

Марија Грујић  
РОД И КУЛТУРА ФРАГМЕНТАРНОСТИ

НАУКА О КЊИЖЕВНОСТИ  
Књижевне теорије и књижевна критика

Оснивач и први уредник едиције  
академик Зоран Константиновић

Уредник  
Милан Радуловић

Рецензенти  
др Љиљана Пешикан Љуштановић  
др Татјана Росић

МАРИЈА ГРУЈИЋ

РОД И КУЛТУРА  
ФРАГМЕНТАРНОСТИ

*Нечиста крв и Газда Младен*  
БОРИСАВА СТАНКОВИЋА

ИНСТИТУТ ЗА КЊИЖЕВНОСТ И УМЕТНОСТ  
БЕОГРАД, 2015.

Књига је резултат истраживања у оквиру пројекта 178013 – *Културолошке књижевне теорије и српска књижевна критика* Института за књижевност и уметност у Београду. Истраживање и штампање књиге финансирало је Министарство просвете, науке и технолошког развоја Србије.

## САДРЖАЈ

1. УМЕСТО УВОДА: СТАНКОВИЋЕВА  
ПРОЗА О ЈУНАЦИМА И СВЕТУ  
И КАКО ЈЕ ДОЖИВЕТИ ДАНАС ..... 7
2. ПРКОСНО НАДВЛАДАВАЊЕ  
ЧАРШИЈЕ: ФРАГМЕНТИРАНО  
КУЛТУРНО САЗНАЊЕ О ЈУНАЦИМА  
БОРЕ СТАНКОВИЋА ..... 37
3. ПРИПОВЕДАЊЕ *НЕЧИСТЕ КРВИ*  
ИЛИ ШТА ЈЕ СОФКА ЗНАЛА  
И ОПАЖАЛА ..... 78
4. (НЕ)КОХЕРЕНТНОСТ МЛАДЕНОВОГ  
СВЕТА: ЧУЛНО И КОГНИТИВНО  
ИСКУСТВО ДЕЛОВАЊА ..... 101
5. НЕ БИТИ КАО ДРУГИ: МЛАДЕН  
И СОФКА КАО ЈУНАЦИ КУЛТУРНЕ  
ФРАГМЕНТИРАНОСТИ ..... 134
6. ЛИТЕРАТУРА ..... 161



## Поглавље 1

### УМЕСТО УВОДА: СТАНКОВИЋЕВА ПРОЗА О ЈУНАЦИМА И СВЕТУ И КАКО ЈЕ ДОЖИВЕТИ ДАНАС

Писање ове књиге подстакнуто је парадоксалношћу фикције Борисава Станковића, необичном за данашње фрагментарно поимање света, а у исти мах створеном као најпунији израз модерне тескобе те исте фрагментарности. Његово дело приказује свет који нико од његових јунака, у току свог људског века, па ни сам приповедач, не може да сагледа као целину, нити да разуме токове његовог развоја. Станковић не осуђује свет и не криви га за суровост, јер је та суровост непрецизна и непредвидива. Ту суровост стварају силе историје и појединци – а не уистину јасан и сагледив колектив.

Јасно је зашто је такав доживљај реалности болно савремен. У нео-либералном поретку данашњице појединац има бескрај путева пред собом, и ниједног водича. Пuteви су опасни, и бесмислени. Појединац може веровати да су његова деловања ствар избора, заснована на искуству и рационалном поимању, може веровати да су ствар природног стања ствари, предодређености, природе или културе. Искуство нам, међутим, говори да такво веровање само помаже човеку да преброди трауму хаотичног судара са непојмљивошћу и непредвидивошћу света. Перцепције људског бића о ономе што му се дешава су ограничене, сведене на конфузне

комбинације чулних доживљаја и когнитивних парчића, а оно све што се човеку указује као културни оквир и миље на чијем плану се сваки појединачан живот одвија, показује се као жива, динамична и недокучива арена сукоба разних утицаја и људске нерационалности.

У том смислу, Станковићева проза појављује се као високо ауторефлексивно штиво. Станковић аутор, како ће се разматрати у овој књизи, не сведочи о кохерентности света који посматра. То није свет традиционалне стабилности: то је свет збуњујућих преокрета, несигурности и потмуле тескобе, у коме се привидна стабилност и јасност по правилу декларише, пре или касније, као обмана и привид, и бујица насумичних збивања.

Тешко је сетити се аутора тог времена, било на Балкану, било у ширем, европском контексту, који о родним актуализацијама јунака, пише тако свакодневно, а тако танано, неким болним гласом, а истовремено лишеним сажалења над светом који се приказује. У контексту светске књижевности, ауторка ове књиге би Станковића најпре упоредила са Прустом<sup>1</sup>, не по стилу и књижевној композицији, већ најпре по структури и принципу односа између јунака и света, то јест начина на који јунак упознаје и свет, и начина на који читалац бива уведен у фикционални свет. Прустови јунаци слуте свет око себе аналогно ономе како Станковићеви јунаци слуте свој сопствени унутрашњи свет. Прустови

---

<sup>1</sup> До сада је већ уочила смисаоност поређења Прустовог и Станковићевог књижевног опуса Бранка Милојевић-Рато у свом тексту „У потрази за Станковићевим и Прустовим изгубљеним временом“ (видети: Милојевић-Рато 1985).



протагонисти у интеракцији су са светом преко чулних сензација и делова сазнања о другима, а Станковићеви, преко тих истих кратких чулних и когнитивних епизода, долазе у контакт са сопственим идентитетом. И у једном и у другом случају, читалац је тај који се мора позабавити интерпретацијом, односно, читалац је тај за кога се овим путем ствара сазнање и схватање света које производи естетско задовољство.

Кад бисмо тај доживљај превели на домет савремене кинематографије, Станковићеви романи би се могли доживети као филмови познатог аустријског и немачког редитеља Михаела Ханекеа (Michael Haneke), нарочито филмови *Бела трака* (*Das weisse Band*) и *Љубав* (*Amour*). Прецизна и одмерена техника приказивања шокантности света, усамљености и трагике појединца, а ипак лишена патетике, шкрта у својим описима и детаљима, и бескрајно јасна и неумољива у детаљима и сценама које се приказују. Оно са чим се Софка и Младен сучељавају и у чему живе своје животе није само трагика одређеног локалног система, племенског локалитета, неке групе или заједнице; то је трагика времена, дијахронијски укорењених трагичких погрешки, чији исход сада гледамо, и коначно спознајемо, уз ликове чија су проживљавања у тој мери модерна, да у њиховој осећајности читалац налази отеловљење комада својих непризнатих суочавања са осећањима срама, страха, утехе, отупелости и других доживљаја сопствене егзистенције.

Чини се да је добар део мишљења и начина на који су се тумачили ликови Софке, Газда Младена и осталих ликова, формиран под чврстим утиском да

Станковићева проза пре свега слика један свет који, у неком смислу, *више не постоји*, структуру лоцирану у претходна времена, времена касне доминације отоманског културног круга, и заостатка задружног живота, у коме је владала идеја послушности колективу и онеме ко њиме управља, а да таква идеологија колектива и задруге, из ове перспективе, припада књижевноисторијском контексту почетка двадесетог века.<sup>2</sup> Суштина је, међутим, у томе, да се Станковићевом приступу људском чулном и когнитивном склопу тешко може наћи пандан у српској литератури све до данашњих дана. Новица Петковић у свом есеју „Софкин силазак“ такође износи став да Станковићев јунаци нису мислена бића, већ бића која чулно реагују, иако закони дужности управљају њима.<sup>3</sup> Петковић сугерише да у роману *Нечиста крв*, Софка интериоризује очев ауторитет, који осујећује њену интимност, на сличан начин на који Младен, повезивањем са бабином ауторитетом, осујећује своју (видети: Петковић 81). Ипак, предмет ове књиге јесте дубљи и слојевитији увид у чулне и когнитивне наслаге мотивације ликова. Увек се може поставити питање: ако се Софкина интимност тако снажно обликује под очевим утицајем,

---

<sup>2</sup> Тај се утисак заиста стиче на основу коментара Станковићевог опуса у Деретићевој *Историји српске књижевности*, као и у другим радовима, примерице књизи Предрага Костића о делу Борисава Станковића (Костић 1956).

<sup>3</sup> Видети више о томе у знаменитом есеју Новице Петковића „Софкин силазак“, објављен у склопу књиге *Два српска романа* (1988). На плану мотива и мотивационих склопова, Петковић такође пореди лик газда Младена и Софке, и успоставља паралеле између Софкиног односа са оцем, и Младеновог односа са бабом.

како онда треба схватити оно Софкино „удвајање“ и интимне еротске игре, то јест да ли је Софкино еротско „ја“ ипак смештено негде изван домаћаја других, негде у домену који само она, Софка, познаје, те зато и замишља себе као удвојену (видети: Грујић 2013)?

Тај свет на физичкој размеђи две велике империје, на временском прелому између касно феудалног и такође, закаснелог, индустријског доба, представља парадигматичну ситуацију сваког људског sazревања, и болног преласка из обећавајућег света детињства у свет зрелости лишене илузија. Станковићев свет је парадигма сваке транзиције у људском животу, сваког суочавања са протоком времена и пропадљивошћу људске наде и телесне снаге. Не треба пренебрећи да „та извесна ‘оспољеност’ Софкиног и Младеновог лика, као и та привидна ‘огољеност’ њихових унутрашњих мотивација, не доносе и коначну једноставност, конзистентност, нити пасивност ових ликова“ (Грујић 2013). Мимо онога што се често писало о Станковићевим романима, ова књига говори о томе да друштвени миље и културна матрица његових романа нису приближно чврсте и кохерентне конструкције, већ хаотични светови убрзавајуће егзистенцијалне кризе, у коме се исто тако расцепкани субјективитети родно и метафизички изграђују у раскораку између нејасних људских слутњи и дезинтегрисаних, непрепознатих жеља, с једне, и свега онога што материјалност, пропадљивост и пролазност људског живота носи, са друге стране.

Сјуарт Хол у свом есеју о проблему културног идентитета истиче да идентитети „никад нису

уједињени“ и да, „у касно-модерним временима“ постају све више и више „фрагментирани“ и „разбијени“ и да се конструишу преко „различитих, често укрштајућих и супротстављених, дискурса, пракса и позиција“ (Hall 1996: 4)<sup>4</sup>. Иако је периодизација модернитета често предмет многих расправа и не-слагања, ако имамо у виду европске историјске процесе, има разлога да се период којим се Станковић бави посматра у неку руку као завршетак ране фазе модернизације, и почетак тог „каснијег модерног периода“, почетак двадесетог века, у балканском контексту. У сваком случају, карактеризација Станковићевих јунака је на неки начин испредњачила у односу на историјски културолошки контекст саме радње, те се у сваком случају може посматрати и у контексту друштвене и уметничке проблематике модернизма<sup>5</sup>. Динамика родног развоја личности, у овом случају, кључна је тема. Темпоралност и про-падљивост људског бића у телесном и метафизичком смислу најкомплексније се очитује кроз родно сазревање и трансформацију индивидуе. Бора Станковић је показао свест да је најтананији увид у ограниченост људске егзистенције онај који се про-матра на теми развоја сексуалности, осећајности, и родне индивидуалности у случају једног људског живота. Његов фикционални свет је, стога, далеко, универзалнији, и преплетенији са савременим

---

<sup>4</sup> Преводе свих цитата са енглеског у књизи урадила је М. Грујић.

<sup>5</sup> Кад је реч о овој теми, треба обратити пажњу и на књигу Станка Кораћа која управо разматра амбивалентан положај романа Нечиста крв на граници стилова реализма и модернизма (Кораћ 1986).

сензибилитетом, и непосредним тематским круговима данашњег човека, него што се обично говори. Страх од сиромаштва, као најснажнија манифестација страха од смртности, и страх од распада заједнице, која је, опет, исто тако, само илузорна вредност, појављују се као примарни ослонци литеарне мотивације. Начин на који се велика уверења, предвиђања и планирања будућности манифестују у Станковићевој прози, и како се сва она временом показују као неизводљива, банална, непотребна, и необјашњиво небитна, напokon, такође подсећа на ванвременски Прустов опус.

Схватање културе на које ћемо се ослањати у овом тексту усклађено је са оним које износи Рејмонд Вилијамс у својим радовима, и сугерише да је култура све оно што обухвата и врхунске проуизводе духа, али и свакодневну материјалну културу и животне стилове (видети: Williams 1976). Таква концепција културе подразумева да оно с чиме се јединка сусреће са светом око себе, није више нужно посредовано кроз елитистичке механизме образовања порекла и других дискурса моћи, већ да се на одређени начин, свака јединка, било за себе било у групи, сусреће са својим микросветом културе. Како Венди Гризволд указује, схватање да се под културом подразумева „читав људски живот“, омогућава да се избегне „етноцентризам и елитизам“, од кога често пате дефиниције базиране на хуманистичким дисциплинама, али слабост овог схватања је недостатак извесне „прецизности“ која је потребна друштвеним наукама (Griswold 2004: 9). Како ми још увек остајемо у домену хуманистике, и естетског доживљаја света, постоје, као што ће се

видети, много разлози да се задржимо на „свеобухватном“ приступу појму културе, уз које приања и Вилијамсова концепција.

На неки начин, у средишту Станковићевог опуса, налазе се два лика, који стоје на овој поменутој размеђи епоха и империја, а којима се преноси ауторов дубок доживљај баналности веровања у исправност одлука, и величине људског жртвовања. То су ликови Софке у *Нечистој крви* и Младена у *Газда Младену*. Ови ликови су досад ретко посматрани као хаотични субјекти који се актуализују као резултат судара својих немуштих интеракција са светом, и следе контрадикторности и фрагментирани реалности тог истог света. Из тог разлога, што су ретко тумачени као агенти збивања и израза хаотичности као књижевног мотива, они ће бити главни предмет разматрања у овој књизи. Тиме се жели указати да родни идентитети, као нарочити носиоци трагике људског развоја, не настају само кроз један пасиван, потпуно подређен однос јединке према неумољивом и монолитном колективу. Овим се жели указати на комплекснију мрежу значења, изнедреном из више перспектива које осветљавају ове ликове, као живе и динамичне носиоце активног мишљења и осећања.

У теоријском смислу ова анализа комбиноваће приступе књижевнотеоријских увида са поставкама и моделима културних и антрополошких студија. Анализа је инспирисана теоријским моделима који долазе из сфере анализе друштва, попут теоријског модела ауторки Гал и Клигман (Gal and Cligman 2000), које конститушу теоријски модел приватно/јавно, дискутују о томе како су те две сфере међусобно

повезане и динамично преплетене, и како се свака од тих сфера фрактално усложњава градећи прогресивно даљу дистинкцију сваке нове сфере. Осим тога, у погледу разматрања родне позиционираност ликова, ослањаћемо се на поставке аутора који кажу да појединци и групе „не поседују“ родни идентитет, већ се идентитети непрестано изнова производе у констатној интеракцији између жеља индивидуе и друштвених очекивања (West and Zimmerman 1991). Концепт културе са којим ће бити сагласна главна аргументација о односу индивидуе и културне фрагментираниости је онај који је дефинисао Рејмонд Вилијамс нагласивши да култура једног друштва обухвата како врхунске производе уметности и интелектуалности, тако и свакодневни начини живота и производи материјалне стварности (Williams 1976).

### *Станковићев књижевни јунак*

Јунак је јак, издржљив, упоран, и свој. Чак и кад није ништа од тога, он је посебан, јер све гледамо у односу на њега; у односу на њега формира се стварност, те зато сматрамо да је јединствен и да је уникатан егземплар како света, тако и локалне културе. Јунак се обраћа и сваком поједином читаоцу а и замишљеним *свима*. Да би се кретао свуда, да би опажао све, да би био довољно озбиљан и довољно невидљив, довољно посебан и довољно типичан, јунак је обично мушкарац, са пореклом које је мање важно, са својим жељама, покушајима или мировањима који су много важнији, и својом идејом света. Какав год да је, ми тај свет замишљамо као организам насупрот коме јунак стоји и коме се

чуди, независно од врсте поступка или наративног експеримента.

Све ово речено, наравно, односи се на оне концепције књижевног стварања које се ослањају на идеју о културном контексту, као структурно одређујућој књижевној теми. Теоријски гледано, појам *културног контекста* оставља могућности анализе разних динамичних аспеката културних тенденција, стремљења, историјског развоја, и слично. Ипак, у извесном смислу, културни контекст представља неку врсту културног обрасца, оквира, рама у оквиру ког постоји сплет очекиваних вредносних момената и могућих интерпретација садржаја и форме уметничког литерарног дела.

У модерном роману тешко је замислити нарацију без упућивања на културни контекст. Чак и у оним делима у којима је одређени културни контекст неухватљив, некохерентан, неупућен било ком појединачном одређеном идентитету, већ је артифицијелан и полиреферентан, са елементима митског или фантастичног, читалац ће увек инетрпретацијом, читавањем, културолошком реконструкцијом покушавати да рекреира културни контекст, ради продубљивања и обликовања значења. Врло је тешко искључити значај културног контекста у књижевној анализи. Култура као склоп навика, начина живота, и плодова духовног рада (видети: Williams 1976) готово ће нам увек давати образац по коме ћемо разумевати и вредновати садржаје о којима читамо. Питање за нашу тему је, међутим, друге врсте: на шта се у конкретним делима, и књижевним традицијама, ослања структура културног обрасца књижевног дела.



У традицији европског пикареског романа деветнаестог века јунак је млад човек, скромног порекла, одређених талената за друштвено напредовање, који се креће кроз друштвене слојеве, упознавајући живот и трпећи његове ударце и понекад сагоревајући и трагично нестајући у тој борби. Двадесети век и модернизам донели су јунака који има неку представу о суштини али нема одређену представу о путевима како се до ње долази. Средином двадесетог века европска литература ће имати јунаке који у свету егзистенцијалних сумњи више не траже суштину, али су ипак на неки начин усмерени – и то снагом сопственог отпора према тражењу суштине, док је о тенденцијама краја двадесетог века и почетка двадесет и првог, још увек, чини се, рано закључивати.

Контекст литературе прве половине двадесетог века још увек се ослања на идеју о *јунаку* који се труди да разуме свет, да дела онако како би требало у њему деловати, било да је то деловање успешно и конструктивно или не. Стивен Дедалус и Франц Касторп јесу производи и произвођитељи својих романескних култура. Те културе не пресликавају реалне културне контексте ових књижевности: оне су романескне фикције које се само прожимају са оним што би требало да буде историјска стварност. Ипак, може се уочити да су се мотивационе мреже ових културних контекста стварале и тада око идеје о јунаку као носиоцу тог обрасца и контекста. Тај јунак се запитан пред светом, он се у њему не сналази, али се и даље пита. Слично је и у ономе што би се сматрало капиталном прозом балканског културног поднебља овог доба. Вук Исакович, Џем-султан, кмет Симан, Давид Штрбац, сви су они трагичне

фигуре јунака који репрезентују своје брутално доба, али су му на неки начин и свесно супротстављени као самосвојне, заокружене планете.

У том смислу, као извесни куриозитет, овај осврт требало би да се позабави односом према културном контексту дела Борисава Станковића, којег прва верзија *Историје српске књижевности* Јована Деретића, ослањајући се на Скерлићеву типологијацију, сврстава у такозване лирске реалисте. Већ сама та амбивалентна одредница, лирски реализам, указује на то да су историчари традиционалнијег приступа морали увек бити донекле збуњени карактеришући овакву прозу, али ипак нису прибегавали неком иновативнијем теоријском продубљивању, већ су се ипак држали и даље у домену конвенционалног критичког приступа.

У поменутој *Историји српске књижевности*, аутор каже: „Код Станковића се завршава процес који је започет у Лазаревићевим приповеткама и наставио се у романима С. Ранковића, процес у коме се српска реалистичка проза окреће од спољашњег ка унутрашњем, од објективног к субјективном приказивању“ (Деретић 472). Чини се да се у критичко-теоријском смислу, напосто, сматрало да је довољно тај превратнички Станковићев поступак, једноставно и одсечно, окарактерисати као „заокрет од спољашњем ка унутрашњем“, од „објективног“ ка „субјективном“, а некако се узимало само по себи, јасно, да све то „нешто“, што се разликује, и одваја од прозе Милована Глишића или Јакова Игњатовића, назвати, унутрашњим, субјективним, или, другим речима, нечим *осетљивим*. Дакле, то је осетљиво место, осетљиви писац, те у том духу,

ни тумачи не залазе превише у тумачење, остајући претежно на ономе да је његова проза сликање детињства, родног краја, породичних односа, па зато и јесте осетљива, и некако не-епска, па је природно, карактеришемо као „лирску“.

Док је овај начин писања о Станковићу, некако и разумљив, са становишта доба у којем пише Скерлић, данас ипак морамо да подигнемо ту рампу критичко-историјске тезге у књижевном дућану, зађемо дубље у саму радњу, не би ли видели шта се све у дубини тог огромног простора налази успавано већ стотину година. Скерлић је имао незахвалан задатак: пишући у време када је свака добра или, чак, сјајна литература „морала“ бити проглашена патриотском, друштвено-значајном, националном, и томе слично, он је изнашао решење да Станковићеву тематску необичност подведе под нешто што се, као и у моралној потки Његошевог *Горског Вијенца*, могло још уклопити по извесном принципу у националну тематику, а то је епитет *лирско*. Станковић је, дакле, према том увиду, све оно што захтева национална књижевност тог доба, а његова специфичност оквалификована је као „регионализам“, и још, углавном, као, лирско писање, сликање унутрашњих стања, субјективизма, и тако даље<sup>6</sup>. Али ми данас, сто година касније, не можемо напросто, некритички усвојити одреднице и квалификације његовог дела, старе толико деценија, већ напросто морамо Станковићевој прози прићи и са неким другачијим питањима, указати на аспекте који никад нису сложено и слојевито прочитани у Станковићевој прози, и отворити очи

---

<sup>6</sup> О лирским компонентама у делу Боре Станковића видети више у аналитичном тексту М. Недића о овој теми (Недић 1983).

за значења која су некада давно остајала неопажена или незабележена на хартији.

У овом поглављу нећемо давати преглед низа лите- ратурних јединица аутора који су се, након Скерлића, бавили Станковићевим делом, већ ћемо узети у обзир поједине тезе тамо где су њихове поставке релевантне за аргументацију. Оно што се углавном примењује у опису Станковићевог дела су, у неку руку, одреднице реалистичког романа, које су широко распрострањене, било да је у питању балканска, енглеска, француска, америчка или немачка традиција. Питање је, међутим, да ли нам таква одређења више казују о делу, или нам, пак, више отежавају разбијање стереотипа одређених усвојених значења које се приписују прози касног де- ветнаестог и раног двадесетог века

Овде се указује на плодотворнији начин разуме- вања онога што је у прошлости називано предста- вљањем психолошких, унутрашњих стања ликова, и томе слично. До сада је објављен низ текстова и неколико студија на ову тему<sup>7</sup>. Међутим, овде ће- мо ипак указати на још неке аспекте читања. Ради бољег сналажења, навешћемо одмах централну по- ставку овог осврта: један од начина да се комента- рише културни образац књижевног дела јесте раз- матрање начина на који се главни јунак, или јунаци у прози конституишу као културни протагонисти,

---

<sup>7</sup> Поменино само рад Јасмине Ахметагић, о коме пак треба видети мој текст: „Међудијалози дела: Поводом огледа Новице Петковића о *Нечистој крви* и Јасмине Ахметагић о *Газда Мла- дену* (Грујић 2013)“. Од других значајнијих текстова треба има- ти у виду рад Зорана Глушчевића о психоаналитичким аспек- тима рада Ероса у Станковићевом делу (Глушчевић 1985), као и књигу Бојана Чолака о роману *Газда Младен* (Чолак 2009).

при чему културу не схватамо као пуки одраз културног живота једне заједнице, већ као уметничку визију са одређеним аспирацијама према универзалности. У Станковићевом делу, долази пак до разградње овог феномена културног протагонисте, а овде се осврћемо на начин на који Станковић „рашчињава” конструкт културног контекста саопштеног преко медијума главног јунака.

Тежиште нашег разматрања стављамо на два Станковићева најпознатија прозна дела, *Нечисту крв* и *Газда Младена*, која се највише и посматрају као романи, мада су их, због невеликог обима, каткад посматрали и као приповетке. Ипак, рецимо да за потребе ове наше анализе, промена временских планова, предисторије, праћења одрастања јунака, наративно приближавање појединих детаља о догађајима који у односу на главни ток радње представљају прошлост – позивају на посматрање ових дела као романа, иако је њихова структура, у великој мери, несавршена и искидана, упркос некаквој предвиђеној линеарности, а у случају *Газда Младена*, услед незавршености романа, чак и неухватљива на појединим деоницама.

Ова два дела су у свом невеликом обиму ипак јасно базирана на теми породичне и друштвене саге, попут Балзаковог *Чича Гориоа* или Манових *Буденброкових*. Међутим, предочавање друштвеног или породичног миљеа у прози Боре Станковића је углавном само назначени, узбудљиви шапат, базиран на гласинама и чаршијским митовима. Станковићев приповедач као да не зна шта је од тога тачно, а шта није, али јасно је да је фактографска веродостојност података реална у својој флуидности

онолико колико у предоченом свету било шта може бити доживљено као реално. С једне стране, не знамо поуздано о Софкиним прецима ништа осим онога што се прича по дућанима и двориштима, или што се некако урезало понеким актерима као чулна, сласна слика. С друге стране, знамо све што је Софка у својим мислима и осећањима „способна“ да преведе на разумни језик, на слику која се може протумачити, и слично. То би, дакле, био тај поступак „окретања од спољашњег као унутрашњем у приповедању“, као што је већ било поменуто <sup>8</sup>. Зашто би, међутим – и то се можемо упитати – такав приповедачки поступак био напросто називан „лирским“? Шта је, у суштини, лирско у томе што се описује како Софку обузима „оно њено“? Док би лирски језик, по традицији, требало да буде језик једног софистицираног и тананог субјекта, на супрот томе, језик који чулност описује као „оно њено“, није језик лирског субјекта, богат изразима и асоцијацијама. Много јасније, то је језик саме јунакиње и њеног свакодневног чулног искуства, преведеног на домен њеног разумевања, превођења и немуштог доживљавања.

Станковић својим ликовима, заправо, не прибавља спасоносни оквир разграничења значења, стварања кохерентног смисла од њихових осећаја и мисли. Те су мисли успутне, фрагментарне, често не објашњавају једна другу, и врло често, звуче управо онако исто као кад јунак/јунакиња описује неку психофизичку тегобу, као кад би се у интимности неког

---

<sup>8</sup> Видети о томе у на претходним страницама где се говори о карактеризацији Станковићевог опуса у Деретићевој Историји српске књижевности (Деретић 1983).

успутног разговора Софка својим обичним, свакодневним језиком пожалила да је често спопада нешто што ни сама не уме да растумачи, што је притиска и презнојава, а чији прави узрок не уме да именује. Нешто аналогно се дешава и са ликом Младена у *Газда Младену*. Приповедач не приповеда о Младеновим мислима, он суштински *не мисли*, он доживљава неименован мир и спокојство у конкретним ситуацијама, кад му се комшија обрати пријатељски, кад баба мирно седи негде неприметно уз њега у дућану, кад наиђе путем до радње а људи које сретне га срдачно ослове. Тако он зна да је позициониран у свету на неки начин за који он више својим бићем, него главом, слути да је прави, и којим једино иде.

Но, такав поступак сам по себи не би био реткост да је Станковићев приповедач иначе „брбљив“, да се на неки начин дистанцира од гласова колективног, чаршијског, да се упушта у макар и иронично тумачење онога што јунаци умеју сами себи да преведу као сопствене доживљаје. Али такав увид изостаје. Када Младен, и цела његова породица дођу до сазнања да је Јованка побегла од мужа због њега, Младен јетко, с бесом усмереним према баби, у себи, заинађено помисли како баба вероватно мисли како ће је он сада предвидљиво, узети за љубавницу, како ће „пасти“, како ће , као што му је и отац био слаб на пиће, и он сада бити слаб, на Јованку, на бабино задовољство, „...те би и њега због те мане имала у својим рукама..(Станковић 1985б: 56) Никада сасвим нисмо засигурно ни експлицитно до краја сазнали шта је Младена стварно спречило да се Јованком ожени кад је био млад, да бисмо сада, напрасно само појмили да Младен осим

осећања дужности носи у себи и мутна, неизречена осећања беса, ината, слепог поноса, чије корене и интезитет не познајемо засигурно. Док нам с једне стране писац дочарава наизглед чврст, кохерентан свет „морања“ и „требања“<sup>9</sup> традиционалне заједнице, с друге стране налази се протагониста или протагонисткиња чији лични културни видокруг остаје потпуно нејасан, смештен изван домета читаочевог поимања.

Станковићеви јунаци се не боре конфликтно да се позиционирају у свету у којем живе, али с друге стране, нису ни део тог неког замишљеног културног видокруга за који бисмо очекивали да се налази око њих. Пишући о лику газда Младена, Јасмина Ахметагић сматра да је лик Младена приказан као индивидуа која је интериоризовала трауму, то јест насиље које је над њим извршио колектив, оличен у Младеновој баби, те управо због такве интериоризације та индивидуа није у стању да разликује своје жеље од жеља и потреба колектива. С једне стране, овакво читање Младеновог лика може се веома снажно аргументовати почетним приказима заједничког живота у породици, у Младеновом детињству и младости. С друге стране, присутни су и показатељи да Младен, као ни други Станковићеви јунаци, није у правом смислу човек културног оквира који га окружује. Та култура, оличена у жељама колектива, по много чему празна је химера, или љуштура, за коју се понајвише сам читалац нада да није само љуштура. На сличан начин може се говорити и о Софки, у чијем случају је то одступање

---

<sup>9</sup> Видети о глаголу „треба“ у већ поменутом тексту Јасмине Ахметагић.



од културног оквира који читалац очекује, још драстичније. Да ли ми заиста, у суштини, знамо шта наводи Софку да, без присиле, пристане на неприличну удају, осим једног слепог и мутног осећаја да она то ради, пошто, ионако, свет око себе и све те људе, презире као контекст, и сматра да је та нека „љубавна срећа“, ионако нешто што није за њу?

Често се досад, у литератури, пренебрегавала потреба да се на лик Софке у *Нечистој крви* гледа као на мултидимензионални субјект, а не углавном као на играчку, или објекат насиља једног или више различитих патријархалних система. Свакако се не сме занемарити да је Софка жртва сурових родних и економских хијерархија, које не указују само на трагедију женског положаја уопште, већ и на трагедију жене друштвеног статуса задатог рођењем, и жене одређене животне доби. Ипак, постојала је склоност да се многи елементи приказаног у случају Софкиног лика занемаре. Један од могућих разлога за то пренебрегавање била је управо чињеница да би се тиме подрила поставка о чврстости патријархално локалног или регионалног културног система или обрасца.

Чини се да је, заправо било погрешно постављати искључиво питање: да ли је Софка могла да одбије нечасну, насилну и оскрнављујућу удају, јер одговор би увек недвосмислено указивао да је она у том систему могла бити само објект, па би се интерпретације опет враћале да поларизацију односа патријархални свет/жртва. Но, делује, такође и да Станковић није замислио своју јунакињу само у том кључу. Јер, коментаришући сцене из хамама, приповедач нам је ипак, из перспективе наравно поновно улице, дошапнуо да се у време када се радња

догађа, ниједна девојка из предоченог миљеа није удавала из љубави, и то не толико због традиције, колико због мутних и лоших времена. Софкина судбина није била усамљена: али Софка је била посебна, јер је о тој својој посебности и неуклопивости у свет који јој је био доступан рано развила неку врсту потмуле свести.

Осим тога, Софка је као некакво немушто, митско биће, оријентисана на свет преко својих чулних доживљаја, преко осећања пријатности и непријатности. Софка углавном не појми, нити жели да когнитивно појми шта ће јој се десити. Дакле, јунакиња која би требало да јасно познаје свет и културни образац у коме живи, заправо тај образац когнитивно не предвиђа уопште, већ га постепено својим чулима и емоцијама открива. Нема општих сазнања о свету који нас окружује, нема чврстих судова, нема познавања неумитности онога што се спрема, ето шта нам поручује Станковићев приповедач. Иза онога што се Софки дешава стоји новац, индивидуална воља, индивидуална немоћ, расцепкани свет и хоризонт вредности, слепа сила физичка или духовна која прождире судбине. Иако је јасно да у Софкином случају она нема такву врсту позиције којом би могла да спречи своју удају, јасно је и да њене реакције нису реакције против система: испред Софке не стоји ниједан довољно кохерентан и јасан културни образац коме би се могла супротставити.

У случају романа *Газда Младен* још је лакше уочити пишчеву деконструкцију онога што би представљало читалачки хоризонт очекивања о јединственом културном систему. Нарочито, на почецима овог дела, аутор се потрудио да очигледније ослика

фрагментарност и произвољност мотивационих матрица, које би оку које то посматра споља, могле деловати као неумитно дејство традиционалне културе. Станковић, јасно, назначавача од самих почетака, да оно што делује као воља симболичког мушкарца у кући јесте сплет слепих, драматичних економских прилика, заснованих на тренутним односима моћи. Да не би било забуне, овакво запажање нипошто не указује на могућност било какве демократичности оваквог система. Систем је, неумитно, ауторитаран: но та ауторитарност не проистиче претежно из чврстихкултурних премиса. Она не проистиче из концепције дихотомије по принципу насиља неког дефинисаног колектива у односу према јединки. Та ауторитарност је резултат насиља које фрагментирана, контрадикторна и неусаглашена концепција моћи, која непрестано мења своје седиште врши над исто тако контрадикторним субјектом.

Мистерија Младенове (не)женидбе указује управо на тај бизаран однос фрагментиране и неконтролисане слепе моћи, и овог „осетљивог“ субјекта, подложног заузимању дискурзивне позиције жртве. Постоје тумачења да сам Станковић није имао у плану да тај моменат остави тако нерасветљен, али је роман силом прилика, остао незавршен.<sup>10</sup> Оглушићемо се ипак на ово становиште, и усудити да у роману, у виду који је пред нама, ипак уочимо извесну унутрашњу логику. Дакле, устврдићемо да је поетички могуће закључити да *није сасвим јасно* из ког разлога се Младен не жени женом која му је

---

<sup>10</sup> О свим појединостима настанка, тумачења и контроверзи око романа Газда Младен треба погледати студију Бојана Чолака под називом *Роман патријархалне културе* (Чолак 2009).

драга, и којој је он драг. И даље је наравно, могуће, ослањати се на већ помињану тврдњу о интериоризовању насиља колектива, и спровођењу жеље других. У поглављима која следе покушаћемо да, ипак, понудимо и неке сложеније одговоре на ова питања. Ипак, у случају Младенове женидбе није сасвим јасно ко репрезентује колектив, и каква култура врши на њега притисак да се Јованком не ожени. Одлука настаје као резултанта слепих неизречених егзистенцијалистичких сила, и сопственог наслађивања субјекта у његовој непопустљивости, који је истовремено и бескрајно слаб, јер је подложен и неприпремљен за фрагментарне силе спољашњег света, и бескрајно јак, јер не жели да обзнани девастирајући утицај баналности спољашњег света. Јер, на крају, недокучив је сасвим и слепи јад и бес који Младен, пред крај почиње да осећа према свакој радости и срећи око њега. Уместо да одбрани себе, Младен се препушта некаквој мрзовољи, која такође, није усмерена ка конкретном циљу и неспремна је да обзнани баналност свог сопственог ширења.

У прози Борисава Станковића концепт културе која угњетава појединца није јасан и кохерентан, већ је, углавном, веома фрагментаран и расточен. Та дезинтегрисаност је уочљива највише захваљујући феномену јунака који су сами фрагментирани субјекти приказани као јединке које углавном не са знају когнитивно, већ путем сензација. Појединац је сам расцепкани субјект који се руководи недовољно докучивим идејама и потребама. Станковић није сагледавао идеју система у светлу неке пожељне или непожељне културе, већ је видео сукоб сила историје и нејасних, чулних чежњи појединца.

Трагедија Софке и Младена појачала се у моменту када су обоје поверовали да је систем могућ у њиховим животима. Станковићеви јунаци нису суочени са културним обрасцима за које се очекује да ће се појавити као кулисе, или миље који објашњава ствари. Станковићеви јунаци доживљавају свет на јединствен начин: као свој сопствени микросвет (не)пријатности, (не)спокојности и реакција на сензације. Остатак епске приче о некадашњем старом добу које обликује судбину писца и томе слично, чини се, уписују читаоци сами, навикнути на логичку шкољку реалистичког романа.

Кључно је питање да ли јунаци делују на одређени начин, без видљиве присиле, зато што су интериоризовали, дубоко, захтеве света око себе, или зато, што у тренуцима кризе, и они реагују више чулно него когнитивно, следећи инстинкт самопоништења, не делујући по наученим обрасцима живота, већ по индивидуално-чулној, слепој сили која фрагментарно људе усмерава и којој се немушто препуштају, налазећи у томе једину кохеренцију својих живота. У тренуцима Јованкине удаје, Младен једноставно, „допушта“ да се све то заврши, и да Јованка постане недоступна, дакле, да се тај чудни диктат културе заврши, да би се он вратио и даље свом инстинктивно-пасивном, фрагментираним начину живота.

У оба случаја, и Младеновом и Софкином, оно што јунаке држи на том путу приклањања пасивном односу према фрагментима реалности и културе, чија се целина и смисао не могу сагледати, и који само краткорочно делују као разумни и оправдани поступци, је самоубеђење у сопствену изврност, издвојеност од слабости и потреба околног света,

гордост која је ипак слађа и јача од чамотиње и бола коју им тај околни свет доноси. Ни Младен ни Софка не заузимају активан, ангажован однос према том свету с којим су суочени. Они су јунаци историјског тренутка, преплета у које их баца укрштање њихове родне у културне констелације, која је покретљива и збуњујућа, колико и променљиви и несигурни свет у који су бачени.

Поред тога што ова књига говори о Станковићу као о „осетљивом писцу“, она истовремено жели и да га представи као писца промене и свести о динамичности културног и родног поретка. И овде је, као што смо већ назначили, парадоксално управо то, да је Станковић био тако често називан писцем традиције, жала за прошлошћу. Можда би, као што ова књига и жели да укаже, Станковићев поглед на свет требало преформулисати не као „жал“ за замишљеним, стабилним поретком који је некад био на снази, већ као пишчеву способност да, на примеру динамике укрштања културних и родних одређења, посматра трагику људских заблуда у времену које руши сваки смисао. А највећа трагика Станковићевих јунака, као што ћемо видети у овој књизи је, њихово немушто и слепо веровање, да ће њихова позиција на родно-културној мапи, таква каква је, једном успостављена, бити заувек таква, да ће бити остављени на миру у свом микрокосмосу, са оним кулисама које чине њихов једном успостављени свет. Проток времена, у Станковићевим романима, међутим није, логички успостављен периодични тока догађаја; пре је то једна бујица непредвидивих, фрагментираних момената свести и бесвести појединаца и група, случаја и неминовности, у коме

се јунак, учествујући у томе више несвесно него свесно, тек у једном моменту, зауставља у једној, неповољној тачки тог тока, јер даље више нема никаквог пута, и ту остаје до свога краја, отупео, без наде за икаквом променом до самог краја.

Парадоксално, у случају обоје јунака, јесте то да су они у својим врло младим данима, дошли до убеђења да су већ сасвим стари, зрели и искусни, док међутим, у суштини, они никада нису превазишли детињу наивност у себи, и никада нису постали зреле, одрасле личности. Софка у својим девојачким годинама, пре своје удаје и свега што ће се догодити, већ увелико себе види као мудру, резигнирану, изван домета сваке емоционалности, иако је њен суштински контакт са светом тек њено осматрање света који пролази, док се она налази на горњем прозору њихове куће. Софка има саму себе, и у психолошком, и тајно сладострасном маштању, она је самој себи граница сопственог света; пошто не воли никога другога, Софка (погрешно) верује да изван ње саме и нема ничега вреднога запажања, сазнавања, нема никаквог превише опасног зла које би је могло снаћи, нити корисног искуства. Софка, као јунак Камијевог *Странца*, док се не сусретне са правом деградацијом и нискошћу људске природе, верује да је свако искуство исто, и да њу, недолична удаја, ипак на крају не може дотаћи више него што је дотичу свакодневни сусрети са неким туђим светом, који неким послом долази у њихову кућу. Пошто нема онога што стварно жели, Софка верује да нема разлике између тог њеног тренутног стања, у коме нема јасних жеља, и сусрета са нечим јасно нежељеним. Њен каснији сусрет са злом и насиљем

долази превише касно да би деловао формативно на њу – тај сусрет више није ништа друго до слепа казна, одмазда која је сналази због изврсности и гордости у којој је одрасла, која, парадоксално, није уопште та изврсност коју је она себи још као мала доделила, већ некаква мутна, слепа, наслеђена и, њој, Софки, непотребна.

Софкин однос са оцем, који је у њеном животу представља једно митско одсуство, често је назначаван као одређивач њених поступака и жеља. Да ли Софка заиста, на крају крајева, пристаје на недоличну удају да би спасила оца? Или је то, у суштини, управо оно што она чини као саставни део веровања о себи самој – препушта се својој судбини, јер је она ионако, по сопственом виђењу изнад ње, она већ све то може замислити унапред, знајући да други људи њу ионако не могу усрећити. И тек ту се, отприлике, Софкина личност почиње удвајати, на Софку која и даље овако размишља, и Софку која ипак нешто немушто наслућује, Софку којој је тешко, мада и сама не зна зашто, и која плаче у наручју баба-Симке, амамцике, која опет, не зна ни сама због чега Софка тачно плаче, већ немушто зна да млада која се удаје увек има због нечега да жали.

Младен, аналогно томе, такође, у својим врло раним годинама, живи као да је његов свет формиран и јасан, иако се он читав одвија дуж те путање коју прелази свакодневно од куће до радње, између робе и књиговодства, и са неприметним бабиним очима упртим у њега. Непрепознато, и немушто, у његов свет наизглед улази и девојка, док заправо у њему за њу, по инерцији, нема места. Међутим, Младенов свет, за који он сам мисли да је довољно чврст



да искључи девојку, а остане непромењен, показује се као некохерентна фрагментарна стварност, крхка скаламерија од крпица коју сваки дрхтај неминовно мења, и баца у непознато. Никакав културни поредак било какве породице и породичних дужности Младена неће заштитити од поремећаја емоционалности. Напослетку, његова сопствена породица, чијем се опстанку он, како треба да верујемо, сав посветио, осликана је као некаква скупина која с њим више нема много заједничког, која помало и зазире од њега, и којој је од њега, чисто, некако неугодно. Сва та светла дужност, за коју је Младен веровао да га је изградила као недодирљивог показује се као химера. Његова чедност, на крају остаје само његова ствар, непрепозната од било какве културе, или каквог колектива; његов свет остаје само његов. Младен доживљава да види да тај његов свет није део икаквог система, јер је систем непостојећи. Остају само фрагменти културе, као та свеска у којој он уписује оно што је изнутрица његовог света: „Умрећу рањав и жељан“.

Да ли Младен, на крају свог живота, сазрева коначно у одраслог, мудрог човека? Станковићев наратор немилосрдно одриче такву могућност. Мало је романа европске књижевности у коме се читав један људски век затвара у тако безнадежан круг паралишућих обмана, од којих је највећа та, да култура која нас окружује, има своје законитости и принципе, и да ће на крају утешити онога ко живи у складу с њом. Станковићев Младен је горак и прек човек: горчина је његова карактерна црта, која је срасла с њим, јер се он никад није свесно сукобио с њом, никад се није одрекао свог незрелог, детињег ја,

које је још давно поверовало у смисао колективне егзистенције. Као да нам роман *Газда Младен* говори: не постоји *ред*, правило, људи, колектив, ма колико нас у детињству учили тако нечем. Човек је, и против своје воље, увек за себе, између своје слепе чулности, свог ограниченог сазнања и фрагментираних одредби случајности своје судбине и околине. Зато су Станковића, као писца и занимале појединачне судбине, а не колективи и групе. Колико год били људи једне средине, и Софка и Младен могли су имати и другачију судбину, али њихова је, ето, била баш оваква. А да је била таква, сазнајемо накнадно, наслућујемо, закључујемо, интерпретирамо, на основу тананог ослушкивања веровања, шапата, оговарања, причања, погледа, и наравно, онога што су јунаци сами о себи могли да закључе. Станковићев наратор је пажљив, домаћи, локални, слушалац и разоткривалац – он међутим, не верује у смисао и кохеренцију датог културног круга, и као да је позван, да посматра њено изобличавање.

Вратимо се, на крају овог поглавља, на питање како бисмо окарактерисали Станковићев уметнички приступ идеји протагонисте и његовог суочења са светом. Да ли је Станковић више „писац осећаја“ и унутрашњег света својих ликова, или је, пак, неко ко ствара фикцију на основу „ослушкивања“ и танананог, осетљивог опажања онога што је свакоме видљиво, али за чије је разумевање потребан један високо осетљив, неуморан субјекат? Ако пажљиво погледамо, видећемо да се у читавом свом опису, писац никада није „дрзнуо“ да сазнања и осећаје својих јунака назива и класификује апаратуром свог, сопственог вредносног система, својих сопствених

научних, образовних, моралних наслага. Свет јунака који нам приказује увек нам је посредован управо њиховом памећу, њиховим доживљајем и степеном расуђивања. Осетљивост Станковићевог аутора је у томе што се чини да, само он, и нико више, осетљиви, талентовани човек који познаје чаршију колико и дубоке поноре осећања, који и јесте и није из тога краја, и јесте и није део њиховог света, може запазити, сачувати, пренети, с чудном љубављу. Станковићева проза није проза „унутрашњег“, ни „лирског“, ништа више него што је проза осетљивог и надареног посматрача и аналитичара, а на читаоцу је да настави процес даљег разумевања.

У првом поглављу укратко је изложен проблем традиционалне квалификације Станковићевог прозног стваралаштва као *лирског реализма*, писца који слика „унутрашња стања“, „локални колорит“, другим речима, квалификација Станковића као неког врсте „осетљивог реалисте“. Овим се доводи у питање чврсто сврставање Станковића у историјски оквир касног реализма, при чему се ставља акценат Станковићев специфичан, модеран однос према питању културног контекста, односно начина на који фрагментарност и непредвидивост тог контекста утиче на јунаке и њихово сазнавање света. Овим поглављем иницира се и даље размишљање о специфичним поступцима грађења Софкиног и Младеновог чулног и когнитивног односа према свету и хаотичног конструисања субјекта у том свету, лишеном кохерентности и идеолошке каузалности.

Ова књига, у својој основи, нема за циљ да рекапитулира досад познату литературу о ова два романа; упркос невеликом броју обимних радова

о Станковићевом делу, може се ипак рећи да је његово дело инспирисало ауторе најразноврснијих профила да, у краћим формама, дају своје виђење историјског, психолошког, антрополошког, лингвистичког и разних других контекста. Док се ауторитет претходних, старијих тумачења често темељио на сувислим текстовима Бошка Новаковића, Јована Скерлића и Велибора Глигорића, о новијим досад заступљеним приступима Станковићевим романима треба имати у виду систематичне монографије Бојана Чолака (Чолак 2009) и Драгомира Костића (Костић 2012), као и текст Предрага Петровића о теми страха у Станковићевој прози (Петровић 2005) поводом романа Газда Младен, затим студију Новице Петковића (Петковић 1988) и текстове Радована Вучковића (Вучковић 2005) и Бојана Јовановића (Јовановић 2012). Ова књига покушава да интерпретира поједине аспекте, мотиве и поступке ова два романа, који захтевају један осавремењени и новим сензибилитетом обојен приступ, нарочито у односу на два главна лика, Софку и Газда Младена. Иако се књига не упушта у екстензиван преглед теоријских поставки, већ их назначавачу у кратким и најнеопходнијим цртама, анализа која се спроводи јесте утемељена на савременим разумевањима концепта родних и културних идентитета у истраживањима на пољу хуманистике и друштвених наука<sup>11</sup>.

---

<sup>11</sup> У донекле измењеној верзији, један део Поглавља 1 објављен је у оквиру текста „Пролегомена за осетљивог писца: Како је Борисав Станковић расчинио културни протагонизам“ у зборнику *Српски културни образац у светлу српске књижевне критике*, уредник Милан Радуловић, Београд Институт за књижевност и уметност, 2015 (Грујић 2015).

## Поглавље 2

# ПРКОСНО НАДВЛАДАВАЊЕ ЧАРШИЈЕ: ФРАГМЕНТИРАНО КУЛТУРНО САЗНАЊЕ О СТАНКОВИЋЕВИМ ЈУНАЦИМА

Поглавље пред нама посвећено је детаљнијој анализи конструисања заједнице и друштвеног и културног контекста у романима *Нечиста крв* и *Газда Младен*. Ово поглавље уводи и питање идеологије заједнице, њених митова и илузија, и начина на који ликови, али и читалац у књижевности успостављају везу са проблемом заједнице и сопственог културног контекста. Такође, поглавље разматра проблем односа приватног и јавног у ова два романа, и како се родни идентитет ликова развија у односу са конструисањем социјалне стратификације у Нечистој крви и Газда Младену.

Културни контекст се, дакле, у Станковићевом свету не појављује као кохерентан систем вредности; али његови фрагменти, ипак, функционишу као преносиоци порука, вести. Оно што се о јунацима зна, долази преко гласина и чаршијских веровања. Приповедач који приповеда о Софки поставља се као неко ко је а) позициониран веома близу ње, као да је посматра однекуд из доњих просторија, или из дворишта, али се ипак, само у ретким тренуцима, налази и у просторији са њом, и преноси нам понешто што му је, као неком невидљивом присуству, Софка могла сама рећи, поверити се, кратко,

криптично, мислећи вероватно да никог око ње нема, и уз ону језичку и појмовну апаратуру коју је она сам могла да има. О овоме је писао и Новица Петковић у свом знаменитом есеју „О склопу и значењу *Нечисте крви*“, указујући да је Станковићев приповедач неко веома близак јунаку, иако јунак никад није истовремено и приповедач (Петковић 1988). Станковић је изабрао тај домишљати начин приповедања осећајући, дакако, да, то неко чаршијско, и наслућујуће сазнавање приповедача на најбољи начин одаје слику тог живота, и говори нешто о тим људима. Јер шта су људи, него *оно* што се о њима може знати; а шта се о њима може знати, него оно како их је приповедач видео својим очима, или оно што је о њима чуо. А Станковићев приповедач, као неко ко прича о деликатним и интимним стварима, у опасним и мутним временима, обично оно што је чуо штити ауторитетом миљеа, чаршије, колектива. Како, смо, међутим утврдили да је у Станковићевој прози колектив, у вредносном смислу, више химера, него чињеница, можемо већ и закључити да је статус чаршије и чаршијског знања о ликовима варљив и подложен интерпретацијама.

У свом есеју о *Нечистој крви*, Петковић се највише бави просторним односима, као структурним принципом предочавања свеколиких односа, вредности и значења у роману. Овај аутор посебно разматра романескни простор, а и само романескно „Врање“ као једну конструкцију предочавања значења друштвених хијерархијских вредности, осврћући се нарочито на Софкин положај и њено тело као мотив, који чак и усмерава наравију а исто тако и просторне и временске дихотомије као средства

нарације и дочаравања унутрашњих стања јунака (Петковић 1988). Есеј је и насловљен речју „сила-зак“, јер разматра Софкино „померање“ са висине угледног положаја на својеврсну периферију, а које је, према Петковићу, назначено сплетом структурно просторних мотива. Вредна и студиозна анализа овог аутора представља не само допринос већ и један од темеља на којима треба градити даља тумачења *Нечисте крви*.

На овом месту указали бисмо на поређење поменуто већ раније, а то је оно између Станковићеве прозе и два, временски и медијски веома удаљена ствараоца: француског писца Марсела Пруста и савременог аустријског филмског ствараоца Михаела Ханекеа. Необична веза између ова три проседеа, а која се ауторки ове књиге учинила неодољивом, могла би заправо, да укаже на оне тачке у стваралаштву ових уметника у којима се реализам, импресионизам и експресионизам, у стилском смислу, на чудесан начин сусрећу, и потпуно преливају једни у друге. Прустови јунаци – обликују нам се према сећањима на нека опажања која су се опет показивала у неком другом моменту варљива, али су остала као сећања. О јунацима и њиховим родним и културним одређењима сазнајемо преко накнадних тумачења опажених призора, накнадно додељених разрешења, која су опет неизвесна и мучна, јер се не могу више подвргнути провери, али су, у моменту кад их се присећа, све што јунак и читалац имају. Та пластичност и извесна шокантност „виђених“ призора, којима се тек накнадно сазнаје смисао, јесу управо оно „изгубљено“ у изгубљеном времену у Прустовом делу. Ти призори су у памћењу, али

њихов потпуни смисао ће у свакој новој помисли на те призоре бити другачији, и још више ће мучити јунака. Шанса да се икада нешто без сумње сазна о свакоме, заувек је изгубљена.

Слично томе писац и режисер Михаел Ханеке, у своја два најпознатија филма, *Бела Трака* (2009) и *Љубав* (2012) заступа поступак наратије у којима се гледаоцу низ сцена приказује као радња, као след догађаја, при чему не видимо, готово никад, ни крај ни почетак тих сцена. Први од ова два награђивана филма, *Бела трака*, нуди и наратора, који међутим, сам признаје на почетку да се представљени догађаји и нису можда овако одиграли, како их он приказује, на основу онога што је чуо, од мештана свог места, или што је сам закључио, али да он ипак жели да их исприповеда, да би објаснио оно што се касније збивало „у његовом народу“ (тек ћемо, на крају филма, сазнати, да је, оно што је дошло касније, био, у ствари, први светски рат). Ова чудна најава потпуно субјективно исприповедане приче, укрстиће се одмах са хиперреалистичким а опет стилизованим призорима нејасних и неповезаних случајева насиља, који се гледаоцу отварају само у својим сегментима. И док гледалац очекује да ће се у једном моменту, неким везивним мотивом, неким призором, коначно објаснити исто тако прецизно, смисао и починилац тог мистериозног насиља, које делује као један низ догађаја који морају имати јасну мотивацију, на крају добијају само недоказану сумњу и тужну шпекулацију наратора, која ће остати заувек непотврђена и недоказана. Смисао тих догађаја биће прогутан вешћу о објави рата; необзнањено насиље бива замењено обзнањеним. Тако



најављена сага о причи, посвећена деци Немачке, (како је назначено на почетку филма), и након свих тих хиперреалистичких и експресионистичких момената, остаје потенцијално разрешена само на нивоу импресије, онога што је наратор чуо, помислио, наговестио, али ипак, не и успео да докаже.

У филму *Бела трака*, наратор је и један од јунака, а у једном моменту помислиће се, чак, да ће бити и кључни лик за разрешење приче. Његов глас, на почетку већ, сугерише да он догађаје приповеда из удаљене временске перспективе, то јест, као већ врло стар човек, док се у време догађања из филма, он појављује као млад човек, сеоски учитељ. Као просвећен, образован и ентузијастичан човек, он једини има довољно маште да повеже несхватљиве и невероватне догађаје напада и насилних смрти у једну могућу интерпретацију, која, опет, због своје бизарности, и немотивисаности са рационалне тачке гледишта, звучи неодрживо, иако је и гледаоцу, у тренуцима док о њој слуша, јасно да је учитељ по свему судећи у праву. Но са најавом рата, као једног опште званичног, друштвено утемељеног и подржаног насиља, ово бизарно, друштвено немотивисано насиље, и друга насиља која су претходила или происходила из њега, падају у засенак, као невидљива историја која се никад неће наћи у књигама, науци или уметности.

И Станковићево дело се, на сличан начин, бави историјом насиља, психичког и физичког, које остаје невидљиво за ток историје, и то не зато што га заједница не доживљава као насиље, већ зато што, у склопу званично обзнањеног насиља, ово остаје затурено, непримећено оком хроничара. Оно се не

губи и не амортизује ни у каквом чврстом концепту културе, већ једноставно, бива заборављено и пометено, а жртве су бесмислене и узалудне. О тој бесмислености и узалудности принуде и насиља, говори и Ханекеов филм, који има и један додатан степен увида у иронију егзистенције. Гледалац, кратки и бритким резovima и сценама, има прилику да увиди да су деца у филму, за коју учитељ на крају филма тврди да су починила неке страшне облике насиља, перманентно злостављана од стране својих најближих, било у име виших принципа, било у име ниских побуда. На крају, када учитељ објављује свештенику који предњачи у немилосрдном кажњавању своје деце због ситница, своју сумњу да су деца заправо починила многе истинске смртне грехове, свештеник запрепашћено одбацује такву могућност, одбацивши сваки строги принцип, поставши одједном само уплашени човек пред којим се руши свет, и коме остаје само ружна злоупотреба свог положаја и претња ономе ко жели да му отвори очи. У филму, дакле, и видљиво, јавно, и она невидљива, појединачна насиља, остају затомљена, неразјашњена и непризната, пред још већим и још бесмисленијим насиљем које је долазило. Кратке, оштре сцене и призори, које подсећају на Станковићеве, доприносе ефектнијем раздвајању шокантности призора од њиховог крајњег смисла.

Романи *Нечиста крв* и *Газда Младен* почињу својим уводима у породичне саге ликова. Занимљиво је да се у оба романа породични историјат износи до те мере упечатљиво и помно, да ће читалац бити убеђен да је оно што се одвија у роману сасвим одређено породичним историјатом, и да су, пак,

догађаји из романа, од неизмерног значаја за сам тај историјат. Даље ће се, међутим, показати појединачност, и јединственост судбина њихових јунака, које са историјом било чега, до краја неће бити истински каузално повезане. Станковићево дело, као и Ханекеови филмови, нису сведоци историје, а ни одређеног времена, Они су универзалне студије о људским судбинама, о којима се на крају ипак не може све знати, нити потврдити. Ни оно што јунаци сами о себи поимају, нити оно што наратор сугерише, неће бити довољно да се појми положај Софкиног, или Младеновог лика. Прустовски, о ликовима се може знати тек нешто спекулативно. Ретроактивно, можемо закључивати шта се све у тим „високим“ кућама дешавало, одвојено од погледа људи. Неке ствари никада нећемо сазнати, као што ни у *Белој траци* никада не сазнајемо куда волшебно нестају неки ликови. Мада, у Станковићевој прози, остају гласине, веровања и препричавања из чаршије као поступак уобличења и „друштвеног“ поастојања лика.

Оштри временски резони које Станковић поставља у своја два романа слични су временским резонима у Ханекеовом другом филму, *Љубав*. У овом филму влада потпуно одсуство наратора, дакле, чини се као да се овај медиј потпуно „отарасио“ непотребног присуства које ионако не гарантује никакво сазнање, и пустио гледаоца да на кратко добије увид у сваки битан сегмент последњих дана једног брачног пара на заласку живота, и трагичне болести једног од супружника. У једном драмском оваплоћењу посматрања појединих призора, који су драматични по једној врло суженој корелацији најнеопходнијих речи, и најрепрезентативније слике,

ми посматрамо развој стања, оно што моментално ликови желе да поделе, оно што баш у том тренутку кажу или учине. Ханекеова филмска нарација је пикторескни низ документовања тренутака. Станковићев поступак је близак овоме такође по низању тренутака у којима се преламају слика и опис осећања и помисли, онако како их јунаци или неко други аутентично разумеју: онако како их неки немушти глас тих људи може формулисати. Немешање моралног става аутора, као и избегавање интелектуализовања, сврстава Станковића у ред ствараоца, који, ето, има своје представнике и у најсавременијој форми европског филма.

Оно што је код Ханекеа око гледаоца, од кога се очекује, наравно, да поседује одређени сензибилитет да одгонетне приказ, то је код Станковића око чаршије, и ухо наратора који је смештен негде у њој, у физичкој близини кућа самих ликова, а опет, готово никад у самим тим кућама. Све што се говори о Софкиним прецима, а највише о ефенди-Мити, ствар је градских легенди. Оне нису никако неистинитите, јер се одблесци онога што се у њима тврди могу видети, покаткад као њихов живи доказ – ефенди Мита је долазио и одлазио, кућа је сиромашила, кришом су морали да тргују и са недоличним светом, већ су се ослањали на помоћ слугу, итд. Но, оне су ипак само делови посредованих сазнања, пропуштених кроз много очију и ушију. Чаршија и чаршијске гласине које се појављују код Станковића не треба никако просто изједначити са културним миљеом. Дивергентност и фрагментарност мисли и веровања која пролазе кроз уши и уста многих учесника поседују живот за себе – тај велики

организам никако не укључује било какав кохерентан систем вредности. Он представља збир сазнања и мишљења оно што се о појединачним судбинама могло помислити и рећи, оно што се могло поимати о родној позицији јунака. А то поимање није никако могло бити ни колективно ни историјски детерминисано, оно је више збир фрагментираних и нејасних закључака појединаца или група, које су се пренеле и допрле до уха слушаоца.

У поменутом филму *Бела трака* наратор зна оно што се причало, веровало, а и понешто што је сам видео, и будући сеоски учитељ, сазнао од деце. Камера у појединим случајевима улази у домове протагониста, али углавном то је перспектива онога што су деца или неке друге, такође особе са маргине (слуге, и други најамници, на пример), могли да знају. Често се приказује са неке тачке, неке одређене дистанце, која га јасно приказује, али ипак пружа само ограничено разумевање онога што се дешава (као приказ докторове несреће на почетку филма, при паду са коња, који гледалац може да види само са извесне даљине, као да и сам то посматра кријући се иза неког дрвета). Станковићеви прикази се могу упоредити са овом оштрином и натурализмом приказа. Ноћ уочи Софкине свадбе, на веселу у ефенди-Митиној кући, наратор се налази углавном негде у дворишту, са свирачима, он углавном одоздо, са дистанце посматра полу-призоре у отвореним собама куће. Као да све оно што се дешава у психама самих учесника мора бити превише страшно да би се до краја рекло и уочило.

Станковић, је међутим, као што је веће помињано, ипак углавном препознат као аутор који описује

унутрашња стања, и у тој оцени не постоји ништа спорно: Станковић заиста описује како Софку обузима „оно њено“, и Младенов унутрашњи монолог којим пркосно, у себи одбија, да се, онда кад сви очекују, након смрти Јованкиног мужа, ожени њом. Ипак, чини се да поједини аспекти поступака којом се описују та стања, нису довољно, у литератури, прокоментарисани, и протумачени. Један од разлога за допуну тих тумачења је и то што се, чини се, до сада, недовољно обрађала пажња на дихотомију приватног и јавног у Станковићевом поступку, примењену као један витални деликатни принцип преношења сазнања. Другим речима, није се довољно обрађала пажња на то како се иницијална дихотомија између простора кућа/чаршија, породица/друштво, психа/тело, заједница/појединац, итд прелама у нове усложњене, осетљиве дихотомије, и варијације, а којих је приповедач свестан, и обазриво их користи као одреднице свог приповедања. Овде донекле упућујемо на концепт дихотомије приватно/јавно који се појављује код ауторки Сузан Гал и Гејл Клигман, које бавећи се анализом родних односа говоре и међусобном дискурзивном односу домена јавно/приватно, то јест, о томе како је ова дихотомија увек у једном динамичком односу међусобног условљавања и увек у процесима реконтекстуализације, и даљег фракталног усложњавања у сваког њеног дела у даље дихотомије (видети: Гал и Клигман 2000). Другим речима, према овим ауторкама, оно што се у једном контексту доживљавало као домен јавног, у другом се већ усложњава поново по принципу јавно/приватно, итд. Преко овог дина-

мичког модела могу се сагледати разни динамички развоји родних односа моћи, идеолошки, културни и политички развоји у датом историјском контексту (видети: Грујић 2008а). Фрактална дистинкција, како то истичу ове ауторке, прогресивно се пројектује тако да је сваки од делова дистинкције јавно/приватно даље подложен разликовању на јавно и приватно. Како ове ауторке сугеришу, насупротив конвенционалном схватању у коме су политика, заједница и држава увек у домену јавног, а кућа, породица, сексуалност, итд увек у домену приватног, различита контекстуализација ових домена може довести до усложњавања ове слике и конструисати сваки од ових домена појединачно, такође преко међусобно условљених, дистинкција на јавно и приватно.

Однос Софкиног живота, онога како она саму себе конструише у очима приповедача, и онога што се о њој зна као сазнање о њеној породици, могао би се такође видети као однос јавно/приватно у очима приповедача, па и читаоца. Чинило се да је Софка, у роману, исто као и ефенди Мита, замишљена као неко ко презире јавност, свет, чаршију, неко ко сматра да је изнад свега тога, и ко се слободно показује на прозору, док се друге девојке, од срама, скривају пред том јавношћу. Ефенди Мита је, пак, неко ко на ту јавност – чаршију, трговину са сељацима, мешање са свим тим светом који више нису посвећени мали кругови турских бегова, веч неки нови продор „сељачког“ света, до тада маргиналног, гледа са неким гађењем, и избегава све то у највећој мери, као нова времена која су дошла, а којима се он

не може приклонити (Грујић 2008а). Ипак тај свет, и перспектива тог света неумитно нагрће и у његову кућу, са улице, из чаршије, његова кућа том свету непобитно мора да отвори врата. Чини се да све до момента просидбе, и тих сцена света који долази у кућу, приповедач ће о Софки приповедати само као неко ко слуша о њој у чаршијским приликама, и тек ретко, као што је већ било помињано, као да се нађе у улози некога ко игром случаја, као неко невидљиво присуство, дозна и за њене сексуалне склоности и жеље. Али од момента почетка одвијања догађаја, па током њене просидбе, купања у амаму, вечери у ефенди Митиној кући, свадби, првој вечери у газда Марковој кући, та јавност, тај свет, и чаршија којој приповедач углавном припада, као да добија приступ у Софкин интимнији свет, те ће се тако, према томе, обликовати и природа и тон приповедања.

Кад ефенди Мита разгрне свој минтан пред Софком, откривши поцепаност али и прљавштину, као метафору не само свог сиромаштва него и свог новог истинског положаја у друштву, Софка не може да заборави ту слику.

Сада никако није могла да се отресе њега, оца, његових оних поцепаних постава на хаљинама, његовог зноја од неопраног одела и оног његовог лица; оног страшног, мртвачког гласа који није молио, него се губио и мро у његовим унезвереним устима, због срамоте и стида што мора пред њом, својим чедом, Софкицом, да се сада открива, и да оно што не би ка-зао ни самој смрти – њој мора да се исповеди и каже, а то је: да се нема ни хлеба, а камо ли што друго и о чем другом да се мисли, друго што жели... (Станковић 1985а: 77).



Упркос приповедачу, који се, наизглед неуморно упетљава у размишљања и Софкина и ефенди Митина, очито је да су све те мисли и примисли конфузне и контрадикторне, док се не догоди, у Ханекеовом стилу, та визуелна, кратка, читаоцу необјашњена сцена, али сасвим сугестивна за Софку: сцена која мења све. Док ефенди Мита и говори, пре тога, о томе како ће, без Софкине удаје, он морати да проси новац од својих некадашњих богатих другова да би прехранио породицу, све те речи делују као пролазан и нестваран оквир, док се не деси та слика коју читалац не разуме одмах, али коју Софку поремети из основа. Када се касније каје због свог отпора, схвативши његову бесмисленост, Софка се самоподсећа да је она одувек сматрала да је удаја неће дотаћи, јер се ионако неће удати за неког вољеног; зато се каје што у сусрету са реалношћу и тежином живота, беше заборавила на тај свој став. Но, то ће бити само једна у низу Софкиних самоспознаја о бесмислу и непрепознатљивости живота, у тренуцима чулних самопознаја.

Тек у том судару приватног (индивидуе) и јавног (чаршије), Софка ће се упознавати са својим сопственим чулима и својим границама. Мислећи да је та чаршија далеко испод ње, Софка није ни слутила да је обликовање њене личности, њена судбина, и оно што бисмо данас назвали, родна улога, повезано и преплетено са динамиком управо тог света и његових хаотичних кретања. Док она, живећи у тој кући, на горњем спрату, сматра да је њена улога, њен идентитет, фиксиран и издвојен од те чаршије, очито је да и не слути, колико је сама њена егзистенција у времену, и простору, такође конструисана и

утицајем и динамиком онога што се, у том свету, о њој мисли, и говори. Притом се можемо подсетити да Вест и Цимерман наглашавају да појединци и групе „не поседују“ свој родни идентитет, већ га производе у константном процесу интеракције између сопствених жеља односно хтења и и друштвених очекивања (West and Zimmermann 1991). Иако замишља да је потпуно свесна себе до момента удаје, чини се да Софка тек са удајом постаје свесна онога што је за њу одувек и важило: она није оно што би желела да буде, самом собом, већ нешто што се ствара у процесу њене интеракције са светом, и онога како тај свет њу види.

Ипак, међутим, Софка ће још једном, пре финализовања своје романескне судбине, поверовати да је могуће грађење родне улоге независно од тих очекивања, и тог фрагментираног, хаотичног света мишљења, веровања, и слепих ирационалних тежњи. Након неколико година брачног живота, Софка ће, ипак једно време, живети задовољно, са својим млађим, али полетним мужем, који ће је у том моменту обожавати и чинити јој све по вољи, и за кога ће она поверовати у једном моменту, да би он могао бити управо биће, по њеној, а не чаршијској вољи, да би га она сама могла обликовати као мушкараца „истински доброг, виђеног и чувеног“ (Станковић 1985а: 150). Већ ту, Софка поново испољава непрепознавање онога што индивидуа у додиру са светом мора да поднесе. Шта би то био „истински“ виђен и чувен мушкарац, који чврсто и кохерентно стоји наспрам једног непредвидивог и променљивог света? И како би га то његов приватни живот, препоручио том

свету? Али, за моменат, Софка ће веровати да њен муж може бити „њен Томча“, неко ко неће бити ни породични, газда Марков, ни чаршијски, већ њен.

А како је неопрезно, Софка замишљала могућност искључења чаршије и њених гласина, а онда пак, у тренуцима кризе, и сама схватала свој положај тако што би се досетила *онога што се прича*, видело би се баш тада, у моментима када се оно кључно дешава, а што је и за самог наратора непознато и неизрециво, него се може само неким прецизним муњевитим Софкиним присећањем, изазваним муњевитим, призором, дочарати. Сустрет два приповедна поступка, муњевитог призора и присећања о гласинама, чини основу Софкиног сазнања, и сугестије читаоцу. Призор су распојасани сељаци и сељанке у газда Марковој кући, што у Софки рађа сећање на нешто давно потиснуто, гласине из чаршије:

И онда оно, у шта Софка до тада није могла да верује, она прича о њиховом чувеном чивчији деда-Велји, за кога се причало да је са свима снајама живео. Тада Софки би јасно оно силно рађање деце, мада мужеви већи део живота проведу проведу на печалбама, и она онолика сличност међу њима. Сви, из целог села, као да су од једнога оца, матере, од једне куће, а не из читавога краја. И онда оне језовите приче, за које се у вароши знало, веровало, али се о њима не водило рачуна: како сви они, сељаци, да би што више радне снаге имали, женили своје синове још као децу, узимали за њих одрасле девојке, већ доста у годинама, способне за сваки рад. И то се ради одувек, с колена на колена. Нико то не сматра за увреду, грех; ни доцније, када си-

нови порасту. Ништа то није. Имаће и они, синови, кад, имаће и они својих снаја...

И Софка, тада, на ужас свој, виде да је – не чека, не да ће можда то и с њом бити, него да је то свршено, то се већ зна, јер ето почеше, као честитајући Марку, на Софку, падати масне здравице, задиркивања и смех... (Станковић 1985а: 134).

Дакле, кључни мотивациони тренутак романа, оно у шта се сви претходни догађаји уливају, и оно из чега ће све накнадно произаћи, не саопштава нам никакав наратор који објашњава, већ сама Софкина, муњевита асоцијација, изазвана опет сугестивним призорима, а која евоцира нешто, чаршијско, нашта сама Софка никада до тада није обраћала пажњу, а што ће се сада наћи у центру њене судбине. Немогућност рационалне контроле свог односа према свету, упошљавања својих сазнања, поседовања контроле над сазнањем, ако се већ над својим животом и телом не може имати контрола, оно је што произлази из оваквог Станковићевог поступка, као витално значењско место романа.

Чудно је, пак, како Софка, чак и у моментима егзистенцијалног страха, размишља о тој истој чаршији – шта би чаршија помислила, ако би она, сад, побегла од свекра кога већ види као напасника. „Једва ће се то дочекати, да јој се сите“ (1985а: 135). Она, која је до тог момента те удаје мислила да она са чаршијом ништа и нема, сад осећа непријатељство, и сукоб са њом. Али Софкине мисли понекад су непоуздане; као да тај унутрашњи монолог, није увек заправо израз њених најдубљих осећања, већ

баш оно, о чему је и у њеном ранијем периоду било речи, оно у чему би се она поверила неком невидљивом присуству, како би објаснила себе, мада опет то можда не би био тачан опис њених правих унутрашњих стања.

И те драматичне сцене, пред Софкину прву брачну ноћ, и пијано очајавање и лудовање газда Марка које сви посматрају и о чему закључују (а највише Софка), све је то дато као низ прецизних, успорених призора, пропраћених Софкиним асоцијацијама. Шта се заиста дешавало у Марковој психи, читалац неће сасвим сазнати, али ће све то видети и доживети, Софкиним очима, и домаштати њеном маштом. Јер у појединим тренуцима приповедање се одвија одвојено и од гледања и од закључивања, већ прелази у домен маште: Софка замишља, како газда Марко, у свађи са женом, врши испитивање о њеним односима са њеним свекром, његовим оцем, тражећи мучно оправдање за себе и своју жудњу за снајом, Софком:

Само је Софка овамо, по Марковом искривљеном гласу, шиштавом, шупљем, запенушеном од беса, ваљда и пене која му је била из уста, била сигурна у то: да он сада своју жену мучи, испитује да му она призна како је заиста живела са својим свекром, његовим оцем, док је он био мали, дечко. И Софка је осећала да од тог њеног признања – и то не да она каже, потврди, него да он то само осети у њеном гласу, забуни, у каквом усклику – зависи све. То му сада треба, да би му то био изговор, да би онда и он, као у инат, као светећи се њој, жени, и своме покојном оцу, одмах овамо код ње, Софке...(1985а: 138).

Слично томе, Софка и даље не види догађаје, али их замишља, закључује по шумовима шта се могло десити: свекар који је пошао њој, али није спровео свој наум:

И заиста, он је он! И то не што је случајно пошао, па се спотакао поред њене собе, него се намерно овамо упутио, али осећајући шта чини, сигурно од ужаса сам није могао даље. Више није имао снаге да пређе праг и уђе овамо, код ње, већ ту пао. (1985а: 139).

Укратко, кључна мотивација догађаја остављена је Софкином закључивању и замишљању. А само Софкино размишљање, замишљање и закључивање, и против њене воље, базирано је на ономе што се у чаршији верује, прича, преноси. Све је то она усвојила, само је пре одређених призора који је наводе да се присети, та веровања и причања, потискивала, замишљајући да са њима нема везе.

Но чини се да оно што се са Софком на крају дешава, није каузално повезано са чаршијом или миљеом. Док та чаршија и тај миље остају дубоко изван дворишта и куће у коме се одвија, за и њену нову кућу, трагична сцена ефенди Митине посете, тај крајњи колапс Софкине судбине, као пропадање у живи песак, није резултат одређене културне матрице, која ће је самлети. То је више трагика људског постојања као таква – фрагментираност онога што се људима и женама догађа, и трагична некохерентност, несагледивост родне улоге у којој се јунакиња налази. Софка се, кад се, по последњи пут, сруши њено уверење да је *нешто* у њеном животу

могуће контролисати, пркосно прихвата пут самоуништења, које ће трајати годинама, деценијама. Иако је ништа не спречава, она не напушта газда Маркову кућу, не враћа се у очеву кућу. Не постоје никакви културни, обичајни закони, који је у томе спречавају – напротив, *свако* јој, па и сама свекрва, даје за право да свог младог помахниталог мужа остави. Софкина, међутим, одлука да остане, и препусти се постепеном самоуништењу, принципијелно је блиска одлуци Ане Карењине, која је одводи у самоубиство. Карењина се, напослетку, не убија због изневерене љубави, ни због свог тешког друштвеног положаја, па ни због губитка старатељства над сином; она се убија, јер сасвим јасно, спознаје, да у овом свету, нема великих, вечних осећања, и да ниједно њено осећање није довољно велико да би јој заиста давало смисла за живот. Софка бира да остане на том путу мучног, тешког брачног живота са насилником, не због срама, не због стида, не због присиле, а свакако не због љубави и жеље. Она остаје у некад Марковој, а сад Томчиној кући, јер је, она, Софка, са ефенди Митином посетом, и почетком Томчиног беса, заувек изгубила себе какву је волела и поштовала. Њена родна конструкција саме себе, остала је без икаквог смисла – више није била активан субјекат, неко ко себе самоизграђује било кроз одрицање или пристајање на нешто. Наратор нам овде, по обичају, покушава да сугерише један део рационалног објашњења – онако како *он* то види, попут учитеља у *Белој траци* – а то је, да Томча, када ефенди Мита долази да траже паре, схвата да је Софка купљена, а да Софка, онда, посрамљена тиме, остаје да трпи све што се трпети може. Међутим, имајући у виду

како је Софка до тада представљана, као мислећи и доживљавајући субјекат, као неко ко жели да живи, и ко ужива у пажњи и свом великом значају у тој некој претпостављеној заједници, тешко је поверовати да би само Томчина перспектива окренула Софку ка самомржњи; њен лични ауторефлексивни напор морао би бити садржајнији од Томчиног повређеног поноса, и страшног насиља.

Софка, евидентно, губи себе, и то је одводи у лагано самопоништење. Она, како наратор описује, у годинама које долазе, више и не личи на Софку коју смо упознали у роману: то је некаква Софка која пије од раног јутра кафу и ракију, седи поред огњишта бесциљно, хода јако споро, са прљевом кошуљом, повезане главе, грбава, и, што је нарочито зачудно, стално је у контакту са том истом чаршијом, коју некада није ни примећивала, улазећи у све куће, док не „изреди целу махалу“. Од свега, остају само „навек румене и влажне усне“ (Станковић 1985а: 165). Овај завршетак, у коме се сугерише да је Софки, од целог њеног патничког живота, у ствари, најтеже било, што је остала *жељна*, на чудноват начин је повезује са главним ликом *Газда Младена*. Напросто се намеће питање, шта нам то писац поручује, тим, помало изненађујућим објављивањем о жељности ова два лика? Да ли можда то, да ништа у људском животу, никаква патња, није трагичнија од одсуства идеје друге особе која нам буди жељу, и која ту жељу може да задовољи? Да ли то, да је најгоре у судбини ова два лика што никада, нису, уистину, зрело волели, ни добили шансу за спајањем своје психичке и физичке чежње у једној особи?



Ако се вратимо питању, како је то Софка изгубила себе, и дошла до карењинске одлуке о поништењу, чија егзекуција траје неодређено, годинама, до смрти, а пренеће се и на следећа покољења, суочићемо се са аналогним проблемом, чије би разрешење требало тражити у криптичним моментима Станковићевог писања. У оном кратком периоду Софкиног живота у мужевљевој кући, који је почео да личи на срећан живот, није ни дошло до правог остварења тог живота, већ само до Софкиног осећања, да ће, Томча, ускоро, можда бити, тај, према коме ће она осећати љубав. Међутим, због каснијих догађаја, Софка ипак никад неће заиста и сазнати да ли би се то и остварило – Софка никада неће сазнати да ли би била способна за истинску, еротску љубав, нити да ли би била предмет такве, срећне љубави. Софка се окреће самопоништењу у сусрету са сопственим бесмислом – уместо бацања под воз, она остаје у тој кући, одрекнувши се и сопствених мисли, осим оне једне, централне, о проклетости и пропадању њихове куће и породице, а затим и почетку пропадања ове друге, газда Маркове, у коме се и она нашла, без своје воље и одлучивања, као део почетка те несреће

Исто као што од оног њиховог Хаџи-Трифунаничени почели да пропадају, тако ево, и овде почиње, од свекра јој, Марка, мужа Томче, и саме ње. А бар да се њоме заврши, него се, ето продужава њеном децом, унуцима, праунуцима. И ко зна, нека њена чукун-унука, која ће се можда звати и Софком, биће сигурно онако лепа, бујна, као што она беше, а овако ће и свршити, овако ће за све њих платити главом и

њу, Софку, бабс своју, прколињати и кости јој у гробу на миру не остављати.(Станковић 1985а: 162).

Та осујећеност у вођењу живота какав јединка прижељкује, и какав сматра вредним, то право да се воли и да се споје чулно и душевно, јесте оно што води Софку самопоништењу и тихој спорој смрти. Ни батине, ни презир, ни мржња, ни понижење, ни увреда, не могу се мерити са неудовољеном нејасном жељом за пуним, еротизованим животом.

У аналогном корпусу значења, и Младен, у *Газда Младену*, у једном моменту свог живота, ступа, непризнато и неизречено, у процес свог самопоништења, то јест, живота без живота. Мало је теже закључити када тај моменат, заиста, наступа, због фрагментираниости самог текста. Чини се да натор, на некакав чудан, прећутан начин, инсинуира да те полагања смрт започиње бабином смрћу. Као да је баба била некакав апсурдни алтер его који је, за њена живота, заустављао и потискивао бујицу питања, незадовољства и неостварености коју је Младен носио у себи; као да је све оно чиме се поносио, постизао само уз ту слепу, бабину силу, која му је давала ветар у леђа, и суштински, спроводила слепу и индиректну вољу. Чак и доба највећих његових успона као младог домаћина, његов значај био је више апстрактан, номиналан, узвишен; бабин пак материјалан, суштински, грубо земаљски:

Све што је требало да се учини, коме новац да под зајам, чија кућа, виноград, њива купи, то је све вршено преко бабе. Нарочито из родбине, комшилука или познаника, кад би коме требало новаца, ниједан

се није обраћао њему лично, као стид их је било а и бојали се да их не одбије, бећ би увек прво молили бабу, с њом уговарали о цени, о интересу и као увек, из страха да не буду одбијени, да не би морали од другог непознатог да узимају новац или њему продају имања и тако се чула, видела њихова сиротиња, како с године у годину по једно парче земље продаје се, губи; а овако то се не би приметило, и кад би ко случајно спазио Младенове раднике на тој њиви, овај би одговарао: „Па наш Младен ове године узео и работи“. Да их не би одбио, увек су добровољно, само као да га одобровоље, да га као увере како они што од њега траже новаца, не траже зато да њега оставе без новаца, он да изгуби, зато су давали и већи интерес, пристајали на горе услове него што би код других нашли.

А све је то баба, грамзиво, тихо свршавала и само би Младену после казала да томе и томе треба толико новаца да да или му пошље. А Младен је знао да је унапред све она свршила и о интересу, отплати, куповини.(Станковић 1985б: 51).

Овај одломак показује парадоксалну апстрактну димензију онога, наизглед, главног, у Младеновом животу: привидна контрола над животом других, док у сржи, празнина, одсуство контроле чак и над својим сопственим жељама и мислима. Оно што је, наизглед, основно у његовој егзистенцији, стицање куће и иметка, јесте, у ствари, нешто са чиме он суштински, нема однос. Његова позиција је неопходна, као љуштура за један садржај у коме су актери баба, рођаци, други трговци, и разне друге слепе силе трговине, догађања, обрта других судбина. Ипак, чини се да сви ти други људи, који греше, падају, понижавају се, понизно му се преко бабе обраћају, учествују

више у животу, живљи су, него он, сам, Младен. Он као да живи кроз те апстрактне активности чији је највећи смисао да изазову тихо признање код бабе, родбине, као да је то неки рефлектор и потврда смисла на овом свету, а да он тога није ни свестан. Његов је живот између уписивања робе у тефтер, као уписивања неког смисла, и његових релација са бабиним тихим, општим присуством, као потврдом значења постојања у овом свету.

Међутим, Младенов доживљај онога што баба представља, чудноват је и недокучив. Ни љубав, ни мржња, ни страх, ни разумевање, ни послушност, ни пркос; ни један од ових појмова не описују у правој мери оно што Младен осећа према баба-Стани. Чини се да је бабино присуство у Младеновом животу управо неко саморазумљиво немушто оваплоћење пакта који је Младен у једном моменту склопио са самим собом, и са некаквом невидљивом силом. У неку руку, баба је присутна као некакав „ђавољи“ помагач, као невидљива непојмљива сила, која му обезбеђује ветар у леђа за тај пут којим је од детињства Младен кренуо. По некима, Младен је интериоризовао вољу других као своју сопствену, и тако извршио, и несвесно, насиље над самим собом (Ахметагић 2011). Бабу је, углавном, у складу са оваквим тумачењем, могуће представити као некога ко оваплоћује те захтеве за Младеново подвргавање захтевима друштва, одржања породице, а највише, стицања материјалног и обезбеђивања заједнице. Томе уосталом, кумује и сам наратор, који на почетку наглашава, започињући причу о Младену: „Целог живота, увек, само је радио оно што један човек треба да ради.“ (Станковић 19856 : 7).

Бабино усмеравање на одговоран и сложен посао, након очеве смрти, потпуно преокретање његовог детињства на живот не просечног, већ натпросечног човека, могао би се усвојити као моменат који преокреће Младенов живот ка дужности, и налажењу задовољства за добробит заједнице.

Ипак, у овој првој толстојевској, пророчкој почетној реченици наратора (још једна сличност са романом Ана Карењина!), а читајући пажљиво и прве странице романа, читалац ће увидети и да је Младенов сензибилитет за испоснички живот у дужности, започео и пре очеве смрти, још у раном детињству, посматрајући оца, који је био „на другом месту“ у кући, после бабе, која је била и женско и мушко. Баба Стана је описана на мало страна у књизи, али довољно речито: она је та која је спасила породицу од потпуне пропасти, и то тако што је, у одсудном моменту, обучена као мушко, прешла границу, продала сва имања, сакрила неопходни новац, и, компензујући грешке неодговорног и слабог мужа, очувала породицу. Касније, Младен је у детињству посматрао како је баба Стана, већ сасвим отворено, била „на првом месту“ у фамилији, испред његовог оца, склоног пићу, строгог, али ипак слабог и неспособног у стицању. Чинило се као да је баба, смрћу свога сина, дочекала да своје способности преда Младену, унуку. Чинило се као да је и Младен те одговорности оберучке прихватио.

Темељан и концизан увод на почетку романа, већ што нам поставља сцену на којој су показани кључни родни односи у роману. Младен, који од најранијег детињства има склоност ка исправности, ваљаности, одговорности, има пак прилику да сведочи

историјату о два своја мушка претка којима је та врлина и чврстина карактера недостајала. Чини се да Младен, немушто, и неосвешћено, али надасве убедљиво, још у раном детињству конструише своју родност, свој родни идентитет, своју маскулину вредност, као вредност чистоте, безгрешности, чврстине, непоклекнућа пред чулним и сваким другим изазовом. Младен није постао отупео човек, насупрот томе, како наратор каже, „Младен је све видео, осећао, знао.“ (1985б: 60). Но модел мужевности у врлини, непоколебљивости пред слабошћу, коју је једном усвојио, није трпео алтерације у својој основи, чак ни у надолазећим културним променама, и историјским збивањима.

Младенов родни идентитет у извесном смислу, јесте настао у пресеку родних и културних одређења његове позиције, а ситуација строге породичне структуре, као заједнице која нужно додељује једну фиксирану улогу појединцу, свакако јесте утицала на конструисање Младеновог погледа и на себе и на друге. Такође, у извесном смислу, може се рећи да су сва Станковићева дела, у великој мери, сведочанства пропадања породица као хијерархизованих заједница, услед пропадања морала и свеопште психичке и физичке деградације њихових мушких члканова. Пишући о времену и контексту на које се *Газда Младен* односи, Бојан Чолак истиче: „Као оно што доводи у питање родну улогу мушкараца у патријархалном друштву, јавља се слабост на жене, пиће и коцку“.(Чолак 2009: 30). Према Чолаковом мишљењу, Младен, пак, очито жели да се супротстави таквом развоју, жели да ултимативно испуни ону родну улогу која му је рођењем намењена, те

„идеални образац“ за испуњење те улоге, „проналази у баба Стани (Чолак 2009: 31).

Овде бисмо додали да однос Младена и баба Стане у роману захтева још и анализу, која би, поред увида у родну улогу формирану као одговор на захтеве патријархата, указала још и на неке симболичке слојеве повезаности ова два лика. Чини се, наиме, да се у роману, између ова два лика, успостављају и извесне релације иначе некарактеристичне за Станковићев романескни свет – унук Младен се не понаша као унук, а ни баба Стана се не одаје уобичајеним излива слабости и нежности женских ликова. Док Младенова мати често подлеже изливима среће, или туге и очаја, баба Стана је приказана као лик чија емотивност остаје закључана пред укућанима, па самим тим и пред читаоцем, као у оним данима пред свадбу Младеновог млађег брата, која је и за мајку и за бабу истовремено и срећан и тужан догађај, а када Младенова мајка у тој срећи, уједно и тугује за Младеном који се, као старији брат и даље не жени, ми ипак увиђамо, да је бабина улога у свему томе неизречено другачија, да у њена права осећања читалац никад неће добити непосредни увид као у Ханекеовим филмовима:

И растужујући се над њим, Младеном, што место млађег брата он се не жени, од њега снаху да добије, као оплакујући га, почела би да јеца, плаче.

Баба, дирнута и сама за Младеном што тако, место да се он жени, а оно жени брата, остављала би је и одлазила горе у одаје (Станковић 1985б: 59).

Однос бабе и Младена сложен је по више, необјашњених и недокучивих основа. Младен је уплашен

од могућности бабине смрти, али када се то ипак деси, у кући свима, а њему посебно, лакне. Однос према њеној смрти као да за њега нема ауру односа према смрти сродника. Баба је неко ко је Младенов корелатив у кући; с њом се једино немушто разуме, остали га се боје. Зато је њена смрт, тананим Станковићевим описом, представљена више као Младеново мирно прихватање умирања његовог сопственог млађаног ја, детињства и младости које није имао, одлуке коју је некад донео, дакле, просто, не као смрт неког вољеног блиског, већ природан ток циклуса у његовом животу, нешто што је напосто била последица његовог сопственог успеха и развоја. Смрт, јесен, посмртна свечаност, све је то у синхронизацији са његовим унутрашњим светом:

И опет се по кући разастре и запари мирис тамјана, свећа, кандила. Опет почеше да се црне шамије матере му и осталих жена, опет слуге, слушкиње узеше онај свечан, миран и засићен услед јела и пића, од готовљења и изношења за душу, изглед.

Младен је то волео. Чисто му је годила та кућна тишина, укоченост. Оно вечито проветравање бабиног сопчета, оне испред куће на ужету поређане испарене и вреле њене хаљине, постеља, јоргани и душек у којима је умрла.

А тада је била баш и јесен. Јесен увелико, прежутела, обрана, и одавна покривена жутим опалим лишћем; нагурано и отерано свако у своју рупу, измеђ бразда, уза зидове испод камена, греда, све се то слегло и чека да дође зима и покрије, заледи и уништи сасвим. Под ногама осећало се како је већ и земља тврда, суха, крта.



Младену је све то било угодно. Угодан му је био и корак. Осећао је угодно од те оштрине, зиме која се наговештавала, мрзнула и с дана на дан све било чистије, оштрије.

Послови су били у највећем жеку. (1985б: 67).

Као да је бабина смрт још једно окончање Младеновог циклуса, који се разликује од циклуса других укућана. Међутим, Младенов живот је истовремено и негација онога што би, очекивано, дошло после бабине смрти, као буђење новог живота – а то је евентуална женидба, нова млада у кући, нови живот. Младен све то, уз претњи мајци, одбија. Чини се да је то све једна перпетуација оне родне улоге, родне динамике коју је усвојио још у детињству, у жељи да превазиђе наслеђе порочних и слабих предака. У Младеновом свету, врло контраверзно, испуњавање уобичајених породичних конвенција, које би се уклопиле у традиционалне захтеве заједнице који се постављају пред сваког домаћина, а то је женидба, и умножавање биолошког порода, појављује се као потенцијални извор његовог *пада*, слабости, неваљалости. О томе се Младен, у унутрашњем дијалогу, чак и сам, експлицитно изјашњава, у време када се Јованка одмеће од мужа, и када *сви*, оно што Младен сматра заједницом, очекују да он „поклекне“, почне са њом да живи, тако, грешно, користећи свој положај и утицај.

Младен осети како би баба чак више волела да он то учини, да падне. Као егоизам с њене стране, да после и он, као отац му за пиће, и он од ње не може да се отргне, те би и њега због те мане имала у својим рукама...И он би неугодно дирнут не због тога што

није хтела да је он старији, господар, већ уопште што није хтео ни пред ким и ни зашта да црвени, крив да је, обвезан. Тешко му је било.

Кад чу да је баба већ све прегледала, вратила се, легла и већ морала да заспи, он се диже: Дакле сви они као повлаче се, ограђују се, не смеју на себе ништа да приме, да о не би после, ако му буде рђаво, можда буде тешко, осетио се несрећан, да не би имао кога за то да криви, и тиме мање буде осећао несрећу. Већ да му је потпуна, цела, јер: сам што је хтео, како је хтео, тако и урадио...Сви се, дакле, осећају као слаби, боје се, повлаче. Он сам треба јак да је.

И та му је ноћ била најтежа. Кад први пут сазнаде да му, ако хоће да је као што треба, а не ослања се ни на кога, не обавезује ником, да би то своје, себе, могао да носи, треба много снаге, бола, и да је јак, јак... Јак над собом. Себе да има у рукама. Да је јак, кад штогод зажели, заиште, срце му зажуди за нечим, да је јак да срце стегне, не да му. Да кад му навре бол. Туга, чежња, суза, да је јак да спречи, унутра, у себи задржи, закопча. Да је јак (1985б: 56).

Овај подужи одељак сведочи о Младеновом освешћивању родне улоге коју је, очито, још као дете замислио да изврши. Та родна улога, мушкараца „као што треба да је“, чудно је успостављена у односу на проблематику друштвених очекивања. Да ли је културна матрица, обичајно право, оно што га на то наводи? Бабина манипулација, идеологија? Да ли је то наметнуто мишљење чаршије, онога потмулог, исцепканог фрагментарног гласа или гласова сабраних на гомилу, који невидљиво врше притисак на појединца? Како се чини, Младен жели да буде мушкарац, домаћин, као што треба, али, то

његово настојање није засновано на потчињавању захтевима гомиле, већине, па чак ни на оним неким специфично културним, замишљеним обрасцима. Младен, наиме, није човек већинског понашања, он тежи изврности, одликовању, разликовању од већине, изузетности у врлини. А све то, није пак мотивисано нечим неухватљивим, неким апстрактним филозофским принципом морала, већ нарочито, изражено у врло јасним, штурим речима: *да се не обавезује никоме, себе да има у рукама*. Да ли је Младен човек који ради за колектив, или тај колектив презире? Да ли верује у колектив, или га се плаши? Да ли је сувише јак, или сувише слаб? И напокон, да ли је Младен човек за дивљење или за жаљење?

Завршетак романа, у коме налазимо белешку на крају тефтера у којој Младен каже да ће умрети „рањав и жељан“, а и сами завршни тонови романа, промена власти, губитак дела имовине, Младенова сува и непремостива самоћа, и поврх свега, тиха туга његове мајке, указују да је Младен несрећан, и читалац дубоко жали за њим. Младен сам осећа за себе да је стар, док други око њега цветају, бујају, воле и срећни су, и то његово осећање вероватно једно је од најтежих које људско биће може осећати. Но, тешко је рећи, да ли је у Младеновој судбини трагично оно што му је наметнуто, или што је он себи, као непоколебљиви индивидуалац, жели да изгради као животни принцип, као неки врхунски доказ свог разликовања од тог колектива. Чини се да Младен оно што се од њега очекује доживљава не као пожељан образац, већ, управо супротно, као неко поклекнуће, исклизнуће, нешто нечасно,

управо као некакав доказ да пожељног колективног обрасца и нема. Ово врло минималистичко доживљавање „пожељног“ остварења мушког родног идентитета као да је било већ установљено давно, давно, као антипод споља гледано, традиционално доминантне, а изнутра мучне, несамосталне и недостојанствене родне позиције Младеновог оца, па и раније, деде. Једино достојанство за Младена, очито, заснивало се на некаквом отпору родно предодређеној улози мушкарца у породици, ма колико се чинило да је Младен човек који се приклонио традиционалним захтевима заједнице.

Та пркосна димензија Младеновог лика, која га, сасвим освешћено, и мучи целог његовог живота, у парадоксалном је сукобу са оним што, по најширим уверењима, чини као окосницу патријархалног, традиционалног начина живота, па тако и улоге старешине породице, а то је женидба, пород, биолошка репродукција. Зашто Младен, непоколебљиво, такав развој свог живота доживљава као неповољан, нечастан, као поклекнуће, као зависност о некоме или нечему? Много је могућих тема за опсервацију по овом питању. Као прво, намеће нам се тумачење да је Младенова целибатска егзистенција концентрисана око немогућности да се ожени Јованком, одлука која остаје у роману објашњена општом ситуацијом у којој Јованка није прилика за њихову кућу, јер је сиромашна, али која, ипак, чини се, никад до краја, услед фрагментираности и недовршености романа, неће бити довољно разјашњена међу тумачима. Другим речима, сугерише се да је Младен донео одлуку, да кад њу није могао да узме онда кад је било време, не постоји простор и начин да се та

пропуштена женидба замени неком другом. Ипак, чини се да је ситуација целибата ипак дубља и Младену инхерентнија него што делује само на основу ове епизоде са Јованком. Можда корене ове Младенове завештаности треба тражити у времену много пре Јованке, у прераној смрти његовог оца, која се чинила као један тужан завршетак једне и иначе неславне мужевности, неславног и несавршеног мушког принципа. Његов отац, само је пред светом био газда куће; иначе је то била баба, а отац је пак, неспособан да се истински бави кућом и породицом, патио и од повремене слабости према пићу, која, иако није била честа, довољна је била да га пред Младеновом бабом, а његовом мајком, чини „малим“, детињим, неспособним за бригу о другима:

Заборављао се. Покаткад, запио би се. Истина, и то ретко, кришом. Онда, не знајући од стида, муке, бола, шта ће, по три дана би лежао. Требала је тада баба само да га прекори, ма шта да му опоро каже, одмах би од куће отишао и никада не би се више вратио. Овако, само би болно лежао. Баба се увек чинила невешта као да није знала зашто је болестан. Једино што би се примећивало да она зна, то је било за време ручка, када за софру сви седну а отац лежи. Од горчине, бола, њој би чисто залогаји у грлу запирали. Прсти би јој, доносећи залогаје устима, такође на бол скупљени, дрхтали. И да то сакрије, оца не увреди, сваки би час у крилу скупљала и чистила мрве од хлеба: И нико се није показивао да зна за то његово пиће.

И зато је отац пред бабом, увек радосно, од свег срца чинио се мали, не он да је домаћин куће, газда, да доноси. Сваке суботе, у вече, доносећи пазар, још с капије разузурујући се, скидајући колију, у исти мах

вадио би кесу и додавао би било матери, било њему, Младену, већ ко би се ту, у близини нашао, и давао је да овај право тамо, код бабе у сопче, однесе:

– На, однесите тамо!

И после вечере, када би мати, Младен полегали, угасили свећу, отац би још тамо код бабе остајао бројећи паре и дајући јој рачуна шта је, колико и од кога пазарио, купио...(1985б: 15).

Овај опис, иако криптичан, а дочаран преко кратких, језгровитих сцена, Младеновим детињим очима, ипак јасно дочарава колико *болно* то проницљиво, Младеново, детиње биће, доживљава то, што његов отац у реалности, није оно што би „требало да је“, домаћин, како се приказује ван куће, онај ко преузима одговорност над собом и другима, као да га читава завера укућана приказује ван куће на један начин, а у кући он је мало дете, које баби полаже рачуне. Очева пијанства и мамурлуци, иако врло ретки, јесу дани стида, који су, чак и тако ретки, довољни да дугорочно умањују очев значај и величину у породицу, и да њега самога, држе увек у некаквој обавези, покорности. Ако је Младен нешто од свега тога интериоризовао као дете, онда је то управо тај очев болан стид, и очева неододраслост – као да је Младен упио у себе недовршено очево *ја* које би, да је само имало шансу да отпочне изнова, исправило сву ту неододраслост и несамосталност, и учинило све да не мора ни пред ким да осећа стид зато што је одрастао човек, а заправо је дете које и даље баби одговара и у бабино вођство се узда.

Поред очеве, за Младена помало разочаравајуће улоге у животу, и Мајчина улога је, на чудан начин,

одударала од оне коју би Младен очекивао. Како Станковић каже, она Младену као да и није била мајка, старија од њега, ауторитет, већ као да га се, још као детета, прибојавала, изједначавала га са мужем, тражећи од њега дозволу за разне ствари, мишљење и томе слично. Несамосталност и понизност његове мајке ишла је и дотле да је од бабе тражила дозволу чак и поводом одеће коју ће за коју прилику да носи, а о нечему везаном за кућу и домаћинство, да и не говоримо. И мати, како каже писац, срећна што се, иако најмлађа од својих сестара, тако добро удомила, захваљујући томе што ју је баба-Стана одабрала за свог сина, била је захвална и мирно је примала тај подређени положај, детета коме је указано неко добро, које се низашта не пита, али које опет, такође никакву озбиљну одговорност и нема. И баш зато, због те неодговорности, и устручавања и поштовања према Младену, она је, како писац каже, сву љубав и нежност исказивала према млађем сину. Тако је Младен растао, у угледној породици, али на неки начин, у заједници у којима ни мати ни отац нису били „као други“, већ су, мада споља потпуно испуњавајући друштвена очекивања, у породици, у односу на њега, Младена, били родно позиционирани не као родитељи, старији, већ као чланови породице чија се улога често изједначавала с његовом.

Но, живот је и даље функционисао, чак и у тој дисфункцији у којој Младен види свога оца, па и мајку, не у преобиљу али у некаквој тихој сигурности, уз прочиту поделу породичних функција и улога, док је отац био жив. Очева напрасна смрт, пореметиће Младеново детиње схватање равнотеже,

тако да он оца неће честито ни оплакати, неће ни ожалити ту смрт, као што би свако дете, већ ће се предано прихватити тога да „заступи“ оца у породичним пословима, то јест да на њега пређе онај део функције која је на оцу лежала, а која је била са бабиним вођством усаглашена: дућан и трговина. Очева смрт је за Младена својеврсна траума, која немушто и ирационално потврђује његову нејасну детињу нелагоду, у којој је већ живео посматрајући очеву несавршеност, и неусаглашеност са улогом коју му је породица намењивала. Очев живот, у Младеновим очима, није био онакав живот каквим би се он, Младен, поносио. А прерана смрт такве егзистенције, као да је за Младена била неумитан знак да је на њему задатак да се то, на неки начин, исправи, побољша.

Вратимо се на питање Младенове не-женидбе Јованком, догађајем који се чини централним за тумачење Младеновог доживљаја сексуалности, и (не) испуњавања родне улоге, или културних очекивања. Пажљиво ишчитавајући описе родних констелација ликова Младенових родитеља, читалац може закључити да је Младен, опажајући и осећајући све, осећао и извесну друштвену и интимну неаутентичност родних улога својих родитеља, који су се пригушено, али константно, због нечег стидели пред баба-Станом, и који су заправо, по много чему, били оријентисани према њој, а не једно према другом. Младен, који се прихвата да одмени оца, долази неприметно у ситуацију да и у својој кући, одмени тај очев ауторитет, који је и за очевог живота био само варка, Младен се, чини се у једном тренутку, прихвата не једне, него више улога надоместујући чак и оно што



је одувек недостајало. Реконструишући ауторитет у својој породици, у време кад је Јованка стасавала за удају, у Младеновом свету нема места за започињање нове породице – Младен је симболички својим ауторитетом предодређен да подупре прву. Али касније ће се показати да то и није била ствар само тог тренутка. Младен напросто не жели да падне, погреша, постане недостојан и понизан, а живот ожењеног човека, у његовом искуству, упознао је као место пада и несамосталности. Јованка би била исто, неочекивана и, социјално гледано, не баш сасвим пожељна невеста као и његова мајка. Била би неко ко њега, Младена воли, неко коме треба пажња, неко ко би сигурно чинио много лудости и донео у његов живот много несавршености, неумерености, много заборављања, много стида пред бабом. Јованка и он, у његовом искуству, могли би само бити још једна репродукција онога што су били његови родитељи. Од тога Младен, такође, жели да се сачува, да буде јак.

Јованка је пуна живота, и храброг, обесног темпераментног понашања. Она слободно гледа у њега, пева му, највише и најопасније се љуља на љуљашци. А Младен је неко у кога окружење има поверења, неко ко је за све њих стуб и ослонац, неко озбиљан ко се не заборавља и ни у чему не претерује. Он машта, како ће све бити дивно, кад се узму – али машта се углавном базира на његовој фантазији како ће и даље сви – укључујући и ту и његову и Јованкину фамилију – бити срећни и задовољни, и како ће им куће постати једно. Но све време, Младен зна и да неће бити тако, да та фантазија о хармонији неће ићи заједно уз његову улогу човека кога сви у околини, па и сами Јованкини родитељи, сматрају старијим,

одговорнијим па и од њих самих. Његова улога некога ко Јованку треба очински да саветује, претегнуће над његовом жељом да је, као човек смртник, узме за себе. Његова жеља да се „не изда“ о ономе што сви већ знају па да се успротиви њеној удаји за другога, жеља да буде јак онда кад му је најтеже при срцу, руководила га је да буде баш онакав какав и „треба“, по његовом уверењу. Да ли је нечему доприносила и бабино тихо неодобравање Јованке? Тешко је рећи. Али у Младеновом уму, већ окренутом само ка добробити његове примарне породице, не-женидба Јованком је једина исправна одлука.

Младеново одбијање Јованке толико је чудовишно, да и читалац, као и Јованка сама, више жали њега који се понаша као да је све у најбољем реду и здружено помаже око свадбе, него саму Јованку. Она ће се за њим расплакати, и више него за собом, видевши у којој мери он неће дати својим осећањима никаквог одушка. Младен се па, смеје у себи свима онима који мисле да ће он поклекнути, заборавити се. Чудноват опис љубавне ситуације је Станковић дао у овом роману. Ретка ситуација у којој двоје младих не само да се воле, већ и знају да се узајамно воле, и у којој им никаква запрека силе не стоји на путу, јер Младенову реч би сви, па и баба, послушали, ипак се не узимају, јер то није добро за оно чему је Младен свој живот посветио, а то су кућа, мајка, баба, и брат. Човек који пати се истовремено у себи смеје, чак са неким задовољством онима који мисле да ће он показати нешто од те своје патње пред људима. Тешко је отргнути се утиску да, том одлуком, Младен не задовољава толико очекивања своје породице (иако зна да они прижељкују да се

Јованком не ожени), већ пре задовољава своју жељу да никада нешто емотивно, људско, слабо, нешто своје лично, не стави испред једног рационалног разумног интереса, који иде ка извесности и сигурности. Идеал Младенов је да се никада за њега не може рећи да је био слаб на нешто или на некога.

И то жртвовање љубави према Јованки, кога су сви у чаршији свесни, прибавило му је још више угледа у послу, још више поштовања код старијих, и уверености да он никада неће поклекнути и залутати са правог пута. Младен није тај који се чаршији приклања, он се изнад ње издиже, он не жели да буде један од њих, већ један *изнад* њих:

Зар се мало пута дешавало да тако човек добро, као што треба, иде, влада се, па одједном се изгуби, пропије, пролола, изгуби се. Али сада, овом Јованкином удајом, као да је био положио неки испит. Једном за увек отклонио сумњу да ће можда и он бити као толики други, једном за свагда утврдио мишљење да не само неће бити већ да је он друго нешто, он, Младен...И отуда одједном, у чаршији, међ трговцима, примање не као равнога већ као вишег од њих; кредита отворена, јаснабез устезања, чак и нуђење, као неко улагивање, тражење прилике да му учини и тиме нешто га обавеже, да би и он њих доцније, јер се већ види колики ће и какав велики трговац он бити (19856: 47).

И заиста, као што је Младен прижељкивао, задовољство њиме, и хармонија, па чак и она између његове и Јованкине фамилије, и фамилије њеног мужа, настави се, мада не захваљујући његовој жељидби из љубави, како је некад мислио, него управо

одбијању те љубави: „Младен сам осети и виде како је заиста све то лепо. Осети нову снагу, задовољство и срећу што је све тако као што треба.“ (1985б: 47). Та идила, хармонија, само је међутим она притајена привремена идила као из Ханекеових филмова која сваког часа прети некаквим шокантним, ужасним развојем. Али та се патња, и Јованкина и његова, неће никад сасвим материјализовати у неки оспољени ужас; она ће само пратити Младена као амблематична, физичка слабост, када увече након посла, из дућана крене кући, осећајући се болан, крећући се „разбацано, млитаво“ (1985б: 51). Као и у *Нечистој крви*, наизглед се ништа драматично не дешава, никаква фатална очекивана трагедија не долази, већ се само одвија лагано, тешко приметно умирање, одумирање некадашњег живота и снаге.

\* \* \*

У случају оба романа, и *Нечисте крви* и *Газда Младена*, наратор нам представља један фрагментирани увид у главне ликове, обликован перспективом наратора који се појављује као мистериозна инстанца позиционирана негде врло близу самог јунака, обавештена о мишљењима из чаршије, а опет, склона извештавању које је унеколико ограничено на кратке, фрагментарне приказе и, ређе, на увиде у унутрашњи свет јунака, осећања и мишљења дата онако, како то јунаци сами, за себе, у дијалогу са собом, умеју језички да формулишу. Поступак „виђења“ онога што се дешава јунацима, оно што је дато оком наратора, и тако приближено читаоцу, представљено је оштро и бескомпромисно, на гра-

ници реализма и експресионизма, стилем бриским и фрагментарним, као у филмовима овенчаног аутора Михаила Ханекеа, *Бела трака* (2009) и *Љубав* (2012). С друге стране, поступак указивања на мисли и осећања јунака, који, наизглед, предочава оно најинтимније из живота јунака, у ствари је посредовано опет једним фрагментарним и криптичним увидом у унутрашњи доживљај јунака, омеђен оним што јунак или јунакиња сами себи могу да представе, протумаче, и испричају. У одређеном смислу, и тај унутрашњи доживљај јунака, омеђен је, на прустовски начин, одређеним медијима, одређеном перспективом, оним што се о јунаку може знати, то јест оним како је некакав замишљени наратор, човек близак чаршији и свему што се у причи дешава, то могао, на неки замишљени начин, чути и сазнати, као дијалог који у глави сами ликови воде са собом.

### Поглавље 3

## ПРИПОВЕДАЊЕ *НЕЧИСТЕ КРВИ* ИЛИ ШТА ЈЕ СОФКА ЗНАЛА И ОПАЖАЛА

У овом поглављу се разматра, изнова, врло сложено питање Софкиног лика, односно питање активног односа према системима мотивације. Тема заплета, на фону разоткривања значења преко Софкине перцепције и изграђивања сопственог субјективитета, често је била тумачена у структуралистичком кључу, а у коме сам Софкин лик није заиста био тумачен као активан покретач система мотивације, нити је био кључан за разумевања активног прожимања између света и појединца (видети: Грујић 2008б). Ово поглавље, тумачи перспективу сазнавања радње преко Софкиног лика, и онога како Софка „сазнаје“ сама о својој сексуалности и развоју своје родне улоге, а опет, у једном сталном судару са међусобно контрадикторним, неусаглашеним облицима културне фрагментарности. Осетљива, сложена и амбивалентна динамика, односно баланс снага и позиција моћи у Станковићевом роману захтева једно помно и непристрасно удубљивање у Софкин лик, онако како нам га сама њена перспектива представља.

Борисав Станковић се, као што је већ наговештено, сасвим уврежено сврстава у перјанице српског традиционалног канона, његов роман *Нечиста крв* у један од два најзнаменитија канонизована српска романа (поред Црњанских *Сеоба*), а притом

се и даље намеће утисак да многи аспекти његове прозе захтевају и даље ново свестрано и мултидимензионално коментарисање и истраживање. При овоме се највише мисли на оне аспекте који укључују донекле табуизирана значења и сугестије еротике, аутоеротике, хомоеротике, инцеста, фетишизма, и другог (Грујић 2008б: 228). Роман *Нечиста крв*, поред безбројних издања, и читавог низа пропратних текстова који га анализирају, и даље стоји на фону српског књижевног хоризонта раног двадесетог века као „уклето“, богато, речито, узнемирујуће и узбуђујуће дело, које још увек нагони омладину да збуњено црвени приликом читања, и онда уобичајено, оставља читаоце без одговора на бројне снажне сугестије романа, јер и много старији, образованији читачи морају признати да је неке, врло интимистичке делове ове прозе, и даље тешко протумачити.

Чолак набраја више аспеката са којих се може тумачити сам појам „нечисте крви“ као мотив у роману: поред натуралистичког, може се још говорити и о „етничком, религиозном, друштвено-социјалном, културолошком, етнографском и етичком аспекту“ (Чолак 2007 : 133). У једном броју радова, центар тумачења почива на ликовима ефенди Мите и газда Марка као на главним агенсима самог збивања, акције, моралног пада и кривице, док се Софка појављује као симбол родно одређене жртве, трагичне судбине жене која се затекла у тешком, заједници подређеном положају, у смутна и несигурна времена, кад се, како Софка закључује на основу очевог понашања, „нема ни хлеба, а камо ли што друго и о чем другом да се мисли, друго што

жели...“ (Станковић 1985а: 77). У овом духу, поменимо већ познату студију Новице Петковића, који у кључу структуралистичког тумачења, преко Софкиног лика, посматра све аспекте романа у којима је изражен јаз друштвене стратификације, па то и уочава, као што је већ наглашавано, преко сплета мотива и описа у роману, просторно, као „Софкин силазак“, тамо доле, унижавање на хијерархијској лествици (Петковић 1988). Једно друго, луцидно спроведено тумачење указује на родну димензију Софкиног положаја као својеврсног капитала који мушкарци међусобно размењују да би ојачали своје позиције (Росић 2009). Имајући у виду валидност и доследност ових анализа, ово поглавље ће имати за циљ да се надовеже на њих, и постави нека нова питања о могућностима сагледавања Софкиног лика, а нарочито о значају њене перспективе за нарацију, и сагледавање суптилних значења романа.

Станковић, као писац свога доба и контекста, до запањујућих размера је био свестан родне сложености и хијерархизованости родних односа у фикцији коју је писао. Танано залажење у родну суштину, и сексуалност, и друштвену позадину сваке удаје и женидбе у својим романима, приповеткама и драмама, указује колика је његова сопствена осетљивост као посматрача, хроничара, уметника, и напослетку интелектуалца, у овим питањима, морала бити. Са нарочитим удубљивањем разматрао је однос појединца према свету преко разноврсних ритуално-телесних мотива, преплићући елементе модерног виђења света са традиционалним мотивима и приступима (видети више о томе у: Пешикан-Љуштановић 2005). Сам Станковић, аутор, као



да је осећао сваки бол, сваку осујећеност, сваку нијансу брачне среће и несреће, неизречене показане или непоказане жудње сваког од ликова, па чак и оних које би само као део породичног историјата поменуо. Притом, аутор се поставио као да је добро познавао и проживљавао и сваку родитељску тугу и саосећање за љубавну или брачну несрећу свога детета. И напокон, као да је добро разумео сваки пригушени шапат колектива, групе, општег мишљења чаршије, оног свевидећег али не и све-разумевајућег ока заједнице која би осматрала и имала у виду сваку појединчану ситуацију удовице, удовца, девојке стасале за женидбу, слабашног и недораслог просца, остарелог а жељног човека, итд. Његов ауторски поглед са лакоћом и на мало простора поставља друштвену и културну ситуацију онога доба као несигурну, неизвесну, наизглед јасну и детерминисану друштвеним обичајима, али ипак непредвидиву, променљиву, и зависну од читавог сплета околности. Углавном су девојке полазиле за мужеве које би им породица наменила, али то није нужно и значило да су у свакој породици биле примораване на то, да је сваки отац био бездушни тиранин, а још мање је значило да ниједна од њих није удавана за онога којег је хтела, или да ниједна од њих није касније мужем била, веома задовољна или уживала у брачној срећи. Та сложеност и компликованост и непредвидивост женске судбине, као и мушке, као да је силно инспирисала Станковића да нам, врло посвећено, приближава свет мушко-женских удадбено-женидбених односа, указујући на неке неслућене нијансе осећајности, управо у том, споља гледано штуром, наизглед јасно и сурово

одређеном контексту друштвених и културних односа. Станковићев аутор примећује и саосећа несрећу, тугу егзистенције која није дошла до пуног остварења својих емотивних и еротских потенцијала. Његов аутор не осуђује, не гнуша се, не моралише. Као да је његовој ауторској перспективи јасно, једном за свагда, да је у времену и миљеу где је голи опстанак заједнице и појединачног живота важан, љубав и сексуалност не могу одређивати живот свесне и одговорне јединке: али могу завредити да се о њима пише, пева, машта, да им се за сва времена у срцу и култури подигне споменик. Признајући скрушено немогућност и осујећеност људске природе да у тешким околности угоди својим најинтимнијим жељама, Станковић ипак жели да се у својим делима само тим најдубљим, најтајнијим жељама и бави, јер та неутажена чежња је по њему, очито, она болест која више од свих других односи и уништава људе. У том смислу је Станковић, не само писац оног времена, већ и писац свевремене људске природе, вечите среће и несреће, јер у свим временима и околностима људска индивидуа пролази кроз трауме, губитке о осећања осујећености услед немања, или губитка свог сопственог емоционалног *ја*.

Лик Софке је, тако, упркос томе што се о њеном положају често расправља као о безизлазном, и потпуно беспомоћном, ипак центар такве Станковићеве перспективе, у којој јунакиња, без обзира на сав тежак положај, силу, агресију, страда највише од тог неутажења баш тих тананих жеља и чежњи. Али психолошко емотивни развојни пут Софке, сам по себи, много је сложенији од онога што би овде

стало у једну или две реченице објашњења. Развојни пут Софкине свести и унутрашњег, богатог доживљаја света и себе саме далеко је сложенији од самог спољашњег, формалног вида њене судбине, те је по томе Софка блиска универзалном моделу једне осећајне, просвећене, проницљиве а чулне женске природе какву бисмо нашли у делима Толстоја и Достојевског, или пак, чак гледано и даље у књижевну традицију, у културном видокругу гетеовских и шилеровских доживљаја женске природе.

О формалном образовању Софкином у самом делу ништа нам се не говори, те не можемо закључити да је и она, као и поменуте јунакиње романтизма и реализма читала књиге и из књига учила о осећајима и културним клишеима. Супротно томе, станковић надугачко, и готово благо иронично-хуморно, описује преког, страшног Хаџи-Тривуна, Софкиног прадеде, од кога и почиње чувеност и силност њихове фамилије, мада, парадоксално, и њен пад, и постепена декаденција. А суштина „женскости“, повлашћени, господски статус Софкине породице, назначен је једном, нимало скривеном, димензијом еротизма и пожељности жена, као породичним статусним симболом, оним, по чему се нарочито одликују од оног „нижег“ света:

Женске се имале само да се што лепше носе, ките, и да знају што више страних јела да готове, и што теже, заплетеније везове да везу. Али, опет, ипак да им је једино главно да што више своју лепоту и снагу негују, да су што белје, што страсније. И циљ живота да им је тај: која ће од њих, једнако негујући се и улепшавајући, моћи својом силном лепотом све

остале женске иза себе бацити, а све мушке по кући – не гледајући ни род, ни доба – освојити и залудити (Станковић 1985а: 11).

Притом, за разлику од јунакиња романтизма и реализма које, махом, долазе из средње класе, оне класе која жели да учествује у животу, да буде део друштва, Софкина породица је одвајкада неговала однос удаљености, издвојености од чаршије, посвећености неким ексцентричним, екстравагантним забавама и праксама: „И баш у том упињању да се од свих издвоје, изгледа да су налазили сву драж свога живота“ (1985а: 13). Гледали су да се разликују по свему: облачењу, говору, шишању, спремању јела, али ипак су пазили да буду виђени на светковинама, и да дају богате прилоге за цркву и друге прилике, и да увек у то истом друштву, имају своје представнике у некаквим телима која су доносила одлуке. Но, ипак, Станковић на једном месту итиче и нешто веома битно, што указује да већина Софкина фамилије ипак на крају види тај појам чаршије и осталог света као нешто „чега се треба бојати“, то јест, над чим се човек не сме узвисити превише:

И ваљда због тог спољног, неблагодарног света, од кога су се они толико одвајали, бежали, али којег су се толико исто и бојали, јер је, услед зависти, тај свет увек готов да се подмене, сити и злорадује – знало се: да они, одувек, што год би се десило у њиној родбини, све брижљиво крију и таје. Највеће свађе приликом деобе имања, најгоре страсти и навике, као и болести, у тајности су се чувале. Ништа се није смело дознати, ништа видети. И знало се како би тада сваки од њих, не верујући самом себи, кад баш мора да излази

у чаршију, пре изласка прво морао ићи на огледало, да се огледа и види да му се случајно по лицу и очима што не познаје (1985а: 14).

Уместо Софке, њен отац, ефенди Мита, био је школован у Цариграду, учен, светски човек. „Лепше турки, грчки и арапски говорио него свој матерњи језик“ (1985а: 18). Ефенди Мита је, тек, био стран и туђ за све, па и за родбину, а и даље се, упркос смањивању имања, разметао пред турским беговима и пашама с којима се дружио. Са пропашићу турског утицаја у тим крајевима, доласком нових власти и применом нових закона и нових односа са слугама, најамницима, и другима, ефенди Мита се, одбијајући да се приклања новим обичајима због свог господства, сасвим одвојио од породице, оставио Софку, своју мезимицу, и жену да се само сналазе и прикривају своје сиромаштво од света.

Но, оно што је тема овог поглавља и што је кључно за нарацију која покрива догађаје, приче и уверења још од Софкиног детињства је то што је Софка од малена „откако памти за себе-знала све“ (1985а: 27). Приповедач је представља као некакав чудновати извор свег знања у породици. Како је ефенди Мита, учен светски човек лично учио да чита и пише, како је у детињству била центар пажње породице, а у појединим тренуцима и једини предмет излива ефенди Митине љубави, Софка је од малена *знала* све око себе, и била сасвим свесна и себе и других. Тај извор знања необично је важан за расправу о наративном поступку у овом роману, али и просуђивање, закључивање, и свеколико тумачење. Најпре нам се саопштава да су мати и остале

жене често причале о озбиљним стварима и о другим члановима породице пред Софком, несвесне да она, тако мала, већ разуме и схвата о чему се говори. А онда, истиче се да је Софка, од малена била свесна динамике односа својих родитеља, и знала је, као каква одрасла особа, кад јој је мати срећна због очеве пажње, а кад убијена. А најважније, била је свесна и пропадања, тешког сиромаштва, и очевог бега од породице, колико год се њена мајка трудила да све то прикрије у највећој мери. Софка је, једном речју, била „стармала“ – још као девојчица перципирала је ствари и догађаје око себе као одрастао, примишљен човек. Чини се да управо зато наратор и приљубљује своју перспективу уз њену, јер су њена сазнања, и оно што је она чула, видела и закључила, могла комотно бити узимана као сазнања зреле, разложне индивидуе, свесне потпуно себе као индивидуалне егзистенције:

Софка је од увек, откако памти за себе – знала за све. И као што је, никад ни за шта не питајући, осећала и разумевала све што се око ње догађа, тако је исто знала и за себе, шта ће с њоме бити. Још дететом је била сигурна у какву ће се лепоту развити и како ће та њена лепота с дана у дан све више поражавати и задивљавати свет. Јер зна се да сада само она, само из њине куће, једино још „ефенди- Митина“ кћи што може бити тако лепа, и ниједна друга. (1985а: 27).

Но, оно што њеној способности сазнавања да је још и додатну важност је њена интуитивност, дакле способност да осећа себе и доживљава, чак и априорно непосредном искуству. Софкине когнитивне моћи очито су од детињства биле висо-

ко развијене, упоредно са њеном лепотом. Али, као што ће се видети, развој њеног родног идентитета ипак ће захтевати интеракцију са другима, а не само њено задовољство и испуњеност самом собом.

Ипак, Софкина чувена лепота, свест о томе, и то задовољство самом собом на чудноват начин ју је позиционирало у мрежи родних односа. Не очекујући никог, и не надајући се да би могла да се заљуби, Софка је развила занимљив дуализам своје сопствене сексуалности: с једне стране била је чулна, узаврела при сваком мушком погледу, а с друге стране та се чулност ни за ког одређеног мушкарца није везивала, била је извор самој себи, и самој себи циљ. Та подвојеност еротичности о неког извора или објекта ка коме би била усмерена, даје Софки специфичну перспективу опажања свега што се дешава, па на крају и опажања себе саме, као да је она као протагониста збивања подвојена од свог сопственог погледа на збивање:

За њу није било ни од каквог мушкарца опасности и зато је могла да буде сасвим слободна. Могла је кад год хоће да излази на капију, и тамо стоји. Свакога мушкарца, младића, гледала би право у очи. Чак сама улицом, и по комшилуку, кад год је хтела, ишла је. Ни ноћу не би стрепела. И због те своје слободе, ниједној својој другарици није завидела, што се, и млађа од ње, одавно удала, већ јој домаћин почео да се богати и она улазила у ред имућних жена, газдарица. Ништа и нико код ње није могао да изазове злобу и пакост. Јер више од свих, и зато задовољна собом, особито том својом јединственом лепотом, она је радвнодушно све то око себе посматрала (1985а: 29).

Софка је, дакле, и у погледу свог родног идентитета, а и у погледу моћи опажања, другачија од других ликова јер је *слободна*, независна од других, она не жели и не завиди. Усмерена на себе и то врло свесно задовољство собом, у њеној природи се налазе позамашне сличности са Младеновим ликом, из *Газда Младена*. Ипак, док Младен жуди за другим одређеним људским бићем, барем у делу свога живота, Софка чини се, не жуди ни за чим, осим да сама са собом може бити онаква каква жели, да сама има контролу над својим сопственим уживањем, које не мора никада нужно бити љубав према другој особи. И све то, приказаше нам се из Софкине перспективе, онако како је то „она знала“, како је могла себи у дијалогу са собом да објасни. И касније, када помисли да ће можда бити срећна са Томчом, то је више замишљена срећа са својим сопственим уживањем, које би она, можда могла, да удеси по своме, независно од тог истог света, чаршије и културе.

Сходно томе, од момента кад наратор почиње да приказује Софку као одраслу жену, мање више све што нам се надаље казује о ликовима, или о чаршији, и осталом свету, казује нам се на основу онога што је Софка знала и закључивала. Софка, такође, сматра да је због те своје позиције знања, и осећања, већег него у других жена, повлашћена у односу на њих. Она друге жене и девојке жали, гледајући са прозора своје куће, знајући већ унапред, колико су лажне и варљиве њихове наде у то да су неке важне, да су лепе, да су пожељне. Све је то варка, свако је надање нечем бољем у животу узалуд и Софка све то зна и види, опажа и слути. И ту је та додатна сличност са судбином карењинског



типа, са оном крајњом, циничном, пред-самоубиственом луцидношћу којом се Ана Карењина као лик одликује током читаве радње, али која пуни свој зенит и изоштреност достиже у оних неколико сати пред сам чин њеног самоубиства. И, посебно, Софка увек посматра девојке, знајући у душу цео њихов положај, и све оно што је тако пролазно и вредно жаљења у њиховој младости и лепоти, те знајући унапред читаву ту њихову будућу путању, видећи је у свом уму, те стога не завиди им нимало, и не би се с њима никада ни мењала.

Но Софкин мир и самозадовољност, ипак, нису контемплативног типа, и чврсто су повезани са идејом чулности и сексуалне пожељности. Једино што Софка не би поднела, то је да се појави нека девојка за коју би морала да призна да је пожељнија, привлачнија од ње. Тај страх Софкин сведочи о великом потискивању сексуалности која је код ње, управо тако дуго потискивана, нарасла до једног егоцентричног порива, који почиње и завршава се сам у себи, вера да постоји неки апсолутни *родно одређен престиж* у њеном животу, који ипак њеној личној егзистенцији даје кључни смисао. И само тада, када би то било угрожено, Софка би све учинила и покренула се да то спречи:

Да само докаже како је ипак та није надмашила, у инат јавно, пред целим светом би се открила, па чак и подала, само да их увери како њеној лепоти, разблудности њене снаге и врелини и страсности није могућно да икоја буде равна. Да, страшно би то било; али она не би била Софка, ако то не би учинила! (1985а: 33).

Овде се, пак, јасно, недвосмислено, каже, колико је родно одређење битно у развоју Софкине индивидуе, њеног субјективитета, и у којој мери се то родно одређење формира у интеракцији са другима, са светом. Али то није интеракција са некаквом утврђеном, неумољивом културном матрицом, неком монолитном *културом* која заступа неписана и непроменљива правила. То је динамичан, фрагментирани скуп момената, подложних свакаквим променама у интеракцији са другим струјањима, тако да и сама Софка, као да у извесним моментима, активно учествује у формирању тих културних фрагмената у свету који представља чаршија, и притом и сама бива потпуно свесна тога.

Овде, међутим, долазимо и до кључног питања овог поглавља, а то је природа Софкиног унутрашњег света, сазнавања и осећања, јер је тај склоп кључан за одабир онога што се приповеда. Софка је та која мисли, осећа, анализира, има способност рефлексije и ауторефлексije. Но, Софкина специфична способност да себе види „удвојено, о којој ће касније више бити речи, као и да себе посматра као очима мушкарца, налази се у крајње интригантној вези и са Станковићевим специфичним поступком у представљању женског субјекта, јединственим у читавој књижевној продукцији свога времена. Чини се да је својим загонентним одељцима у којима се бави Софкином ауторефлексijом по питањима сопствене сексуалности указао на извесну парадигму представљања „женског“ у књижевности, у култури, па и у језику, онога што Лиз Иригарај оцртава као репрезентацију различитости, нечега што се разликује од мушке субјективности. Како ова ауторка

сугерише, пошто су језик и текст увек родно и сексуално устројени, жена је увек представљена кроз језик којим доминира мушки принцип, дакле, као оно својеврсно *негативно друго* (Irigaray 1985). Стиче се утисак да Станковић, свим тим описима Софкине родне „удвојености“, има на уму да, услед свих ових родних кодификација културе, у овом свету који нас окружује, тек жена која има ту удвојену способност ауторефлексије, заиста има и приступ културној репрезентацији која јој допушта да буде свесна себе као (сексуалног) субјекта. У роману се каже како и сама Софка понекад подлегне жељи да је као друге жене, да не мисли, не осећа и не анализира толико. Тиме у ствари и предвиђа да ће свеколики извор њене несреће доћи управо од тога што она „мисли“ и „зна“ о свету више него што би требало, што види и слуги, те пати и патиће и даље због тога:

Када ће и она већ једном ништа да не мисли, као остале девојке само да живи и због тога да је срећна. Целог дана, од јутра до мрака, и она да ради, да гледа како ће и што више дограбити да поједе, а да од укућана ко не примети; па онда добро да руча, вечера, и то слатко, облапорно, да би после вечере једва дочекала, кад ће лећи у меку постељу, у коју ће се од умора готово срушити и одмах заспати. И онда тако сваки дан. Све судбини да остави, па да брекћући од здравља и снаге, са насладом чека када ће је који запросити, када ће јој бити венчање, када ће имати мужа; када ће и она, као и њене удате другарице, имати своју кућу и у њој бити домаћица, са мужем ићи по родбини, по славама, вечерама, као и по саборима, и свуда гледати како ће се што боље провести, што више једти добра јела и носити што лепше хаљине“ (1985а: 33).

Из овога одломка јасно је у чему је Софка различита од чаршије, света, оне просечности свога окружења, и намеће се мисао да главна трагика Софкина (као уосталом и Ане Карењине) долази највише од њене унутрашње, менталне изврсности, од њеног презира према медиокритетству и осредњости грађанског живота. За њу је такав живот права смрт, зато она и живи само док још има наду да би од Томче могла, као да јој је напола муж а напола син, створити нешто по својој вољи, истински вредно, а када то нестане, за њу наступа лагана смрт. То Софкино „мишљење“ и „знање“, није знање светске жене која је искусила живот, прошла кроз разне недаће и видела света, па сада, ту своју способност закључивања црпе из личног искуства. То је пре таленат и способност интелекта, мишљења и опажања, закључивања и предвиђања, којим се одликују креативне индивидуе, а највише приповедачи.

Управо због тога нам је приповедач, и ауторски глас, и наменио да Софкиним очима, мислима, и закључивањима и пратимо већи део приче. Зато и јесу разноврсни аспекти ове приче, и они јавни, спољни, чаршијски, као и лични, чулни и емотивни, дати управо преко онога што је Софка могла знати, чути, опазити, и тако, и вербално, у дијалогу сама са собом, или са неком замишљеном, невидљивом инстанцом. Зато су њена стања, и стања других, углавном, и предочени „њеним језиком“, онако како је то она могла за себе и у разговору са собом да формулише. А тај унутрашњи језик Софкин, који се поклапа у великој мери са конципираним језиком приповедача, одређује и читав стил и тон приповедања,

перспективу и перцепцију протагонисте, као и читаочеву фасцинацију причом.

Софкин богат унутрашњи свет развија се на јединствен начин, према себи и другима (породици и чаршији) управо због њене духовне изолованости, различитости од вршњакиња, од осталих чланова породице, света. Софка не дели своје мисли и осећања са њима, и не прима знања и вредности од њих, те се она уобичајена неписана солидарност и социјализација међу женама, каква се обично приписује традиционалим културним миљеима, на Софку не односи. То је један од разлога и зашто у овом роману не можемо ни замислити неки јединствен, кохерентан културни образац коме се Софка (не)супротставља, јер управо Софка нема такву представу о свету изван ње у својој глави. Софка се не бори са светом који је тамо негде, изван ње. Софка се бори са светом у себи, који, додуше, није потпуно изолован од спољашњости, и који се такође формира у интеракцији са спољашњошћу, али који, такође, у себи носи наслеђе прошлих времена и мутне интуитивне приказе будућности.

И тако се тим специфичним Софкиним опажањем и „језиком“, онако како је она умела то себи да представи, говори и о оној сањарској, и еротизованој компоненти њених визија, која и сачињава доминанту Софкине интуитивности, способности закључивања, чежњи и предвиђања. Софки се наизменично указују визије и прошлих живота, а и будућности, еротизоване и живо замишљене. Њено екстатично сањарење, њеним језиком назначено као „оно ‘њено’“, као архетипска слика маштања о женском чулном уживању, досезању блаженства,

допуњена посматрањем и осматрањем света који иде мимо ње, указује на који начин Софкина жива имагинација обликује приповедање, и на који начин је њена судбина амблематична у Станковићевом фикционалном свету. Софка није само жена одређеног контекста и момента – она је пресек прошлих и будућих векова у Станковићевом опусу који се, чини се највише бави управо тим –историјом и посветом људској чежњи за чулним и емотивним блаженством.

И то необично уписивање ове теме у тај женски лик, чија се машта и чежња тако слободно и тако богато развила чулно и емотивно, неомеђена околностима, већ дубоко интериоризована, као да је обликовало и врсту говора наратора, његов ритам, избор речи, јасноћу и неуједначеност. Често се чини да наратор, понекад и сам збуњен оним што Софка, зна, осећа, мисли, машта, што опет, делује и њему необично и нечувено, јер за те њене мисли и маштања нико не зна, бива и сам фасциниран оним што преноси, па су му управо те, најважније, реченице, некако најдуже, најбогатије сликама, и мада несавршене и често претрпане, чини се да одражавају фасцинацију тог неког замишљеног ока и уха који прате Софкин унутрашњи свет. Стиче се готово утисак да је наратор, обузет, напросто забринут да неће до краја, пажљиво и тачно, пренети тај Софкин опажајни свет, да се брине да његова интервенција није довољно речита ни индикативна да предочи тај Софкин унутрашњи свет, па се труди да у сваку реченицу и опис слике унесе што више детаља који описују сваки моменат, и

приближавају га, као човек који не влада до краја и са сигурношћу језиком којим говори, па из велике предострожности да нешто погрешно не представи, користи много више речи и фразе него што би било потребно неке коме је тај језик матерњи. Тај необичан ефекат гомилања речи, да се неки детаљ описа случајно не би испустио, и да читалац не би ни најмању ситницу схватио непотпуно, предочени су тако да нам указују да је то, управо, Софкино опажање такво, оштро, свеобухватно, а ипак стално „узнемиравано“ унутрашњим доживљајима и немирима.

Ефекат усмеравања приповедања кроз Софкину перспективу проналазимо у неким од најузбудљивијих страница романа, на којима се описује очекивање ефенди Митиног мистериозног повратка из Турске, доласка кући после толико година, при чему Софка, практично, последња сазнаје да је разлог Митиног доласка њена прошевина и, предвиђена удаја за газда Марковог сина. Све до последњег момента, до газда Маркове посете, Софка, на основу своје развијене интуиције, верује да ефенди Мита планира да прода кућу, или да ју је већ продао, те да је газда Марко у ствари *купац куће*. Софка је толико уверена у ту своју процену, да је данима елаборира у својој глави, и чак донекле одобрава тај поступак, а сам тај процес њеног размишљања предочен је као неутралан проповедачки глас, тако да читалац заиста с разлогом за тренутак сам бива у забуну. Та забуна у Софкином размишљању, подцртава иронично суровост саме одлуке, и цинично наводи читаоца да, касније ретроактивно, целу забуну

око куповине куће, сагледа као тужну метафору за Софкину нежељену судбину.<sup>12</sup>

То, да је заиста он продао кућу, видело се и после. Видело се прво по томе што он рекао да ће поново доћи. Дакле, сада је само дошао да им јави да би она, мати, имала када да се спреми, да све ствари, покућанство уреди, те да, кад доцније са купцем дође, може одмах кућу да му преда, сав ресто новац да прими, и они онда, са тим спремљеним стварима, намештајем, са њиме да отпутују (1985а: 61).

И многи детаљи, нарочито сређивање куће, потврђују Софкине сумње да је отац сигурно продао кућу, те је мајка зато тако тмурно расположена. Основна логичка погрешка Софкина није у њеном процесу опажања и закључивања, већ, напосто, у подсвесној искуственој лимитираности њеног видокруга – она у том моменту не може да замисли ништа страшније и кобније по расположење њене мајке, до продају куће, њиховог поноса и јединог блага, јер себе у том моменту, Софка ни по чему не замишља и не појми као некакво власништво које може да се да за неке новце. Пажена у кући и целој фамилији, и увек у положају ефенди Митине „Софкице“, њој једноставно удаја као идеја, или концепт понашања, прелазак у другу породицу, не долази у мисли. А осим тога, дуго одсуство ефенди Мите из њихових живота, са којим су се сви помирили већ као са коначним, довело је и до тога да Софка свој

---

<sup>12</sup> О поступцима самообмањивања Софкиног лика, као психолошког процеса потискивања, видети у тексту Бојана Чолака “Функција лажи у роману Нечиста крв Борисава Станковића” (Чолак 2004).



однос са оцем и даље види само из перспективе девојчице, која са страхопоштовањем прилази оцу, мала и сићушна, и тешко може себе да замисли као било какав центар његових послова.

Због тога, када се газда Марко појави, Софка, просто са задовољством што јој је тако већ све „унапред јасно“, све време, за њега мисли да је *купац куће*, и све време, слушајући трговачки тон њихових разговора, све се више и више уверава да је реч о кући. А све тачно она опажа, и да газда Марко није стар, и да су сви у кући узбуђени и загрцнути, и да је гост фасциниран свиме што види, једино јој не пада на памет да би она могла бити оно што је предмет уговарања. Након минуциозног описа читаве сцене првог доласка Марковог у кућу, и свега што је претходило, приповедање се прекида, и из једне стабилније удаљеније временске перспективе, али и даље Софкине, коментарише се то њено „недосећање“ да је она предмет договарања. Знајући обичај да се девојка склони код рођаке кад је испрошена, Софка тек сутрадан схвата да је у питању била просидба, и то је пренерази, а пренерази је пре свега то, како она није то одмах и знала:

Није она као свака: није дете, шипарица, да ништа не зна и не сме да зна, па тако у трен, како они хоће, са њом да чине...Али поред свега тога, најгоре, најтеже јој је било: како она да то не осети, ако не у почетку, а оно бар синоћ – да тај гост није купац куће, већ, већ...(1985а: 71).

Софку, дакле, изразито запањује како она, која је за себе сматрала да све види и зна, барем у кући,

није могла знати, баш оно што је за њу било најважније. То је први удар, у целом њеном животу, који ће јој открити да њена родна улога није фиксирана у времену и простору, и да, поготово, није под контролом ње, Софке, као што је она веровала, већ се формира у интеракцији са друштвеним хегемонистичким односима моћи. А још ће је више пренерезити та изненадна промена у динамици и перцепцији њеног родног идентитета од стране других, ње која је одрасла уз осећање да је цела породица воли и обожава, што међутим, није значило да је она изнад неумитности људске трагедије и да је љубав њене околине довољна да је сачува од фрагментарних и недокучивих гибања чаршијских очекивања:

...И то је Софку највише поражавало, убијало. Што тако са њоме да чине; и то са њоме, са којом су се до скоро са толиким поштовањем и љубави опходили? А сада, као да она није ништа, и никада ништа ни била. Него, као да је увек била обична, као нека ствар. И то за кога да је удају? Који је то? Шта је? Одакле је? (1985а: 72).

И, затим, када дозна да је удају, заправо, за дете, дечака од дванаестак година, Софка (која у том моменту и не зна да би то могло да значи нечастан живот са свекром), од саме помисли да њу, која је чувена, виша од свих, удају за дете, за Софку представља на првом месту својеврсну *увреду* од стране њене породице, као подсмех некакав, жељу да је неко унизи, пре него оно што се уистину касније то манифестовало као родно насиље и несрећа.

Али, када ефенди Мита огољава своје несрећно сиромаштво и тоталну пропаст пред њом, о чему је

било већ речи у претходном поглављу, Софка моментално схвата да њено понижење, у целом току догађаја, није ни једино, а како сама помисли, ни највеће. Јер на хијерархији дрштвених позиција, ефенди Митин пад, у односу на оно што је некад био, у Софкиним очима тог момента, гори је и већи од њеног пада коме је изложена тиме што је удају за дете. Притом, Софка долази и на помисао која јој даје и снагу да све то прихвати: то је идеја да, ако она, Софка, око свега тога заузме став и понашање да је она толико узвишена и посебна да јој уопште не смета ни удаја за дете, ни одлазак у сељачку кућу, већ да јој све то чак и лако пада, јер тиме чини особиту част и милост свекровој фамилији, сви ће је гледати још више са дивљењем и поштовањем. И тај став, подупрт дирљивим изливима обожавања од стране свакога из газда Маркове породице на самој свадби, заиста ће и спровести Софку достојанствено кроз све то, све до момента, док Софки не падне на памет, и не јаве јој се у сећању сви они детаљи, о сагрешењу сељака са снајама док су им синови још превише млади. То је интуиција која наратора и читаоца спроводи непогрешиво и узбудљиво, овај пут до правих закључака, откривајући сву Софкину интелигенцију и трагедију њене судбине.

\* \* \*

Софкин богат унутрашњи свет, њена моћ сазнавања, опажања, закључивања и логичког повезивања чињеница, као и њена појмовна обавештеност, обликују наратив у овом роману, и дају јој специфичан, родно осетљив, а, притом, опет и

филозофско димензиониран карактер. Софкин лик и оно што је она могла знати о себи и другима, и како је могла видети своју позицију у свету, њен субјективан и разнолик поглед на свет, представља и формалну и значењску парадигму наратије у овом делу. Није реч о наратору који „сагледава“ и „разуме“ Софку, реч је о Софки самој као наративној инстанци која сазнаје и сагледава себе саму, па и сваког из своје и газда Маркове фамилије, и све оне душе које ће тек доћи и родити се, као њени потомци. И ту нам, се, на тој мисли, где се завршава Софкин луцидан и жив поглед на свет, и после чега она више и није мислећи субјекат, већ тек још једна неуредна комшиница која пије кафу и ракију и седи по чаршији, завршава и прича и наратија, управо ту где Софка одлази у свој лагани духовни нестанак.

## Поглавље 4

# (НЕ)КОХЕРЕНТНОСТ МЛАДЕНОВОГ СВЕТА: ЧУЛНО И КОГНИТИВНО ИСКУСТВО ДЕЛОВАЊА

Ово поглавље односи се на преиспитивање тумачења мотивације лика газда Младена, односно учесталог поступка прећутног изостављања важних обавештења у Станковићевој прози, који често функционише по принципу фрагментарног односа самог лика према сопственом осећању или мишљењу. Поступак фрагментарне комуникације између лика и његовог сопства је један од кључних момената како наративног проседеа, тако и сугерисане метафизичке димензије јунака и односа према културном миљеу којем се обраћа. Станковићев јунак је, на неки начин, инстанца чији су поступци „напола“ дефинисани: то је резултат приповедачког поступка наратора који, као што смо већ говорили, потиче „однекуд из чаршије“, и некако је, као што и Новица Петковић пише у свом есеју о *Нечистој крви* (Петковић 1988), близак са јунаком, мада он није и јунак сам. Пошто је човек миљеа, дакле човек за кога се подразумевају одређени културни кодови, па нешто понекад може да остане и неизречено, или полуизречено, читалац ће морати да пажљиво, без изостављања, простудира сваку реченицу, не би ли био сигуран да је све, до краја, схватио и разумео, јер свака, па и најмања слика или реченица, има неизмерну интерпретативну вредност за

разумевање у вези са тим куда одлазе Младенове мисли и осећања.

О догађају који је кључан за изучавање развоја Младеновог унутрашњег света, његовог одбијања Јованке, које се никад није ни материјализовало као „одбијање“, али, опет, сви су га доживели тако, Бојан Чолак пише:

После сцене у којој се Младен одриче Јованкине љубави, почиње и његово унутрашње окамењивање. До тренутка одбијања запажа се да је он емоционално богат и да воли. Љубав завршно са крајем трећег поглавља, представља саставни део његовог живота. Цело треће поглавље посвећено је приказивању Младенових осећања према Јованки. У њему се она показује као једини његов сан. Значи, до четвртог поглавља Младен је само споља умртвљен, стиснут, окамењен. У четвртом поглављу се, међутим, од њега, захтева да се одрекне љубави према Јованки (Чолак 2009: 69).

То „одрицање“ од Јованке остаће, колико кључан, толико и за савременог читаоца тек полу-објашњив чин Младеновог самоодржања, његовог специфичног спровођења сопственог родног идентитета. Колико год да је, према општим очекивањима, љубав и љубавно осећање, чежња према другој особи, оно што би свакако било саставни део Младеновог родног идентитета, толико је, равноправно, и уздржавање од тог осећања, и одољевање њему, оно што родно дефинише особу. „Окамењавање“ о коме пише Чолак, јесте један парадоксалан, али моћан процес уздизања љубавне чежње на пиједестал врхунске жртве, и врхунског психолошког и културног

капитала, управо њеним порицањем, одбацивањем. Тако је Младен, том жртвом која је свима била позната, а која се тичала нечег најличнијег и најинтимнијег, управо преко тог самопожртвованог чина изградње специфичног родног идентитета, градио и своје место у културном миљеу.

Кад имамо све то у виду, сама Младенова мотивација да одбаци срећу са Јованком, оставља одређену сенку сумње у односу на оно што се експлицитно, у самом тексту каже, а то је да је главна мотивација за тај чин била сиромаштво Јованкине куће. Чини се да у случају Младенове мотивације можемо говорити о два нивоа његове мотивације за одбијање брака са Јованком: онај, јавни, фактографски, и онај непризнати, немушти. Та прва, јавна, фактографска мотивација одговара следећем Чолаковом увиду:

Као син првенац, Младен зна да није пожељно да ожени девојку из сиромашне куће. Таква женидба изискивала би, будући да девојка не доноси мираз, велике трошкове који би могли утицати на даљу трговину, а самим тим и на материјални статус породице. Иако некада цењена, Маркова кућа представљена је као осиромашена и дегенерисана. Отац Јованкин, последњи од велике породице, по цео дан седео је код куће, чувао се и лечио. Стога, како је сматрала Младенова породица, Јованка није била довољно добра прилика за њега (Чолак 2009: 67).

У самом тексту романа, неколико пасуса су посвећена овом типу мотивације, и то предочена сувим, рачуноводственим језиком трговине и трговаца:

Младен не само да није дао да се у њ што посумња, већ, ето сам се је ње одрекао јер је знао да није за њ, њихову кућу, радњу. Зна да, ако би је узео, ово мало што се има, што се затекло у радњи новаца, морало би да се, пошто она ништа не доноси, све на свадбу утроши, и радња би стала и после, ко зна када и како би се могло да дође до тих новаца, да се опет почне рад, куповина, продаја на велико а да се не стрепи сваки час да, ако се одмах по бољу цену не прода, да ће се пропасти, не имати ни што је најнужније (Станковић, 1985б: 46).

Ипак, ако схватимо овај наведени пасус као део некаквог Младеновог унутрашњег монолога, онда бисмо могли да упитамо и коме се то, у ствари, Младен оправдава овим речима, и да ли, говорећи у себи том неком замишљеном другом, Младен на неки начин својим правим мотивима за одбијање, придодаје рационална објашњења, којима можда и није сасвим место ту. Тако већ долазимо на план оног другог, непризнатог и немуштог нивоа Младенове мотивације. Наиме, Младен износи две констатације, које очигледно снажно доживљава као тачне, а то су да Јованка „није за њ, њихову кућу, радњу“, и да, ако би њу узео, новац би се потрошио, а питање „када и како би се могло да дође до тих новаца, да се опет почну рад, куповина, продаја на велико“, (1985б: 46). Обе ове тврдње пропраћене су и извесним рационалним објашњењем, јер, како се каже, уштеђени новац би се сав потрошио на свадбу са Јованком, „пошто она ништа не доноси“ (1985б: 46). Ипак, све ове реченице, упркос рационалним разјашњењима имају извесни лиминални карактер, кондензован управо у тој констатацији, да она



„ништа не доноси“. То „ништа“ односи се на ону рационалну страну Младеновог живота, на ону његову реалност, а то је реалност стицања материјалног и друштвеног статуса његове породице, оних којима се он посветио у животу: мајке, бабе, и брата. Све те реченице указују не на то да би Јованка, заиста, донела неки велики тренутни трошак у развоју Младенове породице, већ би значила заснивање новог правца у породици, и ко зна, да ли би тај правац био уопште окренут ка стицању и увећавању имовине, већ би Младена, можда, због љубави, одвео ка неким другим приоритетима. Јованкино присуство у кући није добро за материјални положај Младенове „основне“ породице, оно чему се он одавно заветовао, желећи да „поправи“ грешке родног положаја својих претходника, оца и деде. Сви то, осим саме Јованке, прећутно знају. Зато нико ништа отворено и не говори Младену. Јованка би Младену донела у кућу срећу, љубав, задовољство, раздраганост. Младен који још увек има пуно да стекне, и још дуго да живи аскетским усредсређеним животом, без лакомислености и раздраганости, зна да управо због те среће и љубави, Јованка „није за њихову кућу“.

Избор који се поставља пред Младена, и није избор. Он то зна, од самог почетка, и оно што му је тешко у тим данима пред Јованкину свадбу, и у време свадбе, представља више некакав немир што цела ствар уопште мора да га подсећа на то да је и он емотивно биће, и да, одбијање препуштања љубави у животу ипак не пролази без бола. И Младену, и свима „лакне“ онога момента кад свадба прође, као да је сам Младен прошао тај највећи, и можда, једини

тест самопожртвовања. После тог теста, сви већ осећају колика је његова лична снага да се одупре осећајима, и свему личном, и сви наслућују „колики ће и какав велики трговац он бити“ (1985б: 47).

Ово „рационално“ објашњење одустајања од Јованке, само прикрива оно што у Младену остаје та немушта, непризната мотивација, а то је решеност да сваки свој осећај подреди раду на стицању сигурности и угледа. Порив да се буде велики, значајан, цењен, узвишен, да се живот држи под контролом, и да сви други одају признање свему томе, надвладава све друге пориве. Да ти други пориви нису заувек угашени ни у једном човеку, види се из тога што Младен, што је старији, све више и више осећа жељу да буде сам. Другим речима, лепе речи, поштовање и дивљење других, како бива старији, све га више и више подсећају на његову личну несрећу. „Различитост“, изврност, одликовање од других, све више се материјализује као оно што у суштини стварно и јесте за Младена, а то је изолација. Тек кад је сам са собом, Младен у сопственој изолованости проналази снагу и оправдање за свој живот.

Писац врло темељно описује Младенов пут надвладавања самог себе, и његов ритуал комуникације са Јованком у временима након њене свадбе, и једну неописиву, злослутну и бизарну идилу која из тог ритуала проистиче. Јединственост тог описа осваја читаоца извесном хируршком презизношћу, оним стилем Михаела Ханекеа, описаном претходно у књизи. Модеран, темељан, минималистички стил, у коме се микроскопски приступ описивања сцене смењује са панорамским описује ту срећну, веселу, а ипак некако замрачену, идилу, у којој живе те три

породице: Младенова, Јованкина и Јованкиног мужа. Младеновим очима се описују ти њихови сусрети и весели ручкови и пијења, чему највише кумује Младенова баба. И док Јованка, тужна, али ипак заузета нечим, у овом случају браком, барем у тихој тузи учествује у тим призорима, без претераног експонирања, Младен активно, са особитим трудом, као натчовек, пази да нико ниједног момента и не помисли и не присети се да он због све те идиле, никако не може бити срећан, већ напротив, хита да у томе учествује, као да му је све то најпријатније и најопуштеније дружење у животу.

Јованкин бол је, од њене силне љубави, више бол за њега самога, него за њу саму, као да је њој, на неки начин, и допуштено да изазива сумњу, да и покаже своју патњу, а њему је двоструко теже, јер поред бола мора још и да чини, за људе, све супротно томе болу. Врло ефектно, Станковић избегава да о Младеновом болу говори из Младенове перспективе, већ користи Јованкину свест о томе, не би ли тако, ублажено, рекао нешто о Младеновом положају, као да је Јованкин свет лакше докучив, као да је њену тугу лакше појмити :

И сви би срећни, радосни, настављали да се чисте, остају на ручак... Увече опет, колико их је пута тако исто све затицао Младен код њих, обично доле, у башти, одвојени и на трави седе, пију, мезетишу и чисте се. Баба, као никада до тада, распошна, нуди једнако, не да да одлазе.

У почетку Јованка, све као чудећи се и у страху, како да они, „цео свет“, не зна за ту њену љубав према Младену, и бојећи се да се то није заборавило, не могући да као допусти нити да да је то заиста била

шала, ништа, мали занос и будалаштина – јер не би овако и даље продужили да живе једни с другим чак и више, усрдније – стрепела је, није могла да појми. Али доцније пак је била и радосна што може стару навику да продужи. Да је као пре готово сваки час код Младенових. (1985б: 49).

...Само за навек је била нестала из њених очију она весела, безбрижна, јака, силна радост, не бринући се шта ће бити, јер је била уверена да ће то он, Младен, бити, и прса јој, мада су била бујнија, развијенија него пређе као девојком, ипак била су као омекнула и угнула; горе, кључна кост јаче се испречила и на еазвијеном јој, белом врату јаче, више се јабучица истицала, мада је била у телу, стасу још бујнија, развијенија и заношљивија... (1985б: 49).

Јованкина туга се оспољава на њој, и тиме и бива ублажена, јер је материјализована, макар и само за око врло пажљивог посматрача. Јованка ипак има и прилику да ублажи свој бол због непостајања Младеновом женом, будући да пријатељско држање Младенове куће према њеној новој кући, даје њој и даље прилику да и даље Младена виђа, и симболички, и даље живи у оној носталгичној прошлости, примајући то као утешну ситуацију у животу. Али, с друге стране, Младенова ситуација, као некога ко се све време држи као да му Јованкина удаја за другог причињава велико задовољство, Јованки се чини као много већа казна. Кроз тај Јованкин дубок, интуитивни доживљај Младеновог унутрашњег бола, читалац добија увид у то колика је морала бити и снага Младенове љубави за Јованку, и тежина његовог „претварања“ да те љубави нема, имајући у виду колико је Јованка свесна оба та Младенова осећања:

Она никада није то могла да поднесе. Кад год би дошла, увек би задрхтала. Не од бола, не од љубави, већ од њега. Све се бојала да можда он у потаји не пати, не тужи за њом, и да кад је још види онда да му није још теже. Да му није тешко виђење, говор с њом. И зато готово увек, кад год би дошло време ручку, вечери, кад се знало да ће он доћи, она би одлазила од њих. Одлазила, да опет, кад он оде од куће, врати се, седи с његовом матером, раде, разговарају. Као и пре, девојком, тако и сада, женом, готово је више била код њих, него код своје куће (1985б: 50).

Но, цела ова кратка, и концизна анатомија Младенове љубавне приче крије у себи нешто парадоксално у самој сржи. Станковић нас је овде, наиме, јоше једном навео да поверујемо да је реч о једној породичној саги, док је, проблем љубави и емоционалности једног, централног лика дела, у жижи свих дешавања, носећи све оне битне тонове и поруке романа. У животу великог и чувеног Газда Младена, према Станковићевом ауторству, највећи и помена највреднији догађај је та неостварена и потиснута љубав према Јованки, која је истовремено и највећи усуд, и највећи залог Младеновог успеха на другом пољу. Тај залог је врло чудан, и тешко појмљив, без обзира на све описе и досадашње анализе овог дела. Чини се, на првом месту, да је значај тог залога, пре свега, симболички, а не у правом смислу реалан и материјалистички. Сам тај опис наставка живота, у коме се за Младена и Јованку то само, пријатељско виђање наставља и даље, а нарочито то Јованкино обитавање у Младеновој кући, са Младеновом мајком, указује на овај парадокс. Наиме, Јованка „није била за њихову кућу“,

иако је и даље стално у њој, те се може рећи да је у сваком случају, њен део. Касније, када се Младенов брат ожени Јованкином заовом, Јованка ће, чини се, још више бити део њихове куће. Сви ти необични описи симболичких граница *до којих* Јованка може да постане део Младеновог живота, а од којих је то за њу немогуће, указује колика је реална снага симболичких одлука јединке која је решила да се разликује од осталих, да буде изнад чаршије, и оног свакодневног. Младенова (не)женидба, несумњиво, и није у правој мери ствар Јованкиног сиромаштва, нити било чега што се може израчунати, показати. Јованка, као симбол Младенове љубави према нечему другом, што није баба-Станина кућа, напосто није део Младеновог животног пута, није део оне одлуке коју је у детињству донео, а која је производ воље која ће угушити сваку чисту Младенову емоцију. До Младенове појаве на сцени, њихова ће се породица називати у чаршији „баба-Станини“. Од Младена, и од његове чудовишне демонстрације снаге његове воље, њих ће почети називати газда-Младеновима.

У овом поглављу коначно долазимо и до осврта на оно што, поред Младеновог пропуштања да ожени Јованку, представља такође једну, исто тако тешко докучиву, тематску осовину романа: однос Младена и баба-Стане. Док у неку руку тај однос изгледа једнодимензионалан, као однос друштва или заједнице оваплоћеног у баба-Стани, и јединке, коју представља Младен, ипак вреди позабавити се слојевима њиховог односа, и тихој како реалној, тако и симболичкој размени односа моћи између ова два кључна покретача радње.

Баба, је, као што нам се од почетка каже, и за време живота Младеновог оца, главна у кући, и у пословима ван куће, иако строго води рачуна да је за послове ван куће, у очима чаршије, званично задужен Младенов отац. Младен, међутим, још као јако мали, гледајући помно и пратећи из прикрајка, увиђа да је отац само параван за спољни свет, а да у суштини, и он, као некакво дете, у тим спољним пословима, послушно извршава бабина упутства, и, у суштини, не преузима никакву већу одговорност на себе. Још као дечак, Младен, дакле увиђа, парадоксалност и фарсичност тог односа, очеву конфузију у сопственој родној улози, и илузије његовог живота. Све што Младенов отац једва очекује, како уђе у кућу, је некакво збацивање одговорности, раскомоћивање, предавање бриге баби, одмор, јело, спавање, и друге хедонистичке радње. Младена то, на неки начин, не весели, и иако потиснуто, то осећање да му отац није прави домаћин, који преузима бригу, старање и одговорност, оптерећује Младена, што ће касније бити основа неке потајне жеље у њему да он буде сасвим другачији. То чудновато осећање да у његовој кући неко мора достојно да наследи бабу и њено старање, а да то није његов отац, Младену се указивало кроз детиња сећања на породичне призоре, који су јасно указивали на поделу степена одговорности у дому:

И онда би настало оно уочи недеље, празника, њихно спавање овамо у соби. Он, отац мати, и млађи брат у колевци. И сви, свршивши све као што треба, спавају и одмерено рчу од срећна задовољна сна, не бринући се ни о чему, не осећајући никакве

бриге, мисли до једино осећајући око себе утутканост, сувоту простране собе, мекоту и топлоту постеље и напољу широку бескрајну, до краја света топлу ноћ.

Баба, ко зна, као увек, она још не легала, остајала да у сопчету седи, рачуна, води бригу о свему, о сутрашњици: које ће се јело готовити, колико још може тај и тај ћуп масти, врећа брашна, сир или месо до те и те недеље дотрајати, док не дође друго и док се још не заради и може без штете да се не осети оскудица по другим потребама, друго, понова да се купи (1985б: 16).

Младен, као дечак, одраста, дакле, са једним привидом типичног узора „мушке“ родне улоге као доминантне. Иако је, уз бабин труд, отац ипак *отац* за Младена, прећутно се, ипак, зна, још за очевог живота, да Младен није само дете, и неће бити само обичан човек; на њему је било да допуни и „исправи“ тај јаз између јавног вођства и јавне поделе родних улога у дому, и онога како заправо породица, у суштини функционише. То што се у кући увек водило рачуна да се Младену, још као дечаку, сви склањају и посматрају га као савршено исправног, оног на кога ће на крају све спасти, указује да су и остали у кући, па и сам отац, знали да од Младенове изврности и воље све зависи:

Тако је било код њих одувек. Откако Младен зна и памти. Такав отац, таква мати. Баба све и сва у кући. По њој се већ и кућа звала. По њој и отац, па чак и он, Младен, „Баба-Станин Младен“. Тако су га звали. И тако је било једнако, годинама. И зато, Младен, ма да још дечко, још у школу ишао, ипак је све то знао и



тудио се, гледао да и он буде као што треба. У школи, да се учи добро. Ако није, а увек је био, најбољи ђак, а оно да је највреднији, најтачнији у чаршији, када из школе кући иде, да је с њиме сваки задовољан; да је онакав какав треба да је син њихове, газдинске, куће која је и покрај свега још једнако била и бројала се међу прве куће. Па још он, првенац такве куће, који има оца да наследи. И не само да је морао бити такав већ није смео да допусти да га макар ко, било баба, отац (мати већ не би ни смела) за шта прекоре, што никада није ни чињено. А најмање отац да је кадгод то учинио, јер какав је он био осоран, прек, уверен је био и знао да му Младен, син, мора бити онакав какав треба да је.

И Младен је био такав (1985б: 16).

Из два претходно наведена одломка, јасно је да се Младеново сазревање одвијало, баш као што се одвијао и процес одустајања од Јованке, на два нивоа: признатом, јавном, и оном непризнатом, неизреченом, а психолошки дубљем. На оном признатом, и званичном нивоу, Младен је тај који, како се и каже у тексту, у последњем наведеном одломку, треба да наследи оца. Но, јасно је да су последње реченице тог пасуса једна врста „изговарања“ онога што Младен сам себи, сугестивно понавља, и онога што околина о њему, сугестивно, од малена говори. Међутим, на оном другом плану, непризнатом и неизреченом, а који пак, аутор, несумњиво, јасно оцртава, Младен је тај који, у суштини, у немуштој констатацији свих, треба да наследи баба-Стану, и ојача позицију породице тако што ће мушку родну позицију вођства своје куће, успоставити као

главну<sup>13</sup>. Уместо прикривене и амбивалентне баба-Станине улоге, на Младену је да премости јаз између јавног и тајног у њиховој породици, и, мада се то никад неће јасно признати, преузме ту линију одговорности управо од баба-Стане.

Та, очито сасвим уобичајена, али на званичном плану ипак непризната припопредаја моћи, и условљава несвакидашњи баланс између ово двоје ликова. Између њих влада однос који од постепеног увођења у посао, и сарадње, прелази полагано у постепено преливање моћи и одговорности са баба-Станине стране теразија, на ону Младенову. Младену баба-Стана и није у правом смислу речи баба, нити је он у правом смислу њен унук. Та два лика су као два партнера у дуелу чији је циљ да број победа постепено, и неприметно за цео свет, пређе из баба-Станиног домена у Младенов домен. Суштина Младенове вештине у којој он треба да се покаже, јесте да докаже да је спреман и способан да ту моћ постепено и невидљиво преузме, и да без већих потреса, дивљење и поштовање других постепено се преусмери на њега. Због свега тога је и Младенов однос са бабом, на један тешко описив начин, амбивалентан. Баба и јесте ту за њега, и није. И јесте подршка њему, али више ономе што он треба да уради. Она је истовремено и ослонац, али и невидљиви судија и проценитељ његове подобности.

---

<sup>13</sup> О поређењу између романа Газда Младен, и другог Станковићевог недовршеног дела, Певци, у којима је такође централна тема питање нормираног мушког идентитета, мада на један супротан начин, пише Б. Чолак у тексту „Певци: (аутопоетички) роман Борисава Станковића о самоукидању (Чолак 2014)“.

Баба, чини се, Младена непрестано ставља на кушњу, као да је она у Младеновим очима неко ко је већ достигао један степен отпорности, чврстине, оне „окамењености“ која је већ помињана. Младен је, од малена, сасвим свестан тога ко од укућана представља највиши изазов за идентификацију. Чолак пише о Младеновом лику: „Он увиђа да је од свих чланова породице, једино баба јака, те у њој проналази одговарајући образац. Баба је та која је одлучна и храбра, и која је самим тим у породици носилац мушке родне улоге (Чолак 2009: 27)“. Ипак, романескни проблем лежи у чињеници да та бабина родна улога, која се појављује као традиционално „мушка“, јер одговара оним замишљеним идејама о мушком стожеру породице који одговара за све што се дешава у њој, функционише на једном непризнатом, инкогнито нивоу, кога је чаршија на неки начин свесна, али који ипак неће никад бити јавно изречен, јер то, пре свега, ни сама баба неће никада дозволити. Тиме је усложњена и бабина и Младенова улога преузимања одговорности у динамици која се развија међу њима. Зато њих двоје, тако без сукоба и драмских преокрета, и ступају у такав однос, одмах по очевој смрти, као да су се немушта правила те игре, већ одавно, прећутно и знала, и као да су се обоје већ припремали на ту примопредају одавно.

Постоје основи да се каже да је бабина улога супституција за некакав замишљени ауторитет „оца“, од кога би Младен, као син првенац, идеално, требало једнога дана да преузме примат у кући. Међутим, било би непотпуно свести улогу баба-Стане искључиво на позицију те супституције. У разним

тумачењима, баба се заиста наводи углавном као експонент некакве невидљиве силе која „угњетава“ Младена (видети: Ахметагић 2011), или која представља позивање на ауторитет (Чолак 2009: 154). Сам Младен осећа то њено присуство као присуство некаквог „контролора“ његове врлине, снаге воље, јачине, некога ко истовремено и жели да он буде јак, али се и потајно нада да ће се Младен, ипак, понекад показати и слаб. Та потајна амбивалентна компонента бабиног присуства, више је него јасна Младену. То је амбивалентност односа између учитеља и ученика, у коме се учитељ увек помало и потајно нада да ће ученик што касније савладати све врлине и све вештине, јер оног момента кад потпуно завлада њима, постаје на све начине потпуно самосталан и независан од учитеља.

Ипак, динамика Младеновог односа са бабом поседује и неке димензије родне идентификације које су уочљиве тек врло пажљивом читаоцу. Као једина два „снажна створења“ у читавом миљеу ликова који их окружују, Младен и баба су једина два лика од „исте врсте“, једино су њих двоје пандан једно другоме, те тако и немушто добро знају и наслућују шта оно друго мисли, и невербалном комуникацијом, нарочито пред другима, свако од њих спроводи оно што треба спровести, уз знање и схватање оног другог. То није однос ни нежности ни безусловне подршке, ни безусловног одобравања. То је партнерски однос у једном много већем и важније послу: уздизању њихове куће. Ту појединачне жеље и стремљења нису ни важна: такође, нису важне ни фамилијарне емоције, оне су у сасвим другом плану.

Младен и баба-Стана се, чак и до те мере познају, да наслућују сваку мисао онога другог и кад су у питању и најинтимнија осећања и доживљаји. У моментима Младеновог кључног искушења, у време Јованкине удаје, Младен се у својим мислима највише обрачунава са замишљеним бабином очекивањем да ће он поклекнути, да ће урадити оно што породица од њега не жели, а то је да угоди у овом случају себи, и бригу за њих подреди својим личним емоцијама. Тако је било и у моментима кад Јованку проси други младожења, тако је било и у моментима кад Јованка бежи од куће, у нади да ће је Младен ипак задржати, бар такву за себе. У време саме Јованкине просидбе, Младен осећа тај немушти притисак целе продице, док у време Јованкиног бекства, поред суочења са целом породицом, делује да је тај немушти рат у његовој глави, ипак, нарочито оријентисан према баби.

У време Јованкине просидбе, тог кључног дана, када први пут сазна за то, Младен такође зна веома добро, као што се и каже у тексту, да је Јованкин отац прво о Јованкиној судбини разговарао са бабом, и тачно зна како је читав механизам те размене функционисао:

Па кад су и од бабина одговора видели да нема ништа, опет, види се колико су желели, надали се и молили Бога да је Младен узме, као последње, отац чак код њега у дућан дошао, да и њега тобож пита, а у ствари да и од њега одговор добије, да и од њега самога буде одбијен, да, можда, после, ако дете, тамо, са мужем, не буде срећно, кад и када се заплаче, да они, отац, мати, не пребацују себи да су пропустили а да не учине све да им дете пође за онога кога воли...

Али кад неће он сам, онда сигурно: писано је, судбина је таква (1985б : 39).

Даље се наставља, у виду слика које се ређају како пред Младеновим очима, тако и у његовој глави, Младеново немушто суочење са фамилијом:

Младен чим је дошао, улазећи на капију, силазећи ка кући, видећи бабу испред куће како, тобож у послу, засуканих рукава, ради, по њеном укоченом брижном погледу којим га је дочекала и по дубини испитујућег погледа, видео је да све зна. Зна да је отац код њега долазио, питао га, тражио савет. И да она зна шта у ствари значи тај старчев долазак, то његово тражење пристанка (1985б: 39).

У овом корпусу његовог суочења, Младен је свестан и мајчине позиције, која немушто, такође, стоји на бабиној страни ове мучне игре:

Мати му већ се крила, постављајући софру за ручак, доносећи и сипајући јела једнако је крила главу, не смејући у њега да погледа, као да је за оно све она крива. Чак није ни ручала. Надохват, два, три залогаша, па се одмах дигла и отишлатобож неким послом, тамо, доле, у дно баште (1985б: 40).

Младен је, дакле, сам, у овој тешкој игри моћи, у којој се исход углавном већ унапред зна. Неизвесност којој су сви изложени и не односи се на питање да ли ће Младен узети Јованку, и спречити њену другу просидбу, већ се односи на питање да ли ће поклекнути, да ли ће се сломити, показати колико му је тешко да сам донесе ту одлуку, да ће затражити

помоћ, разговор, знак. И ту се Младен, киван, али непоколебљив, највише, у себи са пркосом обраћа својој породици, знајући да су га оставили самог да му буде тешко при овоме, али, опет, одлучног да истраје у својој решености да њима и целом свету покаже да је он јачи од те недаће, и да је јачи од њихових нискости, себичности и слабости. На крају, мада је учинио тачно оно што је баба и желела, он је ипак добио ту партију на другом пољу: показао је баби да је „јачи“ и од самог себе, а то је, у свету коме Младен припада, већа победа од оне коју је баба однела.

Но, у другој ситуацији, оној у којој Јованка, ненадно и импулсивно, напушта мужа, и понесена љубављу према Младену, још једном доказује да би била с Младеном по цену свега, Младен, већ сасвим јасно, зна, да му у тој ситуацији управо баба, потајно жели, да *падне*, да покаже слабост. У тој другој ситуацији, баланс моћи већ је на његовој страни – придобио ју је оним чином препуштања Јованке другом младожењи. У тој другој прилици, то и више није толико сама кућа, породица, колико баш баба, која очекује, да он, тако чист и јак, ипак покаже слабост, да се на неки начин упрља нечим што није за понос, да поклекне и пожели да Јованка остави мужа, наочиглед целог света, због њега, да коначно учини нешто што ће моћи да му се замери, не би ли она, баба, још једном повратила онај значај особе која невидљиво држи све нити у кући. Осим тога, до те тачке Јованкиног бега, Младен је већ почео самостално, без бабиног знања, да тргује и постиже успехе и увећава иметак, као у случају са Арибеговом воденицом. Бабина срећа и

задовољство је неизмерно, она, кад чује ту вест, чак и притрчава, да га пољуби у руку; али људска природа и жеља за моралним падом оног другог, ипак је амбивалентна, и Младен то, као и увек, осећа и зна, као што ће осећати у понашању своје породице и у тим тренуцима Јованкиног повратка:

Кући кад дође, виде да већ сви знају. И мати, и баба. И што га највише, наљути, испуни гневом, срчбом, то је што по њима осети не само да их то није ражалостило, било им неугодно, него чак као да их је то радовало. Радовало што су знале да је она због њега, Младена, побегла, што се сада надала да ће на њему, Младену, кад то види, дозна, она по његовом изразу, лицу, видети раздраганост, љубав, да је сав срећан у дну срца што види како га она још воли, ето, напустила мужа...И то Младена највише зграну, то што је видео да чак њима, ни баби, ни матери, сада, када би – не дај Боже! – она остала код оца, па са Младеном почела да живи, не би то било криво. Главно је да она није његова жена, а као друга, оваква, распуштеница, могла је да поднесе (1985б: 54).

Младен, зачудо, зна, веома добро, да му они који га највише слушају и поштују уједно и највише желе да сиђе са свог пиједестала и покаже да је и он човек са манама и слабостима. Иако га бескрајно уважава и слуша, његова породица ипак има некакве своје слепе и немуште пориве, и тежње. Та тежња је да неко кога Младен искрено воли, и ко би могао да има моћ да преокрене однос снага у породици, па и самог Младена, не уђе, легитимно, у њихов круг; но пак, њен нелегитиман, подређен улазак, не би пореметио постојеће односе у породици,



а донекле би самог Младена ослабио таман толико да се остали осећају лагодније. Младен је бесан осећајући овај себични, низак порив својих укућана, бесан на њихову помисао да би и он могао пасти тако ниско, као што би и они. Овде његов бес нарочито распламсава осећај да би у том трену баби то чак и одговарало, јер би јој повратило део контроле, унутар породице, која је сад већ сасвим прелазила у Младенове руке:

Младен осети како би баба чак више волела да то учини, да падне. Као егоизам с њене стране, да после и он, као отац му за пиће, и он од ње не може да се отргне, те би и њега због те мане имала у својим рукама...И он би неугодно дирнут не због тога што није хтела да је он старији, господар, већ уопште што није хтео ни пред ким и ни за шта да црвени, крив да је, обвезан. Тешко му је било (1985б: 56).

Након ове спознаје, да је он сам на овом свету, и као сам треба и да опстане, и скупи снагу, Младен постаје, како писац каже, „сувљи, виши и камени-тији (1985б: 56). Док је допуштање Јованкине удаје била победа истрајности која је била видљива свима, ова друга победа, била је горка Младенова победа у самој породици, у кругу својих: Младенове, Јованкине, и Јованкиног мужа породице. Но, оно што је нарочито индикативно је, да то и није био једини пут, да баба, потајно, прижељкује ситуацију у којој би Младен ипак попустио пред зовом чулности, и ипак, ту и тамо задовољио своје прохтеве, био мање велик у својој исправности. Баба му, истина, покушава да пронађе и прилику за жендибу, али

осећајући Младенов инат и чврстоћу, баба покушава и да удеси понеку ситуацију у којој би, дискретно, Младен ипак, био само обичан мушкарац, који жуди да задовољи и прохтеве који немају везе са карактером и врлином. Младен то зна, види, осећа, да, како писац каже, баба свесно доводи у Младенову близину разне младе слушкиње и друге жене – и, што је нарочито интересно, та настојања бабина као да опет, на чудан начин, истичу колико је дубоко међусобно разумевање ова два лика, и међусобна потреба сваког од њих да оног другог види као слабијег, потенцијално лакомисленијег, да га надвлада извесним сопственим саможртвовањем. Чини се да баба, као неко ко је Младена и „подучавао“ том самоуздржавању, најбоље и осећа потребе људске чулности, и тежину одолевања нагонима. У том смислу, понајвише, баба-Стана и није само експонент више логике заједнице, она је истовремено и Младенов сапатник, и једина особа која може до краја знати како му је, и може се искрено сажалити и пожелети му да сам себи у том свом суздржавању, помогне. У том смислу писац и умеће, изненадно и један део у коме се приповедање приближава баба-Станиној перспективи. Тај део, у неку руку, служи и да потврди дотадашње Младенове слутње да баба, заиста, како време одмиче и сама повремено пожели да је он само обичан мушкарац, унук, онај некадашњи дечко који има право на младост и сагрешења. У тој бабиној жељи, сасвим јасно се, понекад активира и кривица због Младеновог живота, који му није допустио да проживи доба безбрижности и људских несврсисходних задовољстава, као и кривица због Младенове не-женидбе, и немања порода. Док је у

прошлости то питање било подређено вишим интересима заједнице, као што су опстанак и материјално осигурање положаја, сада се, из позадине, то питање Младеновог усамљеништва појављује као закаснела, безнадежна реакција, као покушај испуљења бабине и породичне кривице.

Тако се и описује баба-Станина посета видовитој жени, „гледарици“, након свадбе Младеновог брата. Овај одломак по много чему одудара од стила и тона осталог текста. Стиче се и утисак да у њему има и нечега поетског, нечега што је Станковић замишљао другачије од остатка наратива, што се и види донекле по стилу реченице која је знатно краћа, и одаје утисак криптичног унутрашњег монолога.

Једног јутра Баба-Стана се диже. Тих дана била се прочула нека гледарица из оближњег села Судерца. Причала се о њој читава чуда. Како све зна. Све погађа. Не треба ништа да јој се однесе од особе којој хоће да се гледа, до само некакав конац, крај од његове одеће. И гледа у каменове које пушта у воду.

Баба-Стана оде. Оде на колима. Обучена у стајаће одело, забрађена, са свећама, босиљком. Оде казујући да ће у цркву тога села. Село је близу. Одмах иза долине(1985б: 61)

Пошто од гледарице добије одговор да се Младену не пише добро због „велике памети“, баба-Стана најпре увређено и резигнирано узвикне: „па зар само луди су здрави?“. На то од гледарице добија још један поетски одговор:

– Не знам. Само и ти знаш: она воћка што рано сазре, рано опада (1985б: 62)

И ту се, у том уметку, по први пут и даје нешто што би личило на тужбалицу, или некакав баба-Станин разговор са самом собом. Рекло би се да то и означава моменат када Младенов живот и делање више ни на који начин није под њеним утицајем, да је то моменат када баба-Стана признаје свој коначни уступак пред Младеновим животом и ауторитетом, и већ само још, пред смрт, има да се позабави том пробуђеним осећајем кривице због украденог Младеновог детињства, као да се још ту и могло нешто поправити, док и сама зна да је то немогуће:

– И као не могући да издржи, поче чисто као сама себи да се тужи: Истина је. Зар ми је знао за детињство, младост, игру, весеље? Ништа му не дадох. А оно, чедо моје, да ја не бих била крива, види да ја не дам, па и само неће, само ми се је одрицало, мучило, патило (1985б: 62)!

Како се даље описује одлазак од те гледарице, и наставак баба-Станиних мисли, наратив поново губи онај криптични и поетски карактер, и враћа се на уобичајени нараторов глас, који опет није сасвим преклопљен са баба-Станином перспективом, већ више са оним што је полу-видљиво као последица онога што се дешава у њиховој кући. На крају, у бабином-ставу остаје као некаква љутња и увређеност: љутња на себе, и увређеност на Младена што јој, барем на неки начин, не олакша и не покаже да је и он смртник, да и он има огрешења о друге као и она, да је и он слаб и да се тим слабостима понекад подаје. Као једина особа која Младена у душу познаје, сада када је Младен постао њој раван, и већи

од ње, по моћи, баба-Стана му на неки парадоксалан начин, „признаје“ тај успон тако што покушава да га ипак уплете у свет људских слабости, кривице, пребацивања самом себи, као последњу иницијацију којом би га спречила да буде нешто изнад ње, да живи у већем миру са самим собом, него што она живи, да, као и она, скрива мисли од других:

Али отада она, љута на њ што он то не види (види она да он види, зна шта она хоће с тим довођењем у службу младих жена и девојака) – већ што неће као да и он греша с њом у томе. Она је знала да је то грех, али [љутила се] зато што он то никако неће, неће да јој помогне, да буду заједно грешни, смртни људи, већ увек он изнад свију, као што треба, као неки испосник, мученик. Зато баба-Стана, љута, чисто махну све. Отада све махну, и ону бригу и оно старање, и оно њено толико пута већ у свашта загледање (1985б: 62).

И ту, отприлике, негде на тој тачки је и крај „игре надмоћи“, „дуела“ у коме су се Младен и баба-Стана као два партнера, носили. У својим задњим данима, баба-Стана се више нимало не бави кућом ни породицом, као да је све то ништа. Једино је остало то да још са особитим страхопоштовањем гледа Младена, угађајући му, пазећи да му било шта не фали, клањајући му се, како каже писац, тако да то већ више „није више она баба Стана!“ (1985б: 64). За њу је он сада заиста победник, неко ко је и њу надмашио:

Чак она сама би узимала свећу и светлећи му, иза њега, ишла би, пратила га горе, на горњи бој, куда би он, изашав из кујне у коју би ушао тек обичаја ради,

тобоже матер и брата да види, да прегледа да ли је све у реду – право се онда пео на степенице и ишао горе. Баба би му светлила. Гледала би га како, оба-сјан свећом, висок, утегнут, чисто мирише на сувоту и чистину, пење се. Његове широке чохане чакшире отмено му падају у боре, лаковане плитке ципеле нежно се црне према свећи и одударају од белих чарапа (1985б: 65).

Најзад, пред смрт, баба-Стана предаје Младену чуван и сакривен новац, који је годинама чувала и о коме се досад само причало. Са том предајом, баба као да се ослобађа и читавог тог идентитета, аскетског живота, подређивања вишем циљу. Пред сам крај, она почиње другачије да се понаша, лепше носи, понаша као гост, одаје понеком задовољству:

И као дужник који целог века неки дуг носи, целог живота живи и труди се да то једном скине, а дуг велики, тешки, па кад то дочека, однесе повериоцу, који је већ и сам дигао био руке од тога дуга, већ изгубио веру да ће икад моћи тај дужник то платити – он, када то однесе, плати, сам поручује част јер зна да ће поверилац не само то радо платити већ још и више, јер то као да му је поклоњено... Тако и она, чим предаде новац, одмах, а први пут у животу, у том дућану који је већ у мислима свега знала, у сну целог живота сневала, сваку стварчицу ту знала, али тада, као неки гост који први пут долази, сама позва слугу и посла га да иде и поручи за њу из кафане ракију и кафу, што на велико изненађење Младеново, све попи и посрка (1985б: 64).

Бабино се побожно дивљење према Младену, и њена срећа и задовољство што је породица сад тако

богата, чувена, обезбеђена, меша и са тихом резигнираношћу и суптилном увређеношћу некога ко је напoкoн сишаo сa сценe, и кo вишe, пo њeнoм схвaтaњу, нeмa функцију „чувaрa“ пoрoдичнe дoбрoбити. Иaкo су њeнa тeжњa и нaстoјaњe дoшли дo свoг испуњeњa, бaбa-Стaнa нa крaју умирe „кaо уврeђeнa и кривући сe“, кaо штo ћe и Млaдeн умрeти „рaњaв и жeљaн“. Нaкoн oствaрeњa oнoгa чeму су тeжили, oстaли су бeз сaмих сeбe. Oствaрeњe њихoвих циљeвa дoнoси нa нeки нaчин и њихoв нeстaнaк, кaо смeну стрoгих aутoритeтa.

Тaкo је и бaбинa смрт, дoчeкaнa кaо нeкa рeдoвнa ствaр, oлaкшaњe. Њeн физички нeстaнaк кaо дa сe дeсиo пo нeкoм рeдoслeду, у нeкoј хaрмoнији, кaо дa је oслoбoдиo мeстo кoје нeкoм другoм слeдује пo рeду. Нo, тeрeт мaјкe, бaбe, нa чуднoвaт нaчин, у јeднoм супститутивнoм виду, ипaк прeлaзи и нa Млaдeнoву мaјкy. Збoг тoгa јoј нaрaтoр, кoнaчнo и пoсвeћује пaжњу нaкoн бaбинe смрти, нaзнaчaвaјући дa ћe, у хијeрaрхији oднoсa прeмa Млaдeну, мaјкa ипaк пoкушaти дa зaузмe нeкo мeстo:

Тo је биo кaо нeки излaз зa свe њих. Смрт бaбинa чистo кaо дa oлaкшa и цeлoј кући скину нeки, нe тeрeт, нeгo нeштo стaрo и притoм тeшкo.

Нaрoчитo је тo билo зa мaјкy Млaдeнoву. Свeсрднo ју је oплaкивaлa, плaкaлa зa њoм, oдлaзилa нa грoб, нe прoпуштaлa нијeдaн прaзник, нијeднy субoтy a дa јoј нe oдe и увeк пoнeсe пoнудe дa рaздaје. Пaрaстoси, чeтрдeсeтoднeвницe прaвилe сe кoд куће, читaвe сe вeчeрe, гoзбe прирeђивaлe у пoкoј душe јoј. Oнa, мaти му, свeсрднo дaвaлa, нe жaлилa ни јeлa, пићa, гoтoвeњa aли кaо штo рeкoх пoрeд свeг њeнoг свeсрднoг плaчa, тугe зa бaбoм, свoјoм нaнoм, свeкрoм, ипaк

код ње, и у лицу и у погледу, осећала се сад нека веће слобода, одрешеност, лакоћа. Да ли што је сада, после свекрве, она прва, она постала господар, или истина и сада је као и пре радила, онолико кувала, онолико трошила, али сада као без трепета, не бојећи се да ће, ако погреша, мада никад није грешила, бити грђена, прекорена. Сада нема од кога за то да стрепи, била је сама господар, слободна (1985б: 68).

Без обзира на сву подређеност мајчину Младену, и на сав његов ауторитет у кући, и плашљивост његове мајке, мајка ће ипак, у једној ствари покушати да се постави као неко ко, индиректно, јесте *изнад њега*, као старија и одговорнија, а то је било питање његове женидбе. Сада, без бабе, мајка Младенова, на своје начине покушава да, слободније и учесталије, покрене конце који би Младена можда навели да ипак ожени неку жену, не остане сам. У томе јој се придружује и Јованка, са како наратор каже, помало нејасним мотивима, мада се чини да су они њему, наратору, ипак јасни:

У том шиљању наводација, нуђењу девојака, поред матере, била је нарочито и Јованка. Она је више на томе него мати му радила. Ко зна због чега. Више из ината, као пакости, јада, да га види ожењена, да види какав ће, као младожења, стидљив, срећан изгледати. О да, ах да, кад загрли жену, разочара се, онда се сети, осети сву разлику, лепоту њених прстију, њена лица, уста, очију које није хтео (1985б: 69).

Младен тек касније увиђа сав тај „покрет“ радњи и говоркања у односу на њега, како се у очекивању да ће се он ожени, не само мајка и Јованка,



већ и чаршија, па и они најнижи међу најнижима, момци у дућану, слободније понашају према њему, све у очекивању да ће и он сада показати неку слабу страну, неко лично осећање, нешто што ће му бити слаба страна.

Младенов груб и одлучан обрачун са мајком поводом тога, има за циљ да обустави тај покушај „умањења“ његовог статуса беспрекорно „чистог“ човека „без слабости“. Изричитом захтевом да се са проводацисањем престане, Младен не само показује да нема никакву намеру да себе учини једним од људи из чаршије, већ, и да одагна уверење да људи да се раније није женио због бабе, а да се сад, након бабине смрти, тек по први пут усудио. У Младеновом систему вредности, јасно показан став да бабина смрт не мења његов став према женидби, значи још једно показивање снаге воље и надмоћи над бабиним ауторитетом, без обзира на то што је у то време већ мртва. Младенова још једна победа над мртвом бабом, парадоксално, за његову мајку се изједначава са његовом сопственом смрћу. Зато она, патећи и узвикујући након Младенове грдње, и назива Младена већ „мртвим“, и данима га оплакује, као да га већ нема. И ту ми, тек по први пут видимо, у којој мери је мајчина мотивација да Младена ожени другачија него бабина. Ту се Младен и сам изненади, навикао на хладне и истрајне, прорачунате бабине потезе, које су пре свега, на прво место стављале добробит заједнице, а онда, ту и тамо своје лично осећање кривице. Мајчина патња је другачија, мајка је заправо била та која се, искрено, надала управо томе, да ће се Младен након бабине смрти ожени, да неће остати без порода,

сам, да он као он, независно од њихове добробити, неће бити усамљен. Ненавикао, Младен се чуди над тим изливом емоција: „...Ко се надао да ће се она толико заборавити, што ће он бити „сув“, без жене, без порода“ (1985б: 70).

Младенов оштар прекор мајци брзо јој је и ставио до знања да она, ипак, није исто што је у кући била баба, и да је он своју победу над бабом, па и свима њима, већ одавно извојевао. Мајчине искрене емоције и туга због његове усамљености, неће га поколебати. У моменту када се то дешава, Младен је се већ увелико налази на оној другој страни људскости, где већ више не постоји ниједан емоционални титрај ли опасност од неког људског осећања које га може учинити сличним другима, увести га у свет свакодневног, несавршеног, обичног. Зато мајка и наставља да га се плаши, и уклања пред њим, јер од оног часа када је развејао њене наде за женидбом, Младен у њеном доживљају сад већ сасвим престаје да буде њено дете, он симболички постаје сад већ потпуно само њен господар, човек који је изнад свих њих.

\* \* \*

Ипак, да ли је Младенов свет, у сваком погледу, заиста, кохерентан у смислу мишљења и деловања? Са чиме се то Младен, читавог свог живота носи, обрачунава, са чиме се бори? Да ли је то борба свесног, воље, тријумф разума и могућности избора, или је пак, слепо и непризнато покораване немуждним жељама и законима заједнице? Да ли је, то, с друге стране, надвладавање заједнице, оличене у

чаршији? Као што је речено, на почетку овог поглавља, а и саме књиге, чини се, на први поглед, да су јунаци и *Нечисте крви* и *Газда Младена* супротстављени некаквом чврстом концепту културе и културног контекста, који, желе да надвладају, или да га, покоравајући му се до крајности, учине бесмисленим. На извештајан начин и Софка и Младен покушавају да обесмисле и надвладају тај свет, пркосним потискивањем сопствених слабости, да би свако видео и осетио у којој мери су они изнад тог света, и колико га презиру. Софка тежи ка томе једном аутоеротичном, интуитивном усмереношћу своје чулности, а Младен апсолутном контролом својих деловања и негирањем чулности.

Ако се усредсредимо још једном на лик Младена, морамо се ипак позабавити самим његовим крајем, усамљеним, тешким, сувим. Оно, заправо, трагично, у Младеновом крају је, што му након свих личних „битки“ које је спровео са собом и другима, и у којима је, мучно, победио, сама основна његова делатност, оно чему јесте, у основи и у најпрактичнијем смислу, посветио живот, на крају више није причињавала задовољство. Са својим великим угледом и утицајем стекао је и оно чему није тежио, а то је моћ и власт у фамилији, и одлучивање о животима и судбинама других. Ни то га није веселило, и било му је чак и некако неугодно. Његова моћ је већ постала толика да великог труда око наређивања другима није ни било. Фамилија се већ више није називала баба-Станинима, већ по њему, Младену. И његовој породици нелагодно је због њега самог, због његове строгости, исправности, и моћи. За разлику од Софке, коју је свет коме је пркосила,

сломио, чинило се да је Младен стигао на врх тог света, и попео се на њега. Ипак, показала се досад много пута понављана истина: на врху је усамљено, и Младен завршава као чудновати, горки, старац без радости, у мору других који га поштују, али од којих је он бескрајно различит.

Питање је, напokon, да ли је оно чему се Младен супротставио или на чији је врх доспео, био некакав кохерентан систем вредности, или је то пак било одсуство таквог система, да ли је у питању била само холограмска приказа нечега чему је ваљало посветити живот? За разлику од Софке, која поступа по инерцији, са циљем да покаже колико ту саму инерцију живота презире, Младен се одупире свакој врсти инерције, а опет, испуњава све оно замишљено, идеално, како један, по његовом мишљењу мушкарац, треба да буде. Младенова необична и нетипична процесуација родне улоге показује да је, у суштини, замишљени родни идеал, увек химера: испуњен до крајности, он постаје апсурдна супротност самом себи. Младен који покушава да испуни традиционалну улогу ваљаног домаћина долази у позицију да је сам свој почетак и крај, сам себи предак и потомак. Јединка која управља заједницом је јединка која се од те заједнице истовремено и оштро дистанцира. На крају, питање је шта од свега тога, чаршије и угледа за који се борио, остаје. Завршне сцене романа, ратни одједи, губитак дела имања, долазак српске војске, Младенова радост да се нађе од помоћи као анонимни „чича“, указује на сасвим друге личне жеље Младенове од оних које су се тичале стицања имена и угледа. Није случајно што се на крају, благо сугерише, да та чаршија, и тај

свет који је Младен желео да покори, неће више у таквом свом виду ни постојати, да је све динамично, и све је констелација фрагмената у времену. На крају, Младенова последња забелешка у тефтеру, врло лична, усмерена је на његов индивидуални, јединствени, потпуно посебан доживљај, изолован од сваког објекта и сваког контекста. Младен у томе што ће „умрети рањав и жељан“ не осуђује никог и не упућује ни на ког. То је само његова лична спознаја да никакав свет, и покораване тог света, не доводи јединку срећи: свет као целина и његова мерила објективно и не постоје, постоји само јединка са својим личним, интуитивним доживљајем среће и несреће.

## Поглавље 5

### НЕ БИТИ КАО ДРУГИ: МЛАДЕН И СОФКА КАО ТРАГИЧНИ ЈУНАЦИ КУЛТУРНЕ ФРАГМЕНТАРНОСТИ

Ово поглавље коментарише, у једном сумирајућем оквиру, идеју културе као скупа фрагментираних мотивационих матрица и родне позиционираности у Станковићевим романима. Овим успостављамо једну врсту поређења између начина на који су ликови Софке и Младена приказани као инстанце родног, односно чулног и когнитивног развоја. Такође се расправља на критички начин о томе да ли Станковићева проза чврсто супротставља јунака свету и конструише културни контекст као сплет непобитних чињеница, или је реч о једној химери, борби у којој јунаци на крају увек долазе до закључка да се борба водила само у њима самима. У случају Станковићеве прозе, структуралистичка тумачења често пренебрегавају сложености механизма којим се описује начин на који јунаци опажају свет, и поступак којим се сугерише хаотичност и некохерентност тог истог света и свакодневне културе која окружује јунаке. Немуштост и фрагментарност чулне и когнитивне комуникације јунака са светом кључна је за схватање и Станковићеве концепције културног контекста, који није монолитан и чврсто структурисан, већ је у динамичном настајању једне вечите транзиције.

Овај завршни део књиге усмерен је дакле на тему односа родних и културних премиса у књижевности и како се ова два мотивациона система

преплићу у *Нечистој крви* и *Газда Младену*. Треба још једном подсетити на језик на коме аутор, говором својих јунака, и њиховим доживљајима чулности, казује о начину на који се питања рода преплићу са темом сексуалности, као и етничког, друштвеног и економског положаја. Станковићева слика света почива на чврстом уверењу не толико о немоћи, колико несавршености, то јест моралне, духовне и осећајне расцепканости и недокучивости.

Да се подсетимо, за Рејмонда Вилијамса култура је пре свега скуп разноврсних пракси, поред најбољих производа духа, она обухвата свеобухватност људског живота, и читаве животне стилове и уверења (Williams 1976). Већ само размишљање о култури као о скупу, а не као о селекцији одређених пракси, указује на једно инклузивно и динамичко схватање свега онога што контекстуализује људски живот. Из тога је природно закључити и да култура, тако схваћена, не може у потпуности ни бити некакав кохерентан, непротивуречан симулакрум, нити полигон према коме се јединка може непротивуречно одредити. Колико год можда на први поглед изгледало другачије, свет Станковићевих јунака је свет фрагментираних и разбијених идентитета, о којима говори, Стјуарт Хол у свом есеју о културним идентитетима (видети: Hall 1996: 4). Културни контекст је нешто у чему су јединке у константном процесу „постајања“, а не „бивања“. У том процесу, према Холу, велику улогу игра и употреба историјских, језичких и културних ресурса. Уз то, Стјуарт Хол прецизно истиче: „Идентитети су, стога, конституисани унутар, а не изван репрезентације“ (Hall 1996: 4). Тако можемо и рећи да се културни

идентитети Станковићевих јунака конституишу кроз извесну (само)репрезентацију, они нису задати на почетку књиге, они, на извештан начин, „постају“ пред читаочевим очима.

Флуидност и динамика константног „постајања“, указује да, гледано споља, Станковићеви јунаци се никада не суочавају са културним и историјским контекстом као нечим чврстим, непроменљивим, неумољивим, ма колико то деловало другачије. Спољашња сила која на њих утиче подложна је промени и арбитрарности времена и околности. Јунаци током времена „постају“ оно што су на крају романа, иако се често на самим почецима чини да је њихова судбина/идентитет већ унапред предодређена и дефинисана. Сам наратор, својим ретроспективним приповедањем, покушава да изгради тај утисак, да је Младен „увек“, био такав каквим се описује, и да се о Софкиној фамилији „одувек“ говорало, дакле, као да покушава да већ на почетку приповедања, од њихових ликова направи посвете, већ познате судбине, које се сад само препричавају. Ипак, динамика Станковићевог приповедања оспорава донекле тај приступ. Његов је стил битно другачији од Андрићевог, нарочито оног у његовим приповеткама, у којима се предочавају женски ликови као део извесне уметничке изложбе (*Злостављање*, *Жена на камену*, и друге), или као део некакве саге у прстенастој форми (*Анкина времена*, *Мара Миловница*, и друге). Док се андрићевски свет увек доима као смештен у непроменљиву и, као записану, историју, Станковићеви ликови уистину „постају“, ту, пред нашим очима, наратор им је сувише близу да би ти ликови у било ком тренутку били увек јасни и уоквирени.



Фрагментиран доживљај света око себе и своје сопствене чулности, обликује Станковићеве ликове као јунаке који, заиста, у моменту одређених збивања, себе конституишу кроз своје фрагментиране доживљаје, деловања и хтења. Детаљни описи Софкиног еротског „ја“, заузимају једно „загонетно“ место у роману, како то примећују Петковић и други тумачи. Та „загонетна“ позиција јесте управо таква понајвише зато што нам се приказује онако, у једном фрагментираном искуству, како оно долази самој Софки. Н. Ивковић пише у свом есеју о четвртом и четрнаестом поглављу романа да је „Софка у својим еротским фантазмама не у двострукој, него у тростукој имагинарној естетској улози: „она“, која је задовољава, „он“ који је усрећава и „какав мушкарац“, који је гледа (Ивковић 2009: 185). Софкино „удвајање“, на њу и ону другу Софку која зна њене најслађе жеље, уводи тему „двополности“ Софкиног лика, која, чини се, ствара основу за аутоеротске Софкине фантазије, које ће, Софку чини се, пратити у животу све до сусрета са силним Томчињим бесом. Ипак, тема двополности и Софкине фантазије, удвајање Софкине личности на „ону“ која зна све њене жеље, посматрање себе као објекта, сви ти аспекти ових „загонетних“ места<sup>14</sup>, понекад посматрани у психоаналитичком кључу, налазе се у

---

<sup>14</sup> Подробнија анализа делова романа који се баве Софкиним аутоеротизмом, може се наћи у поменутом тексту Наташе Ивковић, који, упркос повременој „замршености“ дискурса о односу субјекат-објекат на примеру мотива Софкиног тела, ипак детаљно и систематично покушава да осветли ова места у роману, која су, како ауторка каже, критичари углавном избегавали (видети: Ивковић 2009).

исто тако „загонетној вези“ са разрешењем романа, и Софкином пасивном препуштању судбини. Док Ивковић у тексту демонстрира како се фрагменти Софкиних еротских епизода појављују у троделној констелацији, истина је да је ипак и тешко утврдити јасну везу између та три фрагмента: Софкиног замишљања еротског доживљаја са „другом Софком“, Софкиног маштања о „брачној срећи“, и Софкиног посматрања обнажене саме себе. Нарочито је тешко утврдити везу између та три фрагмента и онога што се одвија касније, у браку са Томчом, а да се не склизне у арбитарност процењивања и закључака.

Ипак, може се замислити да је сам писац имао замисао о одређеној врсти повезаности, и да се простор посвећен Софкиним еротским маштаријама и дубоким фантазијама, опсесијама и страховима, није нашао у књизи, без својих дубљих значења. Фрагментарност ових искустава најдубљег родног идентитета указује сасвим извесно на подвојеност, и усложњеност еротских доживљаја код особа ванредних интуитивних и когнитивних способности, и најдиректније диверсификације између оног интимног и оног друштвено-културног. У анализи Софкиног еротског сопства свакако треба кренути од оних почетних описа живота одрасле Софке, која је, у својој надмоћној имагинацији нараторског типа, у стању да „замисли“, и да се напосто игра замишљајући животе свих тих жена, својих другарица, посматрајући их као нешто скроз изван њеног живота, знајући већ унапред све како оне мисле, осећају, желе, и од чега им се састоји живот. У литератури се често истиче да је Софка посебна по својој лепоти, али она није посебна само по

физичком изгледу, већ и по њеном изузетном духовном развоју: она је свесна изузетности својих мисли, и тога да она „мисли“ више него остале, и свесна је да је таква егзистенција једно болно оптерећење: „...што она све то да мисли и увек њој тако што да долази, што другим можда ни на ум не би пало?“ (Станковић 1985а: 33). И, да би одагнала то осећање различитости, која је, како Софка наслућује, ипак извор несреће, Софка предузима нешто чиме би се могла забавити, као и друге жене, а то је вез. Иронија је што је то забава за „уобичајену“ жену, баш онакву какву Софка види целу у целој њеној егзистенцији, и са којом не осећа да има нешто заједничко. Софка, знајући да је вез једна уобичајена „женска“ ствар, да би забавила свој дух, предузима „какав тежак и чувен вез“ (1985а: 33), како би ипак одржала своју сопствену пажњу. Док забављеност тим везом траје, Софка заиста постаје и привремено срећнија. Али сама природа безазлене ствари као што је вез, не одржава на дуже стазе Софкину чежњу за „нечим“, за некаквим задовољством. Тако супериорна у својој егзистенцији, Софка проводи дане не имајући никакву партнерску инстанцу, не познајући себи равног или равну. У том непознавању себи равног, Софка развија егзистенцијални инстинкт да, у случају да се и појави девојка равна њој, Софка би прешла сваки обзир, чак се и обнажила пред свима, не би ли доказала да равна њој не постоји. Као неко ко је, низом година, развио свест и доживљај о својој изузетности, за Софку се доказ да та изузетност није толика, граничи са потпуним, ужасавајућим губитком идентитета и самопоништавањем.

Тако долазимо до „загонетних места“ Софкине сексуалности, које су критичари, како је већ речено, често избегавали. Та мисао о „обнаживању“ у случају да се појави девојка равна њој, Софку ужасава, јер јој се и показује као неминовност која би се заиста и десила. „Боже, да до тога дође, Софка је осећала да би онда била у стању све да баци“ (1985а: 33). Већ само то живо замишљање тих нечувених призора показују да је Софка способна за ствари за које тешко да би ико био, уколико је то део оног њеног најдубљег, и најинтимнијег, егзистенцијалног порива, који је она развила на свој начин, другачији од свих жена које је знала. Чини се да Софка дуго живи тако, осећајући да је нечим изабрана да буде баш таква каква је а не другачија, да се баш разликује и одликује од других. И њене когнитивне способности и њен еротизам су такви да она осећа да њена посебност има неки сврху, неку функцију у том мору обичности и просечности осталих жена. Тек ће у разрешењу, после страшне ефенди - Митине посете, и почетка Томчиних дивљања, Софка схватити која је, у општој констелацији, изузетна улога њој намењена, мрачна и тешка ироничка улога коју ни у сну снова не би могао да поднесе свако:

Али то њу није изненађивало. Све јој је било тако јасно. Све се, исто као некада, и сада понавља. Исто као што од оног њуковог хаџи-Трифуна њени почели да пропадају, тако, ево, и овде почиње од свекра јој, Марка, мужа Томче, и саме ње. А бар да се њоме заврши, него се, ето, продужава њеном децом, унуцима, праунуцима. И ко зна, нека њена чукун-унука, која ће се можда звати и Софком, биће сигурно онако лепа, бујна, као што она беше, а овако ће и свршити, овако

ће за све њих платити главом и њу, Софку, бабу своју, проклињати и кости јој у гробу на миру не остављати (1985а: 162).

Овај је део сасвим одређено и директно повезан са одломком у коме Софка, као још девојка, осећа, у мисли јој долази, сасвим необјашњиво, да је она и све то око ње већ постојало некада, у истом виду:

Све, све то: и ти снови, и ова башта, цвеће, дрвеће, и више ње ово небо, а испод њега око вароши, они врхови од планина, и сама она, Софка, у исто овако одело обучена, исто овако седећи, пред истим овим цвећем, па чак и сама кућа, из куће гласови и идење или матере или других, и саме речи, жеље, нагласци, све то, чини јој се, некада, не зна када, у које време, али исто, исто је овако било, постојало и овако се кретало. И онда, што би ближе вече, све би то, а и она заједно са свим тим, као да није на земљи, све јасније, издвојеније, све заносније, силније бивало, да би она, долазећи из баште овако кући, од раздраганости и среће чисто руке више себе дизала и умало на сав глас не певала. Али то није смела. Само се трудила да мати од тога штогод не примети и зато, и ако не би била гладна, само да је не би мати загледала, силом би вечеравала и одмах се одвајала (1985а).

У овом одломку, поред директне повезаности са већ наведеним каснијим сазнањем да Софка својом судбином плаћа не само ефенди - Митин грех, него и грех свих осталих предака, а и сама зачиње, без своје воље и жеље, нови ланац греха у газда Марковој фамилији, јасно је назначено и то да је то осећање, нешто тајно, посвећено, зашта Софка осећа

да је само њој дато, а не и њеној мајци. Та тајност, забрањеност, табуизираност, јесте у извесној вези и са оним како се код Софке развија доживљај сексуалности. Навикнута на тајна и мистичка искуства себе саме, за Софку се и еротске тежње на неки начин морају јављати углавном као тајне и недозвољене, углавном са ауrom неког интимног доживљаја који је до те мере личан, да га нико око ње не може схватити ни доживети. Будући тако изузетна и усмерена на себе, Софка постаје опседнута својим сопственим телом. Како познаје само своје тело, односно женска тела, као највиши израз чулности, а како Софкина машта превазилази пасивно „чекање“ онога ко ће да је испроси, Софкини најинтимнији и најразвијенији доживљаји функционишу негде на граници аутоеротског и хомоеротског ритуала унутрашњег доживљаја. Друга врста њеног еротског сањарења, „брачна срећа“, како је Ивковић означава у свом тексту, у коме она замишља ту своју прву брачну ноћ, је једна другачија врста доживљаја. У тој „брачној срећи“, дакле првој брачној ноћи, Софка и нема јасну представу шта се заправо дешава, осим да је то нека снага и доминација, од које „пуца месо“, извесни ритуал који је узбуђује, и који би очигледно требало да на неки начин надмаши све оно пређашње, да се покаже као нешто особито и неупоредиво. Међутим, јасно је да Софка, за разлику од „оног њеног“, у коме је свесна свега шта се дешава и у коме је достигла једну целокупност чулног и свесног доживљаја, нема никакву јасну представу о будућем задовољству у замишљању среће са будућим мужем, мушкарцем, осим што је узбуђује сам чин доласка нечег непознатог, а силног.

Уместо тога, Софкина ванредна имагинација покушава да замисли то „главно“ будуће задовољство и еротiku, о коме се толико пева и говори, о коме жене толико сањају и за чим толико жале. Софкина потреба и способност да све види и осети унапред, замисли, и сама себи артикулише и пренесе, као да се у њој на неки начин укрштају и прошлост и будућност, одражава се на њен доживљај еротике, тако да она истовремено покушава да буде и женско и мушко, и предмет мушке жеље и мушкарац сам. У том кључу се може посматрати и следећи одломак, у коме видимо ту потребу за омнипотенцијом, и Софкином омни-контролом над собом као сексуалним субјектом:

Зато је она ту самоћу увек волела. Чак, кад је сасвим сама код куће, мати јој оде или на гробље или послом, па се дубоко у ноћ већ не враћа, она је и тај страх од мрака некако радо подносила. Увек би се тада повлачила горе и онда, затворена капијом и зидовима, дакле осигурана, предавала би се сама себи. А да би сасвим избегла страх од самоће и мрака, све више и више занимала би се собом. Слободно би се откопчавала, разголићавала прса и рукаве и саме шалваре, да би осећала како би једним покретом све могла са себе да збаци. Онда би се уносила уживајући у својој лепоти, осећајући драж од те своје откривености и од голицања ваздуха. А колико би пута, чисто као какав мушкарац, са толиком страшћу почела да посматра своје праве, крупне дојке, у којима су се испод белине коже, већ назирале, као одавно зреле, неке грудве (1985а: 36).

Софка је, дакле, развила већ врло јасно, у сексуалности свог субјективитета, навику и потребу

да буде потпуни „режисер“ свог сексуалног ја, да буде истовремено и онај који „љуби“ и онај који је „љубљен“, сагледано кроз Платонове појмове, зато и јесте и она која је посматрана, и она(ј) који је посматра. Посвећена том свом посебном доживљају, Софка је истовремено и узбуђена, и уплашена, али на неки начин и задовољна тим сопственим остварењем свог сексуалног ја. Ипак, покаткад би ту своју омни-присутност и довела у питање, желећи да ипак, као и друге, осети тај контакт са другом инстанцом, са некаквом симулацијом те „брачне среће“ у којој ће се напослетку све заокружити, дакле да осети ту „мушку руку“, да не буде у свему само она, једна, без уплива другог, већ и да један део те контроле препусти другоме, мушкарцу. Тај чин, епизода са полунемим и пијаним слугом Ванком, писац назива „лудошћу“, једним усамљеним инцидентом, који је већ сам по себи потврдио како „препуштање контроле“ у сексуалном контакту, није заиста иманентно Софки и њеном доживљају саме себе. Тај догађај, који би требало да буде једно минијатурно, свесно, контролисано препуштање другом једног дела себе, заправо се и не појављује као препуштање ни најмање контроле:

Али одједном јој дође луда мисао од које се сва озноји. Што да не? Пијан је – и неће знати; полунем је – и неће умети казати! И што да не једном и то, о чему се толико мисли, сања? Што да не види она једном: како је када се осети мушка рука на себи (1985а: 36).

Софка је дакле, та, која узима сама његову руку, као неки инструмент, и даље водећи ту игру, и уви-



ђајући, већ, за време те игре, да само било какво, објективно, и непосредно и неусловљено задовољство из ње не произилази:

Она га узе за руку, али не као свакада, за прсте, већ одозго и више руке за длан, за ону четвртасту и широку кост. Затим она виде како му се, изненађеном таквим њеним узимањем руке, раширени прсти згрчише, те, приносећи је к себи, рука његова дође јој онако црна, тврда и као нека шапа...Али није она та која би, када нешто науми, на по пута стала, устукла. Брзо га довуче к себи, и држећи га међу коленима и, не слушајући његове нерпиродне гласове од страха и радости, откри своја прса и на своју једну дојку силом положи његову руку придржавајући је и притискајући је...Осети само бол и ништа више. Брзо стресајући се од језе, устаде (1985а).

Уверивши се, тако, на овај начин, да изван ње, саме, и њеног личног доживљаја не постоји некаква еротска „срећа“, која би била објективна, и коју би тај други доносио сам по себи, Софка ће коначно, у роману, заокружити свој сопствени концепт аутоеротизма и аутоконтролисане сексуалности, који ће се, на врло сугестиван начин, касније преломити на њен целокупан доживљај преламања родне улоге кроз њену свест о културном контексту којим је окружена. Али та њена „ослобођеност“ од непосредног доживљаја сексуалности, њена неподређеност и несвест о мушкарцу као еротски про-активном и доминантном, умало ће је довести и у опасност у газда Марковој кући, одмах након венчања. Тако сигурна у себе, и да се неће заборавити, и да је у свему томе њен сопствени доживљај

свога тела и еротизма изнад свих осталих, Софка ће слободно, без страха и стида, комуницирати и са женама и мушкарцима, а посебно са свекром, газда Марком, чија горљива фасцинација Софком, која је у том моменту већ и прерасла у безумну љубав, Софки просто причињава извесно задовољство, све докле осећа да је господарица ситуације.<sup>15</sup> То већ сасвим јасно, није задовољство мушко-женске еротске привлачности, већ некакве нарцисистичке, сажаливе потребе да се обзнани Марково обожавање, њено владање, и контрола ситуације, час у коме је она господарица нечије емоције. Ипак, тад први пут, Софка, *против своје воље*, осети снагу и „опасност“ предавања контроле другоме, амбивалентан доживљај свог тела и тела другог, у ситуацији када субјекат ступи у зону нечије жеље за поседовањем:

И њу обузе нека врста лудила, луде раздражености, гледајући толику његову љубав. И она из сажаљења, да га умири, утеши, јасно, раскалашно, и као предајући му се, поче га уверавати:

– Волим, тато.

– Ама баш све?

– Све, кућу, тебе, а највише тебе.

Али тада клону. Осети како из оне његове руке појури у њу и чисто је пресече тако јака врелина, и, са њом, тако некако чудно, никада до тада неосећано осећање. На ужас осети како јој се испод његове руке одједном, силом, против њене воље, поче половина

---

<sup>15</sup> О комплексној и амбивалентној интерсекцији родних улога, класног идентитета и сексуалности у роману *Нечиста крв*, видети више у тексту „Род, класни идентитет и сексуалност у роману *Нечиста крв* Борисава Станковића“ (Грујић 20086).

да увија, и прса јој, као жива, тако уздрхташе и полетеше. Чу само како Марко, чисто бежећи из собе од ње, тамо међ својима, са неком страшном насладом, слутњом, надом, као луд виче и заповеда:

– Капију бре затварајте, капију замандаљујте, да нико, нико...Ах!Ах! (1985а: 131).

Од тог момента на свадби, пак, за Софку почиње оно „најгоре, најцрње“, а то је свест о губитку контроле, и очекивање да се с њом поступи као са предметом, као са играчком у рукама раскалашне, разуздане и опасне гомиле. Тек од тог момента, од доживљаја Маркове унутрашње енергије, и те раскалашне енергије сватова, она ће схватити незаштићеност своје родне позиције, а страх од тог уништења и родног насиља надвладаће све друге аспекте њеног идентитета (видети: Грујић 2008б). У Софкином случају се већ тада, по први пут, тај близак контакт са мушкарцем, друштвено и културно зрелом и признатом особом, појављује кроз ужасан страх и одбојност. То се највише да наслутити кроз опис сцена на самом крају свадбе, то јест, после одласка и последњег свата, када у соби, у полумраку, газда Марко остаје на час потпуно сам са Софком у великој празној соби у којој се до тада одвијало весеље, када више нема никаквих мисли које могу да буду изречене, јер у том моменту Софка већ сасвим зна шта је газда Марку на уму, и у којој мери оно што ће се тада десити неће зависити од њене воље.

Ипак, интересантно је да, чак и тим тренуцима, Софка, све до крајњег момента, размишља и даље о једном аспекту сопствене воље уграђене у родну

улогу у којој се налази, то јест, она размишља „шта ће она чинити, ако заиста свекар, Марко на њу...“ (1985а: 135). У Софкином размишљању, она је сигурна да би, тако пијаном, могла да побегне, али њена улога, коју је собом донела у ту кућу, оно како Софка себе још увек у том тренутку види, као неког ко држи себе у сопственим рукама, и ко је изнад свега, омета је у томе. С друге стране, као да и газда Марка, у његовој кући, где је апсолутни господар, његова родна улога притиснута представом о некаквом друштву, култури, омета исто тако у његовом науму:

Само да није она Софка, ефенди-Митина, она би већ знала... Сигурно би могла да се отме од њега, и, макар сва изгребана, сасвим гола, она би утекла. Али шта ће после кад је такву виде на улици, у чаршији?... Једва ће се то дочекати, да јој се сите. И због тога не смејући, а не знајући шта би друго, од страха, изваљена до свекровог места, уз трпезу, сва је цвочотала и грчила се. А најгоре јој би када осети како у гласу Маркову – а он је тамо око куће викао, псовао, претио што су сви отишли, особито што је отишао стари деда Митар, Арса и Стева – у том његовом вајкању претњи, звучи и страх, страх што су га оставили самог. Јер да су и они ту, пошто су и они то исто радили са својим снајама, и он би сада, сасвим лако са својом... А овако, оставили га самог, и то овде, у вароши, где то није обичај, не зна се за то, не сме да буде... (1985а: 135).

И овде долазимо до мотивацијског чворишта које је, вероватно, и кључно за расправу у читавом овом поглављу, када је реч о роману *Нечиста крв*. Потенцијални насилник и жртва родног насиља,

газда Марко и Софка, који су у овим сценама романа обоје потпуно свесни шта би тада „требало“ да се деси, налазе се пред контрадикторним и замршеним порукама сукобљених фрагмената културе. Док Софка осећа да је, њена, Софкина родна позиција, позива да утекне и спасе се од неморалног и инцестуозног насиља, та се мисао сукобљава са исто тако снажном представом да би за њу, узвишену ефенди-Митину Софку, био велики друштвени пад да у чаршији виде или чују да је гола побегла из свекрове куће. Два сукобљена морална обрасца збуњују Софку: тренутак у коме се налази је збуњујући, и не постоји никакв чврст и кохерентан друштвени и културни императив који би јој наложио шта у том моменту да ради. Она тек само, у страху, чека непомична. Притом, оно што Софку брине и паралише није само свест да је бег друштвено непожељан за девојку која се тек удала, већ, нарочито, да би тај чин био „пад“ њеног личног, Софкиног угледа и статуса, као особитог својства које се, у неким аспектима већ и одвојило од ефенди-Митине куће, и одликује само њу, као најлепшу, најизузетнију и најнедодирљивију.

С друге стране, газда-Марко се, такође, суочава са контрадикторним порукама делова културне свести и културних захтева и допуштања. Марко је, с једне стране, на свадби окружен читавом свитом старијих рођака који су сви, како се каже, имали сексуалне односе са својим снајама, као што он верује и за свог оца да је то исто чинио и са његовом, Марковом женом, те, према томе, очекивано је, према том обрасцу да и он, будући човек из миљеа таквог родног понашања, учини то исто са својом

снајом. С друге стране, Марко осећа да је та његова кућа сада „у граду“, у месту у коме су сеоски обичаји чудовишни и чак и непознати, и тај његов страх, који се огледа у сталном викању да се „затворе капије“, заправо је изазван огромним страхом да ће га неко омети у ономе што силно жели, а то је да та јединствена ефенди-Митина Софка, најпожељнија и најчувенија надалеко, буде његова љубавница, а под плаштом породице, и потпуно у његовој моћи. Два сукобљена обрасца, настала у свету који се налази у прелазу, у сукобу старог и новог, онога што би Марку требало да доноси успех и радост, а у ствари му доноси патњу, додатно се компликују емоционално-еротским нивоом газда Маркових жеља. Софка није само жена „вишег“ културног миљеа, Софка је и Маркова тајна фасцинација, страсна жеља, љубав која се развила брзо, силовито, а коју је Софка тако неумитно осетила у описаном дијалогу.

Газда Марко се, стога и појављује као лик унеколико трагичан исто онолико колико и Софка. Може се чак рећи, да је те ноћи, упркос свом страху који Софка осећа, док чека да буде увучена у чудовишне родоскрвне односе, Маркова патња знатно комплекснија, конфузнија и ауто-деструктивнија, јер су сукоби културних спрега и личних стремљења у Марковом случају још тежи и трагичнији. Марко је тај, који је у ситуацији да почини чин који је, према једнима, нешто сасвим редовно, а према другима, а очито и према његовом сопственом моралном најдубљем осећају, грех. И та свест о ономе што највише жели као о греху, уништава га исто онолико колико и болна помисао да су сви ти његови преци радили то исто, а он само „не може“. И главни разлог што

„не може“ није нико други, него он сам, и његова љубав према Софки, која ће замрети с њим, али и тај тежак, стари бол, што је и његов отац, по његовом уверењу, радио то исто, што је он, као дечак, преварен, повређен, изневерен, ожењен без љубави, понижен, а сада не може и он сам, да задовољи ту једну жељу, љубав, страст, коју никад није остварио. Последњи увид у газда Маркове мисли читалац ће добити у моменту када он, пијан и очајан, лежи на прагу Софкине собе, који, сам од себе, неће успети да прекорачи:

Између њега и тамо те собе, куће, жениног цвиљења, изгледа, да је све било свршено и пропало: цео живот, детињство, отац, мати, нарочито проклето отац. Кости му се у земљи превртале што га, по обичају, младог, још као дете, оженио, када ништа није могао знати, као што никада више неће ништа ни дознати ни осетити! Јер, ево, крклајући и лежећи и крклајући на прагу њене собе, борећи се са собом, он кроз прсте руке, што му је клемпаво висила више главе и била наслоњена на праг, кроз тај праг, кроз пукотине, кроз земљу осећао је отуда из собе мирис Софкин тамо у постељи. Осећао чисто како јој срце бије, како њена зрела, страсна уста горе, и како њена коса, разастрга у постељи, и сигурно опкољавајући и обвијајући цело њено тело, мирише, мирише...

И Софка чу како он кркла и ваља се, упиње, напреже, да бар главом, раменима гурне у врата, отвори их и уђе к њој. Али не може. Пада. Руке, лактови и колена га издају, јер га оно женино цвиљење као неко уже око врата стеже, не да му и не пушта га да се дигне, пређе праг. А, међутим, да се опет врати, тамо, код жене, у ону собу, кући, не може – свршено је! (1985а: 139).

Газда Маркова физичка разапетост између Софкиног прага и мучног, промашеног живота са исто тако несрећном, његовом сопственом женом, указује да за онај морални део његове личности, више нема места у тој кући, а ни на овом свету. Јер, та разапетост разоткрила је све оно срамно, интимно, и вредно сажаљења на њему. Открила је и његову жељу, и његову тешку скривану озлојеђеност што му је отац чинио грех са женом, и његову огромну жељу и љубав према Софки, и немоћ да учини себи по вољи. Он више, ни у својим, ни у очима својих укућана, није ни страх и трепет, ни успешан газда, ни муж ни отац, ни свекар, ни Софкин љубавник. Зато се газда Марко физички и уклања, на исто место куда ће му се касније уклонити и син који ће, међутим, како то већ у редоследу породичне деградације (о којој ће Софка касније мислити) очекивано и бива, узроковати веће насиље и несрећу него његов отац.

Кратак период Софкиног живота са Томчом који расте, важан је за разумевање Софкиног поимања сопствене родне улоге и света у којем обитава, и тај је мотивски оквир, у тематском смислу, повезан са оним ранијим периодом Софкиног развоја као аутоеротичног сексуалног субјекта. У овом другом временском периоду, Софка ће наслутити могућност да себи створи „брачну срећу“, тако што ће „створити мужа“ по својој вољи, необликованог друштвено конструисаним законима, мужа који је према њој питом као девојка, а у коме ипак наслућује снагу одраслог мушкарца. За Софку то је била нада да је, на крају, упркос ужасној свекровој смрти, можда све и испало баш како би њој и одговарало, на начин на



који би она, у тој „брачној срећи“, имала контролу баш као некада над самом собом:

И то је чинило да Софка, истина, тешко, мучно споро, али мало по мало поче осећати како се на све то навикава и како ће, ако овако и даље потраје, на послетку – а при том како би се загрцавала, како би јој почеле сузе да навиру од радости! – сасвим све њих, кућу, свекрву завоleti, а особито њега, мужа, Томчу. И то можда ће га тако истински завоleti, како се никада није надала...Чак, можда, ко зна, дај Боже, заволеће га онако како је сањала, сневала...А највише је утврђивало у том предосећању да ће га заиста завоleti не то што је бивао све изразитији и пунији оне мушке, јаке снаге, него што је с дана на дан све више постајао њен, сасвим њен, не неки други, страни Томча, син газда-Марков, него *њен* Томча, као неко њено чедо, дело њених руку, као да га она родила, она однеговала (1985а: 150).

Софкино интересовање за Томчу буди се, дакле, не толико због његове младости, и мужевних атрибута који се наслућују, већ највише због помисли да би он такав, одрастао Томча, могао у ствари да буде у потпуности одраз њених жеља и уверења, а не продукт света, чаршије, и друштвено већ зацртаних родних улога. Захваљујући томе Софка, дубоко већ верује да је, на неки начин, успела опет да свој начин живота конструише као одвојен од културних захтева чаршије, и да себе опет успостави, и у најинтимнијим стварима, изнад осталих. Долазак ефенди-Митин, у тренутку, руши све те наде: захтевајући новац од Томче, за Софкину удају, и презриво наглашавајући да је Томча „сељак“ и „керпич“ он

чини крај не само Томчином поштовању за Софку, већ и Софкином поштовању за саму себе.

Софка се, другим речима, сукобила са хаотичном нелогичношћу света: ниједан чврст културни код, или контекст, не би унапред „прописао“ да ће једног дана ефенди-Мита доћи, „на ноге“ у газда-Маркову кућу да лично тражи паре које су му обећане за Софку – он, који се увек претварао да ни не зна за невоље с парама, и који, од силног господства није чак ни на суду са сељацима хтео да узме ни оно што је било његово. Софку је самлео жрвањ неочекиваног, материјалног хаоса, а не културно прописаног контекста. Но, чини се да се једна друга сила, или образац, а то је образац родног насиља, показује као конзистентан у овом случају, и то оличен у Томчи. Упркос Софкиним надама, да она може да изгради „свог“ човека, алтернативног у односу на родно засноване клишее свог контекста, Томча се, како каже писац, чак и радо преобраћа у оно што му је, некаквим породичним наследством и било зацртано, а што је привремено, због обузетошћу Софком, било надограђено нечим што „није био он“:

И све то било је тако страшно, али и са таквом насладом, као да се сада, после овога, он нечега ослобођавао, скидао са себе нешто што му је, истина, било тако драго, мило, али које је њему ипак некако странно, туђе; увек се, поред све насладе, среће, ипак не осећао као свој, не био слободан, није могао да дише, глас није имао свој, ни покрет, ни очи, ни поглед свој. А све то било је она, Софка, и то она, некадања Софка, а не ова, сада, као свака женска и ствар за паре купљена (1985а: 157).

Станковића као писца, другим речима, и није толико занимало да прикаже некакав чврст кохерентни културни систем у коме се појединац не налази. У неку руку, могло би се рећи да му је намера често била да је појединац који верује да постоји неки кохерентан културни код управо у заблуди. Трагедија његових јунака јесте баш и садржана у њиховом веровању да тај миље постоји, и да му се вреди конзистентно супротставити, док се, с друге стране, показује да је права трагика људских живота управо у фрагментираној, хаотичној недоследности друштвеног и културног контекста. Тако се и Софка и газда Младен само-конституишу као само-обманути јунаци таквог фрагментираниог света, у коме су претходно дуго живели у уверењу да су пронашли начин да успоставе себе као недодирљиве у односу на тај свет.

У газда Младеновом случају, самообмана, самоконтрола и превазилажење самог себе у погледу људских порива, представља одговор на замишљено културно проscribeвање родних улога. У овом роману то друштвено одређење карактеристично за мушке родне улоге налази се у једног двогубом, амбивалентном положају: за мушкарца прилагођеног оваквом културном контексту уобичајено је и да буде „газда“ како свог, тако и туђих живота, али, истовремено, прећутно, да буде насилан према другима, роб лоших навика, уз мане и двоструке стандарде. Младен жели да врлином превазиђе тај дуализам, да се подсмехне свима који очекују од њега да ће кад-тад показати да је уобичајени мушкарац са манама.

Младен се одриче покушаја личне среће, среће у приватном животу, не би ли тако искључио могућност

да било каква лична потреba, за његовим сопственим задовољством, обликује његове пословне и животне одлуке. Свој живот ставио је у службу успостављања себе као носиоца узорног понашања, за заједницу, за оно што *треба да се уради*, а не оно што би, можда, у дубини душе, он, Младен желео. У неку руку, Младен чак налази и задовољство у сазнању да, у одређеним тренуцима, околина очекује од њега да поклекне, покаже неку емоцију, да му је тешко, тугу, или пак срећу, а он, међутим, зна унапред да до тога неће доћи, и већ се радује изненађењу и дивљењу које ће изазвати код других. Само то запрепашћење других код Младена изазива некакво тихо спокојство, осећање задовољства самим собом. Изненађење, а потом и задовољство других њиме, гради и његово сопствено задовољство собом. Он се „смеје у себи“ баби која га обилази, тобоже послом, у време Јованкине свадбе, у страху да се он од дерта не заборави и не покаже своју тугу:

По њеном наопаком, као обазривом, уплашеном приближавању и негледању онако право отворено у Младена, Младен је знао: да она зато долази, што хоће да је сада, када већ ово веселе, пијење, обузима све, хоће да је ту, код њега, да га одведе кући, бојећи се, стрепећи, да можда сада, уочи њене свадбе, од дерта, бола, он се не заборави, запије се и тиме свима да на знање целу ствар, све њих обрука (1985б: 45).

Јасно је да је, управо том својом натчовечанском чврстином, отпорношћу на људске слабости и пориве, Младен изградио и свој велики углед, али „задао и страх“ остатку своје фамилије, која га безгранично поштује, слуша, и поверава му своје послове. У

роману се, заправо, не разматрају детаљно начини на које је тај „страх“ фамилији задат, не помиње се никаква сила ни казна, већ се само каже да их је све „заплашио собом“, те да су га беспоговорно слушали. Интересантно је, међутим, да се то „заплашивање других“ и та апсолутна власт над другима помиње тек онда када Младен више и не налази задовољство у трговини, дакле кад се он већ све више претвара у старца који више нема жеља ни радости постојања на овоме свету:

Престаде да се радује успеху у радњи, множини новаца, успеху у чаршији, родбини, што све доведе у ред, све их око себе искупи, подвргну под себе, заплаши собом, да су тиме, страхом од њега, сви прегли на посао, ушли у ред. Није могло више да буде ни свађа ни зађевица. Још мање, као по другим фамилијама, оне непослушности, беса као неко одметање млађих од куће, родитеља (1985б: 71)

Из овог пак кратког одломка, види се да је Младенова концепција власти над својима, у неку руку, диктатура врлине, исправности, хармоније, хијерархије, поштовања реда по старешинству, и томе слично. И из овог кратког одломка јасно је већ да није свако могао бити задовољан ни срећан овим утицајем и наметом образаца понашања фамилији. И ту, у тим кратким фрагментима овог незавршеног романа, Станковић концизно наговештава оно личје тог Младеновог диктата врлине, оног порива да „свако“ буде задовољан њиме, који се у својој крајњој и зрелој фази, свакако извргава, барем за појединце, ту и тамо у своју супротност. То стање ствари, у којем Младен налаже да се сурово поступа

са онима који се одметну, који се осамостале од фамилије, ожене се против дозволе старијих, и не уклопе се у хијерархије моћи, илустровано нам је индиректно, епизодом у којој се показује један усамљен случај када се Младен смиловао на „одметника“ и наредио да га родитељи не дирају, и узму му „ону коју он жели“, мислећи на женидбу (1985б: 71). Из тог догађаја, представљеног као преседан, и из тог очајног плакања младићевог, које је ипак гануло Младена, читалац може и сам закључити колико је пута Младен, вероватно, поступио супротно: сузбио самосталност воље и осећања, спречио некакву „некорисну“ женидбу и удадбу, и сигурно допринео јаду и несрећи неких људи.

Станковић, нажалост, није елаборирао те аспекте Младенове животне приче, те оно што данас имамо од званичне верзије романа углавном се и даље бави само Младеновим унутрашњим стањима, његовом унутрашњом „сувотом“, тмурношћу, потребом за самоћом. Кратка епизода о његовом радовању променама и доласку српске војске и драстичној промени поретка и социјалних односа, показује у којој мери се он, у старијим данима, одвојио од оне некадашње идеје и стицању, заради, угледу у чаршији о коме се мисли даноноћно и због које се свака реч и поглед унапред одмерава и контролише. Иако рат означава и несигурност, опасност, губитак имовине, све оно што је одувек Младен доживљавао као највећу претњу којој се треба одупрети, он се радује свему томе, чини се, највише зато што се радује промени, која пак не укључује никакву његову слободну вољу, већ се као слепи ток историје дешава мимо његових хтења. То препуштање

догађају, историји, због ког Младен чак не жели ни да се заштити од смртне опасности, поставља се у један занимљив контраст у односу на Младеново дотадашње схватање друштва, и његовог места као појединца у друштву.

\* \* \*

Станковићеви стваралачки проседеи у ова два романа на различите начине износе два, умногоме слична погледа на однос протагонисте и света са којим је протагониста сучељен. У оба случаја реч је о нарацији извесног процеса самообмањивања, у коме протагониста, јединка, ужива у извесној илузији о „надмудривању“, „надвладавању“ чаршије као једног културног контекста, скупа културних кодова, који је примерен извесним уобичајеним облицима понашања, али не и захтевима и заносима оних великих, натпросечних људи. Док се у току великог дела живота протагониста чини да је њима пошло за руком да се супротставе зацртаним родним улогама одређеног културног контекста, да га надвладају, и прилагоде себи, у завршницама њихових живота открива се да се та сурова битка са културним контекстом, оличеном у чаршији, није у ствари, никада ни могла добити. Основни разлог за тај болни пораз јунака је непостојање чврстог и кохерентног културног видокруга који би обезбеђивао одговарајући статус прописаних родних улога. Док се протагонисти Станковићевог света надају да су, сударивши се са светом, успели да задају ударац, или да поразе његову суштину, испоставиће се да је култура којој се супротстављају није чврсто јединство, већ тек скуп смисаоних фрагмената, често

међусобно супротстављених, и хаотично распоређених, условљених различитим често нелогичним, и арбитрарним играма историјских апсурда и материјалних околности. Док се Софкина судбина разрешава, драматично, уз драмски набој, уз тачно утврђени моменат кад Софка постаје свесна свог пораза у сукобу са светом, газда Младен свој суноврат осећа постепено, у виду тихе, мирне, никоме видљиве, па ни њену самоме, патње. Из тог разлога, Младенов живот, посвећен ономе што је „требало“ да се уради, јавља се као још апсурднији у својој исправности, и задовољству у чињењу исправних ствари, које су међутим супротне реализацији родне улоге која би га усрећила. У оба Станковићева романа, јунаци сами покушавају да редефинишу родну улогу тако да је изграде „независно“ од родних стереотипа културног миљеа како га они замишљају; показује се, међутим, да културни контекст, као референтна тачка, и не постоји у свом неком чврстом, симболичком виду – он је, пре састављен од међусобно контрадикторних фрагмената, што доводи често до тога, да јунаци, делујући више чулно него когнитивно, врло често буду у складу са неких фрагментима културних захтева, а опет супротстављени другима. Тако се, пре може говорити о једној хаотичној слици света и културног амбијента, пред којим се јунаци налазе, као, такође, неопредељени и расцепкани субјекти, и који услед те хаотичности и контрадикторности трпе родно и културно насиље, а не о потпуно чврстој и кохерентној културној конструкцији која то насиље над појединцем врши на један једнозначно доследан, логичан и предвидив начин.



## ЛИТЕРАТУРА:

- Ахметагић, Јасмина. 2011. „‘Треба’ – глагол злостављања (*Газда Младен Боре Станковића*), у: Јасмина Ахметагић, *Приче о нарцису злостављачу: злостављање и књижевност*, Београд: Службени гласник.
- Вучковић, Радован. 2005. *Нечиста крв* Борисава Станковића. *Књижевна историја*, год 37, бр 125/126, стр. 173-187.
- Gal, Susan and Gail Kligman. 2000. *The Politics of Gender after Socialism*. Princeton, NY: Princeton: University Press.
- Глигорић, Велибор. 1954. *Српски реалисти*. Београд.
- Глушчевић, Зоран. 1985. „Психодинамички рад ероса у делима Борисава Станковића“, *Књижевност*, годиште 40. Број 7-8.
- Griswold Wendy. 2004. *Cultures and Societies in a Changing World*. Pine Forge Press.
- Грујић, Марија. 2015. „Пролегомена за осетљивог писца: Како је Борисав Станковић расчинио културни протагонизам“ у зборнику *Српски културни образац у светлу српске књижевне критике*, ур. Милан Радуловић, Београд: Институт за књижевност и уметност.
- Грујић, Марија. 2013а. „Међудијалози дела: Поводом огледа Новице Петковића о *Нечистој крви* и Јасмине

- Ахметагић о *Газда Младену*“, у зборнику Српска књижевна критика и културна политика у другој половини XX века, ур. Милан Радуловић, Београд: Институт за књижевност и уметност, 317-328.
- Грујић, Марија. 2008а. „Проблем јавног и приватног домена у структури романа *Нечиста крв* Борисава Станковића“, у зборнику *Теорија, естетика, поезика*, Институт за књижевност и уметност, Београд, стр. 295-301.
- Грујић, Марија. 2008б. „Род, класни идентитет и сексуалност у роману *Нечиста крв* Борисава Станковића“, у зборнику *Теорије и политике рода: родни идентитети у књижевностима и културама југоисточне Европе*, Институт за књижевност и уметност: Београд, стр. 227-234.
- Деретић, Јован. 1983. *Историја српске књижевности*. Београд: Нолит.
- Ивковић, Наташа. 2009. “Пред загонетком ‘Нечисте крви’ Борисава Станковића“. Годишњак катедре за српску књижевност, бр. 4, стр. 163-189.
- Irigaray, Luce. 1985. *This Sex which is not One*. Ithaca, NY: Cornell University Press.
- Јовановић, Бојан. 2011. „Значење нечистога у роману ‘Нечиста крв’“, Градина, год. 47, бр. 42/43, 168-176.
- Кораћ, Станко. 1986. *‘Нечиста крв’ Боре Станковића или роман са границе књижевних стилова реализма и модерне*. Нови Сад: Матица Српска.
- Костић, Драгомир. 2012. *Поетика патње: три дела Борисава Станковића: Нечиста крв, Газда Младен и Стари дани*. Врање: Књижевна заједница “Борисав Станковић”.
- Костић, Предраг. 1956. *Борисав Станковић*. Београд: Нолит.
- Милојевић-Рато, Бранка. 1985. „У потрази за Станковићевим и Прустовим изгубљеним временом“, Врањски гласник, бр. 18, стр.159-181.’

- Недић, Марко. 1983. „Лирска компонента у књижевном делу Боре Станковића“, у Бора Станковић – старо време – ново читање. Ниш: Градина.
- Новаковић, Бошко. 1931. „Станковићев *Газда Младен*“, *Венац*, бр.2-3.
- Петковић, Новица. 1988. *Два српска романа: Студије о Нечистој крви и Сеобама*. Београд: Народна књига.
- Петровић, Предраг. 2005. „Станковићев роман о страху“, у зборнику Научни састанак слависта у Вукове дане, 34/2. Београд: Међународни славистички центар на Филолошком факултету, 2005.
- Пешикан-Љуштановић, Љиљана. 2005. „Борисав Станковић- између традиције и модерности“, *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, књ.53, св. 1/3, стр. 431-463.
- Росић, Тајјана. 2009. „Два ‘не’ у српској књижевности“, у зборнику *Интеркултурни хоризонти: Јужнословенске/европске парадигме, српски језик, књижевност, уметност*, уредник Драган Бошковић, Крагујевац, ФИЛУМ/Скупштина града Крагујевца, стр. 97-110.
- Скерлић, Јован. 1967. *Историја нове српске књижевности*, Сабрана дела Јована Скерлића, књ.ХIII, Београд: Просвета
- Скерлић, Јован. 1964. *Писци и књиге 1*, Сабрана дела Јована Скерлића, књ. 1. Београд: Просвета.
- Станковић, Борисав. 1985а. *Нечиста крв*. Београд: Просвета.
- Станковић, Борисав. 1985б. *Газда Младен*. Београд: Просвета.
- Станковић, Борисав. 1985. *Певци*. Београд: Просвета.
- Hall, Stuart. 1996. “Introduction: Who Needs Identity?“, in Hall, Stuart and Paul du Gay (editors), *Questions of Cultural Identity*, London - Thousand Oaks - New Delhy: SAGE Publications str.1-17.

- Чолак, Бојан, 2014. „*Певци: (Аутопетички) Роман Борисава Станковића о самоукидању*“. *Филолошке студије*, volume 2, str. 441-460.
- Чолак, Бојан. 2009. *Роман патријархалне културе*. Институт за књижевност и уметност, Београд.
- Чолак, Бојан. 2007. „Борисав Станковић – могућности тумачења проблема нечисте крви“. *Повеља*, год 37, бр, 1, стр. 120-134.
- Чолак, Бојан. 2004. „Функција лажи у роману *Нечиста крв* Борисава Станковића“. *Књижевна историја*, год 36, бр.122/123, стр.215-228.
- West, Candace and Don Zimmermann 1991. “Doing Gender”, у Lorber, Judith and Susan Farell (eds), *The Social Construction of Gender*. London: Sage, str. 13-37.
- Williams, Raymond. 1976. *Keywords: A Vocabulary of Culture and Society*. London: Fontana.

## РЕГИСТАР ИМЕНА

- Андрић, Иво, 136  
Ахметагић, Јасмина, 20, 24, 60, 116  
Балзак, Оноре де (Honore de Balsac), 21  
Вест, Кендис (Candace West), 50  
Вилијамс, Рејмонд (Raymond Williams), 13-15, 135  
Вучковић, Радован, 36  
Гал, Сузан (Susane Gal), 14, 46  
Глигорић, Велибор, 36  
Глишић, Милован, 18  
Глушчевић, Зоран, 20  
Гризволд, Венди (Griswold Wendy), 13  
Грујић, Марија, 11, 12, 20, 36, 47-48, 78-79, 146-147  
Деретић, Јован, 10, 18, 22  
Ивковић, Наташа, 137-138, 142  
Игњатовић, Јаков, 18  
Иригарај, Лиз (Luce Irigaray), 90  
Јовановић, Бојан, 36  
Ками, Албер (Albert Camus), 31  
Клигман, Гејл (Gale Kligman), 14, 46  
Кораћ, Станко, 12  
Костић, Драгомир, 36,  
Костић, Предраг, 10  
Ман, Томас (Thomas Mann), 21  
Милојевић-Рато, Бранка, 8  
Недић, Марко, 19  
Новаковић, Бошко, 36  
Његош, Петар Петровић, 19

Платон, 144  
Петковић, Новица, 10, 20, 36, 38-39, 80, 101, 137  
Петровић, Предраг, 36  
Пешикан-Љуштановић, Љиљана, 2, 80  
Пруст, Марсел (Marcel Proust ), 8, 13, 39, 43, 77  
Радуловић, Милан, 2, 36  
Ранковић, Светолик, 18  
Росић, Татјана, 80  
Скерлић, Јован, 18-20, 36  
Толстој, Лав (Лев Толстой), 61, 83  
Ханеке, Михаел (Michael Haneke), 9, 39-40, 42-44, 49,  
63, 76-77, 106  
Хол, Стјуарт (Hall Stuart), 12, 35  
Цимерман, Дон (Don Zimmermann), 50  
Чолак, Бојан, 20, 27, 36, 62-63, 79, 96, 102-103, 114-116

Марија Грујић  
РОД И КУЛТУРА ФРАГМЕНТАРНОСТИ

\*

Издавач  
ИНСТИТУТ ЗА КЊИЖЕВНОСТ И УМЕТНОСТ  
Београд  
[www.ikum.org.rs](http://www.ikum.org.rs)

\*

За издавача  
др Бојан Јовић

\*

Штампа  
ЈП „Службени гласник“, Београд

\*

Тираж  
300

\*

ISBN 978-86-7095-219-5

\*

2015

CIP - Каталогизација у публикацији  
Народна библиотека Србије, Београд

821.163.41.09-31 Станковић Б.

ГРУЈИЋ, Марија, 1974-

Род и култура фрагментарности : Нечиста крв и Газда  
младен Борисава Станковића / Марија Грујић. - Београд  
: Инститит за књижевност и уметност, 2015 (Београд  
: Службени гласник). - 168 стр. ; 20 см. - (Наука о  
књижевности. Књижевне теорије и књижевна критика)

“Књига је резултат истраживања у оквиру пројекта  
‘Културолошке књижевне теорије и српска књижевна  
критика’ 178013 - Института за књижевност и уметност  
у Београду.” --> стр. 4. - Тираж 300. - Напомене и  
библиографске референце уз текст. - Библиографија: стр.  
161-164. - Регистар.

ISBN 978-86-7095-219-5

а) Станковић, Борисав (1876-1927) - Ликови - Софка  
б) Станковић, Борисав (1876-1927) - Ликови - Газда Младен

COBISS.SR-ID 218459404