

Валентина Р. Милекић Ковачић<sup>1</sup>

Универзитет у Бањој Луци

Филолошки факултет

Катедра за србистику

## ПОЕТИКА ПАМЋЕЊА У ЛИРСКИМ И МЕДИТАТИВНИМ ПРОЗАМА ПЕТРА КОЧИЋА

Апстракт: *Мнемонички потенцијал у књижевном опусу Петра Кочића представља важан, али недовољно освијетљен слој његове поетике, кроз који је могуће прецизније сагледати механизме обликовања смисла, афекта и идентитетских оријентација унутар његовог литерарног свијета. Постављањем овог феномена у теоријско-методолошки оквир студија сјећања, рад отвара простор за актуелизацију и ревалоризацију Кочићевог дјела. Анализом лирских и медитативних проза у свјетлу парадигме памћења показује се да су у овом, наизглед „интимнијем” сегменту опуса већ присутни темељни мнемонички механизми, који ће у приповједачкој и драмској поетици добити свој пуни, изразито колективни замаха. У тим прозама сјећање/памћење се литераризује као поступак који повезује прошлост, садашњост и будућност, те као генератор кључних конективних структура идентитета – од унутрашње норме заједнице и реторике слободеропства до пјесме, молитве и тужбалице као мнемоничких медија и извођених форми памћења. Рад је методолошки усидрен у теоријама памћења: социјални оквири памћења (Албваш), фиксне тачке и конективне структуре групног памћења (Асман), перформативност и утјеловљене праксе памћења (Конертон), симболичка „сидра” прошлости (Нора), те Рикерово наглашавање односа идентитета и временског саморазумијевања.*

Кључне ријечи: *памћење/сјећање, идентитет, конективне структуре, фиксне тачке, перформативност памћења, мнемонички медиј, социјални оквири памћења, мјеста памћења.*

## 1. Мнемонички потенцијал лирских и медитативних проза Петра Кочића

Литераризација сјећања и памћења важна је поетичка константа цјелокупног књижевног стваралаштва Петра Кочића. Кочићеви ликови у својим индивидуалним и колективним сјећањима непрестано реферишу о ближој и даљој прошлости, често ламентујући за њом с дозом носталгије, јер се из перспективе изразито тешке садашњице оно прошло донекле ревидира, уљепшава, митологизује итд. Иако су колективни меморијски обрасци нарочито доминантни у наративној прози и драми, гдје се остварују као кључне окоснице Кочићеве поетике памћења<sup>2</sup>, они се конституишу већ у раним лирским pjesмама, те уочавају и у лирским и медитативним прозама. Под „лирским и медитативним прозама” овдје се подразумијева онај дио Кочићевог корпуса који се, упркос бројним разликама између појединих проза, у издавачкој, али и књижевнонаучној традицији најчешће третира као цјелина<sup>3</sup>. Ту спада дванаест остварења: *Јелике и оморике*, *Кроз маглу*, *Кроз свјетлост*, *У магли*, *Пјесма младости*, *Јајце*, *Тежак*, *Молитва*, *Тавновање*, *Жалобитна пјесма*, *Кмети* и *Слободи*. Оне се могу читати као јединствен поетички простор у којем се памћење јавља као унутрашњи покретач текста: оно није само тема, него и начин на који се субјекат и колектив уопште конституишу и одржавају у времену. У оба жанровска вида лирике, од оног индивидуалног до колективног, сјећање/памћење се испољава и литераризује као генератор кључних конективних структура идентитета, нарочито онда када се интимна чежња прелама у колективни регистар слободе, отпора и националног поноса, а интимно разочарање, пак, у колективну апатију, осјећај поробљености, понижености и националне дегенерације. То је посебно видљиво у аспекту самоосјећања које се остварује тако што се лирски субјект самодетфинише, тј. исказује себе у садашњости наспрам оног запамћеног из прошлости (сјећана прошлост је мјера садашњости). При томе се у запамћеном индивидуална и колективна

<sup>2</sup> У раду у коме смо се бавили анализом поетичке функције здравица у дјелу Петра Кочића установили смо да је поетско стварање код овог писца нераскидиво повезано са колективним памћењем (Мисекић Ковачић, 2024:р.343).

<sup>3</sup> Горан Максимовић пак тврди да се може говорити о постојању ‘два одјелита циклуса лирско-медитативних проза’: први, који припада раној стваралачкој фази (*Јелике и оморике*, *Кроз маглу*, *Кроз свјетлост*, *У магли*, *Пјесма младости*) у знаку ‘колоритних слика из природе, натуралистичких и психоаналитичких пројекција свијести и подсвијести, те снажних еротских страсти и тјелесних доживљаја’ и други, који настаје након 1907. године (*Тежак*, *Молитва*, *Тавновање*, *Жалобитна пјесма*, *Кмети* и *Слободи*), гдје долазе до изражаја ‘тегобне слике социјалне биједи и сиромаштва’, те ‘снажни и ангажовани глас.’ (2005:р.21)

сјећања прожимају, па се субјекат у Кочићевим лирским прозама неријетко самоидентификује као репрезент колектива.

## 2. Студије сјећања као објашњавајуће сочиво

Примјеном теоријско-методолошке парадигме студија сјећања показаћемо да се присјећање у овом жанру обликује као поетички механизам (а не само као тема). Као ни лирске пјесме, Кочићеве лирске и медитативне прозе нису погодне за строгу примјену појединачних теорија памћења и сјећања, нарочито када је у питању испитивање колективних меморијских образаца. Стога смо у изразито дисперзивном пољу студија сјећања користили комбиновану херменеутичко-поетолошку процедуру, ослањајући се на оне теоријске увиде који су се показали погодним за **разматрање специфичности Кочићевог корпуса**. Кључно је да се теоријски појмови не намећу као шема, него се провјеравају као „*објашњавајуће сочиво*” за оно што текстови већ изводе. Полазне оријентације су следеће:

а) **Социјални оквири памћења**: За разумијевање прелаза од интимног „ја” ка заједничком „ми” послужило је Албвашево исходиште да се чак и лична сјећања активирају кроз оквири који су увијек, у неком виду, друштвени и комуникативни. Кад Кочићев субјект призива младост, љубав, слободу, он то чини из већ постојећих језичких и вриједносних шема заједнице (Halbwachs, 1992:р.43). Такође је продуктивна и Албвашева теза да се колективна сјећања ослањају на просторне оквири који стабилизују слику прошлости (1950/1980:рр.1–2).

б) **Памћење као извођење (перформативност)**: Конертонова теза да се памћење не „посједује” само као садржај него да се „изводи” и утјеловљује у праксама отворила је перспективу да се **пјевање и призивање пјесме код Кочића** сагледава и чита као ритуализовани чин присјећања (Connerton, 1989:р.4).

в) **Симболичка „сидра” прошлости**: Норин појам *lieux de mémoire* послужио је као херменеутичка оријентација да се поједини елементи у природи (свјетлост, магла); потом топоси (Јајце), хумка, гроб, олтар; пејзаж (планина); идеје (пјесма, слобода) препознају као **симболичка „сидра”** у која се кондензује смисао прошлости (1989:р.7). Они функционишу као мјеста/знакови у које се прошлост талози и одакле се призива.

г) **Фиксне тачке и конективне структуре**: Са Нориним промишљањем блиско кореспондира и Асманов увид да се културно памћење организује око „фиксних тачака” и да се идентитет „конкретизује” у објективисаним формама

памћења (1995:pp.128–129). Фиксне тачке какве су Косовски завјет, „звјезда” слободе, поробљеност и трпљење, топоним Јајце, фигура хајдучке крви, неки су од чворова у лирским и медитативним прозама у којима лична чежња додирује групно самопоимање. Из њих проистичу **конективне структуре** које повезују времена и стабилизују идентитет, а пјесма (прича, предање) која сублимише колективно памћење се, као и у традиционалној усменој култури, перципира као најважнији меморијски медиј.

д) **Идентитет као временски посредовано саморазумијевање:** Кочић у лирским прозама не „описује” прошлост као историју, него инсценира повратак прошлости у садашњост – као чулни доживљај, као навалу осјећања, као нејасну чежњу и као потребу да се одржи идентитетски континуитет. Управо у томе је додир са ширим проблемом односа памћења и идентитета: оно што субјект памти (и како памти) постаје начин на који себе успоставља кроз вријеме (Ricoeur, 1992; Ricoeur, 2004). Рикерова оса памћење/заборав и веза са нарацијом и идентитетом уводе разумијевање да субјекат не „посједује” прошлост као архив, већ је стално изнова организује у смисаоне обрасце (често преко приповједног/лирског обликовања).

Овај склоп појмова омогућава да се кроз саме текстуалне примјере увиди да Кочићеве лирске и медитативне прозе показују неколико стабилних мнемоничких механизма посредством којих памћење гради дијахрони идентитет и „повезује” субјекат, као и колектив кроз вријеме. Памћење се најчешће обликује на четири начина:

1. чулно-афективни окидачи (прољеће, мирис, свјетлост) који враћају прошлост као присутност;
2. негатив тог механизма (магла, тама, укоченост), као поетика нестабилног памћења и пријетње заборава;
3. симболичка „сидра” прошлости и мјеста памћења: топоси (попут Јајца) и људи као утјеловљено памћење;
4. перформативне форме памћења (пјесма, молитва, тужбалица) које памћење не описују, него га изводе и тиме одржавају. Опис механизма који Ригнеј назива мнемотехничком снагом наративизације: искуство не долази као „природно” обликована прича, него га приповједни чин уобличава у препознатљив образац који се „држи” у памћењу. (2008)

### 3. Мнемонички окидачи (кадрови)

У критичкој литератури о Кочићу већ је установљено да је његов књижевни пејзаж 'изразито психолошки мотивисан и доприноси обликовању унутрашњих расположења и стања јунакове душе' (Максимовић, 2005:р.23). Међутим, овдје ћемо показати да појаве у природи често имају улогу мнемоничких окидача (кадрова). То су тренутни чулни импулси (свјетлост, звук, мирис, годишња доба, магла) који у тексту активирају присјећање. Они функционишу као поуздани „кадрови” памћења – реконструкције прошлости. Можемо их разликовати од мнемоничких медија/носача као релативно стабилних форми у којима се памћење усидрава и траје (простор, природа као симболички код, физиономија и карактерологија, културно препознатљиви знакови, као што су хумка, вео, олтар). У контексту Албвашеве терминологије природа је „оквир” који омогућава да се прошлост „ухвати” и врати у свијест (1992:р.43).

Присјећање није пука ретроспекција, него динамика у којој садашњост активира прошлост. Стога се прошлост не враћа као чињеница већ као афективни догађај: као дах, мирис, свјетлосни талас, као нејасна, али снажна чежња која наједном обузима „сада”. Њихова функција је двојна: они оживљавају успомене, али истовремено појачавају бол због неповратности.

#### 3.1. Свјетлост: живот као повратак памћења

Најизразитији међу наведеним мнемоничким кадровима у Кочићевим лирским и медитативним прозама јесте свјетлост. У прози *Кроз свјетлост* лирском субјекту сјећања навиру 'кад оштра, врела свјетлост облије земљу' (39), 'кад сунце залази, и кад се изнад модрих планинских овршака полагамо уздижући рађа' (39) или 'кад се пуна, једра свјетлост разлије по миришљавом, планинском зеленилу' (40). У овој прози Кочић гради модел памћења који је готово школски примјер „мимезе присјећања”: лирски јунак јашући на коњу кроз завичај подстакнут свјетлошћу оживљава успомене. Прошлост не долази као наративни извјештај, него као чулни доживљај који се активира у садашњости. Мирис и врела свјетлост постају кадар у којем прошлост поново добија могућност присуства. Овдје се препознаје Рикерова оса памћење–заборав у поетичком облику: свјетлосни приказ организује прошлост као наратив афекта, док заборав пријети као стање у којем су се сјећања 'стишала на дну душе' (1992:рр.140–168).

Кад сјећања 'у топле, ведре дане, снажно замиришу као увела кита милодува' (39), тај парадокс (увело, а мирише) показује да се прошлост не враћа као стварност, него као афективна истина која грије и боли у истом тренутку. Овдје се може препознати Асманова тврђња да прошлост као социјална конструкција даје „конективну структуру” и да памћење омогућава истовремено конструисање слике прошлости и слике себе. (1995:pp.128–129) Кочићев субјекат из садашњег афекта (туга, чежња, узбуђење) организује себе као идентитет који траје *кроз вријеме*, али то трајање је крхко и стално угрожено заборавом, губитком и „тамом”. Субјект живи у времену које је често „сиромашније” од прошлости, па се пуноћа живота враћа као успомена, али и као бол због губитка јер је 'доба делијања и ашиковања' минуло. Он памти 'дане пуне свјетлости, мириса и зеленила' (40) који се неће никада вратити. Пуноћа живота у младости најуже се везује за љубавно осјећање и младалачку страст, па 'пуна, једра свјетлост' која 'титра' и 'пјенуши' у лирском субјекту призива 'меке, сладосне сањарије' (41) о дјевојци Види. Стога не изненађује што је у лирској прози *Пјесма младости* већ сама успомена на младост персонификована у лику жене, која пјева ведра и насмијана 'као жива планинска свјетлост', а мека и слатка 'као освјежавна планинска мјесечина' (51).

То што лирски субјект не може до краја да именује извор садашње „преголеми туге”, па говори о 'настрљивој, пламеној чежњи за нечим нејасним' (40), упућује на структурални губитак. Прошлост није изгубљена само зато што је прошло вријеме него зато што се пуноћа живота више не може поновити у истом облику. Туга је знак прекида континуитета, а сјећање постаје начин да се тај прекид премости – управо оно што Рикер назива радом идентитета кроз вријеме (1992: 140–168). Сјећање је зато више од носталгије – оно је начин да субјекат, који више не може да живи ту пуноћу, барем одржи њен смисао.

И мотив прољећа, тј. почетка годишњег циклуса, овдје функционише као **окидач памћења (мнемонички кадар)**. Сјећања 'навиру' у ритму годишњих доба 'сваког – сваког прољећа' (39–40), па буђење природе у прољеће покреће 'слатки дах сјећања и успомена на прошле дане'. То је блиско Конертоновој тези да се памћење одржава у понављајућим праксама (годишњи циклус) и утјеловљеним обрасцима, само што је код Кочића та „пракса” чулно-природна и поетска, а не институционална (1989:р.4). Оно није изолована психолошка радња, него догађај у којем се унутрашње стање и спољашњи свијет синхронизују: природа „памти” за субјекта, јер му даје ритам у који се прошлост може поново утиснути.

Када је у питању колективни регистар, сјећања на славну прошлост пропраћена су утисцима о тегобној и мучној историји, страдању и сталној дегене-

рацији сопственог колектива. У лирској и медитативној прози *Јајце* када лирског субјекта облију ‘дебели млазови страховитог водопада као крв црвеном свјетлошћу’ они у његовом сјећању призивају ‘јаук, лелек и шкргут зуба’ (55).

### 3.2. Магла као поетика заборава и нејасног памћења

Ако је свјетлост мнемонички кадар присјећања, онда је магла фигура нестабилности памћења: она не мора значити потпуни заборав, него замућење, неодређеност. У прози под насловом *У магли* лирски субјект каже: ‘Око мене магла, свукуд магла... Мрак у души...’ (46). Суморни јесењи пејзаж испуњен густом маглом сугерише тегобна стања његове душе. Али магла је овдје уједно семантичка напетост, **фигура епистемолошке несигурности**. Унутар осе памћење–заборав она означава стање у којем прошлост постоји као присуство, али без стабилне контуре. Самим тим памћење није призвана слика и емоција, већ кретање, трагање, лутање – субјекат није сигуран шта тачно дозива, али је сигуран да без тог дозива нема унутрашњег упоришта. Оваје је користан Норин увид да памћење често тражи симболичка „мјеста” јер су „средине памћења” распршене (1989:р.7). Код Кочића, магла сама постаје такво „мјесто”: стање свијета које држи прошлост у суспензији.

То је уједно и Албвашев коректив: субјект не памти „сам”, него у оквирима језика и колективних симбола, а магла у Кочићевом систему означава тренутак кад су ти оквири ослабљени, кад се памћење не може лако призвати. Стога се у *Пјесми младости* лирски субјект у амбијенту суморне и магловите јесени, која симболизује старост, опрашта од своје младости персонификоване у лику дјевојчета које је ‘ведро и живо као планинска свјетлост’ (51). ‘Умотане’ у магли планине су ‘нијеме, изумрле’ (49), а звуци пјесме евоцирају дане свјетлости. У лирској прози *Кроз маглу* ‘тешка јесенска магла’ (31) гута Марушку са свим њеним жељама и сновима, младошћу и љепотом. Она гуши звук, живот, ерос. Испод ње остају ‘спржене, голе равни... хладне и мртве’ (38). Зато се у истом тексту, као мјера изгубљене пуноће, набрајају звуци и облици живота које магла прекрива: ‘звекет гerdана, крупна, јасна звона на овновима и воловима’, ‘жалобитни звуци чобанских свирала’ и ‘сјетне, дјевојачке пјесме’ (32). Магла прекида живот, остављајући испод себе мртвило и пустош, песимизам и безнађе:

‘Кроз проријеђену маглу већ се указују мрке, црне јеле које се крше и превијају под страшним урликом, а испод њих се нијемо, укочено назиру спржене, голе равни, хладне и мртве, као блиједи, мртвачки облици.’ (38)

У Кочићевом књижевном дјелу магла доноси осјећај песимизма, изгубљености, као и предосјећај нечег 'страхобног и језивог' (48). У том контексту слика у којој планински врхунци одбијају од себе 'залутало, растргано, маглено прамење' (32) препознаје се као сцена борбе против епистемолошке несигурности која претходи забору и смрти, односно очувању идентитета.

#### 4. Усидрено и утјеловљено памћење: мјеста, природа, људи и норме

У лирским и медитативним прозама Кочић литераризује колективно памћење као нешто што није затворено у индивидуалној свијести, него је распоређено у медије који га чине трајним и читљивим: у мјеста, природу и у људе. Зато прелаз од интимног „ја” ка колективном „ми” није само реторичка промјена, него промјена носача памћења: од унутрашњег афекта ка простору, пејзажу, физиономији, карактерологији и социјалној норми као стабилним матрицама препознавања. У Албвашевим терминима, чак и лична импресија постаје читљива тек унутар „друштвених оквира” који су уједно и просторни, у колективно доступним схемама које заједница дијели и препознаје (1992:р.43; 1950/1980:рр.1–2).

Истовремено, код Кочића је наглашен и други пол: памћење не само да постоји него се изводи и утјеловљује. Управо ту је Конертон посебно продуктиван као оријентација: колективна прошлост траје у навикама, стилу држања, афективним обрасцима и ритуализованим реаговањима заједнице – дакле у ономе што се показује на људима и у њиховој „карактерологији”.

#### 4.1. Топос као поетичко „сидро” прошлости: просторни оквири памћења

Анализа прозе *Јајце* омогућава да се прецизније уочи прелаз од интимног ка ширем историјско-колективном хоризонту. „Тужна”, „суморна” атмосфера, која у лирском субјекту изазива „дрхтаву језу” и „ледене трнце” (53) најприје је лична импресија (афективно читање простора), али се та импресија гради кроз колективно уобличене оквири препознавања: град се доживљава као мјесто у које је „уписана” прошлост и које својим материјалним траговима (утврђења, старине, топографија, историјска слојевитост) „позива” на памћење. То се непосредно уклапа у Албвашеву тезу да се групна памћења ослањају на просторне оквири и да друштво „утискује” свој печат у материјално окружење,

које потом стабилизује сјећање (1992:р.43; 1950/1980:рр.1–2). У овој прози лирски субјект и сам наглашава да све у Јајцу као да носи ‘тежак, претежак печат чамотиње, суморности и скамењене туге’ (53). Топос (град/тврђава) овдје функционише као материјални посредник памћења: прошлост се „памти” не само у свијести него и у знаку, мјесту, призору – у нечему што појединцу даје оквир да лични афект повеже са ширим наративом.

Норин појам „lieux de mémoire” користи се овдје као херменеутичка оријентација: модерна култура усидрава прошлост у симболичким пунктовима који кондензују значења и активирају историјску свијест (1989:р.7). Он наглашава да је памћење ‘укоријењено у конкретном: у простору, гестовима, сликама, предметима’ (7). Овакво тумачење потврђује и Асманов увид да културно/колективно памћење не опстаје као континуум, него се организује око „фиксних тачака” – чворова у којима се сусрећу историја, симбол и идентитет (1995:р.129). У лирској прози те тачке тек назиремо као згуснуте призоре, док у приповијеткама и драми постају носеће осовине колективне самосвијести.

Јајце као „lieu de mémoire” (простор који носи вишак прошлости) не мора бити институционализовано „мјесто памћења” у строгом смислу, али функционише као поетски „кондензатор” („сидро”) историјске свијести: вријеме славних босанских владара је „минуло”, а престоница њихове снаге и моћи „пропала и сурвана” (54), али сјећања су „ухваћена” у остацима катакомби, куле, бедема. У том кључу Јајце као „мјесто памћења” самоемитује прошлост активирајући у лирском субјекту, не само понос кроз сјећање на средњовјековну историјску величину него и оно што иде уз историјске ломове и пораз: осјећај понижења и дегенерације.

Перцепција Јајца као „тужног” није, дакле, приватна сентименталност, него афективна боја историјског насљеђа које се осјећа у садашњости: прошлост постаје мјера садашњости, а осјећај губитка и понижења „цури” у доживљај града. Управо стога ‘хуктање и шумење дивље, необуздане Пливе’ час је ‘тужно и жалобитно’, а час ‘силно, бијесно и снажно’ (54): простор „емитује” двојаку меморијску енергију – меланхолију пада и наговјештај снаге. У културама које дуго живе под притиском ломова и потчињености памћење се често јавља као **меланхолично трајање**: као осјећање да је „нешто изгубљено” и да је садашњост мања од онога што је могла бити.

#### 4.2. Природа као меморијски код: пејзаж који „памти” и производи карактерологију

У низу Кочићевих лирских проза природа функционише као мнемонички оквир, али у лирској прози *Кроз маглу* сурови планински пејзаж постаје и карактеролошка матрица заједнице, па тиме и меморијски код.

О симболичкој функцији пејзажа и његовој функционалности у грађењу ликова пише Разија Лагумџија у раду *Кочићев пејзаж као умјетнички елемент у грађењу ликова* (р.210). Пејзажи су важан механизам кроз који Кочић остварује и нијансира лирску карактерологију Змијањаца. Они рефлектују колективно памћење на један специфичан начин. Катаклизматични призори планинских зима и јесени нису само мизансцен, већ алегоријски осликавају борбу Змијањаца са суровом природом и историјске удесе који се „наваљују” на њихова „снажна плећа”. Оно што је преживљено постаје уписано у симболички репертоар, а затим враћено у самоимагинирање као матрица идентитета: „црна невоља” која се „вјечито одмара” на планинама, претвара историју у климу, ритам и навику трајања. Та персонификација није украс него техника меморијске кодификације:

‘Планински врхунци натмурено виरे из магле као снажни, намргођени дивови, покиснули и ражљућени на ледену студен позне јесени. Узвишени, осамљени, ближи облачном небу него они ситни брешчићи што се из петних жила упињу да их достигну, хладни, тихи и суморни, као да презриво шапћу: „Иако се густе и тешке облаци црне невоље на нама вјечито одмарају, опет смо снажни, наша плећа подносе све. Ми смо моћни, ми смо силни!” (32)

Овом формулом Кочић изједначава природу и заједницу у истом коду: пејзаж постаје „говор” колектива о себи. То је тачка у којој природа престаје бити само окидач расположења и постаје **репрезентација групне самослике** – у Асмановом смислу конкретција идентитета: оно што заједница о себи мисли као о постојаној, тврдоглавој, пркосној.

Наслоњен на исти поступак, Кочић у прози о *јеликама и оморицама* гради још један меморијски код: вертикала дрвећа постаје фигура трајања, али и стоицизма, усправности, досљедности. Оне се уздижу ‘укочено, скамењено, величанствено’, а ипак остају ‘хладне, суморне, тужне’ (29), као да у истом знаку носе и тежину историјске стијешњености и етички остатак достојанства. Та двосмисленост продуктивна је за читање унутар студија сјећања: с једне стране, персонификована природа може се видјети као колективно памћење потчињености, а с друге, као пројекција лирског субјекта који сопствено стање

уписује у пејзаж (‘и ја се више ничему не надам, ‘и мој је живот као и ваш’ (30)). Управо зато текст може истовремено говорити „у име” заједнице и „кроз” индивидуалну осјетљивост (‘срце пишти, нико га не чује; сузе теку, нико их не види’ (30)), док „њежна, дубока чежња” остаје трајни унутрашњи импулс – загледаност у идеал слободе као у далеку, али обавезујућу мјеру. Тако природа није само мизансцен него медиј: она преузима на себе распон између туге и величанствености, између историјског притиска и моралне усправности, и тиме припрема прелаз ка утјеловљеном памћењу у људима, говору и нормама.

Управо је заједница та која за топове или пејзаже везује колективно памћење, те сачињава колективни симболички репертоар, фиксне тачке, чворове, али такође и меморијске медије који емитују прошлост приликом самоимагинирања колектива. У самопоимању и самоимагинирању Кочићевих ликова присутно је снажно и митско саживљавање са природом. Тамо гдје је свака стопа земље натопљена крвљу и знојем како би се опстало у историјским и природним недаћама, Кочић каже да су људи ‘спојени и сливени уједно с тим планинама и магловитим, укоченим брдима’ (48). Колективно памћење је утјеловљено и управо зато и сам пејзаж је читљив као карактерологија. Природа и људи постају један исти меморијски код. Зато персонификација пејзажа („намргођени”, „суморни”, „моћни”, „нијеми”, „изумрли”, „ожалошћени”, „јогунасти”, „пркосни”, „хладни”, „тихи”, „мрачни”, „ражљућени”) прелази у опис људи. Исти епитети циркулишу између природе и карактера: то је механизам поетичког „прелијевања” памћења из простора у идентитет. Посебно је значајно што и на микроплану ради исти принцип, па на примјер Марушка је дјевојка ‘трњинастомодрих’ очију (36), док се кроз ‘сивкасти прах’ магле ‘модре... трњине’ (33). Из оваквих примјера видљиво је да природа и човјек улазе у исту семантичку мрежу, што је поетички начин да се колективно искуство прикаже као нешто што је „у природи” и „у човјеку” истовремено.

### 4.3. Људи и норма као медији памћења: утјеловљено сјећање, афект и патријархални суд

Памћење није само у простору и природи, него и у људима. У *Јајцу* лирски субјект у житељима препознаје трајање историје: они носе ‘страшно проклетство минулих сарањених поколења’ (53). Када каже да су жене лијепе, али да ‘све на њима опомиње’ на непреболну тугу и суморно кајање, то значи да у физиономији (лицима, држању, говору) и понашању препознаје утјеловљене трагове прошлости. Мучна колективна и историјска сјећања постају дио

менталитета ондашњих житеља. Памћење оvdје није прича о прошлости, него стил постојања у садашњости – колективно искуство прелази у менталитет: оно постаје „држање” у садашњости.

Оvdје је Конертон концептуално најпотребљивији: он инсистира да се памћење не само „има”, него и „изводи” и „утјеловљује” у праксама, навикама и тјелесним обрасцима (1989:р.3). У Кочићевом постичком систему то значи да је историја препознатљива на људима као колективно научена форма туге, као „навигација” кроз живот, која је постала навика. У причи *Кроз маглу* исти механизам постаје видљив у опису људи као „намргођених”, „мрачних”, „забринутих”, са „очима без сјаја” и „кораком тешким” (50): то није психологизација појединаца него читање колектива као утјеловљене историје.

Заједница памти себе кроз правила, санкције, „шта се трпи”, „шта се осуђује” и ту се менталитет приказује најконкретније. У лирској прози *Кроз маглу* исто начело „усидреног и утјеловљеног” колективног памћења присутно је управо и као **социјално памћење норме**. Оно се испољава у ономе што заједница зна, препричава и санкционише. „Страствене” дјевојке које провичу и колективни суд над Марушком нису тек морални детаљи који граде идеолошки слој овог дјела: то је меморијски механизам којим заједница одржава континуитет, дисциплинује одступање и репродукује властиту слику. Другим ријечима, патријархална норма функционише као медиј памћења: она „чува” и преноси старе кодове (част/срамота, ред/неред), па је зато анализа ове прозе идеална да се покаже како се колективно памћење преводи у морални суд и карактер.

Наратор се више пута ослања на безличне формуле типа „народ каже” и „не зна нико”, чиме индивидуално искуство (страх, чуђење, језа) одмах пребацује у регистар колективног знања. Тако се и појава „женске планинске чељади” која „провиче” не представља као приватна психолошка чињеница, него као културно препознатљив образац – нешто што је већ именовано, објашњавано и прихваћено унутар заједнице, мада се поријекло те „бољке” истовремено држи у сфери тајанственог („не зна нико”):

‘Од једне чудне и загонетне болести, која се ненадно појави, страдају планинска женска чељад. Кад се чељаде развије и од силне једрине забрекне да кошуља на њедрима попуцкује; кад се набубриле усне зарумене; кад врела и успламћела крв снажније заструји кроз набрекле жиле: у напону снаге, младости и здравља јави се та немилостива бољка, и чељаде провиче, што народ каже. Кобна је то тајна. Од чег долази, не зна нико. Планинска су срца тврда. Боле своје, јаде своје, жеље своје не казују ником, већ их носе у гроб собом. Јадно чељаде, да ли је и тебе снашла та невидовна биједа?’ (34)

Напетост између општепознатог и необјашњивог открива како колективно памћење функционише: оно не мора бити рационално утемељено да би било важеће, довољно је да буде дијељено и препознатљиво.

У истом кључу стоји и карактеролошка максима о „тврдим планинским срцима” која „не казују ником” своје болове и жеље, него их носе „у гроб”: то је сажета антропологија заједнице, кодекс самосавладавања и затворености који се понавља као опште мјесто и тиме постаје дио колективног идентитета.

На тој позадини Марушкин случај постаје пробни камен патријархалног морала, мјесто на којем се види како заједница истовремено саосјећа и пресуђује. Колективни глас најприје осуђује неправду: давање младе дјевојке за старца представља се као нешто „за богу плакати” (35). Међутим, када Марушка наруши очекивану послушност и покуша да поступи по својој вољи, исти тај морал реагује као механизам санкције: „срамота” и „чудо” постају кључне ријечи осуде.

Посебно је значајно што се овај суд изводи кроз дијалог у којем говорници остају невидљиви и безлични: не говори појединац са именом и одговорношћу, него „гласови” који циркулишу као глас заједнице. Тај поступак укида индивидуалну перспективу и појачава утисак да је ријеч о колективном „ми” које репродукује неписана, али строга правила. Зато је Марушкина судбина више од приватне драме: она постаје сцена на којој се показује како колективно памћење живи као култура и норма – као систем образаца који одређују шта је „природно”, шта је „допустиво”, и шта се, чак и кад изазива сажаљење, мора казнити кад пређе границу.

У *Јајцу* памћење је усидрено у простору, у причи *Кроз маглу* кодирано је у природи, а у обје прозе утјеловљено у људима. Та три медија (мјесто–пејзаж–тијело) формирају поетичку инфраструктуру преко које лична импресија прелази у колективни регистар припремајући терен да се у наредним текстовима (пјесма, молитва, тужбалица) памћење појави као експлицитно извођење.

## 5. Социјално памћење и морална дегенерација

У прозама као што су *Тежак*, *Кмети*, те на други начин и у прозама *Тавновање* и *Слободи* фокус памћења помјера се на социјалноетички регистар (рад, потчињеност, истрајавање, трпљење). У том регистру, памћење није превасходно носталгични повратак младости, него мјера неправде и историјске стијешњености<sup>4</sup>. У *Тежаку* и *Кметима* наратор нема индивидуалне особине: он говори као

<sup>4</sup> Саша Шмуља указује на амбивалентну природу аутоимажа Кочићевих Змијањаца, запажајући да у њиховом самоимагинирању коегзистирају 'идеалне представе о себи и свом', које функци-

„један од” тежака/кмета. Та безличност је поетички сигнал да се посредује колективна перспектива: лични глас функционише као носилац групног искуства, тј. појединачно памћење активира се унутар друштвених оквира (Halbwachs 1992, 43). Тежак/кмет није само социјална категорија него историјско самоосјећање. Начин на који група памти своју судбину кроз фигуре рада, ропства и понижења постаје доминантни идентитетски маркер. Ове прозе су зато мост ка епском и драмском Кочићу: памћење почиње да ради као **идентитетски доказ** (ко смо, шта трпимо, шта нам је учињено), што ће у епци и драми имати много експлицитнију колективну артикулацију. То је мост и ка Кочићевој поетици отпора у којој ће се национално и социјално ослобођење спојити као питање идентитета.

### 5.1. Тежак: памћење као етичка мјера неправде

У *Тежаку* је нарочито јак контраст турског и аустријског времена: „нова” власт чита се као морална дегенерација – пропадање вјере, „старинског поштења”, љубави и настанак апатије („оковани без синцира”, „венемо”, „изгубисмо срце... памет”, „куњамо ко метиљава марва” (57)). То је облик меморијске реконструкције у којој садашњи хоризонт обликује слику прошлости: турско „некадашње” дјелује сношљивије из перспективе садашње пропасти. Тај механизам је централни за студије памћења: прошлост није „датост”, него се преуређује из потребе да се осмисли садашњост.

‘У стари земан, за турског суда и турске, да кажемо, суданије, могло се некакo живкарити и прометати. Боже ми прости, и бог је боље даваo. Берићета је било у свачем... свачег је било у изобиљу! Свијет је био асли пунијег и ситијег срца. Ага је остављо, царевина није прегонила ни сваку брезпослицу узбијала. Било је за нас, да рекнемо, тежакe и праве веће. (...) а откад заступи ова проклета и црна укопација, налет је било, све нас у црно зави. Бијели некакви људи у црној ођећи и црним шкрљацима размиљеше се као мрави по земљи нашој и отроваше нам и земљу и живот... Љетина нам поче издавати, сермија пропадати, а у људе уђе некакво проклетство и невјерлук. Аге нам се и бези пропише, и прозлише, царевина удари тешке намете, а попови накривише наеро камилавке и ударише устрану... од народа. И вјера нам посрну. Замрзну свијет сам на се. Све ти је то оштро, набусито; ниђе меке ни слатке ријечи. И љубав се и оно лијепо поштење старинско забаци, изгуби ко да га никад није ни било.’ (57)

онишу као ‘архетипови косовског предања’ и паралелно са њима ‘свијест о заједници у процесу своје етнопсихолошке дегенерације’ након Косова (2007:р.107).

Памћење неправде постаје начин да се одржи минимум идентитетског континуитета у условима у којима се живот доживљава као историјски и морални пад.

## 5.2. *Кмети*: колективни пад и конективне структуре заједнице

У *Кметима* кроз исповијест у облику тужбалице, у првом лицу множине „путнику и намјернику из далеке земље” се саопштава социјално и национално страдање кметова под аустријском управом. Као да је нова окупација била посљедњи ударац који је срушио наду код народа већ изједеног зломом, неправдом и неимаштином и довела до опште апатије и безнађа:

‘ Душа је наша изубијана и изуједана, руке клонуле од вијековног давања и снага малаксала под теретом дугог кметовања и робовања. Под бременом љутијех недаћа, ми посрћемо као у бунилу кроз овај пусти и грки живот. Ми свијетла дана немамо, ми мирне ноћи немамо!’ (70)

Страдање, понижење и патња досегли су за њих своју крајњу мјеру. Људи ‘с царскијем законом у руци’ гоне их ‘с кућишта предака’, па постају ‘незаробљено робље једно: код куће, а без куће, код земље а без земље, код постојбине а без постојбине’ (70). Оваје је веза памћења и идентитета директна: ко смо – то је оно што памтимо као образац истрајавања/ропства/неправде и како то преводимо у језик заједнице. У Асмановим терминима, ово су конективне структуре које држе групу на окупу кроз заједничке слике губитка и моралне норме, које се из тог искуства изводе (‘чврсти у вјери и драгим обичајима својијех пређа, везани љубављу и гробовима отаца за родну земљу’ (69)).

Самовиктимизацијски наратив („дуга тужбачица јада и чемера”) је реторичка форма у којој колектив постаје препознатљив самом себи. У истом потезу та реторика припрема терен за перформативне форме памћења (пјесма, молитва, тужбалица), јер кад стварност више не нуди „излаз”, памћење мора добити облик који се може изводити и дијелити као заједнички језик опстанка: ‘Прислушај, путниче и намјерниче из далеке земље, туговања наша, и објави и огласи на све стране свијета, нека знаде све седам царевина црну муку нашу и црни живот.’ (70)

Сродне варијације истог меморијског регистра јављају се и у прозама као што су *Тамновање* и *Слобода*, гдје се памћење додатно политизује и уписује у бинарност слобода/ропство. У том смислу, социјално памћење ових текстова стоји као прелаз од „усидреног” памћења (простор–пејзаж–тијело) ка памћењу које се све отвореније артикулише као колективни захтјев, а затим и као перформативни чин заједнице.

## 6. Перформативне форме (колективног) памћења: пјесма, молитва и тужбалица

Код Кочића „пјесма”, било да је ликови пјевају, призивају или евоцирају, није само средство изражавања него мнемонички медиј који надживљава појединца. Она је такође конективна структура, односно медиј који повезује вријеме, идентитет и заједницу. Пјесма је у Кочићевом литерарном свијету изразито перформативна јер не „саопштава” памћење него га чува и обликује кроз извођење. Овадје је посебно продуктивно Конертоново исходиште да се памћење одржава у праксама и перформативним чиновима (1989:р.4).

### 6.1. Народна лирска пјесма као мнемонички медиј

Лирске народне пјесме су један од важних мнемоничких механизма Кочићевих лирских и медитативних проза. У усменим културама лирске народне пјесме нису само умјетнички израз него и колективни „меморијски медиј”: оне у формулативним, ритмичким и мелодијским обрасцима чувају искуства, вриједности и афективне моделе заједнице, па их је могуће лако памтити, понављати и преносити. Зато се памћење у њима не складишти као архив чињеница, него као препознатљиви сценарији осјећања (љубав, жал, чезња, понос) који у тренутку извођења поново постају „живи” и дијељени. Када Кочићеви ликови најинтимнија стања исказују познатим лирским народним пјесмама, они се ослањају на већ „готов језик” заједнице: лично осјећање изговара се кроз колективно препознатљиву форму, па интимно постаје комуникативно и памтљиво. Тако пјесма истовремено артикулише емоцију и врши мнемоничку функцију – одржава континуитет заједничког афективног памћења кроз понављање и извођење.

У прози *Пјесма младости* из садашњости у којој су природа и људи ‘намрштени, мрачни... забринути’, у којој је све ‘ледено, укочено, без живота’ и ‘утонуло у страховно, дубоко ћутање’ стихови једне такве пјесме<sup>5</sup> евоцирају заносну необуздану младост и некадашњи љепши живот. Пјесма је овадје мнемонички

<sup>5</sup> „Расвјето се ђул у башти,  
Милодув се размирисо –  
Дођи, драги, очи моје,  
Да ти гризем б’јело грло,  
Да ти пијем црне очи,  
Да пресвиснем у љубљењу,  
У љубљењу и грљењу!” (50)

медиј ('Добро се сјећам да су се те њезине ватрене и вреле ријечи некада бучним шумом слиле у моју душу и ту се дубоко, предубоко упиле!' (50)) за који је лирски субјект везао и кроз које је запамтио своја најинтимнија осјећања и утиске ране младости. Он препознаје и идентификује своја лична осјећања и сјећања са стиховима заносне и чулане младалачке љубави: 'о, како ми ова пјесма дође драга и позната!' (50). Контраст је овдје радикалан: садашњост је 'ледена, укочена, без живота' и 'утонула у... ћутање', а пјесма отвара пролаз ка пуноћи: 'О, како ме снажно и боно гане и потресе!' (50). Свијећа на „одру минувале младости” симболизује сјећање које се супротставља мраку заборавља – рикеровски, то је отпор прекиду континуитета кроз временско саморазумијевање (1992:pp.140–168).

На сличан начин и у лирској прози *Кроз свјетлост* лична осјећања изражавају се кроз колективно препознатљиву форму и садржај „познате кочијашке пјесме”<sup>6</sup>, која у тренутку извођења поново постаје „жива” и дијељена.

Лирска пјесма коју несрећна Марушка попијева у прози *Кроз маглу* окамењени је израз туговања младих планинки чије драгане одводе у војску, а њих удају за недраге. Поново је пјесма памтиља једног суровог живота, у коју се нагомилало и поетски згуснуло искуство бројних змијањских дјевојака којима је судбина намијенила сличан усуд. Она је у исти мах дубоко лична и интимна, али и заједничка, колективна и није случајно што та попијевка тако дубоко узбуђује слушаоце: 'лијепо ме ледени трнци подиђоше и некаква ме туга облада' (35).

## 6.2. Молитва и тужбалица као ритуализација памћења

У *Молитви* и *Жалобитној пјесми* памћење добија форму обреда: не у институционалном, него у поетском смислу. Памћење се „изводи” кроз молитвени тон, кроз жалобни ритам, кроз обраћање које подразумева заједницу слушалаца (чак и кад је имплицитна) (Сопнертон, 1989:р.4). Оно се утјеловљује у праксама, ритуалима, гестовима, говорним жанровима. Молитва и тужбалица су управо такве форме<sup>7</sup>: њихов смисао није само у информацији, него у чину – у томе што се кроз понављање, интонацију, обраћање, успоставља заједнички афективни простор у којем прошлост опстаје.

<sup>6</sup> „Дојке расту, јелци пуцају  
Срце иште, удати се хоће” (30)

<sup>7</sup> На додатну жанровску ширину неких Кочићевих лирско медитативних проза, које су већ и саме по себи хибридни жанр, указивао је Станиша Тутјевић тврдећи да су чак четири прозе (*Тежак*, *Тавновање*, *Жалобитна пјесма* и *Кмети*) интонацијом и садржајем дате у облику тужбалице, *Слободи* кореспондира са жанром оде, а *Молитва* са истоименим жанром. (2017:р.129)

### 6.2.1. *Молитва*: „крупне и големе ријечи”

#### као језик колективног памћења

У *Молитви* субјекат тражи ‘крупне и големе ријечи које душмани не разумију, а народ разумије’ да би ‘пјевао о срећним данима минула времена’ и ‘кукао над општим јадам’ отаџбине (60). То је, у ствари, предањски и традицијски језик који има унутрашњу заједничку читљивост: ријечи које носе кондензовано искуство заједнице, њене норме и симболичке репере. У том смислу, поетички је еквивалент онога што се у Кочићевој епској прози јавља као „предањско дозивање”: говор који савремену несрећу чита кроз дубље, опште, традицијско.

Овдје се види да колектив мора памтити не само славу, него и „црни удес” јер без тога нема идентитетске вертикале. И зато се јавља императив опјевавања: ако субјекат ‘не буде пјевао’, душа ће се ‘разгубати’ од туге (61). Памћење је егзистенцијални услов опстанка субјекта и заједнице, начин очувања смисла, а „пјевање” је његов облик.

### 6.2.2. *Жалобитна пјесма* и опјев трагике:

#### памћење жртве као обавеза

Код Кочића је важно да се и трагични догађаји опјевају – не само да се над њима плаче, него да добију форму која може трајати. То је једна од најјачих конективних структура идентитета у културама страдања: трагика мора бити преведена у памтљиву форму. У том смислу, пјесма Милана истражника<sup>8</sup> у *Жалобитној пјесми* може се читати као медиј колективног памћења који сабира, згушњава и преноси искуство неправде и губитка: пјесма није само израз, него доказ да се није „прешло ћутке” преко страдања.

То се непосредно везује и за мотив „опојати гробове”: гроб је симболички пункт идентитета – мјесто гдје се памћење мора обновити да би заједница остала „своја”. У Конертоновом смислу опјело и тужбалица су перформативни облици памћења (1989: р.4): не памти се само тако што се зна, него тако што се „чини”.

<sup>8</sup> Свака птица ластавица

Лети широм весело,  
А ја тужан у тавници  
Пјевам пјесму жалосну.

Све субота по субота  
Мене воде вјешал’ма;  
Ах, не плачи, сејо драга.  
Мајко, мајко, не плачи! (68)

### 6.2.3. Слободи: Пјесма као привилеговани мнемонички принцип: конективна структура идентитета

У предањској култури (и косовском миту као њеном језгру) управо је пјесма кључни медиј преноса: она „држи” идеал слободе у животу и онда кад је стварност противна том идеалу. Од Косова до најновије историје пјева се и његује увијек једна иста Пјесма о слободи која је основна идеја водила кроз вијекове, свјетионик и путоказ да се не затре и не изгуби идентитет. У „тестментарном тексту” (Певуља, 2024:р.41) *Слободи* пјесма о слободи поима се као средство да се колектив из стања „окамењености” врати у стање „уздрхталог заноса” – не као пука емоција, већ као **мобилизација памћења**. Овдје се исказује повјерење у митомоторичку моћ овакве пјесме да у времену апатије и дегенерације нација ‘задрма... смрзнутом земљом’ и ‘потресе смрзнутим срцима’ (72). То се најбоље концептуализује као Рикерова оса памћење–заборав: тамо гдје пријети заборав као колективно „утруће”, пјесма ради као противтежа, као активирање прошлости ради будућег преокрета, дакле, као идентитетска пракса. Памћење се овдје доживљава перформативно: оно се не чува само тако што се помиње, него тако што се изговара/пјева, као чин који треба да „разбуди успавани дух” (72). Стога, у *Слободи* пјесма постаје ритуализовани чин памћења који може да покрене колективни дух и одржи идентитетску вертикалу. Управо ту се најјасније наговјештава оно што ће у Кочићевој епици и драми постати још експлицитније: да је памћење један од кључних конективних механизма индивидуалног и колективног идентитета, а да се „пјесма” јавља као привилеговани мнемонички принцип који повезује „онда” (памћена слобода/завјет), „сад” (ропство, апатија) и „сутра” (позив на буђење) – најприје у интимном регистру, а потом све снажније у заједничком. Пјесма о слободи функционише као „објективисана култура” у којој се групни идентитет „конкретизује” и као „фиксна тачка” око које се организује памћење (Assmann, 1995:pp.128–129).

Индивидуални глас призива слободу из заједничког симболичког репертоара – од Косова до „хајдучке крви” и историјског искуства потчињености. То су управо оквири без којих „нема памћења” (Halbwachs, 1992:р.43). Формулација да су ријечи о слободи ‘слатке и опојне’ и да ‘вијековима из темеља потресају’ (71) упућује на то да је слобода памћени идеал који циркулише као трајна семантичка матрица унутар заједнице. Она је симболички репертоар, па ријечи не служе само да именују стварност него да одржавају оријентацију (шта је „више”, шта је „вриједно”, шта је „наше”). Овдје се веома лако уочава веза са

хришћанским архетипом васкрсења, али у трансформисаном, историјско-етичком облику. У том смислу идеал слободе је обећање да историја није затворена у пад, да је могућ преокрет, да има „свјетлости” после „потамњења”. Зато је слобода „врховни идеал” који спречава „подивљање” јер чува антрополошку мјеру (достојанство, смисао, норму). Позивање на „балканске хајдуке, претке” као баштину, такође гради једну континуитетну линију: историјско искуство отпора трансформише се у идентитетску норму. То је поетички начин да се каже да је отпор постао „природан” језик заједнице, у смислу Конертонове идеје да се памћење утјеловљује и изводи у поновљивим обрасцима (овдје: занос, пркос, „узбуњеност”, немирење).

### **6.2.3.1. Рецепција као доказ перформативности: шта пјесма чини заједници**

Посебно је важно пратити не само шта пјесма памти, него шта она чини слушаоцима. У *Жалобитној пјесми* перформативни учинак пјевања постаје видљив као нагла промјена колективног стања: глас Милана истражника, који у затвору пјева „познату робијашку пјесму”, „заносно и необузвано” прекида тамничко „мртвило”, покреће сузе и у „учмале душе” уноси нешто „свијетло и топло” (67). Овдје је Конертонов аргумент примјенљив у дословном смислу: памћење се не „посједује”, него се одржава и преноси кроз перформансе, односно кроз дјелатне, ритуализоване чинове који производе заједничко сјећање и заједнички афект (1989). Још значајније, исту пјесму прихватају различити актери – од затвореника до стражара и управника (‘и окорјели разбојници крвљу људском упрљаних руку; и препредене варалице што се вјечито смију и подсмјехивају, и жене и бивше дјевојке у женском одјељењу, и војници на стражи; и сам стари керкермајстор.... и његов мали синчић’ (67, 68)), што упућује на Албвашеву тезу да се и најличнија реакција артикулише унутар „друштвених оквира”. Појединачно осјећање постаје дјеловно онда када уђе у заједнички репертоар симбола и образаца препознавања (1992:р.43). На звуке ове пјесме ‘сви се преобразе, постану меки и падну у тугу и неку болну сјету’ (67). Њену изразито мобилишућу снагу демонстрира сцена у којој цијела Црна кућа ‘врије од узбуђеног пјевања’ свих „апсеника”, те на посљедње стихове ‘пјеване неизмјерном тугом и у грозничавом заносу’ затвор се ‘затресе, заљуља из темеља’ (68). Ово показује да памћење више није индивидуални повратак, него заједнички чин: пјесма кондензује „ми” и функционише као конективна структура идентитета, у Асмановом смислу – као културни медиј у

којем се група препознаје и „конкретизује” преко заједничког идеала слободе (1995:pp.128–129). У том смислу, *Жалобитна пјесма* представља најјаснију медијску спону између интимних назнака моћи пјесме у раној лирици и каснијег, експлицитно мобилишућег регистра у *Слободи* и *Молитви*, најављујући начин на који ће у епизи и драми пјесма/глас функционисати као кључни механизам колективног памћења.

## 7. Закључак

Анализа лирских и медитативних проза показује да је памћење код Кочића поетичка константа читавог опуса: не само тема, него и поступак који изнутра организује смисао и идентитетско саморазумијевање. У овом „интимнијем” корпусу сјећање се најчешће активира чулно-афективним окидачима (прољсће, свјетлост, мирис), али исто тако и њиховим негативом (магла, тама, укоченост), као постиком нестабилног памћења и заборава. Притом се прошлост не јавља као историјска чињеница, него као повратак у садашњост који гради дијахрони континуитет субјекта и колектива те претвара запамћено у мјеру садашњости. Посебно је важно да се већ овдје уочавају стабилне конективне структуре: мјеста и људи као утјеловљено памћење, те перформативне форме (пјесма, молитва, тужбалица) које памћење не описују него га изводе и одржавају. Тако се интимна чежња прелама у колективни регистар слободе, отпора и националног поноса, док се разочарање артикулише као слика апатије и деградације. Зато се у епским и драмским текстовима исти тај меморијски репертоар појављује у појачаној, експлицитно колективној артикулацији: чежња се преобликује у јавни говор отпора, а „пјесма памтиља” у језик заједничког идентитета и мобилизације.

## Извори

1. Сабрана дјела Петра Кочића (2002), I–IV, Бањалука–Београд, Бесједа-Ars Libri.

## Литература

1. Halbwachs, M. (1950/1980). *The Collective Memory*. (Trans. Francis J. Ditter Jr. & Vida Yazdi Ditter). New York, Harper & Row.
2. Halbwachs, M. (1992) *On Collective Memory*. (Ed./Trans. Lewis A. Coser) Chicago, University of Chicago Press.
3. Assmann, J. (1995) Collective Memory and Cultural Identity, *У: New German Critique* 65: 125–133.

4. Connerton, P. (1989) *How Societies Remember*. Cambridge, Cambridge University Press.
5. Лагумџија, Р. (1979) Кочићев пејзаж као умјетнички елеменат у грађењу ликова. У: *Зборник радова о Петру Кочићу*. Сарајево, Институт за језик и књижевност.
6. Максимовић, Г. (2005) *Свијет и прича Петра Кочића*. Бања Лука–Београд, Бесједа–Ars Libri.
7. Милекић Ковачић, В. (2024) Поетичка функција здравице у књижевноумјетничком дјелу Петра Кочића. У: *Филолог – часопис за језик, књижевност и културу*. Бања Лука, Филолошки факултет, XV, 30, 342–363.
8. Nora, P. (1989) *Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire*. У: *Representations* 26, 7–24.
9. Певуља, Д. (2024) *Староставна књига Петра Кочића*. Београд, СКЗ.
10. Ricoeur, P. (2004). *Memory, History, Forgetting*. Chicago, University of Chicago Press
11. Ricoeur, P. (1992) *Oneself as Another*. (Trans. Kathleen Blamey) Chicago, University of Chicago Press, 140–168.
12. Rigney, A. (2008) *The Dynamics of Remembrance: Texts Between Monumentality and Morphing*. У: Astrid Erll & Ansgar Nünning (eds.), *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook*. Berlin/New York, Walter de Gruyter.
13. Тутњевић, С. (2017) *Претварање Петра Кочића*. Источно Ново Сарајево, Завод за уџбенике и наставна средства.
14. Шмуља, С. (2007) Колективно памћење у дјелу Петра Кочића. У: *Петар Кочић данас* (зборник радова). Бања Лука, Академија наука и умјетности Републике Српске, 101–118.

Valentina R. Milekić Kovačić  
University of Banja Luka  
Faculty of Philology  
Department of Serbian Studies

## THE POETICS OF MEMORY IN PETAR KOČIĆ'S LYRIC AND MEDITATIVE PROSE

### *Summary*

This analysis of Kočić's lyric and meditative prose shows that memory is a poetic constant across his entire oeuvre: not merely a theme, but a constitutive procedure that internally structures meaning and identity-based self-understanding. In this more „intimate” corpus, recollection is most often activated by sensory-affective triggers (spring, light, scent), but also by their negative counterparts (fog, darkness, rigidity), which function as a poetics of unstable memory and the threat of forgetting. The past does not

appear as a historical fact, but as a return into the present that establishes a diachronic continuity between the subject and the collective and turns what is „remembered” into a measure of the present. Particularly important is that stable connective structures are already discernible here: places and people as embodied memory, as well as performative forms (song, prayer, lament) that do not describe memory but enact and sustain it. In this way, intimate longing refracts into a collective register of freedom, resistance, and national pride, while disillusionment is articulated as an image of apathy and degeneration. Hence, in the epic and dramatic texts the same memorial repertoire reappears in an intensified, explicitly collective articulation: longing is transformed into a public discourse of resistance, and the „memory song” into a language of shared identity and mobilization.

► **Keywords:** memory, identity, connective structures, fixed points, performativity of memory, mnemonic medium, social frameworks of memory, sites of memory.

## References

1. Assmann, J. (1995) *Collective Memory and Cultural Identity*. U: *New German Critique* 65, 125–133.
2. Connerton, P. (1989) *How Societies Remember*. Cambridge, Cambridge University Press.
3. Halbwachs, M. (1950/1980) *The Collective Memory*. (Trans. Francis J. Ditter Jr. & Vida Yazdi Ditter). New York, Harper & Row.
4. Halbwachs, M. (1992) *On Collective Memory*. (Ed./Trans. Lewis A. Coser) Chicago, University of Chicago Press.
5. Lagumdžija, R. (1979) Kočićeve pejzaž kao umjetnički elemenat u građenju likova. U: *Zbornik radova o Petru Kočiću*. Sarajevo, Institut za jezik i književnost.
6. Maksimović, G. (2005) *Svijet i priča Petra Kočića*. Banja Luka – Beograd, Besjeda–Ars Libri.
7. Milekić Kovačić, V. (2024) Poetička funkcija zdravice u književnoumjetničkom djelu Petra Kočića. U: *Filolog – časopis za jezik, književnost i kulturu*. Banja Luka, Filološki fakultet, XV, 30, 342–363.
8. Nora, P. (1989) *Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire*. U: *Representations* 26, 7–24.
9. Pevulja, D. (2024) *Starostavna knjiga Petra Kočića*. Beograd, SKZ.
10. Ricoeur, P. (1992) *Oneself as Another*. (Trans. Kathleen Blamey) Chicago, University of Chicago Press, 140–168.
11. Ricoeur, P. (2004) *Memory, History, Forgetting*. Chicago, University of Chicago Press.

12. Rigney, A. (2008) The Dynamics of Remembrance: Texts Between Monumentality and Morphing. U: Astrid Erll & Ansgar Nünning (eds.), *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook*. Berlin/New York, Walter de Gruyter.
13. Tutnjević, S. (2017) *Pretvaranje Petra Kočića*. Istočno Novo Sarajevo, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
14. Šmulja, S. (2007) Kolektivno pamćenje u djelu Petra Kočića. U: *Petar Kočić danas* (zbornik radova). Banja Luka, Akademija nauka i umjetnosti Republike Srpske, 101–118.