

Марија Грујић  
РАЗУМЕТИ БОРУ СТАНКОВИЋА  
Проза интимних реалности

НАУКА О КЊИЖЕВНОСТИ  
Књижевне теорије и књижевна критика

Библиотеку је основао Зоран Константиновић 1978,  
а обновио Гојко Тешић 2006.

*Уредник*

Александра Манчић

*Рецензенти*

др Бојан Јовић  
проф. др Љиљана Пешикан Љуштановић  
проф. др Татјана Росић Илић

МАРИЈА ГРУЈИЋ

**РАЗУМЕТИ БОРУ  
СТАНКОВИЋА**

Проза интимних  
реалности

ИНСТИТУТ ЗА КЊИЖЕВНОСТ И УМЕТНОСТ  
БЕОГРАД  
2022



# САДРЖАЈ

УВОД .....	7
1. „ЗНАШ, ЧОВЕК ЦЕО ВЕК ЖЕДАН ТРАЖИ НЕШТО“ Бора Станковић и неизрециво .....	19
2. ИНТИМНОСТ И ПРИПАДАЊЕ У СТАНКОВИЋЕВОМ ПРОЗНОМ ДЕЛУ .....	55
3. ПАТЊА МУШКОГ И ЖУДЊА ЖЕНСКОГ Инспирација парадокса .....	85
4. ИНДИВИДУАЛНОСТ И ДРУГИ ПО БОРИ СТАНКОВИЋУ .....	131
5. ОДБРАНА ЖЕНСКЕ ИНТИМЕ И ДРУШТВО Приповетка „Покојникова жена“ .....	177
БИБЛИОГРАФИЈА .....	201
РЕГИСТАР ИМЕНА .....	205



## УВОД

Ово је књига заглаваности у један извор имагинације, у ум Борисава Станковића и свет свеколике људске интимае којим се он у своме делу бавио. Да ли су Станковићева уметничка намера, литерарни осврт, уверљивост мисли и новитети језика, порука и тематика до данашњег дана прочитани, протумачени и објашњени, питање је које ће се непрестано постављати. Како сама наука о књижевности – њена теоријска и критичка мисао – развојем нових медија, технологија и средстава изражавања последњих стотинак година пролази кроз значајне трансформације, тако се и значај и статус дела великих писаца и стваралаца мења у доживљају оних којима се та дела обраћају. До пре неколико деценија сматрало се да историзација и карактеризација књижевности, нарочито оне која је сврстана у реалистички периодички контекст, у знатној мери представља егзактну науку, засновану на институционалном ауторитету катедара за проучавање књижевности и студиозних вишетомних историографских дела угледних професора књижевности. Но, будући да се са сваком колективном и личном друштвеном и културном еманципацијом чита-

лачки сензибилитети мењају, јавља се и потреба постављања нових питања о литератури коју читамо. Технолошки замајац с почетка двадесет првог века сучелио је индивидуу са бесконачним низом паралелних реалности и њихових путања развоја. Те реалности су притом подложне како новим читањима, тако и новим проценама, опсервацијама и дискусијама. Књижевност с почетка двадесетог века данас се доживљава као одаљен, фасцинантан феномен препун изненађења – и то управо због спремности савременог читаоца да се изнова и на другачији начин него читаоци претходних генерација загледа у уметност минулих времена.

Борисава Станковића многи читаоци ових поднебља подразумевали су и подразумевају као писца специфично оријентисаног на једно посебно географско подручје Балкана, егзотично одвојено од конвенционално схваћеног и централизованог доживљаја савремености и урбанитета. Но, као што то обично бива са сваком безброј пута поновљеном а неутемељеном тврдњом, ништа не може бити удаљеније од самог стања ствари. Борисав Станковић је, управо супротно, као аутор сав био окренут представљању једног посебног, ванвременски оријентисаног, сложеног колективитета, артефакта који је својом литературом конструисао као живу динамичну слику. Та је слика урамљена, али је интерактивна и вечито променљива под новим читалачким погледима, мењајући боје као камелеон, задовољавајући не само читаочеву радозналост већ га неретко и збуњујући. Смештена у амбијент



старог Врања, невеликог града на југу Србије, та се слика, гледана поиздаље, данас, на почетку двадесет првог века, чини помало периферном, егзотичном и парцијалном. Изблиза, међутим, пажљиво око уочиће њен значај и вредност. Та слика предочава свет који је средиште сопственог универзума – свет на граници царстава, временских епоха, друштвених, културних и политичких феномена. Пишући о *Нечистијој крви* и о природи Станковићевог уметничког преобликовања амбијента радње, Новица Петковић пише:

Врање Станковићево заправо јесте и у исти мах није што и збиљско Врање с краја прошлог [деветнаестог] века. Јер је ово друго грађа из које је створено оно прво; друго је помоћу књижевних погодби моделовано у првome (Петковић 1988: 14–15).

„Борино Врање“ је модел универзума људске душе, људске мисли и хуманитета који постоји у свим временима, који подједнако у свим епохама и на свим меридијанима доспева у центар друштвених и унутрашњих превирања. Такво Врање није и не може бити периферија, нити некаква егзотична, идилична слика из прошлости. Тематика коју овакво, „Борино Врање“ и ликови, радње и описи представљају, јесте визија света као таквог, и читалац ће, дубоко у себи, осетити то већ после неколико прочитаних реченица неког од Станковићевих главних прозних дела.

Природа Станковићевог доживљаја градског живота конструише једно посебно значење онога што овде зовемо „урбанитетом“; наиме, то је

један жив, посебан поступак интерпретације и идентификације проблематике која је Станковића опседала, оличене у несталности, крхкости, рањивости и парадоксалности индивидуалне егзистенције смештене у људску заједницу, у динамичне и међусобно условљене саодносе с другима, омеђене временом и простором. Такав доживљај урбанитета као свој плод изнедрава то посебно „Враће“, као отелотворену визију суштине људског живота, уређеног и неуређеног у исти час, у коме јединка и има и нема слободу да нешто промени. „Борино Враће“ јесте визија парадигматичног универзума који окружује човека, али га истовремено, својим неумитним гибањима, и превазилази, изазива и прети му својим страшним олујама.

Ова књига о делу Борисава Станковића настоји брижљиво да избегне поступке класификације и информативне таксонометрије. Она покушава да методолошки понуди свој сопствени оквир, да полазећи из Станковићеве прозе укаже на путање његових значењских опсесија, које воде откривању блага пишчеве основне имагинације. Поводећи се пре свега мапирањем тематских означитеља, она се неће ограничавати на сортирање и типологију према литерарним формама. Премда је несумњиво да су два најзначајнија и најупечатљивија Станковићева дела, *Нечистија крв* и *Газда Младен*, у свакој прилици најдрагоценији извор промишљања његовог литерарног генија, ова књига отвориће пут проучавања тог дела и путем аналитичке упитаности над кратким формама, приповеткама или причама, ука-

завши тако и на значај истраживачког бављења камерним остварењима књижевности, која понекад, посебно у случају великих писаца, у себи могу да садрже и само „средиште срца“ ауторске имагинације. У погледу Станковићевих кратких форми, ова књига успоставља једну посве мануелну и интуитивну поделу на приповетке, као нешто дуже форме, и приче, као краће – према обиму и степену фабуларне и поетичке разраде тих форми – јер се чини да пишчев однос према формалним карактеристикама властитог писања дозвољава такав неортодоксни, слободно интерпретативни приступ. Имајући у виду врло карактеристичну појаву недовршености – и формалне несавршености? – Станковићевих дела уопште, заводљиво је и узбудљиво ишчитавати са великом, ходочасничком, верујућом пажњом ове кратке форме, утонути у сведеност визије сваке реченице. Чини се, такође, да је и сам Станковић, на неки начин, високо ценио слободу својих кратких форми. Богатство ликова у циклусу *Божји људи*, слобода студиозног загледања у историјат фамилија и личне историје појединих ликова, без превеликих захтева у грађењу фабуне, дозвољавали су Станковићу да се појави као књижевни хроничар „кратког метра“, прожет амбицијом да у својим хроникама обухвати што више ликова, што више личних историјата, што више запажања о љубавним причама, породичним односима, остварењима и, много чешће, покапању снова. О томе сведочи питорескни замајак грађења галерије ликова, оживљавања предела, обичаја, слика скривених у сећању, прича

негде начутих и оживљених. Ова књига тежи да, између осталог, ода почаст и некима од Станковићевих замисли дубоко утканих у кратке форме његових књижевних замаха.

У сваком погледу, ова књига није устројена по принципу разврставања према формалним карактеристикама Станковићевог дела, премда ће се понегде, где је то тематски оправдано, и учити посебан облик груписања и аналогног посматрања одређених група мотива. Концепција организације почива, пре свега, на идеји разматрања одређених тематских конструктора, онако како се они јављају широм Станковићевог прозног дела. Овај поступак темељи се на идеји да су, до дана данашњег, многи од тих тематских феномена остали готово неуочени или барем недовољно посматрани, анализирани и дискутовани у круговима књижевних проучавалаца. Како је дело Борисава Станковића саставни део књижевноисторијске културе нашег поднебља, уочено је и да оно често интригира његове читаоце на начин и у мери која није пропраћена одговарајућом количином критичке, па ни слободно есејистичке литературе о пишчевом раду. Другим речима, Борисав Станковић је као писац традиционално вољен и цењен од читалаца српске књижевне продукције, али, са становишта разматрања и дискусије о његовом раду, недовољно присутан аутор. Изазови читања психолошко-когнитивних порива његових поступака литераризације, начини предочавања интима јунака, тематика дубоких, табуизираних, тешко или никако изрецивих сегмената људске природе и осећајности, разма-

трани су до сада тек у једном свом аспекту, док је позамашан предео Станковићеве имагинације у прошлости често превиђан или тек местимично коментарисан. Ова књига би требало да представља мали искорак у промени такве перцепције Станковићевог књижевног генија. Уместо приступа Станковићевим темама као удаљеним, периферним и географско-историјско локално контекстуализованим, одређеним кроз један давно утврђен сет тумачења односа, радње и главних мотива, књига позива на живу и динамичну дискусију, дозволивши себи потпуно слободан, нехијерархијски став према досадашњим најчешћим историографским асоцијацијама везаним за пишчево дело. Основица свих тих тема, као што се сугерише насловом књиге, јесте откривање и позивање на дискусију о световима људске интиме, које је Станковић са нескривеном страшћу тражио, проналазио, описивао и чак и славио у конструкцијама својих ликова.

Треба напоменути да је ова књига изграђена на дубокој свести о постојању одређених темељних научних текстова о Станковићевом опусу, пре свега оних усредсређених на роман *Нечиста крв*, а одмах потом и на *Газда Младен*, и да се мисао о том опусу креће уз пуну свест о путоказима у виду претходних тумачења, чак и онда када не подсећа читаоца на њихово постојање. Овде се фокус опсервације помера са антрополошки инспирисаног рада на анализи односа појединца и феномена културе, израженог у књизи *Род и култура фрајменшарности: Нечиста крв и Газда Младен Борисава Станковића* (Грујић 2015),

на питање пишневог бављења интимним, јавно и приватно неисказивим аспектима живљења, а којима Станковић остварује један оригиналан и досад у његовом опусу недовољно прочитан додир са сензибилитетом модерног човека. Док се тумачи Станковићевог дела најчешће баве његовим третманом јавним, репресивним аспектима друштва, у овој књизи се као главна тема јавља махом интериоризовано, аутоцензурисано, али и даље амбивалентно и слојевито доживљавање стварности у психи и емотивном склопу јунака.

Прво поглавље, заснивајући се на назнакама неких од главних праваца у Станковићевим литерарним истраживањима интима својих јунака, указује на пишневе опсесије индивидуалним, оним што је јединствено у сваком човеку, што друштво или превиђа или негира а најчешће и прикрива, као и језиком и нарочитим стилским поступцима. Друго поглавље усредсређује се на Станковићеву, може се слободно рећи, средишњу, опсесивну тему – тему интимног припадања појединца колективу, односно заједници, често израженог у виду ритуалних, обредних радњи и религијских обичаја. То поглавље ослања се на међу тумачима одавно примећену ауторску позицију Станковићевог дела; у односу на приповедача, свет о коме се приповеда обично је временски удаљен, и то по неколико деценија, у прошлост – ону чије је одблеске као дете сам писац посматрао и проживљавао. Та занимљива, несвакидашња склоност ка литераризацији недавне прошлости даје основу за надградњу анализе Станковићевог односа према

старом, нарочито оличеног суптилним освртима на осећајност и интимне излете људске душе, за које се као савршена књижевна позорница испоставља контекст обреда и обичаја. Осврт на проблематику ритуала јавља се као једно од интерпретативних оруђа за разумевање односа између индивидуе и друштвених очекивања, па ће тема ритуалног доживљаја стварности, уведена у том поглављу, васкрсавати и у неким наредним. У трећем поглављу осветљава се једна досад мало изучавана диспозиција конструисања проблематике интима у Станковићевом делу, која подразумева уочавање извесних образаца пишчевог приказивања предела најинтимније, еротске жудње ликова. У том поглављу покушаћемо да утврдимо и прокоментаришемо шта је оно што, према Станковићу, чини окосницу његове психолошке, уметничке аналитичке апаратуре којом деконструише еротско биће, иронично и парадоксално названо овде „женском жудњом“ и „мушком патњом“. Реч је о уметничким визијама, конструктима у којима Станковић успоставља различитост у диспозицији, природи и оријентацији у контексту личног и колективног. У том ће поглављу нарочито бити речи о једном броју мало коментарисаних, краћих приповедака и прича, као што су „Чок“, „Станоја“, „Стари дани“ и других. Четврто поглавље удубљује се нарочито у тему слојевитости и индивидуализма у Станковићевом делу, разоткривајући неке семантичке слојеве романа *Нечистија крв* и *Газда Младен*, али и приповедака и прича у којима се приповеда о новијем времену, које су

до сада ретко биле предмет критичке анализе, а које такође говоре о једној врсти табуизиране интимности појединца осуђеног на противречну свакидашњицу и збуњујући положај у свету. То поглавље апострофира и једну од Станковићевих издиференцираних, хиперреалистичних, али такође и сатиричних, бриљантних у својој суморности, успешних линија интересовања – тему младог човека који напушта свој патријархални, врањски културни миље и стиже на школовање у велику варош. Напокон, пето поглавље посвећено је једној од најтемељнијих и најинтригантнијих прозних форми Станковићевог опуса, приповеци „Покојникова жена“, која плени и задивљује својом стилском и тематском избрушеношћу, а истовремено позива на бескрајне аналитичке експедиције, захваљујући амбиваленцији и полифоничности својих значења. Један део другог поглавља објављен је, у својој ранијој верзији, у зборнику радова *Књижевност – теологија – философија* (2018), у оквиру текста под називом „Религијски обичаји, заједница и појединац у прози Борисава Станковића“, док је један део четвртог поглавља, такође у ранијој верзији, објављен у зборнику радова *Авангарда и коментари* (2021), у оквиру текста под називом „Одсуство проживљеног губитка: *Газда Младен* Борисава Станковића“.

Ако бисмо следили амбицију да у неколико речи, тачно и прецизно искажемо могућу замицао о значају ове књиге и доприносу студијама о делу Борисава Станковића, онда бисмо били пред једним тешким, а притом, како се чини, и



не сасвим потребним задатком. Као што је вредност Станковићевог опуса у неисцрпности значења и увида у приватну, интимну, прикривену природу људске егзистенције, тако се и значај анализирања тог опуса и писања о њему мора скривати у интригантности, недовршености и теоријској поливаленцији таквог духврата. Међутим, са сигурношћу се може рећи да интуитивна релација између ове књиге и потребе да се научно успостави платформа за расправу о Станковићевом ауторском односу према нечему што би се назвало интимним реалностима његове прозе, није упитна. Одговор на питање зашто је литерарно предочавање интимних доживљаја јунака успостављено као предочавање својеврсних „реалности“, лежи у скривеном поштовању за Станковићев осећај за оно што у животу представља суштинску реалност: како у мору могућих и истовремено присутних реалних бивствовања уочити она која његове јунаке одређују као људска бића. Станковић је као стваралац био више него свестан замки уметничког рада, које, уколико им се не одупре снагом уметничке имагинације, могу одвести у тривијалност привремене емотивности. Овом књигом покушавамо да упловимо у бурне, изазовне и дивне воде те, нарочите, станковићевске уметнички и визионарски обликоване прозе интимности, која у своје средиште поставља пишчеву јединствену, продуховљену визију човечанства у свом оригиналном, сопственом имагинацијом изграђеном, свету.



# 1. „ЗНАШ, ЧОВЕК ЦЕО ВЕК ЖЕДАН ТРАЖИ НЕШТО“

Бора Станковић и неизрециво

Борисав Станковић је писац потраге за срећом, за смислом и за објашњењем света и постојања, а пут његове потраге и истраживања је свет који је, у време кад је о њему писао, већ био на заласку или је чак престао да постоји. Станковић, међутим – попут научника који самопоуздано и тврдоглаво држи да је један метод бољи од других и стрпљиво, годинама га развија и унапређује, осећајући да ће једног дана помоћу њега доћи до правих резултата – држао се, у својим најзначајнијим делима, тематике старог Враћа и одблесака једног нестајућег универзума, љубавних, породичних, културних, економских и других односа. „Старо, старо ми дајте!“ (Станковић 1985в: 226), стоји у „Старим данима“, једној од његових приповедака. У тој Станковићевој склоности ка истраживању, описивању, предочавању живота који је у односу на тачку приповедања смештен неколико, па некад и више деценија у прошлост, можемо уочити две значајне стваралачке тенденције. Једна делује готово као поступак научника, хроничара; као да је био убеђен да се само погледом у блиску прошлост могу објаснити садашњи

сензибилитети, осећања, трагедије и постигнућа савременог света. Као што су историчари склони да с поуздањем тумаче само прошлост, а никако садашњост, чини се да је Станковићевом приповедачу било важно да увек зна *целу причу*, причу о нечијем животу: рођењу, одрастању, најбољим годинама, највећим тугама и несрећама, крају или, једноставно, нестанку из приче. Предочавање целе „приче“ о некоме готово да је Станковићева пасија. Рекло би се да је људски век по њему мера свих ствари, савршенства и апсурдности постојања, и да, према Станковићевом ауторском доживљају, нема ничег изван или изнад човека и људскости. Друга пак тенденција указује на један дубљи, онтолошки скептицизам уметника, који предосећа велике модернизацијске промене у веку који тек започиње, и који, уметничким унутрашњим оком, покушава да се загледа у човечанство какво је било непосредно пред наступајуће замахе ужаса и колективна лудила, технолошке напретке који ће одвести у деструкцију и трагедију читав наступајући век.

У сваком случају, данас се са сигурношћу може рећи да склоност овог писца ка предочавању једног локалног, географски и временски дефинисаног и контекстуализованог света, који у време кад је он о њему писао делује као ствар блиске прошлости, није напросто продукт носталгичне замисли која би сугерисала да су тај свет и то време можда били бољи и срећнији за живот. Станковић пише о великим искушењима, несрећама, тугама, конфликтима и тешким унутрашњим борбама својих јунака. Те борбе и

искушења нису ништа мање, скромније ни једноставније од борби и изазова садашњег времена. Далеко је, чини се, смисленије рећи да је Станковић сматрао да се сама есенција живота и односа међу људима може боље разумети кроз такав вид имагинативног уобличавања који помало зазире од баналности модерног окружења, док сама модерност извире из унутрашњих доживљаја јунака и сложености њихових међусобних конфликта. Такође, чини се да је Станковић саму суштину хуманитета пре свега испитивао проучавајући узајамне повезаности међу људима у оквиру породица, ширих друштвених оквира, родбинских односа и читавих заједница. Не само у његовим романима већ и у кратким формама, краћим и дужим приповестима, приметна је концепција јунака као индивидуе дубоко прожете тежином својих односа са другима. Станковић, при томе, не прибегава никаквим поједностављеним објашњењима формирања индивидуе пореклом, класном припадношћу, нити неким другим лако опипљивим параметрима. За Станковића је сваки јунак, слободно се може рећи, универзум за себе, мало чудо, феномен који се током приповести развија непредвидиво, као што се ни за дрво не може предвидети колико ће и на коју страну расти. Ипак, сваким од тих универзума Станковић успоставља једну врсту тематике, подлоге на којој се изграђује специфична конструкција приповедања – подлоге односа те индивидуе спрам оријентације међу људима, љубави која се даје или прима, осећања припадништва, среће или несреће у властитом

окружењу. Станковићу је као писцу, у његовом уму, било потребно уметничко „платно“ на које би намалао слику о сопственим јунацима, које би потом посматрао. За њега је тај имагинативни конструкт „стarih дана“, тај „врањски амбијент“ позног деветнаестог века, управо тај медиј који је сагледавао у свом уму и који му је омогућио да ствара. О јединственим дoметима Станковићеве имагинације и обликовној снази његовог приповедања, Милан Богдановић бележи:

Са Борисавом Станковићем догодио се чудан случај: писац са највише спољног локалног обележја, најрегионалнији на први поглед и најуже везан за један скучени простор, за један предано неговани хоризонт, за један посебан малени свет и један посебан малени живот у њему, толико је ширином и моћношћу уметнички остваренога живота из тог микроскопског животнога језгра досегао границе једне видовито наслућене и кроз слутње тако видовито показане наше општости, да је најпотпуније и најдалекосежније открио неке елементарне суштине о човеку и његовом жићу у овом нашем балканскоме кутку (Богдановић 1966: 322).

Из тог поступка произлазе како предодређеност Станковићевих тема, проблематике и наративних исходишта, тако и, истовремено, одређена филозофска, а пре свега уметничка, стваралачка слобода избора поступака и тема. Борисав Станковић се у свом раду служио парадоксом посвећеника, фанатика вере у духовно стварање: управо спутаношћу, дефинисаношћу свог предмета, проналазио је слободу и чистоту, сублимираност мисли, заглeданости у склоп

људског ума и емоција, као и психолошких увида у сложеност људског бића. Другим речима, Станковићеви јунаци су „преоденути“ у рухо једног питорескног света, смештеног у одређено подручје сусрета култура, геополитичких ентитета, као и сукоба старих и нових економских и друштвених интереса, за које се на први поглед чини да су ствар једног одређеног поднебља, региона и да одишу пре свега локалним колоритом. То је, међутим, тек варка Станковићеве ауторске замисли. Испитивањем наизглед врло појединачних видова друштвених и интимних конфликта, Станковић ће се позабавити многим тананим, обичним језиком неизрецивим и неухватљивим нијансама људске душе, психе, истрајности и слабости. Његов поглед опажа у свим људима носиоце хуманитета, емотивности, интелекта и ирационалности.

Станковић је, пре свега, био болно свестан хијерархијске устројености људских живота, друштвених окова, узајамне повезаности људских несрећа, парадокса љубави, жудње, припадања и губитка, као и свих невидљивих ограничења које појединцу намеће заједница, у било ком окружењу, систему или времену. Конкретније речено, Станковићева тематика и ликови указују на меланхоличну свест о томе да је појединац увек и свуда дефинисан и спутан невидљивим нитима мишљења, ставова и осећаја других, као и својих сопствених. Свуда је човек ограничен самим собом, својим *ја*, чак и кад нема других. Свуда се, према Станковићу, може уочити суштинска трагедија човека који

се, остављен сâм на некаквој ледини, као „узет у памет“, махнито бори са нитима само њему видљивим, док другима, који га осматрају са дистанце, изгледа као да је полулуд, бранећи се од нечег невидљивог. У томе се састоји права снага Борисава Станковића као писца, у томе је и значај његовог специфичног тематског опуса: у уочавању тих неприметних нити са којима се човек бори, а које, захваљујући пишчевим посебним уметничким поступцима, постају јасне, блиске, читалачким доживљајем обухватне.

Отуд и Станковићев особен поступак конструисања позиције приповедача: примера ради, у многим приповеткама приповедач је овлаш назначен као врло млад човек или чак као дечак, чиме се сугерише његово безазлено присуство у многим сценама, догађајима и призорима, присуство које би њихови актери тешко дозволили одраслом човеку (одрасли су, наиме, склони да пред децом изгубе скрупуле и зазор, сматрајући дечју перцепцију безазленом). Врло често се тако и предупређује сумња у веродостојност приповедача од ког би се иначе, у случају да је посреди одрастао, јак и озбиљан човек, пред истим догађајима и призорима очекивала сасвим другачија реакција. Што је још важније, за разлику од одраслог и предрасудама опхрваног човека, фиктивном „дечјом“ перспективом уочавају се наречене невидљиве нити које опседају протагонисте предочених збивања. Од детета, дечарца, на пример, жене не крију своју тугу, мушкарци не прикривају своју патњу; приче се причају слободно. Ипак, у већини Станковиће-



вих прозних форми читаоцу убрзо постаје јасно да је на делу уметничко поигравање са перспективом приповедача. Станковићев приповедача је у исто време млад и стар, безазлен и виспрен, неук и добро обавештен. Том вишеструком перспективом којом приповедача опажа догађаје и „преноси“ судбине својих јунака, постиже се ефекат свежине, неоптерећености тих јунака скрупулама и ограничењима строгог, хијерархизованог колективног живота породице или шире заједнице. На основу те конструисаности, својеврсне артифицијелности Станковићевог приповедача, можемо посматрати и модерност самог уметничког поступа који подразумева брижљиво смештање мотива психологизације у један свет који на први поглед делује ригидно и архаично.

Наиме, јасно је да је Станковићев приповедача неко ко истовремено има додира са светом који нам приказује, али, истовремено, несумњиво пребива негде изван њега. Док, с једне стране, он разуме и поштује обичаје и начин живота својих јунака, истовремено их посматра и са дистанце човека који у њима ипак не учествује. Понекад делује да је то перспектива човека који је као дечак напустио родни крај, па се после деценију или две привремено вратио, у међувремену у великој мери, иако не сасвим, заборавивши начин живљења и свакодневицу својих земљака. Таква позиција је више него видљива у мотивима предочавања разних обичаја, доживљаја, ритуала, описа живљења, призора, ентеријера и спољашњости локалитета саме радње, па све до понашања ликова и уочавања тананих нијанси у

тим понашањима. Станковићев приповедач, сасвим сигурно, поседује свест која припада индивидуи која није уобичајено друштвено-ритуално иницирана у свет о коме приповеда већ која тај свет препознаје у његовим основним обрисима и која разуме значење и немушти језик заједнице изван које стоји (в. Грујић 2015). Чини се да је, на пример, у описима свадбених весеља Станковићев приповедач нарочито посвећен уочавању скривених наслага значења које би, сасвим сигурно, остале скривене правоверном припаднику заједнице. У приповеци „Покојникова жена“ описује се свадбено славље и свадбена ноћ главне јунакиње Анице, која и њој самој делује некако страно, необично, неочекивано. Јасно је, међутим, да приповедач свесно одабира концизне и сублимиране детаље описа, не ради пуког приказа самих обичаја и амбијента у коме се радња одвија већ да би помоћу њих сугерисао каснију разочараност јунакиње брачним животом. У роману *Газда Младен* свадба Младенове симпатије Јованке се и не види и не чује, док је у роману *Нечистија крв*, уместо самој свадби, далеко значајнији нагласак приповедања дат Софкином одласку у хамам са другим девојкама као и ритуалној прослави пре саме свадбе. У *Нечистој крви* претежно се описују сцене обичаја који немају за циљ да обавежу и устроје већ, напротив, да ослободе оно ирационално, недозвољено и, патријархалним хијерархизованим језиком времена у коме се радња догађа, необјашњено. Чини се да су сви ти детаљи одабрани и исприповедани посредством једне свести која се, у

односу на средишње ритуалне обичајне радње, осећа маргиналном, која у њима не учествује нити им се подвргава. Посреди је имагинативно преобликовање станковићевског скупа мотива и структуре нарације, која се радо подухвата метода сугестије, сублимираних уметничких поступака и испољавања онога што је у сваком човеку присутно, али рационално недокучиво.

Станковића су опседале теме људских порива, сумњи, опирања и предавања, које су и модерне и свевременске. У приказивању културе строго уобручене колективним обичајима, Станковић је као писац видео прилику да, без намега дискурзивности и банализације свакодневне комуникације, суптилном уметничком обрадом укаже баш на те немуште и обичним језиком неисказиве изазове који обележавају људске животе. У једној од својих познатијих приповедака, „Јовча“, Станковић се подухватио приступа сложеној теми нејасне, неконвенционалне, у очима других необјашњиве и, пре свега, свакодневним терминима неизрециве љубави главног јунака према сопственој ћерки. Нарација у тој приповеци лавира тананим путањама осећајности која измиче уобичајеним категоризацијама људске интиме. Свет у коме се о људској интими и емоционалности готово не говори, јер је све већ унапред задато и предвиђено, пружа писцу савршену прилику да, уметнички амбивалентно, вишезначно, са отвореним смислом и значењима, проговори о нечему толико сложеном и табуизираном да му је у свакодневном али и интелектуалном људском говору тешко наденути

име и одредити природу. У комплексној и упечатљивој сцени између Јовче, моћног и опасног човека, и његовог таста, хаџије, који је дошао са неизреченом а Јовчи сасвим јасном намером да му укаже на чудноватост његовог одбијања да из куће уда сопствену кћер, уметнички ефекат уобичења сложених значења сугерисан је у метафоричном говору самог Јовче:

– Хаџијо! Тастом га никад није звао. Знаш, човек цео век жедан тражи нешто. Не нађе. Па... дигне руке, прегори. Али, жедан, бар хлад да нађе. Ни то нема. Сам он узме, посади дрвце, чува, пази да оно порасте, те бар ту, ако не жеђ да угаси, а оно хлад да нађе... Дрвце порасте, зазелени, захлади... али око њега нигде бор, топола, све сучке... Е сад, бива ли да то дрвце осечем, дâм, вежем га за сучку... бива ли? Кажи де!... – Поче Јовча бесно и у хаџију да се уноси, гледајући га широко, очајно, упињући се да га овај разуме (Станковић 1985г: 12).

У многим од Станковићевих приповедака примењиван је овакав поступак приповедања, онај који не „објашњава“ психолошка стања уобичајеном свезналачком приповедачком перспективом већ врло карактеристичним, станковићевским описом живота и понашања јунака, било описивањем њихове личне историје, било приказивањем колективних сцена и догађања, издвајања детаља и суптилног сугерисања и наговештавања психолошких и емотивних, чулних стања. О варијацијама таквог поступка биће речи у више наврата у овој књизи. Једна од најчувенијих таквих сцена је ефенди-Мити-

но разгртање одела, које омогућава како Софки, тако и самом читаоцу да помни дубину јунаковог сиромаштва, али, што је још сугестивније, и његовог „пада“. Сугестивност те сцене не лежи у њеној значењској димензији, која би напосто указала на чињеницу да је ефенди-Мита толико сиромашан да ни ново одело не може себи да приушти. Упечатљивост, па и суровост те сцене лежи у самом *чину њеној њредочавања*, у чињеници да се такав гест уопште одиграо пред Софком и читаоцем, и то од тако дивинизованог лика као што је ефенди-Мита. Будући да је, заједно са пренераженом Софком, и читалац сведок тог изненадног призора, он тиме уједно сазнаје све о паду не само ефенди-Мите већ и о страхоти Софкине будуће судбине, као и, следствено, судбине свих других упоредивих животних прича у Станковићевом опусу. Одсуство вербализације као дела приповедачког ткива, које оставља значајан утисак веродостојности у свету коме припада Софкина породица, представља срж станковићевског метода саопштавања значења читаоцу.

Поред те сцене постоји читав низ момената, мотива и поступака помоћу којих Станковић, ослањајући се на одсуство вербализације као и директне комуникације међу својим протагонистима, а прибегавајући предочавању других начина комуницирања поруке, развија свој начин приповедања суштине приче. Новица Петковић је веома упечатљиво и успело говорио о значају просторних распоређивања мотива за разумевање смисла и семантичких порука у *Нечистиој крви*:

Укратко, створена је књижевна варош, утопијска колико и стварна; својим се границама, унутарњим и спољњим, она подудара са простором по коме се ликови крећу и живе. Тај апстрактно замишљени простор, испресеца густом мрежом граница, заправо кореспондира с чињеницом да је Станковић, као ретко који наш писац, уобличио један тип или модел старе варошке културе, затворене колико и строге, са јасно градираном лествицом вредности (Петковић 1988: 15).

Поред тога, треба указати и на још неке носе Станковићевог поступка коришћења „немуштости“ комуникације у хијерархизованом, строго структурисаном свету који приказује. У случају романа *Газда Младен* могло би се рећи да је читав комплекс значења успостављен и брижљиво разрађен оличавањем Младенове унутрашње принуде у лику баба Стане, његове бабе. Овде није реч само о посебном просторном распоређивању одређених кретњи или положаја јунака већ о оживљавању и наративној разради једног лика који у тексту, иако фабуларно веродостојно оправдан, постоји и функционише као симбол Младеновог унутрашњег корелатива или осећања онога „шта треба да ради“; тај лик готово без икаквог говора, самим постојањем, представља за Младена непогрешиво упозорење и присуство сопствене савести, отеловљење оног чега и он сам вероватно није свестан, али што непогрешиво управља његовим животом. У својој студиозној анализи *Газда Младена* као романа изграђеног око теме статуса мушкарца у патријархалној култури, Бојан Чолак пише:

Да би се реконструисао положај и улога мушкарца у патријархалном друштву, анализи се морао подврћи не само смисао појединачних обреда, него и готово свака реч у роману. Анализа невербалне комуникације, исто тако, заузима битан део у проучавању проблема (Чолак 2009: 11).

Младен је у роману свестан своје неизречене улоге, те бабино необично присуство за њега никад није било, како се закључује из текста, тек присуство очеве мајке, члана породице, већ и нечег тешко исказивог а непобитно важног и стварног. Зато се и бабин силазак са животне позорнице у роману представља на неуобичајен начин. Младен, наиме, за бабом и не жали у правом смислу речи. Кад је умрла, осетио је спокој и чак некакво задовољство собом: био је стабилан, јак и веран задатом путу, па је и њен одлазак са сцене представљао тек симболичну потврду тог испуњења задатка.

Станковића су, као писца, највише привлачили аспекти егзистенције о којима је тешко говорити и осећања која је тешко изрећи, која човека гуше својом снагом. Он је таква стања људског живота дубоко разумевао, тражећи најбољи начин да их приповедањем предочи.

Његова психолошка запажања су истанчана, али његово право интересовање и највиши књижевни донети остварују се у приказивању драматичних сукоба и ломова унутар јединке и између јединке и колектива, дакле у домену живе динамике душевних превирања (Пешикан Љуштановић 2005: 462).

Ова књига се не бави историзованим, периодички одређеним тематским гроздовима и фор-

малним поступцима Станковићевог стварања већ упућује на оно што је он заиста, у дубокој интими свог дела, хтео да каже, а што је иначе у књижевности врло тешко изрећи. Зато се једним од најзначајнијих текстова о Станковићевом стваралаштву сматра текст Станислава Винавера „Бора Станковић и пусто турско“ (Винавер 2012: 262–272), у коме се сугерише да је писац сматрао да уметност треба да ухвати сам живот у његовој динамици, несавршености, преливањима и чувствима. Другим речима, Станковићев циљ је, у сваком од његових дела, без обзира на изабрану уметничку форму, био да разоткрије завесу са скривених призора и једне личне, приватне а неизмерно важне позорнице. У роману *Нечистија крв* такав ефекат је постигнут одабиром Софке за средишњу фигуру нарације, приче и опажања. У њеној судбини, али и у њеном сопственом доживљају себе, као што се види из Станковићевог текста, сусрећу се различити временски планови, постојање разних живота и искустава:

Све, све то: и ти снови, и ова башта, цвеће, дрвеће, и више ће 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 (Станковић 1985а: 34–35).

Станковићев приповедач овим екскурсом указује не само на особеност тематике своје приче



о историјату једне чувене породице већ и на све-моћ и свеобухватност уметничке имагинације и инвенције. Јер, у причи о Софки и њеној породици, једној и јединственој, контекстуализованој у одређеном времену и простору, садржани су уметнички облици, форме и значења свеколиког уметничког посредовања хуманитета.

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 (Грујић 2015: 94).

Имајући то у виду, могло би се рећи да читав Станковићев свет представља уметнички, стилизовани конструкт, својеврсну скулптуру грађену по сећању на историзоване људе и призоре, али заправо обликовану тако да саопштава сублимиране, контемплиране продукте ауторове уметничке имагинације.

Поред поступака који се срећу у примерима из *Нечисте крви* и *Газда Младена* као два најзначајнија Станковићева прозна дела, многи аспекти наративног ткива у његовим причама такође указују на пишчеве свесне поступке модерног стилизовања тема из прошлости, тако да оне одговарају комплексним искушењима човека савременог доба. У приповеци „Они“ аутор се подухватио сложене проблематике испитивања психолошког самопозиционирања субјекта у оквирима захтева друштва, заједнице, васпитања, као и оног што је несвесно, неисказиво, што

се не комуницира већ се само слуги и назире, а што утиче на конструисање како људске судбине, тако и самопонирања у њу. Приповетка започиње призорима породичног, колективног бдења над самртном постељом главног јунака Мите, док се приповедач, будући да је породични пријатељ, и сам појављује као лик који у првом лицу приповеда о Митиној чудној болести и неумитном пропадању, не остављајући места сумњи да му нема спаса, упркос младости, иметку, бризи родитеља, као и присуству тек недавно доведене младе жене.

Ја и Мита остасмо сами. Он беше опет оборио главу, заћутао и једнако се забављао оним неугодним, болесничким, пред смрт, чишћењем косе, лица. А и ја заћутах. И мене као да беше обузео онај страх, зебња, трепет од чега су сви по кући стрепили. Јер цела кућа, још од капије, од калдрме испод лозинака до камених степеница, па горе, у кући широко предсобље, кујна, гостинска соба, с отвореним вратима, прозорима – све је изгледало некако свечано, чудно, укочено (Станковић 1985в: 238).

Након ове уводне, хиперреалистичке слике, која, иако не обавештава читаоца о детаљима Митине пропасти, ауторитативно указује на неку неизрециву али тешку несрећу која га је задесила, приповедач се упушта у нарацију о историјату Митиног живота, са посебним освртом на његове родитеље. И овде се опажа јединствени карактер Станковићеве анализе људске судбине и психологије у склопу односа према друштву, колективу, *друјима*. Станковићеви јунаци су сложени субјекти, психолошки агенси, свесна, осе-

тљива, интелигибилна бића која богатством свог духовног живота не поступају по задатим обрацима већ на комплексне и непредвидиве начине проживљавају, промишљају и осећају своје животе, парадигматичне за све људе уопште. У Станковићевом свету нема повлашћених, нема краљева и просјака, иако је, наизглед, свет којим се он бави дубоко преоран класним, готово кастинским друштвеним поделама. Посреди је, ипак, само вешта станковићевска варка. У средшћу његових прича и опсервација увек је *људско биће*, односно жудња, страх, патња, радост, усхићење и страдање, од којих, био моћан или убог, није изузет нико.

У приповеци „Они“ Станковић се бавио тематиком међусобне повезаности осећајности и танкоћутности људи који, разапети између властите осетљивости и проживљавања осетљивости својих ближњих, поступају по сопственој савести, дубоком осећању смисла живота, због кога и плаћају цену. Тако су, на пример, Митини родитељи ступили у брак упркос друштвеној неприличности, будући да је отац долазио из добре и богате куће, а мајка из сиромашне, „удовичке“. Приповедач не каже да се очева породица отворено супротстављала таквом браку, колико се подсмевала Митином оцу због те љубави, индиректно му тиме стављајући до знања оно што у таквом систему односа није било ни уобичајено, па ни нужно рећи отворено.

Били су уверени да је неће узети, тј. нема с чиме да је узме. Јер она је била толико сирота, живела

од наднице, да није имала ни најпотребније спреме, ни честитог рубља... А ваљда неће он њу баш тако, без игде ичега, готово голу да узме. Али он не само што ју је узео, венчао се с њом, него, као у инат браћи, кући, кад се оделио, и од свог тала, очевине, није хтео ништа да узме, него све браћи оставио, а он се дигô са женом и сишао овамо доле у „нове мале“, где је земља била јевтина (Станковић 1985в: 240).

Животна ситуација у којој су се нашли Митини родитељи је сложена, мучна и изазовна. Поступање по својој вољи, вољи индивидуе која се противи инерцији и обичајима колектива, има далекосежне последице које су пре унутрашње, психолошке, него што су јасно предвидиве и уопштене. Измештање из друштвеног контекста из којег су Митини родитељи поникли утиче на обоје од њих формативно, али не на исти начин, и приповедач нам ту сложена ситуацију суптилно предочава. Његови јунаци су непредвидива бића, која заузимају индивидуализоване позиције у односу на феномене љубави, припадања, патње, поноса и односа према другима. Тако и чврсти, но мукотрпни, брак Митиних родитеља има један колорит који се не може подвести под било какав унапред зацртан образац људских односа. Отуд се и Митин отац, нашавши се у раљама тешких животних одлука, понаша на један сасвим особит начин:

Отворио ту бакалницу и, мало по мало, сâм, једнако радећи, стекао кућу, виноград. Али ваљда као разочаран тим сиромаштвом, тековином која је била тако спора, мучна, а и што се ту, у новој

махали, морао да држи на висини, да се не покаже сиромаш, због комшија који су били већином сироти, сељаци, скори досељеници; а и због браће, да му се не би светили кад би чули како се он пати, мучи... и због тога ваљда био је повучен и увек озбиљан. И онако висок, широк, изгледао је још озбиљнији. Само је гледао свој посао (Станковић 1985в: 240).

Приповедач се, једном речју, бави сложености и парадоксалношћу поунутрашњених, личних људских императива. Митин отац, тако, живи под самонаметнутим захтевом за наглашавањем разлике, озбиљности и изврности у односу на сиромашно окружење, јер, иако је ту изврност и сам у једном тренутку живота презрео, очигледно је да је и даље доживљава као неодвојив део свог бића, односно модуса живљења. С друге стране, његова супруга, Митина мајка, самореализоваће се на другачији начин:

И мајка му је радила. Она је гледала кућу. Од њега, оца му, није више ништа тражила. Чак јој није било криво што је и према њој био озбиљан, хладан; још мање да је у тој његовој хладноћи гледала како је он престао да је воли, јер он је о својој љубави према њој дао доказа. Узео је за жену, и за њу је то било доста. Шта је имала више од њега да тражи! Већ био је сада на њу ред да се она покаже, одужи му се (Станковић 1985в: 240).

Овако успостављена констелација брака Митиних родитеља представља, како приповедач сугерише, један заокружени свет, ентитет по себи, у који Мита, њихово дете, долази као готово спољни феномен, јер су животи сваког од

супружника обликовани, и то у превеликој мери, упливом оног другог у његову судбину.

И тако они, отац му и мати: он увек озбиљан и само озбиљан, а она у вечитом раду, бризи, живели су лепо, тихо. Али не слободно, безбрижно, већ све као у некој бризи, страху. Никад се они не проведоше, не развеселише (Станковић 1985в: 241).

Син јединац постаје део њиховог живота пуног стрепње, озбиљности, стицања, ограничења. Иако су се о њему старали, штедели га, васпитавали узорно и у свему обезбеђивали, нису међутим према њему поступали као према аутентичној личности са сопственом вољом и животном снагом, личности која као таква може и да погреша, већ превасходно као према детету, малом и нејаком, које нема свој идентитет. Брига за Митину будућност узроковала је суздржано, строго држање, нарочито очево, који, како приповедач каже, „ма да је био с њим задовољан, ипак није дао да он, Мита, на њему то опази, бојећи се да се тиме не ослободи и размази, поквари, као остали његови другови“ (Станковић 1985в: 242–243). Преопрезна, уплашена родитељска љубав била је, међутим, Мити позната. Он је знао колико га родитељи воле и брину о њему, тако да је и сам имао снажан порив да им узврати љубав, гушећи притом сопствене чежње и жеље: „А знао је да ће им угодити само тако, ако буде што мирнији, стидљивији. Међутим, само је он знао колико је осећао и патио од тога“ (Станковић 1985в: 243). Свему томе је следила

Митина љубав према баштовановој кћери Мари, која, како то често бива, по роду и иметку није била прилика за њега. Мита је, наравно, пред родитељима неће отворено тражити: „Он је хтео да они, отац му и мајка, сами погоде коју он воли, и ту да му узму за жену“ (Станковић 1985в: 243). Мајка се, иако знајући за Митину љубав, чинила „невешта“, те су га на крају оженили другом девојком, Мариком, „која је била из горње чаршије, одакле су и они дошли, а уз то је још у мираз доносила неколико винограда“ (Станковић 1985в: 243). У овој полуреченици Станковићев приповедач сугерише, ненаметљиво али неумољиво, управо то колико ироније може бити садржано у животу у коме је наизглед све јасно и који иде праволинијски. Иако се њихова животна путања састојала у пркосном, побуњеничком бегу од конвенција класно уређеног живота, Митини родитељи су, свеједнако верујући да је то за његово добро, сопственог сина усмерили ка замци хипокризије – истој оној од које су сами били утекли. После таквог осведочења људске неспособности да се поиздаље сагледа ироничност егзистенције, учињена је трагичка погрешка, након које више није било никаквих препрека за саму трагедију: „Мита, као што се и очекивало, ни речи није казао. Чак није дао да се ма шта примети“ (Станковић 1985в: 243).

На овом месту могла би се повући и значењска и интерпретативна паралела са романом *Газда Младен*, у коме јунак такође не дозвољава да му се разоткрију осећања док се вољена али и одбачена девојка, јер „није за њ, њихову кућу,

радњу“ (Станковић 1985б: 46), удаје за другог. У *Газда Младену*, међутим, побуна је потпуно затомљена, а послушност невидљивим, неизрецивим ограничењима неугрожена је до самог краја јунаковог живота – живота који као да се сам од себе, без изненађења, угасио, и иза којег је остао запис у свесци: „*Умрећу рањав и жељан*“ (Станковић 1985б: 80). У приповеци „Они“, међутим, приповедач назначава моменат јунаковог протеста, мада не и активне, конструктивне побуне. У тек неколико реченица, након удаје вољене девојке за другога, најављује се Митин психички слом, суноврат свега оног што је за живота био:

Кад се у зору кући вратио, жену, Марику, на мртво је име избио, тукао је, тукао... И те ноћи комшије су чуле његова оца, где уздржавајући се, шиштећи од беса, грди га, псује; али чули су и њега и његов, тада први пут јак, силан глас, где му одговара, одупире се и плаче (Станковић 1985в: 244).

Мита, дакле, тек тада, у том насилном протесту, постаје човек, иницирани мушкарац: касно, тужно и трагично. Једина заокружена побуна која се јавља после таквог животног преокрета јесте његова прерана смрт. У завршним, потресним описима бдења и посмртних ритуала, која приповедач поново, оглашавајући се као гост, саопштава у првом лицу, огледа се чудовишна Митина побуна против наметнутог устројства, као да се она тек умирањем, а не речима или разумном комуникацијом, могла изразити. Општем утиску парадокса се у том смислу прикључује и завршни крик Митиног оца: „Мито, синко, што



бре ово с нама уради?“ (Станковић 1985в: 252) Иако је Мита умро ненасилном смрћу, од недефинисане болести, његова смрт представља метафору за (ауто)деструктивност несамосталног, неслободног живљења. Такође, тек тада и отац отворено и јавно изражава болно чуђење и жаљење што у односу са сином није било комуникације, никаквих питања ни одговора.

Као што је речено, док је наративизација теме патње у *Газда Млагену* често штура, окрњена и местимично амбивалентна, у случају ове приповетке је, у својим пренесеним значењима, заокружена. Ако бисмо ту приповетку структурно упоредили са наративном конструкцијом *Газда Млагена*, добили бисмо једно комплементарно разјашњење разних нејасних места и из тог романа. Могло би се зато рећи да је варирање одређених мотива односа, психолошких ломова и мотивација у разним причама несумњиво уобичајено за Станковићев опус, те је, зарад потпуније слике пишчевог односа према теми интимности, неопходно имати увид у целину његовог стваралаштва.

Неизрецивост је једна од главних одлика на које Станковићева нарација рачуна, па и у предочавању свега оног што се, на пример, у породици газда Марка, Софкиног свекра, одвија од тренутка на Софкиној свадби кад јунакиња схвати шта јој се, као новодоведеној снаји, спрема у новој заједници. Нарација се одвија путем међуигре између Софкине свести, њеног муњевитог присећања на некакве гласине које је давно чула, и оног што тада чује, види и наслућује, а што

те гласине о невероватним, скарадним и незами-сливим стварима потврђује. Тај поступак, који у читаочевој перцепцији отвара међупростор за уписивање неизречених детаља, за мисаону надградњу предоченог догађаја, пружа могућност за вишеструке и ванвременске интерпретације радње *Нечисте крви*. У томе је, може се слободно рећи, право и јединствено уметничко мајсторство Борисава Станковића, које га чини и модерним и ванвременским ствараоцем, и то не упркос већ баш захваљујући контекстуализацији јунака и радње његових дела. Софка, дакле, у тренутку привођења свадбе крају, наслућује да Марко смера да оскрнави њихов однос, те интуитивно увиђа да он више није само њен свекар, већ човек, моћан и силан, који жуди за њом и коме друштвени табу и зазор само увећавају ту жудњу. Тада се, притом, отвара могућност да се све сврши на добар, уобичајен и баналан начин, тако што би ашчика, жена унајмљена да брине о свадбарским обичајима, на молбу свекрве убедила пијаног свекра да легне и одмори се, јер би младенци, будући да им је прва брачна ноћ, требало сад да се повуку. Софка, међутим, чује речи ашчике као последњег сведока доличности из спољног света, и Маркову реакцију на ту молбу, тај покушај да се заустави његово лудило:

Али на то, као одговор, чу се само ломљење сигурно трпезе, прозора. И то тако страшно, да ашчика, унезверена, излете са запрепашћеним узвиком: „Куку“, које би угушено још јачим прскањем прозора, не само стакла него и ћерчица, гажењем судова по трпези, а све то праћено ње-

говим готово лудим гласовима, речима, псовком, кркљањем, које је за свакога било неразумљиво, али за Софку овамо, у собици, која беше од страха пала у постељу и покрила се јорганом, сасвим јасно, разумљиво... (Станковић 1985а: 137–138)

За оно што ће следити рећи ће се: „А Софка је знала да то значи“ (Станковић 1985а: 138), тако да ће даљи ток догађаја бити приказан кроз перспективу њеног интуитивног страха, односно досећања у вези с тим шта би Марково силно лудило, срамота и страх свекрвин, могли да значе. Приповедач чак назначавача, предочавајући разговор који је уследио између свекра и свекрве, да нико не може посведочити шта се тамо збиља говорило: „Шта је тамо међ њима настало, какав разговор, није се могло чути“ (Станковић 1985а: 138). Гледано очима спољне инстанце, између Марка и његове жене одвио се некакав срамотни, компромитујући разговор, који је био у вези како с његовим односом према снахи, тако и са историјатом односа који постоји између њега и његове жене, након чега се, несумњиво пијан, запутио ка снахиној брачној соби и тамо пред вратима пао, те се, тако понижен, полако осветио и одустао од страхотног наума. Након тога се у читавој кући, као и у Софкиној свести и свести читаоца, формирала ментална слика тог нечувеног, ужасног догађаја који је заправо све време био неизречен. Након пажљивог ишчитавања, намеће се закључак да за разумевање главног покретача радње није ни потребно да све буде тачно исприповедано, да сваки моменат породичног предисторијата буде разумљив, да се

изрекне и разјасни све што је од целине тих догађаја, гласина, веровања у обичај наложништва између свекра и снаје, као и пуне жудње, жеље Маркове, веродостојно. Семантички, важније је то „убијено“, осуђујуће женино „цвиљење“ – како приповедач каже, „убијено, без наде“ – које сви у кући чују, па и Марко, а које одражава сву драматику, несрећу и срам учесника у том догађају. „Изгледа да му таванице, греде, црепови и сва кућа са тим њеним цвиљењем пада на главу и бије га у теме, у мозак“ (Станковић 1985а: 139). Оног тренутка кад газда Марко тражи да му доведу коња, кад он лично схвати да се осрамио и то непоправљиво, основни замајак радње је, без обзира на многе неизречености, ефективно већ активирао. И самом Марку, издвојеном у дворишту у ноћи и препуштеном мирисима трулежи, као и свим другим присутним инстанцама, укључујући и читаоца, јасно је да више нема повратка у пређашњи живот, у време кад је тај лик тежио да буде успешан, јак и силан:

Он све јаче и јаче поче да удише тај трулеж. И то га поче као освешћивати. Сети се свега. Последњи пут задрхта и изненада, силно, јако, потеже руком за нож из силава. Али застаде, јер виде да ће га опазити Арса, који му се приближаваше доводећи алата. И да се не би овај досетио, Марко том подигнутом руком за нож на себе, на своја прса, срце, само што поче да брише чело (Станковић 1985а: 140).

И све је изражено у овом сведеном станковићевском опису. У кратком делу реченице („нож

на себе, на своја прса, срце“), речено је све: читалац може да наслути, иако то приповедач не каже јасно, да је са газда Марком свршено. Оваква концизност и криптичност изражавања Станковићевог приповедача један је од његових највећих поетичких доприноса књижевности реалистичког стваралачког правца, чиме се приближио модерности израза и пријемчивости за најсавременија читања.

Та криптичност описивања најинтимнијих, најосетљивијих људских стања, адекватан је израз психологији Станковићевих јунака у целисти. Тако се остварује савршена симбиоза штурости, суровости спољног света, затворености и унутрашње рањивости субјекта који нема ни начина ни простора да ту рањивост обзнани, и уметничког поступка захваљујући коме читалачка перцепција продире до свих тих унутрашњих светова, укореењених у суровостима свакодневице. С једне стране, чини се да Станковић, предочавајући поступке и мотивације својих јунака, оставља широке просторе недоречености, док, с друге, у тим просторима ствара назнаке који читаочевој машти и способности уживљавања пружају могућности за дописивање, препознајући у тескобама тих јунака свеопшта људска стања.

„Госпо’н Таса“ је једна од Станковићевих приповедака које имају за тему трансформацију живота људи који се из провинцијалних делова земље, подстакнути модернизацијом и каријером коју пружају урбана, административна занимања, измештају у нови амбијент. Њу је, између осталог, значајно поменути јер такође репре-

зентује један вид Станковићевог односа према психолошком свету јунака, а који се разликује од онога који срећемо у већини његових приповедака. За разлику од тона наратије из *Нечистије крви* и многих других приповедака, у којима постоји висок степен уживљавања приповедача у опажајни манир самог лика, у његов мисаони и емотивни ток, у „Госпо’н Таси“ приповедач великим делом приповеда из потпуно оспољене перспективе, посматрајући животни пут Тасе, прво као ђака у Београду, затим као службеника, политичара и најзад као високог чиновника, у једном мирном, готово једноличном духу реалистичког приповедања.

И тамо, у клубу омладинском те своје партије, убрзо је задобио поштовање и важност кад је на једној од партијских забава, пошто је било попијено пиво којим је од вођа партијских омладина била почашћена, а главнији омладинци били и даље жедни, он поручио још пива. Па не само то него их је о свом трошку целе ноћи водио по јавним радњама. Брзо је затим био изабран за секретара клуба. И то зато што се сваки нерадо примио те почасте, пошто је требало радити, водити записнике, писати белешке. Али њему то добро дошло. Помоћу тога свог секретарства, дакле као представник омладине, он је ушао и у партијски орган и чим је тамо ушао, отуда више није избијао (Станковић 1985г: 111).

У даљем току приповетке, приповедач ће се у истој мери служити једнаким језиком таксативног увида у Тасину муњевиту каријеру, која ће га довести до великог успеха и утицаја у

партији, новца, иметка, богате женидбе и угледног положаја у државној служби у некој паметно одабраној вароши. Нарација ће се временом приближавати перспективи самог лика, па ће и приповедач почети да се поближе „усхићује“ успехом и напредовањем господина Тасе, не би ли тако нагласио да се од живота, каквим Таса сад живи, заиста више ништа не може ни пожелети:

После тих зборова, кандидовања, избора, а особито када се добија, као и увек кад је ко на власти, опет већина, онда тако лепо ти дани настају. Прави живот. Имаш све своје људе. И окружног и среског начелника. Пореза се што је могуће мање плаћа. И општина ти чини. Пред твојом кућом, ма да га и на мосту нема, гори фењер (Станковић 1985г: 114–115).

Чини се, тако, да набрајању Тасиних срећних околности нема краја, да је овај свет *његов свет*, у коме он може да повуче јасну границу између свог живота и свега оног што сматра нижим од себе, заосталим у прошлости, давно превазиђеним. Међутим, управо то што је код њега наводно остављено и превазиђено, сељачко, и даље пребива дубоко у њему, па у тренуцима највеће среће, при партијским зборовима и посетама селима и варошима, највише га потајно и узбуђује, управо као део прошлости над којом је остварио контролу и над којом се уздигао:

Опија се од свога говора, али највише од оног сељачког мириса, задаха на сламу, ђубре, непроветреност, које га почне потсећати на његово

порекло, детињство, сељачке родитеље. И то га толико раздрага, занесе, да свој говор завршава готово скачући, као тукући се с неким, да би се после готово скљокао од умора на столицу, бришући зној и примајући честитања (Станковић 1985г: 114).

Али, чак и таквог човека, који је створио све, који има све и који је превазишао све мучне околности свога претходног живота, и даље нешто узнемирава и квари му радост, нешто што „загорча му све“. Без обзира на то што се то дешава ретко, тек једном годишње, то му је, како приповедач каже, „доста за целу годину“ (Станковић 1985г: 115). Читаоцу је, наравно, тешко да појми шта може тако представљеног човека, вештог и социјално надмоћног, уопште да дотакне и унесрећи. И онда се прецизно, а опет без икаквих наметљивих, свезнајућих објашњења, приповеда о тој неугодној, непријатној, тешко објашњивој околности, која госпо'н Тасу дубоко унесређује и психолошки ремети упркос његовом огромном самопоуздању, која му изазива „јед и горчину у грлу“ и која га увек изнова једнако ужасава и поражава. То је онај моменат када му, о празницима, једном годишње, служитељ у канцеларији јави да има посету, увек рекавши: „Ваши, са села“ (Станковић 1985г: 115). Сама чињеница да и служитељ зна колико је појављивање „његових“ за Тасу мучно, због чега их, да их познати не би срели, увек и води у неку забачену гостионицу, говори о Тасином личном поразу, дубокој интимној nelaгоди и несигурности.



Илузија о грађанском идентитету, одржавање (ауто)слике новог, стеченог идентитета као јединог свог, рушило би се изненадном посетом Тасиних родитеља (Чолак 2016: 273).

Увек љут, Таса поставља себи питање: „Што га не оставе?“ Љути га што му прошлост долази на врата, оно његово интимно „ја“, подсећање на то шта он у суштини, испод свих наслага господства и успеха, јесте. Љути га што не може да се ослободи од тих интимних подсетника на оно најдубље и најрањивије у себи. Не жели да буде виђен у тој слабости, у ономе што не може да промени, што је у њему дубоко и неизрециво, а за шта се њему чини да је необрисиво важно и свима видљиво. Зато и иде споредним улицама до наречене кафане, не би ли избегао да га ко види.

Таса, што више прилази, све више види како из очевих голих, јаким прсију вири читаво руно космети. Проклета рутавост која и њега једнако прати! И што је најгоре, стоји на среди кафанских врата, као да чика, да га сви виде, њега, госп'н-Тасиног оца! (Станковић 1985г: 116).

Тасин отац, пак, налази се у апсурдном положају: желео би да се самопоуздано заузме према Таси, „јер син му је“, али истовремено се од њега и плаши, препада, знајући да Таса не жели да види ни њега ни мајку. Мучни карактер те сцене, која се редовно понавља, сваком реченицом постаје све интензивнији. Посета као да не сме да буде јавна; већ се зна да ће Таса провести с њима само неколико тренутака, и то у „засебној

соби“ у кафани, док „његов отац и мати за њим плашљиво вукући се, као на какав испит, улазе“ (Станковић 1985г: 116). Читалац тада сазнаје да Тасини родитељи никад нису видели унукe, никад нису смели да му дођу у кућу, и сами се плашећи његовог раскошног изгледа, одела, накита, па и мириса који му је из одеће избијао. Син их врло брзо оставља, хладан и озлојеђен:

И вадећи из џепа два, пет, десет динара, пружа их матери рукујући се с њом, једва додирујући јој прсте. С оцем се и не рукује и онда, једнако љут, и без збогом одлази. Не љут, не увређен, већ сажалевајући себе самога, са строго набраним обрвама и очима, због чега би његова преплашена мајка углас заплакала (Станковић 1985г: 117).

И то је, мање или више, завршетак фабуларног дела ове приче. Даље се ништа ново не дешава, нити има промене у животима јунака. Међутим, тежиште приповедања се за тренутак пребацује, као оком филмске камере, на Тасине родитеље, и то пре свега на мајку, која се довија како да одатле одведе свог ипак љутог и увређеног мужа, који од несреће што је све овако, али и од *жеље за вароши*, хоће да се баш ту, где Тасу сви знају, напије. Мајка успева да на превару одведе оца, само да би га одатле склонила и да не би наљутили Тасу, док последње реченице приповетке откривају сву иронију тежње за оним „хладом“ над душом, већ описаним у приповеци „Јовча“, за који људи жртвују своје животе, иако им се после та жртва неретко свети на најмучније и највише поражавајуће начине:

И кад наиђу на последњу кућу и испред њих се забели прав станични пут, она да излуди од страха да се муж ипак не покаје и не врати у варош, јер зна колико је жељно очекивао овај дан кад ће се најести и пити варошког јела и пића. Премирући чисто почне да га грли и да га вуче собом. Не сме да се окрене, погледа у варош, бојећи се да се можда изнад целе вароши, особито изнад високих фабричких димњака, подигнутих, разбацаних чак до неба јавних грађевина, не издигне њен строг, намрштен Тасица и види њих овамо и овакве на друму (Станковић 1985г: 118).

Ова последња визија којом се приповетка завршава, уз пребацивање визуре приповедања на Тасине родитеље, знак је изузетне, сугестивне приповедачке вештине Борисава Станковића којом се ненаметљиво сугерише читаоцу да сам испише сопствена значења, формирана око колоплета збуњујућих и замршених нити животних парадокса. Док се у већем делу приповетке детаљно говори о госпо'н Тасином изузетном успеху, интелигенцији и умећу, на самом крају читалац се упознаје са Тасиним почецима, са његовим пореклом, са оним што ниједан човек, ма колико одмицао даље у животу и у себи самом, не може да порекне. Јака тежња модерног човека, Европљанина, с краја деветнаестог и почетка двадесетог века, ка градском животу, урбанитету, отмености и друштвеном престижу, на крају се самом том човеку свети, отура га од себе, тако да се мора повући и крити се, као што Тасини родитељи беже од вароши и свог сина. Јер, њихов Тасица, кога су, по свој прилици, с поносом и зебњом испратили у тај урбани, тех-

ногени, немилосрдни свет, сам је постао оваплоћење тог света, и његово сећање на њих, на рустични, неварошки почетак, најмучнија је и најрањивија тачка у њему самом.

Станковић је, као приповедач и уметник, тежио да у својој прози пронађе језик, уметнички инструментариј усклађен са свакодневицом малих, немоћних људи чије је животе приказивао. Уместо супериорног, свезнајућег, стилски доминантног приповедача, који би са позиције аналитичке надмоћи предочавао свој фикционални свет, разјашњавајући нам своје теме и мотиве, Станковић је из непосредне близине својих јунака градио један медиј сведеног, криптичног извештавања, показивања, загледања у њих, сматрајући да се једино тако може, без посредничког друштвено-етичког апарата, исказати оно што јунаке, као и живе, постојеће људе, заиста тишти. У том духу, своју функцију је одиграло и смештање радње и ликова у одговарајући историјски период, коме писац и јесте и није сведочио. Сведеност мисли, суздржаност исказивања индивидуалности и сложеност узајамних људских односа, послужили су Станковићу да исказе своје велике књижевно обликоване истине. Перцепцијом тих штурих исказа читалац саучествује у формирању књижевне слике, појми и замишља како се, на пример, у приповеци „Они“, парадоксално, иза друштвене побуне родитеља, скриво трагично ропство детета, или како се, у *Нечистој крви*, приповедање страшног и одлучујућег чина пропасти газда Марка одвија у полуреченицама, гласинама и

слутњама, тако да се у читалачкој свести дописују празнине више наслућеног него исприведаног догађаја, непојмљивог, недопустивог и незамисливог, и напokon, у приповеци „Госпо’н Таса“, како се тежња за успехом, господством и остварењем друштвене мобилности завршава у трагичној унутрашњој деструкцији и распаду хуманитета у његовом исконском виду. Као што је и назначено у Винаверовом луцидном виђењу пищевог основног уметничког порива, Борисав Станковић је у својој прози тежио да укаже на право стање ствари. Притом, он је и сам, као уметнички гениј, знао и осећао да приказивати ствари онакве какве јесу, не значи тежити ка очигледној, јавној, сувопарној објективности. Живот је, према овој прози, сплет збуњујућих, противречних нити, помахнитала борба јунака са неизрецивим демонима. Такво виђење је, за Борисава Станковића, представљало саму есенцију његовог разумевања хуманитета.



## 2. ИНТИМНОСТ И ПРИПАДАЊЕ У СТАНКОВИЋЕВОМ ПРОЗНОМ ДЕЛУ

У склопу теме о болним трансформацијама између различитих начина живота, моменат интимног доживљаја јунака у смислу припадности одређеном колективу, групацији или култури, отвара, за Станковића, најважнија питања психолошких и симболичких преживљавања човека на овом свету. Станковић је писац индивидуалног и колективног, посвећен необичном и ретком интересовању за бивствовање јединке у нареченим оквирима. Његови јунаци су модерни људи, дистанцирани од митоманске свести која се слепо покорава вољи свог сталежа или другог неприкосновеног ауторитета, односно од веровања у онострано, у нешто што превазилази човека. Ипак, обичаји, ритуалност и религијском традицијом утемељена идентификација појединца са идејом колектива, играју значајну улогу у постојању и самоостварењу човека као друштвеног бића. Та обредност присутна у свакодневном животу представља обележје постојања. У Станковићевој прози, јединка, парадоксално, постоји како преко потврђивања припадности некој заједници, колективу или групи, тако и преко негирања те припадности, одрицања и

трансгресије. Ти модуси постојања остварују се махом Станковићевим уметничким уобличавањима мотива става који јунаци заузимају према разним обредним обичајима везаним за религијске празнике, рођење, свадбу, крсну славу, смрт, гробље и др. Притом, идеју припадности (или самосталности) у односу на одређену заједницу, јунаци понекад и сами конструишу, стварају, у инат обичајном реду и традицији.

Станковић, другим речима, гради посебну визију места јединке у колективу, као и њеног одступања од колективних пракси и обичаја. Важно је да се освести присуство значењских нивоа у Станковићевој прози, везаних за мотиве ритуалних и других религијских и празничних обичаја. Ти мотиви представљају парадигме за јасније разумевање неколико врста његових тематских слојева: односа индивидуе и заједнице, културолошког значаја ритуала за заједницу и момената одступања појединца у односу на заједницу. Док су, с једне стране, религијски обичаји и мотиви често средишњи у појединим приповеткама или кључним сценама романа, с друге стране, њихово присуство у тексту вешто је имплементирано у литераризацији Станковићевих основних лајтмотива културолошких тема, тема односа у породици, као и дубљих психолошких слојева ликова. Дискретно представљено присуство ритуално-религијског схватања света у случају друштва и појединаца које Станковић описује, уграђено је на различите начине у најдубље основе људског порива за самоодржањем, у усмереност на опстанак у



контексту пуном изазова.<sup>1</sup> Животи његових јунака утемељени су у свакодневној тешкој а тихој борби да се не погреша, не пропадне, не скрене с пута напретка и заврши у мрачним пределима туге, упропашћеног имена и иметка, посрнулог потомства, осујећених љубави и преране смрти најближих. Часови спознаје о нечему „вишем“, о нечему што превазилази свакодневно материјално искуство, скривени су у ретким моментима Станковићевих прича о интимним тренуцима, готово у виду белешки о свакодневном животу и недаћама. Иако је за Станковића као аутора однос према религији високо рационализован, његов поступак се ипак опире уобичајеном есејистичком дискурсу. Антрополошки значај тог поступка, међутим, уводи тему обредних обичаја као неизбежну за разумевање његове визије

---

<sup>1</sup> Пишући о статусу религије у савременом свету, Богољуб Шијаковић наводи: „Религија нам је неопходна да бисмо свијету повратили изгубљени смисао постојања, да бисмо уопште помишљали како је човјекова улога у томе да спасе и оплени свијет у коме живимо. Религија нам је потребна да бисмо сачували и изградили нашу способност за добро, ту исходну тачку нама прирођеног разликовања добра и зла, разликовања које је основа моралне свијести, благодарећи којој свака етичка теорија тек задобија смисао“ (Шијаковић 2009: 155). Иако Станковић као писац репрезентује прецизан и дистанциран стил приповедања о религијским схватањима својих јунака, у којима се она појављују често тек као културолошка позадина њиховог материјалног односа према свету, он ипак гради свет у коме јунаци у ваљаности обављања својих личних и колективних ритуала потеклих из религије, и других датости својих индивидуалних и социјалних бивствовања, стрпљиво покушавају да живе у складу са добрим и срећним правцем упркос својим често хаотичним животима.

света, колектива и појединца. Како је однос појединца и света у Станковићевој прози комплексан и често хаотичан (в. Грујић 2015), тема обредне повезаности јединке са заједницом представља платформу на којој изазови људског живота најјасније могу да се уоче.

Мотиви смрти, загробних обичаја, славских ритуала, Божића и других светковина, у Станковићевој прози део су најчвршћег ткива нарације и сценографије, иако су питања око тога да ли аутор у тај амбијент уцртава и извесну метафизичку димензију људског постојања, веома сложена. Станковићев рустичан, готово хиперреалистички јасан поступак, под јаким светлом приказује сву тежину и неминовност ритуала који, на извештан начин, руководе оспољеним поступцима ликова. У *Нечистијој крви* се једна од најпутенијих и најузнемирујућих сцена из читавог Станковићевог опуса дешава управо на фону религијског обичаја – мајчиног и слушкињиног одласка на гробље, док у кући за то време остају само две фигуре: она „најузвишенија“, Софка, и она „најнедостојнија“, неми слуга, „мутави Ванко“.<sup>2</sup> Иако се одлазак мајке и слушкиње на гробље у тексту помиње само узгред, Станковић не бира узалуд баш ту врсту ритуала као мотивацијски повод за контемплирање ове сцене. Тема смрти, макар била присутна и као део

---

<sup>2</sup> Овде је реч о једном неоствареном чину рушења телесног табуа, сексуалности лишене психолошко-емотивног заплета. О мотиву табуа везаног за психолошки мотивисан преступ у погледу родно-класних граница у роману *Нечиста крв*, видети: Грујић 2008.

убичајених, аутоматизованих пракси, често је у уметности испреплетена са темама телесних искушења или рушења телесних табуа. Софкин покушај да достигне нешто што је забрањено, да испита могућности некаквог симулираног еротског искуства, добија значај ритуала који је истовремено и потврђивање човекове смртности и побуна против религиозних стега. Софкино ритуално прелажење граница сваке светости и чистоте, међутим, није спроведено до краја, није довело до правог оскрнављења. Симболички, текст дискретно и указује на недовољну снагу религиозног ритуала по саму Софку. Одлазак на гробље и колективни ритуали који се одигравају на позадини тих догађаја, за саму Софку, као јединку, не представљају довољно снажан табу, а без те снаге и само рушење табуа не може у нарацији да има формативну снагу.

Другим речима, у поменутој сцени Софка је у извесном смислу представљена као безбожница, али у недовољној мери да бисмо је доживели и као радикалну преступницу. Разлог томе је у Софкином *недовољном веровању* да би оно што је наумила могло да представља неки нарочит преступ или рушење табуа. У *Нечистијој крви*, као и у другим Станковићевим прозним делима, разни деликатни моменти одвијају се управо приликом колективних ритуала, јер, парадоксално, управо тада јединка добија некакав простор за интимно самоиспитивање. Радња *Нечисте крви*, у свом непосредном, драмском смислу, почиње да се одвија од тренутка кад Арнаутин, гласник, долази да пренесе поруку ефенди-Ми-

тиној жени, за коју Софка неће ни слутити да представља лагани увод у тему њене удаје. Тај тренутак одвија се управо „пред Ускрс“, што са собом повлачи више имплицитних натруха смисла. Као што је познато, време пред Ускрс је време највеће туге, да би сам дан Ускрса био време највеће радости. Непосредно након поруке коју је донео очев гласник, одлази се на гробље, и Софка, кад опет остане сама, док се у вароши врше религиозни колективни ритуали, страхује од своје интимне мистичке контемплације, од маштања о самоостварењу кроз рушење табуа, од оног што се зове „оно њено“:

Знала је да ће, ма да јој је сада мати на гробљу, кроз неколико дана ето Ускрс и цела ова недеља страсна и плачна, када човек не треба ни да се насмеје – ипак, ипак, поред тога што би знала да је грех, њу све више и више обузимати ти осећаји, та драж, миље, голицавост (Станковић 1985а: 45).

Чини се да религијски догађаји имају јасан потенцијал да код јединке скрену пажњу на постојање табуа, али и да изазову жељу за превазилажењем табуа, које се, у Станковићевом свету, врло често одвија у виду кршења забрањене интимности, као у краткој причи „Ђурђев дан“, у којој је уобичајена младалачка песма и игра, изведена пред целом заједницом, позорница за интимно приближавање двоје младих људи (в. Станковић 1985в: 31–36). То указује на Станковићеву имплицитну поруку: ритуали у његовој прози имају више или мање упечатљиву димензију у зависности од тога на који начин је њи-

хова табуизираност инкорпорирана у духовни свет јединке. Софкин лик се не потчињава том обрасцу: пред мистичношћу престапа, њена закупаљеност собом у описаној сцени надвладава над скрушеношћу. Гордост је у овом случају Софкина једина спасоносна одлика, иако је истовремено и једини грех, те се зато сцена са „мутавим Ванком“ и завршава речима:

И друга да је била на њеном месту, сигурно би подлегла, изгубила би се, али она, гнушавајући се, само га одбаци од себе и изађе, закопчавајући се (Станковић 1985а: 37).

Да ли су и у другим Станковићевим делима прикази обичаја и религиозних мотива у функцији осветљавања световне димензије јединке? На овом месту морамо се упитати о значају ритуала за цео сложен сплет тема и егзистенција у Станковићевој прози. Облици религијског поштовања су, у многим аспектима његове прозе, једини друштвени оквир унутар кога јунаци могу да реструктурирају себе у додиру са светом. Јер, свет са којим се они сучељавају, конфузан је, неконзистентан и фрагментаран (в. Грујић 2015). Промене у констелацији колективних односа моћи присутне су у готово сваком Станковићевом делу. Ритуали, као што је познато, имају пре свега конститутивну улогу у одржању заједнице и њених виталних делова. У Станковићевом свету, појединац и заједница изложени су међусобно сукобљеним хаотичним силама. У једном смислу, то је хаотичност вишеструког историјског и културног расцепа нареченог дру-

штвеног миљеа, а у другом, посреди је ванвремена хаотичност индивидуалног односа према свету, са којим се сваки од ликова сусреће (в. Грујић 2015). У Станковићевој прози, сходно томе, религијска иконографија има специфичну улогу, која указује на сложеност културолошке природе сваког система веровања. За јунаке и колективни миље, ови мотиви представљају једну врсту егзистенцијалног оквира, који се, међутим, свакодневно преосмишљава и доводи у питање, не би ли се поново успоставио кроз лични доживљај, на интериоризован начин, прелазећи у личну веру захваљујући којој је могуће преживети у овоземаљском свету пуном тескоба и покора. За аутора, религијски обичаји и ритуали представљају платформу на основу које се сагледава метафизички смисао битисања индивидуе у универзуму, постигнут сучељавањем духовног и профаног.

Историјски и друштвени оквир Станковићеве прозе већ је описиван у литератури, па је, у складу с тим, Станковић и стекао репутацију писца одређеног времена и локалитета (в. Деретић 1983). У том смислу, Станковић је стекао и статус писца српског етничког одређења, чије је дело смештено у веома сублимиран простор мултикултуралног миљеа, у време кад се мултикултурални оквир подразумевао на један имплицитни, званичним речником тешко исказив начин, а опет свеprisутан у животу стварних људи и колектива. Станковићев сведен, али на моменте изразито прецизан стил казивања субјекта који пажљиво слуша па онда преноси,

суптилно осветљава положај заједнице која је дубоко укореењена и у материјалном и у духовном бивствовању, а опет изложена ударима историје, разних догађања, ратова, културних, економских и бирократских промена.<sup>3</sup> Смештени у гранично подручје интереса, друштвених покрета и превирања, појединци, породице, друштвени слојеви које Станковић приказује, воде своје битке за опстанак на више фронтова него што је то уобичајено за припаднике номинално истог етницитета, али који живе у оквиру административног и културног центра своје групације, у неком од безбеднијих и барем бирократски извеснијих окриља националне државе, религије и културе.

У таквом поретку, колективни обичаји добијају сложенији и истовремено неизрецивији значај како за појединца, тако и за читаву заједницу. Присутни у свакодневици као дефинишући и неизбежни животни оквири, религијски ритуали добијају за ликове и значај сублимираног, несвесног параметра друштва, јавног мњења, моралних норми, те, напokon, интериоризованог односа према метафизичкој димензији живота. Метафизичка димензија колективних обичаја у делу Борисава Станковића прикривена је под

---

<sup>3</sup> О сложеном и амбивалентном историјском, културном и геополитичком контексту представљеном у Станковићевом делу, Бојан Чолак пише: „Станковићева проза, као што знамо, приказује варошку културу посебно акцентујући период ослобођења Србије. Отуда се занимљивим за проучавање показују културни прелазни и сусрети два типа Срба – једних блиских турској култури (претежно су живели у вароши) и других који то нису били (Чолак 2011: 306).

окриљем друштвене културолошке димензије, но, упркос томе, присутна је имплицитно у животу ликова, као и у притајеној свести ауторске перспективе. Станковићеви јунаци не комуницирају са идејом духовности на друштвено намељив начин, упркос бројним ритуалима, од којих многи имају карактер древних идентификација, симболишући непорециве традицијске прерогативе. Религијске праксе се за њих остварују пре свега у активном односу према животу као таквом; одласци на гробља, погребни, слављење слава и остало, за њих представљају део свакодневне борбе против немушних сила пропадања и заборавља. Религијски обичаји су важан део структуре дана, нешто што је неупитно и несумњиво, а ипак лишено спектакуларности и драматичности. Међутим, у појединим кључним тематско-значањским моментима Станковићевог дела, религијски обичаји и праксе носећи су фактор филозофско-семантичког нивоа интерпретације. У свету Станковићевих јунака, танка линија смењивања живота и смрти, како материјалне, тако и духовне, посредована је и (само) протумачена и њима самима и аутору и читаоцу, преко многих ритуала укорењених у религији, али спроведених у реалном материјалном животу, који ипак захтева одређено присуство метафизичког додира људске егзистенције са нечим што је, барем на нивоу најдубље подсвести, превазилази.

У приповеци „Покојникова жена“, однос према религијском веровању, пракси и ритуалу исприповедан је поступним, смиреним тоном стр-



пљивога приповедача, који посматра и истражује читав један живот, танану осетљивост женске егзистенције, а самим тим и најинтимније сопство људске природе уопште. Приповедач нас уводи у средишњи моменат нарације описујући нам рутину једне младе жене, Анице, која је након само годину дана брака остала удовица са малим дететом, и чији живот свакодневно подразумева путању до мужевљевог гроба и повратак одатле до куће. Та је путања тешка како у појединим етапама, тако и у својим исходиштима. Привидна, привремена утеха одвија се у тренуцима стицања на гроб, јер се тек ту, међу мртвима, млада удовица осећа довољно самом да би могла да се препусти оплакивању себе и своје судбине. Сам гроб није у толикој мери симбол некадашњег постојања њеног мужа, односно његове смрти, колико је симбол њене сопствене судбине која се, имплицитно, и јавља као једна врста смрти. Ритуал одласка на гроб преминулог мужа заправо је ритуал обележавања њене сопствене индивидуалности и припадности, признавања страшне пропадљивости и усуда људског живота, који се завршава у мрачној непознаници која притиска живе. Она се истовремено и ужасава тог припадништва оностраном, али му истовремено и хрли као једином чврстом упоришту идентитета:

Дугачак му гроб. Више гробова штрчи му дрвен крст. До крста тестијца воде, у грлу јој кита суха босиљка, а по дршци тестије и боковима црне се капље воска накапалих од толико свећа које му је палила. И ако не свакога дана, а оно сваке суботе

и уочи празника, испочетка с мајком, а после, када јој дете порасло и ојачало, с дететом је излазила на гроб и клечала. Тада би на гробу увек била разгрнута бошча с тепсијом, у којој би било понуда: пите, јабуке, грожђе, и кришке печене бундеве (све оно што је он радо јео). Бошча би се белела, одударала од трошне, црне земље гроба у коју она никада није смела дубље да забоду прст, све бојећи се као да не напипа, додирне труло човечје тело, јер толико је у томе гробу било покопано! Цела његова породица, једно преко другога, наизменце и – напослетку, поврх свију, он, муж њен (Станковић 1985в: 253).

Важно је напоменути да Станковић заузима комплексан однос према архитектоници историјски контекстуализованог, традиционалног друштвеног и родног уређења, у домаћој литератури названој патријархалном културом.<sup>4</sup> Станковић је писац ширег увида у тананости и парадоксе људске егзистенције и, посебно, емотивности и сложености женске интиме у сукобима са конструисањем и самоконструисањем женске егзистенције. Иако се унутрашњи конфликти Станковићевих јунакиња одвијају у време много мање друштвене видљивости и аутономности жена у свакодневном животу, као и много веће зависности од колективног, и то пре свега мушким принципом руковођеног друштвено-економског уређења, пишчев увид у дубине родне и сексуалне конфигурације женске егзистенције указује и на неке ванвременске, комплексне па-

---

<sup>4</sup> О патријархалном контексту тема предочених у Станковићевој прози, видети: Чолак 2009.

радигме које се, у случају проблема родне и сексуалне одређености у односу на захтеве друштва и цивилизацијске тековине, могу поставити у различитим друштвеним, културним и економским контекстима.

Као што је мотив религијског обичаја свакодневног одласка на гробље у овој приповеци истовремено и начин одолевања искушењима и начин излагања искушењима и јавном животу, тако су и у другим причама Борисава Станковића мотиви повезани са проблематиком религиозних обреда ситуирани на границу метафоричке димензије, али и једног антрополошког, исцрпно информативног, документаристичког погледа на живот и обичаје појединца и заједнице. У роману *Газда Младен* осећа се неисцрпно присуство обреда везаних за обнављање циклуса живота и смрти. Док радња романа отпочиње смрћу, тужном и изненадном, Младеновог оца, узлазна путања те радње окончава се такође смрћу, овог пута Младенове бабе, која је била његов покретачки дух и једна врста алтер-ега (в. Грујић 2015). Имплицитна, сублимирана и сугерисана обредна димензија романа по много чему измиче оквирима обреда православне цркве и кореспондира са древним иницијацијским ритуалима прелаза, који укључују амбивалентне тренутке за појединца и заједницу: у исто време и тугу и ритуално досегнут мир и задовољство. Смрт бабе, најважнијег сапутника Младеновог живота, у њему самом изазива спокој, утисак поновљене смрти и осећање обнављања и цикличног кретања:

Сахранио је онако како је њој доликовало, било потребно и како је она заслуживала и требало да буде сахрањена од њега, свога унука, тада већ газда-Младена, и од свих њих које је толико година она чувала, држала, не давала да погреше, изгубе се, осиромаше, посрну.

И опет се по кући разастре и зацари 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 (Станковић 1985б: 67).

Елементи утврђених ритуала преплићу се са описима спокоја Младенове душе која као да се, и на нивоу ритуалног доживљаја, испоштoваним обичајима око бабине смрти и читавом сценографијом, али и на нивоу унутрашње психолошке конфигурације, од нечега пречишћава, ослобађа.<sup>5</sup> Станковићеви јунаци не боје се нека-

---

<sup>5</sup> Станковићеви описи радње и свакодневице сталожено и суптилно се прожимају са описима древних ритуала и њиховим подтекстима, као што су ненаметљиви описи прања и чишћења бабиних ствари, који поред практичних имају и ритуални значај. О оваквим праксама по нечијој смрти Слободан Зечевић пише: „Паралелно с веровањима да душа прелази на онај свет, живело је и веровање да душа вечито борави у близини места где је покопано тело или око ствари које су припадале покојнику. Зато су његове ствари сматране 'нечистим', па су одело и постељина у којима је умро подвргавани очишћењу, уништењу, или су 'сахрањивани' заједно са њим“ (Зечевић 2007: 19).

квог апстрактног, божанског ауторитета већ да ће, изневеравањем обичајног значења ритуалних пракси починити грех према заједници, да ће тиме бити мимо људи, што се у том свету испоставља као врхунски преступ.<sup>6</sup> Још већи страх који окупира Станковићеве јунаке јесте тај да ће преступ бити почињен узалуд, то јест да ће бити издвојени или изопштени из заједнице а да се никаква срећа или виши смисао тиме неће постићи. Зато се крајњем преступу скрнављења неког религијског обичаја, као чину највећег пркоса или одмазде, прибегава само у тренуцима апсолутног помрачења сваке жеље и потребе да се остане међу људима.

У приповеци „Наза“ јунакиња бива ухапшена због скрнављења гроба свог бившег газде, као одмазде за то што јој је он у прошлости „упропастио кћер“. Предисторија тог скрнављења указује нам да је, заправо, кћер смртно страдала од Назине руке, у једном мучном чину лудила и немоћи. Али док је убиство сопствене ћерке и њеног још нерођеног детета у самом казивању приповедача окарактерисано као трагичан и несрећан догађај, скрнављење газдиног гроба и давања мртвачевог тела псима указује се као неизрецив и непојмљив чин, који показује снагу колективног веровања да је наречено скрнавље-

---

<sup>6</sup> О значају симболичког, Мирча Елијаде пише: „Симболи не само да откривају структуру стварног или чак димензије постојања већ у исто време имају значај за људско постојање. Због тога чак и симболи који носе крајњу стварност здружено стварају неко егзистенцијално откривање за човека који одгонета њихову поруку“ (Елијаде 2006: 32).

ње, усмерено на онострану присутност, много веће зло од физичке, материјалне одмазде и уништења на овом свету.<sup>7</sup> Наза је, дакле, годинама служила газду и његове, обично се понашала, све време чекајући прилику да му се након смрти освети:

Долазила кад је хтела, ишла куда је хтела, али само једнако молећи, кумећи и богорадећи – не Бога, већ саму себе: да је жива, жива, и да дочека... (Станковић 1985г: 138)

Мотив „мољења себе“, а не Бога, указује на необично снажну инвертирану поставку Назиног религиозног схватања светог, и то баш због снаге наслеђеног колективног веровања. Док испрва можемо помислити да Наза није предузимала освету за газдиног живота из страха за себе или зато што није имала прилике, у завршним деловима приповетке постаје јасно да је, смишљено и посвећено, чекала да се освети газдиној оностраној егзистенцији, само зато што је света у оквиру оностраног и скрнављење нечијег пута у онострано у Назином свету много тежа казна од било какве освете на овом свету.

У Станковићевим приповеткама религијски обреди пружају прилику да се свакодневни живот уобличи, уобручи, те да се људским, овоземаљским чежњама, страховима и потребама додели један прихватљив језик, разумљив свим члановима заједнице. Зато смо и сведоци таквих

---

<sup>7</sup> О конотацијама мотива скрнављења тела од стране вука и пса у народним клетвама, видети: Таповић 2009: 70.

дирљивих начина комуникације који се исказују у приповеткама или причама као што су „Наш Божић“ или „Задушница“. У овој последњој наведеној, краткој причи, која је укључена у циклус *Божји људи*, кроз привид обичног описа назначује се место на коме се, путем обреда, срећу мртви и живи чланови заједнице. На задушницама на гробљу срећу се варошани, уцвельени тугом за својим мртвима, и просјаци, суманути и сви остали који су, на неки начин, између живих и оних мртвих, заправо „божји људи“, као што и сам назив Станковићевог циклуса говори:

А њих је пуно. Из целе вароши, свих махала. Па чак и суманути, полулуди. А нарочито тада, на задушници. То им је као неки њихов празник [...] И гледајући на гробље, слушајући појање из цркве, чак се неки од њих и крсте. Суманути већ не. Они, онако полунаги, као бежећи испред нечега, грче се узневерено и уплашено гледајући на гробље, упаљене свеће. А опет сви, сваки час жељно погледају и ишчекују кад ће да се сврши служба и почне да се раздаје. Неки још од сад пробирају лепше, богатије гробове. А неки, и то чувенији, старији просјаци, имају нарочите своје гробове какве чувене породице код које они увек иду и тамо, и стално, увек као гости, за трпезом седају, једу, пију (Станковић 1985в: 107).

Снажан колективни ритуални карактер овог религијског обичаја, доласка на гробље у част мртвих и доношења понуда, остварује се кроз комуникацију живих са живима; то јест углавном живих са оним „другим“ живима, оних у овоземаљском свету маргинализованих, немоћних и у редовним ситуацијама заборављених. То

обједињење кључно различитих нивоа егзистенције делује, у Станковићевој визији, као нешто најближе што било која страна од учесника ових ритуала може да учини да би пришла суштини колектива, заједништва. Најинтимније преиспитивање хуманитета у смислу инклузивности у неко заједништво остварује се кроз могућност прилажења „божјим људима“, унесрећеним и материјално и умно. То је, између осталог, била и метафизичка формула за самог аутора, духовни хоризонт којим се приближио трансцендирањем свакодневног, профаног животног искуства. Интроспекцијом у живот оних који су на граници смисла егзистенције какву познајемо, ауторска инстанца добија дубљи увид у мистерије овоземаљског постојања.

Станковићеви *Божји људи* пример су личног, приватног односа према питању припадности и идентита, односа који се остварује пажљивим, интроспективним уживљавањем у свакодневну егзистенцију унесрећених, невидљивих људи, чији су животи пак толико испреплетани са животима „првих у вароши“, који су и сами до јуче могли бити срећни и уважени. Приповедач који у кратким цртама излаже галерију ликова просјака, умоболних и осталих који се, без правог места у друштву, окупљају око цркве и на гробљу, представља се као неко ко је ту, непосредно с њима, готово присутан у њиховим свакодневним активностима, а ипак довољно удаљен, различит од њих и одељен од њихових живота стабилношћу садашњице и положајем у друштву. Приповедач познаје њихове предисторије,



животе, оно што се о њима у чаршији прича и оно што би особа из њихове непосредне близине могла и сама да увиди.<sup>8</sup> У појединим сценама се чини као да је и он један од њих, као да је неми посматрач њиховог живота око цркве, на гробљу, о великим празницима; тако је, на пример, у причама „Љуба и Наза“ и „Таја“. Поглед приповедача истовремено је и поглед човека који долази из сасвим другачијег миљеа од њиховог, а опет, и поред тога, он у њима види само људе, обичне, од крви и меса, који од живота желе исте ствари као и свака друга особа. Све су то људи које је задесила нека несрећа, било рођењем или од детињства, оставши заостали умно или физички, било касније током живота, удесом зле судбине или сопственом слабом природом, због које су били уништени или упропашћени од неког газде, силника, јачег и моћнијег; често је, у вртлогу тих времена, таква била судбина женâ. У сваком смислу, суптилна ауторова сугестија о вези тих људи са већинском заједницом истовремено је и благо иронијска, али и, на један посебан начин, озбиљна и продоховљена. Због људи

---

<sup>8</sup> О односу приповедача према причи у *Божјим људима*, Душан Маринковић пише: „Он причу о божјим људима прича као поуздан и објективан извјестилац, али такав поуздан и објективан извјестилац који објективно и поуздано систематизира предајно искуство колектива као и своје индивидуално искуство, јер је у неколико фрагмената и сам тематизиран као судионик приповиједаног догађања. Прича је такођер на такав начин да читаоцу сугерира како је то причање довршеног искуства, реализираног догађања у простору и времену – да је то прича и о предајној причи о божјим људима“ (Маринковић 2010: 143).

које је усуд поставио у страشان положај, појединац неретко доживљава кризу вере у било какву припадност, али такође може и да у таквој вери пронађе извесну утеху, негујући посебан однос према тим људима – као што им је, уосталом, и сам писац својим приповедачким цртицама, на неки начин, подигао једно приватно светилиште.

Живот тих људи представља, на неки начин, наличје живота свих људи, ходајућу опомену о несрећи која сваког може задесити. Зато им ови други људи, устројени у друштвени поредак, дају храну и обућу и пазе их као својеврсне потенцијалне носиоце вишег смисла. Јер, у њиховим животима тежи се конструисању гротескно изврнутих, али ипак аутентично замишљених мотива свакодневице, дома, партнерске заједнице, стицања материјалне сигурности. Станковић указује на то да се, чак и на крајњој маргини, живот, сличан овом „регуларном“, ипак некако одвија и тече даље. Тако Наза у „Нази и Љуби“ аутентично воли свог момка Љубу, чак и планира венчање које никада неће успети да оствари. Но, усхићене и ритуалне припреме које она предузима верујући у могућност „нормалног“ упражњавања обреда и обичаја венчања, указују на Назину жељу да се позове на своју припадност широј људској заједници. Зато се, надајући се обредном обележавању и регистровању своје везе са Љубом, обраћа свештенику, који је пак не схвата озбиљно:

Попу дошло још више неугодно слушајући оно: црква, кум а гледајући је онако искрпљену, с торбом. Зато да би угушио смех он јој руком одобрио и отпустио је (Станковић 1985в: 113).

Назу је, упркос животу ван конвенција и подршке друштвеног миљеа, ипак срамота што није венчана са Љубом, иако јој је он једини преостао. Њихову љубав разара Љубина лењост, на сличан начин на који пропадају љубавне везе и у најсавременијим контекстима. Тако се односи који почивају на припадању проналазе свуда, чак и међу најуниженијима и најнепризнатијима, међу онима који су својим животом на гробљу ближи мртвима него живима. У Станковићевој интерпретацији положаја и егзистенција различитих групација – грађана, сељака, просјака и мртвих – постоји једна снажна тенденција, а то је да се читав тај свет, сачињен од низа микрореалности, слије у јединствену, уметничку визију живота. „Божји људи“ окупљају се тамо где им околности допуштају, где се сустичу некакви услови за преживљавање, покаткад уз неке куће, а редовно по гробљу и око њега, те тамо, како се каже у причи „Манасије“, клисарица мора да „води бригу и управо носи се са свима просјацима, и суманутима којих је увек било пуно“ (Станковић 1985в: 109). Просјаци су и ничији и свачији, и та врста егзистенције их, уз извесну иронију, истовремено чини и одсутним из света и у свему присутним, као да су једна флуидна, неукротива, а ипак неумитна и у свакој врсти устројства сасвим извесна популација:

Сви су они били ту, на окупу. Истина, много њих је било који су живели и спавали по амбарима и шталама појединих богаташких кућа, по извесним маалама, чак и по оближњим селима... Али опет, кад би хтео човек да их тражи, ту би их, на

гробљу, нашао. А најрадије су били око порте, уз зидове и ту се вукли, лежали. Дању би, ако је лепо време, ишли у реку, и тамо испод врба седели, или се прали, чистили. Неки су тамо и спавали по рупама а неки од њих, нарочито старији, као неко првенство, спавали су ту, око клисарнице. Али их је било много. Сама клисарица ма да је толико година била с њима, свакога познавала, ипак их није знала све. Увек би понеки нов надошао. Нико не би знао одакле је, који, тек би почео да се виђа међу остале и вуче онако као други ту око клисарнице, реке, гробља (Станковић 1985в: 109).

Понеки јунаци *Божјих људи* немају чак ни одређену тачку порекла у свом животу: долазе однекуд, а у одређеним годишњим добима нестају. Оно што се у њиховим животима рачуна јесу одређени топоними где их људи виђају и препознају и где проводе одређени период времена. Тако је у причи „Масе“:

Такав је увек. Нити га ко зна од чега живи, где станује. Само онако испружене главе, гегајући, не гледајући ни у кога, иде, вуче се тако по чаршији скупљајући око себе испушене цигаре (Станковић 1985в: 147).

Док многи просјаци имају нејасно или непознато порекло, живе служећи и просећи, без властите породице, дома, па и здраве памети, бивајући обележени неком несрећом, тешким усудом који их је задесио, међу „божјим људима“ има и случајева оних који потичу из најбољих кућа, који имају браћу и сестре, па чак и слуге, но који су се родили „узети у памет“, што је на посебан начин стигматизовало њихове породи-

це, мултиплицирало несрећу и разорило животе њених чланова срамотом и стрепњом о некаквој кривици, јер је, према мишљењу чаршије, таква несрећа морала бити некако изазвана; у једној од прича без наслова управо је посреди овакав случај: „Браћа му, богата, од чије богаштине и силине цео град стрепео, да их нико не види, затворени у својим кућама и собама, плакали су због њега“ (Станковић 1985в: 151). Неки од ликова које Станковић описује чак су и радо виђени, упркос својој умној сведености и удаљености од друштвених конвенција, јер њихова појава подсећа заједницу на периодичност животних радости и обнављања природе, као у причи „Ч’а Михаило“, у којој јунак долази међу људе увек кад „отопли, замирише на зеленило“, најављујући тако пролеће, не бивајући ни са ким у сукобу, сваком се склањајући, увек насмејан, готово предобар за овај свет: „И тако иде свуда. За њега нема ни границе, ни Турска, ни Србија, нити га опет ко задржава“ (Станковић 1985в: 145). А опет, „божји људи“ су и они који се, пре свих других, осетивши друштвене промене, усуђују да гласно и без унутрашње цензуре први узвикују, као што то, у још једној ненасловљеној причи, чине пред повлачење турске државе из врањског краја: док и српска и турска популација у крају ћуте, опхрване муком и бригом због неизвесности, просјаци се ноћу крећу турским махалама и „лудо, крештаво“ узвикују „А, Турци! А, вуци!“ (Станковић 1985в: 157) Колико год нејасно и сулудо било оно што узвикују, чини се да и једна и друга заједница, слушајући просјаче

као неку „међуврсту“, као неке чудне спроводнике смисла који наслућују будућност, чине то са нелагодом и страхом од свеопште несреће.

Историјска и геополитичка реалност о којој Станковић пише подразумева сложене међуетничке, међуконфесионалне и класне односе, који узрокују и многе друштвене и културолошке разлике. Свакодневни, колективни и лични, интимни живот Станковићевих јунака функционише у контексту једног чудног, нестабилног, хаотичног времена у коме су на делу промене или барем само најаве промена друштвених хијерархија. Углавном су предисторије радње коју он описује смештене у такозвано „турско доба“, кад је врањски регион још увек био у склопу Отоманске империје, иако се надолazeћа промена већ тада наслућује. У то време, старе, чувене породице, које одржавају блиске односе са турском господом и администрацијом, смештене су у горњи део вароши, док се досељеничке породице, које углавном долазе из руралних предела, полако се привикавајући на градски миље, насељавају у доњи део. Са фактичким повлачењем турске администрације и геополитичком променом након које Врање потпада под јурисдикцију српске државе, уједно и променом друштвених хијерархија, обичаја и економских прилика, имућне породице сеоског порекла прелазе „границу“ која сада раздваја округе који раније нису били подељени, све се више насељавајући у доњи део чаршије, док господа у горњем делу, иако чувена по гласу, губи велики део својих повластица. Истини за вољу, неки људи

су губили богатство не само због политичких прилика већ и због порочног живота који су водили, односно жеље да надмаше турску господу, попут Младеновог деде у *Газда Млагену*, а неки други, опет, због непредвидивих обрта судбине. Другим речима, у Станковићевом свету функционишу различити принципи друштвеног стратификовања, који се понекад укрштају, а понекад функционишу посве одвојено. Класне, етничке, имовинске и друге поделе највише долазе до изражаја приликом склапања бракова, при чему се, на породичном нивоу, помно води рачуна да не дође до искорака из већ постојећих друштвених констелација. Обичаји и разнолике друштвене и породичне праксе налажу да новостворена продица не наруши мапу већ постојећег духа заједнице. Станковићев приповедач, притом, на те поступке гледа често амбивалентно. У многим од женидбено-уладбених обичаја, схваћеним као један за појединца претежак, репресиван механизам, Станковић проналази главнину своје инспирације о рањивости и сложености човековог доживљаја света, и то не само у *Нечистој крви* и *Газда Млагену* већ и у читавом низу других приповедака и прича: „У ноћи“, „Покојникова жена“, „Стари дани“, „Чок“, „Они“... С друге стране, Станковић као приповедач, али донекле и као хроничар и уметник који бруши један филозофски поглед на времена унеколико другачија од оног у коме пише, времена свакако мутна, тешка и несигурна, покушава да разуме мучну и хијерархизовану логику једног одређеног начина живота, према коме је дугорочна важност

припадања заједници била, према већинском схватању људи тог историјског и географског простора, вредносно изнад могућности личне и индивидуалне слободе избора, оног најдубљег, најслађег и највише табуизираниог – личне чежње и жудње. Због тога се његови јунаци чешће одлучују за очување свог унутрашњег, интимног простора слободе, унутар кога остварују премоћ над личним жељама. Идеја припадности нечему вишем, што је изнад појединца и његових чежњи и жудњи, представља важну тематску окосницу Станковићевог сложеног света, који позива и самог читаоца да појми орнаменте представљене свакодневице и тешких изазова с којима се јунаци срећу.

У приповеци „Наш Божић“, та екстаза спознавања нечег и за читаоца и за аутора сугестивно „вишег“, одвија се поступно, уз доследно изведен крешендо мисли, емоција, слика, асоцијација. Исприповедана из перспективе дечака, која укључује и перспективу одраслог човека који тумачи догађаје, приповетка повезује смисао прошлих дана и наизглед малих, локалних ствари, са духовном димензијом великих туга и страхова.

Шетам по соби и загледам се, да видим какав ћу изгледати на Божић. А Божић? Ех! Није ово Божић. Ово је нешто што мирише на оман и сух босиљак више иконе! Сада ме и мајка већ не грди, ако штогод сломим, а камо ли да ме бије, јер „лошо“ је пред Божић. Чак ме друкчије некако и гледа. Не као мајка, већ некако друкчије, понизно, као старијег од себе (Станковић 1985в: 215).



Врло брзо, у приповеци ће се открити, док приповедач описује поступно одвијање празника у дечаковој кући и читавом крају, да је дечак заправо „домаћин“, да је његов отац недавно умро и да је кућа у ситуацији неизвесног нагињања ка друштвеној маргини, ка пропасти, усамљености и несрећи. Усред свеопштег веселја и празничне буке, песме и гостију, јунакова кућа је празна; сународници их „жалe“ и „штеде“, иако је то из перспективе дечака и његове мајке супротно ономе што желе, јер они управо желе да буду „као сви“. Ипак, у кључном тренутку, стари очев пријатељ долази са свирачима да обнови сећање на оца и да покаже да се и у њиховој кући „песма поје“. Та дирљива сцена враћа дечаку и мајци осећај припадности заједници, друштву, животу:

А мајка, са сузом која јој полако, полако мили низ образ, гледа ме где гологлав стојим између њих и свирача и дворим их с очевим сахатом на прсима, па као да ми вели:

– Божић, сине. Видиш ли? (Станковић 1985в: 223)

Идеја Божића, као нечег што се може видети, осетити, доживети, спознати превазилажењем појединости уобичајеног ритуала, уједно је и једна од најбољих предодби Станковићевог односа према духовном, метафизичком, симболичком. Кад бисмо покушали да укратко сумирамо ставове Станковићевих јунака према ритуалном и Станковића као писца према религијском или, уопштеније речено, метафизичком односу пре-

ма свету, рекли бисмо да је посреди однос индиректног, свакодневног упражњавања ритуала укореењених у заједници и историји колектива. Религијски обичаји потврђују идентитетско припадање јединке одређеном културном ентитету и етницитету, али и њен начин исправног живљења, као и, у вези с тим, остваривања комуникације с нечим вишим, оностраним. Упркос честој несрећи, осујећености и маргинализацији, Станковићеви јунаци заузимају своје место у животној констелацији у складу с обредним обичајем доживљаја света, каткад на онај уобичајени, колективни начин, а каткад кроз одступање, кршење табуа и инвертиран однос према сакралном. Могло би се рећи да за Станковића као аутора свакодневна и имплицитна утемељеност његових ликова у религијским обичајима, било да је реч о повиновању или одступању од њих, представља моменат помоћу ког је писац испитивао сопствени однос према улози метафизичког у прецизном, документаристичком наративном поступку своје прозе. На тај начин, ауторова дискретна сугестија о међусобном хатичном сукобљавању сила, о несталности и несигурности у непредвидивом историјском и културном контексту, суптилно указује и на индивидуализовано присуство метафизичке димензије у животној свакодневици ликова.

Несумњиво је да се, у Станковићевом опусу, тема припадања испољила кроз однос јединке према питањима културног колективитета, као и обичајних, ритуалних пракси. Понекад јединка своје сопство проналази у активном учешћу

у ритуалима, а понекад и у активном или имплицитном извржавању свог односа према њима, прелазећи у апсолутну супротност, у негирање, пркос, субверзију. Станковића је, у сваком случају, занимао личан, интиман однос његових јунака према концепту припадања извесном систему веровања, иницијације, обичаја и ритуалних пракси, као и питање у којој мери им такав концепт омогућава да се суоче с реалношћу, а у којој их увлачи у мрачне вртлоге сумњи и других душевних понора. Једна од Станковићевих главних опсесија – што је и била средишња тема овог поглавља – јесте увид у начин на који обични, па чак и они незнатни, невидљиви људи, уписују своју егзистенцију у контекст обичајног постојања, као обриса свеколиког, модерног концепта људског друштва.



### 3. ПАТЊА МУШКОГ И ЖУДЊА ЖЕНСКОГ

#### Инспирација парадокса

У свету Борисава Станковића моменат љубавне патње, чежње или жудње заузима средишње место – мада не на онај начин на који је читалачка пажња уобичајено навикла, образујући се на темама и мотивима романтичне љубави западно-хришћанске цивилизације. Станковића не интересују велики наративи и поетски концепти пројектоване емотивности у љубави. Њега као писца занима интроспекција у доживљајни свет јунака и сагледавање тог света очима и осећајима самих јунака. Визија осећајности у Станковићевом стваралаштву не поклапа се са конвенционалним очекивањима интелектуализоване традиције, нити великих филозофских идеја о безвременој љубави и романтичном и националном припадништву.<sup>9</sup> Пближе гледано, концепт

---

<sup>9</sup> Ово је једна узредна примедба, којом желимо да Станковићеве мотиве љубавне осећајности већ на почетку поглавља ослободимо сваке могуће осумњичености за литерарни анахронизам, уколико романтизам доживљавамо пре свега као обележје једне културно-историјске епохе, за коју се често везује појам емоционалности и ирационалности. У том смислу уважавамо методолошко становиште Марија Праца, који се залаже за схватање романтизма као напросто једне од формула којима се постављају одређене

еротске чежње у Станковићевом свету обавија се око тежих, опипљивијих, дубоко у људску природу укорењених примарних осећања, која у његовим јунацима изазивају чудновате, њима самим нејасне, психосоматске реакције. Сва та осећајност испољава се кроз радње, суманута делања, губљења контроле или, пак, много чешће, претеране контроле над самим собом, повлачењем у себе и аскетским односом према животу. Оно што је пресудно јесте да јунаци с потешкоћом спознају шта им се дешава, док, с друге стране, пишчева ауторска перспектива покушава да на један посве аутентичан, оригиналан начин посредује између имплицитног читаоца и оног што је исприповедано.

Љубав у Станковићевом свету, пре свега, није подухват освешћеног чина, који би нужно укључивао и идеју успостављања емотивних веза, предузимања брака или, најпросто, природно последичног задовољења својих жеља. Тачније, између еротске чежње за другим људским бићем и било какве могућности поступања по тој чежњи, стоји колектив, а у највећем броју случајева и сами потенцијални љубавници који се опирају својим жељама. Станковићеви јунаци нај-

---

неопходне интерпретативне границе: „Ове формуле треба да укажу једино на карактер епохе у којој је дело настало, како би се избегло да неки склоп речи, или звукова, или боја или облика, грешком испунимо намерама које постоје у духу интерпретатора, али их сигурно није било у духу уметника“ (Ргас 1974: 27). Уопште узев, разумно је посматрати књижевно дело као сплет различитих тенденција, мотива, варијација, које се на различите начине могу комбиновати и тако стварати његову аутономност.

чешће нису у ситуацији да успоставе било какву јасну корелацију између своје љубавне заинтересованости и начина на који ће се њихов интимни живот одвијати. Посебност Станковићевог приповедачког поступка је у карактеристичном одступању од објашњавања „свега“ из перспективе свезнајућег приповедача, ради предочавања углавном оног што су јунаци, захваљујући сопственим осећањима и разумевању, у стању да и сами закључе кад су посредни њихова душевна стања.

Оно што Станковића сврстава у сам врх модерног разумевања света у нашој књижевности јесте уобличење сложености емотивне повезаности између два људска бића, потребе за интеракцијом са другим, за предавањем другом, чежње за доживљавањем другог и, кроз то доживљавање, достизањем сопственог додира са оностраним. Кад посматрамо опус као што је Станковићев, све смо уверенији у упитност и ограниченост тежње да стварамо стриктне стилско-периодизацијске поделе између књижевних дела, или њихове поделе на романтичарска, реалистичка или дела модернизма. У сваком великом делу из било којег од тих праваца сустичу се идеје, филозофски концепти, поетичке замисли, мотиви и поступци заједнички за све њих. Станковићев опус по питању тема емотивних односа и тежњи, без сумње деконструира било какву концепцију чврстог периодизацијског опредељења, али и коначних интерпретација мотива интимних односа својих јунака. Предочавање људске интима у његовом

делу јесте сама срж онога што истовремено и сврстава овог писца у сам врх књижевне уметности, и оставља његове мотиве и увиде у душевне лавиринте својих јунака недореченим или, такорећи, енигматичним.

Љубав, као реч и као душевно-освешћен појам, у Станковићевом делу скоро да и не постоји, али опет све у том делу јесте утемељено у љубавној чежњи, хтењу, потреби и патњи. Љубавно осећање даје замајац ликовима и мотивацији радње, представља кључну тежњу да се достигне нешто што усхићује, што се нема и што се може једино кроз другог досегнути. Било да су јунаци силни, моћни и чувени, било да су потпуно убоги, немушти и невидљиви, сви су они у Станковићевом свету подложни тежњи да кроз љубав досегну нешто изван себе самих, али и да кроз њу пропадну и нестану. Станковићев приповедач по правилу избегава да нам у приповедању сасвим разјасни оно што се дешава са јунаком који жуди за другом индивидуом, или за искуством додиром са другим. Чини се да писац тему љубавног односа или везе схвата као нешто табуизирано, о чему скоро да се и не може говорити, па је зато у средишту његовог интересовања увек јединка, њена индивидуална интима као таква. Приповедач никад са сигурношћу не сугерише да било ко поседује целокупно знање о ономе што се дешава са јунаком. Станковић тежи да читаоца на неки начин остави „насамо“ са ликом, допуштајући му да сам тумачи оно што се с њим или с њом догодило. Једном речју, као да Стан-



ковићев приповедач има неког чудног обзира и поштовања према интими својих јунака, те их никад не разголићује из птичје перспективе свезналаштва.

У погледу говора о љубавној интими Станковићевих јунака, богати свет његових приповедака и прича драгоцен је за опсервацију, јер се чини да је у неким од њих писац усавршио свој концизни, криптични начин приповедања интима јунака до неслућене вештине. Структурно гледано, у романима је, сходно самој природи жанра, посветио нешто више простора за представљање интима јунака, указујући, веристички прецизно, на токове њихове унутрашње осећајности и психолошко-емотивних склопова. Међутим, Станковић чак и у романима није одступао од свог суштинског, не-свезнајућег, а опет све-речитог стила приказивања интима својих јунака. У случају Софкиног лика, иако лежерно говори о „оном њеном“, као да рачуна на то да би сам читалац требало да осети о чему је ту заправо реч, приповедач ипак детаљно указује на анатомију људске потребе за чулним уживањима, еротским испуњењем, тајним, интимним животом жена и девојака. Он то чини тако што својом тачком гледишта залази и у хамаме, или тако што кратко али јасно указује на брачни, интимни живот удатих жена. Слично се може рећи и за приступ питању интима Младеновог лика у *Газда Младену*. Младен је такође приказан као неко ко је подложен својеврсном интимном доживљавању самог себе, на начин на који је то могао самом себи да посредује.

Младен је све видео, осећао, знао.

Као нико до тада, више него отац, тако је он прошевину, свадбу своме брату учинио. Дарови били су први. Невести читава низа од дубли. А већ спремање јела, пића, вечера. И, кад увече, у суботу, уочи свадбе, пошто дочека све позване, прве домаћине из махале, вароши, пошто их, изљубивши се с њима, уведе, посади за богату софру, нареди двојим свирачима, ашчикама, слугама да ништа не жале већ само што више и као што треба госте угосте, кад он, место оца им, свекра, поред бабе у чело, с десне стране, седе, и кад најстарији, хаџи-Риста, диже се и наздрави њему, домаћину, своме комшији, газда-Младену... он, први пут тада, пусти сузу... Умало што се не заплака... (Станковић 1985б: 60)

Као што показује овај пасус из *Газда Младена*, упркос самоконтроли, самопорицању, скривању од себе самога, Младенове унутрашње бране би у неким ситуацијама ипак попустиле и оно што је јаче од њега избило би на површину. У овој ненаметљивој сцени, која се у роману појављује тек епизодно, наизглед без већег значаја, Младеново *несвесно*, као аларм, указује унутрашњим оком на тај срећни догађај, на срећу његовог брата који се оженио девојком коју је и сам хтео. Истим тим унутрашњим оком, Младеново несвесно даје знак целом његовом бићу да је време да се и он суочи са свешћу о својој сопственој, емотивној самоћи, о својој „жељи“ од које ће, на крају, остати само запис у свесци.

Постоји нешто потмуло, чудно, страно обичном свету, али заједничко ликовима Софке и газда Младена и њиховим емотивно-доживљај-

ним судбинама. Рекло би се да је и сам писац са извесном намером зазирао од разјашњавања онога што се дешава на интимном плану доживљаја њиховог сопственог еротизма. Намеће се одређена слутња да су ти ликови посебни не само по свом пореклу, држању и чувењу већ и по врстама својих еротских жудњи према том нечем „другом“, чега ни сами нису свесни (в. Грујић 2015). И други се ликови из Станковићевих прозних форми крећу у домену емотивности каква се јавља у та два романа. Док Софка жуди за нечим, Младен је тај који пати. Ни једно ни друго неће дозволити да се њихова специфична емотивна ситуација подведе под нешто обично, видљиво, свакодневно, што важи и за друге људе око њих. Но, за разлику од других ликова, чија патња, односно жудња, обично јесте у корелативу с неким одређеним „другим“ људским бићем, Софкина и Младенова осећајност је сложенија, ауто-рефлексивнија. Њихова туга је много више него код других ликова последица пропасти сопствених емотивних потенцијала, онога како су „могли да воле“ само да им је било допуштено, а не последица пуког непоседовања тог „другог“. Јер, за разлику од многих других јунака у Станковићевој прози, Младен и Софка у одређеним моментима свога живота уживају и извесну слободу избора. Младену ће се тако, примера ради, указати могућност да, након свега, буде са Јованком, али он то одбија. Његова жеља за Јованком није толико жеља да је поседује, колико жеља за сопственом визијом емотивног испуњења. У Софкином случају, пак, целокупна њена

жудња, замисао о могућности испуњења, настаје попут ситног ткања у њеној глави, као идеја о еротском доживљају, коју једно време чак и успешно спроводи са млађаним мужем Томчом, настојећи да створи свог сопственог, идеалног „Томчу“. У питању је покушај остварења њене најдубље тежње; међутим, идеал се руши оног тренутка кад тај исти Томча задобије своју карактерну, родну индивидуалност, која се огледа у суровости, грубости и презиру према жени. Кад настане та промена у њиховим односима, Софка се више не противи и не бори против тог новог, страшног, насилног Томче. Тумачења за њено одустајање од било каквог покушаја да тог деструктивног Томчу на било који начин умили и промени, могу бити многострука и амбивалентна. Но, једно од њих свакако би могло бити да је она сама, Софка, своју борбу проналазила у инату, у трпљењу. Јер, њен живот са Томчом након чувене, за Томчу увредљиве, посете ефенди-Мите и Томчиног преображаја након те посете у насилника, претворио се дословно у бојно поље. Ништа у Станковићевом тексту не указује на то да ефенди-Мита, као отац, након преломног тренутка у виду поменуте посете, игра било какву улогу у Софкином даљем животу и процесу њеног одлучивања. Од момента кад њен брак прелази у патњу и мучење, Софка у себи коначно крши све везе са могућим, а заправо лицемерним, утицајем очевог имена. Отворено насиље, као последица скидања друштвених маски, постаје модус њеног брака; на делу је њено одустајање од идеалистичких очекивања према

којима је, како је некад маштала, могуће имати „истински доброг мужа“. Уместо тога, разрешење Софкине судбине одвија се у виду разоткривања реалности положаја жене која доживљава насиље и ударе при сваком сусрету са мужем, пијаним и бесним и на њу и на цео свет. „Али она из ината ни да јаукне“ (Станковић 1985а: 159). Софка се, међутим, итекако обрачунава, али са самом собом, са сопственом заблудом да је могуће интимно се остварити кроз неког ко ће бити, како је раније маштала, идеалан муж, „савим њен, не неки други, страни Томча, син гавда-Марков, него њен Томча“ (Станковић 1985а: 150). Софкина жудња за тим „њеним“, кроз које би се „она“ потврдила, показује се као тешка, трагична заблуда, због чега се и може рећи да се она, остајући у том браку, у извесном смислу обрачунава са самом собом, као јединим противником себе достојним.

У духу станковићевских значењских недоречености, тајанствености његових погледа на људску егзистенцију и могућности досезања срећног бивствовања на овом свету, и овде можемо рећи да нас писац оставља у недоумици како, на крају, треба да схватимо Софкину судбину: да ли је то трагедија једне породице, класе, женског рода или човечанства уопште? Гледано из временске позиције у којој се данас налазимо, може се рећи да би писац станковићевског сензибилитета, упркос традиционализму времена које предочава, свакако избегао класификацију, подвајање и ограничавање људског искуства на строго „мушко“ и „женско“. Управо та окол-

ност и указује на инспирацију парадокса која је utkana у наслов овог поглавља: патња мушког и жудња женског. Упркос јасним формалним историјско-обичајним контекстуализацијама мушко-женских односа о којима Станковић говори, он у својим причама покушава да укаже на прертљивост, конструисаност и недоследност замишљених подела родних улога, на сурове обрте судбине и позиционираности људских бића, на модусе испољавања њихове личне воље и на неочекиваност животних изазова. Иако јасно сензибилисан за уочавање неравноправности женског субјекта, суровости обичајних очекивања од целокупне групације жена онога времена, тешких породичних и друштвених задатака који су јој наметали једну пре свега тужну, девастирајућу егзистенцију, Станковићев приповедач не жели да се, кратковидо и стереотипно, задржи на било каквој врсти аналитичке гетоизације женског искуства. Иако своје јунакиње приказује реалистично, суптилно уочавајући све неравноправности, све интимне повређености њиховог бића, осујећености у друштву, браку, породици, у јавном и приватном простору, Станковић по правилу указује и на све оне, такође реалистичне, аспекте њихове богате душевности која их тематизује као субјекте сложеније од пуког означитеља жртве, објекта, статичне ствари у оквирима патријархата. Станковићеве јунакиње су, поред тога што су мирне и послушне пред ауторитетима, истовремено и тако живе, пркосне, интелигентне, спремне да желе, маштају, да буду каприциозне, бесне, непринципијелне, јаке

и слабе у разним ситуацијама. Другим речима, Станковић је родно сензибилисан аутор чија поетика тражи своје оригиналне, аутентичне путеве проговарања о људским бићима, гледајући у свако од тих бића као јединствен, на типична понашања несводив случај.

Станковићеви јунаци су, упркос извесном парадигматичном карактеру његових уметничких визија, пре свега јединствене индивидуе које желе, пате и у себи носе своје сопствене универзуме. Када говоримо, као што сугерише наслов, о *џајџи мушкој*, не говоримо о генерисаној, типичној патњи и некаквој униформној судбини друштвено условљених, есенцијалистичких задатих модела мушкараца оног времена у коме настаје Станковићево дело. Његовом прозом разоткрива се, ненаметљиво, парадокс конструкта „мушкараца“, који иако у складу са очекивањима предузима активну улогу у задовољењу својих потреба, често, међутим, бива и немоћан пред деструктивним и аутодеструктивним силама неостваривости чежње за нечим другим, нечим изван себе, нечим што ни по цену живота не може имати. У истраживањима Бојана Чолака указује се на рањиви положај мушкараца у патријархалном друштву и на механизме патње којима су они подвргнути у свету представљеном у Станковићевим делима: „Мушкарац је морао прихватити наметнути модел или би његова родна улога била доведена у питање, а самим тим би био нарушен и углед породице“ (Чолак 2009: 20–21). Узимајући у обзир ове значајне опсервације, овде ћемо се усредсредити на неке нове

перспективе у приказивањима душевних стања мушких јунака, нарочито у краћим, бриљантним формама Станковићевог опуса.

С друге стране, ни женска осећајност у Станковићевом делу није једноставно саморазумљива, типска или једнозначна. Живети у насилном свету, пак, не значи *не жудејши*; и у присуству насиља, оно што културално замишљамо као конструкт жене, јесте биће које свим својим чулима такође доживљава страст, привлачност или узнемиреност у присуству нечег „другог“, различитог од себе. Станковић жели да за своје јунакиње уради нешто аутентично, снажно: да проговори о њиховим душевним и чулним стањима онако како би то оне саме, онако како нико до тада није за њих, о њима, проговорио. Као што је већ разјашњавано на другим местима, Станковићев приповедач скрушено и опрезно проналази посебне начине да опише „женску жудњу“, начине који откривају комплексност и богатство индивидуа које се у том, приказаном свету, затичу у позицијама жене.

У крајњем смислу, главна замисао паралелног посматрања онога што у овој књизи називамо мушком патњом и женском жудњом, јесте да се позабавимо неким примерима из мање познатих Станковићевих прича и приповедака, које су, будући мањег обима од романа, концизније усредсређене на емотивност јунака, као основног чиниоца наративног ткива. У склопу корелативне везе ове две тематске линије, моћи ћемо да посматрамо неке од одлика Станковићевог увида у психологију, чулност и интиму својих ликова,



што је често остајало недовољно проучено у његовом опусу. У већ помињаној приповеци „Они“, као што је наговештено, Станковић је хируршки прецизно приказао живот једног јунака, који се у жељи да што боље послушношћу узврати љубав својим родитељима, самопоништио у погледу своје интимае и свог емотивног и чулног остварења. Тако је пустио и да му одаберу за жену ону коју су они хтели, а не ону коју је он волео, што је и њега и његове родитеље одвело у потпуну пропаст. Приповедач смело користи реалистичке поступке приповедања да би нам дочарао једну врло поетизовану, лирску конструкцију литерарне замисли: не може се љубављу према родитељима или породици надокнадити она индивидуална, еротска, чулна тежња у човеку.

Идеју да и одрастао мушкарац, на плану иницијације, може још увек остати дете, индивидуа која се не иницира у свет одраслих преко еротске зрелости, Станковић је већ имплементирао у случају романа *Газда Млаген*. На неки начин, Мита из приповетке „Они“ јесте једна мрачна, трагична алтернатива Младеновој животној причи, скоро као варијација на тему Младенове судбине. Док су у роману извесна места у Младеновој животној причи приповедно неразјашњена, Митина судбина се чини јасном, савршено фабуларно заокруженом, као да представља додатно, пропратно објашњење за боље тумачење Младеновог лика и поступака. Младен је, приповедно, у погледу перспективе опажања у нарацији, далеко више привилегован лик; приповедач наине врло често готово да улази у Младенову главу,

до оне границе до које и сам Младен допушта себи да мисли и осећа. Међутим, сам крај романа, Младенова усамљеничка старост и очигледна свест о сопственој болној изолованости од себе самог, позива на размишљање није ли Младенова трагедија и већа од Митине. Да ли је могуће победити себе, као што је то хтео Младен, као што је то хтела Софка, која, трпећи насилног Томчу, ратује и против себе саме? Ово су врло смела, дрска питања Борисава Станковића као писца и уметника-антрополога. Очигледно су ова питања изазовно упућена самом читаоцу.

Станковића су занимале разне варијације патње мушких ликова, од којих су неки чак и активно, на најчудноватије начине, тежили проналажењу модуса свога саживота са патњом. У том смислу издваја се приповетка „Чок“. У њој се наратор појављује у форми сведока, човека који приповеда о својим знанцима, које очито познаје још из времена кад је био дете, а они млади, успоређујући ситуацију њихових живота из тог времена са временом у коме је он одрастао човек, а његови јунаци већ средовечни. Реч је о мушкој и женској особи који су се, кријући од других, као млади невино волели, али се знало и очекивало да се неће узети, јер је она била из боље, знаменитије и имућније куће, те удаја за њега не би била примерена. И тако су се они, у складу са својом ситуацијом, а стално у међусобној близини, виђали, свађали, мрзели, ишчекивали помирење, желели, без разрешења. Немогућност остварења брака, реалне везе у материјалном свету, не спречава у овој причи, а

ни у неким другима, двоје људи да ипак развију сложену, замршену, психолошку и емотивну везу, и која је већ сама по себи јака, тешка и мучна. Иако се у радњу уводи најпре мушки лик, приповедач описује њихове односе из перспективе женског:

Никад, као што су друге према онима које вољу, она према њему није била: послушна, сва срећна ако он до ње или игра, или разговара, гледа је. Никад она то не, а камоли да понашајући се тако према њему, као што је ред, тиме у исто време обећава да ће му, ако је буде узео, бити жена као што су друге жене: благодарна, срећна што се удала за њега, да ће његова реч за њу бити закон, и као што кажу: „ноге ће да му пере и воду од њих да пије...“. А она је знала, била уверена да он не би то тражио. Волео би је, трунка не би дао да падне на њу. Али увређена тиме што он само у том њеном понижењу пред другима, види, њену љубав, а не из саме ње, њених очију, које кад га гледају, издају је; њене витке, набрекле снаге која, кад је он близу сва јој узигра те она обамире, дрхти, стрепи, јер зна да кад би је он само дирнуо пала би, растопила би се на његовим рукама. И, тиме увређена, за инат никад није хтела да буде као што је он хтео. И зато ако би он играо до ње, она се чинила као да није он до ње. Гледала би само себе и пазила како ће што лепше да игра. Ако се с њом разговара, она пред њим онако витка, развијених прса, успламтела лица, гледећи га право, а не стидљиво, одговарала би му али увек с неки страсним отпором, отпором који је њега дражио, доводио до беса те би он за инат, пред свима је понизио, јавно наружио, увредио. И тако су се увек њихови разговори свршавали грдњом, срдњом да после по неколико недеља, а и месеци ни речи не проговоре (Станковић 1985г: 25–26).

Већ овим почецима, уводи се тема сложености интимних односа између двоје људи, контекстуализованих у одређеном друштвеном и културном простору, али, опет, индивидуализованих у тој ситуацији. Овде се, можда и најбоље, одмах показује већ описана двогубост Станковићевог односа према родној условљености интимног живота својих јунака. Док, с једне стране, друштво, обичаји и очекивања свакако утичу на њихов међусобни однос, читалац ипак стиче и увид у танану, деликатну природу љубавног односа у коме заљубљене стране увек сумњају, увек траже доказа и увек су подложне само њима знаном највећем усхићењу и интимној поверљивости, јединственој само за то двоје људи.

Тако се и даље у приповеци „Чок“ представља и лик јунакиње, Кате, и њен каснији, живот удате жене, за другог човека, који је био прикладнија прилика, живот који је оличење оног идеалног мирног бивстовања у браку, онога што се и у савремено доба назива *брачном срећом*. Као удата жена, она је цењена, пажена, угледна, мирна и задовољна.

Дакле, била је као прва. Истина да јој је у почетку, кад се удала, било мало тешко, мучно. Као да није могла да се брзо отргне од оног девојаштва, заноса ватре, и као да због мужа који је тобож изненадио својом обичношћу. Али сад, кад год би се сетила, задовољно смејала помишљајући о томе. На оне вечите свађе с њим. На оне муке, болове у бесаним ноћима кад је мислила да ће полудети или што се опет посвађали, или од страсти, чежње замишљајући њега, како га грли љуби. Па онда оно његово вечито упињање, пркос. И то све због

тога што је мислио да она што је богата, из боље куће него он, за то није понизна, послушна према њему као што су остале девојке према онима које вољу (Станковић 1985г: 27–28).

Чежња, патња, мука у Станковићевом свету јесте саставни део љубавног заноса који, како се види, представља својеврсни канал комуникације између два субјективитета за себе. Љубав, иако оптерећена захтевима родних и класних подела у оквиру којих јунаци живе, ипак конструише и развија свој сопствени живот, сопствени свет и модус постојања. Међутим, док Ката верује да је, удавши се, превазишла и оставила иза себе свој некадашњи пламен, своју жудњу, Младен, још неожењен и очигледно и даље у власти „оног“ пламена, у њеним очима постаје привилегован, због чега му и завиди:

Увек исти, увек бесан, горд, као једнако одржавајући *оно*, што је некад било. И Ката би жалећи га али са неком као завишћу мислила на то његово упорно, вечито одржавање *онога* (Станковић 1985г: 29).

Према Катином осећању интимности, љубавна жудња кореспондира са психолошко-еротским феноменом доживљавања вољеног „истим“ у својим маштањима. Тај мотив биће заступљен и у приповеци „Покојникова жена“, као одређујући мотив женске интиме и освајања простора жудње који је толико интериоризован да је вредан одбране и по цену живота, односно сопствене пропасти, а о чему ће бити више речи у последњем поглављу. Иако, дакле, задовољна

браком, Ката и даље, кад се присети своје велике љубави с Младеном, пати, жели и жуди. Љубавна жудња се овде напросто појављује као специфичан интимни доживљај вредан по себи, иако није спојен ни са каквим осећањем среће, задовољства или испуњења. Управо напротив, у женском доживљају он се повезује с болешћу, слабошћу и некаквим необјашњивим, ни са чим упоредивим психичким и физичким стањем, које Кату обузима при помисли на Младена, који је у њеној свести и даље оно што је био:

Најрадије би лежала, одмарала се. Није јој било до седења, разговора. Било јој је тешко. Ноћас, једва је ноћ провела. Ма да је ништа није болело, било јој је тако мучно, тешко. Целу ноћ осећала је као неку пустош, блиску смрт, шта ли? (Станковић 1985г: 30)

Кати је, заправо, врло тешко, јер осећа да је својим преласком, иницијацијом у свет удате жене изгубила некадашњу чистоту, невиност, енергију и силину љубави, која је, за људско биће, снага сама по себи. Чини се да, у Станковићевом схватању, тај прелазак и нема толико везе са конкретним моментом карналног доживљаја, искуства физичког додира, колико са самим унутрашњим чином предавања свог сопственог ја другој особи, а не оној која је у срцу једном била саучесник у доживљају интимности. Ката се, иако удата, кад пати за тим доживљајем – а Младен, још неожењен, и даље другује са њиховом интимом – осећа самом, напуштеном. Кад га и види, након сусрета с њим,

она се готово разболи: „Уђе и болесна, готово леже у собу. Све пре њом изиђе. Њена младост, лепота. А сада шта је? Ништа. А он још исти. Исти онакав као некад“ (Станковић 1985г: 31). Могло би се закључити да се овде формира близак однос између јунакиње и њене сопствене интимае, сопственог еротизма, који се осамостаљује чак и од вољене особе. Јунакиња се упушта у својеврсну борбу, надметање са вољеном особом, јер не може да допусти да је његов однос према емоцијама које су делили аутентичнији него њен. Парадоксално, јунакиња штити своју интиму, у свету у коме се чини да интимае уопште нема, тако што ће поново „победити“, надвладати у љубавној игри и натерати свог драгог да и он ступи у брак, да и он пређе у стадијум у коме је и она. Тако му Ката поручује да се ожени другом, али чини то једном посебном поруком: „[...] нека се жени! Зашто, тако, нежењен... на грудима ми лежи“ (Станковић 1985г: 33). Младен на то, како приповедач каже, весело пристаје, чак срећан. Сама та женидба, тај свакодневни материјални живот за Младена и није толико важан, колико је важно сазнање да је њена љубав морала бити толико силна, кад ју је натерала на такву врсту комуникације: „Како му је слатко падало што је дознао да га је волела и да је увек на њеним грудима лежао“ (Станковић 1985г: 34). Тако се њихова љубавна драма, мука, разрешава на парадоксално умирујући начин, добивши индивидуализован карактер у којем се два љубавна осећања, два вида чежње за другим, сливају у једно јединствено, духовно помирење,

у свету у коме се, у материјалној и историјској реалности, људске жеље тешко остварују у свом зачетом виду.

Станковића је занимао емотивни, доживљајни свет оних најнезнатнијих, најунесрећенијих, од рођења нежељених, непоштеђених људи, који су преживљавали захваљујући сажалењу и осећају кривице других. Они су често били и толико „узети у памет“ да те своје несреће нису ни били свесни, примали су сваки дан један за другим на сличан начин, и постојали као што постоји све остало. Станковић је такве живописне и скрајнуте егзистенције као књижевне ликове градио са интересовањем, пажњом, љубављу, уживљавајући се у њихов свакодневни живот, детаље, историјат и интересовања, и дајући им тако место у заједници. Неретко, међутим, то и нису људи који су потекли са дна; каткад су се, једноставно, суновратили у животу, зарад неке своје несрећне судбине или несрећне лојалности некој својој интимној чежњи. У две Станковићеве краће приче, „Станоја“ и „Прва суза“, налазимо аналогне конструкте приказивања лојалности мушких ликова према предмету своје љубави, иако је реч о посве различитим јунацима: један је зрео, радно способан човек који свесно бира да живи и ради при породици којој, иако у несрећном браку, припада жена коју он воли. Други јунак, слабоумни младић неодређених година, који живи од милостиње у свештениковом дому, прихвата шалу о томе да се заљубио у попову кћи, и од те шале у свом уму креира дубоку приврженост и очајничку љубав. Оно што је зајед-



ничко овим ликовима јесте та безумна, ропска приврженост особама које су предмет њихове љубави, услед које потпуно заборављају на себе. У „Станоји“ та љубав је обележена обрисима трагичног, мучног, тешког, готово некрофилног, јер јој је јунак веран и после смрти своје вољене. У другој причи ситуација је готово комичка, на нивоу шале, фарсе, све до самог краја, кад јунак схвата да његова љубав неповратно одлази, удаје се, и да више никада неће живети у његовој близини као што је навикао.

Док је „женска“ жудња и жеља за неким углавном скривена међу зидовима дома, иза високе ограде, и откривена тек само понекоме, „мушка“ патња због љубави је у Станковићевом свету видљивија, деструктивнија, пропраћена претераним пијанством и јавном деградацијом и самоунижењем. И у помињаној приповеци „Они“, једини моменат када се главни јунак јавно понизио и нанео срамоту својој породици био је онда кад се опио, патећи због удаје девојке коју је волео, а коју због родитеља није испросио. За разлику од женске жудње која је силна, али некако остаје записана на женином телу, здрављу и у њеном уму, не напуштајући најинтимније просторе приватног, мушка патња уз велику буку излази из оквира приватног и постаје свима видљива. Станковић је такође приказивао мотив мушкарца који толико пати да постаје потпуно аутодеструктиван, пропада морално и материјално, не марећи више ни за то шта заједница мисли о њему. „Станоја“ је прича исприповедана, као што то бива у више

Станковићевих приповедака, из двоструке перспективе, обухватајући два временска плана. Један део, који нам показује Станојину лојалност и понашање према дечаковој стрини, односи се на време док је стрина још била жива, а приповедач дечак. Међутим, чак и такав приповедач свестан је разлога Станојине одане службе код дечаковог насилног стрица, као и суровости брака који је, по свој прилици, и изазвао прерану стринину болест и смрт. Необичне сцене у којима Станоја негује своју болесну љубав, ради по кући све „женске послове“ и ропски се брине о свему само да би њој било боље, не тражећи ништа за себе, указују на жељу и свесну намеру приповедача да прикаже бескрајну, ничим условљену љубав.

Али, ма ко да га наљути, чим би стрина приступила њему, метнула руке на раме и благим гласом замолила га:

– Станојо, што си љут? Немој. Ајде учини – то и то! – одмах би узимао рад и радио као бесан (Станковић 1985в: 55).

Стринина смрт означава почетак Станојиног лаганог умирања. Међутим, много година након њене смрти, он још једном, на чудовишан начин, бива интимно суочен са највољенијим бићем. Наиме, приповедач, који је сад већ одрастао човек, замолиће га да, по старом обичају, раскопа породичну гробницу да би се сахранила нова покојница, приповедачева мајка, што би значило да сад он лично, Станоја, треба да сакупи и поново покопа кости своје вољене. Станоја прво упла-

шено одбија, а на питање: „Зар хоћеш други да копа гроб?“, панично пристаје. Након тога следи сцена у којој приповедач затиче Станоју у гробу како разговара с костима. У опису ове сцене приповедач прибегава уметнички обликованом контрасту између „горњег“ света, природе, живота и, с друге стране, смрти, љубави, гроба. То је контраст саздан истовремено од штурог реалистичког описа и од вињете романтичарске парадигме.

Тргох се и погледах небу. Оно чисто и плаво. У даљини преко ограда, зелене се баште и виногради. У чистом и сувом ваздуху кликће шева и ластавица. Охрабрих се и опет погледах у гроб, а Станоја црном, умрљаном руком пређе преко очију. Одједном паде ничице костима (Станковић 1985в: 59).

Љубав се овде, из реалности живота ликова, преноси на поље некрофилног доживљаја, као нешто што не престаје никада, па чак ни после смрти, јер све док постоји и најмањи траг материјалног бивствовања вољене, онај који воли осећа приврженост и сједињеност с том љубављу. Гробља су у Станковићевом делу значајна као наличје живота, односно, једнако су важна чињеница као и сам живот. Може се рећи да је у Станковићевом схватању феномена људске егзистенције на овом свету дубоко укореењена свест о несавршености, недовољности земаљског века да се доживи, ојача, постане довољно независим од судбине да се може бити с оним с ким се жели, због кога се и живи. Овоземаљски живот

као да је предодређен да буде обележен несретним чежњама. Тако, на крају цртице о Станоји, приповедач каже: „Погледа ме погледом у коме беше све: закопана љубав, проћердан живот и вечита туга за нечим“ (Станковић 1985в: 59). Та вечита туга, као обележје литерарног мотива патње, у тематској је основици многих од Станковићевих прича, и сасвим извесно учествује у свеопштем пишевом погледу на парадокс краткотрајног, мучног и противречностима опрхваног индивидуалног људског живота.

У причи „Прва суза“ такође функционише Станковићев приповедачки поступак контрастирања лепоте, снаге и недодирљивости природе у односу на унутрашњу емотивну буру јунака. Главни јунак приче, Димитрија, дете извесне просјакиње, сироче без живих родитеља, одраста као један од оних у циклусу *Божји људи* већ описаних ликова, тако што обавља послове по разним кућама, на тај начин се одржавајући у животу од малена. Немушт и ментално недорастао а огроман растом, Димитрија је, као доброћудан цин, вредан и одан радник, истовремено и предмет доброћудне шале и задиркивања у заједници по којој се креће. Од седамнаесте године па надаље, он, дакле, у време кад се отприлике постаје момак, почиње да живи при поповој кући, при чему га сви задиркују да је то највише због попине лепе кћери, Тоде, коју он ропски обожава, служи, и која се, како приповедач каже, од њега и не стиди као од мушкарца, више га, очигледно, сматрајући дететом, створењем неиницираним у тајне интимних, еротских жеља:

„За њу он не беше мушко, човек, већ обичан, свакидашњи створ“ (Станковић 1985в: 40). У својој великој љубави за Тоду, Димитрија ужива, па тако бива чак и онда кад Тода буде испрошена и кад у поповој кући настану припреме за свадбу. Чини се да баш тада, уочи саме свадбе, Димитрија доживљава и моменте свог највећег усхићења, јер га је Тода то последње вече у родитељској кући посадила до себе, први пут му давши вина и третирајући га као одраслу особу, као ону која има значај јединке у заједници. Међутим, већ сутрадан, како се приближавао час невестиног одласка из родитељске куће, пређашњи моменат највеће среће замењен је другачијим сазнањем:

И кад он, Димитрија, чу Тодино силно јецање, плач свију жена, па чак кијање попино, њему се нешто смрче, уста га засвrbеше и погнув главу, одбацујући од себе рукама нешто, побеже чак иза куће, само да не слуша оно:

– „Да ли те је жалба...“ – које се тако тужно, и отегнуто разлегаше у ово свануће (Станковић 1985в: 41).

Кад Тода следећег дана крене од куће, на колима са својим мужем, приказује се сцена Димитријине очајничке трке да сустигне та кола, што приповедач надугачко описује, као да то трчање траје сатима и данима а не тек неколико минута. Рекло би се да је у тих неколико тренутака Димитрија превалио пут од невиног безазленог бића које је детиње, бесконфликтно, волело и обожавало, без спознаје о трагици људске при-

роде, до човека, мушкарца, субјекта, који зна да воли нешто што не може имати а што га дефинише, достигнувши тиме највишу тајну свог постојања на свету. Док Димитрија трчи за колима, поново је, као и у причи о Станоји, небо око њега чисто, сунчано и блиставо; попут Станоје кад је стајао у гробу, и он је сав крвав, умрљан прашином, и у души му се читав лом одвија:

Сунце је сијало, чист је зрак бљештао и ударао га по очима засењујући их, а прашина која се дизаше од његових распасаних појасева и одвезаних опанака, свога га обузимаше и лепљаше се по његовом, крвљу и знојем умрљаном лицу. Почеше и мушице налетати на лице, крв и прашину, а он се није бранио, већ је само за колима трчао, гледао, а из грла му се отимао промукао, туп глас, налик на крклање (Станковић 1985в: 43).

Чежња за другом особом, недефинисана, неодређена патња и ужас због губитка њеног присуства, саставни је део живота Станковићевог света. Ко је живео тај је чезнуо и патио, поручује писац.

Љубавно осећање женских ликова је код Станковића, чак и чешће него код мушких, приказано путем парадигми чулности, неконтролисаних телесних видова жудње, стања болести, страха, панике. У краткој причи *Нушка* описује се само једно вече, у дворишту једне породице, тачније код дворишног зида. Приповедач, као што је чест случај у Станковићевом делу, и овде је дечак, с тим што се тај дечак у току целе приче не појављује и као одрастао човек. Ипак, чини се да и он осећа шта се између Нушке, девојке која га чува, и младог момка који игра у

колу у суседном дворишту, дешава. Њима је, на-  
име, уз прећутно знање старијих, дозвољено да  
се гледају преко зида, док она, Нушка, чува де-  
чака. Свима је јасно, како приповедач сугерише,  
да је „чување дечака“ само обичајна, дискретна  
форма која омогућава девојци да, ненаметљиво,  
не учествујући на свадби у суседном дворишту,  
преко зида ипак буде видљива сватовима, мом-  
цима, будућим потенцијалним просцима:

И отуд је гледала овамо у оро, али тако гледала  
као да ни у кога не гледа. То је једило момке. На-  
рочито Младена, црвена, висока момка из њене  
махале, који је чак овамо дошао ради ње и уби се  
водећи коло и дајући бакшиша циганима (Стан-  
ковић 1985в: 209).

Наш мали приповедач не може, наравно, да  
зна све детаље овог аранжмана, али чини се да  
је Станковићева конструкција дечака-припове-  
дача у великој мери доследна идеји о одраста-  
њу у строгим, уређеним, а ипак на неки начин  
брижним и у породичне оквире ушушканим  
премисама, где деца, иако готово уопште не по-  
знају свет ван свог дома или своје махале, још од  
малих ногу присвајају кодификован, криптичан  
језик породичних обичаја, пракси и микрориту-  
ала. Те вечери ће нам се љубавни занос младе  
девојке исприповедати очима једног неупућеног  
али проницљивог дечака-приповедача, довољно  
вешто да би читалац, по ко зна који пут, морао  
да се позабави одгонетањем Нушкиног понаша-  
ња. Тако се, најпре, приповеда о Нушкиној уо-  
бичајеној, очито путеној природи:

Знам, и пре кад је тако мајка доведе у госте, а она живи враг. После вечере скупи око себе девојке, па дођу и младе жене. Отац, као увек, повуче се у собу да рано спава. Само мајка с њима остане, а оне, пошто добро притворе капију, запуше руке на њој, почну да играју и певају. Шта ти не раде! Облаче се у мушка одела, плаше једна другу, ваљају се по трави у сенкама од дрвећа по башти. А Нушка им коловођа (Станковић 1985в: 210).

Међутим, те вечери, док се Нушка крије иза дечака код зида преко кога заједно гледају свадбу, она је другачија, престрављена Младеновим приближавањем, од његових руку које хватају њене, иако је очигледно да је сама ту дошла са дечаком, пруживши руке тако да би их Младен могао дохватити. Младенова жеља и њено узбуђење као да су се, у часу док се обраћао дечаку а њу ухватио за руке, слили у јединствен, неповљив доживљај, који све обузима и ван чега ништа важније не постоји, но који је трајао само један трен. Јер, Нушка је одмах затим побегла одатле, као од највеће опасности, а заправо у највећем заносу и узбуђењу:

– Не слушај ти њега... Луд је он, луд! – као да се правда, говори ми она, заноси се и једва иде. А ја њега видим где се издигао, гледа, одупро се рукама о зид, па чисто за нама што не прескочи. А она као да зна за то, па не сме да се окрене, само мене јаче грли и њија се, спотиче о најмањи шљунак. Зауставља је и најмања гранчица и трзају је и плаше сенке и влага ноћна. Као да се ослободи нечега кад се виде у нашем дворишту и кад седе на постељу... Поче да се таре руком по челу, скупља косу, хлади... Оде до бунара, извади воде, поче да се умива, запљускује... (Станковић 1985в: 212)



Овде се, као што описи љубавних осећања мушких ликова често укључују бесловесну, дестићу радост на знак најмање пажње од вољене особе, еротска чежња женских ликова појављује најпре као једна врста „одбране“ испољеног страха према налету осећања које се само по себи доживљава као деструктивно и опасно. Након страха, ово осећање поприма физички, чулни облик у форми стања болести, врућице, знојења, паничног напада, да би после уследила фаза егзалтације, снаге и заноса, јер желети и открити да и друга страна осећа исту жељу јесте јединствен моменат усхићења код Станковићевих ликова, који као да постаје моменат вечности. Приповедање се у таквим тренуцима обично на неки начин и прекида, будући да је даља приповедачка реализација осећања излишна; досегнути моменат је већ сам по себи психолошки и филозофски савршен. Тако и Нушка своје усхићење, које је готово тријумфално, изражава нарочитим страсним плесом:

Снага јој се крши и вије као змија. Само јој очи раширене, чудне, тамне, а опет тако светле... Песма и свирка са свадбе све јаче. А месечина се разастире и плива, плива... (Станковић 1985в: 213)

Станковићев концепт патње у случају мушких ликова, истини за вољу, понекад се и осамостаљује у односу на идеју постојања љубавне инстанце која ту патњу буди, провоцира. Такође, треба рећи да се такви мотиви обично веома приближавају, у својим структурним карактеристикама, мотивима жудње и чежње које налазимо у

случајевима женских ликова, као да Станковић поетички свесно изграђује читав један свет родно разноликих јунака, понашања и ситуација. С једне стране, постоје мушки ликови јасно одређени, готово дефинисани у времену и простору љубавним осећањем према женској особи, која у њиховом доживљају поприма карактеристике идола, што одређује читав њихов живот. Пример је прича „Станоја“, о којој је већ било речи, или приповетка „Стари дани“. У таквим прозним записима Станковић радо посеже за двогубом перспективом дечака—одраслог човека у приповедању, изграђеној по принципу одраслог приповедача који се транспонује у своју дечачку перспективу, описујући догађаје опажане из ње, али ипак вешто обојене сугестијама одраслог човека, зналца људске душе. Тај зналац, међутим, ипак избегава да нам каже *све*. Снага његовог посредовања увида у психолошку унутрашњост јунака почива у сугестивности, недоречености и брижљивој сегментираниости нарације, пажљивом одабиру детаља описа и запажања који сигнализирају душевно стање и унутрашњу борбу јунака.

У приповеци „Стари дани“, патња мушког лика због љубави, стечене у драматичним и трагичним околностима, представљена је описом једног славља у колоритној, готово дионизијској атмосфери. Експозиција приповетке представљена је у стилу реминисценције на стара времена, при чему се приповедач присећа светковина своје заједнице, неког времена оштрог, штурог и опасног, што већ самим тим подцрта-

ва снагу његових унутрашњих, емоционалних буре. У приповести се описује прослава у дому приповедачаевог тече Јована, која, иако сведена на узан круг рођака и пријатеља, експонира све облике ритуалног, ослобађајућег импулса заједнице која је у регуларним околностима очито притиснута и оптерећена тешким, несигурним животом, у коме се имовина тешко стиче а лако губи, као и сам живот. У таквим околностима, и јединка и чланови заједнице свих родова, годишта и статуса, у ретким и драгоценим тренуцима весела при обележавању неког значајног догађаја, долазе у прилику да симболичким, језгровитим и магловитим гестовима и понашањима изразе своје најскривеније жеље, чежње, слутње и жудње.

И као да пуче нешто. Поче песма. Девојке, жене... Њихови чисти, дрхтави, топли гласови испунише собу. Не може се више. Забранише да се пећ ложи. Изнесоше сатлике, чаше и сву „срчу“. Почеше из котличета да пију. Котличе се ређа. Пију, главе им пропадају у котличе, лактови им се тресу, грло пуца, а сузе им иду од силине. Ч’а-Масе узео чам-паре, крши се као чочек, вије, пева и изваљује на скутове женâ. И слуге дошле у собу, стале иза пећи, до врата. Све се откравило, ослободило, и само дахће од смеха, песме. Снашка Паса насло-нила своје лице на руку, грло јој трепери, глас из отворених јој топлих уста иде право, меко, мило... (Станковић 1985в: 230)

Постепено се у средиште наратије уводи снашка Паса, стрина дечака који приповеда догађај, али сад већ из перспективе која у потпуности

подразумева знање о притајеном, скривеном контексту целе замршене и узбудљиве приче, готово легенде о тој лепој, младој и окретној јунакињи. Њу су, наиме, Арнаути били уграбили и одвели преко границе, али их је она заварала и побегла, како приповедач каже, „преобучена у мушко одело, и пешке, преко планина“, да би је на крају спасио и вратио ујаку Томча, познати кријумчар и незванична власт у околини, човек кафана и раскалашног живота. Иако је важио за самотњака, преког, насилног, човека и с ове и с оне стране закона, Томча је просио Пасу од њеног ујака, али овај је није дао за жену њему већ, како налаже обичај, угледном човеку и домаћину, дечаковом стрицу, чича Маси. Томча то њеном ујаку није замерио, разумећи и поштујући обичаје, а сам оставши да пати, лута и не оженивши се никад.

Зна се шта је он – ноћник, који обилази варош, хвата кријумчаре, бије пијане слуге и симиције, кад их ухвати где играју „потапушку“ на новац. Тако целу ноћ, а некад сврати и на веселја, славе, прошевине. Примају га сви радо. Нешто што га се боје, а нешто што су као више сигурни, кад је он, као власт ту. А Паса, не знајући да је он њу просио, хтео да је узме, кад ју је превео, није се од њега устручавала, бојала, већ га је много пазила (Станковић 1985в: 229).

Овако родно конципиран јунак јесте човек једне трансформативне љубави, који се креће око своје вољене или повремено свраћа да би био у њеној близини, а сви присутни, листом, знају за његову бол. Тако долази и на ову славу, а

присутни, знајући шта он осећа у том тренутку, покушавају да не покажу свој занос и одушевљење Пасином игром, страсном и величанственом:

Али на устима им задржан крик, допадање... А све то због Томче, јер је он тај, због кога они не могу да искажу све што осећају. А снашка Паса се баш највише око њега вије, игра му: час као роб, погнуте главе, благодарно до црне земље; час мило, нежно, гануто, сестрински (Станковић 1985в: 233).

Томча напушта скуп, коме уосталом и не припада, што је још једна трагика његове усамљеничке егзистенције, јер је на том скупу присутно оно њему најмилије. Задржаће се ипак још мало испред куће, слушајући песму и свирку:

Гологлав, гледа у мутно небо, месец, и слуша из собе игру, песму, крике и весело, које тек сада, када он изиђе, поче у свој својој силини. Снашка Паса тамо једнако пева, а овамо Томча час устаје, час седе, хлади груди, брише зној... (Станковић 1985в: 233)

Усамљеност субјекта који пати за другим бићем, јединственим али недостижним, овде је додатно наглашена изопштеношћу из заједнице. Станковићева парадигма људског опстанка и задовољења чежње за спокојем по правилу је повезана са припадањем некаквој заједници, реду, устројству, или барем идеји тог устројства, пошто је оно, као што се наслућује из Станковићеве прозе, само опсена племените жудње за срећом.

С друге стране, Станковић ипак гради и једну другачију врсту мушког лика, који се разликује од уобичајеног, доминантног модела – како се то у причама каже – домаћина, чврстог и строгог мужа и оца породице. О расколу између замишљених, претпостављених карактеристика прихватљивог модела „мушког“ понашања у свету Станковићевих јунака, говори се, у важним цртама, у *Газда Младену*; тачније, читав роман је једна врста литерарног одговора на проблем постојања претпостављених образаца родних понашања. Могло би се, уопштено, рећи да код Станковића срећемо идеју о постојању и међусобном сукобљавању најмање три врсте родног конструкта маскулинитета. Један би био тај замишљени, пожељан модел оца породице, преког, неприкосновеног господара, који, иако изразито строг и често суров према својим укућанима, ипак мисли пре свега на добробит заједнице и стара се за хијерархијом одређено место сваког члана своје породице. У Станковићевом опусу такви се ликови срећу у готово свакој причи, али више само по чувењу, веровању да су такви, него што се о тим људима у причи заиста нешто поуздано зна. Као ликови, Станковића не интересују такви у патријархалном свету идеално пожељни модели родних одређења. У средишту његове прозе су јунаци из другог модела родних уметничких конструкција, који често покушавају да задовоље тај стандард, али због својих слабости, порока и других мана отпадају далеко од њега. Чини се да је Станковић скептичан према томе

да је могуће остварити идеал угледног и чувеног мушкарца као стуба или главе породице, као да је уверен да свака врста такве доминантне фигуре већ у својој сржи носи клицу насиља и репресије, због чега се у тој семантичкој равни његова проза најозбиљније дотиче идеје пропадања друштва заснованог на чврстим везама у оквиру заједнице, и личне одговорности у оквиру тих веза. Такви су и Младенов отац из романа *Газда Младен*, и Јовча из истоимене приповетке, и ефенди-Мита, а како ће се показати, и газда Марко. И, најзад, постоји идеја о трећем моделу мушкарца који ће исправити све те грешке, бити без порока, а уз то бити и много више од пуке правичности и строгости, дакле, бити добар, пажљив, „истински виђен и чувен“, како Софка то замишља у *Нечистијој крви*, који ће радити све оно „што један човек треба да ради“, како се и каже у првој реченици романа *Газда Младен*. Младен је лик који оваплоћује тај друштвени покушај, отеловљење идеје да је могуће створити човека од врлине, који не расипа, није неправедан, доноси мудре одлуке за целу заједницу, не греша и не одаје се пороцима. „Такође, Младен је свестан да је наслеђе оно што га потенцијално чини подложним слабостима и зато одбија било каква искушења“ (Чолак 2009: 31). У *Нечистијој крви* Софка, пак, у једном периоду верује да би од Томче могла да створи неког ко би био „само њен“, ко би био оличење добра, исправности и чувености. Софкин покушај, међутим, тужно и трагично пропада, а Младенов је спроведен

доследно али по цену тешког унутрашњег бола, усамљености и готово па изопштености.

Међу ликовима који не припадају ни првом, идеализованом, али код Станковића запостављеном, нити другом, склоном пороцима и репресији, већ трећем обрасцу понашања, налазе се и неки ликови чија се посебност и различитост не огледа само у несрећној и верној љубави према оној која се не може имати, већ и у целовитом начину на који је њихов родни идентитет конструисан. У причи „У ноћи“, главни јунак, Стојан, већ самим својим појављивањем назначен је као „другачији“, као неко ко не припада доминантном моделу маскулинитета своје средине. У перцепцији девојке која га воли и коју он воли, назначен је као неко ко има „више женски но мушки глас“ (Станковић 1985в: 45). Већ је у почетку приповести јасно да је Стојан веран својим осећањима, а не очекивањима заједнице. У драматичном је сукобу са оцем, који му замера што запоставља своју жену, али и то што је тако мек, податан, несклон грубости, агресивности:

Оженили га богатом девојком, из знане куће. Али као да га нису оженили, јер он отада никад да се скраси код куће. Жену ни да погледа, већ увек, тобож послом, бежи у села, код чивчија, где су њихове њиве, и тамо остаје по читаве недеље. Шта ти нису радили, само да га замилију са женом, али ништа не помаже! Прскали га неком водом, чини ми се од татуле, давали му биља, водили манастирима и међу врачаре, али он никако да постане разговорнији, живљи и бољи. Увек само ћути, ради, допушта матери да ради с њим шта



хоће. Ни с ким се не препире. Отац му да побесни. Једном га истукао на мртво име и истерао (Станковић 1985в: 49).

На основу овог одломка јасно је да лик Стојана треба посматрати у посебном светлу. Он се у структури приче осамостаљује и постаје тема за себе, готово значајнија од теме нереализоване љубави. Јер, Стојан би требало да се повинује моделу хегемоног маскулинитета, грубог, ауторитарног, па и насилног. Када се каже да се од њега очекивало да буде „бољи“, под тим се заправо мисли да не приличи одраслом мушкарцу да беспоговорно слуша мајку, да буде благ према свима и да одбија брак. Стојан је, у родном смислу, као индивидуа неприлагођен очекивањима. Његова везаност за сиромашну Цвету, која одраста са њим и коју он сматра „својом“, приказује се као саставни део његове личности, а не као што је, при описивању љубавних односа, у многим другим причама вољено биће представљено као некакав „други“, страног тела које изазива на свађу, пркос, отпор и слично. Своју нежну, „не-мушку“ природу Стојан изражава песмом, певајући тужно, јер, како се каже, од старих дана остао му је још само „леп, звучан, мек глас (Станковић 1985в: 51). Тако пева и у то вече, док лута и обилази Цвету која са својим мужем у њиви наводи воду у бразде, покушавајући да им дâ живот. Стојан лута, неукорењен и несхваћен у својој различитости од оне зацртане, очекиване родне улоге. Та нежна, уметничка провенијенција Стојановог лика, додатно је осветљена као родно посебна и диверсификована у поређењу са

Цветином врло освешћеном, чулном жудњом ка Стојану, појачаном његовим сетним, лепим гласом који се чује како пева у ноћи, на отвореном:

– Ох доста, доста!... – као и себи и њему поче бесвесно шапутати Цвета, онако поклопљена, згурена, стискајући прса и гушећи се од суза и наврелих осећаја (Станковић 1985в: 52).

Стојан је, укратко речено, оличење тежње за слободом од окова друштвеног и културног контекста, као и жеље индивидуе за слободним избором, која се, својом немуштом патњом и трпљењем, бори против кодификације родних и друштвених улога.

Коначно, у *Певцима*, Станковићево интересовање за недоминантни, друштвено непревилеговани модел конструкције мушког књижевног лика долази до најпотпунијег изражаја. Ова недовршена форма која својим обимом и озбиљношћу показује одлике романа, издваја се пишчевом смелошћу да закорачи ка свету индивидуалности, посебности егзистенције, али и да се удуби у парадоксе изврности и индивидуализације људске јединке, како у животу, тако и у процесу стварања дела о таквој индивидуалности. Прича се приповеда из перспективе Јована, већ остарелог домаћина, опхрваног жаљењем за својим некадашњим побратимом Стојаном. Били су као деца заједно на занату, код чувеног мајстора, и од тада потиче њихово велико, мушко пријатељство. Сам Јован се од почетка приповедања указује у неуобичајеном виду у односу на заједницу. Склон пићу, али истовремено не-

како благ, безопасан, мек, жељан да помогне, да не буде на терету, а највише да буде од помоћи удовици свога побратима, Стојана. Затим нам се, са не малим лахором приповедачеве носталгије у гласу, приповеда историја њиховог пријатељства, шегртовање, дечачки и младалачки дани. Јован је, притом, оцењен као нетипично родно позициониран, што није истакнуто све док се у дућану у коме је шегртовао није појавио Стојан, као нови садруг, млађи, нежнији, суптилнији, окретнији. Пре његовог доласка, Јован је несигуран и његов даљи развој је неизвештан, што се у приповедању сугерише коментарима како у целокупности његове младалачке личности има нечега нејасног, неопредељеног, непредвидивог, незграпног, што још тражи своју форму, своје лице, своје остварење.

Две године прошле а за њ није могло да се зна да ли је за занат или није. Није изгледало да бежи из дућана и од заната, али опет некако се најрадије бавио у кући. Доносио тамо воду, цепао дрва, чистио шталу. Увек му у дућану било тесно, заударо му онај ћириш, коже. И кад год је био тамо, увек се бојао да онако висок, јак, некога не нагази, муне, убоде. А кад би га силом притерали у дућан, он би савио главу и радио. Био је дакле научио да понешто ради. Ишло му у главу, али некако потешко. И због тога мајстор није знао шта ће с њим. Држао га и даље да види шта ће од њега бити (Станковић 19856: 115).

Ова подела између јавног, симболички „мушког“, простора дућана, и приватног, симболички „женског“, простора мајсторове куће,

указује на благу и прикривену Јованову склоност ка свету који обично није предвиђен за родно одређење мушкарца. Указује се и да, натеран, Јован успева да спроводи послове у дућану, намењене оној „мушкој“ сфери деловања, али да се, опет, у њима не проналази, те побуђује недоумицу и оставља утисак неког ко још није пронашао себе. Међутим, сав тај посао и Јованова оријентација у животу и свету добијају друго лице и почињу да имају смисла са Стојановом појавом. Наиме, Јован почиње да примећује ствари, да их доживљава, осећа, да у њима проналази смисао:

И од тада Јовану, заједно са Стојаном, који је увек трчкарао, био с њим, некако омиле дућан, занат, мајстор. Све му дође друкше. До тада, ма да је толико година био, ипак, да га је ко запитао, мучно да би знао казати, описати дућан, мајсторову кућу. А тада поста му јасно све... и дућан који је био одмах више Шарене чесме, у реду осталих дућана, повучен, снизак, са широким дрвеним ћепенцима, сниским вратима. Од осталих разликовао се по излогу с обешеним, у редовима, готовим новим ципелама, чизмама, папучама (Станковић 1985б: 117).

Стојан је, сам по себи, посебан од почетка, другачији. Способан, паметан, талентован, младих који обећава да ће постати нешто велико, чувено. Тако се и овде, у *Певцима*, појављује онај модел замисли о мушком јунаку који би могао да постане нешто истински добро и угледно, а не фигура пуке, слепе моћи, насиља и богатства, као што је обично случај не само у свету

и времену које Станковић описује већ и у свим временима и просторима. Та различитост његове личности, тај изванпросечни карактер, који измиче разумевању и сазнању свих тих других, огледа се кроз његов изузетан таленат за певање, кроз његов глас коме се и владика, као и цела околина, диви. И ту се, као и на другим местима у Станковићевој прози, исказује парадокс изврности појединца: док се околина диви његовим изузетним особинама, управо су оне те које ће га од околине одвојити, изопштити, учинити несрећним и на крају занемареним. Од самог почетка, Стојанова склоност ка посебним, обичном свету несхватљивим интересовањима, већ у његовој мајци буди страхове, побуђује слутње о несрећи:

А највише јој је задавало страха, бојазни она његова мирноћа, неинтересовање ни за шта, ни за кућу, ни за храну, за одело, као нека повученост, удаљеност од свега и свачега. Према свему био је као равнодушан, не као његови другови, младићи, који било у проводњама, девојкама, било у кицошењу, ношењу, налазе задовољства, радости. Као да није био млад, мушко, већ нешто друго, тако миран. И једино још то његово певање, али, као што рекох, чудно неко певање. Уношење, ватра, и то као нека одавно наслућивана, велика, страсна, као жив жар, а опет притајена, уздржавана чежња, бол. И то је његову мајку плашило, мада се поносила тим његовим певањем (Станковић 1985б: 126–127).

Стојан је предмет многих девојачких жеља, али то њега, уместо да радује, чини несрећним,

чак повученим и срамежљивим. Све што му се нудило или отварало само му је будило осећање стида и кривице, пружајући му доказе да није као други, да нема исте жеље, хтења и потребе.

И заиста, сам он, Стојан, осећао је, а и по њему могло је да се види, да није као што треба. Никад сасвим задовољан. Увек као да га је било стид, већ му било незгодно, неугодно. Навек чисто као да се стидео да се расположи, покаже весео, задовољан, срећан (Станковић 1985б: 131).

Стојан зна шта девојке мисле, осећа њихове жеље, уместо да, попут других младића, његових другова, не размишља о томе, „већ слободно да оде до њих, разговара се, шали, заволи коју“ (Станковић 1985б: 133). Он сам осећа да његове тајне жеље и мисли нису оне „праве мушке“, као код свих осталих, те да је он, по свом осећању и доживљају света и људи, другачије родно устројен.

Осећао би како трава мирише, како дрвеће, стабла, грање, лишће, услед наилажења предвечерја, хладовине, свеже, окрепљено пушта од себе шуштећи неки влажан, зрео свеж мирис зеленила дрвета; како око њега, из околних високих кућа, доксата, дворишта иду, крећу се. Али зато што је све то јасно, на дану, види се, њега то као гуши, стид га, боји се да га ко не опази и види то што он осећа и подсмехне му се... И зато и тамо кад је, у башти, сâм, опет и ту није као што треба (Станковић 1985б: 132).

Стојаново осећање да „није као што треба“, указује на контекстуализовано схватање родних

идентитета, њихове (само)изградње у окружењу јаке колективне идентификације, живота у оквиру добро познатих обичаја, у којима постоје одређене друштвене улоге које се прожимају и с најинтимнијим, најличнијим доживљајем света. Стојанов портрет је, у извесном смислу, Станковићев омаж вечној теми „портрета уметника у младости“, присутној и у прози многих светских уметника. На суптилан и горљиво детаљан начин, приповедач указује на „другачији“ доживљај света, себе и других, доживљај који се јавља код надареног човека, али се и одражава на различите аспекте његове личности и бића. Патња, жудња, несрећа и повученост таквог човека посебне су и другачије у односу на околину. Начин на који се онај који свет види другачије социјализује, креће и повезује са другима, структурно је различит, те је очита Станковићева жеља да уметнички истражи ову тему, постави је као проблем и препусти јој се као приповедач. У Стојановом лику препознајемо обресе и неких других Станковићевих јунака, изузетних по способности сазнавања и закључивања о свету, што се код њих често преламало и на посебну литераризацију теме сексуалности и еротизма. Тако се и Софка појављује као посебан родно обликован и предочен лик, чија свест појми, опажа и наслућује много дубље и аналитичније природу, људе, догађаје око себе, што опет приводи овај лик и другачијем доживљају сопствене интимае. Софки су, наиме, слично као и Стојану у *Певцима*, незанимљиве и непривлачне уобичајене маштарије њених вршњакиња, пажња коју

добија од других људи, мушки погледи и жеље које код њих препознаје, снови о брачној срећи, о животу удате жене, обезбеђене, заштићене. Софка пребацује себи зашто не би и она, као девојка, могла 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 јести добра јела и носити што лепше хаљине (Станковић 1985а: 33).

За разлику од њених другарица које осећају плаховито узбуђење, усхићење, док се скривају тајно узнемирене мушким погледима, онда кад су они, према обичајима, неприкладни, Софка је сасвим мирна:

Никада се није она, као друге, стојећи на капији и видећи како јој се какав мушки приближава, по обичају, сакривала иза капије и, тек када онај прође, онда да вири за њим. Кад год би је било на капији, могла се видети како стоји испред ње слободно (Станковић 1985а: 29–30).

Татјана Росић овакво Софкино понашање описује као „егзибиционистичко излагање погледима, изазивање свеопште узбуђености и еротског фантазма међу свим становницима чаршије“ (Росић 2009: 103). За Софку, уобичајени начин еротизованог доживљаја сопствене егзистенције и ритуал преласка из детињства



у зрело, еротски освешћено биће, није као код других девојака. У њеном случају постоји нешто што приповедач назива „оним њеним“, то јест осећањем „како није она сама, једна Софка, већ као да је од две Софке“ (Станковић 1985а: 34). Софка не зна, али осећа да је посебна, да је њена чежња посебна, па чак и појачана тиме што не зна за чим стварно чезне. „Од бескрајне чежње за нечим осећа да би јаукала“ (Станковић 1985а: 34). У случају изузетних појединаца међу Станковићевим ликовима, тема аутоеротизма, еротизма који није усмерен према одређеном извору привлачности већ је обузимајући и дифузан, али снажан као лавина, усталила се као поетичко оруђе за исказивање посебности и изузетности појединачних егзистенција у којима се преламају модерно доба и ванвременски аспект постојања, о чему ће бити више речи у следећем поглављу.

Овде смо се, треба рећи на крају, дотакли теме која је у Станковићевом случају безобална и несагледива, а опет тако снажно уочљива и директно, јасно и непосредно присутна као главно обележје постојања његових ликова. Интимне, чулне, еротске и, напосто, љубавне тежње Станковићевих јунака представљају главну подлогу његових интересовања за ликове и људску егзистенцију уопште. Многи аспекти ове теме, међутим, и даље нису проучени већ се управо помаљају у појединим текстовима тумача, који тек откривају запостављене нивое Станковићевог уметничког поступка. У свој замишљени, уметнички обликован свет њему блиске про-

шлости, Станковић је смештао теме и мотиве у којима се укрштају егзистенцијални, интимни страхови тадашњег, с краја деветнаестог и почетка двадесетог века, човека модернитета, као и човека ванвремене и свепросторне запитаности над мистеријама људске психе и емоционалности, али и космичке ограничености, сведености на честицу у бескрајном простору и неомеђивом времену.

## 4. ИНДИВИДУАЛНОСТ И ДРУГИ ПО БОРИ СТАНКОВИЋУ

Посвећени Станковићеве прикази колективних идентитета и обичаја креирају дуални однос према теми заједнице и међузависности јединки у њеном оквиру. С једне стране, заједница је за јунаке Станковићеве прозе *све*: полазиште, уточиште, носилац смисла њихове егзистенције, мера заштите, дужност и утеха. Станковића је веома занимало шта чини унутарњу кохезивну нит која повезује различите елементе једне заједнице у целину. О томе је било више речи у другом поглављу, где се указивало на то да се Станковићева визија заједнице често не може свести само на идеју патријархалног устројства породице, етничке, регионалне или, најпросто, националне групације. Заједница је, према Станковићу, нешто што теже подлеже дефинисању, јер се и сама непрестано редефинише и прилагођава новинама, не би ли тако опстала.

С друге стране, поставља се питање: какав је, у суштини, вредносно-идеолошки однос аутора према потпуном стапању, приклањању јединке очекивањима и захтевима заједнице? Као што смо видели у другом поглављу, импликације припадања колективу су многоструке. Оне се,

међутим, пре свега везују за феномен потребе опстанка, било физичког, било духовног. Обичај је да се схватања већине морају усвојити, да се по правилима мора живети и да се тим схватањима и правилима јединка мора приклонити, не би ли тако *сви* учинили смисленим своје животе и надградили нешто за опстанак рода и продужетак заједнице. Но, ипак, идеја прилагођености заједници и жртвовање за њу, крије у себи онај исти парадокс с којим се сусрећемо и на другим местима у овим разматрањима. Тај парадокс односи се уопштено на феномен постојања и функционисања колектива којем је, недвојбено, поред бескрајног низа јединки које се не издвајају, нужно и да има и своје хероје. То су изузетне и посебне индивидуе, које су изнад осталих и којима се надалеко сви диве. Да парадокс буде већи, заједница неретко сама одабере појединце међу собом, који ће управо својим постојањем и делањем оповргнути фундаменте оног заједничког духа приклањања општим нормама. По правилу се, међутим, та изузетност појединца завршава лоше по њега. У Станковићевом приповедању, у временима тешким и мутним, појединце који виде даље и боље од већине света, чека мучна, хладна и болна изолованост и неиспуњеност. Смисао живота таквог појединца је како у потврђивању припадности колективу, тако и у потврђивању неког сопственог, особеног трага којим се од колектива разликује. Док је у случају живота већине људи таква лична посебност сведена на нешто типско, већ виђено, подводљиво под одређену врсту, у случајевима

ових других сведена је на оригинално, смело, а често и деструктивно, било по њих саме, било по друге.

Станковића су, по свој прилици, веома занимали ови специфични, бележења и сећања вредни облици издвајања из колектива, из обичајног миљеа одакле појединац потиче, као и оне тихе, само пажљивом оку видљиве побуне и разилажења од нормe. Чини се да је, са некакве поетичке тачке гледишта, Станковић сматрао да су појединачна људска егзистенција и људски век недостатни и прекратки за реалистично отргнуће индивидуе од контекста којем је својим рођењем и васпитањем припадала, а да се та промена заврши посве срећно по њу и њене ближње. Притом, Станковић се као аутор углавном показује пуним разумевања за људску жељу и потребу за индивидуалношћу, отргнућу од свеопштих очекивања из којих човек пониче. Са потпуним поимањем он описује све оне мучне, поједине детаље репресивног колективног апарата хијерархизоване породице или шире заједнице у којој увек постоји доминантни глас и хегемона воља, која невидљивим нитима руководи тежњама и вољом осталих чланова. Но, једно је прилично сигурно кад је у питању Станковићев литерарни имагинаријум и психологизација ликова: највеће бране и препреке у његовом делу функционишу тако што су узидане у човека самог, а људска бића су најсклонија пре свега спутавању самих себе, па онда других.

На почетку романа *Газда Младен*, читалац се суочава са иконичком реченицом, једном од

најпознатијих у Станковићевом опусу: „Целог живота, увек, само је радио оно што један човек треба да ради“ (Станковић 1985б: 7). Питање које се, међутим, у Станковићевом случају поставља, јесте у односу на који референтни систем се формира оцена о ономе што „један човек треба да ради“, која инстанца о томе одлучује. Већ сама та реченица позива на сумњу и на дебату. Затим се, детаљно, објашњава констелација и генеза породичних односа, наратива, веровања која окружују Младеново одрастање. У њему се издваја лик једне особе, баба Стане, којим се оцртава све оно што ће Младена усмерити ка ономе како „треба“ један човек да ради. За тренутак би се помислило да ће овај утицај баба Стане усмерити Младена на некакав уобичајени, пожељан модел одрастања, тако да Младен постепено постане као и сви, младић, домаћин, ожењен човек са породицом и газда са иметком, те да се оно „треба“ односи на усвајање уобичајеног стандарда понашања у заједници. Међутим, утицај баба Станин и начин на који ће Младен инкорпорирати и обликовати у самом себи правац којим ће се развијати, не тежи ка упрощавању већ ка изврности, истицању у односу на друге, надрастању свих других, у годинама у којима је то мало вероватно и задивљујуће рано.

Младен, дакле, прећутно, од најмањих ногу, тежи индивидуалном самоостварењу, изузетној верзији себе. Он се не надмеће ни са ким другим, пошто конкуренције и нема, осим са самим собом. Младен изграђује себе као свој сопствени споменик, док Станковић литераризује овај мо-

дел јунака као симбол људске чежње за превазилажењем самог себе. И овде се, кад је у питању поступак тематизације индивидуализма јунака, успоставља главна окосница станковићевског парадокса: док се, наизглед, чини да је њихов индивидуализам у непосредном, реалном и конкретном сукобу са околином и другим представницима заједнице, заправо се показује да је јунак највише у сукобу са светом интериоризованим у њему самом, са сопственом предоџбом о личним, спољном оку невидљивим ограничењима.

О томе можемо говорити и кад је реч о газда Младеновом искуству. У том смислу је посебно важан уметнички лик баба Стане, која се у великом делу романа појављује као ненаметљиво, готово невидљиво а свемоћно присуство у Младеновом животу, које га усмерава као мерило свих ствари, као невидљива сила која га, уз његову пуну свест, неумитно надгледа. Од малена се у Младену зачиње „осећање да у његовој кући неко мора достојно да наследи бабу и њено старање, а да то није његов отац“ (Грујић 2015: 111). Заштитничка звезда водиља баба Стане обликовала је живот целе породице, почев од тога што је она и снаху зналачки изабрала за свог сина, што је побудило одобравање целе околине, која у исправност њеног избора није сумњала, па све до тога да јој је и њен син, као већ одрастао и зрео човек, полагао рачуна о домаћинству, правдајући јој се и питајући је за усмерење о свему. У таквој констелацији односа, у коме постоји сенка мерила изврности изнад свих њих, баба Станиних, живи се у једној врсти

заштитничког спокоја и самопоуздања, у коме и Младен већ као дечак проналази своје место самоусмерења:

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) зашта прекоре, што никада није ни чињено (Станковић 1985б: 16).

Поставља се питање какав то унутрашњи глас, потреба, наводи Младена да усмерава себе ка апсолутној изврности, беспрекорности, непогрешивости, кад је већ речено да нико њега, дечака, не би, у супротном, ни прекорео.

У случају Младеновог (само)усмерења, реч је, како се чини, не само о томе да се истраје на путу баба Станине моралне, породичне и пословне способности већ и да се, по могућству, тај идеал превазиђе. Још у почетку је сугерисано да је Младенов деда својим слабостима и пороцима угрозио опстанак породице, а да је Младенов отац, иако уз најбољи труд, такође био тек извршитељ баба Станиних мудрих и практичних усмерења. Младен је, још као дечак, слушао „кроза сан“ како се отац око дућана правдао баба Стани, као да је дете, те је до њега, Младена, допирао очев глас, „кратак и понизан“, у коме се баби обраћао речима: „како ти наредиш“ (Станковић 1985б: 15). Отац умире и Младен, као наследник, досеже до тога да се суочи, превазиђе слабости свога оца и покаже као бољи, способнији и за кућу вреднији. Међутим, то није све, већ ће његова судбина бити да, у самом себи, превазиђе и баба Станину вели-



чину. Посреди је управо она лествица која у роману одређује мерило изврсности: она је идеал породичног, друштвеног, али и индивидуалног одличја.

О Младеновом оцу приповедач сасвим јасно наглашава да је номинално, за спољни свет, узимао место „главе породице“, а да то, чак и добровољно, није био. Младен је и као дечак знао да отац није пример за узор нити мерило изврсности, делом због своје неспремности да преузме одговорности према „кући“, а делом због неспособности да се одупре непредвидивим слабостима порока. Зато се Младен већ као мали досећао разлозима неславних животних компромиса које је његов отац правио:

А Младен се и досећао зашто је то тако. Зашто се отац пред бабом увек чини да је још као мали, недозрео, и не толико озбиљан да је, те, као у дућану, тако и код куће, он да је први, он да наређује, он заповеда, распоређује, све у својим рукама држи, већ све то једнако баба. Прво, што му је тако било лакше, навикао се, волео је да, када мора већ тамо у дућану и у чаршији да лупа главу, купује, тргује, пази и отвара очи, онда бар када овамо, кући, дође, да нема овде што да мисли, о чему да се брине и заповеда. Да може рахат, раскомоћено, без бриге да лежи и да се одмара. А друго, што истина нико други није знао и што је Младен тек доцније када је сасвим порастао, дознао, схватио, било је то: што отац, ма да је у чаршији, међу трговцима био доста уважен, поштован, на своме месту, као што треба, ипак од те своје уважености покаткада попуштао. 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 (Станковић 1985б: 14–15).

Овде видимо на делу механизам интериоризације (само)усмерења и у случају Младеновог оца, коме, такође, нико не би рекао ни реч због повремених пијанстава, али који је и сам у себи носио покору стида ако не би био у складу с оним како њиховој породици доликује, ако не би био достојан баба Станиног ауторитета и угледа. Није чак ни потребно да баба Стана било шта и каже, јасно је било да је нешто неподобно почињено и да се о нечему тако страшном не може ништа ни рећи, а да се читав систем међуљудске одговорности не поремети. У сваком случају, из приповедачевог описа јасно је да Младену обе ове очеве особине – повлачење из кућних послова и одговорности и неспособност да се повремено одупре ниским поривима – нису импоновале. Отац се, како се каже, „заборављао“. У тим речима већ је садржана величина и појединачна узвишеност идеала коме ће Младен тежити, у жељи да га досегне и превазиђе, а који је отац „заборављао“. То је, другим речима, значило да је заборављао величину која је њиховој кући одређивала меру досезања врлине, сасвим посебну и узвишену изнад осталих кућа, а то је мера коју је својим изразитим индивидуалним ауторитетом оличавала баба Стана.

Како се на почетку нагласило у предисторији романа, баба Стана је својом виспреношћу, храброшћу и интелигенцијом, успела да исправи огромне погрешке свог неодговорног супруга и у прошлости спаси фамилију материјалне пропасти и, што је још важније, срамоте. То је постигла својим храбрим вођењем послова, жртвовањем својих имања и преласком турске границе у мушкој одећи. Сва та легендарна постигнућа око овог лика изграђују, у породици и чаршији, ореол идеализоване јединке, способне за велике идеје, храбре и по њу саму ризичне потезе, и, што је посебно важно, спремност на подношење жртве зарад вишег циља. Баба је, дакле, истински првак те породице, и та доказана способност доноси јој неприкосновено место и за све остале, ван ње:

То је била та њихова кућа у којој се навек знало ко је и шта је ко. Прва увек била баба, па онда отац, па Младен, и тек онда мати и млађи брат. Баба увек у краткој, до чланака колији, са задигнутим и за појас заденутим пешевима да јој у послу не сметају. Мало погрбљена. Забрађена затворене боје шамијом да јој јаче отскаче и бели јој се везана око врата бела марамица. Сува, паметна, строга лица; очију увек јако, јасно отворених, уздигнутих, мало набраних. Увек у послу и то све око куће, тамо по горњем боју, собама, одајама. Чисто сасвим одвојена од кујне, готовљења, спремања, као неки гост у кући а опет држећи све у својим рукама. Све кључеве од подрума и од оног њеног сопчета, од сандука, ковчега у којима су стајале нове, стајаће хаљине, новац и друге драгоцености. И за све морали њу да питају, од ње да ишту. Али и она се о свима њима по кући бринула (Станковић 1985б: 11).

Та узвишеност лика баба Стане несумњиво је наглашена њеном чврстином у којој се она „не заборавља“, што је, како видимо, веома важно у конфигурацији односа у којима је пресудно не показати слабост, *не бићи као груји*, слабији, као, на пример, у погледу жала за прерано умрлим сином јединцем.

Па на самом гробљу, кад као свака мати дође, она клекне чело гроба, плаче, али у себи, тихо, загрцано, и чим мати Младенова почне од силна плача и нарицања да пада у несвест, заборавља се, она би је прекидала, трзала, не давала јој то, већ да, као што је ред, опоју покојника, деле у покој душе му, и, као што доликује њима, после враћају се мирно, погружено (Станковић 1985б: 20).

Ова констатација одлике њихове породице – „као што доликује њима“ – већ сама по себи говори о баба Станиним успостављеним мерилима, која су за све њих, за сваког од њихових чланова, висока, виша него што је код неких других случај. Таква висока мерила одражава пример баба Стане, за коју Младен зна да се жртвује, одриче, бди, преузима на себе бригу и предострожност у име свих њих; једном речју, показује крајњу људску и менталну и физичку издржљивост и способност.

И колико је пута Младен виђао ноћу како у оном њеном сопчету седи обучена на простртој постељи! Без свеће, без икаква знака. А то све због њих. Да они овамо, мати и он, то не примете, не виде, већ да мирно спавају као да није ништа – као да и она спава. Али кад би ноћ била обасјана ме-

сечином, видело се све. По башти шуштале сенке и лелујало се лишће а горе чардак сигурно се још јаче белео. И Младен изишавши и прошавши поред те њене собе, трзао би се од страха видећи како, макар поноћ била, она једнако још седи (Станковић 1985б: 20).

За Младена је тако, већ од самог почетка, неподношљива мисао да, у поређењу са тим, надљудским мерилом које поставља баба Стана, он посустане, остане испод тога и покаже се недостојним. Младен се труди да у дућану, код куће, у свему буде изврстан, на месту, преко мере паметан за своје године. Он се, како приповедач каже, и пре времена, погрбио, постао старији, заузео изглед и физиономију забринутог, и опхрваног човека, и чак је свесно и тежио томе:

Лице му дошло суво, бледо, и већ као паметно, старо. Чак је Младену то годило што је такав, не леп, витак, здрав. Мислио је да ће и тиме, тим својим не детињастим већ старим изгледом, сувим, бабу јаче убедити, да он неће бити као други: бесан, луд! (Станковић 1985б: 25)

Чињеница да баба, у суштини, не мора готово ништа ни да каже Младену, говори о степену у којем је он себи, у време очеве смрти, сам одредио образац понашања изузетне индивидуе која предњачи над својом породицом. Младен већ све унапред зна, осећа, а баба се појављује махом као симбол онога што он већ зна, и што је већ давно усвојио као неминовност, те тако већ од саме очеве сахране, он већ и сам зна шта му је чинити:

Остави матер, бабу и целу родбину да наричу за оцем, оплакују га, иду му на гроб, а он, престрашен и највише уплашен бабиним страхом да сада све не пропадне, не изгуби се, нарочито за њ, Младена, да неће моћи, мали је, нејак, да заступи оца у дућану, буде како треба, издржи, – гледао је само да се у радњи очева смрт не осети (Станковић 1985б: 16).

Тако се баба Стана појављује као подршка унутрашње индивидуализације Младенове који тежи превазилажењу сопствених ограничења, она је та која би га „одгледала како рано одлази у дућан“, она је и та која својом појавом означава људима да је све у реду, даје легитимитет одређеној пракси, дешавању, те је због тога мирно и промишљено, и не мешајући се седела и у дућану док је Младен ту.

Онако седећи, одударајући кроз излог, у дућану, на тезги, до чекмецета, са уздигнутим и до прса јој приљубљеним коленима преко којих јој је била навучена бошча чак до стопала, да су јој вирили само врхови прстију белих јој чарапа на ногама, целог дана би мирно, непомично тако остајала, као да јој син, газда од дућана, није умро, нестало га, већ као да је отишао, некуд отпутовао а она, мајка му, ето замењује га, седи у дућану да пази, чува (Станковић 1985б: 19).

У односима између Младена с једне, и бабе и целог света с друге стране, и нема потребе за изрицањем обавеза, за било каквим експлицитним уплитањем у Младенове поступке. Младену је, заправо, брига не само то да ради најбоље што може, натчовечански, већ тако да ради све и да

баба или чак и мати, која се у све много мање разуме и мање схвата, не помисле да нешто код њега није најбоље како може бити и да у нечему он не извршава обавезе онако како се најбоље могу извршити. Баба на Младеново, убрзо после очеве смрти, беспрекорно понашање узвраћа тиме што и она неће ничим показати да о свему томе даноноћно брине:

И заиста, доцније, даље, већ је баба била, истина увек онако забринута, са попречном пругом преко набрана чела и скупљених, стиснутих уста, али некако друкчија, мекша. И само видећи ту Младенову озбиљност, труд, упињање и бригу да заиста буде као што треба, постала је озбиљнија према њему. И што је најглавније, као увек, сваког дана, једнако долазећи к њему у дућан да га види, надгледа, чинила је то вазда околишећи, као бојећи се да га тиме као не увреди, не расрди (Станковић 1985б: 23).

И тако, временом, Младенова посебност, индивидуализам, више није мерен оним што у оквирима некакве шире заједнице треба да буде „захтев“ за једног изврсног човека. Младенову посебност одређује он сам, онолико колико је спреман да свакога увери у своју непогрешивост, онако како је за безбедност породице најбоље. Станковић је на почетку романа лик баба Стане успоставио као свеопшту меру ствари, а онда тихо, у једном моменту, извео са сцене, тако да тај лик, у духусноликости, ишчезава, као да је више био некакав симбол или метафора, а мање књижевно оличење људског бића. Младеново схватање изузетности и индивидуализма поста-

је, дакле, психолошки интериоризовано, као што је то већ толико пута случај код Станковићевих јунака.

А да буде као што треба, трудио се највише и ради себе сама, ради оне тихоће кад прође дан и наступи вече, затвори се дућан, и онда оне мирноће кад из чаршије с кључевима од дућана пође кући. Осећа се чисто задовољан што ће сад, после вечере, пошто је дан провео као што треба у чаршији, међу светом, а радило се све као што је у реду, лећи, одмарати се, спавати. И то мирно, утишано. И не имајући за шта да застрепи, узнемири се, што се нешто данас није учинило како је требало, па ће сутра можда што да се чује. Не. Већ мирно, сигурно се спава, одмара (Станковић 1985б: 25).

Младен је од своје потребе да предухитри и саму помисао других да он можда не чини све да спречи сваки проблем у домаћинству, изградио сопствену личност, од које више, до краја живота, није хтео да одустане. У тој његовој индивидуалности, спољашњи свет му није могао наудити, али, временом, у борби против свих потенцијалних слабости и недоличности, Младен ће не само победити него и уништити самог себе. Како Предраг Петровић опажа, „Младенов идентитет се заправо урушава изнутра, што се не види иза његове окамењене маске која код других изазива страх“ (Петровић 2005: 251). Могло би се поставити питање да ли је осовина тог механизма која Младена одржава на путу да никада не поклекне и начини и понеку грешку, управо његово одустајање од уобичајених иницијацијских ритуала преласка из детињег у



дечачко, из дечачког у младићко, из младићког у зрело, мужевно доба. Поставља се и питање да ли претерана и прерана зрелост као своје наличје увек садржи и вечну незрелост и неоствареност, баш због изостанка кретања кроз уобичајене стадијуме људских тежњи, постигнућа, разочарања, падова, погрешки и сношења последица за погрешке.

Прелазак из једне у другу животну фазу једна је од најчешћих тема уметности, науке и популарне културе. Болна исто онолико колико и неопходна, прекретница сваког преласка пружа исто онолико увида у развој људске психе, колико и у промене у биолошко-егзистенцијалним аспектима личности. У сваком од тих развоја крије се и недокучив парадокс. С једне стране, чини се да је прелазак из једне у другу фазу биолошког и психолошког развоја неминован, „природан“, зацртан, како физичким датостима, тако и културолошки. С друге стране, неупитно је да у животу људске јединке постоји тенденција ка неспособности да се такав прелаз обави самостално. У оквиру сваке културолошки препознатљиве заједнице постоји читав низ пракси, искустава, иницијатива и одговорности, не би ли се свакој појединачној јединки такав прелаз омогућио или, тачније речено, дозволио.

Свака промена у положају појединца подразумева акције и реакције између профаног и сакралног, акције и реакције које се морају одвијати на прописан начин и под надзором како друштво у целини не би трпело никакве потресе или штете. Само живљење намеће ове сталне прелазе

из једног посебног друштва у друго и из једног друштвеног положаја у други, тако да се живот појединца састоји из сукцесивних етапа чији се крајеви и почeci спајају у један низ: рођење, друштвено сазревање, брак, очинство, успон на друштвеној лествици, специјализација у послу, смрт. Свакој од ових етапа одговарају церемоније које имају заједнички циљ да појединца спроведу из једног одређеног стања у друго, исто тако одређено, стање. Како им је циљ исти, неопходно је да и средства којима се он постиже буду, ако не до детаља истоветна, макар аналогна једна другима; уосталом, и сам појединац је измењен пошто је за собом оставио разне етапе и прекорачио разне границе (Ван Генеп 2005: 7).

Човек је приморан да прихвати неминовност мењања, док је, истовремено, тај процес промене повезан и са идејом олакшаног положаја у заједници. Неминовност смрти указује на неизбежност мењања, које се не може игнорисати, а сам страх од смрти одвајкада опомиње човека да је његова тренутна егзистенција варљива. Александра Павићевић истиче:

Рећи да се човек неких давних времена није плашио смрти, било би крајње наивно, јер чиме онда објаснити тако комплексне и разрађене системе уобличавања идеје смрти, као што су архаични ритуали и обичаји? (Павићевић 2011: 65)

Овде се поставља и питање човековог невољног доласка на свет, а опет и сусрета са светом који није његов, који му се не отвара као нешто загарантовано и познато већ представља поље бескрајних ситуација зависности од заједнице,

колектива и акција других. Литература из области психологије и педагогије нуди различите одговоре у разматрању улоге васпитања детета од стране одраслих и околине, али увек оставља простор и за специфичне културне и друштвене условљености. Тако В. Х. О. Шмит (W. H. O. Schmidt) наглашава:

Потенцијали детета као индивидуалне личности не остварују се само кроз интеракцију већ и преко одређених васпитних намера које су присутне у различитим активностима одраслих (Šmit 1999: 58–59).

Подразумева се да се деца васпитавају у складу са некаквим доминантним системима вредности, културе, обичаја, конвенција, према неким уобичајеним принципима. Ипак, у складу са уверењима дететових непосредних васпитача, дете може бити и васпитавано према одређеном избору идеја и жеља, не само према неомеђеном и бескрајном корпусу културе којој припада. О тим представама и изборима, Шмит даље вели:

Дете као индивидуална личност расте у специфичној породици, друштву, цивилизацији и култури и, баш као и одрасли чланови, оно је носилац свих могућности и ограничења тих група. Зато није довољно рећи да је дете просто „условљено“ културом или да оно што ће постати у целини зависи од културе. Васпитавајући дете и помажући му да постане зрела личност, способна да преузме одговорност за своје поступке и да живи свој живот као индивидуална јединка, васпитачи (родитељи или учитељи) морају да следе одређене обичаје и конвенције – како би живот био несносно тежак

кад не би постојали ти обичаји и конвенције! – али такође морају и да стално врше неки избор. Тај избор се врши сходно представи васпитача о томе који је живот вредан живљења, како за њега тако и за дете. И зато настоје да дете васпитавају у складу са овим идејама и представама (Šmit 1999: 59).

Није, дакле, улога и егзистенција сваке индивидуе у односу на чланове заједнице обликована и детерминисана по истим парадигмама и помоћу јединственог тумачења преовлађујућих система мишљења. Поставља се питање каква је егзистенција оних индивидуа које се нађу негде између тих система, усмерења, помагала, било зато што су изабрани као посебни, било зато што су игром случаја остали заборављени и културолошке матрице су их заобишле. Некад су такве индивидуе само посматрачи, а некад су и одабране као стубови на којима ће се омогућити успешни ритуали прелазака других индивидуа. Култура полази од тога да су прерогативи развоја сваке јединке ослоњени на сличне животне потребе, ритуале и ступеве зрелости. Ипак, литература, својим нарочитим уметничким средствима интроспекције, уводи теме табуизираних односа између васпитних и друштвених ауторитета, и јединки које се у неком моменту нађу на стази развоја другачијег од оних уобичајених, на стази на којој нема могућности за уобичајене етапе развоја личности.

Два Станковићев кључна дела, *Нечистија крв* и *Газда Младен*, баве се егзистенцијалним, друштвеним, али и интимним преласком главних

јунака из доба безбрижности у доба нагле, превелике одговорности, иако на посве различите начине. За Софку, јунакињу *Нечисте крви*, тај прелазак је принуда коју јој живот у заједници намеће, а која очигледно и видљиво носи обележја друштвене деградације и непожељности у исти мах.<sup>10</sup> За Младена, у роману *Газда Младен*, важи, пак, нешто наизглед сасвим различито. Прелазак у Младеновом случају и није прелазак већ некакав *прескок*, такође наметнут од заједнице, и, наизглед, подржан, хваљен и чак друштвено слављен. Временом ће се ипак показати да је та Младенова изврсност, аналогно Софкином случају, извор тешке изопштености, друштвене ускраћености и личне несреће. Изврсницима је, било да је њихов развојни пут слављен, било да је омаловажаван, зацртано вечито обележје неуспешности прелаза, неприлагођености преласку из једне фазе у другу и испадање из циклуса и прихватања промена. У Младеновом животном путу изостаје карактеристична сценографија и ситуација мучног и конфликтног ритуалног преласка из једне фазе у другу. Символички, Младен се тако, сам за себе, није ни „родио“. Говорећи о начину на који дете добија представу о себи, Стенли Гринспен (Stanley I. Greenspan) истиче:

---

<sup>10</sup> У овом поглављу неће посебно бити речи о Софкиној индивидуалности, јер је о изузетности њене имагинативне свести која перципира њен сопствени положај у свету и сукоб са њим било детаљније речи у књизи *Род и култура фрајменитарности: Нечиста крв и Газда Младен Борисава Сјанковића* (2015), нарочито у поглављу „Приповедање *Нечисте крви* или шта је Софка знала и опажала“ (Грујић 2015: 78–100).

„Дететова унутрашња слика о себи настаје из интеракција с породицом, пријатељима и другим особама у његовом животу“ (Гринспен 2013: 94). Премиса интерактивности и динамике у Младеновом случају поприма један сасвим другачији статус. Путања породичног материјалног успеха – који се одвија захваљујући томе што Младен подређује целокупни свој живот идеји стицања породичне имовине – за њега уопште није путања промене. Младенова кретања нису спирална, већ циклична. Док породица и њена моћ материјално напредују, Младен не доживљава никакво духовно, унутрашње путовање. Перцепција света, односно породице коју Младен доживљава у рано-дечачком периоду, заснована на бескрајном ауторитету бабе, а опет номиналној потреби мушке фигуре у колективу, представља перцепцију која се, суштински, више никад за Младена неће у правом смислу речи променити. Период рано-дечачке перцепције, упркос брзом учењу зацртаних врлина и вештина трговца и домаћина, неће никад суштински бити окончан, чак ни преласком у старију, другу половину детињства, у период између дечака и момка. Управо зато и постављамо питање да ли је Младен у исто време и одувек био дете, али тако да никада до краја и није то исто дете ни био, јер у њему чак ни циклус детињства није био у својој крајњој фази окончан.

Други начин посматрања околности по којој Младен целог живота јесте био дете, а да то, такође, никада није био, указује на Станковићеву ауторску сугестију да је могуће проживети

цео живот као наизглед социјализована јединка, део колектива, а притом бити у стању константне изолованости и удаљености од уобичајених елемената хуманитета и развоја личности. Пишући о Младеновом васпитању и односу његових ближњих према њему, Јасмина Ахметагић наводи:

Као послушан, узоран дечак који обавезе извршава на најбољи могући начин и служи за пример другима, Младен није вољен због онога што уистину јесте. Одрастајући у околностима које не подстичу његово самосазнање, Станковићев јунак је позван да игнорише своју емотивну реалност, те да постане оно што баба Стана жели од њега, а захтеви, које се очекује да испуни, по себи су претерани, јер су неусклађени са његовим годинама (оно што је у једном тренутку илустрација Младенових врлина у односу на његове вршњаке, постаје, када се његова судбина посматра из друге половине његовог живота, отужна чињеница о осиромашивању људске личности) (Ахметагић 2010: 538–539).

Значајно место у наративи заузима епизода Младенове „заљубљености“ у Јованку, наизглед трагична епизода неостварене љубави, којој су се испречили некакви материјални и друштвени интереси. Да ли је Младенова и Јованкина љубав заиста живела и замрла на начин који указује на трагику чисте и пожртвоване љубави? У својој књизи *Поетика њајине: Три дела Борисава Станковића: Нечиста крв, Газда Младен и Стари Дани, Драгомир Костић иде чак толико далеко да за њихову везу каже:*

Прича о Младену и Јованки је роман у роману. Једна у низу несрећних прича о љубави у нашој књижевности. И једна, ако не од најлепших а оно најособенијих љубавних прича. Стара прича о забрањеној љубави (Костић 2012: 131).

Међутим, чињеница је да Станковић, на суптилан начин сличан ономе који налазимо у *Нечистијој крви*, прикрива прави фокус проблема Младенове не-женидбе. Док чита о Младеновој наводној маштарији о срећном животу са Јованком, темељан читалац ће ипак уочити да у тој машти не постоји никаква бура ритуалне промене, размене, редефинисања, преласка у некакво метаморфозичко осећање отпора претходној егзистенцији и започињању новог, љубавног подухвата.<sup>11</sup> Уместо тога, Младен машта како са Јованком наставља већ започету животну сагу, у којој он, као кад је био млађани дечак, и даље испуњава своје дужности и чини све око себе задовољним, без контакта са истинском реалношћу еротизоване чежње за нечим спољним, новим, што прети да наруши хармонију. У складу са свим тим, иронија је да Младен, у ствари, не промишља нити доживљава у себи

---

<sup>11</sup> О брачном ритуалу као једном од најзначајнијих ритуала размене у оквиру заједнице, Клод Леви-Строс каже: „It is always a system of exchange that we find at the origin of rules of marriage, even of those of which the apparent singularity would seem to allow only a special and arbitrary interpretation. / У основи брачних правила увек се налази систем размене, чак и у случајевима где се чини да њихова јединственост дозвољава једино специјалну и произвољну интерпретацију“ [превод на српски М. Г.] (Lévi-Strauss 1971: 47).



остварење женидбе са Јованком као своју интимну реалност. Машта и сањарење не могу се у Младеновој глави повезати са идејом истинске жудње и намере, а још мање делања.<sup>12</sup> Младен може физички да личи на еротски иницираног одраслог мушкарца, али његово неучествовање у ритуалу преласка у свет аутентичне, неподношљиве чежње, указује на недостатак овог интимног стадијума у животу одраслог човека. У целој тој епизоди има нечег модернистички изневеравајућег за читаоца навиклог на конвенционалне романтичке представе о емоционалности јунака, као да Станковић потресно приповеда о Младеновом љубавном усуду, али истовремено и наговештава да се, у суштини дубоке карактеризације овог лика, заправо ради о нечему другом, о некаквом парадоксу кога ће само веома сензибилисан читалац бити до краја свестан.

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

---

<sup>12</sup> Бојан Чолак указује на постојање осећања кривице која се јавља код Младенове мајке, напомињући: „Кривица се у њој појављује као последица свести о сопственом неделовању, препуштању да Младен донесе одлуку каква се од њега очекује, и тако себе унесрећи“ (Чолак 2009: 68). Чини се да је та Младенова одлука дубоко у њему већ одавно донесена, те не само он већ и сви други очекују да ће се према њој и делати. Та много раније донесена одлука јесте оно што Младена омета у развоју осећајности еротски сазреле особе, и тако, с друге стране, смањује могућност конфликта његове индивидуалности са светом у коме се креће.

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 (Грујић 2015: 109–110).

Јованка може бити предмет недефинисане маштарије дечака у незавршеном циклусу детињства, али нипошто неће постати предмет зреле и делатне љубави еротски одраслог мушкараца, јер се тај мушкарац не налази у Младену. Другачији образац који је он, подржан од околине, изградио, не може бити тек тако изневерен.

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 (Грујић 2015: 106).

Једном прихваћен, образац се не мења, не претапа се у нешто друго. Описујући начин на који Младен испраћа своју породицу у збег, у време српско-турског окршаја, у коме ће он, као домаћин, остати код куће, Станковић показује како ни овде ништа није довољно јако да учини да Младен поклекне и покаже се бар мало слабир:

Младен стојећи на капији, до кола у којима су већ били брат му и снаха, гледао је матер. Погађао је, знао је зашто она сада тобож тако иде, лута, као да је нешто заборавила да понесе. И, с неисказаним болом, горчином, која му је палила грло, ишла на нос, мислио је како и сада, на последњем можда растанку, мора да је према њој строг, сув, чисто да је пресече и заповеди да што пре седа у кола, да би што пре отишла. Мора, јер ено друм почео све више да се пуни, црни, закрчује колима осталих бегунаца (Станковић 1985б: 76).

Младен, другачије речено, не одступа од одбијања проласка кроз промену, процес, посрнуће и колебање. Његов мотивациони систем није сасвим оно што баба Стана и остали мисле – то није напросто принцип оданости заједници: то је мотив непроменљивости, непроласка кроз трансформацију, некретања кроз животне стадијуме у којима људска јединка налази некакво испуњење своје улоге, па чак и извесну насладу неприпадања уобичајеном. Да Младен у целој

тој игри надвладавања себе није уистину срећан, схватамо при крају романа, кад већ и код њега, прво неосвешћено, а затим ипак јасно, почињу да се јављају знаци несреће. Наиме, он постаје прек, постаје извор страха, невољно и непланирано, као и сви они мушкарци од којих је мислио да је бољи и да ће боље од њих остварити зацртану мисију. Иако је, по делањима и труду, у његовом животу све онако како је и требало да буде, Младен није срећан. Начин да схвати ту несрећу и њене узроке, како би пронашао излазак из ње, он, до краја романа, неће пронаћи.

О Станковићевом принципијелном интересовању за људске судбине, Станислав Винавер пише:

Бора је волео једино те и такве људе, којима није био довољан један живот да у њему пронесу и пронегују оно неколико тешких и отровних заматака праве осећајне суштине (Винавер 2012: 269).

На том трагу промишљања, Младенова настраност огледа се у одсуству проживљене туге, несреће, страдања, патње, уз тек покоју радост, као што то бива у људском животу. Несрећа се у Младенов живот увлачи као слика одвојености, различитости од остатка породице који пролази кроз неке ритуале промене: љубави, борбе за ту љубав, њеног остварења, грађења нечег новог и очекивања његових последица. Већ помињани запис у тefтеру који каже: „*Умрећу рањав и жељан*“, врхунац је луцидности људске индивидуе пред одласком из овоземаљаске егзистенције. Тек ту Младен признаје да је можда био као

и други, те да је *желео*, али да се на промену узроковану жељом није усудио. Смрт је та која коначно подводи рачуне и пред којом се Младен указује као обичан, као и свако други.

Роман *Газда Младен*, поред свега тога, одражава и парадоксалност односа материјалне и духовне репродукције људске егзистенције. Ако, у овом случају, појам трајања у духовном и физичком смислу поистоветимо са темом репродукције, онда можемо уочити и иронички обрт у коме се, упркос ономе у шта јунаци дубоко верују, јасно показује да материјална добра, сва та моћ, сјај и углед који долазе заједно са материјалним благостањем, не репродукују човека духовно и емотивно, не чине да он траје. Примера за такву тврдњу у Станковићевом делу има напретек. Иако су сви његови јунаци на изванредан начин опхрвани питањима физичког опстанка, ипак се показује да је иметак, по правилу, само варка којом се људи штите од ништавила несреће у личном животу, која их непогрешиво сустиже, ако не непосредно због оног што са свесном намером чине, а оно због неке несвесне, непризнате или непрепознате мрачне погрешке, неког погрешног уверења, мрачне жеље, за коју само они могу знати.

У том смислу, широм Станковићевог дела могу се пронаћи приповедачке, филозофски бравурозне ауторске експедиције у питања поља слободне воље, индивидуализма, отуђености од других и неразумевања других. Кад је посреди *Нечистӣа крв*, о видовима индивидуализације ликовна ређе је писано него о њиховом колективном,

обичајном усуду. У проучавањима тог романа досад су разматрани многи аспекти ефенди-Митине одлуке да своју ћерку, за ондашње појмове, нечасно уда, у породицу „нижег“ порекла, и то још за дете, што је интимно увредљиво не само за Софку већ и за целу фамилију. Једна од особености већинског мишљења о чину доношења одлуке о њеној удаји, јесте претпоставка да је ефенди-Митин чин напосто последица колективне воље, прећутног захтева заједнице, нешто што је, једном речју, неизбежно за заједницу у тешким временима. Њему се углавном спочитава једна врста нереаговања на Софкину патњу, али се, с друге стране, његова патња подразумева, иако се о њој тек нешто мало штуро каже. Такође, обично се сведено истиче да Ефенди-Мита спроводи закон времена, са идејом опстанка колектива, да он једноставно чини оно што би сваки отац из „чувене породице“ био приморан да уради. Међутим, таква мишљења пренебрегавају предисторију Митиног живота с којом нас приповедач на почетку саге о Софки упознаје. Ефенди-Мита је неко ко се нерадо мешао са својим колективом, неко ко се по господству и начину живота осећао кључно различитим не само од просечног света већ и од своје фамилије, свог сопственог рода. Многе је потезе, као што је, на пример, његова жендиба, учинио пркосећи другима, гордо се ослањајући на себе. Кад се мало детаљније промисли, могло би се закључити да позадину и мотивацију ефенди-Митиних одлука по породичним питањима није просто и лако објаснити „морањем“ и задовољавањем потребе

колектива, јер је сам ефенди-Мита, који је и младост и добар део зрелог живота провео другујући са угледним Турцима и стално негујући своју изврсност, показао толико пута презир према размишљању „својих“.

Истина, говорио би покаткад и здравио се с којим од њих, али више обичаја ради него што је хтео. Чак ни са оцем и матером, тек по који пут. Није ни јео са њима доле, у приземној соби. Горе, у гостинској соби, морало да му се поставља и нарочито за њега да се кува, толики је био пробирач. Једино што га је загрејавало, чиме се поносио, било је то што га због те његове учености а и отмености почели први бегови и паше да позивају. И то не они стари бегови, бегови само по богатству, већ ови други, који су, поред богатства, исто тако били школовани и научени као и он сам и који су у последње време почели овамо да долазе и да бивају постављани за меџлисе и за судове. Они га призивали к себи, дружили се с њиме. Приликом суђења, на саветовањима, бивао је он као тумач, као нека веза између њих и народа коме је требало да ови суде и заповедају. Чак су га на своје гозбе звали, у своје куће примали, као што је и он њима враћао те гозбе и дочеке, али који су луксузношћу и нарочитим реткостима морали превазилазити те њихове (Станковић 1985а: 18–19).

Ефенди-Мита је, како се приповеда, не само изданак једне чувене породице већ и неко ко се и у тој породици одваја нарочитим квалитетима отмености и господства у односу на средину из које је потекао, квалитетима који су добили потврду од турског племства, утемељену на његовој изузетној учености, укусу и стилу. Но, управо зато што је том изграђеношћу своје личности

досегао и до елите вишег друштвеног слоја, турских бегова, ефенди-Мита је настојао да тај свој положај потврди тако што би се са њима надметао и предњачио у луксузу и издацима, да не би случајно довео у питање чињеницу да им је дорастао. Нарочит значај за ефенди-Миту, како се наглашава, имају отменост духа, образовање и укус који се разликује од већине, од „народа“. Самим тим што је на неки начин био „тумач“ између турске елите и народа, ефенди-Мита је навикао да буде посебан, издвојен у односу на своје. Јасно је да за тако индивидуализованог ефенди-Миту није циљ сам новац, колико је то уживање признања, господства и издвојености, која се, у његовом случају, огледа не само у духовној већ и у физичкој издвојености, одсуству у односу на род и породицу, стално бивање негде на путовањима, на неким посебним, значајним пословима. Међутим, са надлазећим временима, повлачењем турске господе из врањског краја, досељавањем нових слојева који своју снагу црпу из, друкчијих но пре, извора новца и моћи, који доносе другачије обичаје, ефенди-Мита, за којег се чак и чакшире кроје на јединствен начин да би се разликовао од других, остаје не само без друштвене моћи већ и сасвим и потпуно без новца којег је очигледно презирао, али без којег он не може остати онај, свој, ефенди-Мита.

Због свега тога и цео подухват договарања Софкине удаје јесте тако чудноват, чудовишан и, на крају крајева, тако изнијансирано и представљен читаоцу. Док се чини да сви актери, то јест Софка, мајка, ефенди-Мита, газда Марко,



сви упућени, па и сам приповедач, покушавају да изграде визију догађаја као подухват спасавања једне породице и породичног имена од пропадања, само приповедно ткање указује на још једно поље психологизације текста, које је далеко више карактерно-натуралистичко, него поетско-трагичко или склоно романтизирању. Чини се да се Станковићу, као нехотице, отима и уплиће у текст мотив свадбеног аранжмана као мучне, непризнате идеје самог ефенди-Мите да он, пре свега, као индивидуа, избегне срамоту пропадања, онако како је, у својој издвојености, усамљености и самоусмерености, пред самим собом, независно од других, замишља. Његова је одлука и у самом породичном окружењу дочекана са извесним отпором, неверицом. Упркос огромној оданости свих у фамилији према ефенди-Мити, одлука је била онеспокојавајућа, тако да се породица, како приповедач каже, није ни усуђивала да очекује лако разрешење, да ће их Софка сама све тако лако спасити: „Али, ипак, ипак нису се надали да ће Софка тако олако пристати, чак и сама хтети“ (Станковић 1985а: 80). О томе колико је ефенди-Митина одлука, упркос свим породичним недаћама, амбивалентна, сведочиће и отпор Софкине мајке, што показују њене речи: „А знала сам ја да од њега шта друго, добро какво, и не може бити“ (Станковић 1985а: 70). Ексцентричност ефенди-Митине природе и овде се показује у својој отуђености од других. Ни сам газда Марко, до последњег часа, готово да не верује да ће се договор закључити, јер упркос његовом богатству и договору са овом чув-

ном породицом, читав такав пакт је неубичајен, нечувен, и из те нечувености, неспојивости, на крају ће произићи трагични, мучни догађаји.

Станковића је дубоко интересовала тема прилагођавања индивидуе друштвеним околностима које се битно разликују од оних у којима је она поникла, у којима је васпитавана, које носи у себи као судбину и као знамење. Већ је у првом поглављу, у контексту дискусије о Станковићевом приповедачком поступку, било речи о чудноватој судбини Госпо'н Тасе, високог чиновника и угледног и богатог човека, пореклом из провинције. Он је све у животу постигао, али не и да у свом срцу превазиђе nelaгоду због скромног порекла, због родитеља чији је грех то што га, напосто, подсећају на живот од којег је желео да побегне. У корпусу прича са београдским мотивима, Станковић ће елаборирати ове мотиве жеље момака из малих средина да „успеју“, да постану неко у великој, урбаној, суровој градској (сугерисано: београдској) средини, неко ко ће имати могућности да задовољи своје жеље и господари својим животом. У том регистру, поред „Госпо'н Тасе“, може се говорити и о приповеткама „Јово-то“ и „Мој земљак“.

У тим приповеткама, као и у неким другим скицираним покушајима тематизовања живота дошљака у великом граду, Станковић гради једно колективно, приповедачко „ми“, означавајући тако читав слој младих људи, синова провинцијских породица различитог материјалног стања, који долазе у Београд ради школе, гладни проналажења лагодне и престижне службе, али, потај-

но, и уживања у фриволним задовољствима великог града. Његов ауторски поглед на Београд с почетка двадесетог века није благонаклон: у тим приповеткама он скицира Београд као ужурбану, замамну средину препуну уских, тонућих, закрчених старих улица, пренатрпаних дворишта, прескупих лоших соба за издавање, похлепних жена на лошем гласу, нестабилних и корумпираних институција, превараната, манипулатора, злоупотребљавања службених положаја и бесрамног гламура виших друштвених слојева. У тој средини класне разлике су још уочљивије него у провинцији, али истовремено су изазови и примамљивости напредовања у таквим околностима још и веће. Станковићеви јунаци, међутим, различито реагују на све ове изазове, показујући различите способности да у тим околностима опстану или чак и напредују. Оно што отвара нови тематски свет у Станковићевом опусу јесте и једна нова димензија у карактеризацији његових јунака, јер се, у поређењу са преовлађујућом ситуацијом у причама са тематиком из „старог краја“, овде осећа другачије испољен дух њихове укоренености у прерогативе колектива. У Станковићевим велеградским причама, чини се да јунаци показују посебне, индивидуализоване склоности, амбиције и слабости, суочени са оним за шта их живот у мањим срединама није припремио.

У приповеци „Јово-то“, на почетку, детаљно се приказује породични статус главног јунака у врањском крају, Јове, сина породице која је, иако пребегла из Турске захваљујући оцу добровољцу

и заслужном грађанину новог доба, имала господски статус и спроводила господске обичаје, „дружећи се са чиновништвом“ и школујући своју децу у гимназији. Најпре нам се описује карактер оца главног јунака, његова комична склоност али и умешност да се буде у спрези са важним, утицајним и корупцији склоним људима, и његов помало гротескни статус господина, човека заслужног пред државом, војног добровољца на страни нове власти, који је захваљујући томе био „као неки чиновник“ (Станковић 1985г: 95). Тај човек, у приповедачевим очима, оличавао је ту нову, победничку класу, за коју је ново доба и прелазак из Турске, овамо, у Србију, представљао изузетан, сам по себи срећан догађај. Он је, како приповедач каже, „био обучен тако, у ново, свечано одело“, док је „од дана преласка из Турске за њега једнако био празник и сви дани свечани“ (Станковић 1985г: 96). У духу приповедања тешко је не осетити благу приповедачеву сатиру: чини се да глас који приповеда указује на крхкост, несталност и површност тих људи који су се, оставивши своју имовину у Турској, усељавали у напуштене турске куће на српској страни и деловали задовољно таквим развојем догађаја, одбијајући правна разрешења и власничко враћање на старо, и изграђујући статус нове, нарастајуће класе. Како приповедач не без сажалења каже, једино што је одавало њихово породично порекло пребега из Турске био је сам начин на који су изговарали име њиховог сина, јер су његово име, упркос труду да се говори „господски“, уместо „Јова“ изговарали

неправилно, на стари начин, као кад су живели у Турској – „Јово-то“ (Станковић 1985г: 95).

Но, описујући даљи живот свог друга кога сви зову „Јово-то“, приповедач саркастично говори и о себи и о целом друштву школараца које долази у Београд да учи за чиновнике, где потпада под све могуће пролазне, фриволне и бесмислене утицаје лажног сјаја престоничког града. Јово-то је центар друштва, умешан и вешт за дружење са чиновничким синовима и „љубависање“ са господским ћеркама. Овде приповедач успоставља паралелу између две врсте укуса у еротској фасцинацији девојкама. Младићима који доспевају у нову средину много су привлачније „суве и бледе“, суздржане, господске градске кћери, него њихове комшинице код куће, које су им се емотивно и интимно више предавале. Но, Јово-то, као што је предњачио над својим другарима у свему, тако је отишао и даље од њих и задовољио фантазију живота у кући код „женскиња које није јавно, прокажено, али за којим се тек говорка“ (Станковић 1985г: 101). Тако Јово-то доспева у центар притајеног, прикривеног порока, али пријатног и исплативог: јер бити барем пријатељ са таквим женама значило је имати пуно друштвених веза и преко њих сретати утицајне мушкарце, добијати повољне пословне прилике и намештења. Аура, по градским мерилима, привлачних, миришљавих, а прорачунатих и карактерно непостојаних жена, искусних у односима са утицајним мушкарцима, заводи Јово-та. Он у једној таквој кући узима прескупу собу за изнајмљивање, где спава на

„господском, дрвеном, расклиматаном кревету“, и где не доноси ништа од своје одеће, стрепећи од својих станодавки, и „бојећи се да по простом платну од кошуље не дознаду ко је“ (Станковић 1985г: 103). Трагикомични положај Јово-та завршава се тако што се жени једном од рођака својих станодавки, приликом која, како се приповеда, није стасала за постојану, карактерну и достојанствену супругу. Тако се окончава сага о скоројевићком духу новог доба, које, подстичући индивидуализам и одвајање од корена и средине порекла, уништава аутентичан потенцијал будућих генерација, свдећи га на фриволне, лажне идеале о срећи и господству.

Много студиознији, дубљи, и у смислу карактеризације ликова промишљенији литерарни приступ, остварује приповетка „Мој земљак“. У њој приповедач, слично поступку приповедања у приповеци „Они“, говори у првом лицу као сведок и познаник виђене породице из врањске регије која сина шаље на школовање у Београд да би постао господин, и живи за његов успех, срећу и постизање угледног живота, скрушено очекујући сваку његову посету, долазак, знак пажње. Испрва, син је пажљив и обзиран, постиже успехе у школовању, учи за професора, шаље поклоне породици и, својом појавом, када дође у посету, одаје будућег великог господина, наду породице у некакав недефинисан, али величанствен помак у животу, извесну вертикалну друштвену мобилност коју је тешко описати, али која се, због престижа који доноси, њима и читавој тој средини чини изузетна и несумњива.

Приповедачу, који је у то време још дечак, та величина његовог земљака, и срећа његове породице, делују неописиво:

И онда, да би тамо у чаршији, међ комшијама, осталим дућанџијама, а особито мало богатијим, сваког се дана као знало за то како је њихов Милан дошао са школе, и, ето, одмара се код куће, он је, тај старији му брат, свакога дана куповао најлепшу лубеницу и, подаље од себе, на длану носио кући, да би на питање и дивљење комшија, како је лепа, црвена као крв и још са ноћашњом росом и свежином, он могао одговорити:

– За нашег Милана!... (Станковић 1985г: 83–84)

Милан након завршене школе добија службу у престоници, да би затим почео мање и ређе да долази својима. Све га то бескрајно уздиже у очима целе породице и околине, у којој због даљине, различитости и новине тог новог, господског београдског света, живот и служба у престоници означавају висок и гламурозан живот, близак друштвеној елити, министарским породицама и неслућеним привилегијама.

Говорило се: да га због велике његове учености не пуштају овамо код нас, а и многе девојке, из првих министарских кућа, почеле да се грабе око њега (Станковић 1985г: 85).

Миланова претпостављена каријера целој породици се чини као нова самонаметнута обавеза, нови идентитет, у коме они, не траживши ништа одређено за себе, морају напросто бити достојни тог будућег његовог господства и угле-

да. Тај друштвени успон, успех, чувеност, њима се чини као циљ који већ сам по себи почиње да им обликује радње и животе, наводећи их да буду усклађени са том визијом.

И да би показали како и они знају шта је господство и да он неће због њих никада поцрвенети, сви су они морали да почну друкчијим животом да живе (Станковић 1985г: 85).

Друже се са господом, брат почиње много више да троши, да би био на висини тог начина живота, достојног њиховог Милана. Променили су и начин одевања, брат је уместо чакшира, феса и појасева морао да пређе на „купован танак штоф“ (Станковић 1985г: 85), у кући се софра замењује асталом, а и сама кућа и двориште почињу да трпе измене, губе свој пређашњи идентитет, оно густо, тешко, неуређено богатство, као и сви они:

Око куће и испред куће да се посече оно силно дрвеће, особито дудови, чије дудиње кад презру и почну опадати готово цело двориште обоје и сву малску пилеж привуку. Али, у ствари, највише је то дрвеће испред куће посечено због тога да би се могли да виде на гостинској соби прозори са чистим белим завесама (Станковић 1985г: 86)

Већ ово сасецање дрвећа, рашчишћавање, огољавање, растеривање природе, вегетације и живог света, зарад артифицијелне белине и стерилности, најављује, наративно, огољавање идентитета свих њих, слабљење, сиромашење, ишчезавање и постепену, мучну и несрећну



судбину. И Милан, са слабљењем веза са породицом, постаје практично недоступан, стран, непостојећи, напослетку тражећи им и новаца:

Али он не само што је овамо код њих све ређе и ређе долазио него готово и никако. Једино што су од њега добијали редовно дописне карте и његове фотографије, час сâм, час у друштву, час у разним положајима, разном оделу, чак једанпут и са обријаним брковима, што њих овамо чисто збуну, застиде, те ту његову фотографију са обријаним брковима као сакрише, јер је нису као остале његове фотографије са поносом показивали и давали да по целој родбини иду из руке у руку. А када би добили писмо од њега, то се већ знало да је са којом меницом коју ће требати овамо његов брат да потпише и да је наплати у ком од наших завода и новац њему тамо пошље (Станковић 1985г: 86).

Све ове, наизглед симболичке, промене породичног идентитета, које у почетку делују као мале, пригодне и модне интервенције, најављују теже, трагичније ствари које тихо погађају породицу, која се у таквој мери подредила њему једном, узимајући његову нову егзистенцију као мерило свог живота. „Дух колективизма у судару с индивидуализмом доживљава пораз“ (Чолак 2016: 270), примећује Бојан Чолак анализирајући мотив Миланове незаинтересованости за породицу и њено пропадање. Најпре, највећа снага породице, Миланов старији брат, домаћин, умире, под извесном сенком сумње и говоркања да је та смрт, како приповедач дискретно напомиње, имала везе са некаквим дуговима. Међутим, и та смрт доспева у функцију

непомућеног Милановог статуса, јер на погреб долазе угледни људи с којима се покојник, како приповедач каже, због њега, брата Милана, „за живота једнако морао да дружи и упознаје“, док он сâм, Милан, не долази уопште, што породица оправдава његовим великим пословима и потребом да га не ремете, не узнемирују. У породицу се, зарад Милановог господства, увлачи оно што наговештава њен пад и морално посрнуће, а то је клица немара, занемаривања покојника, неожаљивања трагедије, недостојног туговања, а све зарад некварења слике о Милановој каријери, успеху, величини.

И зато, што им та смрт, погреб, чисто као стаде на пут, поче да их препречава, они је брзо одагнаше, отурише, само да би се опет наставио онакав живот какав је ради њега тамо, ради његова угледа и богатства, требало водити (Станковић 1985г: 87).

Због Милана, да га „не понизе“, породица удаје и његове сестре за некакве чиновнике, иначе неодговарајуће њиховој лепоти и животности, али прикладне његовом статусу, само да би се одржао дух удаје „за некога господина“ (Станковић 1985г: 87).

Најтужнији моменат пропасти ове породице, све због њега, сина и брата, за кога су веровали да тамо у Београду гради господску каријеру, јесте приповедачев осврт на жалосно старење и пропадање Миланових родитеља, који су с годинама све једнако очекивали да ће он крунисати ту своју успешну каријеру и ученост добрим и престижним браком са девојком из

имућне и угледне куће. Такав исход осигурао би њему срећу, а родитељима радост, као остварење и ритуалног, достојног продужетка породице, и логичног пута ка напредовању, сигурности, господском животу. Али, све се те наде изјаловљују, од угледне и богате женидбе нема ништа, као ни од посета њиховог угледног сина. Отац је, остарео, углавном сам код куће, док је мајка принуђена да помаже ћеркама чији су мужеви, ради службе, стално приморани да се селе из места у место. Приповедач са сетом предочава унутрашњи монолог Миланове мајке, која се, обично за Божић, враћајући се од ћерки код којих је била да помаже, нада и замишља да ће, кад стигне кући, своје остарелом мужу, затећи и сина у посети или барем писмо од њега:

Али увек долазећи и улазећи с колима и онако претрпана стварима у своју улицу, одмах би видела како од свега тога ништа нема, како је капија мртва, празна (Станковић 1985г: 89).

Син би им, само, послао штуру честитку за празник, без речи и објашњења, а њих двоје би остали сами, у кући, са, како се каже, оголелим и проређеним подовима и креветима. Све што је од тканина било лепо, њему је послато, јер у родитељској визији, њихов син седи у најбољим кућама и највећој госпоштини. „Па онда, откуда се сме, кад му нешто пошљу, то да се увије у обична платна или крпе?“ (Станковић 1985г: 90)

Ово је сага о пропасти целе једне тек узнапредовале класе из мањих градова Србије на почетку двадесетог века, која је, на своју не-

срећу, желела дирекtnу везу са урбанизацијом и варљивом модернизацијом сопствене историје, жртвујући све своје вредности лажном сјају бирократизоване будућности. Приповетка „Мој земљак“ има и свој епилог. Приповедач, сад у улози одраслог човека који је и сам кренуо стопама свог земљака Милана, долази једног дана, како каже, у Београд, „на ’Велике школе““. Он нам сада описује, не више из маштарија удаљеног, малог провинцијског града, већ из непосредне близине, из личног искуства, тај тмурни, мучни доживљај велеграда; описује га из перспективе дошљака који у том, у очима малих људи, господском Београду, тек тражи своје место:

Али од њега целог, каквога сам га замишљао, остаде ми само прљава Сававала: трули, са дугачким и мрачним степеницама поређани и расклиматани станови; тесне собе, уски проваљени кревети али, за Бога, са меким јастуцима и то од перја, од кога не може човек ујутру да се очисти, а са танким све у грудвама старим јорганима. Па онда ашчанице са вечитом влагом, просутом водом, њиховим ђувечима и пасуљима са пастрмом и сумњивим сланинама. Куповање целог хлеба, пошто куповање на кришке долази скупље, јер се тако од једног хлеба истера два гроша, а он, цео кад се купи, стаје грош. И онда измишљавање знакова којим ће се тај хлеб, што преостане, обележити, да би се боље могао пронаћи у хрпи исто тако обележених хлебова, и да се не превариш или ти другоме поједеш, или други поједе твој, који је сигурно био већи него његов... И једино као разлика, као неко „господство“ то је што се могао носити штап и слободно, чак и у

школи, пушити. А вечито, и у најгорој зими, у кратком капуту, и то или у новом капуту, а старим панталонама, или обратно, у старом капуту са већ проваљеним лактовима, а у новим панталонама и то од најјевтинијих, купљених из Васине улице, а свакад увече оно савијање и метање испод себе, у постељу, да би ујутру биле тобож испеглане и као нове (Станковић 1985г: 90–91).

Овај мучан, суморан опис живота каквим су у Београду живели углавном ђаци и практиканти из мањих места, та трулеж и депресивност сиромашних делова града и бесциљност живота ситно-бирокарских друштвених слојева у Београду, указује нам како ни живот главног јунака, Милана, није могао бити нарочито далеко од овакве мрачне, нимало господске егзистенције. На то нам се предочава и Миланов физички опис, кад се приповедач коначно сусретне с њим, а то је опис усахлог, умртвљеног човека, без наде и радости, као да је претераним бријањем и смањивањем тих својих бркова физички и психички исушио из себе сву енергију и живот:

Он ни млад, ни стар, али лице некако мртво, страшно и због свакодневног бријања дошло као свеже огребано и са пуно бубуљица. Па још оне око бркова, црне, у корен и поткресиване длаке, да би бркови изгледали што лепши, што мањи. Кад ме угледа, видех да не само што сам му непријатан, него толико равнодушан, да је њему то, ми „његови земљаци“, и он „наш земљак“ толико досадно, толико њих тако долазе и тако се код њега пријављују, да му се то већ попело на главу (Станковић 1985г: 91).

Но, крајњи печат људског пада у колотечину, отуђеност, мртвило, стагнацију Милановог живота, приповедач ће спознати када коначно оде до његовог стана, једног од оних многих, суморних у низу, где ће на степеницама наћи најлепше ћилимче од његове породице, које његова старија сестра није ткала већ везла, „да би било што шареније и лепше“ (Станковић 1985г: 91), а које у његовом стану служи као отирач за ноге. Запањен, приповедач у посети његовом стану схвата да Милан живи у недоличној, невенчаној вези са својом газдарицом, зрелијом, искуснијом женом, „од које не може да се растави, нити се сели“ (Станковић 1985г: 92), те да ни о каквој женидби ни министарској ћерки, као што његова породица машта, нема ни речи. Та слика, како приповедач каже, „измешаног намештаја“, помешаних његових и њених ствари у јединој соби у стану, из којег се Милан годинама не сели, у приповедачевом тумачењу јесте и симбол тог живота пропалих илузија, изгубљених и запуштених негде на путу, у коме се животна снага и полет и младост губе пре него што су и кренули у свет, падајући у замке брзог, пролазног и јефтиног задовољства великог града и модерности. То је нова средина која награђује само малобројне, а гута и исисава снагу и живот од већине оних који ту долазе са надама у уважени господски, индивидуализован живот, сахрањујући са собом и последњу наду својих породица које су остале негде далеко. Приповедач у Милановој судбини проналази и себе, своје искуство урбане транзиције из старог,

стаменог и колективно-породично устројеног у ново, површно и заводљиво:

Ништа од њега. Управо, што рекли, како се узме, као што су сви остали и као што ћемо и ми сви сигурно такви бити... Сем часова у школи, те своје газдарице и кафане, ништа даље (Станковић 1985г: 92).

Према Станковићу, убрзане друштвене транзиције и нагла буђења индивидуализма наспрам колективног духа превише су интрузивни да би појединац могао да досегне интимну срећу, а његова породица преживи такву транзицију без трагедија и разочарања. Људски век је, како се јасно види из Станковићеве прозе, прекратак да би се такви изазови безболно савладали. На том путу индивидуалност оставља своје жртве: закатанчене куће, напуштена поља, сломљена срца онима који остају иза јединке, а на крају и тешко осећање пролазности, безначајности појединца у бирократизованој машинерији друштвених институција. Таквом сликом Станковић дели са нама и свој доживљај те немилосрдне друштвене машине, у којој се било какав део лако замењује другим, подједнако неважним и заменљивим као што је био и онај пре њега.

Станковићево виђење проблематике индивидуалности у односу на заједницу или колективна очекивања одражава свест о нерешивом расцепу модерног, обавештеног, проактивног и формалним образовањем опремљеног човека. Заједница и друштво очекују појаву изузетних индивидуа које би се издвојиле из редова једно-

ликог мноштва и биле пример за углед другима. Од тих људи заједница очекује и жртву и успех, а, с друге стране, показује и спремност да подржи такву индивидуалност, па и да сама жртвује своје друге чланове зарад њих. У овом поглављу представљен је спектар сложених односа између индивидуе и заједнице, као и различитих начина на које се сама индивидуа носи са проблематиком коју представља колектив, то јест очекивања других. У свим поменутих примерима из Станковићевих романа и приповедака може се уочити једна заједничка нит, а то је однос индивидуе према другима, кроз који се изражава сама природа пишевог опхођења према судбини изузетних појединаца, оних који се издвајају и од којих се нешто посебно и очекује. Тежња тих јунака ка изузетности, издвајању из свог контекста некаквом уваженом, изванредном особином, праћена је и неминовним конфликтом отуђивања и болне изолације од тог истог контекста који стоји у позадини те изврсности, било у реалности, било у дубоко интимном, интериоризованом доживљају јединке. Чини се да је Станковић, на тај начин, одао пошту мотиву литераризације рапидно модернизоване егзистенције дубоко отуђеног човека свога доба.



## 5. ОДБРАНА ЖЕНСКЕ ИНТИМЕ И ДРУШТВО

Приповетка „Покојникова жена“

Понекад је ради ближег разумевања поједине литерарне јединице у стваралаштву одређеног писца потребно имати у виду шири контекст његовог опуса, као и разуђенији дијапазон његових мотива и ликова. У случају дела Борисава Станковића, у том кључу треба сагледати проблематику „Покојникове жене“, једне од његових дужих приповедака, која се дубином и студиозношћу психологизације главног лика издваја и као једна од најуспешнијих, а истовремено и најкомплекснијих за тумачење. Њена тема, у извесном смислу, из перспективе конзервативних и конвенционалних друштвених тековина спада у подручје табуизираног, симболички неприступачног и често недоступног јасном тумачењу. У питању је мотив лика *удовице*, тема односа према институцији жене која симболички остаје „обавезана“ мртвом мужу и после смрти, све до момента преудаје, а која, међутим, за све то време има свој жив, унутрашњи, за спољњи свет непознат и недокучив, интимни живот. Уз ова два изнијансирана тематска слоја успоставља се и трећи, а то је питање самоостварења женске егзистенције и родне самоконструкције женске

индивиде у стриктно кодификованој и законом јачег обликованој конзервативној породичној и широј друштвеној заједници.

Станковић је приповетком „Покојникова жена“ учинио можда и најдаљи корак ка указивању на индивидуалну људску потрагу за сопством, за унутрашњом самореализацијом у лавиринту репресија екстерних и интериоризованих породичних и друштвених односа. Предочавање самосвојности унутрашње интима главног јунака у роману *Газда Младен* такође се јавља као, у српској књижевности, јединствен, сублимиран и модеран подухват деконструкције интимног живота код једног загонетног књижевног лика, чији скривен и потиснут родни идентитет побуђује велику пажњу тумача. Ипак, *Газда Младен* се, у поређењу са приповетком „Покојникова жена“, појављује као знатно мање доречен и довршен литерарни израз. „Покојникова жена“ отвара читав низ семантичких поља и могућих приступа у анализи, док, међутим, и сама баштини статус вишезначја, отвореног краја и загонетности психологије јунакиње, као и радње коју приповедач врло поступно и детаљно плете око ње.

Главна јунакиња Аница је девојка из добростојеће врањанске куће, али некако чудно, хаотично вођене, неспокојне, јер у њој доминирају њена груба и насилна, бахата браћа, те она одраста и живи у некаквом страху, сузбијености, ограниченем простору, без нежности и подршке, а под сталним надзором и ограничењима. „А она, Аница, једино се по тој својој браћи и знала“ (Станковић 1985в: 258). Њена браћа важе

за вође трговаца на путовањима, шверцере и разбојнике, који не презају ни од убиства. У овој се приповеци писац вероватно и најдиректније обрачунава са ирационалном, деструктивном и репресивном страном конзервативног патријархалног устројства света. Иако, према Станковићу, само по себи, конвенционално, „старо“ породично устројство, није у свакој прилици девастирајуће за женску индивидуу, он изражава сасвим јасно да такво уређење оставља много простора грубим и агресивним појединцима да врше репресију и насиље, без саосећања и мирне комуникације.<sup>13</sup> Аничина браћа симболизују такав насилан, репресиван, па и хаотичан хегемони механизам у заједници, који се одражава на читаво домаћинство, које никада није изгледало онако како би требало:

Па и кад дуже остану код куће, одмах ма за шта посвађају се, па чак некад и потуку. А овамо, према туђинцу, трећем, били су као једна душа. Те-

---

<sup>13</sup> Станковић се и у овој приповеци, као и на многим другим местима, дискретно приближава стилским одликама препознатљивог, изразито реалистичког приповедања, које донекле чак нагиње и одликама натуралистичке поезике. Ипак, у том чину он задржава свој специфични стил и поступак, другачији од натуралистичког, те се морамо уопштено сложити са следећим речима Бојана Чолака: „Код Станковића се пре може говорити о преузимању одређених идеја натуралистичке поезике (утицај наслеђа, идеја о изрођавању једне породице преко које се приказује и изрођавање целе једне друштвене класе, давање телу значајне улоге у делу, дегенерација и сл.), него о њеном слеђењу. Таква врста утицаја вероватно је дошла посредством литературе – Достојевског, Додеа и Мопасана – а не посредством поезике натуралистичке школе и Золе“ (Чолак 2007: 133).

шко онеме ко се усуди да ма кога од њих дирне, увреди. Сви, као један тада би дотрчали, напали на онога. Такви су они, Аничина браћа, били. Па због њих ни кућа им, ма да је била велика, лепа, није могла да буде као што треба: лепо намештена, чиста, уређена, да свака ствар стоји на своме месту. Због њих није се могло. Кад коме што треба: каква крпа, пешкир, суд, он што му прво до руку дође узме, не пита да ли је то за то, већ узима и, кад сврши посао, он га после баца и то ма где. И зато кућа им је изгледала као гола, празна. Ни где ништа. Тек у какав кут поњава, асура. Полица никад уређена (Станковић 1985в: 258).

Браћа, како приповедач каже, сестру и мајку називају, једноставно, „жене“, наређујући им као подређенима, и одређујући им целокупно понашање. Аници су забрањивали чак и на капију да изађе, да оде „на какву игру, седење са осталим својим другима из махале“ (Станковић 1985в: 259). Нарочито познанства са мушкарцима нису долазила у обзир, иако су, парадоксално, многи мушкарци са њеном браћом у кућу ноћу долазили. „Али њој они нису били ништа, нису били као остали варошани мирни, обични. Једино тај Ита није био као они“ (Станковић 1985в: 259). У таквој кући Аница је расла невидљива, неостварена, занемарена, чекајући моменат када ће се удати и прећи у другу егзистенцију, задобити неки препознатљив идентитет и неку одговорност која ће јој давати осећање компетенције, да и она има неку надлежност, барем у микросвету своје куће и породичног живота. Јасно је, притом, да је њено могуће интересовање за љубав, која се, и у таквим околностима, развијала према

поменутом Ити, морало бити потиснуто. Оно је морало бити не само прикривено, него и ода-  
гнато, затомљено пред свакодневним захтевима  
нимало лаког живота, као што је и њен смисао  
да кућу води и уређује „по варошки“ морала да  
заташка од осионе и хировите браће. Најзад је  
браћа и удају, по свом избору, за човека из горње  
вароши, доброг краја, али удовца, коме су пре  
ње већ две жене умрле. Тако започиње Аничин  
краткотрајни брак, у коме убрзо и она остаје  
удовица са тек рођеним дететом, што постаје  
њен нови идентитет и начин живљења, неоче-  
киван за младу, тек стасалу жену.

Ова приповетка, што је чест случај у Стан-  
ковићевом опусу, није од почетка устројена хро-  
нолошким редом. Као и читав низ других, и она  
почиње у временском регистру нечега што на  
први поглед делује као приповедачка позиција  
садашњег времена, али ће се испоставити да је  
то само део временског триптиха. У том трип-  
тиху постоји централна временска ситуација, из  
које приповедач приповеда као да управо опажа  
догађаје и прати јунаке у својој непосредној бли-  
зини, да би затим прешао на модус приповедања  
предисторије те ситуације, и, напokon, извршио  
поново скок у времену, описавши најновију си-  
туацију, која хронолошки следи након оне којом  
је приповетка отпочета. У више Станковићевих  
прича и приповедака, овај поступак има за сврху  
описивање локалних обичаја, реминисценције на  
стари начин живота, атмосферу, амбијент, и не-  
ретко се одликује једном поетичном, есејистич-  
ком занесеношћу. Неке од њих, напросто, теже

да позиционирају и приповедача, његово место у том свету, дајући самом аутору прилику да се у својој сопственој прози представи као сведок, хроничар и познавалац тематике којом се бави. У „Покојниковој жени“, међутим, није реч ни о једној од тих карактеристика. Ова приповетка се издваја својом наративном истанчаношћу, фокусом приповедача на ликове, мотиве и репрезентацију интимног света главне јунакиње. Сви ти мотиви уверљиво и кохерентно приањају уз наративну структуру, низ предочених догађаја, констелацију других ликова и пластично обликовање њихових психолошких профила.

Поред тога, у случају пажљиве изградње Аничиног лика, Станковић је разрадио и довео њен лик до избрушенијих резултата у поређењу са извесним мотивима психологизације женских ликова који се срећу у другим његовим прозним формама, али остају на нивоу скице или тек наговештеног мотива. У приповеци „Чок“, на пример, сретемо такође мотив младе жене која се удаје мимо оног кога заиста воли и коју, мада је животом удате жене биле задовољна, слободна и поштована, прогања лик вољеног човека, који је, нежењен, остао веран њиховој изневереној и неоствареној љубави. У „Покојниковој жени“ је ситуација психолошки знатно сложенија, јер је реч о јунакињи у непривилегованом положају, психолошки угњетеној жени, која ни у родитељској кући, а ни у кући свога мужа, не доживљава прилику за самореализацију. Она је једнако прикована невидљивим нитима друштвених конвенција и очекивања, што од породице, што

од спољне заједнице, чаршије, улице, а што и од интериоризованих челичних спона аутоцензуре, стида и зазора. У случају ове јунакиње, као додатни елемент замајца приче, у реалном и метафизичком смислу, појављује се и мотив смрти, који ће у приповедању играти двоструку улогу. Једним својим наносом представљаће онај реалистичан оков живота и покретач радње у нарацији, указујући на друштвено тежак положај удовице у строго кодификованим друштвеним оквирима. Својим другим и можда значајнијим делом, играће улогу симболичког окова око Аничиног врата, који ће обележавати тешку и изазовну границу између интимног постојања индивидуе која осећа повезаност са другим људским бићем, и унутрашњег мртвила у коме људска бића плутају без унутрашње слободе да воле и да сачувају свој идеализам пред земаљским конвенцијама и друштвеним насиљем над концептом љубави.

У „Покојниковој жени“ тема материјалног и симболичког живота и смрти појављује се у духу поетичког приступа темама живота, смрти, иницијације и интимности. Иронички обликовани планови разноликих видова живота у смрти и смрти у животу преплетени су са питањима емотивности и интимае. Главна јунакиња, која је, као што је речено, само годину дана живела са мужем којег су јој браћа, као по дужности, доделила, тог мужа је „као живог готово заборавила и памти га само по гробу“ (Станковић 1985в: 253). Тако се он у приповеци и усталичује као „покојник“, а она као његова жена,

чиме се у приповетку уводи карактеристика изградње некрофилног идентитета који је често, у литератури, и чвршћи него идентитет живих особа.<sup>14</sup> Приповедач детаљно описује мучну егзистенцију младе удовице, која, поставши то готово тек што је почела да живи као жена, а не више као девојка, највише од свега страхује да ће доћи у неко искушење, згрешити на начин недоличан своме статусу. Убрзо ће се и показати да је тај страх, и то избегавање света, које је, споља гледано, и обичајно прикладно за удовицу, у случају ове јунакиње појачано њеном личном, интимном љубављу према Ити, који се и сам према њој опходио с највећим поштовањем и љубављу, штитећи је и помажући јој одувек. Скривена интима, потиснута емоција, а притом сасвим свесно присутна у психи јунакиње, представља механизам који руководи животима ово двоје људи: што је та љубав јача, то ће суздржанији, невинији бити њихови сусрети, и баш од те силне љубави биће и већа брига за мир и безбедност оног другог. Станковић с великом прецизношћу дочарава живот своје јунакиње, Анице, и ту обазривост у комуникацији с Итом,

---

<sup>14</sup> Тема излажења ожалошћених на гроб умрлог у српској митологији бременита је значењима, која се, рекло би се, не тичу само жаљења за изгубљеним, јер како Сретен Петровић истиче, „гробља играју значајну улогу и у магији, у ритуалима лечења оболелих“ (Петровић 2014: 875). Чини се да је Станковић значајан део свог литерарног интересовања посветио мотивима одласка на гробље и ритуалних радњи на њему управо зато што је доживљавао ове сакралне просторе као митопостичке и конститутивне за дубље грађење његових ликова.



у том периоду након мужевљеве смрти, кад је она већ у свом статусу удовице:

Једино, кад синчића пошље за што год у чаршију, само на капију сме за њим да промоли главу, али чим види да ко улицом иде, приближава јој се, одмах се сакрије, и онда иза капије чека кад ће јој се синчић вратити из чаршије. Врло ретко, понекад, каквим великим празником ако би јој дошао тај Ита. Он, једно што јој је био стари сват, сматрао се од мужевљеве, покојникове родбине – јер ни њена родбина није смела да јој долази, бојећи се да тиме као не увреди покојника, што би му тим својим доласком „мешали се у његову кућу“, долазили, „узнемиравали га“. Па и он, Ита, кад год би дошао, ма да га она није ни нудила, ни сâм не би улазио унутра, у собу, већ он увек испред куће, на столочици, седео и улазећи, навлаш за собом не би затварао капију, остављао би је отворену да га може сваки видети. Не што је хтео, већ све ради ње, бојећи се за њу, а још више и од њене браће, која су, ма да јој нису долазила, нити је, сем матере, помагала, ипак на њу бодро пазила. И тешко њој, ако би чули да она није као што треба: сама с дететом код куће, већ да излази, виђа се... Јер ни они сами нису јој долазили а камо ли други (Станковић 1985в: 257–258).

У овом одељку, на чудесан начин, мешају се светови живих и мртвих индивидуа, моралних императива, присутности и одсутности. Аница и Ита су живи и присутни, али њихова међусобна интеракција одвија се под будном надлежношћу оних „одсутних“: покојника, чија смрт репрезентује његово одсуство, и Аничине браће, који су живи, али својим злокобним невидљивим присуством по строгом патријархалном обичају

неумољиво контролишу сваки кутак личног живота своје сестре. Та отвореност капије, седење у отвореном простору, тај јавни, друштвено одобрени однос Ите као „старог свата“ и покојниковог побратима, чини Аницу истовремено и живом и неживом, неприсутном. Међутим, неприсутност интима јесте, парадоксално, једини модус постојања, једини штит од личне пропасти, самим тим и једина могућност да се дубоко у себи извесна интима и очува. Тај склоп парадоксалности интима у патријархалном свету служи као окосница Аничиног и Итиног односа. Иако је он, баш, њена љубав и њој најдражи, у строгом обичајном свету патријархата, Ита се, због тог некадашњег статуса „старог свата“ и побратима младожењиног, сматрао као неко ко долази „од мужевљеве“ родбине, што му је са становишта строгог реда и обичаја давало више права да посећује ту, „покојникову“, кућу. Тај парадокс супротног симболичког значења, који се на овај начин остварује у њиховом односу, по карактеру табуизираном и неизрецивом, чини да њихова неисказана, а обема дубоко позната љубав, постоји и траје.

У кући своје породице, пре удаје, Аница и не живи. У сенци насилне и преке браће, она се труди да буде што мање видљива, не живећи прави живот већ очекујући да тај живот започне удајом, једног дана –

[...] кад као и све остале, почне и она да иде у цркву, у посете, прима госте, с мужем иде на саборе, славе, седења... да буде оно што од сваке њене другарице бива, и што треба да буде (Станковић 1985в: 260).

Аница свадбу очекује као почетак нечег заиста новог, доброг, иако је муж којег су јој други одабрали, непознат, старији, удовац. Свадбена ноћ се, у њеном доживљају, али и несвесно, у свом првом делу везује за Иту, јер он као побратим младожењин има право да се на свадби понаша врло слободно. Тако она Ити у симболичким породичним односима представља снаху, па ће он тако и ословљавати њу са „снахо“, а она њега са „брате“ (Станковић 1985в: 263). У сцени самог завршетка свадбе, пред саму свадбену ноћ, Ита јој, имплицитно, признаје своју љубав, називајући њеног мужа, а свог побратима, срећником, док се она, како и приличи, чини као да не разуме Итине речи (в. Станковић 1985в: 263). Но, та прва брачна ноћ са мужем, у којој она по први пут постаје нечија жена, уместо почетка правога, зрелог живота, појављује се као завршетак свега. Муж јој, како приповедач каже, изгледа „чудноват“. Уместо разиграности брачне среће, надлежности удате жене која одлучује о кући и домаћим стварима, она се сусреће са нарочитом, необјашњивом стегом живота уз човека који као да од самог почетка није жив, већ је усахнуо, оронуо, а пре свега индиферентан и деструктиван.

Изгледао је као човек који је много живео, уживао, па засићен а и разочаран, повукао се. Изгледао је и био увек миран, тих. А овамо учас, ма за шта, плануо би и био готов на све. И, као да није никога уважавао, ценио, а најмање њу, своју жену, Аницу (Станковић 1985в: 266).

Притом, оно што је најважније о чему је Аница сневала у девојачком животу, што је можда

било важније и од њене емоције за Иту, био је тај сан о једном окружујућем универзуму, простору самосталности, самоостварења кроз које ће ту кућу у коју се буде удала коначно моћи да уреди како жели, и у којем ће, барем као удата жена иницирана у један нови стадијум егзистенције према њој познатом друштвеном поретку, заузети своје место. То је нада да ће и она једном показати оно што уме, што може, да ће да –

[...] кад се уда, почне да води своју кућу, „домаћинлук“... кад као и све остале почне да иде у цркву, у посете, прима госте, с мужем иде на саборе, славе, седења... да буде оно што од сваке њене другарице бива, и што треба да буде (Станковић 1985в: 260).

Занимљиво је да се ти заноси и маштања везују за Иту, али је истовремено и плаше, јер Ита је нешто што се у њеној глави и маштаријама невољно зачиње, а муж, кућа и будући живот су нешто што она замишља „као да то није њена ствар, још мање да то од ње зависи, већ да то само по себи мора доћи“ (Станковић 1985в: 260). Кад зачује да су је дали човеку који је Итин побратим, Аници је, како приповедач каже, чак и лакнуло „што се тако с њим лепо свршило, и што ће јој он од сада бити као брат, а не друго...“ (Станковић 1985в: 260) То „друго“ Аницу плаши, јер несвесно осећа снагу тог „нечег“, што је сасвим јасно, у њеном девојачком статусу, недозвољено, управо зато што је право, искрено и чулно. Превођење Ите у једну јавну, конвенционалну, дефинисану позицију некарналне

љубави и поверења, која спречава могућност било каквог суочавања с оним што осећа према њему, Аницу умирује „као да се ослободила неког страха, бојазни“ (Станковић 1985в: 260). За Аничино самоостварење, за ту самореализацију и сопствени долазак на неко одређено „место“ на свету, мир, ред и поредак, стабилност, контрола над уређењем куће и смисао онога што је окружује, издвајају се као приоритет.

Испрва је, међутим, као што је речено, разочарање брачним животом повређује и збуњује, јер је сасвим другачије од онога што је очекивала. Уместо те своје слободе вођења куће, где би коначно показала своја умећа, испоставља се да је муж не цени, нема у њу поверења, а ни разумевања ни склоности да покаже блискост и подели са њом некакву интимну веру у заједнички живот:

Као да му није била жена, велика, дорасла, већ као да је дете, ништа не зна, нити опет има каквог изгледа да ће моћи штогод знати, бити од ње штогод, тако је с њом поступао... За све је морала њега да пита. Чак и у готовљењу јела, и ту се он разумевао и није јој давао да готови онако како она зна. У кући, од намештаја, посуђа, полице није смела да дира, намешта друкчије, морало је да остане онако, како је она затекла, како је било и пре намештено, док није она дошла.

– Ништа немој да ми дираш! А што не знаш, питај. Сама ништа не смеш – била му је то прва реч њој (Станковић 1985в: 266).

Овај апсолутни недостатак интима у брачном животу испрва мучи Аницу, али временом и тај

поредак прихвата, иако чудовишан, али ипак као поредак, устројство, у коме она покушава да оствари своје место, да нађе ослонац: „Кад већ није било све онако како је замишљала, надала се, као у накнаду за то, гледала је да бар она, кућа, муж, све буде као што треба“ (Станковић 1985в: 266). У тој својој вредноћи, раду, исправности, Аница налази утеху, како не би мислила на „оно“, а то је, како приповедач назначавача, она туга, плач, свест о пропуштеној и ожаљеној првој љубави, што је све преживела оне ноћи кад се удала, кад по први пут и осећа, јасно, Итину љубав и тугу, као контраст мучном, ужасном физичком додиру њеног мужа, који већ тада одише сувоћом, мртвилком, одсуством блискости. У тој кући у којој су две жене пре ње већ умрле, и у којој јој није дозвољено ни да промени нешто, према лику себе, као живе особе, идеја тог реалног, овоземаљског живота потпуно је контрастирана емоцији, чежњи и интими онога што постоји само у унутрашњем, духовном спознању.

Кад, на крају, муж уистину и сам после годину дана умре, као да у ту своју смрт одводи и своју живу жену, Аницу, коју од његове смрти изједа кривица због одсуства правог жаљења за њим, што се очитује у њеном непрестаном плакању на његовом гробу. „Оно њено ’леле Мито’ ко зна зашто је било. Да ли је тај плач био за њега или за њу, саму себе“ (Станковић 1985в: 267). Аницу и после покојникове смрти мучи страх, а приповедач ће споро и поступно објашњавати од чега. Уместо свег оног претходног животног устројства, коме се беше прилагодила

ма како непријатно било, Аничино место постојања на овом свету сада репрезентује одлазак мужу на гроб, као последњи чврст и одређен ритуал у њеном животу.

Тај излазак на мужевљев гроб, код Анице се претвара у један њен лични, интимни круг постојања, у коме јој је плач, како приповедач каже, „давао [...] неке насладе и уносио у њу живота, ватре...“ (Станковић 1985в: 268) Што је најиндикативније, тај живот, у коме је плачем за мужем окајавала кривицу због тајне љубави, чинио је да јунакиња хибернира у стању у коме се више ништа ново „не жели“. Приповедач каже:

Чак толико је била мирна, да је изгледало као да је постала неспособна и да осећа, мисли, готово као мртва. Као да је с његовом, мужевљевом смрћу, и она свршила своје. Ништа да више за њу нема. А најмање да се преудаје (Станковић 1985в: 268).

Но, то није само субјективни Аничин доживљај. Сви око ње, родбина, комшије, труде се пред њом да јој симболички фигура покојног мужа и даље постоји као једина реална егзистенција. Јунакиња је, дакле, у том моменту своје егзистенције живела и трајала негујући, истовремено, осећање окајавања греха, јавно усмерено на плач за покојником, а интимно, оплакујући, и истовремено негујући у себи тајну недозвољене, некад искрене љубави према Ити. И тај плач, у коме она оплакује све оно што је могло бити а није, укључујући недозвољену емоцију и неслободан живот, истовремено је и обред којим се Аница, на неки немушт начин, штити од осуде

јавности, али и од себе саме, од опасности каквог сагрешења, нечистоте, греха неверства или погрешке. У Аничином духу дешава се права бура страха од непознатог, од искушења.

Целе је недеље била мирна. Онако сама, с дететом, целог дана, пошто јој нико није долазио, као затворена седела би, чистећи башту, кућу. Нарочито кућу, коју је сада још пажљивије чистила, ништа није кварила од пређашњег реда, бојећи се и стрепећи да се не осети и не види да је то зато што сада њега, мужа, нема, па она ради шта хоће. Слободна је... И тако мирно, тешко, чак и са задовољством целе би недеље радила, седела код куће. Али још уочи суботе она осети страх, немир, а и жудњу. Једва чека. Готово не зна ни како умеси, спреми за гроб. Док јој је дете било мало, те је мајка ишла с њом на гроб, она ју је од нестрпљења увек чекала на капији, а после, кад је с дететом ишла, само што дете обуче, она се брзо спреми, повеже, одмах излази из куће и полази на гроб. Од страха не зна ни како пређе чаршију, улице и уђе на гробље. Само зна да, кад уђе на гробље и осети иза себе зид, капију гробљанску, чисто јој лакше, а још више јој одлакне, кад падне на гроб и зајеца:

– Леле, Мито!... (Станковић 1985в: 267–268)

Због тога се тај гроб јавља и као нека врста уточишта њеној поремећеној, узвитлалој и неукорењеној егзистенцији, сигурног места, јер у јавности, на виделу, постоји само он, покојник, иако је његов материјални облик закопан под земљом, и иако је он, и за живота, духовно већ био неприсутан, хладан, стран. То је оно место иза кога Аница може од свих, а и од себе саме да се скрије, и поново да се у нечему устроји, усидри:



А она, Аница, дете, данашњица – све то као да није постојало, а још мање било вредно пажње, говора. Главно је био он, покојник. И то не што су га баш волели, истински жалили, већ осећајући да ће бити као криви, ако једнако не говоре, не спомињу га, и да ће тиме потврдити како је он заиста мртав, умро, нестало га. А то није. Грех је помислити. И, од страха да заиста то није истина, већ да је он још ту, да није пропао, већ жив, а нарочито за њу, Аницу, жену му, да она не би помислила да је слободна, да смрћу његовом њега заиста нема, да није више његова, сви су се они трудили и сваку ситницу употребљавали, само да се он спомиње, не заборави (Станковић 1985в: 269–270)

С друге стране, повратак са гробља кући у варош широким друмом препуним људи за Аницу означава, увек изнова, повратак у неизвесно, у свет у коме вребају искушења, узбуђења, ужасавајуће могућности да се погреша, попусти некој слабости, поведе за неком жудњом, утолико пре јер пролази и поред Итине радње на том путу:

Та линеарност и „ширина“ повратка у кућу ужасава јунакињу, јер је сваки пут изнова суочава са Итом, њеном првом и неоствареном љубављу, са другим мушкарцима који је желе, а и са реалношћу живота удовице у коме је жена и даље „удата“ за симбол брачне обавезе и породичних веза (Грујић 2022: 207).

Табуизирани, деликатни статус удовице у овој приповеци, због које се мора учинити посебан културолошки обојен напор заједнице, не би ли се сузбила свака идеја да би она сад могла бити „слободна“ жена, створио је егзистенцијал-

ни оквир око њеног постојања, и утврдио је у њеним ритуалима жаљења као стабилне, мирне, иако дубоко санкционисане егзистенције. Мртав муж мора бити подједнако реалан, он и у смрти мора трајати, јер, у уобичајеним околностима, и удовица је ипак жена која припада мужу, чак и мртвом. И Аница, сама, прихвата такав поредак:

Јер он је био тај који се сагао, узео је и увео у своју кућу и тиме увео у неки ред... жена, људи. Дао јој – не име, већ нешто више, јаче: дао јој неку одређеност, а не као пре, док је била девојка, што није смела ни у кога да погледа, јер ако погледа ко зна шта може тај помислити о њој! Сигурно рђаво, бешчасно. А кад је он њу узео, увео у своју кућу, постала његова, отада је могла слободно да гледа у свакога, могла да живи, јер није била своја (Станковић 1985в: 270).

У овом приповедачком исказу поново опажамо парадокс јунакињине егзистенције, парадокс овакве констелације слободе. Тиме што је нечија, Аница је жива, управо зато што није „своја“. Тај сопствени освојени статус Аница поштује и оживљава, као једну врсту позиције у свету која јој је лично доступна. Овај интимни лични поредак доживљаја нарушиће тешка материјална потреба да се ипак једног дана преуда, упркос свим духовним и симболичким императивима средине за покојниковим постојањем. Нарочито ће ту интимну равнотежу коју је Аница већ у себи развила као једини могући облик постојања, нарушити Итина, у реалност и физичко бивствовање смештена, просидба. Аница, међутим, ужаснуто, по први пут, пружа жесток, непоколе-

бљив отпор породичној вољи свих, браће, мајке и целе околине. По цену живота, она одбија да се уда за Иту и жустро полази за лошију, сиромашнију прилику, и поново невољеног другог човека.

Питање је због чега, на опште изненађење свих, Аница одбија Иту, који је добар просац, нежењен пре тога, богат, и једини кога она воли. Упркос могућности да се, на свеопште одобравање и убеђивање од стране породице, као удовица, уда за своју велику љубав, Иту, Аничин дух је опседнут страхом од нечег интимног и неизрецивог, те одлучно одбија његову просидбу. Чини се као да се приповедач истовремено и чуди њеним разлозима и осећајима, али је и разуме, као што се разуме посебна врста речима неисказиве осећајности. У том моменту, као да се у Аничином уму „удвајају“ и њен и Итин субјективитет, онако како их она замишља. Постоји она, Аница, каква је била до своје прве брачне ноћи, док је још била, у њеном уму, „чиста“ и неиницирана у тајне телесног и интимног припадања мужу. А потом, постоји и Аница, ова садашња, која је једном већ прешла у егзистенцију нечије жене, у овом случају покојникове, дакле у некакав „ред“, који даје смисао али и уклања невиност, нетакнутост. С друге стране, постоји Ита, њена тајна љубав, онај који јој је у мислима, али који је неспојив с нечим тако мучним, одређеним и озбиљним као што је брак.

Напокон, Аница покушава и да замисли Иту као мужа, неког за кога родбина жели да је преуда, дакле неког ко више не би био љубав већ

дужност. Ова изнијансираност субјективитета указује на дијахронијски расцеп у коме јунакиња, пре свега, види своје ја. Садашња Аница, друштвено конструисана кроз телесно и душевно припадање другом човеку, због предавања своје интимности ради обавезе а не љубави, због издавања оног некадашњег, правога осећаја, не може ни да замисли да се сједини са Итом, нити да би сада могла да му припадне, као што је припала свом првом мужу. Они више нису, као пар, као двоје који се воле, у тој интими, аутентични једно за друго, као што су некад били. Размишљајући о томе, она у бунилу чак и оплакује Иту, „као да је мртав“ (Станковић 1985в: 274). За њу је, заправо, та друга идеја Ите, као реалног мужа, немогућа, и у тој визији Ита је мртав. Једини Ита који за њу икада може да постоји јесте онај из времена кад и она још увек није била у браку. „А сада она сама, Аница, није више оно: пређашња Аница, већ жена, а он Ита још је Ита...“ (Станковић 1985в: 274). У свом заувек промењеном субјективитету, удајом иницираном у једну одређену егзистенцију, за Аницу је идеја Ите као мужа потпуно немогућа: „А друго је Ита, а друго је муж“ (Станковић 1985в: 274). Идеја покојника и тог првог брака као једном обављене, неповратне иницијације, утолико је јача код Анице, колико је јачи њен страх да је све то било претварање, да је њено припадништво покојном мужу одувек било лажно, неискрено, непостојеће. Поред тога, удајом за Иту, физичким спајањем са Итом, Аница би се суочила и са истином о правој природи оне

пређашње навале осећања према њему, која јој је већ одавно била позната, упркос његовом статусу мужевљевог побратима. Физичка реализација еротске везе са Итом поврдила би њој самој и њену дотад неосвешћену кривицу, јер је целог свог живота, па чак и за време брака с другим човеком, желела баш то да се деси, жудела за нечим недозвољеним и табуизираним.

Приповетка „Покојникова жена“ јединствена је у Станковићевом опусу по парадоксалној међуигри појавне и потиснуте реалности, материјалног и симболичког пропадања, физичке и симболичке смрти и живота. Суптилност осећајности и психолошке сложености ове приповетке као да не налазе пандан у остатку Станковићевог опуса, као да је немогуће наћи текст који би досегао њену изнијансираност у погледу психологизације субјекта. Могло би се рећи и да симболичка улога смрти, и Аничина егзистенција покојникове жене, наводе јунакињу да овоземаљску егзистенцију доживљава као привремену, профану, ону коју треба материјалним, сувопарним, свакодневним стварима устројавати, док су други заноси, они велики, неодољиви, нешто што се само дубоко у материјално нереализованој емоционалности може сачувати.

Знајући да је свака егзистенција на овом свету и свака тачка боравка привремена, јунакиња ће одбити брак са својом првом љубављу, желећи да ту фантазију сачува у психи, као реалнију, него било коју материјалну манифестацију бивствовања у просторно реалној димензији живота оног другог (Грујић 2022: 207).

Ово је један од низа могућих увида у сложену семантику приповетке „Покојникова жена“, која богатством својих мотива далеко превазилази могућност једнозначног, потпуно кохерентног текстуалног одгонетања. У сваком случају, Станковић се можда ни у једном другом свом делу није тако удубљено посветио не само разматрању већ и вивисекцији и разумевању женског емотивног, психолошког и интимног доживљавања себе и других, емоција, живота, смрти, брака, породице и друштва.

Ово поглавље је, управо због разуђености и семантичке раскоши приповетке, храбрости да се зађе у саму срж женске интиме показане у њој, названо својеврсном „одбраном“ репрезентације сложености и изазовности женског опстанка. Њиме се одаје почаст тематизовању женске табуизиране жудње за самореализацијом у хијерархизованом, строго и репресивно устројеном друштву, заузимањем сопственог места и смисла на мапи живота и постојања у времену, простору и заједници. Читање и одгонетање сложене психологије главне јунакиње ове приповетке побуђује дилеме и полемике, размишљања и деконструисање сплета мотивација којима се она руководи. На њих се никада у потпуности не може одговорити, а рекло би се да и Станковић као аутор није ни помишљао да своју јунакињу подведе под некакву јасну, статично одгонетљиву мотивацијску шему. Тек, и овде би се, као и за многа друга Станковићева прозна остварења, могло рећи да је главни женски лик конструиран укрштањима струја насталих из две основне

ауторске интенције. Једна интенција је да прикаже и сецира специфичности и шеме родних конструктора одређеног временског и просторног контекста, а друга да поетски укаже на парадоксалност хуманитета у коме се опстанак људске врсте заснива на размимоилажењу између симболичког и дословног, емоције и разума, духа и материје, жудње појединца и захтева друштва. Мотив смрти у овом делу поиграва се са концептом смртности и постојања у смрти, која истовремено означава и реалну пролазност људског живота, али и мртвило и баналност овоземаљске егзистенције и друштвених институција. Анична жудња да свој унутрашњи емотивни и еротски доживљај одбрани и заштити од друштвених репресија, стиче свој амблематични легитимет, специјалну врсту преузимања надлежности над својом интимом, ма како то спољном свету необично и несхватљиво било.





## БИБЛИОГРАФИЈА

- Ахметагић 2010: Јасмина Ахметагић. „Треба – глагол злостављања: *Газда Младен* Боре Станковића“. *Књижевна историја*, 2010, књ. 42, бр. 142, 537–547.
- Богдановић 1966: Милан Богдановић. „Реализам Борисава Станковића“. *Епоха реализма*. Миодраг Протић (ур.). Београд: Нолит, 1966, 321–333.
- Ван Генеп 2005: Арнолд ван Генеп. *Обреди њрелаза: Системајско изучавање ритуала*. Српско издање приредио Александар Лома. Превела са француског Јелена Лома. Београд: Српска књижевна за- друга, 2005.
- Винавер 2012: Станислав Винавер. „Бора Станковић и пусто турско“. *Одбрана њесништва: Есеји и критике о српској књижевности 2*. Дела Станислава Винавера, књ. 4. Приредио Гојко Тешић. Београд: Службени гласник, 2012, 262–272.
- Гринспен 2013: Стенли Гринспен. *Сиурно дење: Како њомоћи деци да се осећају заштитено и сиурно у свейу који се убрзано мења*. Превела са енглеског Наташа Филиповић. Београд: Едука, 2013.
- Грујић 2008: Марија Грујић. „Род, класни идентитет и сексуалност у роману *Нечиста крв* Борисава Станковића“. *Теорије и њолишке рода: Родни идентитети у књижевностима и културама јуњоисточне Европе*. Татјана Росић (ур.). Београд: Институт за књижевност и уметност, 2008, 227–234.

- Грујић 2015: Марија Грујић. *Род и култура фрајмен-  
шарносџи*: Нечиста крв и Газда Младен Борисава  
Станковића. Београд: Институт за књижевност и  
уметност, 2015.
- Грујић 2022: Марија Грујић. „Простори пута и оби-  
тавалишта у приповеткама Борисава Станковића“.  
*Philologia Serbica: Катеџорија ѓросџора и ѓро-  
сџорни односи у срџском језику, књижевносџи и  
кулџури*, 2022, год. 2, бр. 2. Саша Шмуља (ур.).  
Бања Лука: Филолошки факултет, 201–220.
- Деретић 1983: Јован Деретић. *Исџорија срџске књи-  
жевносџи*. Београд: Нолит, 1983.
- Ђаповић 2009: Ласта Ђаповић, *Смрџи и оносџра-  
носџи у клеџвама*. Београд: Етнографски институт  
САНУ, 2009.
- Елијаде 2006: Мирча Елијаде. *Симболизам, свеџо и  
умеџносџи*. Превела са енглеског Дубравка Алић.  
Крушевац: Гутенбергова галаксија, 2006.
- Зечевић 2007: Слободан Зечевић. *Кулџи мрџвих ког  
Срба*, Београд: Службени гласник, 2007.
- Костић 2012: Драгомир Костић. *Поеџика ѓаџње: Три  
дела Борисава Станковића: Нечиста крв, Газда  
Младен и Стари дани*. Врање: Књижевна заједни-  
ца „Борисав Станковић“, 2012.
- Lévi-Strauss 1971: Claude Lévi-Strauss. “The Principles  
of Kinship“. J. Goody (ed.). *Kinship: Selected  
Readings*. Harmondsworth: Penguin Books, 1971,  
47–63. (Excerpt from: C. Lévi-Strauss, *The Elementary  
Structures of Kinship*. Translated from the French by  
James Harle Bell, John Richard von Sturmer and  
Rodney Needham (ed). London: Eyre & Spottiswoode,  
1969, 478–490. First published in 1949.)
- Маринковић 2010: Душан Маринковић. *Поеџика  
ѓрозе Борисава Станковића*. Службени гласник,  
Београд, 2010.

- Павићевић 2011: Александра Павићевић. *Време (без) смрти: Предсјаве о смрти у Србији 19–21. века*. Београд: Српска академија наука и уметности – Етнографски институт, 2011.
- Петровић 2005: Предраг Петровић. „Станковићев роман о страху: *Газда Младен*“. *Научни саставанак слависта у Вукове дане*, 2005, књ. 34/2. Београд: Филолошки факултет – Међународни славистички центар, 245–253.
- Петровић 2014: Сретен Петровић. *Српска митологија у веровању, обичајима и ритуалу*. Београд: Дерета, 2014.
- Петковић 1988: Новица Петковић. *Два српска романа: Стигује о Нечистој крви и Сеобама*. Београд: Народна књига, 1988.
- Пешикан Љуштановић 2005: Љиљана Пешикан Љуштановић. „Борисав Станковић – између традиције и модерности“, *Зборник Машице српске за књижевности и језик*, 2005, књ. 53, св. 1–3, 431–463.
- Прас 1974: Mario Pras. *Agonija romantizma*. Prevela sa italijanskog Cvijeta Jakšić. Београд: Nolit, 1974.
- Росић 2009: Тајјана Росић. „Два ‚не‘ у српској књижевности“. *Српски језик, књижевности, уметности: Зборник радова са научној скупи одржаном на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу 31. октобра и 1. новембра 2008. год*, 2009, књ. 2. Драган Бошковић (ур.). Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, 97–110.
- Станковић 1985а: Борисав Станковић. *Нечиста крв*. Београд: Просвета, 1985.
- Станковић 1985б: Борисав Станковић. *Газда Младен/Певци*. Београд: Просвета, 1985.
- Станковић 1985в: Борисав Станковић. *Приповејке 1*. Београд: Просвета, 1985.
- Станковић 1985г: Борисав Станковић. *Приповејке 2*. Београд: Просвета, 1985.

- Чолак 2007: Бојан Чолак. „Борисав Станковић – могућности тумачења проблема *Нечистије крви*“. *Повеља*, 2007, год. 37, бр. 1, 120–134.
- Чолак 2009: Бојан Чолак. *Роман и патријархалне културе*. Београд: Институт за књижевност и уметност, 2009.
- Чолак 2011: Чолак, Бојан. „О једном моделу патријархата на Балкану, на примеру прозе Борисава Станковића“. *Научни саставник слависта у Вукове дане*, 2011, књ. 40/2. Београд: Филолошки факултет – Међународни славистички центар, 303–310.
- Чолак 2016: Бојан Чолак. „Слика (Бео)града/грађана и конструисање лика дошљака у граду: Приче Борисава Станковића до Првог светског рата“. *Научни саставник слависта у Вукове дане*, 2016, књ. 45/2. Београд: Филолошки факултет – Међународни славистички центар, 265–275.
- Шијаковић 2009: Богољуб Шијаковић. *Оледање у конфекцији: О цркви и држави, знању и вјери, предању и идентитету*. Београд: Службени гласник, 2009.
- Šmit 1999: V. H. O. Šmit. *Razvoj deteta: Biološki, kulturološki i vaspitni okvir proučavanja*. Prevela sa engleskog Zorica Matejić-Đuričić. Београд: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 1999.

## РЕГИСТАР ИМЕНА

### А

Ахметагић, Јасмина 151

### Б

Богдановић, Милан 22

### В

Ван Генеп, Арнолд (Arnold van Gennepe) 146

Винавер, Станислав 32, 53, 156

### Г

Гринспен, Стенли (Stanley Greenspan) 149–150

Грујић, Марија 13, 26, 58, 61–62, 67, 91, 149, 154–155,  
193, 197

### Д

Деретић, Јован 62

### Ђ

Ђаповић, Ласта 70

### Е

Елијаде, Мирча (Mircea Eliade) 69

### З

Зечевић, Слободан 68

### К

Костић, Драгомир 151–152

## Л

Леви-Строс, Клод (Claude Lévi-Strauss) 152

## М

Маринковић, Душан 73

## П

Павићевић, Александра 146

Петковић, Новица 9, 29–30

Петровић, Предраг 144

Петровић, Сретен 184

Пешикан Љуштановић, Љиљана 31

Прац, Марио (Mario Praz) 85–86

## Р

Росић, Татјана 128

## Ч

Чолак, Бојан 30–31, 49, 63, 66, 95, 119, 153, 169, 179

## Ш

Шијаковић, Богољуб 57

Шмит, Вилфред Х. О. (Wilfred H. O. Schmidt) 147–148

Марија Грујић  
РАЗУМЕТИ БОРУ СТАНКОВИЋА  
Проза интимних реалности

\*

*Издавач*  
ИНСТИТУТ ЗА КЊИЖЕВНОСТ И УМЕТНОСТ  
Београд  
www.ikum.org.rs

\*

*За издавача*  
др Бојан Јовић

\*

*Коректура, лектура, индекс имена*  
др Кристијан Олах

\*

*Штампа*  
Донат Граф

\*

*Тираж*  
300

\*

ISBN 978-86-7095-302-4

СР - Каталогизација у публикацији  
Народна библиотека Србије, Београд

821.163.41.09 Станковић Б.

**ГРУЈИЋ, Марија, 1974-**

Разумети Бору Станковића: проза интимних реалности / Марија Грујић. - Београд : Институт за књижевност и уметност, 2022 (Београд : Донат граф). - 206 стр. ; 19 см. - (Наука о књижевности / [Институт за књижевност и уметност, Београд]. Књижевне теорије и књижевна критика)

Тираж 300. - Напомене и библиографске референце уз текст. - Библиографија: стр. 201-204. - Регистар.

ISBN 978-86-7095-302-4

а) Станковић, Борисав (1876-1927)

COBISS.SR-ID 106608393