња* стоји да је то „текст за балет”, који сходно томе не разликује драмска лица већ извођаче. Очигледно да је целокупна експресивност пренесена на поље покрета и звука,⁵ те је изостала упечатљивост Настасијевићевог стиха. Заинтригирани природом овог дела можемо поставити многобројна питања, али сва управо својим одговорима упућују на централно: зашто је Момчило Настасијевић, поред две драме у стиху, решио да напише текст за балет? Зашто и *Живи огањ* није остварен у форми претходна два дела?

На ова питања постоје неколики одговори, али уколико занемаримо све оне који се темеље на чињеницама књижевноисторијске природе увидећемо да прави налазимо тек у развојном луку Настасијевићеве мисли о феноменима матерње мелодије и апсолутне поезије. Та се мисао испољава у своја два примарна облика (облик експлицитне и имплицитне поетике) који се у анализираном примеру подударају.

Успешност „читања” ове драме је условљена особеношћу на коју аутор свесрдно рачуна – читаочевом моћи замишљања. Ова се способност ипак разликује од маште утолико што постоји формиран оквир на основу којег се развија (тема, ликови, време, простор, догађај већ су познати), док машта не мари много за одређења овакве природе. Сам Настасијевић истиче: „У појави жеље, дакле, видим поуздани знак да се у механизму унутрашњег живота нешто пореметило; видим неодложну потребу за даљим преуређајем себе.”⁶ Познато је да се машта утемељује превасходно на жељи, дакле не подразумева нужно одређени систем у чијим се границама испољава. Стога је разумљиво да је *Живи огањ* организован текст који успоставља одређене законитости. Развија се кроз пет делова чија је улога аналогна чиновима у драмском тексту. Фабула пролази кроз развојне етапе типичне за драмску композицију. Извођачи делају – са својим примарним карактеристикама и обележјима улазе у игре кроз које почињу, развијају и завршавају драмски ток. Особености драмске природе нису, дакле, спорне.

⁵ Након поднаслова *Живог огња* којим се упућује на његову жанровску одредницу („текст за балет”) стоји *Музика Миленка Живковића*. О животу и раду М. Живковића видети више у Боривоје С. Стојковић, *Историја српског позоришта од средњег века до модерног доба (драма и опера)*, књига III, Музеј позоришне уметности Србије, Београд, 2016; Боривоје С. Стојковић, *Историја српског позоришта од средњег века до модерног доба (драма и опера)*, књига IV, Музеј позоришне уметности Србије, Београд, 2017; Театрослов на сајту Музеја позоришне уметности Србије.

⁶ Момчило Настасијевић, „О жељи”, у: Момчило Настасијевић, *Есеји, белешке, мисли*, приредио Новица Петковић, САБРАНА ДЕЛА МОМЧИЛА НАСТАСИЈЕВИЋА, књига четврта, Дечје новине, Српска књижевна задруга, Горњи Милановац, Београд, 1991, стр. 63.

Но, попут Исидоре Секулић која је завршавајући свој есеј о *Међулушкој благу* истакла – „ствар је рађена за музику, и заправо ће се о њој моћи говорити тек када буде отпевана”⁷, тумачи би сходно томе, а у случају анализе *Живог огња*, могли устврдити да је „ствар” рађена за игру на сцени, па ће се о њој моћи више рећи када буде одиграна. Не заборавимо да је свака драма написана да би била изведена, али да се ипак тумачи и као књижевноуметнички текст. Свакако да се ова констатација може довести у питање када је реч о *Живом огњу* јер драмског текста (у смислу дијалога у коме учествују два или више лица) нема. Међутим, важно је знати и ко пише ово остварење, па у том контексту поставити и следеће питање: зашто је ово дело ипак уобличено као „текст за балет”, а не као опера?

Пледирајући за апсолутну поезију, Настасијевић „говор тела” – игру доводи у однос еквиваленције, па и идентификације, са музиком и речима–појавама које се доживљавају путем слуха. „Игра је сасвим друго: коренита, магична, тамна. Музика ту бије из праизвора, из тела. Тек тада видети истоветно буде што и чути.”⁸

Истраживачу фолклорне подлоге Настасијевићевих музичких драма надасве постаје јасно да је сваки детаљ с разлогом дат у облику у којем га у пищевим делима сусреће. Стога је све каузално повезано – једно из другог произилази. Неће онда бити свеједно да, уколико смо утврдили приоритет игре и њен значај који аутор истиче у овом „тексту за балет”, утврдимо особености описане кореографије и њене одреднице временско–просторне природе.

Као први на листи извођача налази се народ који носи све атрибуте колективног лика. Настасијевић пак уводи и две значајне поларизације – прву према полу, а другу према годинама старости. Ове су класификације индикативне јер су односи антиподности који се овде испољавају у супротстављању старог и младог, као и мушког и женског, окосница целокупног драмског тока. Сем овог колективног лика, аутор наводи још четири извођача којима је одредио специфичне улоге. То су Први и Други Снажни, Стоја и Стојан. Међутим, успостављени дуалитет пре води ка издвајању два пара учесника него четири засебна актера због тога што су њихове улоге у драмском тексту спојене. Први и Други Снажни тако чине један пар, а Стоја и Стојан, за које крајем трећег дела сазнајемо да су близанци што потврђује почетну асоцијацију коју изазивају њихова имена, други.

⁷ Исидора Секулић, „Међулушко благо”, Сабрана дела, књ. IV, Матица српска, Нови Сад, 1964, стр. 261.

⁸ Момчило Настасијевић, „Белешке за апсолутну поезију”, у: Момчило Настасијевић, *Есеји, белешке, мисли*, приредио Новица Петковић, Сабрана дела Момчила Настасијевића, књига четврта, Дечје новине, Српска књижевна задруга, Горњи Милановац, Београд, 1991, стр. 33.

Даље следе временско–просторне одреднице које се исцрпљују у следећој констатацији: „*Дешава се негде у никоје доба (сивина, растуће дана и ноћи, живота и смрти).*” [96]. Неодређени облици времена („никоје доба”), простора („негде”), боје („сивина” – ни бело ни црно) и стања (између живота и смрти) основни су квалификативи хаоса. Ова нас одређења упућују на даље формирање парова супротности – сугерирају њихово крајње издвајање и међусобну конфронтацију. Хаос је почетно стање – које ће развијајући се од првог, преко трећег, до петог сегмента *Живог огња* – постати сопствена супротност: космос – ред. То је пут од на смрт болесног народа до народа здравог и плодног, од смрти ка животу, из мрака у светлост. Као да се анаксимандровским издвајањем парова супротности из хаоса (стања неуређености) рађа космос (стање реда) – из Ничега се јавља Нешто.

Овај примарни онтолошки принцип је заснован на механизму промене која од једног стања води ка другом. Када је тако организован механизам сижејног развоја (кретање од зла ка добру које у финалној борби са злом побеђује), онда га можемо повезати са бајкама. Поред ове сличности бајки и *Живог огња*, као додирне тачке издвајају се и већ поменути неодређено време и простор, као и лик колектива или појединца или групе актера који му помажу да победи зло. Међутим, Настасијевић у свом делу није развио класични сиже карактеристичан за бајку или народну причу. Он је механизме који су специфични и за ове врсте, али и за митско мишљење уопште, надоградио својим идејама формирајући тако сопствену онтологију, односно мит о поновном рођењу.

Аутор дело не обликује на за себе уобичајени начин, већ уместо речи користи покрет. Стварајући мит о очишћењу тела народа, он је мислио на његов дух, јер је говор тела – игра за њега идентичан значењу речи, музике и поезије. Стога је на изузетно оригиналан начин разрешио питање како реализовати толико пута обрађивани сиже о победи коју силе светла и живота односе над њима супротним силама мрака и смрти. Народни обреди и обичаји су му у том тренутку постали неисцрпни извор инспирације. Но, аутор их је преламао кроз сопствену призму тако да их, иако препознамо поједини облик или фигуру, у новонасталом делу доживљавамо на другачији начин.

Први део *Живог огња* представља обезглављено кретање хаотичне масе. Сваки учесник има тенденцију да се удружи с другима, односно да покрете свога тела усагласи са осталима, не би ли из тога произашло повезивање кретањем у један облик. Он ће се крајем другог дела јавити као круг. Из кружења гомиле издваја се специфично коло које образују старице крећући се насупрот групи од које су се одвојиле. Њихова игра одговара везаном кружном облику затвореног типа (оне се хватају за руке), па је и

према тој особини супротна првом колу које је неvezаног отвореног типа (играчи се не држе за руке).⁹

У проучавањима српских народних игара увек се као њихов доминантан облик издваја кружно кретање – коло. Чак се успоставља разлика између мађијско–обредних и култно–обредних игара управо на основу облика у коме се оне изводе. Док се прве чешће јављају у поворкама, друге су у везаном кружном облику који може бити отвореног или затвореног типа. За пример с почетка *Живог огња* индикативан је други модел – модел култно–обредне игре.

У Настасијевићевом остварењу јављају се оба његова облика: најпре отворено коло (народ), а потом затворено (старице). За избор управо овог модела значајан је принцип кружне игре који се изводи из обредног заокруживања предмета, животиње или човека, ради борбено–заштитног, плодносног или здравственог ефекта.¹⁰ Међутим, када су у питању култно–обредне игре, каква је ова с почетка Настасијевићеве драме, поменути ефектима се придружује и осећање мистичног прожимања¹¹. Из тога произилази да се у пишевом делу прво коло отвореног типа јавља као резултат потребе сваког учесника да у групи нађе заштиту и сигурност, док друго коло затвореног типа, коло старица, упућује на специфичан тип мистичног прожимања које произилази из темељног култа нашег народа – култа предака. Чајкановић указује да је он основ свих култова у нас те да представља темељ обредно–обичајне културе Срба.¹²

Нужно се поставља питање – зашто ово коло у *Живом огњу* играју старице. Формирајући га, аутор као да нарушава обредно–обичајни канон. Међутим, Настасијевић само потврђује наведено Чајкановићево становиште постижући такав ефекат мистичног прожимања који све учеснике једини на две основе: основи култа предака који су им заједнички и култа Велике Мајке (Магна Матер) који је обичај слављења хтоничног женског божанства које симболизује плодност – материнство.

У овом закључку је превасходно значајан следећи податак који сам писац наводи – старице играју своје „магично коло” [94] у смеру супротном од отвореног кола народа. У проучавањима српских народних игара издваја се облик кола које се игра насупрот устаљеном начину играња – „коло наопако”. „То коло се помиње као игра којом се изражава жалост за покојником,

⁹ Део о општим типовима кола и игара урађен према: Љубица С. Јанковић и Даница С. Јанковић, *Прилог проучавању остатака орских обредних игара у Југославији*, Народно дело, Београд, 1957.

¹⁰ Исто.

¹¹ Исто.

¹² Веселин Чајкановић, *Мит и религија у Срба*, изабране студије, приредио Војислав Бурић, Српска књижевна задруга, Београд, 1973.

оно је мртвачко коло и припада хтонском култу.”¹³ О значају овог типа игре којој се приписује и посебно култно значење, сведочи и полемика која се у литератури о овом проблему развила.¹⁴ Слободан Зечевић истиче да је необично важан био и смер игре: да ли се игра улево или удесно. Десни правац се увек везивао за култ Сунца, а леви за лунарни култ. Даља се поларност употпуњује и обликом уређења заједнице, па је отуда соларни култ доминирајући у патријархату, а култ Месеца у матријархату. Овај аутор наведеном још додаје да се скоро сва српска кола играју надесно и из напред предочених особености и примера издваја особеност игре улево.

Настасијевић пак не наводи ниједну одредницу о смеру играња, сем што истиче његову опозитност првобитном кружењу гомиле. За нас су ипак од значаја многе одреднице „кола наопако” које у *Живом огњу* играју четири старице. Управо је тај облик кола основа на којој се једине помелута два култа. Старице играју за мртве, за претке, али такође оне кроз хтонични и лунарни карактер који се везује и за женски принцип, играју и за култ Велике Мајке.

Вероватно знајући да је десна страна у нашем обичајном наслеђу везана за срећу, а лева за несрећу, Настасијевић можда изоставља ову спецификацију да би избегао њену одређујућу улогу за значење игре старица. У својој уметничкој варијанти свих ових особености аутор недвосмислено показује колика је немоћ, као и физичка и духовна исцрпљеност осталих учесника, кад одсудно коло спасења нема ко други да заигра до старе измучене жене. Издвајајући се из кола других извођача, оне указују да је потребно променити смер игре – играти у смеру живота, а не смрти. Играјући, оне себе приносе на жртву култовима предака и Магна Матер, за спас будућих нараштаја.

То показује и трећи сегмент *Живог огња* који даље развија мотив борбе са демонима смрти, а њени носиоци сада постају Први и Други Снажни. Издвајајући ове актере, Настасијевић поштује своје почетно начело о паровима опозитних или истоветних принципа. Тако су „магично коло” [94] формирале четири старице, а нага њихове игре васкрсава двојицу момака. Конфронтација позитивног и негативног начела досеже свој највећи интензитет.

Кореографија коју изводе ова два учесника не карактерише ниједну нама познату народну игру која је везана за одређене обреде или обичаје. Ево како је Настасијевић сам описује: „Снажни за то време, пружив један другом десну руку, чврсто су се ухватили, и настаје гугање (*држећи се десницама снажно вуку сад на једну, сад на другу страну, као кад се*

¹³ Слободан Зечевић, *Српске народне игре (порекло и развој)*, Вук Караџић, Етнографски музеј, Београд, 1983, стр. 106.

¹⁴ У наведеној студији Зечевић представља закључке пређашњих истраживача ове области: Бахофена, Сакса, М. Стојаковића ...

претестерисава главња.” [99] Приређивач *Живог огња* у речнику мање познатих речи наводи да је гугање „врста такмичења: надјачавање у вучењу руке” [720]. Стога је оправданије помислити да је овај сегмент настао не по узору на одређену кореографију већ на пропратне елементе њеног играчког дела. Важно је истаћи да се овакви елементи не морају увек нужно јављати и нису везани за поједину, тачно одређену врсту обичаја или тип игре. Њихова неусловљеност одредбама било које природе, имплицира да се особине које их одликују изводе из значења које собом носе, независно од игре или обичаја у чијој се композицији јављају. Њихово конкретно одређење ће нам помоћи да унеколико расветлимо и следећи песников корак у развијању *Живог огња*.

Такмичарско надјачавање у вучењу руку Првог и Другог Снажног свакако не обележава њихову улогу у току оздрављења народа. Онога тренутка кад, на измаку снага, четири старице призову најпре Првог, а овај дозове и Другог Снажног, оне им предају снагу којом су се у колу одржале. Подигнути са земље овом снагом, они се ухвате за деснице извлачећи из себе последње делиће моћи, али не да би је улудо трошили на међусобно надметање, већ да би је ујединили у борби против демона. Први и Други Снажни им се не могу супротставити појединачно јер је снага која их је васкрсла проистекла из играња старица за жртву култу предака који се, између осталих, темељи и на принципима помирења. Уобичајено надметање младих, здравих људи, превладано је заједничком снагом, толико потребном у одсудном тренутку борбе са демонима уништења.

Истраживачи бележе да је надметање те врсте карактеристична појава при прослави великих црквених празника (Ускрс, Божић), као и да је присутно у свакој манифестацији везаној за колектив. Њихова истраживања показују да се овај пропратни елемент јавља у неколико варијанти – превлачење конопца, натезање руку или ломљење шака, али и као зачикивање момка и девојке који вуку супротне крајеве мараме на своју страну.

Ниједна од могућих варијанти није употребљена у *Живом огњу*. Момчило Настасијевић се само послужио учесницима – ову игру морају играти двојица младића, и ефектом – испољавање највеће могуће снаге. Ове су две карактеристике подређене крајњем циљу њиховог „гугања” – „синула је прва варница, па друга, па трећа, пламичак спасоносно лизне из земље [...]” [99]. Овако добијена ватра познатија је под називом „жива ватра”. Први и Други Снажни својим покретима симулирају покрете особене за поступак паљења ватре трећем два дрвета, када се један крај првог дрвета постави у удубљење другог па се шакама окреће напред-назад док се не појаве прве варнице. Поменути облик „гугања” у Настасијевићевој драми тако задобија право значење своје употребе – он доводи до *живог огња*. Аутор поштује основне принципе имитативне магије јер кореографија учесника одсликава паљење ватре.

Након култа предака и Велике Мајке сада се у развој сижеа о победи над силама зла и уништења укључује и добро познати култ ватре. Чајкановић истиче лустрални карактер ове појаве наводећи да ватра у паклу има улогу прочишћења грешника. Та способност очишћења ватром када је у питању облик живог огња има специфична значења.¹⁵ Разматрајући светковине с ватром у Европи, Џејмс Фрејзер истиче да је обичај паљења „живе ватре” везан за случајеве болести, епидемија куге, колере... и наводи да је „уобичајени метод произвођења живе ватре био трење два парчета дрвета”¹⁶ са забраном коришћења камена или челика. За нас је индикативан метод трења. Поред свих карактеристика које одликују овај процес у примеру који Фрејзер наводи као илустрацију, пажњу привлачи следећи детаљ: „затим се око ваљка омота уже, а крајеве ужета с обе стране узму два или више лица која вуку уже тамо – амо.”¹⁷ Уколико имамо на уму поменуте варијанте надјачавања руку, појаву конопца (ужета) сагледавамо као копулу коју је Настасијевић употребио за повезивање елемената неколико култних обреда. Ово становиште потврђује и Фрејзеров навод о учесницима у коме упозорава да су постојала правила о томе „која су лица могла или смела да пале ватру.[...] Негде се сматрало да два лица која вуку уже [...] бар имају исто крштено име, а понекад се сматрало довољним ако су оба били чедни млади људи.”¹⁸

Обједињавајуће значење проистиче из претходна два сегмента *Живог огња* у којима доминирају култови предака и Магна Матер. Заштитничка и плодносна својства обogaћена мистичним прожимањем, прерастају у финално катарзичко значење које долази из култа ватре. Издвајајући чистилачка својства ватре којима се уништавају сви штетни елементи (физички и духовни) као доминантна, Настасијевић као да се опредељује за чистилачку теорију о светковинама с ватром, насупрот којој стоји соларна.¹⁹

На могуће Настасијевићево познавање Фрејзерове *Златне гране* указује још један елемент из *Живог огња*.²⁰ Крајем трећег и почетком четвртог сегмента издвајају се ликови близанаца Стоје и Стојана. Њихова се појава везује за искричење првих варница и почетак расветљавања мрачног предела. Обамрли народ васкрсава уз пламсање две велике ватре и одговара на позиве близанаца да буктињама приђу ближе не би ли се пламеном очистили. Стоја и Стојан, држећи руке подигнуте у ваздуху, направе мост – лук испод којег се провлаче мешани парови. Ватра сада

¹⁵ В. Чајкановић, *нав. дело*.

¹⁶ Џејмс Фрејзер, *Златна грана*, књ. II, БИГЗ, Београд, 1977, стр. 352.

¹⁷ *Исто*, стр. 353.

¹⁸ *Исто*, стр. 353.

¹⁹ О томе више у Џ. Фрејзер, *нав. дело*.

²⁰ Занимљиво је да је 1937. године у Београду објављен превод тог Фрејзеровог дела *Златна грана: студија мађије и религије* који је урадио Живојин Симић.

поред катарзичког задобија и ново дејство, потенцирано значењем које има лук састављен од руку близанаца. Кореографија се састоји из два дела. Прво се прилази „живој ватри”, а потом се провлачи испод руку близанаца. Ова се игра завршава уз „крајњи хук еротике” [100]. Да би се јасније сагледао прелаз од култа ватре ка култу плодности у *Живом огњу*, ваља најпре објаснити поменути мост или лук.

Оправдана су наша повезивања са свима знаном дечијом игром „Ласте проласте”, али је мање познато да је ова кореографија везана за прослављање многих обичаја у којима се јавља у неколико варијанти. У Срему је забележена под називом „Вишњица”, јер се при игрању пева следећи рефрен: „Вишњичица је род родила / Нема вишњу ко да бере”, док је у Банату познатија као „Кроз влакале”. Сродне су им и игре из околине Кичева, „Калинчице”, и „Крош, крошњице...” са Косова.²¹ Заједничко свим поменутих варијантама јесу време, учесници и принцип извођења. То су празничне игре које се најчешће изводе у пролеће када се млади парови провлаче испод моста направљеног од подигнутих руку. Након овог елемента изводи се везано коло које симболизује обнову и рађање.²²

Очигледно да је Настасијевић у остваривању своје верзије у *Живом огњу* поштовао опште значење ове игре провлачења. Након „живе ватре” која је уништила демоне смрти и болести, те прочистила дух и тело, наступа период обнове која увек имплицира рађање новог нараштаја. Али, веза са култом ватре не бива грубо прекинута јер аутор потенцира још једно његово значење, које наводи и Фрејзер. Следећи његове сугестије од „живе ватре” исцељења долазимо до „живе ватре радоснице” која „подстиче склапање брака и даје пород паровима без деце”²³. Ово се својство везује и за симболику проласка испод лука. Сам мост, наиме, у себи обједињује оба својства – својство очишћења и плодности. Овим се приближавамо и одговору на питање које се нужно поставља: зашто лук праве близанци, Стоја и Стојан, брат и сестра? Настасијевић само и даље поштује начело дуалитета. Као што су старице отелотворење два култа, тако близанци представљају божански пар. У њему мушкарац означава култ Сунца, а жена култ плодности. Уколико имамо на уму да се Настасијевић определио за чистилачку теорију о ватри, бирајући између ње и соларне, јасно нам је да је Стојан симбол катарзичног својства лука, а Стоја плодности и рађања.²⁴ Тако је песник готово математичким путем завршио своје

²¹ Описе и податке о играма тог типа доносимо према: Даница С. Јанковић и Љубица С. Јанковић, *Народне игре*, књ. II, III и V, Просвета, Београд, 1949.

²² Исто.

²³ Ц. Фрејзер, *нав. дело*, стр. 364.

²⁴ Слободан Зечевић, *Елементи наше митологије у народним обредима уз игру*, Издања Музеја града Зенице, Радови V, Зеница, 1973.

остварење, дајући нов тип рецепције добро познатих народних култова и култно–обредних игара.

Оваква природа ауторовог поступка долази до изражаја и у следећем Настасијевићевом остварењу – музичкој драми *Међулушко благо*. Као да је целокупно дело просто никло на фолклорној подлози. На сваком кораку сусрећемо елементе народног усменог стваралаштва било да су у питању ликови, време и место одигравања драмске приче, или пак говор актера проткан особеностима стиха народне поезије. Али, као што је у *Живом огњу* било неопходно пронаћи оно упоришно место које себи подређује све остале карактеристике, тако и у примеру *Међулушког блага* морамо издвојити начело које аутору омогућава да особености различитих обичаја, обреда или појава у нашем фолклору обједини у једном остварењу.

Колико год разматрање проблема сижејног развоја у овој драми може бити доведено у питање управо због принципа који детерминише њен настанак – показати базичност матерње мелодије у животу појединца и народа, чини се да с друге стране оно управо захтева свој одговор због истог принципа. Када Настасијевић у *Међулушком благу* развија причу о појединцу који трага за својим идентитетом, вођен сећањем на мајчинску песму, он формира типичан романтичарски сиже о трагичном положају јединке у друштву. То је такође и симболистичка тема. Многи ће у лику Незнанца наслутити песника који за нечим трага и постоји једино у тренуцима трагања. Чим нађе то што тражи, све постаје бесмислено и он умире (физички или духовно). Ако на овакав начин одговоримо на питање о теми дела, потврђујемо тезу о немотивисаности одређених делова његовог драмског тока, о недоследности ликова... Из ових закључака изводи се уверење да је аутор, у жељи да презентира своју идеју о матерњој мелодији, занемарио питање драмске фабуле поклањајући сувише пажње изворном звуку.

Међутим, овај се феномен да сагледати и у другачијем светлу. Није Настасијевић занемарио питање драмске приче у *Међулушком благу*. Он своје дело одређује као музичку драму и тиме указује на битну карактеристику њене драмске структуре. Она почива на јединству међусобног прожимања музичке и књижевне компоненте.²⁵ Али, ту је и други аргумент који се темељи на већ издвојеним варијантама сижеа. Када се оне преломе кроз призму наше теме, видимо да се испољавају и као нека од обличја окоснице ове музичке драме – непрестане борбе међусобно антиподних начела.

Као што је у *Живом огњу* почетак означен хаосом, а крај редом, тако и у *Међулушком благу* још један окршај два начела започиње бесомучним

²⁵ Одредница „Музичка драма”, у: *Речник књижевних термина*, друго, допуњено издање, Нолит, Београд, 1992.

трагањем појединца који разрешава загонетку свог порекла тек онда кад препозна мелодију родног краја. Крај дела доноси стање мира у коме као да се већ заборавило на трагичне жртве које су му претходиле у судару сила смрти и живота. Оне се боре за душу појединца док он осцилира од једног до другог начела. Сваки је избор за њега једнако погубан. Он нужно мора да страда. Та борба нема победника – постоје само жртве. Стога нас крај драме враћа њеном почетку – као да се ништа није десило.

Ушавши у домен фолклора вођен идејом о матерњој мелодији, Настасијевић у *Међулушком благу* није могао остварити представу о свету какав он јесте, већ какав би требало да буде.²⁶ Чим је на тај начин поставио оквире своје теме, за њен драмски ток почело је да важи митско време које је немерљиво. У њему етапе развоја увек под собом подразумевају и свој почетак. Стога и драмска прича у *Међулушком благу* има своје митске димензије јер је најважнија црта митова свођење суштине ствари на њихово порекло.²⁷ На основу поређења ове музичке драме с митском структуром мишљења као заједничку особину изводимо и регулативну функцију. Борба супротности отпочиње због појединачног разлога који кроз разрешење мора бити превладан. Нешто се борбом регулише, враћа у првобитно стање. Стога се и драмска прича у *Међулушком благу* развија вођена одредницама митског механизма. Њега усмерава мисао „ослоњена на целовит приступ свету који не допушта ни најмање елементе хаотичности, неуређености. Претварање хаоса у космос чини основни смисао митологије, при чему космос од самог почетка укључује аксиолошко, етичко становиште.”²⁸ Стога је свака драмска ситуација у *Међулушком благу* мотивисана.

Основни митски механизми заједнички су обредно–обичајним културама великог броја народа. Отуда је оправдано поредити карактеристике такве природе. Међутим, када је реч о реализацији ових начела, онда свака култура испољава своје специфичности. Тако се у *Међулушком благу* јављају многе особености које је аутор издвојио из разноврсних појава присутних у нашем фолкору. Но, онога тренутка када их је подредио основним детерминантама свога дела, одговорио је на подстицаје који су из њих долазили поштујући принцип који је овако формулисао: „На све мелодијске надржаје споља одговорити својом личном мелодијом. То је активно примање.”²⁹

²⁶ С. Винавер, *нав. дело*.

²⁷ Све наведено о облицима митске структуре доносимо према: Е. Мелетински, *Поетика мита*, Нолит, Београд, 1984.

²⁸ Е. Мелетински, *нав. дело*, стр. 171.

²⁹ Момчило Настасијевић, „За матерњу мелодију”, у: Момчило Настасијевић, *Есеји, белешке, мисли*, приредио Новица Петковић, САБРАНА ДЕЛА МОМЧИЛА НАСТАСИЈЕВИЋА, књига четврта, Дечје новине, Српска књижевна задруга, Горњи Милановац, Београд, 1991, стр. 45.

Занимљиво је да је аутор поред лица издвојио и шест хорова од којих кључне улоге имају хор везиља, Белиних другарица, и хор баба гробљарки, пратиља Банове жене. У скупини девојака које по народном обичају, певајући свадбарске и љубавне песме, припремају своју другу за брачни живот, Настасијевић је представио оличење живота. Њима супротне су старе гробљарке које су, попут Банове жене, срасле са црнином. Њихова мрачна песма самртне језе надјачава весели пој девојака. Црно насупрот белог, живот спрема смрти – то су антиподи који ће својим примарним одређењима уоквирити Незнанчев пут ка трагичном сазнању. Хорови својим природама потенцирају оне особености актера којима су придружени да би се јасно издвојиле њихове карактеристике које их доводе у конфликт. Ова се одређења најчешће изводе из богате обредно–обичајне традиције Срба. Тако се формирају и парови супротности од којих је свакако пар Незнанца и Беле централан.

Готово је парадоксално да су њих двоје једно насупрот другог. Али, управо зато што су сродни, они морају бити различити. На супротне стране их поставља однос који се међу њима развија. Трагичност њихових судбина објашњава се одговором на својеврсну загонетку изражену следећим стиховима: „Јер пола полу тражила, / Јер пола полу нашла.” [26].³⁰ Нису то два сродна гласа различитог порекла, већ су то гласови крвљу повезани. И да нема уклетог блага на коме је Белин отац окрвавио руке убивши свог брата близанца, Незнанчевог оца, њихова би веза својим родоскврнућем била довољно трагична. Ову опозитност Настасијевић разрешава у финалу драме када деловање коби досеже свој врхунац – Бела на дан свадбе умире, Бан открива делић тајне у стању помућене свести, народ проваљује у ризнице, док Незнанац готово луди јер осећа да је истина врло близу, али је још увек јасно не распознаје. Тек на гробљу, поред свеже, десете хумке Белина мајка изриче истину о Незнанчевом пореклу, откривајући му да је његова судбина још пре рођења одредила несрећни ток даљег живота.

Мотив предестинације аутор реализује користећи се народним веровањима у рђаве предзнаке:

И чуј, невесте две једни свати довели.
 Риђа им пресекла змија пут
 И риђа две обавила ложнице, прву ноћ. [38]

³⁰ Напомена: све наводе из *Међулушког блага* доносимо према следећем издању са онаком странице на којој се у том издању налазе а коју наводимо у загради на крају цитата: Момчило Настасијевић, *Међулушко благо*, у: Момчило Настасијевић, *Драме*, приредио Новица Петковић, Сабрана дела Момчила Настасијевића, књига друга, Дечје новине, Српска књижевна задруга, Горњи Милановац, Београд, 1991.

То је иста змија из црних слутњи старе врачаре с почетка драме:

Змија га једном зачедила,
 На дојци се скотурала,
 С млеком да једа подоји,
 [...]
 Дечицу редом подавила,
 Белу му неву оставила,
 Лепотом је наресила,
 [...]
 Змија се у срце увукла
 И мамила и мамила...
 У целов јед... [12]

Пољубац за Белу значи смрт и она га у својој песми спомиње док игра у свадбеном колу: „Женико, мамо, / За јед у целов мед.” [33]

Чајкановић истиче демонску улогу змије која потиче из подземног света. Веза између риђе боје и тог демона је остварена појавом црвенила које сигнализира неко његово посебно значење. Стога је Настасијевић риђу змију повезао с благом јер се у записима о народном веровању о закопаном благу јавља управо змија чуварка која се ретко сусреће, а кад се појави, слути на зло. У драми на дан свадбе браће близанаца риђа змија која прелази пут сватовима не само да наговештава скору несрећу, већ донекле и њен узрок – похлепу за благом. Тако су веровања о риђој змији и уклетом благу спојена у одређујући фактор злехуде Незначеве судбине. Коб почиње да се обистињује од тренутка кад брат брата на благу умори и скида се кад благо и уклето потомство нестану. Врачара у песми истиче да је змија децу подавила а лепу неву оставила – Бан је имао девет синова који су умрли, а јединица кћер је остала да својом чедношћу и лепотом привуче и последњег мушког потомка уклете породице – сина јединца убијеног брата близанца. У нечистој вези коб узима свој данак – умиру обоје.

Опустели Банови двори се као визија јављају на почетку II чина када се Незнаца појављује пред механом у Међулужју. Тада гуслар у својој песми прориче:

Грдан санак Бану доходио
 Све суботом уочи недеље:
 Морија му дворе помирила,
 Из огњишта зова проклијала,
 На слемени родом уродила,
 Са слемени чемером капала,
 Сливала се брдом по удољу,
 Те морила и старо и младо. [14]

Овога пута желимо само кратко да укажемо на изворност и упечатљивост Настасијевићевог уметничког десетерца који се ослања на онај облик који тај стих има у нашем народном песништву. Наш песник се користи епским формализмима и топосима репрезентативним за народну епску песму. Отуда ће се Бану у сну приказати визија пропасти његове породице. Овај знамењем бременит сан Бан ће снівати (нимало неуобичајено) „све суботом уочи недеље:” [14].

Поред тог елемента занимљива је и појава зове која клија на огњишту. Чајкановић бележи да се у нашим народним предањима везаним за биљке зова јавља као демонско дрво на коме бораве виле. Зато свако ко му на било који начин нанесе штету (посече, опогани), бива кажњен. Казна је најчешће смрт или одузетост. Занимљиво је да је Настасијевићев стих „Из огњишта зова проклијала” [14] варијанта народне клетве „Зова ти на огњишту никнула” коју бележи и Вук Ст. Караџић.³¹

Сви наведени детаљи творе оквир у коме се одиграва централни сусрет Беле и Незнанаца. Ма колико њихова имена била уопштена и препознатљиве симболике, Настасијевић их користи пре због посебних, а не генералних значења која собом носе. Незнанац као „бледи младић, без имена” означава „весника промене”, наступајућу моћ будућности³², док Бела, поред чистоте девојачке, означава и једну специфичну појаву. Но, пре него што расветлимо особине које проистичу из њихових имена, упознајмо се са следећим Чајкановићевим примером који илуструје обичаје и појаве везане за њихову прославу у селу Дубокој из Звишког среза. „Реч је чувеним дубочким падалицама. Реченог дана падају у занос управо у стање потпуно бесвесности, све жене у Дубокој, „деца у колевци, па све до најстаријих баба”. Чим која падне у несвест, око ње се игра коло. Чајкановић узрок играња кола изводи из песме која се при том пева и закључује „да је душа онесвесле жене оставила њено тело, и да је у тело ушао неки женски демон који се еуфемистички назива Белом.”³³ Играјући, остали покушавају да га из тела извуку, а душу у тело врате. Међутим, у врло сличној ситуацији у *Међулушком благу* када Бела, готово у трансу, игра и пева на дан своје свадбе, демон односи њену душу из тела кроз пољубац којим је Незнанац дарује. Након тога она мртва пада баба гробљаркама на руке. Природу тог пољупца најбоље одређују сватови – „У, небожна ли целова, / Помилуј, Боже, помилуј! /” [34]. Могуће је да је Настасијевић изворно познавао ове свадбарске обичаје или да их је упознао кроз литературу. Оправданост оваквог поређења почива у сличности прилика

³¹ Веселин Чајкановић, „Зова” у: Веселин Чајкановић, *Речник српских народних веровања о биљкама*, СКЗ, Београд, 1985.

³² Ц. К. Купер, *Илустрована енциклопедија традиционалних симбола*, Просвета–Нолит, Београд, 1986, стр. 112.

³³ Веселин Чајкановић, *Мит и религија у Срба*, СКЗ, Београд, 1973, стр. 174.

(свадба), истоветног имена девојке и демона (Бела) и крајњег ефекта (измамити демона из тела).

У осталим видовима стваралаштва Момчила Настасијевића јавља се и мотив жене у белом. Та је појава углавном везана за сновиђења јунака из његове прозе и у спрези је са демонским или фантастичким феноменима (прича „Страх” и друге).³⁴ Тек, и у драми *Међулушко благо* јунакиња обележена белином још у свом имену, Бела, страда у кобној вези са Незнанцем. Белина песма пре игре у којој она махнито и као без свести „ђаволи” пред Незнанцем мамећи га у загрљај, слути да она пре игра за смрт неголи за живот. У неколико наврата она овако одређује своју потребу за таквом игром:

Жеђа ме да заиграм, бабо!
[...]
Жеђа ме да заиграм,
На твој глас.
Женику, мамо,
Сухој земљи у дажд. [33]

Још при првом сусрету с Незнанцем Бела своју чежњу и чекање пореди са жедноћом – „Сахнем, крв пију твоје очи, нероде! / Три летине осуши ова жеђ!” [22]. Насупрот овако означеној Белиној чежњи, песник Незнанца одређује разним облицима ватре. Тако Незнанац поручује Бели: „сагореће те мој плам” [23], док Бан у њему види пламену клицу која ће да оживи замрли дом. Када јој отац одлучи да сам, својом грешном руком, освешта брак на уклетом благу, Бела слути скори пожар уништења који ће у гараж претворити злато: „Нестаћемо цели, / у прах у пепео у гараж, / Сан овај злата!” [26].

Принципи воде и ватре се овде укрштају на необичан начин. Предредњеност ове везе на трагичност условљена је привлачењем женског начела (вода) и њему супротног, мушког начела (ватра). Прво начело доноси другоме смрт. На Белином гробу Незнанац овако моли њену мајку: „Спекло у мени, мајчице, / Ни сузе да ороси, сагоре душа, / Пусти ме на гроб да заплачем.” [38], а она га од тога одвраћа говорећи да су му и сузе огњене. Након разоткривања тајне свога порекла, он пада на гроб изговарајући стихове у којима најупечатљивије одсликава погубност његовог одређења за Белу: „Гори, сагори, ја љубим, / Бела ми Бела до пепела!” [39].

Жеђ је према народним веровањима које бележи Чајкановић везана за душе покојника. Када је брат брата на благу уморио у драми *Међулушко благо*, пресахла је река која је текла кроз то демонско место. Потом заредом

³⁴ О томе више у: Љубиша Јеремић, „Природа фантастике у приповеткама Момчила Настасијевића”, *Глас из времена*, БИГЗ, Београд, 1993.

умиру девет Банових синова. У песми гробљарки са почетка петог чина драме издвајају се следећи стихови: „Вредница Бела поранила, / Извори воду доносила / И браћу редом поливала,” [37]. Као да веза између Беле и начела воде задобија још једно значење које донекле потврђује нашу тезу да она на дан своје удаје игра за смрт а не за живот. Душе умрлих траже воду и мир им доноси смрт сестре. То је тек прва карика у скидању коби која делује све док у бездану не нестану и благо и Незнанац. Тек тада вода потече, а предео, дотад окамењени простор, озелени. Сва начела су задовољена.

Завршни стихови указују на нови почетак означен спасоносним кораком из мрака на светлост. Препорађајући звуци реке и зеленило шуме која је освежила Међулужје означавају рођење након очишћења од коби која је узела свој данак. Као што је у *Живом огњу* крај донео нови почетак, тако се и у *Међулушком благу* изнова потврђује Настасијевићева мисао да нема рођења уколико се бар у нечему помало није умрло.

Питање фолклора у историјској драми *Ђурађ Бранковић* Настасијевић разрешава другачије него у случајевима претходне две драме. Улога народног усменог стваралаштва се у овом остварењу може двојачко сагледати. Први начин се везује за издвајање појаве које смо донекле разјаснили у претходна два дела, а други подразумева повезивање легендарног, у овом примеру изједначеног са фолклорним, и, условно узев, историјског виђења судбине чланова породице деспота Ђурађа Бранковића. Осцилирајући између та два принципа, Настасијевић ствара своју верзију о посткосовском периоду у историји Срба.

Слој легендарног је увек паралелно дат слоју нелегендарне, условно узев, историјске представе. Тако образовани парови јављају се током свих пет чинова. У првом чину аутор за представника историјског мишљења узима Старог грађанина, док су њему супротстављени Грађани (варијанта колективног лика) као носиоци сећања на породично проклетство Бранковића. Народ, због врло живог присуства косовске клетве, не жели Ђурађа за владара. Стари грађанин пак проговара гласом разума, утемељеним на историјском сазнању по којем је Ђурађ легитимни наследник изненада преминулог деспота Стефана Лазаревића. Стога се смењују стихови („Нећемо, нећемо Ђурађа!”) који одсликавају страх од коби и њеног испуњења, са гласовима разбора („Ал’ деспот га хоће / добри наш, / и хоће га са дна срца / неки глас.”) који носе наду („Из пропасти наше / неке некад нићи ће спас!”). [151]³⁵

³⁵ Напомена: све наводе из драме *Ђурађ Бранковић* доносимо према следећем издању са ознаком странице на којој се у том издању налазе а коју наводимо у загради на крају цитата: Момчило Настасијевић, *Ђурађ Бранковић*, у: Момчило Настасијевић, *Драме*, приредио Новица Петковић, Сабрана дела Момчила Настасијевића, књига друга, Дечје новине, Српска књижевна задруга, Горњи Милановац, Београд, 1991.

Други чин приказује зидање нове престонице, града Смедерева. Насупрот гласова кулчара који стиховима „Проклета, проклета, / за Бога не зна, за душу!” [55] жигошу деспотову жену Јерину пратећи линију народног веровања, стоји сам деспот као носилац вероватно истините историјске представе оличене стиховима: „Теретом сутра новим / савићу вам кичму, / и нова на Јерину недужну, / место на мене клетва, / теже још притиснуће ми душу!” [62].

Централно место збивања у трећем чину је двор Бранковића на коме лежи тешко бреме. Деспотова кћи Мара мора отићи у султанов харем зарад побољшања односа са Турцима. Она, као султанија, постаје најбољи очев изасланик и представник Срба у Порти. Али, легенда за њену жртву окривљује Јерину, „проклету туђинку”. Гласи овог, на фолклору утемељеног виђења Марине удаје, чују се из пастирине песме: „не дај ме Турчину, бабо, / мајка ме Јерина да!” [68]. Насупрот овако замишљеном Јеринином лику аутор представља деспотовицу као тужну мајку која тешко прима сурову осуду народа – „Преживети не могу / злу да ме народ твој / опева мајку!” [70].

Четврти чин као да не развија овако формирану опозитност. Ако као централно издвојимо робинино сведочење о трагичном догађају ослепљења двојице деспотових синова, за које је Мара измолила опроштај код мужа, али је акт о помиловању прекасно стигао и сурова казна већ била извршена, увидећемо да су се нивои легендарног и историјског поклопили.

Коб се проширује и на друге чланове породице, те пети чин аутор остварује у складу са својом идејом о рођењу које увек и нужно настаје из смрти. Деспотова смрт која означава потпуно обистињавање клетве бачене на његов род, препорођава његов народ. Аутор ову слику остварује на врло ефектан начин инкорпорирајући елементе историјског и фолклорног. Наиме, деспот је према записима преминуо на дан Христовог рођења које се слави коледарским песмама. Преносећи изворне стихове аутентичне и познате коледарске песме („Замучи се Божја мајка, / ој, Коледо, мој Коледо...” [86]) Настасијевић принципу смрти (коби) супротставља принцип живота. Зато Ђурађ завршава драму у самртничком ропцу изговарајући следеће речи: „Радуйте се... Рождество...” [93].

Када пажљивије проучимо овако издвојену композицију драме, приметимо да је аутор образовао својеврсну полиптонску структуру. Она се најбоље може сагледати уколико се прати приоритет фолклорног или историјског слоја у драмској причи. Упечатљива фигура монаха која отвара драму *Ђурађ Бранковић* уводи мотив коби који обележава фолклорно представљање почетка Ђурђевог владавине. Тежину косовске клетве осећа и сам деспот. То означимо првим кораком у поменутој структури. Други корак обједињава други, трећи и четврти чин. У овим сегментима драмског тока паралелно егзистирају слојеви легендарног и историјског,

чија се опозитност укида четвртим чином који доноси њихово изједначавање (робињино сведочење). Трећи корак у полиптотонској структури започиње враћањем на лик монаха који у догађајима из претходних чинова добија потврду за своја црна предвиђења. Коб мора да се обистини јер је то предуслов новог почетка. Тако се враћамо поново на њен приоритет из првог корака полиптотонске структуре управо стога што је последњим деспотовим речима унеколико и потврђена.

Тако добијена структура (I–II–I) одговара митском механизму који, вођен принципом преуређења, из хаоса ствара космос. Време владавине деспота Стефана Лазаревића је означено као време препорода српске културе. Сваки корак напретка је у периоду након косовске трагедије био веома значајан. Зато смрт деспота Стефана и ступање на престо његовог сестрића Ђурђа Бранковића доносе време када „наједнпут све постаде мрзост пустоши, све се преобрази, све се учини као да га и нема, све се испуни горчином” како бележи Константин Филозоф. Настасијевић то повезује са клетвом баченом на Бранковиће. Стога се историјско сазнање и народно веровање не искључују већ су подређени појму коби, чији је приоритет неоспоран. Самим тим што појавом монаха кроз којег коб проговара, Настасијевић отвара и затвара драму *Ђурађ Бранковић*, он недвосмислено показује какав је њен значај. Све остало је спрам ње релативно уколико се из ње не изводи или је не потврђује.

Увек се изнова ваља враћати корену свога бића јер само тада долазимо до истинитости сопственог бивања. „Бит стила осетимо у невидљивом присуству корена”, пише песник. У музичким драмама Момчила Настасијевића три пута се враћамо корену вођени песниковим мислима о стварању поезије. Овај рад завршимо речима аутора чију смо сугестију и следили када смо започињали истраживање фолклорне основе Настасијевићевих музичких драма, Станислава Винавера, који каже да се фолклор осмехује „тајанственим осмехом архаичних статуа, осмехом који не значи ни радост ни бол, осмехом који нас увек најтеже можда и језиво привлачи почецима сваке уметности.”³⁶

³⁶ С. Винавер, *нав. дело*, стр. 205.