

Марија Грујић¹

Институт за књижевност и уметност, Београд

МОТИВИ СЕТКОВИНА И ОКУПЉАЊА У ПРОЗИ БОРИСАВА СТАНКОВИЋА

Сажетак: Проза Борисава Станковића заузима место међу врхунцима српске књижевности настале почетком двадесетог века, захваљујући, између осталог, уметничкој презентацији споја традицијских погледа на свет и модерног сензибилитета колектива и појединца. Ауторски приступ Борисава Станковића подразумева самосвојан и јединствен поглед на различите аспекте живота свих слојева друштва његовог времена, што отвара непоновљив спектар тема и тумачења везаних за особености историјског, друштвеног и културног контекста у коме живе његови јунаци. Међу посебно заступљеним тематским и симболичким оквирима Станковићевог прозног дела уочавамо феномен представљања светковина и окупљања, односно колективних ритуалних али и индивидуалних доживљаја јунака у вези с описима и представљањима свадбених, погребних, религиозних, и разних других обичајних колективних радњи. У овом тексту позабавићемо се уметничким поступцима којима Станковићево прозно дело, литерарно осветљавајући мотиве светковина и окупљања, поставља тематско-значајске изазове савременом читаоцу, наводећи га да управо у овим деловима прозног ткива уочава смернице за разумевање психе јунака и пулса времена и простора у којима се они крећу.

Кључне речи: Борисав Станковић, ритуал, колектив, приповетке, нарација, јунак

У стваралаштву Борисава Станковића издваја се неколико изражених тематских и мотивских особености по којима је његово дело препознатљиво и ненадмашно у отварању нових естетско-психолошких књижевних изазова. Осим откривања психолошких и егзистенцијалних дубина живота појединца и људског друштва, које проналазимо у предочавању његових ликова, једна од битних карактеристика Станковићеве прозе јесу мотиви различитих ритуалних окупљања колектива поводом славља, трагичних догађаја, или пак редовних ритуалних обележавања одређеног датума или праксе. Иако се може рећи да Станковићев поступак није тежио детаљним, минуциозним описима догађаја, обичаја и групних сцена, већ је пре био утемељен у сажетом, сведеном погледу, утиску и доживљају приповедача који више доживљава него што опажа оно што се збива – приметићемо да је, готово у свим његовим прозним формама, приповедно предочавање окупљања колектива – било шире породице, било читаве заједнице – замишљено као поприште централних збивања радње, стања и ситуација. Ови одломци прозе исприповедани су често оком пажљивог неангажованог непосредног приповедача

ча, који много полаже на очување квалитета сценичности нарације. Тај квалитет „сценичности“ неретко указује на ритуалност карактера радњи које се у овим деловима прозе приказују. Ритуални карактер окупљања представљених у Станковићевом свету успоставља непатворену платформу тензије између индивидуе и колектива. Та тензија понекад је оспољена на миметички традиционалне начине, што значи да се јунак налази у самом средишту збивања која су у конфликту са његовим / њеним унутрашњим бићем, али се та збивања ипак неумитно одвијају. Но, врло често, та тензија се читава само у одблесцима описа светковина и окупљања, њиховим одјеком у јунаковом уму, наслућивањем присећањем, итд. Ове светковине су ритуално, својим понављањем, толико утиснуте у свест јунака да их он више доживљава и проживљава у уму и емотивном систему, него што у њима учествује или их непосредно посматра.

У извесном смислу, у Станковићевој прози се, пословично, преплићу поменута два овде наговештена принципа: предочавање унутрашњег психолошког света јунака и предочавање свакодневног, обичајног, до ритуализованости понављаног живота породице, заједнице, колектива и сличног. Станковић је обе ове области литерарног истраживачког подухвата, чини се, подједнако волео и неговао. С једне стране, у својим психолошким анализама најдубљих слојева осећајног, мисаоног и доживљајног света својих јунака Станковић је, очигледно, изналазио и развијао један нов, посебан и тешко поновљив литерарни појмовни универзум. С друге стране, колективитет, и описи животне динамике, светковина, обичаја, догађаја који структурирају смислом животе појединаца у оквиру колектива, у његовом делу заузимају централна места у развоју нарације. У тим ритуалним, репетитивним радњама индивидуа налази своје место, израз, али и модусе свога одступања од норме, колективитета и обичаја. Обележавање у духу слављења или жаљења, као и сам чин окупљања људи, међусобне духовне и сваке друге размене, у Станковићевом делу представља обично централну, чворишну тачку сублимације и кулминације притајених тензија нарације, односно приказаних душевних превирања и конфликта. Чини се, чак, да путем тога представљања начина на који индивидуа функционише у таквим сегментима приказаног света колективитета и сам приповедач боље сагледава смисао који приповеда, боље га разуме, и као да боље изграђује и сопствене ликове, изналазећи прикладније начине упознавања читаоца с њима.

У основи Станковићеве склоности ка описима колективних окупљања и обележавања групних догађаја налази се и особена карактеристика његовог приповедања: све семантичке токове и главне замајце радње груписе око неког централног ритуалног догађаја, иако се, у суштини, стиче утисак да је дијапазон његове нарације, дијахронијски, растегнут на много веће временско раздобље. Тако се у *Нечистој крви*, *Газда Младену*, и целом низу дужих и краћих прозних форми, успостављају одређени моменти предочавања ритуалних догађаја, окупљања – једном речју, ритуалног обележавања неког колективног чина. У *Нечистој крви* постоји неколико централних догађаја око којих се плету

други токови радње (Софкина прошевина, ритуално купање, свадба, оплакивање газда Марка), у *Газда Младену* то је Јованкина свадба, у приповеци „Покојникова жена“ то је такође епизода свадбе, у циклусу *Божји људи* то је почетна, уводна прича „Задушнице“ и приказ овог ритуала, у причи „Наш Божић“ то ће бити дословно цела прича, и – могли бисмо навести још читав низ примера. Борисав Станковић је развио поступак којим се, преко уочавања познатих и многоструко помињаних детаља којима се јединка смешта у своје очекивано место у оквиру заједнице, приповедањем залази управо у нијансе одступања од тих понављаних радњи, којима се, у оквиру предочавања патријархалних предодређености, указивало на индивидуалност, и којима се богати унутрашњи ток мисли и осећања јунака, а они сами су, путем овакве нарације, најпотпуније и окарактерисани. Захваљујући великом таленту и рељефности оваквог вида Станковићевог приповедања може се рећи да се кључни моменти значењског опредељења јунака, и главне проблематике њихових живота, а често и разрешења, одвијају управо у овим епизодама описа светковина и окупљања.

Шта нам, тематски и стилски, доноси визија ових наративних сегмената Станковићевог дела, којом се тема колективитетa, и ритуалног потхрањивања опстанка заједнице и појединца, уводи као централна тема Станковићеве књижевне имагинације? Станковић је, и до сада, у литератури сматран аутором регионалне тематике,² што би другим речима значило: аутором који, програмски, у својој прози описује начин живота, обичаје, прилике одређеног краја односно региона. Иако нема разлога да се ова квалификација суштински оспорава, исто тако можемо рећи да је ова оцена Станковићевог поступка само путоказ ка откључавању врата у свет сложених литерарних изазова, компликованих слагалица смисла и тумачења људске индивидуалне и колективне природе, која се протеже на универзална питања људске осећајности, психолошког развоја, социјабилности и емотивне припадности, који се тешко могу сврстати у било какве особености одређеног региона или локалитета. Због чега се, примера ради, Станковић толико дуго и сугестивно задржава на описима припремних радњи пред Софкино венчање, и описима свадбе? У сржи одговора на ово питање крије се оно што је сама суштина Станковићевог интересовања за нарацију: он жели да пратећи тај опис и самопосматрање јунака у томе колективном оквиру, аутентично дође до оног момента у коме се јунак или јунакиња освешћују, односно постају свесни своје индивидуалности и осетљивости сопствене разлике у односу на колектив. Софка ће, наиме, тек у току светковине постепено схватати шта се са њом чини, шта се од ње очекује, и шта се с њом може догодити. Тако приповедач аутентично, у адекватно приказаном временском оквиру, долази до важних открића о својим јунацима, и аутентично их и преноси, онако како их је могао сагледати и сазнавати, кроз своју перспективу, која се налази одмах уз перспективу самог лика.

2 М. Протић назива Станковића „хроничарем старог врањанског живота“, истичући, међутим, „артистичко гледиште“ у његовом стварању (Протић 1972: 356), које га је одвајало од осталих реалиста, и чинило да стари патријархални живот сагледава као „песник“, а не „доктринарно“ (Протић 1972: 354). Ј. Деретић, пак, пише да је Станковић „најизразитији регионалиста међу српским реалистима а по психологији личности, поступку и стилу један од зачетника наше модерне прозе“ (Деретић 1983: 472).

Јасно је да је у овом смислу пример *Нечисте крве* најбогатије извориште тема за овај тип анализа, између осталог и због тога што сам роман представља најдужи најуобличенији, и тематски најсвеобухватнији израз пищевог стваралаштва. Како роман у свом приповедном времену предочава превасходно највећи део Софкиног живота, уз сажету предисторију живота генерација које Софкином животу претходе, природно је да ће се у њему наћи више епизода које описују и представљају ритуално спроведена догађања свечарског ритуалног карактера. Станковић је, међутим, у *Нечистој крви*, чврстом повезаношћу опажајне перспективе свог приповедача са Софкиним углом гледања, размишљања, осећања и сазнавања, учинио читав овај принцип грађења радње крајње интимистичким.³ Уместо „оспољеног“ приказивања детаља ритуалних радњи, изгледа ентеријера и екстеријера, ношњи и збивања, из једне панорамске перспективе свезнајућег приповедача, Станковићев приступ мотивима светковина и окупљања подразумева један интимни доживљај стварности, који није увек дат из једне јединствене перспективе, али је увек смештен у Софкину близину, подразумева Софкино присуство, и углавном се држи онога што је Софка могла знати, приметити, и што јој је могло пасти у очи, или је испровоцирати на размишљање. Чак и ако понекад излази из овог домена, и констатује нешто што Софка није могла доживети или осетити, Станковићев приповедач углавном се држи онога што је за саму Софкину судбину тога момента релевантно и одређујуће: „Софка је та која мисли, осећа, анализира, има способност рефлексije и аутореклексije“ (Грујић 2015: 90). Оваквим приступом нарација одржава једну врсту смисаоне, просторне и временске кохеренције, која се и не опажа на први поглед, али која лапидарно функционише у читавом роману, уносећи посебне тематске квалитете. Овакви углови приповедања заслужни су за неспорну новину Станковићевог поступка. Огољујући виђење ствари, и уносећи Софкину нову, заинтересовану, и незамућену перцепцију људи, односа и догађаја, Станковић је несумњиво најавио најбоље дане модернистичке прозе писане на српском језику.

Прва велика епизода нарације мотива светковине и окупљања у *Нечистој крви* описује Софкину просидбу, која је утолико узбудљивије и импресијама богатије представљена јер имплицитно указује и на ток Софкиног сазнавања о природи тога догађања, и њене судбине. Сама прошевина протеже се на одређени дужи период. У време првог окупљања у кући њенога оца, Софка још није упозната са природом тога догађаја, иако је у исто време уверена да увек може свега сама да се досети, те неко време оно што се дешава опажа из перспективе погрешке, односно погрешног уверења да је непознати гост купац куће а не човек који је дошао њу, Софку, да испроси. Та погрешка ће имати и свој наставак

3 С. Милосављевић Милић наративни текст *Нечисте крви* подвргава анализи у светлу теоријског модела „виртуелног наратива“ (позивајући се при томе на, како она сугерише, утемељење овога појма у теоријским поставкама Џералда Принса и Мари-Лор Рајан), а који би се, у случају *Нечисте крви*, односно на „субјективну визуру јунакиње“, односно на наративно предочавање „једне другачије, могуће, али (касније сазнајемо) нереализоване стварности“ (Милосављевић Милић 2013: 98, 99). Више о начину дефинисања и примене овог теоријског модела по виђењу С. Милосављевић Милић видети у њеној студији *Ошйори и йрекорачења: Поетика йрийоведања Боре Станковића* (2013: 97–104).

будући да ће Софка тек одложено сазнати да је мистериозни сада већ „просац“ њен будући свекар, а да је младожења још дете. Приповедач нас, међутим, јасно упозорава на ове Софкине почетне грешке у закључивању, чак наглашава да се касније Софка и сама чудила својој погрешној перцепцији.

И Софка зато доцније целог живота није могла себи да опрости: како да она то не осети, и то она, Софка, која је од увек све знала, све унапред осећала, а сад, баш сад, кад се тичало њене главе, њеног живота, ту се превари! (Станковић 1985а: 69).

Ипак, ова перспектива „погрешке“ и Софкиног чуђења омогућује свеж приступ опису свечаних момената окупљања, осветљених из угла једног радозналост, проницљивог али ипак недовољно обавештеног ума. И поред свеколике снаге Софкине имагинације, њен положај ефенди Митине ћерке која се не интересује за свакодневне баналности и која, са специфичном резигнацијом, посматра живот око себе не очекујући ништа од њега што јој већ није дато, ограничиће њену способност разумевања. Не очекујући промену свог девојачког стања, не очекујући никаквог младожењу а још мање нешто интимно и љубавно, Софка се неће одмах досетити праве природе светковине која се спрема.

Основна логичка погрешка Софкина није у њеном процесу опажања и закључивања, већ, најпросто, у подсвесној искуственој лимитираности њеног видокруга – она у том моменту не може да замисли ништа страшније и кобније по расположење њене мајке, до продају куће, њиховог поноса и јединог блага, јер себе у том моменту Софка ни по чему не замишља и не појми као некакво власништво које може да се да за неке новце (Грујић 2015: 96).

Ипак, Софкино касно сазнавање природе догађаја, колебање, и прихватање тока догађаја, не умањује прецизност описа, већ га, напротив, изоштрава, уносећи једну иновативну родну перспективу посматрања значаја оваквих друштвених ритуала и окупљања. Како се читав овај низ повезаних догађања (просидба, купање у амаму и, напославу, свадба), посматра из перспективе онога кога се, директно, највише и тиче, а то је невеста, можемо рећи да је овако специфичним поступком Станковић читаоцу, уз највећи могући утисак откривања неке новине, врло детаљно и елаборирано дочарао ритуалну, културну и социјалну суштину односа јединке и колектива, и значаја ових догађаја и обичаја. Јер, који би се бољи начин дочаравања амбивалентне суштине свих ових догађаја могао изнаћи, од овог начина који настаје као резултат приповедања из перспективе радозналост али још неупознатог, неискусног субјекта који све то доживљава. „Живот појединца, без обзира на тип друштва, састоји се из узастопних прелаза из једног узраста у други и из једне делатности у другу“, наглашава Ван Генеп у свом изучавању обреда прелаза (Ван Генеп 2005: 7). У нашим разматрањима Станковићевог рада логично је претпоставити да је баш јединка која се налази у стању прелаза, она која непосредно доживљава сву пуноћу и интензитет живота који је и предмет литературе. Наиме, субјекат који

је већ сасвим прилагођен, искусан, урођен у одређену традицију светковина и окупљања неће доживети оно што се представља са свежином доживљаја, већ отупело, без нарочитог одушевљења, као неку обичну и већ познату ствар, и тиме ће многе занимљиве детаље и важна значења потпуно пренебрегнути.

Та амбивалентност, тежина, контроверзна природа самих обичаја, који су истовремено и утешни и узнемирујући за јединку, јесте оно што Станковићеву прозу чини тако слојевитом и изазовном за разматрање. Однос заједнице и њеног појединог члана у Станковићевом опусу никада није једнозначан и сам по себи разумљив. Станковић је свестан контроверзе односа између традиције и савремености, традиционалног и модерног, старих времена и онога што се у његово време „ваља“ немушто, и приближава на хоризонту, као неко ново време, нови сензибилитет, и скуп нових друштвених односа. Борисав Станковић био је свестан великих друштвених промена, велике модернизације, и великих друштвених дилема и несрећа које је доносио нови, двадесети век. У том колоплету очекивања, збивања и тумачења, која налазимо у његовој прози, обичаји су нешто обавезујуће, неизбежно и нужно, а опет, више не тако свемоћно, већ неспособно да утеши и недовољно да заштити и објасни. Оно „старо“, које није било лако ни безбрижно, али је било јасно и познато, у овој прози већ полагаано ишчезава, остављајући приповедачу и јунацима зебњу, са којом ће они приступати спровођењу својих обичаја и колективних окупљања, са свешћу о сопственим искушењима, и крхкости и варљивости друштвених норми у које су веровали.

Описи свадбених свечаности Софкиног венчања, како у кући њеног оца тако и у кући газда Марковој, јасно су нам предочени из перспективе онога што је у видокругу саме Софке. Међутим, тај видокруг је мање чулно-опажајног, а више когнитивног карактера. Оно што нам се визуелно предочава неће увек бити видом опажено само из Софкине когнитивне перспективе. Сусрешћемо се и са описима Софкине одеће и опажањем како се она у тој одећи креће и осећа. Тако ће се, на пример, опис слављења Ускрса у Софкиној кући најупечатљивије задржати на Софкином доживљају служења гостију, које је она обављала радосно, а при чему јој је „досађивао онај тесан а сувише отворен јелек“ (Станковић 1985а: 55–56). Међутим, чак и у таквим моментима та перспектива није уистину оспољена, не припада неком објективизујућем, „мушком“ оку, већ је, по правилу, колико спољна толико и унутарње доживљајна, њена, Софкина. Као што је већ поменуто, приповедач и није скривен у позицији саме Софке већ некога ко је „уз њу“, или „поред ње“, или је пак неко ко је стално у њеној непосредној близини, и непрестано се за њену судбину интересује. Приповедач је, уз то, неко ко дели Софкине моћи опажања, закључивања и просуђивања. Софкине моћи сазнавања, као што већ знамо, нису непресушне, али јесу оригиналне и несвакидашње. Постоји читава ризница мисли која је у Софки само чекала да се, при појави одређених догађаја и мотива, активира, а да пре тога она није о томе ни мислила, нити је знала да се таквих ствари може сетити, иако је имала осећај да их је већ видела, доживела:

Све, све то: и ти снови, и ова башта, цвеће, дрвеће, и више ње ово небо, а испод њега, око вароши, они врхови од планина, и сама она, Софка, у исто овако одело обучена, исто овако седећи, пред истим овим цвећем, па чак и сама кућа, из куће гласови и идење или матере или других, и саме речи, жеље, нагласци, све то, чини јој се, некада, не зна када, у које време, али исто, исто је овако било, постојало и овако се кретало (Станковић 1985а: 34–35).

И управо на таквим местима уочава се иронијски поступак Станковићев: места описа колективних сцена су, парадоксално, истовремено и места предочавања најдубљих и најинтимнијих мисли, слутњи и страхова јунака. Док посматра шта се у кући дешава за време прошње газда Маркове, Софка не размишља о целини догађаја, већ га само у одређеним сегментима доживљава, повезујући тај догађај са идејом о продаји куће, и досећајући се, као у некаквој игри.⁴ Када дозна да је у питању била прошња, Софкино ужаснуто поимање те чињенице структурисано је њеним сећањима на опажања газда Марка као мушкарца, његових уста и руку „са оним нежним, кратким, одозго маљавим прстима“ (Станковић 1985а: 72), не знајући још да је он проси за свог сина. А и касније, кад је већ решила да ће пристати на све, „пијење“ и сви други обичаји при обзнањивању прошевине као да су низ вињета интимних тренутака доживљаја ове ситуације, како у случају Софке, тако и ефенди Мите, и газда Марка, па и његове жене. Тако се цео грандиозни, судбински догађај прошевине приказује кроз дубоко интимно доживљавање и систем асоцијација на оно што сам обичај прошевине представља, а не у светлу објективног, миметичког приказивања.

Други упечатљив и разоткривајући опис окупљања у *Нечистој крви* представља сцена ритуалног колективног мерског купања у амаму. Иако би се могло поставити питање у којој мери би се овај интимни, искључиво женски колективни доживљај могао тумачити као *светковина*, њен ритуални, обичајни карактер неоспоран је. Значење овог обичаја за заједницу, као претходне и припремне радње за најважнији колективни догађај заједнице, свадбу, спадају у сам врх интимистичког приступа приказивању стварности, који Станковића као аутора обликује и надахњује. Дуга, „споро“ исприповедана сцена одласка у амам са другим девојкама и младим женама, и ритуално купање, обједињује структурално и симболички два супротстављена аспекта овог догађаја: он је истовремено и крајње интиман, скривен, искључиво женски, али и оспољен, јаван, намењен заједници, као и сваки ритуал који се неминуовно дешава уз знање и сведочанство других. Због ове двогубе, специфичне природе самог догађаја и доживљаја за јунакињу, у коме ће она, истовремено, и одржавати привид свога оспољеног бића и бити суочена са својом најдубљом интимношћу, није необично што ће опис овог догађаја започети констатовањем да Софка „први пут што се тамо заплака“ (Станковић 1985а: 94). Та сцена у амаму, у којој је равноправно за-

4 Софкина помисао да је продаја куће управо тај драматични догађај који се приближава, може се такође протумачити као предосећање доласка једне радње ритуалног преласка у другачију егзистенцију, јер би продаја куће собом донела и селидбу у други крај, промену у друштвеном статусу, али и напуштање култног места. „Кућа у којој човек проводи знатан део живота има култни карактер, а посебно онај домаћи простор са кога је поникло неколико генерација“, пише С. Петровић о култном статусу куће у народним веровањима (Петровић 2014: 848).

ступљено и радовање и жаловање жена, у коме је Софка истовремено и слична свим другим женама и потпуно издвојена од њих, иако наизглед представља дигресију у односу на основни ток радње, уобличава тоталитет Софкине снаге и карактера као први испит, и искушење предавања емоцијама, као саставни део односа са светом, друштвом и културом.

Ритуални карактер овог купања у Софкином је доживљају нешто другачији од његовог основног предвиђеног значења, које би требало да обједињује и крај претходног животног искуства али и почетак новог. Софка одлази у нов и непознат, али нежељен живот, те овај почетни циклус ритуала свадбе доживљава као губљење слободе, као одлазак у сигурну патњу и симболичку смрт, дакле као завршетак без почетка. Тако она и помишља: „Сада се све свршава“ (Станковић 1985а: 100). Једва ће дочекати да са старом баба Симком, „чувеном трљачицом“, односно женом која ритуално купа невесте уочи венчања, остане насамом, и сузама да одушка својој патњи. Та сцена је и за самог читаоца потресна, уживљавање у Софкин бол и ужасавање од нежељене удаје готово је на граници онога што емпатичан субјекат који чита може у том тренутку да посматра само у границама естетског доживљаја. Но, сама баба Симка је ту да из своје перспективе ритуалне трљачице, и кроз своје помисли, посведочи да Софкина судбина нежељене удаје није била усамљена, „нарочито сада, у последња времена“ (Станковић 1985а: 101). Тиме се приповедач и одмиче од саме Софке, дајући њеној перспективи и патњи, као и естетизованој „патњи“ самог читаоца, један колективни, ритуални карактер, друштвени, који већ сам по својој природи служи давању смисла, и омогућава прихватање чак и онога што људско биће на први поглед не може, као превелики изазов, поднети. Али онда се приповедач усредсређује на нешто што, парадоксално, техником потврђивања и појачавања сугестије заправо олакшава и ублажује ефекат саме патње, растеређује патос целе сцене. У даљим описима приповедач вешто одвлачи и односи читалачку пажњу са перспективе везане за Софкину судбину, и посвећује се сценама колективног женског певања и сладострасног уживања у гресима амама, уз егзалтирано певање посвећено имагинарном љубавнику коме се у песми обраћају са „Мито!“ Читалац међутим, захваљујући овим описима ритуалног купања, ипак стиче и свест да Софкина судбина јесте другачија од толиких многих других, јер док су се многе удавале за једног а волеле другог, за Софку се, у том тренутку, ова њеном бићу недолична удаја чини као крај било какве наде да ће се неко волети, као крај идеје, појма о љубави.

Све што је душа волела, за чим је жеднела, и ако не на јави, оно бар у потаји неговала, све сутра иде, оваја се, откида... (Станковић 1985а: 100).

Овај детаљ у амаму је, другим речима, веома битан за карактеризацију и разумевање Софкиног лика; наиме, насупрот ономе како нас је приповедач, раније, наводио да помислимо, а то је да Софка није ни веровала у то да ће некога волети, овде ће читалац, а пре свега Софка сама, спознати, захваљујући сцени ритуалног доживљаја у амаму, да се она љубави, као најузвишенијој од свих појава, ипак надала.

Осим, дакле, додељивања карактера амбиваленције, несигурности и конфузије у самом феномену описивања друштвених догађаја, светковина и окупљања, Станковић овим мотивима додељује и карактер уметничког механизма који омогућује прихватање неумитне трагике људске природе, естетизује и даје смисао оној патњи која се, на први поглед незадрживо, окомљује на појединца.

Међутим, осим ова два побројана механизма, Станковић ће ове мотиве уплести у још један структурни мотивациони механизам, а то је предочавање колектива који јединку лако заноси и одваја од саме њене суштине и индивидуалности, и предаје је конфузијама егзистенцијалних дилема. Пример оваквог предочавања догађаја је мотив свадбе, у којој, напoкoн, Софка долази у само средиште збивања, али и у само средиште конфузије и замућености нејасних слутњи и неизречених намера. Кулминативна епизода свадбе крунски је пример Станковићеве визије амбивалентности и парадоксалности ритуалне природе светковина и ритуалних колективних догађаја у заједници, јер служе да, у исто време, јединка истовремено и што безболније званично пређе из своје пређашње егзистенције у другу, нову, и до тада непознату, а опет, с друге стране, и да јединка неповратно изгуби своју претходну аутономију и индивидуалност односно, другим речима, контролу над својим пређашњим сопством. Тај се прелаз, баш у случају Софкине свадбе, збива за јединку готово неприметно, уз амбивалентно и варљиво осећање исправности онога што се дешава, истовремено заводљиво, пријатно и, онда, постепено ужасавајуће и са девастирајућим ефектима. У првом делу свадбе, нарочито у оном делу у ноћи уочи венчања, Софка је свесна да љубопитљиви свет долази само да је осмотри, да закључи каква су њена осећања, какав ће бити њен будући брачни живот, и с посебном свешћу како ће тај свет љубопитљиво тражити прилику да је сажаљева. Зато ће она, како се каже, раздрагано повести коло, да све то одбаци и порази:

Знала је да ће је сада највише гледати, најдрскије пиљити у њу; да ће сваки њен покрет, сваки део њеног тела, било ноге, било колена, кукове, који ће јој се у игри појављивати из хаљина, све то сада доводити у везу са сутрашњицом, са тим њеним мужем, првом брачном ноћи. Особито знала је да ће је мушкарци, туђинци, који су је ретко виђали, сада прождирати погледима. И зато, са очима упртим у своја прса, колена и врхове ногу, са једном уздигнутом руком пусти целу себе у игру. Прво као поклекну, одскочи и одмах затим поче округло, топло да се нија и креће по свирци (Станковић 1985а: 107).

Амбивалентна природа ритуалног славља, које је у исто време и дужност и задовољство, и обавеза и забава, у *Нечистиој крви* дочарана је неувијено, без много ограда, указујући како се на свадби, услед пића, заноса, радости, или туге, уклањају границе скрупула, реда, хијерархије, али и родних и сексуалних табуа. Још у Софкиној кући описује се како се ефенди Мита, док слави, понаша слободно са девојкама, и како

[П]очиње да се заборавља, са задовољством опажајући како је и даље у стању да опази на женама узбуђење које његова „спарушкана рука“, али и даље мушка, изазива (Станковић 1985а: 111).

Јасно је да Станковић указује колико оваква сврсисходна, ритуална славља скривају у себи и поља испољавања забрањеног, па чак и незамисливог понашања. Чак и оне, хијерархијски најповученије индивидуе мењају понашање, попут девојака које улазе у шалу са ефенди Митом:

Девојке, опет, које су пре од њега чисто бежале и дрхтале од страха пред њим, после његових тих несланих речи и шала сасвим ослободивши се, постадоше још несташније и раскалашније (Станковић 1985а: 110).

Имајући у виду овакву Станковићеву визију свадбеног славља, није необично што ће и сама Софка, касније, у наставку свадбе у свекровној кући, доживети сличну, амбивалентну позицију деконструкције родних, друштвених и сексуалних табуа и подела, неприметно, и без своје воље, а опет у извесном смислу и уз саучесништво своје воље, понесена демонским карактером свадбене разуданости. Постепено се опажа прелаз од Софкиног амбивалентног самозадовољства у комуникацији са газда Марком као са „татом“, који је назива „чедом“ и брине о њој као о „кћери“, до градиране разудане атмосфере ноћног славља у сељачкој кући, у којој ће се Софка, са све мање сумње, почети досећати да је газда Марко није само за свог сина одабрао, и да цела ноћ постаје попреште нечег ужасног, срамног и за њу уништавајућег. И када се на крају то ужасно и не деси, када газда Марко не спроведе то неизречено, нејасно обичајно право на поседовање сопствене снаје, и даље свако у кући остаје потпуно свестан природе ужасног догађаја који се није десио. Та контрадикторност, трагичан догађај који се истовремено и није и јесте десио, заокружује Станковићево виђење свадбеног ритуала као амбивалентног, деструкцијом и аутодеструкцијом обележеног данка који једна заједница нужно подноси заплетима и противуречностима своје историјске егзистенције.

Као што је већ сугерисано, имагинативна снага начина на који Станковићев приповедач представља догађаје са свадбе и из свадбене ноћи, лежи баш у тој његовој специфичној перспективи, која није сасвим изједначена са оним што Софка опажа, али је ипак најближа ономе што би Софка могла знати, приметити, закључити, осетити. Тако, и кад се приповедач одмакне, на моменте, од саме Софке и приближи се фасцинацији коју у односу на њу осећају „домаћи“ из њене нове породице и нове средине, углавном се ради о осећањима, мислима и жељама о којима би се и сама Софка могла досетити.

Овакав се утисак задржава и у последњем већем опису колективних сцена у роману – у сцени доношења газда Марковог тела, након његове смрти, и опраштања заједнице с њим. У тим моментима Софка је за газда Маркову кућу и даље нешто страно, и још увек далеко од њих, још неприлагођена невеста, али сазнајна перспектива приповедача и даље нам долази из њеног круга поимања. Тако нам се и предочавају, преко Софкиног слушања и разумевања конфузног гласниковог извештаја, околности Маркове смрти: „Софки по овоме би јасно да се због ње, ако не убио, а оно навлаш ушао у Арнаутлук“ (Станковић 1985а: 144). Приповедач, кад представља ове догађаје, несумњиво их не приказује

из перспективе онога ко припада тој заједници, али опет, није у питању ни перспектива некога ко све то безинтересно и без емоција посматра. То је, напротив, перспектива онога ко је о свим тим радњама, исто као и Софка, могао негде раније слушати, а тек сада по први пут ове догађаје и види, и интерпретира их својим виђењем. Потресне сцене које се описују више нису само сцене субјекта који констатује трагедију газда Маркову, већ пре субјекта који, иако још неосвешћен о томе где се налази, и у којим условима, доживљава и спознаје газда Маркову смрт као тежак губитак за заједницу, за људе који су се, због његове снаге и одлучности, осећали сигурни са њим као прећутним, симболичким вођом колектива, интериоризованим осећајем снаге у тешким временима и на несигурном, граничном подручју у коме се додирују, сукобљавају и преклапају две супротстављене културе.

Јер сви они, – мада им Марко, или тек једанпут или и никако није у кућу приврио, још мање кога помагао, пошто је сваки од њих за себе живео, радио – ипак, док је он био жив, они су се под том његовом суровошћу и строгошћу осећали као склоњени и сигурни. А сада без њега, дошли као обезглавени, јер над собом више немају оног који им је својим именом давао силу, одбрану, безбедност (Станковић 1985а: 146–147).

Сцене страшног очаја преламају се на детаљима, на микроперспективама, као што је патња слуге Арсе. Његово сумануто, љутито туговање због лудости и аутодеструкције газда Марковог поступка, сублимира све оно неисказано, оно што се скрива као срамотно, као осећање које је само по себи неисказиво, а које се још више јавља као незрецив табу, јер је то туга слуге, човека из нижег слоја, према газди, господару. Без икакве задршке можемо овде рећи да се приповедање оваквих сцена одвија у духу ауторске свести која мотив оваквог ритуалног окупљања доживљава као моменат предочавања колективног духа заједнице, повезивања у патњи људи различитих слојева, заборављања хијерахија и непремостивих разлика. Опис туговања, опраштања и бдења над газда Марковим телом утолико је дирљивији и аутентичнији јер је неочекиван, неприпреман, и изненадан. Реч је о сеоској заједници, заједници у успону, још ненавиклој на обичаје богаташа, газда, школованих људи од традиције каква постоји у градовима. Управо из начина како приповедач представља оно што описује, та „сировост“ искуства која се помала из овог описа, указује нам да његова перспектива припада пре некеме је изван те уже заједнице, некеме чије су предоце и сазнања далеко ближи Софкиним него икоме из заједнице која ту, изненада, неутешно и ужаснуто тугује. Управо стога ни о самој сахрани приповедач неће приповедати, јер је и Софка заштићена од тога призора, пошто обичаји налажу, како приповедач каже, „да млада од свега тога ништа не види, још мање самога мртваца“ (Станковић 1985а: 147), не би ли се заштитила и она и претпостављена (могућа) трудноћа од нечег лошег. Стога нам се и жалост Маркове заједнице предочава највише, као што је и у другим моментима био случај, из перспективе онога што је могло бити блиско Софкином опажању и саосећању. Управо та новина с којом приповедач указује на потмуло, мрко и тешко туговање свих тих грубих а потре-

сених, скршених људи, у ноћи, ствара дубок и готово неописив осећај дирнутости исконском људском несрећом и губитком.

И друго најзначајније дело Станковићеве прозе, *Газда Младен*, темељно се самообликује између неколико стожерних описа ритуалног збивања: Јованкине свадбе, као главног догађаја, и неколико каснијих, много пригушенијих, али суштински свеprisутно доживљених ритуалних колективних збивања: испраћаја баба Стане на вечни починак, затим, касније, веридбе и венчања Младеновог брата, напослетку и описа доласка српске војске у Врање, и Младенове дирљиве интеракције са војницима током тих збивања. Иако нам Бора Станковић без великих наративних скокова, пречишћено, детаљно и сублимирано јасно представља Младенов лик, одрастање и живот након очеве смрти, његову свакодневицу, понашање, рутину и намере, може се ипак са сигурношћу рећи да се, у роману, Младенов лик суштински прекаљује и у наративији и читалачком доживљају коначно уобличује тек након епизоде која се тиче венчавања Младенове симпатије Јованке за другог човека, и свега онога што Младена прати у данима пре, за време и непосредно после тог догађаја. Младенова реакција на та догађања, на цео ритуал и све што је с њим повезано, од њега ће, у књижевном смислу, сачинити трагички лик као лик носиоца романа *Газда Младен*. Јасно је у роману приказано да оно што ће прекалити Младена, и ставити тачку не само на његову судбину у фиктивном свету романа, већ и на субјективитет њега као лика који се представља читаоцима, није сама чињеница да Јованка и он не припадају једно другоме, већ да је он ритуално „допустио“, и тиме потврдио да чином њенога венчања она никада не постане део његовог интимног живота.

Зар се мало пута дешавало да тако човек добро, као што треба, иде, влада се, па одједном се изгуби, пропије, пролола, изгуби се. Али сада, овом Јованкином удајом, као да је био положио неки испит (Станковић 1985б: 46).

Младен, другим речима, у очима других, а пре свега у својим сопственим, задобија поштовање као човек који ће овим чудноватим испитом показати да је одолео поривима основне људске потребе за задовољством и срећом.

Као и у описима у *Нечистој крви*, Станковићевог приповедача не окупира сам објективни догађај, сама свадба, која се одвија у Младеновој улици, тако рећи пред његовим очима, већ га више интересује одјек тога догађања у Младеновој перцепцији. Само венчање представљено је као одблесак свести у Младеновом уму, сазнање из којег се он ментално измешта, устројивши себе као некога ко би се могао заинтересовати само за онај моменат кад може констатовати да се тај догађај завршио, и да се сад на њега, и да жели, више никада не може вратити. Слично као и у *Нечистој крви*, у којој постоји моменат ноћне изолованости Софкине, која је, свесна да ће ипак открити тајне брака, остављена сама да у ноћној тишини контемплира оно што јој предстоји, Младен ће се такође наћи у ситуацији ноћне контемплације управо уочи одлучивања о Јованкиној свадби. Разлика у односу на Софкину ситуацију је у томе што Младен, иако физички осамљен у моменту ноћног мира у свом

дворишту, у свом уму, није заправо окренут себи, већ невидљивој борби са светом, оличеном у баба Стани и остатку заједнице. Младену је стало да издржи, да не поклекне, да нико и не помисли да је сломљен сопственом одлуком. У тим тренуцима он је војник сопствене мисије да буде нешто више од човека, од слабости од којих људи пате, а не субјекат који покушава да разреши своју интимну драму. Та слика Младена као војника који се бори против свих људских слабости и свих потреба за блискошћу с другим особама, крајњи је наративни ефекат упечатљивог мотива суочавања јунака са свадбом вољене особе која, његовом сопственом одлуком, никад неће бити у његовом домашају.

Младен ће далеко више доспети у зону интимне повезаности са човечјом потребом за блискошћу са другим људским бићем у моментима борби српске и турске војске, и наиласком српске војске у Врање, у моментима кад и физички остаје без породице, али када, парадоксално, и он добија шансу да се слободно, без сведока и без самоосуђивања, повеже са другим људским бићима. Напокон, Младен ће се повезати чак и са оним неживим, под условом да га тај предмет, у некој интимној асоцијацији, повезује са нечим што у њему представља могућност везе са другим људима. „Слатки мој топ!“ (Станковић 1985б: 77), рећи ће Младен послушкујући грување топа, за који помишља и да репрезентује те неке непознате а драге војнике који долазе да Врање ослободе од Турака, са понешто и ауторском алузијом да Младен тиме прижељкује и некакво ослобођење своје сопствене душе, а можда и „ослобођење“ од читавог тог свог богатства коме служи. У сусрету са младим, непознатим војницима, он, строги газда Младен, којег се читава заједница плаши, постаје мекан и будаласт као дете. Он им, пресрећан, несебично дели вино, у усхићењу што може нешто да поклати људима, поклати безинтересно, без узвраћања и одређивања, што је у супротности са самом основном његовог живота. Војницима који у њему виде само будаластог великодушног старца, називајући га нехајно „чичом“, он опрашта све оно што ни мајци ни брату, ни било коме из заједнице не би опростио – само да би био у том непосредном, безусловном контакту са људима (Станковић 1985б: 77–78).

Догађања и мотиви везани за баба Станину смрт представљени су, пак, у много чему у другачијем тону. Иако доживљена као губитак, баба Станина смрт је у извесном смислу очекивана. Она је део животног циклуса и јединке и заједнице, и на одређени начин представља супротстављени пол оном вансеријском уздизању Младеновог карактера, којем је читалац био сведок у тренуцима Јованкине свадбе. Баба Станином смрћу, и њеним ритуалним испраћајем, Младен је коначно себе заувек усталичио на врху своје изврности и свог односа према свету. Одласком једине особе која је могла да га у тој његовој изврности на неки начин оспори, јер га је она у њу и иницирала, Младен више нема ни пандана ни ривала: он је сам на трону сопствене борбе са светом, за њега више нема ни изазова ни искушења, он је једно са својом обоготвореном личношћу којој је тежио. Занимљиво је да се Станковић ни најмање не либи, као приповедач и аутор, да укаже на мотив спокоја који Младена обузима током сахрањивања баба Стане, и непосредно након њега: „Чисто му је

годила та кућна тишина, укоченост“ (Станковић 1985б: 67). Младена обузима осећање неке врсте задовољства, али не због доживљаја стечене слободе, или коначног сазревања, већ због сопственог успеха да ствари одржи, и живот циклично настави онако како га је познавао.

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 (Станковић 1985б: 67).

Ритуални одлазак бабин не мења поредак ствари, већ га учвршћује. На одређени начин, светковином бабине смрти Младенов круг сопственог живота се заокружује у својој непроменљивости. Оно што је овој епизоди заједничко са епизодом Јованкине свадбе јесте тенденција да се догађаји ритуалних светковина у *Газда Младену* предоче као симболи Младенове непроменљивости у побеђивању потребе за људском интимом.

Борисава Станковића су, несумњиво, веома интересовали народни обичаји, што је видљиво посебно из његових кратких форми, али по правилу из перспективе субјеката на маргини, оних мало вероватних невидљивих приповедача чије су судбине неприметне за око великог света, да је готово невероватно да би се нека прича могла исказати и из њихове перспективе. Циклус *Божји људи* осмишљен је, међутим, управо по овом принципу. Јунаци скупа ових кратких прича остали би сасвим невидљиви за око било какве заједнице да се, по обичају, не појављују на лицу земље и не мешају са светом у време задушница, гробљанских светковина, када се сваком живом створу ритуално указује пажња и дарује понешто, а нарочито онима којима је готово све, осим голог живота, одузето. Приповедач каже, у причи „Задушнице“:

А њих је пуно. Из целе вароши, свих махала. Па чак и суманути, полуљуди. А нарочито тада, на задушници. То им је као неки њихов празник (Станковић 1985в: 107).

Увођењем мотива задушница као иницијалног момента од кога се отвара прича о „божјим људима“, Станковић нагиње поступку уочљивом и у другим његовим делима, а то је да се о људима приповеда претежно оно што се о њима, имагинативно, може знати – из чаршијских прича, легенди и веровања. Оваквим описима светковина Станковићев приповедач инаугурише себе као инстанцу заинтересовану за причу о овим људима, позиционирану негде у чаршији, способну за опажање и закључивање о људској природи, али ипак омеђену реалним људским ограничењима. Станковић тежи избегавању привида свезнајуће приповедачке перспективе, као нечега неприродног, неумесног и страног приповедању о људима, нечега нереално идеализованог. Овакав поступак приповедања одлика је ауторовог специфичног схватања смисла приповедања, лишеног нереалистичног улепшавања, и окренутог својерсној аутентичности опажања. Још је С. Винавер о Бори Станковићу као уметнику писао: „Волео је поноран, суров и сиров живот, без сурогата“ (Винавер 1972: 342). У Станковићевој прози приповедач се неће пона-

шати као да све посматра из свезнајуће птичје перспективе. Радије ће исприповедати сторију која се препричава, оно што су догађаји донели, а што је чаршија забележила, или понеки заинтересовани субјекат. Тек у оним причама у којима ће програмски желети да централног јунака учини стожером представљања радње, он ће одустати од перспективе чаршије, приповедања онога што се начуло, и заћи у дубљу анализу интиме јунака – иако опет само тог, најчешће једног, одабраног.

Јавни догађаји и окупљање народа ради симболичких или материјалних размена (робе, услуга, комуникације), јесу места од посебног значаја за Станковићев свет маргинализованих, скрајнутих и унесрећених, било да су они сами тога свесни или не. Они имају своје репетитивне ритуале понашања онда када могу да се утопе у масу, да се у маси забораве и приближе понашањима других људи, ма како она у датоме контексту била гротескна. Станковић репетитивно инсистира на осећају скрушености који постојање „божјих људи“ изазива код обичног света, па чак и оних богатих и моћних, подсећајући их на људску несрећу и трагедију. Чини се да на оваквим местима Станковић излази из реалистичког кључа приповедања и прелази, у извесном смислу, у зону поезитизовања своје визије света и својих јунака. Током религијских празника и обредних догађаја у Станковићевом свету приповедач никад неће пропустити да нагласи како свет обилато дарује просјаке, описујући потом, у детаљима, њихову несрећу и неумитност њиховог суноврата. У „Задушницама“ приповедачки глас нам разјашњава откуда специфичан статус давања понуда просјацима о празницима:

Јер веле: да што се тад њима, за у покој душа мртвих, да, да они поједу, попију, као да се самим мртвима дало, као да се они, мртви, дигли из гробова те сами они јели, пили, крепили се (Станковић 1985в: 106).

Неки од њих светковине ће видети као прилику да се изразе, и играће као суманути без престанка, као Бекче у истоименој причи (Станковић 1985в: 127–128), док ће други, пак, бежати од прослава и људи јер им свако опијање у овим приликама доноси пропаст и страдање, као у причи „Митка“ (Станковић 1985в: 123–125). Тек, могло би се свакако закључити да су светковине од посебног значаја за разматрање живота људи на маргинама „природног“ реда ствари, људи без иметка и дома, а најчешће и без овоземаљског разума. У том кључу, како Станковић описује, на светковинама се обично и излази из оквира уобичајеног начина живота, и јединка, у оквиру колективних очекивања, изражава себе на начин на који је то у свакодневној рутини немогуће чинити. И то је оно што, у Станковићевој прози, важи подједнако и за „редовне“ чланове заједнице, као и за оне на рубовима свакодневних збивања, па и оне према којима заједница извршава свој дуг, барем у свету Боре Станковића, само у време обреда и обредних окупљања.

У приповеци „Наш Божић“ наратија се даје из перспективе дечака који је, након очеве преране смрти, прерано постао и домаћин, глава породице. Без обзира на своју младост дечак свим својим бићем осећа и проживљава значај прославе Божића на начин како и друге породице

и домаћинства то раде, што је од великог значаја за обнову и наставак живота његове урушене и унесрећене породице. Док се божићно славље одвија негде на улицама, праћено музиком и другим звуцима славља, док се домаћини других породица надмећу у обележавању, празновању и радовању тако да све друге куће то виде и чују, главна радња одвија се негде у унутрашњости дечакове куће, одакле он, изнутра, посматра тај свет и празник који и у његову кућу тек треба да уђе.

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: 2015).

Дечак послушкује и доживљава оно што се дешава онолико колико је њему, још зависном од мајчиног ауторитета, могуће, и у овој прилици сагледава збивања и као дете и као глава куће. Сам феномен свечане атмосфере у читавој заједници и чаршији проживљава се у зависности од опажања и осећања дечака, коме све то, због његових година, изгледа и веће, лепше и важније. Ова приповедачка перспектива, ипак, представља сећање на дечачку перцепцију јунака, која се, из садашње временске равни, обликује механизмом разумевања одраслог, обавештеног лица које приповеда своје сећање на доживљај. Тај „улазак празника“ у кућу, оличен на крају у посети очевог побратима који доводи, као што је обичај, свираче у официјелно славље и у њихову кућу, као што се и доводи у газдинске куће, дечаку се чини као божићно чудо, знак благослова након несреће која их је задесила, а одрасла перспектива приповедача благонаклоно се стапа са детињом. Ова констелација интимистичког приповедања догађаја, посредована перспективом инстанце која се налази ван главног догађаја и збивања, али на све начине јесте усмерена на сам доживљај и догађање, да би се на крају и нашла у блиском контакту с њим, указује на конзистентност Станковићевог погледа на феномен светковина и њихових описа. За Станковића сви ти колективни догађаји, окупљања, и колективне ритуалне радње, значајни су претежно као попрште дијалога између јунака и његове личне конфронтације са светом, сазнавања о сопственој души, сазнавања свих оних мистерија снаге колективног, са којима се појединац тако често сучељава.

Треба свакако поменути још један приказ свадбе у прози Борисава Станковића, која је у критичким освртима на овога аутора досад углавном превиђана. Реч је о сећањима главне јунакиње Анице на моменте сопствене свадбе, у Станковићевој приповеци „Покојникова жена“. Ова приповетка својом откривалачком интенцијом ка рушењу литерарних табуа у предочавању душевних стања протагониста, као и сменом различитих временских перспектива на рације, спада у сам врхунац прозе на почетку двадесетог века у српској књижевности. Ипак, оно најпровокативније у овој приповеци тиче се, пре свега, начина на који су мотиви унутрашње самоспознаје јунакиње, у односу на оно што се види, зна и очекује у спољном свету, градационо структурирани у њеној сопственој свести. Једна комплексна свест и богат емотивни живот уобличени су

описом динамике јунакињиног доживљаја онога што је у њеној околини, односно, онога што је јавни и дозвољени живот око ње.

Па и браћа јој била су према њој сад друкчија, и као сад нешто вишу од себе, они су је пратили, угађали јој... А свирка је била мека, дан топао. Први пут она осети – осети да је лепа, млада. И, сва срећна поче да дрхти, осећајући како оно што је чекала наилази, остварује се, лепо, добро... (Станковић 1985в: 261).

Та свадба, која њу у својој завршници неће учинити срећном у погледу спајања с мужем који јој је намењен, представља, с друге стране, и успомену на последњи разговор, невин и устрептао, са Итом, њеном првом и једином љубављу, пријатељем њене браће. Као и обично кад су у питању Станковићеве описи светковина, сам централни догађај свадбе представљен је тек сведено, да би сама суштина унутрашњег доживљаја јунакиње била приказана у смирају свадбе, у slabим одблесцима тога догађаја, када се она нађе, на крају светковине, у интимности собе насамо са Итом, још увек заштићена невиношћу недефинисаних односа љубави скривене у лежерности и безазлености готово рођачког поштовања према пријатељу своје браће. У тим моментима Аница последњи пут, заштићена ауrom чисте љубави и непознавања повређујућих ствари овога света, разговара са Итом, крунишући тиме своје венчање симболичним интимним признавањем самој себи своје љубави не према мужу, већ према Ити. Док Ита одлази са свадбе да отпати своју тугу, праћен свирачима, Аница ће физички припасти странцу за кога се удала, што ће бити и крај свадбе, тог свечарског догађаја у коме она, истовремено, и почиње свесно да воли и заувек се одриче и могућности да икоме икада више истински припадне као „његова“. Свадба као догађај представљена је, дакле, као интимно апокалиптично збивање људске аутентичности.

На крају, као закључак треба нагласити да се у Станковићевом фикционалном свету мотиви светковина и окупљања читаоцу посредују на начин којим се избегава свезнајућа, птичја, објективизујућа перспектива, иако су, наизглед, у извесним детаљима, та представљања врло прецизна, натуралистичка, запањујуће јасна. Она, међутим, у много већој мери представљају изван антрополошки и археолошки рад испитивања свести, психе, емоционалности и имагинације главних јунака него подухват реалистичког представљања обичајне, ритуалне, колективне радње социјалног и културног контекста тематизованог у делу. Изнад свега, Станковићев однос према ритуалу и колективном догађају очитује се превасходно као интимни догађај, као попрште динамике односа између индивидуе и света, тако да се његов приповедач интересује тек за одломке и одблеске те колективне реалности, који се у свест и доживљај јунака забијају бременити значењем, а остављају неизбрисив поетички и филозофски траг у Станковићевом делу. Мотиви просидбе, свадбе, ритуалног купања и оплакивања покојника у *Нечистој крви*, мотиви свадбе, погребних обреда, дочекивања војске у *Газда Младену*, ритуалне радње на гробљу у *Божјим људима*, виђења божићне светковине из перспективе дечака у приповеци „Наш Божић“, и, напoкон, свадбе у

„Покојниковој жени“ – сви они указују на ауторско виђење колективних обичајних радњи пре свега као места самоостварења појединачног јунака, места у коме се индивидуа истовремено и сукобљава с одредбама колектива али и спознаје дубину сопствене борбе за преживљавање сопственог трагичког егзистенцијалног отпадништва од света. Може се, на крају крајева, рећи и да Станковићева проза овим приступом мотивима светковина и ритуалних окупљања у извесном смислу тежи да деконструише идеју о реалистички усмереном приповедању, и представљању друштвеног контекста у фикцији принципом свеобухватне, историјски исцрпне, панорамски зацртане слике, да би, насупрот томе, подржала идеју интимног доживљаја историјског, географског, породичног и религиозног одређења као најрелевантнију за прозни израз.

ЛИТЕРАТУРА

- Ван Генеп 2005: А. ван Генеп, *Обреди прелаза. Систематско изучавање ритуала* (прир. А. Лома), Београд: Српска књижевна задруга.
- Винавер 1972: С. Винавер, „Бора Станковић и пусто турско“, у: *Епоха реализма* (ур. М. Протић), Београд: Нолит, 336–346.
- Грујић 2015: М. Грујић, *Род и култура фрагментарности: Нечиста крв и Газда Младен Борисава Станковића*, Београд: Институт за књижевност и уметност.
- Деретић 1983: Ј. Деретић, *Историја српске књижевности*, Београд: Нолит.
- Милосављевић Милић 2013: С. Милосављевић Милић, *Опшори и прекорачења: Поетика приповедања Боре Станковића*, Ниш: Филозофски факултет у Нишу.
- Петровић 2014: С. Петровић, *Српска митологија у веровању, обичајима и ритуалу*, Београд: Дерета.
- Протић 1972: М. Протић, „Борисав Станковић према нашем реализму XIX века“, *Епоха реализма* (ур. М. Протић), Београд: Нолит, 347–362.
- Станковић 1985а: Б. Станковић, *Нечиста крв*, Београд: Просвета.
- Станковић 1985б: Б. Станковић, *Газда Младен / Певци*, Београд: Просвета.
- Станковић 1985в: Б. Станковић, *Приповешке I*, Београд: Просвета.

Marija Grujić

Motifs of Celebrations and Gatherings in the Prose of Borisav Stanković

Summary

The paper analyses several short stories and novels by Bora Stanković, one of the top Serbian prose writers from the beginning of the 20th century, especially known for his artistic presentation of the mixture of traditional world views and modern collective and individual sensibilities. Therefore, amongst the specially representative thematic and symbolic frameworks of Stanković's prose, we can see the phenomenon of presenting celebrations and gatherings, i.e. collective and ritual, but also individual experiences of the characters in connection with the descriptions and presentations of weddings, funerals, religious festivals and various other customary collective actions. As a conclusion, it should be emphasised that in Stanković's fictional world, the motives of celebrations and gatherings are conveyed to the reader in a way that avoids an omniscient, objectifying perspective, although, apparently, in certain details, these representations are very precise, naturalistic, and astonishingly clear. Stanković's attitude to ritual and collective gatherings manifests itself primarily as an intimate event, as the scene of the dynamics of the relationship between the individual and the world, so that it can also be said that Stanković's prose, with this approach to the considered motifs, in a certain sense tends to deconstruct the idea of realistically oriented storytelling.

Key words: Borisav Stanković, ritual, collective, stories, narration, hero