



УНИВЕРЗИТЕТ У НИШУ  
ФИЛОЗОФСКИ ФАКУЛТЕТ



**Биљана С. Солеша**

**ТРАГИЧНО У ПРИПОВЕЦИ СРПСКОГ  
РЕАЛИЗМА**

ДОКТОРСКА ДИСЕРТАЦИЈА

Ниш, 2019.



UNIVERSITY OF NIŠ  
FACULTY OF PHILOSOPHY



**Biljana S. Soleša**

**THE TRAGIC IN THE SHORT FICTION OF  
SERBIAN REALISM**

DOCTORAL DISSERTATION

Niš, 2019.

## Подаци о докторској дисертацији

Ментор:

др Горан Максимовић, редовни професор, Универзитет у Нишу, Филозофски факултет

Наслов:

Трагично у приповеци српског реализма

Резиме:

Предмет проучавања докторске тезе *Трагично у приповеци српског реализма* је истраживање присуства и обликовања феномена трагичног у српској реалистичкој приповеци. Трагично се прати кроз тематску структуру, анализу историјских и социјалних сукоба, те сукоба јавног и приватног, објективне и субјективне реалности, унутрашњих сукоба уоквирених у личностима појединаца. Истраживање испољавања трагичног у уметничкој форми приповетке и естетичких ефеката подразумева обраду трагичних мотива, хронотопа, психолошког портретисања трагичних јунака, симболичких слика, сцена и језичко-стилских поступака и наративних стратегија.

Примарни циљ рада је истражити на одговарајућем корпусу трагичне аспекте у српској приповедачкој прози епохе реализма и описати на који начин је трагично обликовано у српској реалистичкој приповеци, те открити природу трагичног са социјалног, онтолошког и егзистенцијалног карактера. Истраживањем би се дошло до одговора на питање како феномен трагичног превазилази некадашњу жанровску условљеност и прелази у уметнички свет приповетке.

Истраживањем су обухваћене приповетке Стефана Митрова Љубише, Јакова Игњатовића, Милована Ђ. Глишића, Милорада Поповића Шапчанина, Лазе К. Лазаревића, Јанка Веселиновића, Симе Матавуља, Светолика Ранковића, Бранислава Нушића, Радоја Домановића, Стевана Сремца, Боре Станковића, Петра Кочића и Ива Ћипика. Аспекти трагичног у наведеним делима разматрају се у теоријском оквиру философских и естетичких промишљања од најстаријих до модерних времена.

У раду је примењен плуралистички приступ са доминантном аналитичко-интерпретативном, компаративном, структуралистичком и психоаналитичком методом. У раду су примењене и лингвостилистичка, социолошка, историјско-биографска метода.

На основу истраживања закључује се да не постоји апсолутни разлог за жанровско условљавање трагичног.

Српска реалистичка приповетка успешно представља наизглед обичне облике патње којима је требало придодати посебну пажњу, како би оне потресле читаоца као нешто необично, неминовно и трагично. Присуство трагичног у српској реалистичкој приповеци указује на одсјај конкретног стварног живота србијанског човека друге половине XIX века, те доприноси потпунијем сагледавању стваралаштва српских реалиста, указујући на нови образац за тумачење јунака српског реализма који би их учинио занимљивим и блиским новим читаоцима.

Научна област:  
Научна  
дисциплина:

Српска књижевност 18. и 19. века

Историја српске књижевности

Кључне речи:

реализам, приповетка, трагично, историја, друштво,  
појединац

УДК:

821.163.41.09-34

CERIF  
класификација:

Н 390 Општа и компаративна књижевност, књижевна  
критика, теорија књижевности

Тип лиценце  
креативне  
заједнице:

**CC BY-NC-ND**

## Data on Doctoral Dissertation

Doctoral  
Supervisor:

PhD, Goran Maksimović, Full Professor, University of Niš,  
Faculty of Philosophy

Title:

The Tragic in the short fiction of Serbian realism

Abstract:

The subject of the study of the doctoral thesis *The Tragic in the short fiction of Serbian realism* is the presence and the shaping of the phenomenon of the tragic in the Serbian realistic short fiction. The tragic is followed through the thematic structure, the analysis of historical and social conflicts, and the confrontation between public and private, objective and subjective reality, internal conflicts framed within the personality of individuals. The research of the manifestation of the tragic in the art form of short fiction and aesthetic effects involves the processing of tragic motifs, chronotopes, psychological portrayal of tragic characters, symbolic images, scenes, stylistic approach and narrative strategies.

The primary aim of the paper is to explore the tragic aspects in the Serbian narrative prose of the epoch of realism on an appropriate corpus, describe the way in which it is shaped in the Serbian realistic short fiction, and discover the nature of the tragic from a social, ontological and existential aspect. The research would provide the answer to the question of how the phenomenon of the tragic goes beyond the former genre conditionality and goes to the artistic world of the short fiction. The research includes the short stories of Stefan Mitrov Ljubiša, Jakov Ignjatović, Milovan Đ. Glišić, Milorad Popović Šapčanin, Laza K. Lazarević, Janko Veselinović, Simo Matavulj, Svetolik Ranković, Branislav Nušić, Radoje Domanović, Stevan Sremac, Bora Stanković, Petar Kočić and Ivo Čipik. Aspects of the tragic in their work are examined within the theoretical framework of philosophical and aesthetic reflections all the way through to the modern times.

The paper uses a pluralistic approach with a dominant analytical-interpretative, comparative, structuralist and psychoanalytic method. Linguo-stylistic, sociological, historical and biographical methods are also applied.

It is concluded, based on the research, that there is no absolute reason for the genre conditioning of the tragic. The Serbian realistic short fiction successfully represents the seemingly

ordinary forms of suffering that should be given special attention to in order to move the reader as being unusual, inevitable and tragic. The presence of the tragic in the Serbian realistic short fiction points to the reflection on the actual real life of a Serbian man of the second half of the 19th century, and contributes to a more complete outlook of the writings of Serbian realists, pointing to a new pattern for interpreting the characters of Serbian realism that would make them contemporary, interesting and close to new readers.

Scientific Field:

Serbian literature of the 18th and 19th centuries

Scientific  
Discipline:

History of Serbian Literature

Key Words:

realism, short fiction, tragic, history, society, individual

UDC:

821.163.41.09-34

CERIF  
Classification:

H 390 General and comparative literature, literary criticism,  
literary theory

Creative Commons License  
Type:

**CC BY-NC-ND**

## САДРЖАЈ

I УВОД.....	11
II ФЕНОМЕН ТРАГИЧНОГ У ФИЛОЗОФИЈИ И НАУЦИ О КЊИЖЕВНОСТИ.....	23
1. ТРАГЕДИЈА И ТРАГИЧНО .....	24
1.1. Традиционална тумачења трагичног .....	24
1.2. Модерна тумачења трагичног .....	33
1.3. Феномен трагичног изван драмске форме .....	37
1.4. Истраживања трагичног у српској науци о књижевности и естетици .....	40
1.5. Могући модуси трагичног .....	43
III СРПСКА РЕАЛИСТИЧКА ПРИПОВЕТКА.....	47
1. ПРИПОВЕТКА – ДОМИНАНТНА ПРОЗНА ВРСТА У СРПСКОМ РЕАЛИЗМУ .....	48
1.1. Поетичке основе, услови развоја и тематске области.....	48
1.2. Типолошки статус српске реалистичке приповетке .....	53
1.3. Мотивација у српској реалистичкој приповеци .....	60
1.4. Јунаци српске реалистичке приповетке .....	62
1.5. Приповедач.....	64
1.6. Стил.....	66
IV ТРАГИЧНОСТ СВЕМИРСКОГ УДЕСА.....	69
1. ТРАГИЧНО И ИСТОРИЈА .....	70
1.1. Књижевност и историја.....	70
1.2. Српска историја XIX века у књижевности.....	74
1.3. Историја као инспирација – Стефан Митров Љубиша .....	75
1.3.1. <i>Скочидјевојка</i> .....	77
1.3.2. <i>Горде, или како Црногорка љуби</i> .....	87
1.4. Историјско, документарно и аутобиографско у прози М. П. Шапчанина.....	92
1.4.1. <i>Сургун</i> .....	93
1.4.2. <i>Катанска буна</i> .....	97
1.5. Сведоци историје – Лаза Лазаревић и Бранислав Нушић .....	106
1.5.1. Трагедија војних ратних инвалида – Лаза Лазаревић <i>Све ће то народ позлатити</i> .....	110

1.5.2. Трагедије малих незнатних људи у ратном бесмислу – Бранислав Нушић <i>Приповетке једног каплара</i> .....	119
1.5.3. Историјска туга у параноидном облику – Петар Кочић <i>Мрачајски прото</i>	132
2. СОЦИЈАЛНО ТРАГИЧНО .....	140
2.1. Интердисциплинарна полазишта у истраживању социјалне трагике .....	140
2.2. Србија XIX века – земља сиромашних .....	149
2.3. Сиромаштво у ентеријерној дескрипцији реалистичке приповетке.....	159
2.4. Наивни и немоћни сељак у мрежи зеленаша – Милован Глишић <i>Глава шећера</i> .....	161
2.5. Портрет газде – тлачитеља .....	166
2.6. Социјална трагедија у прози Радоја Домановића.....	171
2.7. Симо Матавуљ – сиромаштво и трагика историјског искуства.....	175
2.8. Детињство без детињства – страдање деце .....	187
2.9. Здравствена култура, српска медицина и третман болести.....	191
3. СВЕМОЋ ПРИРОДЕ И НЕМОЋ ЧОВЕКА .....	199
3.1. Опака ћуд природе у приповеци Петра Кочића <i>Кроз мећаву</i> .....	201
3.2. Природна непогода као казна за грех – Јанко Веселиновић <i>Град</i> .....	211
V ТРАГИЧНОСТ ЈЕДНОСТАВНЕ КРИВИЦЕ .....	219
1. УНИШТЕНА САМОСВЕСТ И ПОТРЕБА ЗА РАЗАРАЊЕМ НЕУРОТИЧАРА .....	220
1.1. Домановићева слика животне трагике .....	224
1.2. Пораз идеализиране слике о себи – Симо Матавуљ <i>Др Ивановић</i> .....	229
2. ПУТЕВИ ПОРОКА.....	233
2.1. У оковима коцкарске страсти – Лаза Лазаревић <i>Први пут с оцем на јутрење</i> .....	233
2.2. Порочне жене у хладу сеновитог дрвета – Светолик Ранковић <i>Стари</i> <i>врускавац</i> .....	243
VI ТРАГИЧНОСТ ЕТИЧКИХ СУКОБА .....	252
1. САВРЕМЕНИ ТРАГИЧКИ СУБЈЕКТ – ПОПРИШТЕ СВИХ СУКОБА .....	253
1.1. Моћ, свемоћ и немоћ патријархалне идеологије .....	254
1.2. Патријархални Балкан.....	257
1.3. Реализам у књижевности као поприште патријархалне идеологије .....	267
1.4. Стереотипи у обликовању женских ликова у поетици српског реализма .....	267
2. ИНФЕРИОРНИ, ПОСЛУШНИ И ПОКОРНИ РОБ/РОБИЊА .....	271
2.1. Завет узорних удовица, Јанко Веселиновић ( <i>На прелу, Заклетва, Богати</i> <i>сиротани</i> ) .....	271



2.2. Могућност „безболног преживљавања“ (Милован Глишић <i>Прва бразда</i> , Лаза Лазаревић <i>Први пут с оцем на јутрење</i> ).....	276
2.2.1. Милован Глишић <i>Прва бразда</i> – лик Мионе .....	276
2.2.2. Лаза Лазаревић <i>Први пут с оцем на јутрење</i> – лик Марице.....	279
3. ЕРОТСКИ ДИСКУРС У ТРАГИЧНОЈ СТИЛИЗАЦИЈИ.....	284
3.1. Тематика прозе Боре Станковића .....	284
3.2. Еротски говор у поезији српског реализма.....	290
3.3. У власти кривице и чистоте – приповетке Боре Станковића .....	294
3.3.1. <i>Покојникова жена</i> .....	294
3.3.2. <i>У ноћи</i> .....	307
3.3.3. <i>Увела ружа</i> .....	312
3.4. Мушко страдање у прози Боре Станковића ( <i>Стари дани</i> , <i>Станоја</i> , <i>Увела ружа</i> ) .....	320
3.4.1. „Вечита туга за нечим“ – <i>Станоја</i> .....	322
3.4.2. Наличје идиличне слике <i>Старих дана</i> .....	329
4. ПАТРИЈАРХАЛНО НАСИЉЕ И АУТОРИТАРНА МАЈКА .....	336
4.1. Патријархална идеологија и деструктивно родитељство .....	336
4.2. Симболика и архетип мајке .....	338
4.3. Ауторитарне мајке у прози Лазе Лазаревића ( <i>Ветар</i> , <i>Швабица</i> ).....	339
4.4. Терет прошлости у <i>Увелој ружји</i> Боре Станковића.....	345
5. ПАТРИЈАРХАЛНО СЕЛО И ЕНТУЗИЈАЗАМ УЧИТЕЉИЦА .....	349
5.1. Јанко Веселиновић <i>Бела врана</i> .....	350
5.2. Јанко Веселиновић <i>Мушкобања</i> .....	353
5.3. Лаза Лазаревић <i>Школска икона</i> .....	355
6. УНУТРАШЊИ СУКОБ НЕДЕЛАТНОГ ПОЈЕДИНЦА .....	356
6.1. Тема интелектуалца у прози Лазе Лазаревића.....	356
6.2. Статус интелектуалаца у Србији XIX века .....	358
6.3. У мрежи унутрашњих конфликта .....	361
6.4. Неурозе и психолошка смрт јунака у прози Лазе Лазаревића .....	367
VII ТРАГИЧНОСТ ЕТИЧКОГ ЗНАЧАЈА.....	379
1. ХУМАНОСТ И ДОБРОТА У ФИЛОЗОФСКИМ РАЗМАТРАЊИМА И СРПСКОЈ РЕАЛИСТИЧКОЈ ПРИПОВЕЦИ .....	380
1.1. Два света и два морала – Радоје Домановић <i>Идеалиста</i> и Светолик Ранковић <i>Сеоски добротвор</i> .....	382
1.2. Трагика принуде избора – Јанко Веселиновић <i>Чича Пера</i> .....	390

1.3. Страдање као политички чин – Радоје Домановић <i>На раскрићу</i> .....	392
ЗАКЉУЧАК .....	395
ЛИТЕРАТУРА.....	402
Примарни извори .....	403
Секундарни извори .....	405

## **I УВОД**

## Предмет истраживања

Проблем истраживања дефинисан је у наслову рада – *Трагично у приповеци српског реализма*. Интересовање за осмишљавање трагичног аспекта живота и њиховог изражавања у уметности карактеристично је за уметнике и истраживаче из разних земаља и епоха почевши још од антике. У вишевековном процесу развоја европске књижевности писци су се често окретали ка трагичној проблематици. Током дугог историјског развоја људске културе овај проблем је разматран из многих аспеката филозофије, уметности, психологије, књижевне критике и естетике. Ипак, концепт трагичног, видови трагичног и његове манифестације, као и историјски развој у књижевности још увек нису довољно расветљени. То доказују различите тачке гледишта у теоријском поимању трагичног и сама констатација многих теоретичара књижевности који се слажу да је истраживање феномена трагичног један од најсложенијих проблема у уметности. И поред великог броја студија, дати свеобухватну и потпуну дефиницију трагичног је и данас веома тешко. Поједини аутори овај феномен тумаче веома широко, те трагично препознају свуда где се појављују смрт и тешке патње личности. У извесном броју студија трагично се тумачи као сукоб противречности, сукоб личних и општих интереса у унутрашњем свету јунака. Са друге стране, на трагично се гледа и као на сукоб јединке са силама које угрожавају њено постојање при чему је резултат уништење значајних духовних вредности. Заједно са трагичним повезују се и категорије оптимизма и песимизма, које су најчешће супротстављене и искључују једна другу.

У неким раздобљима уметници створе велика дела у којима дају слику људског живота са садржајима искуства који разматрају питање и жељу за налажењем сврхе поретка у животу. Кључна питања саме људске егзистенције као што су слобода, нужност, зла коб, кривица, поравнање или трагично измирење су као основни проблем најпотпуније и свеобухватно представљена у трагедији. Трагика као естетичка категорија се темељи на појавама из живота. Сложеност, разноврсност и богатство живота су нераскидиви део трагике. Филозофи су дефиницију феномена трагичног одређивали у оквиру свог филозофског система. Књижевни теоретичари најчешће говоре о трагичном у трагедији. Иако су повезани, треба нагласити да трагично у трагедији није исто као и у осталим жанровима (нпр. приповеци и роману).

Разматрајући питање трагедије у студији *Трагедија, сасвим кратак увод*, Ејдријан Пул [Adrian Poole] наглашава да је тек у неколико последњих стотина година идеја да

свако може бити предмет трагедије заиста прихваћена. Реч трагедија није сасвим изгубила значење, те још увек оплемењује, означава престиж и придаје достојанство. Наше поимање трагедије је у извесној мери повезано са представом о несрећи. Појам трагедије се може применити и на стварни догађај, без обраде у уметничкој форми, у драми или приповести. Током протеклих две стотине година, трагедија се ослобађала домена уметности, али га није напустила. Пул сматра да трагедија не мора бити искључиво испричана у форми драме, већ да је присутна и у другим жанровима (PUL 2011: 12–13).

Савремени руски естетичар Јуриј Бројев [Юрий Борисович Борев] наводи да је уметност у својим филозофским размишљањима о свету склона трагичној теми као што је и историја човечанства засићена трагичним догађајима. Са проблемом трагичног, по Борјеву, укрштају се и живот личности, и историја друштва, и уметнички процес. Човеков живот је трагичан зато што је човек смртан и зато што живи у несавршеном друштву. Иако је демократско друштво најближе остварењу идеје слободе, једнакости и братства, и у најуређенијим демократским друштвима постоје злочини, самоубиства, неостварене личности и друге невоље човека. Када је смрт у близини јасније се види естетичко богатство света, чулна лепота и величина уобичајеног. „Za tragediju je smrt – momenat istine, kada se jasnije ukazuju istina i laž, dobro i zlo, sam smisao čovekovog postojanja“ (BORJEV 2009: 75).

У овом смислу Е. Пул наводи да трагедија приказује тренутке кризе у начину на који друштво разуме себе, када му прети опасност да буде располућено међусобно сукобљеним уверењима која се тичу богова, политичких ауторитета, односа између генерација и полова, између староседелаца и дошљака. Ова уверења имају временски аспект, истиче Пул, наглашавајући да се у прошлости могу пронаћи модели „herojskog ponašanja koji izgledaju pozitivno u poređenju s degradiranim savremenim svetom“ (PUL 2011: 47). Пул открива допринос трагедије у томе што нам она отежава да останемо непристрасни аналитичари и посматрачи. Трагедија раздражује филозофе, моралисте и теоретичаре од Платона до данас захтевајући од нас да посматрамо начине на које људи долазе до одлука о томе кога треба осудити: притиске којима су изложени, мотиве који их подстичу, задовољење које траже. Она нам нуди испитивање и анализу, не толико самих трагичких објеката колико процеса којим се постаје објекат трагедије. Као читаоци и посматрачи, сви смо позвани да мислимо о том правном, казненом процесу. Уметност трагедије, наводи Пул, састоји се у томе да пронађе или створи

ужасне тренутке када се на окупу нађу нападач и нападнут, делање и трпљење, када је неко обележен за читав живот, ако не и осуђен на смрт (PUL 2011: 117).

У трагедијској врсти Пул препознаје не само патње и страдања личности, већ и чинове промена код појединаца и заједница, на „обрете прелаза“ који играју суштинску улогу у традиционалним друштвима, уређујући и контролишући кључне тренутке промене, како за јединку тако и за друштвену групу: прелазак од детињства до зрелости, од невиности до брака, од живота до смрти, од сејања до жетве, од рата до мира. У њиховим најчистијим облицима, можемо да издвојимо три фазе у обреду прелаза: раздвајање, прелазак и сједињавање. У овом смислу он наводи и колективно искуство великих историјских промена. Трагедија тако представља тренутке када су обрете прелаза осујећени, ометени, оскрнављени, прекинути (PUL 2011: 123).

Разматрајући питање модерне трагедије у студији *Привлачна фаталност: субјект и трагедија* Криштоф Јацек Козак [Krištof Jacek Kozak] истиче да се трагедија као литерарна врста заснива на вредностима, јер је трагички сукоб управо могућ баш због сукоба супротстављених аксиолошких квалитета. Поглед на свет се променио и свет више није исти, али је искуство света непромењено што значи да се „svet oko nas nije toliko promenio da naša egzistencija ne bi više omogućavala tragična iskustva i doživljaje“ (KOZAK 2010: 8). По њему, важност трагедије је у томе јер се у њој појашњавају и супротстављају друштвене вредности. Без обзира на то што је искуство трагедије увек било индивидуално, доживљај трагедије је од антике до данас једино лични. Вредности на основу којих је трагедијски јунак био спреман да жртвује живот, биле су опште и универзалне. Козакова студија указује на концепт субјекта и савремено схваћених вредности. При том он наглашава да је појам трагедије код многих истраживача и данас важећи онако како је утемељен и дефинисан Аристотеловом *Поетиком*. Козак уочава недостатке традиционалног погледа на трагедију јер он не уважава промене трансцеденталних система који су одређивали облик друштва. Анализа трагедијске књижевне врсте мора уважавати чињенице да је трагедија била заснована на политеистичком систему кога следи монотеистички систем, али и савремени атеистички и нихилистички поглед на свет. Књижевност новијих времена не познаје трагедију какву су видели Аристотел и Хегел, међутим, савремена приватна, индивидуална трагедија је разорна и уништавајућа као и она прва (KOZAK 2010: 9).

Трагичне теме и трагично као естетичка категорија се не могу повући из књижевности никада јер су веома широки и разноврсни. Поглед на историју српског народа XIX века открива засићеност трагичним догађајима као што су устанци, катастрофе, друштвено-историјске промене и сл. Сви они су захтевали од писаца да приказују трагично и затраже му одговарајућу форму. Трагично се тако испољавало почевши са историјским сукобима преко социјалних, затим сукоба јавног и приватног, објективне и субјективне реалности, све до унутрашњег сукоба унутар личности самог појединца. Суштина и главне карактеристике трагичних дела сваке епохе првенствено зависе од природе и духа трагичних сукоба епохе, као и дубине, озбиљности и проницљивости и способности уметника да разуме противречности свога времена.

Феномен трагичног се испољава у књижевном делу (независно да ли је у питању драмска или епска врста) као његово кључно обележје када је у основи дела нерешив а пресудни сукоб супротстављених вредности. Носиоци вредности могу бити различити, али се супротстављене вредности могу препознати и у појединцу – трагичном јунаку. У ставовима неких савремених теоретичара открива се тврдња да се трагедија постепено преселила из драме у роман тј. да се „класичном канону трагедије“ супротстављају нови жанрови, најпре уметничка проза, који дубље изражавају трагичке мотиве, независно од тога што су његова основна обележја формирана у одређеној драмској врсти – трагедији.<sup>1</sup> Узимајући у обзир могућности истраживања трагичног у наративним књижевним облицима определили смо се за српску реалистичку приповетку, имајући у виду њене тематске и поетичке одлике, као и њен утицај на даљи развој српске прозе.

Савремена књижевнотеоријска сазнања истичу да је неопходно посматрати као основу уметничког постојања принцип естетског обликовања грађе, односно тематску структуру једног књижевног дела, поглед на свет, основну слику или основно осећање света које је садржано у књижевном делу. У том смислу истраживање феномена трагичног у српској реалистичкој приповеци посматраће се као унутрашња структура и принцип тематске изградње дела. Пошто увек указује на општије проблеме људског живота, истраживање трагичног подразумева поглед на шири егзистенцијални контекст у односу на конкретну друштвену и психолошку стварност представљену у делу.

---

<sup>1</sup> Да је испољавање феномена трагичног могуће и мимо драмске форме сматрају, између осталих, и Нортроп Фрај, Михаил Бахтин, Албер Ками, Јуриј Борјев, Ејдријан Пул, као и српски истраживачи Јован Христић, Љубиша Јерemiћ, Богдан Косановић.

Одједи културних промена, друштвена кретања, сукоб старог и надолазећег новог света нашли су свој уметнички одраз у српској књижевности XIX века. Узроке трагичног у српској реалистичкој приповеци можемо наћи у последицама ратних и политичких околности, неповољном, променљивом социјалном окружењу, у сукобу патријархалног и модерног као и у унутрашњим сукобима јунака. У нашем истраживању инсистирамо на разумевању природе трагичних сукоба и њихових узрока у српској реалистичкој приповеци, на обради трагичних мотива, психолошком портретисању трагичних јунака, анализи уметничког простора-времена, на откривању симболичких слика, сцена и језичко-стилских поступака, наративних стратегија које осигуравају ваљану рецепцију трагичног.

У мноштву материјала истраживањем су обухваћене приповетке Стефана Митрова Љубише (*Скочидјевојка, Горде*), Јакова Игњатовића (*Увео листак, Поета и адвокат*), Милована Ђ. Глишића (*Задушнице, У зао час, Глава шећера*), Милорада Поповића Шапчанина (*Катанска буна, Сургун*), Лазе К. Лазаревића (*Ветар, Вертер, Швабица, Први пут с оцем на јутрење, Све ће то народ позлатити*), Јанка Веселиновића (*Град, Мали Стојан, Мали певач, Чича Пера, Бела врана, Мушкобања*), Симе Матавуља (*Поварета, Пилипенда, Доктор Ивановић, Поп Агатон*), Светолика Ранковића (*Сеоски добротвор, Стари врускавац*), Бранислава Нушића (*На разбојишту, Спровод, Бела застава, Пусто огњиште, Шињел*), Радоја Домановића (*Идеалиста, Певачев Ускрс, Промашена срећа, Разорена срећа, На раскрићу*), Стевана Сремца (*Чесна Старина*), Боре Станковића (*Покојникова жена, Стари дани, У ноћи, Увела ружа, Станоја*), Петра Кочића (*Кроз мећаву, Мрачајски прото*) и Ива Ћипика (*Биједа, На повратку с рада, Код детета на умору*). Аспекти трагичног у наведеним делима разматрају се у теоријском оквиру филозофских и естетичких промишљања од најстаријих до модерних времена.

### **Циљ, задаци, методологија, научна новина**

Циљ рада је да на основу актуелних естетичких сазнања о феномену трагичног, као и сазнања српске науке о књижевности посвећене епоси реализма, истражи и на одговарајућем корпусу опише трагичне аспекте у српској приповедачкој прози епохе реализма и представи на који начин је трагично обликовано у српској реалистичкој приповеци. Осим тога циљ је и открити природу трагичног у српској реалистичкој



прози, са социјалног, онтолошког и егзистенцијалног карактера. Трагика се разматра и у оквиру контекста у коме се јавља као што су категорије епског, лирског, драмског, комичног, ружног, тако да се узимају у обзир и они елементи у којима се трагично не примећује али воде ка њему. Истраживањем би се дошло до одговора и на питање како феномен трагичног превазилази некадашњу жанровску условљеност и како се преноси у уметнички свет једног наративног облика какав је приповетка.

### Задаци

Полазећи од текста приповедака, интерпретирајући их, анализира се функција трагичног преко следећих елемената: фабула/сиже, композиција, хронотоп, антитеза, главни јунаци, наративне стратегије. Истраживање се усмерава на заступљеност трагедијских елемената и њихове изворе у приповеци српског реализма. Као примарни задаци издвајају се:

- Открити утицај феномена трагичног на обликовање наратива и ликова у српској реалистичкој приповеци;
- Приказати могућности примене теорије Криштофа Јацека Козака у оквиру обликовања идентитета;
- Утврдити присуство трагедијских драмских ликова у српској реалистичкој прози, те истражити скалу психолошких и моралних противречности у њима (супротстављеност, напетост, снажна душевна стања која захтевају деловање, присуство напетости ишчекивања, тренутке емоционалног реаговања);
- На основу свеобухватне анализе одређених приповедака идентификовати објективне и субјективне аспекте трагичног. Истражити карактере и обрасце (законитости) трагичних ситуација, природу трагичних противречности, феноменологију трагичне свести (осећаја);
- Истражити колико концепт трагичног у српској реалистичкој прози рефлектује своје доба, те стога открити историјске аспекте овог концепта;
- Систематизовати основне видове трагичног у српској реалистичкој приповеци;
- Открити уметнички поступак у обликовању трагичних тема, мотива и ликова, наративне специфичности и начине испољавања трагичног у приповеци српског реализма;

- Због свеобухватности сагледавања концепта трагичног у српској реалистичкој прози разматрају се и различити приступи проблему феномена трагичног у филозофији, естетици и науци о књижевности;

Одговорима на ова питања дошло би се до закључка да не постоји апсолутни разлог зашто би трагично требало да буде уметнички обликовано у форми драме. С обзиром на то да свака епоха уноси своје црте у трагично и осветљава поједине стране његове природе, српска реалистичка проза XIX века је пронашла начин за представљање наизглед обичних, неминовних облика патње којима је требало придодати посебну пажњу, како би оне потресле читаоца као нешто необично, неминовно и стога трагично. Истраживање феномена трагичног у српској реалистичкој приповеци може указати и на одсјај конкретног стварног живота србијанског човека друге половине XIX века. Увидом у досадашња истраживања задатак рада је да употпуни књижевнонаучну мисао о делима српских реалиста и понуди нови образац за тумачење јунака српског реализма чинећи их актуелним, занимљивим и блиским новим читаоцима.

Пошто оптимална метода за уметност речи не постоји, у раду се примењује плуралистички приступ са доминантном аналитичко-интерпретативном, компаративном, структуралистичком, психоаналитичком и лингвостилистичком методом. Аналитичко-интерпретативним поступком се издвајају наведене приповетке, те се указује на особености њихове уметничке структуре. Психолошком методом осветљавамо преживљавања главних јунака и њихове унутрашње конфликте. С обзиром на то да испољавање трагичног подразумева и ситуације када речи заказују у кључним тренуцима и да је већи део говора, важан за трагично, онај када људи не успевају да нађу праве речи, као и значај учинка тишине у осветљавању феномена трагичног у књижевности, примениће се и семиотички приступ. Лингвостилистичка метода осветљава однос граматичких категорија као средстава напрегнуте драматике. Рад садржи више нивоа анализе те су присутне и социолошка, историјско-биографска и феноменолошка метода.

Актуелност овог истраживања условљена је потребом свеобухватног откривања и поимања феномена трагичног и његових разноликих видова у књижевности, конкретно у српској књижевности XIX века што захтева осветљавање и савремених филозофских, естетичких и књижевнонаучних разматрања овог феномена. Упркос чињеници да је српска реалистичка приповетка прилично истраживана у српској

књижевној критици, још увек не постоји већи број радова о трагичном у приповеци.<sup>2</sup> Радом се указује на два аспекта трагичног: трагично као опште, универзално и трагично као индивидуално, одражено у српској реалистичкој прози. Разматрају се узроци и претпоставке окретања ка трагичним аспектима живота и трагичним садржајима у књижевности и науци о књижевности. Прати се уметничко обликовање трагичних ситуација и карактера као и њихово осмишљавање на књижевнотеоријском и критичком нивоу и уједно еволуција научнотеоријског разумевања феномена трагичног од античких времена до савременог доба. Истраживање сугерише потребу ка даљем разумевању и осмишљавању суштине концепта трагичног у науци о књижевности. Избор приповедака у којима се трагично уметнички обликује указује и на трагичне аспекте живота српског човека у XIX веку. Практични значај се огледа у томе што промишљања и ставови аутора о суштини трагичног у књижевности могу бити подстицајни за нова научна истраживања. Рад је прво искуство систематског приступа дефинисању трагичног у приповеци српског реализма.

Теоријску и методолошку основу истраживања чине основна, базична истраживања, монографије и публикације најпре из филозофије и естетике почевши од античких па све до савремених промишљања, као и дела српских истраживача из области књижевности и уметности. Ослањамо се на ставове Платона, Аристотела, Хегела, Шелинга, Шопенхауера, Ничеа, Кјеркегора, Јасперса, Шелера, Фраја, Камиа, Борјева, Ј. Христића, С. Марића, Љ. Јеремића, А. Хаузера, К. Ј. Козака, С. Петровића, Д. Жунића, Фрање Марковића, Е. Пула.

## Структура рада

Основно полазиште у структурирању ове студије је засновано на типологији трагичног. У уводном поглављу поред дефинисања проблема истраживања, задатака и примењене методологије, те корпуса истраживања, указано је на новија промишљања овог феномена који појаву трагичног жанровски не условљавају.

У поглављу „Феномен трагичног у филозофији и науци о књижевности“ дат је осврт на различите тачке гледишта у теоријском поимању трагичног које је током

---

<sup>2</sup> У делу *Трагички видови старијег српског романа: (од Јакова Игњатовића до Светолика Ранковића)* Љубиша Јеремић истражује испољавање овог феномена у српској књижевности XIX века, првенствено у романима Јакова Игњатовића и Светолика Ранковића.

дугог историјског развоја људске културе разматрано из многих аспеката филозофије, уметности, психологије, књижевне критике и естетике. Посебно су издвојена традиционална филозофска тумачења трагичног која трагично сагледавају искључиво у оквиру античке трагедије и модерна тумачења која уважавају природу савременог света и човека која се одражавају на модификацију трагедије и трагичног. Дат је осврт и на истраживаче који су указали на присуство трагичног изван драмске форме, те на истраживања трагичног у оквиру српске науке о књижевности и естетике. Појам трагичног у књижевној уметности је од антике до савременог доба ширио своја одређења, те су се издвајале и његове могуће варијанте. На крају овог поглавља дата је у раду примењена типологија трагичног Фрање Марковића коју усваја и Сретен Петровић у својој *Естетици*.

У поглављу „Српска реалистичка приповетка“ дат је преглед истраживања о приповеци као доминантној врсти епохе реализма. Српски реалистички приповедачи су поставили темељ и традиционалне и модерне српске приповетке без које није ни могуће замислити српску књижевност. Појава српске реалистичке приповетке се поклапа са историјски прелазним стањем у време сукоба традиционалних и модерних животних начела која су најповољнија за развој трагичног у уметности. Указано је на основне црте српске реалистичке приповетке и различита одређења типолошког статуса (М. Најдановић, Д. Вученов, Д. Живковић, Ј. Деретић) са детаљнијим освртом на типологију Душана Иванића. Поред тога издвојене су за истраживање феномена трагичног најбитније карактеристике мотивације, јунака, приповедача и стила.

Поглавље „Трагичност свемирског удеса“ разматра појаву феномена трагичног у оним приповеткама које су тематизовале људско страдање и несреће у којима је јунак жртва спољашњих околности. Трагично се сагледава као свемоћ судбине на коју човек не може утицати. Јунак страда без сопствене кривице услед историјских догађаја, природних катастрофа, болести или сиромаштва. На основу тога је поглавље подељено на целине: Трагично и историја, Социјално трагично и Свемоћ природе и немоћ човека. Осим интерпретација одабраних приповедака у првој целини се разматра однос између књижевности и историје и тематизације српске историје у књижевности XIX века. У делу Социјално трагично осветљена су интердисциплинарна полазишта у истраживању социјалне трагике, те социјалне прилике у Србији тога времена са економског, културног и здравственог становишта.

У поглављу „Трагичност једноставне кривице“ интерпретирано је обликовање феномена трагичног у приповеткама чија се проблематика првенствено односи на

јунаково понашање који својим активним деловањем сам утиче на своју трагичну судбину. То су деловања која се тичу сваке прекомерности, неумерености, превршености, претеривања у понашању, чије је порекло психолошке природе. Стога је у уводном делу поглавља дат детаљнији осврт на неурозе и последице неуротичног понашања.

Индивидуална, приватна трагедија, односно трагични конфликт који се испољава у изгубљености сопственог, индивидуалног, животног пута, разматра се у поглављу „Трагичност етичких сукоба“. Прати се испољавање трагичног у оним приповеткама које су приказале људске несреће узроковане крутим стегамa патријархалног света. У средишту ових приповедака су судбине појединаца који су жртве закона патријархалног морала. Српски реалисти су описивали друштвену средину која је својим патријархалним нормама и низом неписаних правила унапред одређивала животни пут сваког појединца. Реалисти су препознали да у мрежи патријархалних закона не страдају искључиво жене, те су у великом броју приповедака описали и мушко страдање. Разматран је друштвено-историјски контекст одабраних приповедака. Поглавље чини шест делова. Утицај патријархалне идеологије на појаву савременог трагичког сукоба, те улога књижевности у репродуковању идеолошких пракси, разматра се у делу Савремени трагички субјект – поприште свих сукоба. Инфериорни положај жена, присилно пристајање на тиранију патријархата или трагање за могућностима прихватљивог живота садржина је целине Инфериорни, послушни и покорни роб/робиња. Неми сукоб јединке са патријархалним обрасцем живота, увереност у предодређеност и непроменљивост патријархалних закона, пригушена чулна страственост јунака којима су љубав и еротичне жеље ускраћене, а који су опседнути љубавном жудњом и патњом, садржаји су дела Еротски дискурс у трагичној стилизацији у коме се равноправно прати уметничка слика мушког и женског страдања. У делу под називом Патријархално насиље и ауторитарна мајка издваја се испољавање трагичног у приповеткама у којој су јунаци жртве деструктивног материнства. У оквиру овог поглавља указано је на приповетке у којима су реалисти приказали мучни положај првих образованих људи у патријархалним предрасудама оптерећеној средини. Осврт на страдање привих учитељица дат је у целини Патријархално село и ентузијазам учитељица, док је несрећна судбина ондашњих интелектуалаца, мушкараца, представљена у делу Унутрашњи сукоб неделатног појединца.

У поглављу „Трагичност етичког значаја“ разматра се људско страдање представљено у оним приповеткама чији су главни јунаци добротвори, људи који опште друштвене интересе увек стављају изнад личних. Након несебичног залагања за опште добро већине и низа добротворних поступака, јунаци остатак живота проводе маргинализовани, заборављени и остављени од оних којима су чинили добро. Појединац може бити жртва средине, своје породице или политичких прилика.

У завршном делу наглашено је да се истраживањем феномена трагичног у српској реалистичкој приповеци утврдило да овај феномен није жанровски условљен, те да је могућ и у прозним врстама, конкретно у приповеци. У српској реалистичкој приповеци трагично је испољено у приповеткама чија тематика припада историјској, социјалној и приватној сфери. Аутори српске реалистичке приповетке су успели да одговоре естетичким захтевима трагичног, примењујући сложеније наративне поступке. Зато су у многим приповеткама са доминантним трагичним осећајем света и живота превазиђени захтеви реалистичке поезике и уочене модерне тенденције.

## **II ФЕНОМЕН ТРАГИЧНОГ У ФИЛОЗОФИЈИ И НАУЦИ О КЊИЖЕВНОСТИ**

# 1. ТРАГЕДИЈА И ТРАГИЧНО

## 1.1. Традиционална тумачења трагичног

Историјска ретроспектива тумачења трагичног доводи до античке Грчке и сазнања да је трагична драма европски књижевни жанр, непознат другим цивилизацијама. Трагедија је настала код старих Грка где је посебно негована и теоријски образлагана. Стари Грци не праве разлику између трагедије као жанра и трагичног као естетичке категорије. Али, и код Платона и Аристотела, тумачење трагедије прелази жанровске оквире и добија шире значење.

Платон је у оквиру своје естетике осудио трагедију што је исказано у *Држави*. Код Платона трагичар делује деструктивно имитирајући имитацију и утиче на ниже, безумне слојеве душе те изазива и задовољство, али и телесне страсти патњу и бол. Човечанство може живети срећно ако разумом обузда своје страсти. Зато је лоше да човек умножава своје патње приказивањем трагедије на сцени. Платон у трагедији не види задовољство, већ је она за њега јад и бич за људе. Уметник трагичар „буди, храни и ојачава онај део душе који разара разумност. Слично ономе ко би владавину над државом препустио рђама и на тај начин им и државу предао и омогућио да ови најбоље људе побију, поступа и миметички песник, који души сваког појединца даје изопачен устав“ [605c]. Тако Платон одбија да у државу прими трагичку музу, јер би то значило дозволити да у држави влада патња уместо мудрих закона. Овим је Платон одредио субјективно-емоционална својства трагичног и бавио се васпитно-моралним и идеолошко-политичким дејством трагедије и трагичног. Платон је иначе уметности уопште пребацивао њену миметичку, подражавалачку особину и зато јој одредио мању вредност.

За разлику од Платона, Аристотел је трагедију сматрао врхунцем уметности. Уметност је и за Аристотела миметичка делатност али је она изнад природе. Сматрао је да она делимично имитира, а делимично „исправља“ природу. Аристотел је дао прву систематску теорију трагедије и трагичног истичући морално-психолошки и спознајно естетички значај трагичког песништва. Покренуо је питање катарзе која се различито тумачи, али углавном значи прочишћавање осећања и сазнања. Аристотелова дефиниција трагедије и данас је незаобилазна приликом сваког теоријског осмишљавања трагике: „tragedija je, dakle, podražavanje ozbiljne i završne radnje koja ima



određenu veličinu, govorom koji je otmen i poseban za svaku vrstu u pojedinim delovima, licima koja deluju a ne pripovedaju, a izazivanjem sažaljenja i straha vrši pročišćavanje takvih afekata“ (ARISTOTEL 1990: 54). Трагедија приказује човеков прелаз из среће у несрећу. „Tragedija podražava događaje koji izazivaju strah i sažaljenje, a to se najviše dešava onda kad se događaji razvijaju protiv očekivanja jedni zbog drugih. Na taj način izazivaju događaji još jači utisak negoli onako kad bi se dogodili sami od sebe ili slučajno“ (ARISTOTEL 1990: 60). Свака трагедија мора имати, по Аристотелу, шест саставних делова а то су „priča, karakteri, govor (dikcija), misli, scenski aparat i muzička kompozicija. Dva od tih sastavnih delova pripadaju sredstvima podražavanja jedan načinu podražavanja, a tri predmetima podražavanja“ (ARISTOTEL 1990: 55). Трагедија има спознајни значај и има васпитни морално-естетички (калокагатија) утицај. Трагички јунак се „ne ističe ni vrlinom ni pravednošću, niti pada u nesreću zbog svoje zloće i svog nevaljalstva nego zbog neke pogreške (krivice), a to je lice koje uživa znatan ugled i živi srećnim životom“ (ARISTOTEL 1990: 64). Аристотел покреће и питање трагичне кривице (hamartia) што се види у ставу да трагична прича треба да изазове осећање човештва, приказујући „prelaženje iz sreće u nesreću“, (...) „i to ne zbog nevaljalstva nego zbog velike pogreške jednog čoveka“. Осим тога Аристотел наводи и четири најважнија услова трагичног карактера: племенитост, приличност, верност и доследност (ARISTOTEL 1990: 68).

Аристотелове квалитативне одредбе трагедије остале су општеважеће за све облике трагичног. И Аристотелови и Платонови утицај су се препознавали у виђењима каснијих теоретичара. Аристотелов утицај се учврстио у каснијим вековима на теорију трагедије и општу теорију вредности, те је Аристотелова мисао остала основна важећа теорија, мада је било и оних који су покушали да својим теоретским ставовима умање Аристотелов утицај.

Покушаји савременог вредновања трагедије и феномена трагичног наилазе на проблем уколико се Аристотелова дефиниција прихвати као апсолутна и заувек важећа теоретска поставка, сматра Криштоф Јацек Козак, наводећи да су се од Аристотеловог доба и живот и трагедија мењали, те се несклад између стања друштва и облика уметности повећавао и многе истраживаче навео на закључак да је трагедија престала да постоји. Савремена теорија драме у већини случајева трагедију разуме као давно истрошену и застарелу врсту. Приликом одређивања трагедије и трагичног немогуће је не уважити теоретску и практичну традицију, те је поређење са Аристотеловом *Поетиком* незаобилазно јер су у њој управо дефинисани кључни појмови трагедије: радња, карактер, судбина, страх, саосећање, катарса, мит, склоп догађаја, сразмера

радње. Али је и сасвим јасно да не можемо размишљати о трагедији и трагичном без везивања за стање друштва у којем је била дефинисана и остварена, па била то античка Грчка или данашњи свет, наглашава Козак (KOZAK 2010: 15). У даљим разматрањима он запажа да је Аристотел поставивши трагедију изнад епике и историје нагласио њен значај и заштитио је дајући само њој темељну теоретску обраду. На известан, индиректан начин, *Поетика* је штетила „живој“ трагедији тако што је већина теоретичара сматрала да трагедија може бити или аристотеловска, грчка трагедија или не може бити трагедија. Ови ставови су имали једнако позитивна и негативна дејства. Извесно је да су се аристотеловска античка теорија и касније написане трагедије међусобно све више разилазиле. Јер након пропасти социјалних, политичких и економских и верских друштвених структура, било је немогуће пратити парадигме филозофа, што је теорија трагедије захтевала, те се закључак о смрти трагедије тако сам по себи наметнуо. У том смислу Козак сматра да „Ако хоћемо да што потпуније вреднујемо живи уметнички облик морамо му већ у дефиницији допустити да се развија“ (KOZAK 2010: 21).

У време од Аристотела до Дидроа није било самосталнијих и целовитијих теорија трагичног јер је и Дидроово учење је у основи аристотеловско. Један од мислилаца који у својим промишљањима пуну пажњу посвећује теорији трагедије је Хегел [Georg Wilhelm Friedrich Hegel] (*Естетика, Философија права, Феноменологија духа*), у чијем је средишту идеја сукоба и могућности његовог разрешења. Најважнија ознака трагичне радње је код Хегела означена појмом „божанске моралне супстанције“, а то значи да се божанска моралност сукобљава са субјективношћу. Општа божанска моралност се испољава у посебним карактерима и са њима се нужно сукобљава. Појединци се разарају у трагедији кроз једностраност њиховог ваљаног хтења и карактера. Сукобљени карактери не долазе до помирења и не одустају од циљева. Чак и кад је о самопожртвовању реч, оно се у трагедији не претвара у самоодрицање, већ значи потврђивање принципа и циљева трагичне личности. Хегел трагично види као последицу деловања трагичког карактера у трагичним околностима, конкретним, насталим око датог карактера, захваљујући његовој активности, али и општих околности које су резултат опште историјске ситуације која настаје делатношћу већине. Што значи да Хегел дозвољава тумачење трагичног проистеклог из људских противречности и конфликта. Хегел наводи да је права тема првобитне трагедије оно што је божанско, али не оно божанско које чини садржину религијске

свести као такве, већ које излази у свет, у индивидуално делање, па ипак у тој стварности не губи свој супстанцијални карактер нити се преобраћа у своју супротност. У тој форми духовна супстанција хтења и његовог извршења јесте моралност (HEGEL 1984: 44). За Хегела не постоје случајне трагедије јер у правој трагедији влада нужност као што и не одобрава могућу сагласност узајамно супротстављених страна јер трагедијски конфликт мора бити непомирљив, значајан и битан с обзиром на то да није производ обичне свађе, већ му је корен у дубоким противречностима. У трагедији страдају морално јаке личности јер се у сукобу на различитим странама налазе једнако оправдане етичке моћи. Тако, када је сукоб у питању, Хегел тврди да повод за сукобе не потиче из зле воље, из злочина, из нискости или просто из несреће, из слепила, него из моралне оправданости неке одређене радње. Апстрактно зло нити има истине у себи нити је од интереса. Али, с друге стране, не сме изгледати као да се личностима које делају приписују црте моралнога карактера у некој намери, већ њихова морална оправданост мора бити по себи и за себе суштинска (HEGEL 1984: 51). Хегел наглашава вредности за које су људи спремни да умру као што су нпр. љубав између познаника или сродника, мужа и жене, родитеља и детета, или лојалност према граду, држави или политичкој заједници. Антигона је за Хегела врховно отеловљење управо једног таквог судара између права „породице“ и права „државе“ (HEGEL 1984: 75).

Хегелово тумачење је нагласило разлику првобитне трагичности, суштину античке трагедије од трагичног у новијим временима. У Хегеловој теорији се огледа архаични грчки модел с тим што Хегел истиче да трагедијска врста има савремени облик који је назвао „романтична трагедија“, која потиче из грчке трагедије, што значи да је Хегел одобрио савремену трагедију упркос различитости у односу на грчку.

Након Хегеловог доба разматрања трагичног су се проширила изван граница драмске врсте, те је указивано на то да је феномен трагичног шири и од појединих песничких дела и од драмског рода. Хегел истиче да је могуће говорити о „трагичном начину посматрања“ које у извесном степену утиче на остале уметности.

Шелинг [Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling] (*О трагедији*) је сматрао да трагедији припада највиша естетска вредност. По њему је кључни проблем трагични сукоб „слободе у субјекту и нужности, која је објективна.“ Аристотелову „кривицу“ Шелинг формулише као „нужност“. До трагичног сукоба долази када се сукобе зла коб и слободна воља. Шелинг сматра да је суштинско у трагедији стварни сукоб слободе у

субјекту и нужности, која је објективна. Сукоб се не окончава тиме што подлеже слобода или нужност, него што се обе истовремено појављују као победник и побеђени у савршеној изједначености (ŠELING 1984: 27). Јунак се бори против судбинских сила, а слобода, која припада субјекту, мора да досегне ниво универзалног – општег, тако што је она у савезу са нужношћу. Јунак трагедије је човек који се нити изузетно одликује врлином и честитошћу нити доживљава несрећу због порока и злочина, већ због грешке. Онај кога то сналази је један од оних који су раније живели веома срећно и угледно (ŠELING 1984: 28). О сукобу слободе и нужности можемо говорити само када сукоб слободе и нужности истински постоји тамо где нужност уништава вољу саму и где слобода бива нападнута на своме сопственом пољу (ŠELING 1984: 29). У Шелинговим разматрањима се налазе тумачења основних појмова филозофије трагичног као што су: слобода, нужност, зла коб, кривица, поравнање или неко трагично измирење. Пошто се ови појмови разматрају у оквиру питања људске егзистенције која су у тесној вези са поимањем трагичног, трагедија и трагично су, разумљиво, највећи предмет интересовања филозофа.

Највеће естетско дејство трагедији доделио је и Шопенхауер [Arthur Schopenhauer] (*Свет као воља и представа*), изједначавајући је у том смислу са музиком јер се у њој најбоље читава унутрашња противречност саме воље, те је зато она највиши ступањ објективизације воље. „Sukobljavanje volje sa samom sobom je ono što se ovde (u tragediji) na najvišem stupnju objektivnosti najpotpunije razvijeno, strašno ispoljava. Ono postaje vidljivo u patnjama čovečanstva, prouzrokovanim delom slučajem i zabudom, koje gospodare svetom“ (ŠOPENHAUER 1984: 85). Шопенхауер као филозоф песимизма потенцира дефетистичку улогу трагичног. За Шопенхауера суштина трагичног духа уништава вољу за животом и доноси резигнацију и песимизам. Оно што свему трагичном даје својеврсни узлет ка узвишеном јесте откровење сазнања да свет и живот нису у стању да нам обезбеде ниједно право задовољење, па нису ни достојни наше привржености. Суштина трагичног духа за Шопенхауера је у томе што он води ка резигнацији (ŠOPENHAUER 1984: 88).

Наглашена индивидуална перспектива у трагедији није добра, по Шопенхауеру, јер смањује величину конфликта. Шопенхауер је више ценио приказ трагичне стварности него саму трагедију. Место античке митологије је уступио хришћанској идеологији, а сазнајно-теоретску функцију трагедије истакао. Тако би било могуће спајање историјски различитих концепата трагедије, а уметност би била потпуно

потчињена садашњем животу. Шопенхауерово схватање односа између трагедије и егзистенције препознаје се делом и код Ничеа (ŠOPENHAUER 1984: 59).

Да је грчка трагедија једна и једина, незаменљива тврдио је и Фридрих Ниче [Friedrich Wilhelm Nietzsche]. У *Рођењу трагедије* он у античкој грчкој драми види сукоб суштински супротстављених принципа које је назвао Аполон (рационални) и Диониз (емоционални), који подсећају на Шопенхауерову Вољу и Представу с том разликом да је за Шопенхауера воља извор бола, патње и зла, док је за Ничеа бол резултат Живота-Снаге, те не треба због њега туговати. Ниче доказује да је у њиховом спајању – симбиози – аполонијског и дионизијског принципа природа добила најцењеније изражајно средство: уметност чији је највиши облик, по њему, драмска трагедија „svaki umetnik je odražavalac i to ili apolonski umetnik snova ili dioniski umetnik pijanstva ili najzad – kao u helenskoj tragediji – umetnik pijanstva i snova istovremeno“ (НИЧЕ 2012: 22). Трагично осећање настаје заједничким деловањем једног и другог начела. Трагедија се за Ничеа не тумачи као слављење већ је она опомена, казна и критика људских творевина структуре и артефаката свега оног у шта човек полаже огромну веру. Трагедија истражује однос бола и наших идеја о њему, идеја које узрокују бол, које бол изазива, идеје које оправдавају бол, тумаче га или отклањају. Када је у питању трагична катастрофа, Ниче говори о пропасти појединачног живота, али не и општег и ту је узрок естетичког уживања у трагичном. Трагедија помоћу трагичког мита и трагичког јунака „ume da izbací od požudne težnje za ovim životom i, dižući ruku kao da opominje, podseća na jedno drukčije postojanje i na jednu višu nasladu, za koju se borac, junak, svojom pogibijom, ne svojim poredama, pun slutnje priprema“ (НИЧЕ 2012: 107). По Ничеу, за пропаст трагедије је крива трећа сила која је изазвала, а то је људски нагон ка логичком, рационалном разумевању природе којој се човек ипак приближио захваљујући уметности. Уметност се тако оптеретила моралним задацима и престала да буде слободни исконски израз света. Ниче је знао да сазнање убија делање, за делање је потребно да ствари буду обавијене велом илузије (НИЧЕ 2012: 17). Грчка трагедија је „umrla izvršivši samoubistvo (...) dok su sve druge srodne umetnosti preminule u dubokoj starosti najlepšom i najspokojnijom smrću (...) Smrću helenske tragedije nastala je ogromna praznina koja se svuda duboko osećala“ (НИЧЕ 2012: 59). Свака каснија трагедија, након грчких је оптерећена етиком која угрожава њене естетске квалитете „a kad je ipak procvetala jedna nova vrsta umetnosti, koja je u tragediji poštovala svoju prethodnicu i učiteljku, s užasom se zapazi da ona, doduše, ima crte svoje majke, ali crte koje

su duge samrtne muke utisnule na majčinom licu“ (NIČE 2012: 59). Тако се теорија нашла у проблему. Трагедија је проглашена мртвом, а дела попут трагедије су и даље настајала. Ниче поставља питање да ли сила о чије се супротно дејство разбила трагедија има довољно снаге да спречи уметничко поновно буђење трагедије и трагичког посматрања света и закључује да ако пођемо од тога да је стара трагедија дијалектичким нагоном за знање и за оптимизам науке истиснута из овог колосека, онда би се са те чињенице могао извести закључак о вечитој борби између теоријског и трагичког посматрања света; и тек пошто дух науке буде доведен до његових граница и његово позивање на општу важност буде уништено доказивањем тих граница, могла би се појавити нада у поновно рођење трагедије (NIČE 2012: 88).

Постављало се питање може ли се следити и даље Аристотелова теорија. Предлагане су нове врсте, посебно модус ироније. Било је и оних, малобројних, који су бранили преживљавање првобитне трагедије, уважавајући питања еволуцијских промена врсте.

Разлику између античке и модерне трагедије покушао је да представи и Серен Кјеркегор [Søren Kierkegaard] који је истраживао како се специфичност античке трагике може укључити у модерну трагику и тиме покаже природа истински трагичног. Он закључује да је у античкој трагедији личност зависила од категорија државе, породице, судбине: „Propast junaka, zatim, nije bila samo posledica njegovog vlastitog delanja, nego i stradanje, dok u savremenoj tragediji propast junaka nije stradanje nego radnja. Zato u novije vreme preovladavaju karakter i situacija“ (KJERKEGOR 1984: 96). Што се савремене трагедије тиче, она нема епску позадину, нема у њој епског наслеђа. Јунак у целини зависи од својих поступака (KJERKEGOR 1984: 97). И радња и кривица у грчкој трагедији јесу прелаз између делања и страдања и у томе је трагични сукоб. Неразумевање трагичног у наше време произилази из тога јер наше време тежи да сваки удео зле коби преобрази у индивидуално и субјективно. Пошто је наше доба изгубило све супстанцијалне вредности породице, државе и рода, оно је принуђено да јединку препусти самој себи, тако да она постаје свој властити творац. Кривица јединке тако постаје грех, а њен бол кајање. Међутим, тиме је трагични елемент уклоњен, гледалац је изгубио сажалење које је и у субјективном и у објективном смислу прави израз трагике (KJERKEGOR 1984: 97–101).

За традиционални приступ питању трагедије залаже се и Карл Јасперс [Karl Jaspers] који истиче да је потребно разликовати трагедијску реалност, трагедијско

знање као свесно препознавање те реалности и филозофију трагичног. Велике појаве трагичног знања су историјског облика. У стилу, у свом садржају, у материјалу тенденција, оне носе црте свога доба, сматра Јасперс и наводи да велика трагедија настаје у прелазу из једног доба у друго као у некаквом процесу сагарања и прелази у естетске феномене изградње (JASPRES 1984: 232). Јасперс трагично знање препознаје у два облика „u mitskom bespogovornom znanju shodno prihvaćenom, postojećem shvatanju sveta (u epu) i u mitskom znanju koje pita prodiranjem u božanstvo (u tragediji). Iz ovih znanja se rađaju dva savlađivanja i prevazilaženja tragike: filozofsko tumačenje sveta prosvеćenosti i religiozno otkrovenje, oba nedovoljna“ (JASPERS 1984: 237). Свест о трагичном, по Јасперсу, постаје основ самосвести и она се зове трагични став. Јасперс указује на неопходност разликовања свести о пролазности од аутентично трагичне свести. Права свест трагичног обухвата не само патњу и смрт, не само голу ограниченост и пролазност. Да би све то постало трагичним човек мора да дела. Човек властитим деловањем проузрокује прво, своје падање у замку, а онда затим, кроз ту неизбежну нужност, своје властито уништење, сматра Јасперс (JASPERS 1984: 239–240).

Оно што трагично чини видним јесу ситуације, догађаји, друштвене силе, верске представе, карактери. Трагично се манифестује у борби, у победи и поразу, у кривници. Оно је величина човека у неуспеху. Трагично је иманентно као борба појединога и општега или као борба историјских начела живота који се временски смењују. Оно је трансцендирајуће као борба између људи и богова или као борба између самих богова (JASPERS 1984: 241–244). Он издваја два кључна појма путем којих се истражује трагедија, а то су „трагично искуство“ и „филозофија трагичног“ при чему посебно истиче појам „трагично искуство“ јер „само свест трагичног постаје темељна карактеристика трагедијске реалности.“ Питање трагедије се, по Јасперсу, не може тумачити једнострано, постоји „рад на трагичном знању“ које налазимо у трагедији али се огледа и у епу и роману. Трагично се рађа у извесним историјски прелазним стањима, у пукотинама доба када су историјска животна начела у сукобу, па старо још живи, а ново се развија сукобљавајући се са још развијеном кохерентношћу и постојаношћу старог. Трагично знање не мора потицати искључиво из високе културе, може бити и примитивно јер ту је реч о тренуцима у којима се човек, пун немира нађе лицем у лице са граничним стањима (JASPERS 1984: 234–240).

Феноменом трагичног бавио се и немачки феноменолог Макс Шелер [Max Ferdinand Scheler] у спису *О феномену трагичног*. По њему, феномен трагичног

се не може разјаснити само на основу његовог уметничког приказивања, већ представља битан елемент самог универзума (ŠELER 1984:138). Шелер сматра да трагично није вредност по себи попут лепог, ружног, доброг, лошег. Трагично указује на устројство света и јавља се посредством вредности (када су у питању људи, ствари, догађаји) све што би се могло назвати трагичним креће се у сфери вредности и односа вредности, најпре етичких вредности. Трагично условљавају деловања неких носилаца вредности која воде пропасти. Тако да једна позитивна вредност мора бити уништена. Уништава је такође позитивна вредност. „Tragično je sukob nosilaca visoko pozitivnih vrednosti (visokomoralne prirode u okvirima jednog braka, porodice ili države). Tragičan je sam taj konflikt koji vlada među pozitivnim vrednostima i njihovim nosiocima“ (ŠELER 1984: 142). Трагично је, дакле, нерешиви сукоб позитивних вредности. Неумитност је суштинска одлика трагичног догађаја јер проистиче из деловања каквог случајног пуког зла или неправде него мора изгледати као да је заснован на самој природи света која непрестано рађа такве догађаје. „Tragično ima dvostruku osobenost: egzemplarni karakter tužnog događaja koji, i kada je samo na sebe ograničen, ilustruje jednu bitnu osobenost našega sveta i na neposredno izraženoj „neumitnosti“ uništenja vrednosti koju sve tragično u sebi sadrži“ (ŠELER 1984: 143).

У Шелеровом тумачењу се препознају добрим делом Хегелови ставови. За нас су важни његови ставови који се односе на тумачење трагичног у књижевним делима. По њему трагично није у сукобу различитих носилаца вредности, већ се сукоб одвија у једној ствари, једној особи, једној особини једној сили, у једној могућности. Прецизније речено, Шелер сматра да је трагично најизраженије када једна иста сила која помаже нечему да оствари високо позитивну вредност делујући постане узрок уништења онога што је носилац те вредности. Када на пример иста храброст која је навела некога да изврши неки славан подвиг, када оне особине које су га учиниле способним за најбоље постану истовремено и криве за катастрофу. Такви каузални низови који истовремено граде и разарају вредности чине динамично јединство трагичног деловања и у основи су трагичког заплета (ŠELER 1984: 146). Шелер сматра да је суштина трагичног конфликта и његове универзалне природе у томе што се он не може никако изгладити или правдати локализовањем кривице или извора несреће (ŠELER 1984: 149).

Трагични јунак, наглашава Шелер, је по моралном схватању сушта супротност злочинцу, његово доба га не разликује од злочинца. Тек у тренутку кад његове новоспознате вредности стекну признање и постану део општеважећег морала, тек



онда он може (у историјској перспективи) бити схваћен и признат као морални јунак. Зато „tragična ličnost mora kroz svoje vreme hodati mimo svojih savremenika, tiho i bezglasno“ (ŠELER 1984: 155). Трагична кривица није предуслов за трагични феномен, сматра Шелер. Она је и сама једна врста трагичног, а како се овде ради о моралним вредностима, дакле о апсолутним вредностима, она је кулминација трагичног. Трагична судбина јунака не састоји се у његовој смрти или каквој другој несрећи, већ у његовом „паду у кривицу“ (ŠELER 1984: 156–157).

## 1.2. Модерна тумачења трагичног

У савременим тумачењима трагедије и трагичног се закључује да је немогуће оживети античку трагедију. Поређења нових трагедија са античком резултирала су ставом да се нова, модерна трагедија, спустила на ниво сопствене ироније, пародије, фарсе и сарказма прешавши у трагикомедију или чак комедију. Овакви ставови су најјаче испољени у тумачењима канадског теоретичара Нортропа Фраја [Herman Northrop Frye] који је у делу *Анатомија критике*, следећи Аристотелову поделу карактерних типова, издвојио различите верзије трагедије, а на основу Аристотеловог виђења трагедије и епа, тј. „различитих положаја карактера“. Тако Фрај истиче да је литература на почетку била трагична, племенита и узвишена. Њен развој није ишао узлазним, већ силазном путањом, да би се на крају срозала на ниво ироније и гротеске. Фрај закључује да је „evropska književnost tokom proteklih petnaest vekova svoj centar gravitacije neprestano pomerala naniže“ (FRAJ 1979: 47).

Фрај најпре истиче да, иако се трагично боље и лакше изучава у позоришним делима, оно не би могло да се ограничи на тај оквир, као ни на оквир радње која се завршава неизбежно несрећом. Да није трагедије, сматра Фрај, сва би се дела приповедачке књижевности могла веродостојно објашњавати као израз емоционалне везаности. Углавном преко трагедија из грчке културе долази у књижевност осећај самосвојног природног темеља људског карактера (FRAJ 1979: 234). Типични трагички јунак је неко између божанског и сувише људског. „Tragični junak mora imati odgovarajuće junačke dimenzije, ali je njegov pad povezan i sa smislom njegove sveze sa društvom i sa smislom nadomoćnosti prirodnog zakona“ (FRAJ 1979: 49). Он стоји на највишој тачки кола среће, између људске заједнице која је на нивоу тла и нечег много вишег на небу. Грчка трагедија претпоставља да је судбина моћнија од богова. У њој су

богови стварно потчињени поретку природе и кад се помишља да постоји нека личност кадра да се супротстави том поретку, а била она божанске природе или не, веома је вероватно да ће природа употребити ту силу. Фрај уочава два типа репродуктивних формула који су коришћени за објашњење трагедије. Ове формуле нису савршене, али се могу посматрати као израз или одвећ радикалног или сувише ограниченог схватања трагедије. У првој формули трагедија изражава свемоћ судбине над којом човек нема уплива. Фрај сматра да свођење трагичног искључиво на елемент судбинског, води мешању трагичке судбине са процесом трагедије: фаталност, елемент који стоји ван домашаја јунака трагедије, ступа на драмску сцену тек накнадно у односу на покретање трагичних догађаја. Фрај запажа да реторика трагедије захтева најплеменитију дикцију коју могу да створе највећи песници и док је несрећа њен природни исход, она заузврат евоцира величину порекла не мање значајну од изгубљеног раја. Друга формула анализира природу трагичног у радњи која покреће процес, види пре свега насиље над неким моралним законом, било да је реч о божанском моралу или о моралу људи. Теорије које објашњење трагичног елемента темеље на моралном гледишту бивају, пре или касније, суочене са проблемом како невина жртва трагедије може бити трагички лик (FRAJ 1979: 237–238).

Фрај у трагедији препознаје мимесис жртвовања. Тако се трагедија заснива на парадоксалној комбинацији страшне правде (јунак мора пасти) и сажалења достојне погрешке (како је онда могућно да падне). Појам жртве садржи два парадоксално противречна елемента: причешћивање комадање тела јунака или бога између чланова групе, окупљених око делова тела ради налажења свога јединства у њему и приношење жртве, идеју да упркос причешћивању, тело припада стварно некој другој сили, неупоредиво моћнијој, чијег се осветничког гнева треба прибојавати. С гледишта мимесиса обреда, јунак трагедије, сматра Фрај, није стварно убијен и поједен, у уметности то је виђење жртвене смрти која ће код преживелих уздићи свест о њиховом јединству. Са становишта мимесиса сна, неухватљиви јунак трагедије се појављује у кобном односу са смрћу, као велики тихи лабуд испуњен гордошћу (FRAJ 1979: 243).

У трагедији се фазе крећу од херојског начина до ироничног. Прва три стадијума одговарају првим трима фазама ироније. Прва фаза трагедије се одликује веома великом племенитошћу која се приписује главном протагонисти, који је изнад осталих ликова; отуда утисак да присуствујемо борби усамљеног јелена са чопором вукова. Друга фаза одговара борби младости романтичног јунака, приказује нам трагедију невиности у смислу недостатка искуства, што је уобичајена мана младости.

Трећи стадијум одговара главној теми трагања у романескном и обухвата трагање које посебно истиче јунакове врлине и подвиге. Четврта фаза је фаза јунаковог пада као жртве свога хибриса, своје хамартије. У овом стадијуму јунак посрће прелазећи са поља невиности у област искуства (FRAJ 1979: 248–250).

Када је могућност модерне трагедије у питању, Албер Ками [Albert Camus] наводи да се велика раздобља модерне трагичке уметности у историји поклапају с преломним вековима, са временима у којима је живот народа истовремено препун славе и опасности, када је будућност неизвесна а садашњост драматична, када се човек, свесно или не, одваја од старог облика цивилизације, раскида с њом а да при том још није пронашао неки нови вид који би га задовољио (КАМИ 1984: 265–267). За Камија атеистичка и рационалистичка трагедија су немогуће. Ако је све тајна, онда нема трагедије. Ако је све разум, такође је нема. „Tragedija se rađa između senke i svetlosti, iz njihovog sukoba“ (КАМИ 1984: 269). На Западу трагедије настају кад год се „klatno civilizacije nalazi na jednakom odstojanju između božanskog društva i društva koje okružuje čoveka“ (КАМИ 1984: 271).

Човек XVIII века је веровао да може свет потчинити и изумети уз помоћ разума и науке. Свет је тако добио нови, застрашујући вид. Истовремено рационалан и безуман, тај свет је свет историје која је добила обличје судбине. Човек сумња да може њоме владати, преостаје му једино борба. Тако је, парадоксално, човечанство истим оним оружјем којим се борило против судбине креирало себи једну нову непријатељску судбину. Пошто је створио бога, чије је царство на земљи, човек се окренуо против истог тог бога. Он самог себе пориче, истовремено је борбен и изгубљен, раздиран бескрајном надом и вечном сумњом. Човек живи у трагичкој клими. То и даје наду у препород трагедије. Данашњи човек оглашава своју побуну, знајући добро да је та побуна ограничена. Он захтева слободу а тражи нужност. Данашњи противречни, растрзани човек, свестан своје двосмислености и двосмислености историје, је савршено трагичан човек. Он корача, можда, ка обрасцу своје сопствене трагедије које ће бити свестан у часу оног „Sve je kako treba“ (КАМИ 1984: 271–272).

Резимирајући филозофска разматрања феномена трагичног, Јуриј Борјев, савремени естетичар, даје краћи историјски преглед издвајајући кључне ставове о трагичном по епохама. Он наводи да у античкој трагедији трагично произилази из нужности јер је остваривана кроз јунаково слободно деловање. Средњи век је

преиначио нужност у самовољу провиђења. У доба ренесансе се устаје против нужности и самовоље привиђења и утврђује слобода личности, што се неизбежно окренуло у њену самовољу. Ренесанса није успела да развије све снаге друштва и све снаге личности – кроз друштво и за добробит друштва. Наде хуманиста у стварање хармоничног, универзалног човека, запахнуо је ледени дах користи нове надлазеће епохе. Човекова бесмртност и јесте трајање јунака после смрти, у човечанству. Карактери су постали веома моћни и велики, да њихова дела није могао нико заменити и јунакова смрт је постала трагедија јер његову непоновљиву индивидуалност, у којој су ослобођене колосалне снаге човековог духа, није могао нико и ничим надокнадити. Смрћу јунака одлазила су из света огромна богатства, нагомилана и концентрисана у његовом карактеру. Јунаков карактер био је читав свет и јунакова смрт је изгледала као непоправљива космичка катастрофа. У Шекспировим трагедијама, извор јунакове бесмртности је у његовом карактеру, а смисао човековог живота је у ослобађању његове неограничене потенцијалне духовне енергије.

У класицизму трагедија открива смисао живота, који се код класицистичких јунака раздваја на личну и друштвену срећу човека која је оптерећена нескладом осећања и дужности. Жртвује се једна у име друге стране с тим што је, за класицизам, друштвена страна значајнија од личне која јој се мора потчињавати. Нестаје, дакле, лична срећа, убија се осећање, жртвује се љубав. Од смисла живота остаје само половина. Конфликт човекових дужности и личних тежњи је централни. У тријумфу части и друштвене обавезе се наставља трагични јунак у човечанству. Трагедију апсолутне слободе мења трагедија апсолутне нормативности личности. Класицистичка трагедија даје историјски непоновљиве одговоре на питања о смислу живота, о корелацији живота, смрти и бесмртности, о вредности личности. У својеврсности тих одговора је и посебност класицистичке трагедије, наводи Борјев. У романтизму се стање света изражава кроз стање духа. Свемоћно зло јунак не може отклонити из живота ни по коју цену. Али, јунакова борба није бесмислена: трагички јунак не дозвољава да се установи неограничена владавина зла на земљи и ствара оазу наде у пустињи у којој влада зло.

Критички реализам нам открива несклад личности и друштва. Човекова судбина је народна судбина; дела личности најпре се повезују са животом народа. Народ је и лице у трагедији историје и врховни судија за поступке њених јунака. Изражава се и противречност између човекових тежњи и животних препрека, између бесконачности стваралачких побуда и коначности бића личности. У критичком реализму XIX века

(Дикенс, Балзак, Стендал, Гогољ, Толстој, Достојевски), нетрагички карактер постаје јунак трагичних ситуација. У животу је трагедија постала „обична прича“, а њен јунак – отуђен, „поштен и посебан“ човек. И зато трагедија као жанр нестаје, али као елемент прожима све родове и жанрове уметности, оживљавајући неподношљивост неусклађености човека и друштва, истиче Борјев, који даље наводи изворе трагичног у књижевности XX века.

Реализам XX века је открио трагику човекових тежњи да превазиђе несклад са светом, трагику трагања за изгубљеним смислом. Трагично се открива и у филозофији револуционарног насиља. „Човек и историја“ су објекат уметничке анализе трагедије. Кривица за јунакову смрт је у неповољним животним приликама које јунак настоји да промени. Човек, несебично одан идеји у стању је да због ње жртвује свој живот, лако жртвује туђи, и у својој храброј самопожртвованости црпи уверење у право на фанатичку суровост. Конзервативизам и револуционарност су крајности у схватању историје.

Трагично се открива и у социјалистичком реализму као посебан случај и највиша манифестација херојског: активност карактера трагичног јунака прелази у агресивну офанзивност. Својом борбом, па чак и смрћу, јунак настоји да изврши пробој у савршено стање света, али осим класне борбе и савладавања перманентних тешкоћа, створених сопственим радом, он не зна за путеве у будућност (BORJEV 2009: 79–85).<sup>3</sup>

### 1.3. Феномен трагичног изван драмске форме

У неким савременим теоријама открива се трагички аспект књижевних дела која не припадају драмском роду. Примећује се да и теоретичари трагичног, који искључиво допуштају појаву трагичног само у облику драме, за илустрацију својих схватања наводе често примере из романа, најчешће Достојевског и сл. Као у поменутих ставовима Фраја, Камија, Борјева код многих истраживача прозе истиче се тврдња да појам трагичног виђења може имати интерпретативну вредност и у другим жанровима, посебно роману. Михаил Бахтин [Михаил Михайлович Бахтин] посебно наглашава да роман има ту моћ да асимилије искуства свих осталих жанрова. У роман

---

<sup>3</sup> У савременој руској науци о књижевности је запажено појачано интересовање за истраживање феномена трагичног у руској књижевности 19. и 20. века. Овим питањем се посебно баве Маргарита Лазарева, Гуан Линли, Олга Коснирева, Сергеј Пинајев, Павел Топер.

се укључују различити уметнички и вануметнички жанрови, тако да је веома тешко наћи жанр који некад неко није укључио у роман. Жанрови уведени у роман обично у њему сачувају своју конструктивну чврстину и самосталност (ВАНТИН 1989: 81). Овај став подржава и Никола Милошевић сматрајући да пуна реализација трагичног понајпре изведена у роману Достојевског и то, у остваривању песимистичке поруке у примеру *Злочина и казне* – кроз приказивање „трагичне колизије вредности“, кроз „визију сукоба морфолошких и интелектуалних вредности са психичким вредностима“ (МИЛОШЕВИЋ 1972: 152–159).

Ејдријан Пул у делу *Трагедија, сасвим кратак увод* наводи да не постоји апсолутни разлог зашто би трагедија требало да буде испричана у форми драме, изведена у позоришту. Трагични чин у виђењу Ејдријана Пула је део процеса састављеног од узрока и последице. Трагедија здружује фигуру која делује и фигуру која трпи. Уметност трагедије се нарочито бави тешкоћама и могућностима правде, истине и измирења. Она не даје једноставне одговоре. Трагедија приказује и жељу и страх подстакнуте очекивањем нашег сопственог разлагања у прах, у ништавило, у друге облике бића. Трагедије се догађају. Али се исто тако изазивају и уметност трагедије инсистира на томе да схватимо овај парадокс. Када су трагични ликови у питању он наводи да је трагички јунак жртва чији је смисао да умири силе које владају светом и заштити нас од страхова које оне изазивају у нама. У трагедији срећемо много различитих типова жртвеног јарца, често и више од једног у истој драми. Они би требало да реше проблеме кривице и невиности, али они у трагедији постављају питања о процесу доношења пресуде којим се кривица додељује а казна извршава. Неки од њих су сигурно невинне жртве, а има и оних који нису тако пасивни, њих чешће зовемо мученицима него жртвеним јарцима зато што пате због нечег у шта безусловно верују и за шта су спремни да дају живот. У трагедији жртве које бивају жртвоване добијају прилику да проговоре, често веома речито, али то не значи да увек протестују против својих судбина (PUL 2011: 65–69).

Савремено тумачење трагедије и трагичног представља и Криштоф Јацек Козак у делу *Привлачна фаталност: субјект и трагедија*. Аутор тврди да присутност или одсутност трагедије или трагедијске свести зависе у извесној мери од дефиниције и редефиниције трагедијског елемента. Кроз целу студију аутор доказује да се идеја трагедије не може одвојити од концепта субјекта који је са новом трагедијском свешћу опстао у животу и у савременом друштву. Појединац у савременом друштву може бити растрзан између супротстављених припадности, дужности и жеља. У савременом

друштву економске и политичке структуре понекад могу уништити узвишене идеале, за које су појединци живели. Указујући на концепт субјекта, аутор наглашава да је савремена индивидуална конфликтна ситуација данас могућа као што је могуће и присуство трагедијских елемената, те она постаје трагична кад се испуне два услова: неминовност и неразрешивост. Иако је феномен трагичног из савремене перспективе разматрао на примерима драмске, позоришне уметности, ставови Козака се могу примењивати и у истраживањима трагичног у прозним делима. Данас трагедију можемо дефинисати уважавајући средњи пут, између њене апсолутизације (идеалистички систем који је надређен стварности) и признања потпуне контингентности (да је живот сам по себи трагичан). Централни проблем трагедије јесте протагонист. Он представља суштину херменеутичког лавиринта јер је у игри управо улога јунака који дословце и метафорички држе све конце у својим рукама. Управо задатак протагонисте јесте посредовање између уметности и стварности. Сви темељни трагедијски концепти повезани су са јунаком који истовремено представља и медиј у коме се унутрашњи уметнички облици сусрећу са спољном стварношћу. Јер „*zar nije sveopšta tvrdnja da tragedija nije više moguća očigledno pojednostavljenje koje ne vodi računa o kompleksnim slojevima stvarnosti*“ (KOZAK 2010: 57).

За наше истраживање важно је и гледиште Арнолда Хаузера [Arnold Hauser] који у својој *Социјалној историји уметности и књижевности* наводи да су велика раздобља трагедије она у којима се одигравају превратничка друштвена померања, када владајућа класа изненадно губи власт и утицај. Тако се у средишту трагичних сукоба обично налазе вредности које чине моралну основу власти владајуће класе, а кобан крај главног јунака симболизује и улешшава кобан крај који прети класи као целини. Грчка трагедија као и енглеска, шпанска и француска драма шеснаестог и седамнаестог века су стваране у таквим периодима кризе и симболизују трагичну судбину својих аристократија. Драма хероизује и идеализује њихову пропаст у складу с гледиштем публике која се још увек највећим делом састоји од представника класе у пропадању. За трагичну драму нису погодна раздобља у којима моду диктира друштвена класа уверена у своју коначну победу којом спречава трагичан исход драмских заплета или покушава да од трагичне нужности направи трагичан случај, а од трагичне кривице трагичну грешку. У временима трагедије представници старих институција боре се против гледања на свет и тежњи нове генерације; у доба када преовлађује нетрагична драма, млађа се генерација бори против старих институција.

Наравно, појединца могу да упропасте старе институције исто толико колико могу да га униште представници новог света. Класа која верује у коначну победу сматраће своје жртве ценом победе, док класа која осећа да долази њена неизбежност у трагичној судбини својих јунака види знак предстојећег краја света и сумрак богова. Хаузер разлику између трагичног искуства деветнаестог века и оних из ранијих доба види у томе што је супротно старим аристократијама, модерна средња класа осетила да јој опасност не прети само споља. „Bila je to klasa sastavljena od raznolikih i protivrečnih elemenata i izgledalo je da je ugrožena od samog početka“ (HAUZER 2015: 468).

#### 1.4. Истраживања трагичног у српској науци о књижевности и естетици

Говорећи о трагедији и појму трагичног, Сретен Марић наводи да је овај појам инспирисан најчешће чињеницом трагедије, али и много чиме другим што се увек укључује у систем филозофа који га формулише и што налази своје оправдање и своју примерну унутар система. Велика трагична дела су врло разнолика, а заједничко им је све што је заједничко роду као таквом, да се те визије света оваплоћују на сцени, да је увек приказан јунак који пати и бори се. Патња и борба су временом изродиле појам трагичног који је касније имао властиту судбину, у зависности од тога шта се од утисака које та дела остављају наглашава и шта се из реалног живота унело у тај првобитно књишки појам, и посебно према томе каква је мисао о свету и животу онога који тај појам уобличава (МАРИЋ 2008: 75–76).

О трагичном као естетичкој категорији разматрао је и Сретен Петровић у својој *Естетици*. Он истиче да уметнички трагично поседује сјај и величанственост. У њему има нашег саосећања и патње, али оно суштинско у овој естетској вредности јесте дивљење. Савршенство живота трагичног јунака показује се у томе како он пропада. Ако се питамо о осећајима који потичу из личне симпатије с јунаком, тад се наклоност и дивљење јављају пре него страх и саосећање. У трагичном се исказује дисхармонија, разилажење Ја и Света. Лепо и трагично су супротности, то су два различита животна идеала, јер онај ко свој живот жели да води у чистој лепоти и да побегне у спокојну представу о свеопштој хармонији, тај мора поништити трагично као такво. Суштина трагичног је везана уз округлост, грозоту, дисонанцу. Све врви од покиданих веза и пораза јунака, од бола који се свуда разлеже, од осећања непријатности и незадовољства (ПЕТРОВИЋ 2006: 65).



Неки естетичари сматрају да категорије трагичног и комичног нису ствар форме, већ су садржинског карактера. Међутим, Драган Жунић наглашава да ако трагично припада свету уметности, онда то ипак значи да је одређена садржина – преузета из живота или измишљена – обрађена на уметнички начин, тј. да јој је дата одређена форма. О томе говори уметност рецепције која каже да не изазива сваки извештај о некој несрећи, смрти или нечијем пропадању осећај трагичнога, већ се то дешава само кад је тај извештај изведен као уметничко дело, дакле, када му је дата уметничка форма. Значи, управо форма чини да неки догађај обрађен у драми има одређено деловање на читаоце и гледаоце трагедије, због чега се назива трагичким, а драма трагедијом: та основна трагичка форма може се испунити различитим садржајима, наглашава Жунић. Трагично осећање живота може проистећи из свести о неумитноме протицању времена, тј. свести о људској коначности, али пре свега у суочењу са нужношћу пропадања племенитих дела, напора, акција у сукобу са светскоисторијским и метафизичким силама, тј. у судару делатнога, активног појединца са непобедивим силама које ограничавају поље његовога деловања и доводе га пред нужну пропаст. Делатни појединац из најбољих намера и најчистијих побуда ступа у акцију ради постизања некога добра и као несавршен (јер није бог), грешећи из незнања, без кривице постаје крив, те страда тако што свој живот доводи до врхунца управо у трагичној смрти, односно у трагичном пропадању. То је она трагичка форма (ЖУНИЋ 2008: 68–69).

Јован Христић, теоретичар драме се слаже са савременим тумачењима да се трагедија преселила из драме у роман, као и да се у новије време „класичном канону“ трагедије супротстављају нови жанрови, на првом месту уметничка проза, који дубље изражавају „трагичке мотиве“ (HRISTIĆ 1984: 436). Ако у књижевности нешто постоји, тада је лако показати зашто оно постоји и зашто мора да постоји; али ако нешто не постоји, нема критичког аргумента који ће нам показати зашто не постоји и зашто не може да постоји, сматра Христић. По њему, трагедија је нешто више од обичног књижевног рода који настаје и нестаје и да према њеној судбини не можемо бити сасвим равнодушни, зато што постављајући питање о трагедији, ми у ствари постављамо и нека пресудна питања не само о судбини модерне драме него и о судбини човека (HRISTIĆ 1984: 432). „Tragedija još uvek predstavlja naše najzrelije suočavanje sa svetom, a ne njegovo naivno svođenje na našu meru, sliku i priliku. Ona traži od nas da se otvorimo svetom, i zato je danas, bežeći iz klaustrofobične atmosfere sopstvene subjektivnosti, toliko i tražimo“ (HRISTIĆ 1984: 446).

Богдан Косановић у делу *Трагично у делу Шолохова* разматра феномен трагичног на примеру прозних дела. Косановић сматра да трагичну радњу у књижевном делу можемо само препознавати по неким битним свевременским ознакама, а то су тешко, болно страдање и патња племенитих особа, јаких личности – страдање које води њиховом судбинском (наиндивидуалном) краху. Феномен трагичног је, по њему категорија отворена за разна тумачења (КОСАНОВИЋ 1988: 16).

Да се о трагичком својству може говорити као о својству романескне структуре, наводи Љубиша Јеремић, истичући да је извесно да се потреба за појмовима трагичке ситуације, трагичке снаге, трагичког сукоба, често јавља у изучавању најуспелијих творевина водећих европских романијера XIX века (Балзака, Флобера, Достојевског (ЈЕРЕМИЋ 1987: 33). Истражујући трагичке видове српског реалистичког романа, он наводи да о трагичном можемо говорити у оним делима у којима су карактери, ситуације, догађаји, социјалне околности, обележени људским страдањем и усмерени ка неумитном несрећном исходу (ЈЕРЕМИЋ 1987: 27). Овде издвајамо она дела у којима се препознаје страдање које није изазвано било каквом спољном силом или случајним узроком, него о оном које је неизбежна последица неке дубоке унутрашње (тематске неминовности) и у том смислу повезано са пишчевим представама о судбини, о основним могућностима постојања и људској природи. Сукоб који води трагедији може се одвијати не само између различитих носилаца вредности, него и у истој личности – трагичком јунаку, који је због тога нужно извргнут страдању и пропасти, као што пропадају и вредности које су у њему оваплоћене. Трагички јунак не страда као пука жртва спољашњих околности или психолошке (несвесне и нагонске) принуде, него услед своје доследности и чврстине у заступању одређене идеје, чак и по цену живота (ЈЕРЕМИЋ 1987: 27). Трагичка патња и трагички сукоб садрже моменат човековог слободног деловања кроз које се реализује судбоносна неминовност страдања и пропасти и то управо у ономе у чему је то деловање најпозитивније и заступа неку високу људску вредност (ЈЕРЕМИЋ 1987: 28). Јеремић наглашава да је и трагички конфликт нерешив и не може наћи смирење у било којој друкчијој духовној сфери – у хумору, иронији, религиозности; у супротном, трагичко виђење преобразило би се у комичко или мистичко. По Јеремићу, трагичко виђење не може бити оптимистичко већ са тога што увек показује нерешиву колизију вредности и ненадокнадив губитак нечега што се не би смело изгубити; али оно не може бити ни песимистичко јер не подразумева мирење са судбином и са одсуством вредности, него наглашава снагу човекове верности својој идеји и способност борбе за своје вредности

упркос њиховом емпиријском поразу, па утолико укључује самопотврђивање личности, њеног духовног начела и моралног достојанства по цену самог живота (ЈЕРЕМИЋ 1987: 29). У трагичком виђењу ненадокнадив губитак и неумитна пропаст људски вредног никада не значи порицање вредности, него је, пре свега – откриће основних противречности и недокучиве сложености постојања.

Јеремић наводи још један круг проблема који се односе на питање да ли је и на који начин могуће појам трагичног, образован у драмској уметности (трагедији) пренети у наративни облик, роман. Ослањајући се на савремена књижевнотеоријска сазнања Јеремић трагично схвата као аспект погледа на свет, основне слике и основно осећање света које садржи књижевно дело и трагично посматра као основни модус уметничког постојања књижевног текста, као његову тематску структуру (ЈЕРЕМИЋ 1987: 35). Српски роман као и српска књижевност у целини у другој половини XIX века настајали су у знаку сукобљавања историјских животних начела – у времену у којем „старо још живи док се ново развија“ сударајући се с „постојаношћу старог“ с „његовом још ефектнијом кохрентношћу“, дакле, у времену које пружа најбоље услове за појаву трагичног знања (ЈЕРЕМИЋ 1987: 37).

### 1.5. Могући модуси трагичног

Емотивну вредност књижевног дела откривамо тумачећи ликове и ситуације у књижевном делу који имају извесна својства попут трагике, комике узвишености и сл. Ова својства имају моћ да према себи изазову специфична оцењивачка осећања. Традиционалне естетичке категорије су у америчкој естетици назване осећајним, емоционалним или људским квалитетима (*feeling qualities, emotional qualities, human qualities*) (MARKJEVIĆ 1974: 260). Истраживање српске реалистичке приповетке открива осећај трагичног као доминантну емотивну вредност.

Резимирајући ставове филозофа о одређењу појма трагичног нагласићемо виђење Јурија Борјева који сумира ставове свих наведених аутора. Хладноћа и суровост речи трагедија и трагично произилазе из чињенице да трагично: открива смрт или тешке патње личности; показује ненадокнадивост њеног губитка за људе; утврђује бесмртност личности која страда (човекова бесмртност се остварује у бесмртности народа, у животу људи настављају се друштвено вредна начела, смештена у човеку и његовим делима, а за религиозну свест, страдалника очекује оностран живот који

зависи исто тако од друштвено вредног – праведног овоземаљског бића). Борјев се задржава на образложењу зашто је трагедија увек оптимистичка трагедија. У трагедији и смрт служи животу. У трагедији се огледа активност трагичког карактера у односу на прилике. Трагедија даје филозофско осмишљавање стања света и смисла човековог живота и открива историјске привремено нерешиве противречности. Трагично у уметности рађа осећање туге (поводом јунакове смрти), које се повезује са осећањем тријумфа и радости (поводом његове моралне величине и бесмртности) и које има прочишћавајуће деловање на људе (катарза). Тако је, по Борјеву, у трагичким делима присутан извештај естетички закон који се може прецизирати формулом: патња – смрт – туга – радост. Прелаз од туге до радости – једна је од загонетки трагичког. Трагичка емоција укључује у себе и тугу и радост, ужас и задовољство. Поставља се питање, ако човек пред нашим очима страда, одакле радост и задовољство? Освртом на историјске изворе трагичког увиђа се да је законитост трагичког у догађајној сфери прелазак смрти у васкрсење, а у емоционалној сфери – прелазак жалости у радост. У уметностима многих народа се је испољила трагичка емоција као спој дубоке жалости и узвишеног одушевљења. У представама о загробном животу и васкрсавању погинулог јунака крије се филозофско-естетичка проблематика земаљске бесмртности: јунак наставља да живи и у резултатима свог рада, и у сећању људи. Бесмртност је јунаков одлазак после смрти не у небиће него у будућност, у живот других људи, на рачун победе друштвеног начела, тако да трагичко дело открива у погинулом оно што траје у човечанству (BORJEV 2009: 75–76).

Како је појам трагичног у књижевној уметности од антике до данас ширио своја одређења, тако су се издвајале и његове могуће варијанте. Ослањајући се на ставове Мориса Каријера, Фрањо Марковић, познати естетичар је почетком XX века издвојио четири могућне варијанте, четири модуса трагичног које издваја и Сретен Петровић у својој *Естетици*. То су:

- 1) Трагичност свемирског удеса, по коме пропада све што је појединачно, упосебљено, као и племенито, велико, лепо, а пропада без своје личне кривице и пропада само зато што има појединачни битак (*природа, историја, болест, сиромаштво*).
- 2) Трагичност једноставне кривице, а та „погрешка, та кривица нека је прекомереност, неумереност, превршеност“;
- 3) Трагичност етичких сукоба (колизија);

4) Трагичност етичког значаја, који себе жртвује за добробит других;

(MARKOVIĆ 1981: 521–523)

Наведени модуси се препознају и у српској реалистичкој приповеди. Упркос свим разликама истраживачи се слажу у једном, да основу (суштину) трагичног не чине (искључиво, или само) ситуације које су резултат историјских и социјалних узрока, већ оно што је у природи човека да се он не мења у својим личним стремљењима и жељама. Позадина трагичног није толико видљива у спољашњим околностима, већ је уткана у дубоке корене светског поретка. Дубоке, непомирљиве контрадикције између идеала и стварности на одговарајући начин према онима, контрадикције новог и старог су у основи трагичног. Анализа истраживања природе и особености трагичног у књижевности и естетици показује да се у оквиру трагичног откривају и његови саставни елементи: трагични херој, трагична ситуација и трагични конфликт. Ако разматрамо узроке трагедије, онда је сасвим оправдана оцена узвишене природе трагедије и њеног узвишеног карактера у погледу објективних закона друштвеног развоја и очувања људског друштва.

У свим филозофским разматрањима феномена трагичног у књижевном делу, видели смо, заједничко је да се трагично испољава када се као кључно обележје једног дела појављује сукоб супротстављених вредности. Сукобљавају се божанска моралност и субјективност (Хегел), слобода и нужност (Шелинг), воља са самом собом (Шопенхауер), аполонијско и дионизијско начело (Ниче), делање и страдање (Кјеркегор), високо позитивне етичке вредности (Шелер). Или се пак о феномену трагичног може говорити онда када у делу наилазимо на свемоћ судбине над којом човек нема уплива (Фрај).

Са друге стране, наилазимо и на тврдње да о трагичном можемо говорити када у делу наилазимо на тешко страдање и патњу личности независно од узрока страдања, јер се уметност трагедије „бави тешкоћама и могућностима правде, истине и измирења“ (Пул), односно да су патња и борба „неминовно временом излучиле један појам, појам трагичног“ (С. Марић). Трагично је видљиво у патњама човечанства, проузрокованим случајем, заблудом или напросто судбином (Шопенхауер). Трагедија истражује однос бола и наших идеја о њему, идеја које узрокују бол, које бол изазива, идеја које оправдавају бол, тумаче га или отклањају (Ниче). Трагично постаје видљиво захваљујући ситуацијама, догађајима, друштвеним силама, верским представама, борби, победама и поразима, кривицама. Оно је величина човека у неуспеху (Јасперс).

Болно уживање, трагично осећање сажаљења и страха, откриће људске величине у човековој слабости и људске племенитости у човековој погрешци и злочину, искуство бића истовремено потресног и мирног, које суделује и не суделује и осећања да у извесној мери увиђамо истину ствари – она су нешто друкчије врсте (GARDNER 1984: 286).

### **III СРПСКА РЕАЛИСТИЧКА ПРИПОВЕТКА**

# 1. ПРИПОВЕТКА – ДОМИНАНТНА ПРОЗНА ВРСТА У СРПСКОМ РЕАЛИЗМУ

## 1.1. Поетичке основе, услови развоја и тематске области

Трагично је видљиво у делима у којима су карактери, ситуације, догађаји, социјалне околности обележени људским страдањем и усмерени ка неумитном несрећном исходу (Јеремић). Оно произилази из свести о неизбежном протицању времена, тј. свести о људској коначности, али пре свега из суочавања са нужношћу пропадања племенитих дела, напора, акција у сукобу са светскоисторијским и метафизичким силама, тј. у судару делатнога, активног појединца са непобедивим силама које ограничавају поље његовога деловања и доводе га пред нужну пропаст (Жунић).

Када је у питању временски контекст испољавања трагичног у уметности, већина тумача почевши од средине XIX века до данас се слаже да се трагичка уметност рађа у извесним историјски прелазним стањима, у пукотинама доба када су историјска животна начела у сукобу, па старо још живи а ново се развија (Јасперс, Ками, А. Хаузер, Пул, Борјев, Козак). Такође, новија тумачења овог феномена не условљавају његово испољавање искључиво у драмској форми. Први наговештај, као трагично виђење у уметничком делу дао је још Хегел, на чијем је трагу био и Кјеркегор, да би каснија тумачења овог феномена била сасвим независна од драмске форме, без обзира на утемељење овог појма у Аристотеловој *Поетици* без које је разматрање трагичног немогуће (Фрај, Ками, Бахтин, Борјев, Пул, Јеремић, Христић, Косановић).

У уводном делу под насловом „Приповедачи наши насушни“ своје *Антологије српских приповедача XIX и XX века* Мирослав Јосић Вишњић, говорећи о статусу приповетке у српској књижевности, истиче да је у свакој књижевности па и српској један од најтежих задатака написати добру приповетку. Тумачи књижевности су различито гледали на приповетку, једни су писали о њеном сумраку, други најављивали превласт и процват приповедачке уметности. Обичним читаоцима приповетка је одувек била привлачнија и од романа, драме, па и поезије, наводи Мирослав Јосић Вишњић, наглашавајући да за вредност једне приповетке није пресудно да ли је она сеоска, урбана, друштвена, психолошка, историјска, љубавна, омладинска, фаталистична, стварносна, постмодерна, кратка, реалистична. Што се српске приповетке тиче, она је до сада, за сто педесет година, имала три плодна



периода, „три златна доба“: последња четвртина деветнаестог века, прва деценија после Великог рата и седма и осма деценија двадесетог века. Прво златно доба, које је и предмет нашег истраживања, дало је српској књижевности „читаву плејаду врхунских приповедача, писаца који су поставили темељ и традиционалне и модерне српске приповетке, без које није ни могуће замислити српску књижевност“ (ЈОСИЋ ВИШЊИЋ 1999: 12).

Српску књижевност седамдесетих година деветнаестог века карактеришу обнова рационализма који се ослања на резултате природних наука и реакција на претходни реализам. Присутни култ природних наука довео је до тога да се негирао идеализам, романтизам и сентиментализам. Политика је наглашавала непосредне материјалне проблеме. Осим слободе широких народних маса инсистирало се и на слободи појединца, како мушкарца тако и жене. Политички догађаји су уверавали јавност да живот није сан, већ стварност, те су некадашња вера, одушевљење и занос слабили. Диференцирале су се политичке странке чија је борба доводила до политичких и духовних криза. Ипак, општи напредак се осећао у Србији. Београд постаје српско духовно средиште. Србија се једнако развија економски, културно и просветно. Пуну независност добија 1878. а 1882. постаје краљевина. Са Европом се повезује железницом. Најважнији српски писци, рођени ван њених граница долазе у Србију (Симо Матавуљ, Стеван Сремац). До тада углавном су водећи српски писци били пореклом из Угарске. У овом периоду најпознатији писци Милован Глишић, Лаза Лазаревић, Јанко Веселиновић и Војислав Илић су из Србије. Што се књижевности тиче, проза је много развијенија у односу на поезију. Посебно се истичу роман и приповетка која је најдинамичнија и најраспрострањенија прозна врста у реализму. Приповетка је била погодна за периоду која се све више развијала. При одређењу термина приповетка, који има широки распон, наводи Душан Иванић, термин треба узети условно: обухвата све краће прозне облике. Са њим је равноправан и веома учестали термин „слика“ као и термин „црта“, премда је епоха реализма изградила низ жанровских ознака условљених савременом поетиком. Приповетка је, уз старији међународни термин новела, наслеђена ознака, а „слика“ и „црта“ се уопштавају тек у реализму. Приповетка и слика, се разликују у погледу тематике. „Чести су атрибути који слику/приповетку везују за националне, регионалне, професионалне или социјалне категорије („из сеоског живота“, „из приморског живота“, „из учитељског живота“, „са села“ и сл). Процес устаљивања слике као жанровске ознаке паралелан је са првим корацима у реализму (...) термин приповетка је сачувао општија значења, жива до

данас, па се у том ширем смислу и употребљава“ (ИВАНИЋ 1996: 75–76). У српском реализму се појављује и специфичан вид приповетке, прича из живота, коју Душан Иванић ближе одређује наводећи да је то књижевна приповетка коју карактеришу приповедање у првом лицу, знаци поузданог, прецизног документовања, анегдотска структура, елементи поентирања, евентуално контрапунктирања (почетак – крај). Најчешће је везана за значајне људе и догађаје или необичне околности и судбине (ИВАНИЋ 2015: 20).

Теоретичари књижевности наилазе на бројне тешкоће приликом одређивања стилских особина и типа реализма с обзиром на присуство разноврсних диференцијација, гледишта и приступа. Иако реализам у уметности подразумева истинито и верно приказивање живота, у књижевној науци постоје разноврсна значења и интерпретације овог појма с обзиром на сложеност и садржај реализма као временски аисторијског појма, као ознаке за књижевну закономерност или као књижевни метод и остала значења која су обухваћена овим појмом, те се теоретичари књижевне уметности суочавају са вишеструким тешкоћама (ПЕТРОВИЋ 1993: 46). Оно што уочавају сви теоретичари и историчари српске књижевности, упркос неслагањима у одређивању граница епохе српског реализма, јесте да се српска реалистичка приповетка с почетка и на крају епохе реализма знатно разликује. У односу на реалистичке покрете других европских књижевности српски реализам има свој посебан естетички систем, наводи Живомир Младеновић, наглашавајући да се главни књижевни правац једног књижевног периода може одредити ако се утврде најважније заједничке стилске особине значајних књижевних дела тога периода, што се постиже свестраном стилском анализом, уз потпуно уважавање историјских и друштвених прилика тога раздобља. Поједине реалистичке стилске карактеристике могу се наћи и у књижевним делима ранијих или каснијих књижевних епоха, с тим што оне ту имају друкчију функцију и значење (МЛАДЕНОВИЋ 2007: 291). Истичући неслагања књижевних историчара у одређивању граница српске реалистичке епохе, сматра да је Скерлић био најближи одређењу с обзиром да је био делом сувременик те епохе који је непосредно пратио и оцењивао њене најважније представнике и најзначајнија достигнућа и уједно био упућен у сличне књижевне појаве у Европи, те је с правом српски реализам ограничио на XIX век, продуживши га и на првих неколико година XX века (МЛАДЕНОВИЋ 2007: 298). Скерлић наводи да се реалистичка приповетка из сеоског живота јавља уместо раније сентиментално-патриотске и описне фолклорне

приповетке. У њој су чести политички и социјални елементи из тежње да се што верније и потпуније представи сеоски и маловарошки живот. Развија се и књижевни језик, иако филолози, како наводи Скерлић, са својим уским схватањима и искључивошћу успоравају тај развитак и језик задржавају у уским границама језика Вука Карацића и Ђуре Даничића, и унеколико и успевају, али природан развој књижевности све више попуњује и усавршава српски књижевни језик и већ крајем деведесетих година српски стил је знатно богатији и књижевнији но што је био шездесетих година. У реалистичком периоду од 1870. до 1900. српска књижевност добија шире и јаче темеље, има већи обим рада и пространију културну област, она тада постаје богатија радовима, пунија садржином и савршенија формом (СКЕРЛИЋ 1997: 314–315). Приповетка углавном прати стваран и сувремен живот приказујући га у његовим карактеристичним појавама. Али у њој се примећује и лично надахнуће, књижевни субјективизам, готово лиризам. Има много социјалне и националне тенденциозности. Она је зрелија, индивидуалнија и књижевнија но што је икада била (СКЕРЛИЋ 1997: 387). Да српски реализам најпотпунији израз добија у приповеци сагласни су многи наши критичари реализма. Јован Деретић наводи да најпотпунији израз реализам добија у приповеци из народног живота или сеоској приповеци која се развила на троструким поетичким основама, на вуковској, народској, фолклорној оријентацији, под утицајем политичке идеологије и књижевних схватања Светозара Марковића и под књижевним утицајем руских реалиста, посебно Гогоља (ДЕРЕТИЋ 2011а: 811). Слично виђење наводи и Милорад Најдановић који тврди да је приповетка најбоље и одговарала нашем тадашњем општем, па и литерарном развоју. Највише је дошла до израза сеоска приповетка, али није много заостајала ни она са тематиком из градског, нарочито малограђанског живота (НАЈДАНОВИЋ 1967: 37). Значај српске приповетке епохе реализма истицао је и Андра Николић запажајући да су све приповетке заправо из српског живота, што им је у нашој књижевности прва препорука и што није мало јер и да приповетка из српског живота не буде најбоља „не можете одрећи корист коју она доноси самим изношењем питања која се нас најближе тичу“ (НИКОЛИЋ 1987: 304).

Садржаји српске прозе епохе реализма богати су разноликим видовима народног живота од патријархалних, традицијских, фолклорних до оних које је наметало ново време и нови капиталистички друштвени односи. Реалисти теже да што верније прикажу начин живота, обичаје и схватања, особине говора наших људи у појединим крајевима (ДЕРЕТИЋ 2011а: 811). Тематика српске реалистичке приповетке

је широка и разноврсна: сеоски, градски, породични живот, социјални односи, емоције (љубав, мржња, солидарност). Етнографски материјал народне легенде, анегдоте, причања, шале, доскочице су послужиле као основа уметничког приповедања. Присутни су мотиви народних бајки, веровања и празноверица. Српска реалистичка проза носи у себи многе карактеристике фолклора, етнографије, народног виђења и схватања живота народног приповедања (ЖИВКОВИЋ 1994б: 216). Тематика српске приповетке ће се током времена све више окретати ка граду и проблематици градског човека, те је крајем ове епохе у приповеткама у средишту интересовања лик интелектуалца, који од писаца захтева дубљу, психолошку мотивацију и решавање сложеније духовне проблематике (ЖИВКОВИЋ 1994б: 173). Издвајајући заједничке црте свих реалистичких приповедача, Горан Максимовић наводи да генерација млађих стваралаца (модерних реалиста, Станковић, Кочић, Ћипико) која ступа на књижевну сцену почетком XX века, уноси у српску литературу нову осећајност и субјективност, нове теме окренуте према унутрашњем животу човека, те нови поетизовани прозни израз. Оно што им је заједничко са реалистичким претходницима јесте наглашени регионализам и покрајинска обележја у језику, менталитету, те времену и простору збивања (МАКСИМОВИЋ 2007: 150). Реализам ове генерације писаца се разликује од претходника јер у њему, по тврђењу Радована Вучковића преовладава лирско начело, местимично импресионистичко-симболистичка техника, елементи фантастике, облици орнаментализма и стилизације, јединство епског и лирског принципа у поетској форми (ВУЧКОВИЋ 1990: 8).

Поглед на српску реалистичку приповетку до Лазе Лазаревића и од њега наовамо наводи на закључак, истиче Данило Живаљевић, да је старија наша приповетка (изузимао Видаковића) имала задатак да буди патриотизам, да нас упознаје са људима, са земљом, са обичајима појединих српских предела, да нам опише цркву и школу, учитеља, кмета, попа и друге старешине народне и сеоске, узимајући чешће и по читаве историјске моменте. Старија српска приповетка подсећа на фотографију „нема боја које дају живости, које изражавају истински живот, које показују и сваки најмањи живац“. Приповетка Лазе Лазаревића даје српској приповеци други карактер; ствара се нова, модерна, психолошка приповетка која се унеколико ослања на старију приповетку. Нова српска приповетка је остала национална, српска, са садржајима који износе живот, тежње и душу српског народа. Зато што је таква, сваки „њен редак одаје нешто познато, нешто што је српско“ (ЖИВАЉЕВИЋ 1987: 456). „Захтев за локалном бојом“ и присутни етнографски моменат обележавају реалистичку приповетку, наводи

Драгиша Живковић, закључујући да се „српски приповедачи просто утркују који ће пре употребити какву необичну и непознату народну дијалекатску или говорну реч“ (ЖИВКОВИЋ 1994б: 222).

## 1.2. Типолошки статус српске реалистичке приповетке

Полемика о границама српског реализма доказује да је овај правац трајао веома кратко (седамдесетих и осамдесетих година XIX века). Као стилски правац и књижевно остварење био је много животворнији и дуготрајнији, истиче Драгиша Живковић. Јавио се веома рано, као постромантичарски рани и фолклорни реализам, те је својим основним стилским проседеима ушао у књижевност XX века и остао у њој као трајна тековина животно уверљивог и истинитог уметничког приказивања (ЖИВКОВИЋ 1994б: 236).

Књижевни историчари и теоретичари одређивали су главне фазе у развоју српског реализма, односно типолошки статус. Милорад Најдановић је у развоју српског реализма разликовао две фазе, прву која је трајала од седамдесетих година до краја деветнаестог века и другу која је трајала од почетка двадесетог века до Првог светског рата. Ове две фазе је уочио на основу разлика у књижевном стваралаштву писаца (НАЈДАНОВИЋ 1962: 34). Димитрије Вученов у књижевности српског реализма разликује три фазе: публицистичко-критичку, фазу рустикалне прозе и фазу прозе с паланачком тематиком. Подела је заснована на тематским особинама појединих фаза и неким посебним одликама сваке од њих. Прва генерација српских реалиста трагом идеја Светозара Марковића је од књижевности очекивала и захтевала социјалистичку идејну ангажованост писаца у одбрани села. Тадашње село било је патријархално, поштовало традиционални систем вредности, обичаје и односе које је требало одбрани пред налетом нових видова живота, те су се са социјалним питањима често преплитала и етичка.

У рустикалној фази, наводи Вученов, писци су људску јединку видели угрожену кад остане изолована и тражили су њен спас у патријархалној заједници у којој се појединац утапа у колектив породичне задруге или сеоске заједнице. Питање моралног или друштвеног опстанка јединке у тадашњој сеоској средини постало је главни мотив српске рустикалне реалистичке прозе. Писци најпре оптимистички и идилично сликају село. Касније се појављују и трагичнији тонови и песимистичко сагледање живота.

Рустикална проза је у почетку била блиска усменој народној причи. Вученов истиче и разлике између публицистичко-критичке и рустикалне фазе српског реализма. Публицистичко-критичку фазу одликује социјалистичка и револуционарна идејност, а рустикалну отпор сељачке Србије и села новим видовима живота, организованој бирократској држави и свему оном што је она собом доносила. Вученов посебно истиче разлику између рустикалне фазе и фазе у којој је преовладало сликање паланачког живота, са посебним нагласком да писци у овој последњој фази нису друштвено ангажовани, већ сликају човека и његове комичне или трагичне стране. Дакле, у другој фази се бране одређени видови друштвеног живота и већином оспорава лична слобода појединца, а у трећој, пошто јединка више нема куд да се склони „нема заштите у патријархалном колективу, у задружној патријархалној породици, она је сама са својом муком и патњом“, те „естетске тежње добијају превагу над етичким“. Епоха српског реализма је прешла пут свога развитка у три етапе, које нису биле међусобно чвршће повезане, нису произилазиле у пунијој мери једна из друге, нити су биле изразитије једна другом условљене, наводи Вученов (ВУЧЕНОВ 1981: 39–42).

Драгиша Живковић је уочио да се реалистичке тенденције у српској књижевности јављају још тридесетих година XIX века. Ову фазу он назива бидермајерским реализмом. Бидермајер је стил у уметности настао у Европи после наполеонских ратова, нарочито у Аустрији уочи револуције 1848. и умногоме је одговарао ситуацији српске књижевности из прве половине XIX века: он је још увек романтичан, али је много више сентименталан и патетичан него романтичарски узнесен; он прихвата један много простији „земаљски“ концепт литературе, у коју спадају не само путописи, мемоари, дневници и дидактички списи него и историја и публицистика (ЖИВКОВИЋ 1994а: 210). Појаву бидермајера Живковић објашњава у огледу „Стерија као представник бидермајера“. Помешаност праваца је главна одлика бидермајера, те се он показује као „стилски комплекс у коме се сусрећу бајронисти, познокласицистички и позноромантичарски епигони, младонемачки либерално настројени побуњеници и формалистички оријентисани новелисти. Та „завађена браћа“ бидермајера се служе пародијом као општим убојитим средством. Пародирају се класицистички еп и барокни роман, романтичарско сањалаштво и сентименталистичка патетика, просветитељски трактати и моралистички списи. У основи ових појава лежи у ствари јачање традиционалне свести и конзервативног мишљења у вези са све развијенијим историцизмом. Неактиван у политици, грађанин бидермајера се окреће књижевности и културним делатностима, тражећи да се, не само

богатством него и културом и начином живота, изједначи са племством. Та племићко-грађанска култура („буржоазирање племства“ и „аристократизирање грађанства“) помало брише и отупљује сталешко-класне границе. У то време се интензивно негује сатира која је усмерена углавном на општељудске мане него на друштвено-класне супротности. Отуда се у том жанру налази на карикирање баналног и тривијалног људског понашања: „унтерхалтовање“ момка и девојке, разговори у „отменом друштву“, анегдотске шале и подвале, пијанство, помодарство, картање, изигравање „ноблеса“ – то су најчешће теме ових хуморески, козерија и сатира“ (ЖИВКОВИЋ 1994а: 20–21). Најизразитији представници српског бидермајерског реалистичког стила били су Јован Стерија Поповић и Јаков Игњатовић.

Други вид реалистичких тенденција у српској књижевности јавиће се међу писцима из Србије, следбеницима вуковске оријентације. Српска национална књижевност се развија на основама народних умотворина. Проза се овде заснива на узорима народног приповедача, на народној анегдоти, шаљивој причи и тзв. озбиљној мушкој приповеци. Код неких писаца у појединим приповеткама у круг уметничког стварања улази народна бајка и народна фантастика (Ј. Грчић Миленко, Милован Глишић, Јанко Веселиновић, Илија Вукићевић). У другој половини XIX века српску прозу одликују елементи фолклора, етнографије, народног виђења и схватања живота и народног приповедања (ЖИВКОВИЋ 1994б: 216). Најприметнији књижевни узор су немачки тзв. „поетски реалисти“ – Паул Хајзе, Теодор Штром, Фонтане; затим Гогољ, Тургеев и Толстој и касније Дикенс, Доде и Мопасан. Преводачки интерес се од немачке заокреће према руској, француској и енглеској књижевности.

У огледу „Дезинтеграција реализма у српској књижевности с краја 19. века“, Живковић закључује да се у Србији реализам формира у виду „српске сеоске приповетке“ (Глишић, Лазаревић, Веселиновић, Ранковић), заснивајући се на народној анегдоти и гогољевском сказу и образује један ток који се може назвати „фолклорним реализмом“. У оквиру српске сеоске приповетке, која обухвата и сеоску и паланачку тематику, јавиће се и други европски утицаји, пре свега Тургеева, а затим и утицаји француских писаца. Постепено ће се и тематика српске приповетке све више окретати ка граду и проблематици градског човека. У појединим приповеткама Лазе Лазаревића и Симе Матавуља у средишту интересовања се појављује лик интелектуалца, који од писаца захтева дубљу, психолошку мотивацију и решавање сложеније духовне проблематике. У српској књижевности се тако образује један приповедачки ток који

има доста стилских особина сличних онима које су у немачкој књижевности назване „поетским реализмом“ (ЖИВКОВИЋ 1994б: 173).

Када је у питању виђење типолошког статуса реализма Јована Деретића, он је сагласан са Живковићевом типологијом и утврђивањем бидермајерског реализма. Осим овог вида реалистичких тенденција српски реализам карактерише и појава фолклорне прозе настале под утицајем вуковске традиције чији су типични представници С. М. Љубиша и Марко Миљанов, као и фаза програмског реализма која је повезана са појавом социјалистичког покрета у Србији. Реализам у правом смислу речи, чист реализам се, по Деретићу, јавља у три основна вида као идилични, социјално-критички и психолошки. Идилични тематизује прилике и људске односе у нашем старом, патријархалном друштву. Главни представник је Јанко Веселиновић. Социјално критички реализам представља савремено друштво, а основни уметнички израз налази у хумору и сатири. Главни представници су Милован Глишић, Стеван Сремац, Радоје Домановић и Симо Матавуљ. Психолошки реализам обележава „заокрет ка унутра“, у његовом средишту су морални и социјални проблеми појединаца; психолошку линију нашег реализма обележавају Лаза Лазаревић, Светолик Ранковић и Бора Станковић. Специфично је за српски реализам што се он у свом историјском развоју креће од патријархалне утопије Светозара Марковића до Домановићеве сатиричне антиутопије, од идиличности некадашње поетичне „Србије на истоку“ до алегорије Србије као „Страдије“. Психолошки реализам се креће у распону између идиличног и трагичног. Аспект трагичног наговештен већ код Лазе Лазаревића снажно се изразио код Светолик Ранковића, а најпотпуније код Боре Станковића. Дело Радоја Домановића и Боре Станковића Деретић одређује као завршни моменат у развоју реалистичке макроструктуре. Као тачке на којој се изворне претпоставке реализма преображавају у своју супротност. „Њиховим делом завршава се велика епоха српске реалистичке приповетке и уједно се успостављају основне претпоставке нове епохе у историји наше књижевности, епоха модерне и модернистичке прозе“ (ДЕРЕТИЋ 2011а: 778).

Говорећи о историјско-типолошком статусу реализма у српској књижевности у студији *Ка поетици српског реализма* Душан Иванић издваја следеће фазе: протореализам, програмски реализам, фолклорни реализам, поетски реализам, потпуни/високи реализам и период раслојавања реализма.

Термин протореализам Иванић преузима од пољског научника Хенрика Маркјевића, наглашавајући да се за ово раздобље употребљавају и други називи



(бидермајер, сирови/стихијни, рани реализам, прелазно раздобље од романтизма ка реализму, романтични реализам). Ово је раздобље неизграђеног, непотпуно обликованог реализма у којем су видљиви остаци старијег типа литературе. Оно што је блиско реализму у књижевности ове фазе је оријентација на прозу и тематско-мотивски оквири са кључна подручјима живота (грађански, сеоски, професионални). Типични представник је Јаков Игњатовић кога следе Милорад Поповић Шапчанин, Коста Трифковић и Буда Будисављевић. Од књижевности се у овој фази очекује да се окрене основним областима савременог живота и да делује исцељујући и поучно (ИВАНИЋ 2007: 19–21).

Програмски реализам карактеришу теме и методе усмерене ка изградњи илузије стварности у књижевном тексту (анализа, опажање, језик свакодневног општења, роман као врста, односно проза). У књижевност продиру позитивистичка тумачења света и младе академске генерације, окупљене у организацији Уједињене омладине српске која тежи да „на основу истине а помоћу науке утврди и унапреди народност српску“ (ИВАНИЋ 2007: 23).

Светозар Марковић изложивши идеје о књижевности у своја два чланка *Певање и мишљење* и *Реалност у поезији*, усмерава даље токове српског реализма. У чланку *Певање и мишљење* Марковић истиче да се „Од књижевности захтева да доноси само оно што је заиста корисно друштву: да претреса и подиже сувремена питања, да представља истински живот народни са гледишта сувремене науке, једном речи да је по мислима и осећајима својим сувремена“ (МАРКОВИЋ 1987: 54). Марковић је, износећи идеје о литератури, сматрао да му је циљ не да разматра поједине предмете српске литературе, већ да определи њен општи правац. Писац је, по њему, дужан да разуме „живот људски са свима разностручним приликама што их живот ствара; да разуме потребе које се рађају у животу и да уме да одговори на питања што их живот задаје сваким тренутком. А то може само човек са сувременим образовањем“ (МАРКОВИЋ 1987: 55).

У чланку *Реалност у поезији* Марковићев став је да је живот народни, садржина, реалност поезије. „Код наших песника нема садржине (бар не садржине која би вредела за народ), јер они не знају за живот народни, они певају само свој живот, који је често изопачен наопачким појмовима из школе и рђавих књига. Ето, то је узрок што наше песништво не вреди за народ, а не зато што је код нас завладао материјализам“ (МАРКОВИЋ 1987: 63). Тако су, како наводе проучаваоци дела Светозара Марковића, Ђорђе Митровић и Саво Андрић и поред извесних заблуда у погледу схватања поезије

и естетике први програмски чланци Светозара Марковића, *Певање и мишљење и Реалност у поезији*, покренули многе књижевне духове и образоване омладинце на размишљање и делотворнији рад у смислу стварања „нове науке“ о књижевности (МИТРОВИЋ, АНДРИЋ 1978: 118).

Идеје о природи кућне задруге су постале основ сижејно-фабуларне подлоге у многим приповеткама у којима се радња развија најчешће тако да потврђује вредност задруга, натуралне (а не робовласничке) привреде, дух колективног, а не вољу побуњене јединке (Милован Глишић, Лаза Лазаревић, Јанко Веселиновић). Програмски реализам је овде идејна подлога неким аспектима фолклорног реализма (ИВАНИЋ 2007: 25). Програмски реализам у књижевности препознаје могућност ширења савремених учења и савремених политичких идеја. Књижевност се богати различитим темама, садржајима, порукама, перспективама казивања. У овој прози су веома важне „поруке“, па отуда честе ванфабуларне дигресије, коментари, поуке, дијалози с читаоцима. Појава тзв. „новог човека“, „бољег човека“, присталице и проповедника социјалистичких и материјалистичких учења указује да је ова проза тежила да гради нови духовни видик својих читалаца и да утиче на њихово свакодневно понашање. Реалистички текст је „миметичка актуелизација света (описивање, именовање, приказивање) и коментарисање, тумачење тога света (дакле, саме фикционалне творевине)“. Овај модел реализма је доминирао крајем 60-тих и почетком 70-тих година XIX века. Осим наведених карактеристика он је унео у књижевност отпор романтизму, усмереност ка реализму, поставио јасне захтеве када су у питању жанрови, поступци и тематика. Прозни облици су динамизирани, а прозна реторика актуализована (ИВАНИЋ 2007: 25–27).

Фолклорном реализму припадају она књижевна дела која тематику из сеоског живота обликују реторичко-стилским поступцима заснованим на народној (фолклорној) традицији. На појаву фолклорног реализма утичу поетика реализма и фолклорно искуство певања и приповедања. У неким текстовима (приповетке Милована Глишића нпр.) сучељавају се фолклорна и друштвено-политичка слика света. Зато трагичан положај сеоске јединке постаје велика литерарна тема која је најуспелија управо у приповеци Милована Глишића. Појава оваквог типа реализма се може разумети ако се има у виду да је у то време становништво у Србији још увек углавном сеоско, а сељачко питање постављено као главно политичко питање већ 1858. на Светоандрејској скупштини. Продор капиталистичких односа у патријархално устројену заједницу је актуелна тема. Интелектуалци још увек уважавају морална

начела патријархалног живота. Осим наведених обележја фолклорни реализам карактеришу и фолклорни хронотоп, колективно-ратно и забавно време, власт и новац сукобљени са русоистички схваћеним моралом сеоског човека (проза Глишића, Вукићевића и Домановића нпр). На једној страни је наивни простодушни сељак, док су на другој представници виших друштвених слојева, капетани, чиновници, трговци, сеоске газде и сл. (ИВАНИЋ 2007: 31).

Поетски реализам је фаза, односно поетика која од књижевности захтева не само да буде копија стварности, већ и њена допуна, да даје „пречишћену слику стварности“. Књижевно дело је „метафоричко-симболичка пројекција света како би се издвојило исконско-есенцијално-идеално од пролазних манифестација свакодневице“ (ИВАНИЋ 2007: 35). Теме породице, завичаја се обрађују из перспективе личног, приватног, искуственог, ширећи се жанровски од идиличних до баладичних тонова, додирујући се често са утопијама (срећна кућна задруга као вредност коју угрожава продор модернијих видова живота). Упадљиви су завршеци приповедака „пантеистички тематски топоси“ човек у јединству са природом, космосом, Богом, јединство појединачне и колективне среће. Дела која припадају поетском реализму се тако подударују са фолклорним реализмом, осим наведених карактеристика приметно је и нарушавање објективности (ИВАНИЋ 2007: 36–38).

Потпуни, тј. високи реализам карактеришу „актуелност тематике, сагласност карактера и социума, дескриптивност и аналитичност, информативност језика и његова улога у обликовању карактера, диференцирање говора из различитих позиција уравнотежавање социјално-психолошке мотивације јунака, овладавање кључним прозним жанровима (роман), проширивање на драму и лирику“ (ИВАНИЋ 2007: 40). Писци у овој фази односе критички према свом ранијем стваралаштву. Илузија истинитости (вероватности) је у основи и ове фазе реализма, али су средства измењена. Поред субјективног приповедача, учесника, сведока, појављује се свезнајући приповедач и приповедање у првом лицу. Приповетка се богати фокализацијом, психолошком концепцијом лика и поступцима у обликовању социјалне средине. Реализам у српској књижевности је тематски веома широк. Међутим, према неким темама је веома рестриктиван. Тако се нпр. подручје интимног своди на оно што је јавно прихватљиво. Еротско-сексуално се тек наговештава и не излази из брачног оквира. У покушају да поетику једног правца сведе на једну реторичку јединицу, фигуру/троп, Душан Иванић за реализам тврди да се може рећи да је метонимичан, пошто су фабула и јунак делови, односно репрезенти неке целине. Радње реалистичких

прича подсећају на делове великих прича о друштвеним процесима, питањима односа друштва и личности, распаду патријархалног света, капитализацији, васпитању и развоју личности. На тематско-мотивском плану у овој фази се уочава кретање од спољашњих „аудитивно-визуелних слика света ка унутарњим, психолошким, дакле прелаз са догађаја на стања“ (ИВАНИЋ 2007: 40–45).

Раслојавање реализма, односно дезинтеграција (Драгиша Живковић) јесте период који су изучавали Предраг Палавестра, Радован Вучковић и Драгиша Живковић уочавајући у књижевности последње деценије XIX века одлике модерне<sup>4</sup>. До раслојавања реализма у српској књижевности долази зато што је реализам у Европи већ прошао, појавиле су се нове књижевне струје, нове теорије времена/простора (Ајнштајн), приметан је продор поезије у прозу, у Србији се преводе Чехов, Мопасан, Ибзен, Стриндберг. Сами прозни жанрови се окрећу субјективизацији, лирском, те се све више описују стања уместо радњи. Видно се шире нереалистички жанрови попут бајке, алегоријско-сатиричне приче, басне. Напушта се репрезентативан/типичан јунак, социјално-психолошки мотивисан јунак, појављује се књижевни јунак из социјално-економски маргиналних слојева. Књижевни критичари уместо корисног, забавног, поучног реалног истичу естетске чиниоце (форма, лепо, стил) (ИВАНИЋ 2007: 49–50).

### 1.3. Мотивација у српској реалистичкој приповеци

У српским реалистичким текстовима, па и у реалистичкој приповеци мотивација се ослања на оно што иначе карактерише културу реализма, позитивизам у филозофији, социјализам и антиклерикализам у идеологији, емпиризам у науци. Наративна проза током епохе реализма, наводи Д. Вученов, у српској књижевности је почивала на три основна битна конститутивна фактора: на фабули, на функцији јунака, испољеној и разрађеној нарочито у јунаковом карактеру и на сликању средине и атмосфере живота. Код талентованијих писаца су фабула, функција јунака и сликање средине атмосфере постајали суптилнији и мање епски размахнути у спољашњем догађању и виђењу. Спољашње мотивисање наратије се окретало ка унутрашњем, сликање средине и животне атмосфере није само „декор“ за позорницу збивања него је функционалније и вишеструко уграђено у структуру наративне прозе (ВУЧЕНОВ 1970:

---

4 У изучавањима Велибора Глигорића и Димитрија Вученова се сматра да реализам у српској књижевности траје до Првог светског рата, реализам почетком двадесетог века је преобликовани реализам.

177–178). Слични став износи и Душан Иванић: „Могло би се рећи да су у почетку српског реализма мотивациона тежишта била постављена у друштвене околности, друштвено-историјске силе, типизирани слабости јунака и психичку енергију“ (ИВАНИЋ 2005: 10).

У делима српских реалиста препознају се социолошка, биолошка, етичка, психолошка, симболичка, фантастична мотивација с тим што би прецизније било нагласити, како наводи Драгана Вукићевић, да је доминантна мотивација у реалистичком тексту „избалансирана социјално-психолошка мотивација којој се у већем или мањем интензитету прикључују и други типови мотивација“ (ВУКИЋЕВИЋ 2007: 316). У овом смислу речи Михајло Пантић наводи да је идеологија српског реалистичког приповедања у томе како опајати свет, што верније га описати, описом и пратећим коментаром тумачити, дати свој став и суд о том свету и тиме кориговати социјалне процесе (указати на појаве, како се некад говорило). Реалистички писац је социјално ангажован и уверен да пише зато што има јасно одређену друштвену улогу и пише зато што верује да његове речи имају важност. Друштво системом својих вредности и конвенција гради поверење у писца и послушкује оно што писац говори, а писац настоји да то поверење оправда и испуни (ПАНТИЋ 2015: 239).

Као интегративна категорија текста мотивација управља целином текста и омогућава целовитост одређених приповедних категорија као што су фабула, лик, наратор. Драгана Вукићевић издваја типска обележја реалистичког мотивацијског система где се препознају: уравнотеженост социјалне и психолошке мотивације и њихова доминација над осталим, врло разноврсним типовима мотивације, изразито сложени (дисјунктивни, конјунктивни, негацијски) односи у мотивацијском систему и изразита дискурзивност, доминација експлицитне (првостепене и другостепене мотивације) али и имплицитне мотивације, у вези са тим доминација вероватног над произвољним приповедањем (ВУКИЋЕВИЋ 2007: 324–325). Мотивација је током српског реализма била променљива. Код програмских реалиста упадљива је социјална мотивација. Касније, почетком 90-тих година наглашавао се етички тип мотивације, мада ни овај вид мотивације, иако ослоњен на социјалу мотивацију није био довољан као би се сложеност узрочних веза у свету што уверљивије приказала јер „нису били сви сељаци наивни, ни жене покорне, ни сеоски капетани похлепни“. Уместо Глишићевог начина мотивисања јунака афирмисао се нови тип мотивације – психолошка која је требало да остане подређена социјалној мотивацији (или барем избалансирана са њом), јер би се у противном нарушило веровање у могућност

објективног приказивања света. Захваљујући симболичкој и фантастичној мотивацији се, упркос дестабилизацији реалистичке слике света, свет откривао у својој неодређености, недефинисаности (ВУКИЋЕВИЋ 2007: 314). Попут европских и српски писци неке сфере људског живота игноришу, те еротика, подсвест, нагони, остају неименовани, односно инсистирајући на ономе што је манифестно, реалистичка поетика љубав, еротско, подсвесно из „денотативног говора пребацује у фигуре и тропе“ (ВУКИЋЕВИЋ 2007: 325).

#### 1.4. Јунаци српске реалистичке приповетке

У српској реалистичкој прози прича се додирује са глобалним представама о свету које карактеришу једну заједницу. Места радње ових прича јесу сеоска заједница, градски живот, школа, државна администрација, породица, кућна задруга. Приповетка ствара извештај догађаја, обликује га као целину, текст, помоћу одређених трансформација (поступака као што су заплет, ретроспекција, проспекција, перспектива, хронотопизација). У реализму контекст догађаја је сразмерно јасан, чврст, али је тај контекст отворен за различите исходе (ИВАНИЋ 2007: 91). Реалистички (нискомиметички) јунак није надмоћан у односу на људе из свог окружења, већ је сличан читаоцима приповетке. Ови јунаци покушавају да ојачају кућну задругу, да се остваре на емоционалном и професионалном плану, да се социјална неправда казни, да се интегришу у „позитивну заједницу“ (ВУКИЋЕВИЋ 2007: 95–96). Посматране и описиване појаве се представљају хладним критичким тоном, те уместо поетизоване лексике и метафорике долази колоквијални, свакидашњи израз и детаљнији конкретизовани описи (ЖИВКОВИЋ 1994б: 216). Методологија грађења ликова, истиче Сава Пенчић, је код свих реалиста XIX века истоветна. Ликови су окружени читавим низом детаља са циљем да делују што уверљивије. Реалистима је веома важно портретисање јер је оно одраз талента, моћи запажања и сликања појавне стварности. Портретисање је било двојако: непосредно и помоћу амбијента. Портрет је често прво познанство са ликом. Све црте лика морају бити усклађене са његовим унутарњим садржајем. Детаљно се описују одећа, манири, начин ходања, карактеристични покрети, изрази лица, погледи (PENČIĆ 1967: 38). У портретисању помоћу амбијента Пенчић примећује двосмерне принципе узрочности и последичност, тако су лик и амбијент међусобно условљени. Предметни свет не губи своје објективно значење, већ

је само средство за проширивање представе о лику, за његову комплекснију објективизацију (PENČIĆ 1967: 39).

У огледу „Реалистички јунак у српској књижевности“ Драгана Вукићевић указује на доминантне особине реалистичког јунака. Када су особености реалистичког јунака у питању у односу на романтичарске приповедачи не посматрају јединку изоловано. Реалистички ликови су исторични јер су дубоко поринуте у економску, политичку, друштвену стварност, а не јер припадају прошлим временима. Реалистичког јунака одликује редувантност која се открива у историчности, миметичности и хронотопичности. Прва назнака која обједињује информације о лику јесте властито име. У реалистичким текстовима имена су најчешће попут имена из свакодневног живота (са неким изузецима нпр. у прози Радоја Домановића). Миметичност јунака се потврђује у портретисању (посебна је функција одеће која је најчешће најпре метонимијска па тек онда сижејна) и језичким карактеризацијама. Јунаци реализма јесу говорљиви, али не причају о свим темама. Говор реалистичких јунка може бити рестриктиван, скривен у гесту или ћутњи.

Јунак реализма је хронотопичан, одређен местом и временом и као такав одговара реалистичкој концепцији јунака утиснутог у укупну стварност, политичку, друштвену и економску, у стварност која је конкретна и стално се развија и у себе уграђује информације о времену и простору. У реалистичким текстовима, како примећује Драгана Вукићевић, простор, време и јунак чине јединствену интерпретативну заједницу, те предлаже да се за једну од приповедних доминанти прогласи већа заступљеност сценски (драмски) осмишљеног простора него пејзажа. Описи природе, своју реалистичку легитимност стичу довођењем у везу с јунаком (ту су да би нагласили душевно стање јунака или по сличности ведар дан/ведар јунак, обратите пажњу на истовременост атрибута) или по контрасту (индиферентност природе постаје негативан фон на коме се још јаче оцртава душевно расположење јунака) (ВУКИЋЕВИЋ 2004: 165–171).

Информације о реалистичком јунаку могу бити засноване на опесервацији, на поступцима, радњама, на вредновањима, утисцима. О лику може говорити сами лик, или приповедач, или могу други јунаци говорити о њему. Вишегласје се остварује варирањем степена поузданости различитих гласова. Лик може бити одређен и поступцима, анегдотском карактеризацијом (Глишић) или глаголским дескрипцијама (Матавуљ).

Осим миметичности и хронотопичности и типичност је једна од редуванци реалистичког јунака. Појам типског увек указује на више од оног једног који јесте. Релациона веза се односи на везу са књижевним јунацима из других дела (*Вертер* нпр) или се лик представља као да има референте у стварности (типични сељаци, зеленаши, учитељи, ђате и сл). Појам типског подразумева чврсту равнотежу између стварности за себе и стварности за друге. Када се она поремети, реалистички јунак – тип на путу је да постане индивидуа, што је случај код колебљивих Вукићевићевих и Матавуљевих јунака или Лазаревићевих јунака слабе воље, док Глишићеви јунаци имају више типских црта. „Индикативно је да Матавуљеви описи острвљана или Сремчевих динараца у великој мери кореспондирају с Цвијићевим етнопсихолошким студијама. Осим етничких, заједничка маска је могла активирати и културне стереотипе засноване на полу јунака“ (ВУКИЋЕВИЋ 2005а: 281).

Крајем XIX и почетком XX века појављују се необични књижевни јунаци налик онима које су рани реалисти одбацили. Више простора се даје чудним, необичним, мало вероватним јунацима, објективна стварност се повлачи пред психолошком (типско смењује индивидуално), алегорично, сатирично, иронично и симболично смењују објективно (реалистички типови постају или индивидуе, или фигуре, симболи). У српској реалистичкој прози од екстерног приказивања јунака који је увек доступан оку јавности прешао се пут до интерног приказивања јунака.

Померањем са друштвено репрезентативних јунака (типова) на индивидуе, релативизује се место јединке у свету и њена знања о том свету – етичка, национална, социјална. Крупне промене у концепцији књижевног јунака везују се најчешће за прозу Лазе Лазаревића, мајстора непоузданих (ауто)портрета, јунака с маском самообмане (*Ветар, Вертер, Швабица*) (ВУКИЋЕВИЋ 2004: 165–179).

### 1. 5. Приповедач

Приповедач у реалистичким текстовима није само неко ко прича причу, већ је, аналогно са стварним животом у коме постоје ситуације у којима се приповеда, људи који то вешто чине и они који слушају, најчешће онај који говори, који се неком обраћа у уобичајеним комуникативним околностима (ИВАНИЋ 2007: 134). Као неко који је „попут нас“ он приповедањем предочава свет који је очигледан и вероватан. Његово основно обележје је наглашена перцептивна способност, а основна функција је



функција тумача света. Перцепцијско поље овог приповедача је сужено – уместо панорамичне слике града или села, наилази се на конкретнији опис амбијента или се са слике прелази на портрет јунака (ИВАНИЋ 2007: 235–236).

Реторика и намера приповедача су се у реализму мењале. Почетна намера да подучи, насмеје, забави или опомене читаоца, временом је требало да буде прикривена. Реторика (псеудо)истинитости, (псеудо)очигледности прикривала је реалистичку тенденциозност. Приповедач у свет ликова улази интеграцијом коментара са говором ликова, наводи Душан Иванић, издвајајући доминантна својства сложене фигуре реалистичког приповедача којег карактеришу хипотипозичност (опширно приказивање нечега, јасно и живо као да је присутно или као да се догађа пред нашим очима), унутрашња дихотомичност (реалистички приповедач (објективно, уверљиво) „види“ именује, описује свет, али и даје одређен смисао о том свету) и дијалогичност (драматичност) која се односи на појаву да се реалистички приповедач ослобађао „монолошког сагласја са ликом“, ступао у дијалог са њим, али и са самим собом (ИВАНИЋ 2007: 240–244).

Уверљивост реалистичког приповедача се проверавала питањем вероватности онога што перципира и контролом вероватности онога што зна што се повезивало са избором приповедача у првом или трећем лицу. У реалистичкој прози доминира приповедач у трећем лицу с обзиром на то да овај вид приповедања има најмање ограничења када су у питању тачка гледишта, темпорални поредак, знање, коментарисања, објективности, неутралности. Међутим, пошто у стварном животу није могуће приступити свести другог, позиција свезнајућег приповедача у трећем лицу се проверавала активирањем интеракцијских веза приповедач – лик, пребацивањем фокализације на јунаке и унутрашњом дијалогизацијом приповедачевог гласа. Знаци навода, глаголи казивања и мишљења (рекао, казао, помислио) раздвајали су делокруг јунака од делокруга приповедача, што је касније техником доживљеног говора минимализовано (ИВАНИЋ 2007: 249–250).

Приповедач у првом лицу је лако могао одступити од реалистичке поетике. Крајем епохе реализма развојем психоанализе, откривањем теорије релативитета се губила вера у моћ искуствене спознаје света, што се одразило и на особине реалистичког приповедача. Праћењем разлика у концепцији приповедача у делима Светолика Ранковића и Боре Станковића примећују се промене, наводи Душан Иванић: „Код Ранковића ауторитативна инстанца још увек опстојава. Ранковићевом наратору није била одузета функција дешифранта привида изазваних субјективним

перспективама лика. Ауторитарност свезнајућег приповедача тек ће у делу Боре Станковића у потпуности бити подривена субјективним перспективама лика“ (ИВАНИЋ 2007: 255–256).

## 1.6. Стил

Књижевност епохе реализма увек подразумева стварност као основно средство фикције. Душан Иванић веома детаљно износи одлике стила српске реалистичке прозе. У првој фази стил се одликује ироничким, полемичким, пародијским односом према претходном романтизму, а касније се тежи референцијалности, основним значењима речи, идентификовању јунака говором. У реализму се примењују форме посредовања између усмене и писане комуникације међу којима се издваја сказ који као облик приповедања почива на илузији усмености у писаном тексту. У раној фази (протореализам) се иронизирају и пародирају претходници (романтизам). У каснијим фазама се тежи ка референцијалности и основним значењима речи. Опредељење за говорну делатност свакодневице српских реалиста је могло да повеже и премости постојећу стварност и строго уређени текст. Отуда веома учестала употреба глагола говорења, евоцирања, исповедања, памћења, нарочито у раној фази.

На ниво реалистичности је утицао квалитет описа који је тежио стварности и савремености. Реалисти су наметали теме које су захтевале одговарајући лексички фонд и стилска решења, што значи да су тематика (заједно са јунацима, фабулом, техником заплета и расплета) и стил били равноправни у поетским захтевима епохе. Душан Иванић наводи да се с реалистичким тенденцијама повезује опис(ивање) са животним свакодневним (реалним) хронотопима. Тематика утиче на избор хронотопа али као најчешћи се издвајају ђачке и студентске собе, дућани, канцеларије, крчме, школе, занатлијске радионице, затвори, полицијске станице, болнице, цркве, дворишта, куће. Прецизно и исцрпно се описују временске прилике, годишња доба, делови дана. Примена оваквих стратегија лако може довести до монотоније и незанимљивости. Међутим, вешти приповедачи су да би избегли монотонију укрштали непоновљиво/судбинско и свакодневно/савремено, спољашње са унутрашњим у неочекиваним спојевима, непрестано трагајући за формулом којом би се свакодневица саопштила као епски вредна прича (ИВАНИЋ 2007: 365). Писац реалиста инсистирајући на детаљу не жели да остави никакву сумњу у аутентичност оног што

предочава нашем доживљају, наводи Сава Пенчић. Прецизност је саставни део његове стваралачке технике. Његове слике предмета, призора и ситуација пуне су многобројних детаља који треба да демонстрирају моћ његовог запажања. Детаљизација је усмерена ка потпуном остварењу илузије истинитости и аутентичности (PENČIĆ 1967: 40–41). Међутим, Душан Иванић наглашава да се реалисти нису одрицали пренесеног смисла (симболичког, метафоричког или неког другог реторички препознатљивог смера), што се види у избору другачијих мотивско-тематских склопова, другачије лексике и синтаксе (ИВАНИЋ 2007: 374). Како се реализам приближавао својим зрелијим фазама, поготово при прелазу реализма у модерније облике, наводи Милорад Јеврић, уместо каузалистичке и прегледне слике света „нуди се збркана визија, са јачањем песимизма, фатализма и губљења сваког смисла људског постојања. Слутња трагичних збивања у ратним катаклизмама (балканским ратови, Први светски рат) наговештена је већ у делима наших реалиста и постаје њихова саставна мора“ (ЈЕВРИЋ 2017: 374).

Ричард Форд [Richard Ford] у огледу *Ауторитет кратке приче* сматра да су добре приче мешавина планирања, динамичности, енергије и вештине, али и среће и заблуде и интуиције, или неочекиване инспирације. За ту мешавину не постоји готова формула, у причама се често ствари једноставно десе што је разлог због којег би их требало још више ценити. Оне су налик животу по томе што су у стању да створе утисак да се то мајсторство ту пред нама створило готово ни од куда чиме нас учвршћују у вери у уметност и мистерију живота. Да би се извело велико миметичко мајсторство, по којем уметност и живот постају слични, кратке приче морају да садрже велике и мале, упадљиво очигледне и једва приметне доказе о пишчевом ауторитету. Пишчев ауторитет је по Форду, његова намера која се може спровести на различите начине, да преузме привремену контролу над читаочевом пажњом и вољом, односно да савлада читаочев отпор и придобије његово поверење како би му наметнуо неку идеју за коју верује да је вредна и његовог и читаочевог времена и труда (FORD 2009: 96–96). Српски реалистички приповедачи, ослоњени на домаћу традицију, нарочито на етнографски, карактеролошки и језичко морфолошки моменат у делу Вука Караџића, али и на стабилизване облике претходне, романтичарске српске уметничке приповетке, примајући и утицаје из руске, немачке и француске књижевности, формирали су врло разуђену мрежу приповедних топоса, облика и идеја, један богат и слојевит уметнички свет, једну представу о реалном свету. Слика српског друштва

онога времена коју данас имамо умногоме почива на слици која нам о том друштву долази из српске реалистичке прозе (ПАНТИЋ 2015: 239).

Епоха српског реализма је наишла на велика интересовања у књижевној критици, наводи Горан Максимовић, али је у науци о књижевности имала противречан пријем. О писцима и делима ове епохе је у другој половини XX века писано и „неумерено и много, а резултати до којих се долазило углавном су по квалитету остајали несразмјерни наглашеном интересовању и не само да у методолошком и аналитичком смислу нису превазилазили претходна научна достигнућа него су остајали и испод нивоа студија која су о реализму писали његови савременици или непосредни сљедбеници (Љ. Недић, Б. Поповић, Ј. Скерлић, П. Поповић, Б. Лазаревић)“. Максимовић закључује да постоје ретки примери новог ишчитавања прозе српског реализма у критици крајем XX века (Димитрије Вученов, Драгиша Живковић и Бранко Милановић), те да аутентични образац модерне књижевне историје реалистичке епохе представљају студије Јована Деретића и посебно Душана Иванића. „До преваге иманентног приступа у српској књижевној историографији која се бави проучавањем XIX вијека дошло је појавом младе генерације књижевних историчара стасале на искуствима савремених методолошких школа“ (МАКСИМОВИЋ 2003: 54). Крајем XX и почетком XXI века на примере новог ишчитавања ове прозе се наилази нарочито у студијама поменутог Душана Иванића, Станише Величковића, Горана Максимовића, Драгане Вукићевић, Снежане Милосављевић Милић, Светлане Томић, Драгана Бошковића, Саше Хаџи Танчића и других.

Увид у поетичка обележја српске реалистичке приповетке указује на могућност праћења феномена трагичног кроз тематску структуру, анализу историјских сукоба, преко социјалних, затим сукоба јавног и приватног, објективне и субјективне реалности, те унутрашњих сукоба уоквирених у личностима појединаца, као и истраживање испољавања у уметничкој форми и естетичких ефеката кроз обраду трагичних мотива, хронотопа, психолошког портретисања трагичних јунака, симболичких слика, сцена и језичко-стилских поступака, наративних стратегија које омогућавају испољавање трагике у књижевноуметничкој, наративној форми. Кроз српску реалистичку приповетку се сасвим јасно препознају и поменути модуси трагичног који су и полазна основа у нашем истраживању.

## **IV ТРАГИЧНОСТ СВЕМИРСКОГ УДЕСА**

Трагичност свемирског удеса подразумева пропаст и страдање свега појединачног, онога што има „појединачни битак“. Племенито, велико и лепо пропада у овом модусу трагичног без своје личне кривице (MARKOVIĆ 1981: 521). Реч је о трагичним ситуацијама које су обележене људским страдањем и несрећним исходима који су изазвани спољашњим силама и околностима у којима је јунак (јунаци) жртва спољашњих околности, односно нетрагички карактер постаје жртва трагичних ситуација (BORJEV 2009: 79). Овој типологији трагичног припадају дела са наглашеним трагичним виђењем живота у којима се, по запажању Н. Фраја, трагедија изражава као свемоћ судбине над којом човек нема уплива (FRAJ 1979: 237). Трагичне ситуације у којима се јунак мимо своје воље или кривице налази могу бити изазване историјским догађајима, природним катастрофама, болестима или, једноставно, сиромаштвом које води ка страдању. Увидом у тематску структуру српске реалистичке приповетке налази се на знатан број приповедака у којима трагично виђење живота има корене у наведеним ситуацијама.

## **1. ТРАГИЧНО И ИСТОРИЈА**

За расветљавање трагичног чији узрок није кривица или погрешка појединца, већ историјске околности у којима се јунак мимо своје воље налази, постаје жртва и страда, од важности је указати на новија промишљања о односу уметности и историје у фиктивним текстовима.

### **1.1. Књижевност и историја**

У есеју „Дискурс историје“ Ролан Барт [Roland Barthes] (1967) говори о процесу настајања „историјске чињенице“ који је условљен великом селекцијом података и идеолошким процесима који чињеницама дају „субјективни смисао“. Наша цивилизација је зависна од ефекта стварности, наводи Барт, о чему сведочи развој специфичних жанрова као што су роман, дневник, фикција, документарна литература, хронике, историјски музеји, масовни развој фотографије. Историја је у једном тренутку њеног развоја у XIX веку у нарави видела одраз и значење стварности. Тако је

наративна структура развијена у радионици фикционалних прича (у процесу стварања митова и епова) постала и доказ стварности. У каснијој историјској науци, која је настојала да говори не толико о хронологијама колико о структурама наратија није више имала ту улогу. Дошло је до промене идеологије, историјска наратија умире, јер историја више не служи као стварност колико као интелигибилност<sup>5</sup> (BARTHES 1989: 140). Барт и постструктуралисти сматрају да је историја света историја нашег мишљења о чињеницама, а не историја чињеница.

У овом смислу речи у својој *Метаисторији* Хејден Вајт истиче трополошки, жанровски и наратолошки карактер историографије. Историјски рад посматра као вербалну структуру у облику наративног прозног дискурса. Историје, по њему, подразумевају сједињење извесног броја података, теоријских појмова и тумачења и објашњења тих података, али и наративну структуру њихове презентације, укупне слике претпостављених догађаја у прошлим временима. Историје поседују структуралну садржину која је поетске и лингвистичке природе и која служи као претходно прихваћена парадигма онога што би посебно „историјско“ објашњење требало да буде, те која функционише као „метаисторијски“ елемент у свим историјским делима (VAJT 2011: 9). У *Метаисторији* Вајт покушава да осим идентификације и тумачења главних облика историјске свести у Европи XIX века, утврди и јединство поетских елемената у историографији и филозофији историје у било којој ери. Како је врло мало пажње посвећивано уметничким компонентама историје, Вајт је покушао да откривањем лингвистичког поднебља у коме су поједине историјске идеје креиране утврди поетску природу историјског дела (VAJT 2011: 10). Разматрајући Вајтове ставове у огледу „Дискурс историје и Вајлдова ревизија шекспиријанског наслеђа у причи *Портрет господина В. Х.*“ Александар Радовановић сматра да су они, били аисторични или не, важни као теоретска перспектива која отклања илузију о језику као историјски неутралној категорији и подстиче на лингвистички скептицизам у бављењу историјом (РАДОВАНОВИЋ 2012: 635).

У огледу „Историја и наратија, теорија и фикција“ Драган Бошковић резимирајући ставове првенствено Х. Вајта и М. Фукоа истиче да је историји

---

<sup>5</sup> „Thus, we dose the paradoxical circle: narrative structure, elaborated in the crucible of fictions (through myths and early epics), becomes both sign and proof of reality. Hence, it will be understood that the effacement (if not the disappearance) of narration in contemporary historical science, which prefers to speak of structures rather than of chronologies, implies much more than a simple change of school: a veritable ideological transformation; historical narration is dying because the sign of History is henceforth not so much the real as the inteligible“ (BARTHES 1989: 140).

иманентна наративна структура, али она ипак истовремено испуњава и све неопходне научне методолошке захтеве и нормe. Историјски текст се налази између науке и фикције, између „миметичког“ карактера и аналитичности, реторике и поетике, наратива и жанра. Он је синтеза истраживања, науке, писања, имагинације и рефлексије (БОШКОВИЋ 2011: 37). Трагајући за одговором на питање како и шта то фикционални текстови откривају, какву врсту знања, чега су сведоци, Бошковић закључује да фикција активира сведочанства више као став и доказ, извесност или као прилаз нечему што је у домену егзистенцијалног искуства, увек непознатог. Фиктивни текст није само медијум удеса него имагинативни доказ тог удеса. Фикција кроз сведочење, исказ или говор изражава постојање. Сведок је замена за догађај, а фикционални текст наративна замена за сведока. Фикција је сувласник знања, који из тог знања артикулише причу, сам себе препознајући као „надсведока“ или адвоката тог знања (БОШКОВИЋ 2011: 34).

Односе историјског, истинитог и фикционалног<sup>6</sup> у српској књижевности крајем XIX века разматрала је Слободанка Пековић у огледу „Учитавање могуће историје“. Однос уметности и истине, као један од основних проблема мимезиса и схватања уметности уопште, (историје и књижевности) у приповеткама са историјском тематиком је слабије посматран у односу на роман. Ако се претпостави да су историја, историјски догађаји и личности истинити, проблем је тежи. Ауторка сматра да се не сме тврдити да је књижевност лишена истине или односа према њој. У приповеткама са историјским садржинама однос историјске и имагинарне стварности је значајан јер жанровски одређује приповетку (ПЕКОВИЋ 2003: 22). Приповетке са претежно историјском садржином се без проблема сврставају у историјске, док су све друге део фикционалне књижевности. Како је утицај приповедачке прозе на читаоце различит, важно је знати да виртуелна историјска стварност фикционалних дела утиче и гради историјску свест публике. Важно је имати у виду и да су писци склони манипулацији и (зло)употреби историје из, можда, артифицијелних, идеолошких или неких других разлога (ПЕКОВИЋ 2003: 23). Многи српски писци током XIX и почетком XX века су радо величали српску прошлост у контексту националне историје са циљем да се историјска, могућа, пожељна истина у њиховим делима покрене, пробуди народне

---

<sup>6</sup> Пол Рикер [PAUL RICOEUR] је токове историјског и фикционалног одредио двома димензијама од којих је једна хронолошка, епизодијска димензија у којој се историја прати као низ догађаја. Друга је нехронолошка, конфигуративна и она преобликује догађаје у историју уз помоћ приче, заплета. Обе ове димензије граде приповедачки свет писаца са краја деветнаестог и почетка двадесетог века (RIKER 1993: 28).



масе. Могући ликови и догађаји морају деловати историјски вероватно како би писац трансформисао историју.<sup>7</sup>

Српску литературу епохе реализма су пратиле трансформације традиционалних књижевних модела и потреба за заснивањем националне свести и националних митова, што је утицало да односи између историје и фикције постану сложенији. Истина у историјској приповести се може схватити амбивалентно: као историјска, „права“ истина, и/или као идеолошка истина која се чини најкориснијом за истину коју аутор сматра сврсисходном, сматра Слободанка Пековић, додајући да су писци инсистирали да истину у делу претворе у истину на делу, да је оживе и учине стварно могућом. Зато је важно имати у виду да време у коме стварају српски реалисти обележавају јаки снови о потпуном националном ослобођењу што условљава одређен однос према „истини“. Писци, који су писање историјске приповетке схватили као чин којим се одужују своме народу, допринели су да се једна имагинарна, али жељена историја, учитава у оно што је била стварност (ПЕКОВИЋ 2003: 25).

Ненад Николић у огледу „Књижевноисторијска прича – нужност и немогућност“ разматра може ли се из прихватања нужности књижевноисторијске приче за историјско представљање књижевности и немогућности њене објективности пронаћи начин на који би различите приче омогућиле свестранији приступ књижевној прошлости. Разматрајући ставове Дејвида Перкинса, Линде Хачион, Марија Валдеса, Николић закључује да је књижевна прошлост приступачна само кроз причу и да је објективна прича о прошлости немогућа – јер дешавања из прошлости смисао добијају тек када се приповедно уобличе. Дела своју осмишљеност имају тек у целовитом погледу на прошлост који долази после и који успоставља односе међу догађајима на које њихови актери нису морали ни мислити. Зато се књижевноисторијска прича појављује као израз нужности и немогућности. Књижевноисторијска прича не може бити целовита и коначна прича о прошлости. Ипак, она је једини начин на који се до прошлости долази. Немогућност књижевноисторијске приче произилази из чињенице да се објективно знање о прошлости не може стећи и несавршености појединца који треба да је исприча. Књижевноисторијска прича је, чини се, нерешив проблем сваке културе јер прошлости нема без приче. Различите приче садрже различите прошлости

---

<sup>7</sup>„Није редак случај да писац парафразира историјско време и историјске догађаје и да као опцију приповедања изабере неки други, могући, исход који би више одговарао било унутрашњем приповедачком склопу, било идеји и намерама писца, а не оном што се заиста и догађало“ (ПЕКОВИЋ 2003: 24).

које су увек ограничене документованим дешавањима која изван приче немају смисла. Зато је ово прича без краја коју је немогуће окончати, иако је сваки нараштај завршава. Нужност и немогућност књижевноисторијске приче захтевају покретање великог дијалога о књижевној прошлости, вредностима заједнице и њиховој сталној промени (НИКОЛИЋ 2013: 139).

## **1.2. Српска историја XIX века у књижевности**

Српска општа, политичка, културна и ратна историја су испуњене трагичним ратним сукобима који датирају од самих почетака до модерних времена. Деветнаести век јесте доба великих историјских догађаја, политичких и културних промена који су нашли свој уметнички одраз и у српској књижевности епохе реализма. Зачетак реализма на плану идеја јесте у знаку социјалистичког покрета Светозара Марковића (1868). Политичка историја је у знаку Велике источне кризе (1875), док је крај епохе у знаку Мајског преврата (1903). Политички живот је обележен апсолутизмом, појавом и оживљавањем странака, док је културни живот у успону. О свим овим дешавањима пише Јован Деретић у Културној историји Срба.

Велика источна криза (1875–1878) је почела сељачким устанком у Невесињу јуна 1875. (Невесињска пушка). Устанак се проширио по целој Босни и Херцеговини, захватио Санџак, делове Бугарске и Македоније. Након Првог српског устанка, ово је био највећи сељачки устанак на Балкану и највећи герилски рат у Европи у XIX веку. У рат са Турском улазе Србија и Црна Гора и касније Русија. Криза се завршава Берлинским конгресом (1878). Босна и Херцеговина добија аустријску управу, Србија је добила четири округа на југоистоку и признање независности, а Црна Гора добија излаз на море и признање независности. Друштвени и политички живот Србије тога доба су обележили аутократски, деспотски режими кнеза Милоша, аутократизам чиновничке олигархије у доба уставобранитеља, просвећени апсолутизам кнеза Михаила, а у доба реализма апсолутизам последња два Обреновића. Отпор и борба против апсолутистичких режима доводе до оснивања политичких покрета и партија. Током XIX века у Србији се развијају покрети уставобранитеља крајем 30-тих и почетком 40-тих година, либерални покрет крајем 50-тих и почетком 60-тих и социјалистички покрет Светозара Марковића, крајем 60-тих и почетком 70-тих година. Покрети прерастају у политичке партије: из либералног покрета настаје Либерална

странка (Јован Ристић), следбеници уставобранитеља образују Напредну странку (Милутин Гарашанин), а социјалистички покрет после Марковићеве смрти развијао се у два правца: у Социјалистички покрет Мите Ценића и других социјалиста, из којег ће касније (1903) израсти Српска социјалдемократска партија Димитрија Туцовића и у Радикалну странку (Никола Пашић), најзначајнију и најутицајнију политичку партију у Србији у последњим деценијама XIX века која ће се од левичарске сељачке странке развити у типичну грађанску партију. Партије су се бориле са режимом и међусобно (ДЕРЕТИЋ 2011б: 273–275).

Српска историјска прошлост је за писце одувек била изазов. Део писаца српског реализма пише о историјским догађањима из даље или ближе прошлости којима нису били сведоци. Други су у својим делима забележили историјске токове свога доба, док су поједини историјску тематику у свом стваралаштву потпуно мимоишли. Трагичне одјеке историјских збивања пратићемо у делима С. М. Љубише, М. П. Шапчанина, Лазе К. Лазаревића, Бранислава Нушића и Петра Кочића.

### **1.3. Историја као инспирација – Стефан Митров Љубиша**

Стефан Митров Љубиша је стварао на прелазу између романтизма и реализма, те су у књижевној критици неуједначена мишљења да ли припада романтизму или реализму. Славко Леовац истиче да је важно што је у Љубишином приповедању основна реалност објективно иронична и судбоносна повест. Љубишина при-повест је врло значајна антиципација модерног романа-хронике (ЛЕОВАЦ 1978: 227). Одједи националне историје у животу људи пишчевог завичаја јесу, у мањој или већој мери, предмет готово свих Љубишиних приповести што није могло бити незапажено у књижевној критици. Славко Леовац је запазио да је Љубиша збијао историју у приче – приповести под утицајем казивања разних анонимних добрих причалаца. Изворно, историјско и хроничарско казивање је говор повести у облику приповести. Структура његових најбољих приповести показује да је он антиципирао модерну хронику у којој се откривају повесне егзистенције људи, њихова судбинска и судбинско-иронична егзистентна повезаност за токове историје (ЛЕОВАЦ 1978: 226). Историјску основу приметио је и Видо Латковић. Историју као конститутивни елемент (поред етнографије и форми усменог предања) поезике Љубишине прозе издваја и Јован Деретић, који запажа да су Љубишу највише привлачила два удаљена времена у историји Црне Горе

и Боке. Приповетке *Скочидјевојка*, *Проклети кам* и *Кањош Мацедоновић* се односе на време XV века када се гасе последњи остаци наше средњевековне слободе. Приповетке *Шћепан мали*, *Продаја патријаре Бркића*, *Поп Андоровић нови Обилић* и *Горде* приказују збивања из друге половине XVIII века у којима се осећају наговештаји националног буђења и ослободилачких покрета (ДЕРЕТИЋ 2011а: 798). Генезу Љубишине прозе Душан Иванић открива у споју легенде, историје и литературе и у надградњи анегдоте или шаљиве приче (ИВАНИЋ 1996: 79).

У огледу „У трагању за изгубљеном историјом“ Мила Медиговић Стефановић, између осталог, настоји да открије колико је Љубишино књижевно дело упило контекст историје и наводи ставове критичара (Божидара Пејовића, Василија Калезића, Јована Скерлића, Јована Чађеновића, Желидрага Никчевића, Радомира В. Ивановића, Радослава Ротковића) који су истраживали примере историчности приповедне прошлости у Љубишином делу (МЕДИГОВИЋ СТЕФАНОВИЋ 2012: 174–177). Мила Медиговић Стефановић закључује да потку приповедачког поступка код Љубише чини фрагментарно или у целости наратолошка историчност очишћене повести. Недискурзивни текстови и догађаји су утицали да Љубиша временски ситуира и сам се одреди према чињеници писања у колективу. Љубиши је била блиска усмена историја преношена кроз предања чланова заједнице у којима су доминирале фолклорне чињенице (МЕДИГОВИЋ СТЕФАНОВИЋ 2012: 175).

Да је Љубиша волео историју црногорског народа једнако као и књижевност закључује и Миодарка Тепавчевић у огледу „Stefan Mitrov Ljubiša i Crna Gora – ровијесно-kulturne veze“. Историја Љубишиног завичаја, Паштровића, се од 1423. налази у окриљу Млетачке републике на размеђи Црне Горе и Турске и у суседству слободног Дубровника што условљава одраз историјских збивања на свакодневни живот Паштровића. Љубиша је приповедач који обрађује историју, легенду и историјске чињенице ослањајући се подједнако на историју, на приповедну историју, на народну историју и анегдотски историзам (ТЕПАВЉЕВИЋ 2017: 43).

О историјским мотивима у Љубишиној прози говори и Војислав Максимовић у огледу „Историјски мотиви у приповјеткама Стефана Митрова Љубише“. Већина мотива у књижевним остварењима Стефана Митрова Љубише је из историјске прошлости његовог поднебља, које је он могао сазнати из историјских списа или из усмених предања. Љубишу су највише занимала она збивања која су у каснијим временима губила стварносне, а попримала епске и легендарне форме у народном памћењу. У људима из прошлости он је откривао светле примере који су налазили

начине да охрабре понижене, обесправљене, национално и верски угрожене сународнике (МАКСИМОВИЋ 2005: 32). Већина Љубишиних ликова није позната историји, већ су пореклом из народног предања или пишчеве имагинације, али ауторова вешта нарација лако уверава читаоце у истинитост приповеданог. Историјски потврђени ликови Љубишиних приповедака јесу лажни цар Шћепан Мали, српски патријарх Василије Бркић Јовановић и деспот Стеван Штиљановић у чијем је обликовању упадљива превласт пишчеве имагинације у односу на „егзактне захтеве историјске науке“. Љубиша приповеда о светлим и тамним странама прошлости без успостављања чврстих граница између приче и историје, између предања и стварних списа. „При свему томе, он није био једнолик, али је врло чврст у раздвајању поларитета – добро и зло, радост и несрећа, тама и ведрина“ (МАКСИМОВИЋ 2005: 32). У наслову неких приповедака време радње је прецизирано чиме је аутор осигурао историјску заснованост мотива као нпр. у *Скочидјевојци* (*Скочићевојка. Приповијест паштровска измаком петнаестог вијека*) или *Поп Андоровић нови Обилић. Приповијест паштровска друге половине осамнаестог вијека*. Љубиша је схватао пресудни утицај историје на народну судбину па и судбину појединца. Верујући у српску виталност и способност да издржи и у најгорим невољама, свестан малобројности и физичке стешњености, принудне растрзаности између великих сила које га окружују он је писао приповетке са историјским мотивима (МАКСИМОВИЋ 2005: 35).

### 1.3.1. Скочидјевојка

У *Скочидјевојци* (1873) Љубиша полази од старе, код више народа забележене, а код нас проширене легенде о трагичној смрти сироте девојке која, бежећи од напасти, скаче са стрме стене у море, језеро или дубоки вир реке. У Паштровићима легенда је била везана за високу и стравично стрму обалску стену. Овој народној легенди Љубиша придружује и легенду са историјском тематиком о паштровском кнезу Стевану Штиљановићу, који је напустио родни крај и настанио се у Срему, где се истакао у борбама против Турака. Љубиша је у *Скочидјевојци* настојао да повеже две независне легенде преко несрећног Штиљановићевог сестрића Стевана Калођурђевића о чијој се судбини такође морало причати у народу (ЈАТКОВИЋ 1964: 30). По угледу на Манцонијеве *Веренике*, Љубиша је покушао да широко развије дирљиву причу о

својим вереницима Стевану и Ружи, о њиховим страдањима и трагичним завршецима живота.

Радња ове приповетке, како је назначено у наслову, се одвија у XV веку. Легенда о трагичној смрти честите девојке која бежећи и бранећи своју част скаче у море је окосница шире приче, заправо, летописа о две струје породице Штиљановић (СЕКУЛИЋ 1971б: 42), ону која ће примити ислам (Стеван Калођурђевић) и ону која ће остати доследна православљу (Стеван Штиљановић).

Жанровска слојевитост ове приче се огледа у присуству фолклорних жанрова, пре свега легенде, бајке и пословица. Љубиша је обликујући уметнички свет приповетке активирао добро познату бајку о невино прогањаној пасторци (*Пепељуга*) али и у приморју добро познату легенду о настанку стене Скочидјевојка као и историјску легенду о паштровском кнезу Штиљановићу. Приповетка је композиционо обликована у шест приповедних целина: Варице, Испрос, Медини и Бубићи, Скадар, Ротац и Скендер паша које прича о неоствареној љубави Стевана и Руже спаја у јединствену целину.

У овој романтичној причи о несрећно заљубљенима индивидуалне судбине јунака су веома вешто уклопљене у историјски контекст. Сајединство трагичног страдања јунака, покушај одступања од обичајних норми, неостварена љубав чине Љубишину прозу примамљивом и савременим читаоцима. У наративном току се уочавају две линије. Једна прати јунакињу Ружу, а друга Стевана Калођурђевића. Драмска структура ове приповетке се уочава у присуству вишеструких сукоба: обичајних норми (Паштровићи се жене само „у свом јату“), сукоб на релацији маћеха - пасторка (највећа препрека Стевановој и Ружиној љубави је маћеха), нетрпељивост Млечића и Штиљановића, те историјски сукоби у којима јунаци принудно учествују. Но, упркос присуству бајковитих елемената, разрешење сукоба води ка трагичном исходу. Ружа је као и Скочидевојка из легенде потражила спас у морским дубинама. Стеван је оклеветан пред млетачким властима које су га затварале, прогањале, окивале на галији. Неправедно кажњаван он одлази Турцима, прихвата ислам, те се као Скендер паша доказује на бојиштима као турски ратник. Тако ће на сремском бојишту крајем свог живота сазнати за смрт свог ујака Стевана Штиљановића и трагичну судбину своје породице. Гоњен вишедеценијском кривицом због изневеравања традиције свога племена, он ће се покајати и покалуђерити.

У првом делу приповетке Варице радња се покреће увођењем главних јунака. Трочлана породица Калођурђевић је окупљена у дому уочи дана св. Варваре када је

обичај да жене врачају гледајући у вариво како би у вариву предсказале будућност. Аутор нам даје слику фолклорно-патријархалног схватања света која се, ипак, оспорава у коментарима неких ликова. Уочи славе светог Николе отац Ђурађ шаље сина Стевана Вуку Мркоњићу по рибу. Том приликом Стеван ће се загледати у његову кћер из првог брака Ружу чиме се наговештава заплет. Мркоњићи не припадају Паштровићима и то је препрека њиховој љубави, односно браку.

У другом делу Испрос, породица сазнаје о Стевановој љубави. Иако страхују од осуде племена уколико прекрше обичај, родитељи су вољни да помогну сину. Мајка Катна се обраћа највећем паштровском ауторитету, своме брату, кнезу Стевану Штиљановићу који одобрава сестрићеву женидбу образложењем да обичај није закон. Тако ће Калођурђевићи испросити Ружу, не слутећи да им невоље поводом те просидбе тек предстоје. Историјска димензија приче се активира увођењем лика Стевана Штиљановића. Паштровачки кнез Штиљановић је био најбогатији мештанин. Удовац без породице својим многим приходима је помагао сиромашне, градио задужбине манастире Праскавицу и Светога Николу. „Прикладан стасом, јунак срцем, кротак и побожан, мудар и разборит, никога није мрзио ни презирао осим лукаве млетачке владе и у својој самоћи уздисао за изгубљеном слободом своје отаџбине, али се устезао од сваког јавног прегона и преврата, а своје земљаке тјешо савјетом“ (МИТРОВ ЉУБИША (б. г.) I: 185). Историјски подаци говоре да је паштровски главар Стеван Штиљановић крајем XV века напустио Боку, те се као кастелан крајишких градова и присталица Хабсбурга борио против Турака и Запољиних људи. Након Фердинандовог крунисања за угарског краља (3. 11. 1527), Штиљановић је као награду добио поседе у Вировитичкој жупанији Михолац и Глоговицу и неке пограничне градове које је до тада држао Јован Ненад, Бач, Фелеђхаза, Сотин и друге (ЂОРОВИЋ 2014: 390).

У *Житију светог Стефана Штиљановића* Јустин Поповић (Ђелијски)<sup>8</sup> наводи: „Овај блажени кнез Стефан Штиљановић, пореклом из српског племена Паштровића, јужно од Хума, са црногорског приморја, рођен је од православних и благочестивих родитеља и одгајен у свакој доброј науци Господњој. (...) Отишавши из свог родног краја у Срем (крајем 15. или почетком 16. века), он постаде деспот Српски и доби на управу место Моровић у Срему, где од тада беше његово седиште“.

(ПОПОВИЋ, 2014)

Паралелно са историјском линијом приче тече и бајка о Пепељуги. Готово до Ружине трагичне смрти пред читаоцима се нижу слике девојчиног трагичног положаја,

<sup>8</sup> Опширније у: Православие. Ру, 17 октябља 2014 г. <http://www.pravoslavie.ru/archive/141017>

маћехиних малтретирања, омаловажавања и сплеткарења који ће се одразити једанко на Ружу, али још више на њеног вереника Стевана. Маћеха, Марија је била спремна на све како би осујетила Ружин и Стеванов брак. Без сагласности мужевљеве Ружу је обећала Раду ковачу. Најпре је покушала да своју кћер из првог брака, Руму уда за Стевана, а када јој то није успело, упорно је до самог краја покушавала да поквари Ружину срећу.

У трећем делу Медини и Бубићи аутор уводи нове ликове – негативце, Маријине и Радове помагаче, чије ће деловање пресудно утицати на судбину Калођурђевића и Штиљановића. Препрека ка остварењу Ружине и Стеванове среће се тако увећава. Осим паштровског обичаја „да се свака жени у свом јату“ препрека ће попримити историјско-политичке димензије. Аутор уводи и разрађује мотив клевете. Опширно представљање породица Медин и Бубић је у функцији откривања политичког контекста приче. Како паштровски кнез није омиљен код Млетака и господе лојалне њима: „Млечић га је трпио за невољу, прежећи га и пазећи му сваку ријеч, сваку стопу, да би га како уловио и смакао“ (МИТРОВ ЉУБИША (б. г.) I: 185), веридба младенаца из различитих племена била је одличан повод да се казне сестрић и ујак. Требало је ујака отровати, а сестрића послати на галију. Стевана су успели на превару домамити на галију, док су при покушају тровања Штиљановића, отровали, заправо, Петра Бубића, те је жељу Марка Бубића за осветом брата Петра било готово немогуће зауставити.

У четвртом делу Скадар наратор прати Стеваново служење на галији и један моменат из тог периода када је Стеван допринео да се са Скадра одбију Турци. Као заробљеник на галији Стеван је обећао да ће се заузети да паштровски кнез помогне Млецима, као и то да ће се засигурно вратити пошто добије дозволу да привремено напусти галију и оде до кнеза у преговоре. Заузврат је Стевану обећано ослобођење. Стеван ће на путу до ујака обићи родитеље и Ружу коју дарује прстеном. Но, на том истом путу, враћајући се од Руже, Стеван ће се срести са Ружином маћехом. Обративши се ујаку за помоћ, коју ујак обећава, Стеван добија од ујака важно упозорење које је наговештај даљих јунакових невоља: „ти си још дијете, не познаваш млетачку ћуд (...) чувај се да те усред побједи за леђима не стукну“ (МИТРОВ ЉУБИША (б. г.) I: 209). Штиљановић зна да се од два зла (млетачког и турског) мора бирати мање, те помаже сестрићу, једно због млетачког обећања да ће ослободити сестрића, у шта са сумњом верује, друго, зато што би турско освајање Скадра и Зете значило „не остати крста од три прста у овијем крајевима“. Ујаково предсказање се и



остварило, након победе уместо ослобођења Стеван је окован и послат на најгору галију, а све због Маријине клевете која је Марку Бубићу дојавила да су се Калођурђевић и Штиљановић договарали како да у том боју ударе на Млетке с леђа. Стеванова галија је пловила за Измир и он је у једном моменту успео да са ње побегне, те су га прогласили мртвим. У међувремену је служио богатог Турчина, са другим Турчином се сукобио и током расправе га убио. Очекујући да га по казни набију на колац, стиже му понуда (по турском закону) да може бити помилован ако се потурчи, што Стеван и чини.

У петом поглављу Ротац се завршава трагична прича о Ружином несрећном животу и узалудној нади да ће јој се вереник вратити. Штиљановић напуштајући завичај поверава Ружу игуману манастира Ротац, Серафину Поповићу. Ружа се збрињава у једној породици, Штиљановић се опрашта од Паштровића и одлази пут Херцеговине. Но, Раде и Марија ће поново дојавити Марку Бубићу да је девојка „заробљена“ у манастиру. Након извесног времена стижу млетачке галије. Млеци прете да ће порушити манастир уколико им се девојка не преда што и чине. Након тога Ружа одлази код тетке, очеве сестре. Рођаци покушавају да је убеди да се уда, уверени да се Стеван никада вратити неће што она категорички одбија. Једног дана док је ишла да фарба платно, пресретају је четири младића међу којима је био и Раде ковач. Бежећи од њих Ружа скаче са стене у море: „тако је нестала ова несретница, која није имала добра дневи од порога до покора“ (МИТРОВ ЉУБИША (б. г.) I: 235).

У последњем делу Скендер паша завршавају се приче о Калођурђевићу (који постаје Скендер паша) и Штиљановићу. Штиљановић ће се 1481. године доказати у боју на Јајцу потукавши турску војску. У међувремену ће се оженити Јеленом пореклом Балшић. Пошто Турци поробе Херцеговину, Штиљановић одлази хрватском бану Ивану Франђипану. Штиљановић је бранио Срем од Турака и проглашен је деспотом 1504. године. Са друге стране, Калођурђевић се доказује у бојевима на Кроји и Скадру под Мехемдом освајачем. Због заслуга постаје Скендер-паша. У једном моменту ратујући против Млетака умало се није срео са својим ујаком који је ишао у Млетке по задатку угарског краља. Штиљановић тада добија вест да је Стеван мртав. Штиљановић је касније дуго живео у миру и умро 1515. године.

Током Мохачке битке 1526. лево крило турске војске је предводио Скендер паша, којем у једном моменту спахије дојављују да на једном гробу нешто светли што би по њиховом веровању требало да значи да се ту налази благо. Међутим, уместо блага они су наишли на нетрулежно тело. Фрушкогорски калуђери су молили пашу да

им преда тело и он је то учинио. Долази до сусрета између већ старог Серафина Поповића и Скендер-паше који открива свој идентитет показујући игуману мач, ујакон поклон. Скендер-паша (Стеван Калођурђевић) сазнаје све о Ружи, породици и млетачким сплеткама. Паша износи своју несрећу и по савету игумана каје се и замонашен враћа својој вери.

Наративно ткиво *Скочидјевојке* се често прекида увођењем фолклорних мотива и исказима пореклом из усмене књижевности као што су епизода гледања у вариво, легенде, обичаји, гномски изрази и Ружина тужбалица. „Преузимање бајковитог модела о злој маћехи потврдиће увјерење да општем злу најчешће доприносе жене“ (МЕДИГОВИЋ СТЕФАНОВИЋ 2017: 145). Љубиша причу о злој жени чини ефектнијом тиме што се страдање недужних изазвано деловањем негативне јунакиње (маћехе) шире ван породичних оквира изазивајући обимнији сукоб. У стереотипној релацији отац-маћеха-кћер се уочавају и стереотипни описи Ружине лепоте који су фолклорног порекла: „висока струка, црне косе и очију, румена лица, изгледала је Ружа лијепа и прикладна (...) Ружа није никада ријечи изустила, но, као што је обичај у цура пред људима, шутила“ (МИТРОВ ЉУБИША (б. г.) I: 178). Мучни положај пасторке исказује наратор „хитра, весела, отворита, није на њу могао познати колико је суза у непреспатијем ноћима код ватре лила, или у шуми дрва сијекући“ (МИТРОВ ЉУБИША (б. г.) I: 178) али и сама Ружа у својој тужбалици у којој себе назива „злопатницом“, „робињцом“, „несретњцом“, „безбратицом“ којој „данак не освиће“. Мила Медиговић Стафановић је у мотивском регистру Љубишине прозе, првенствено *Скочидјевојке*, уочила проблем самоубиства у књижевности. Поред тога ова прича о девојци која се удавила, те слика о Ружином бацању с литице се може тумачити у оквиру Башларових опсервација о „Офелијином комплексу“, механизму осећања немоћи на размеђи воде и неба (МЕДИГОВИЋ СТЕФАНОВИЋ 2017: 146). Ако бисмо из ове перспективе тумачили Љубишин мотив самоубиства у овој приповеци, важно је напоменути да је Гастон Башлар [Gaston Bachelard] дефинишући Офелијин комплекс, истакао да се самоубиство у књижевности припрема као дуга интимна судбина. Таква смрт у књижевности је најприпремљенија, најдовршенија и најпотпунија смрт. Задржавајући се на „трагичном звуку вода“ (самоубиству у води), Башлар воду одређује као материју изразито женске смрти, имајући у виду Офелију чији је кратки живот, живот мртве жене без имало радости, заправо ишчекивање смрти. Офелија умире због туђих грехова и она је симбол женског самоубиства. „Вода је елемент

младе и лепе смрти, цветне смрти, она је и у животним и у књижевним драмама, елемент смрти лишене охолости и освете, елемент мазохистичког самоубиства. Вода је дубоки, органски симбол жене која једино уме да плаче над својим јадима, која се лако купа у сузама“ (БАШЛАР 1998: 109).

Ружину кратку животну причу испуњавају детињство и младост лишени радости, препуни патње, понижења и суза. Јаде свог живота ова несрећна девојка претаче у стихове своје тужбалице за изгубљеним братом на самом почетку друге приповедне целине Испрос.

Да девојка избављење од свих невоља и патњи види једино у смрти говоре стихови тужбалице:

„Ал' се уздам, тужна мома,

Даруј Боже?

Да ћемо се састанути,

Гдје си смрти?!

И о бољем разговорит',

Кам да ми је?

А и тајку јарам смаћи

Јадни Вуче“...

(МИТРОВ ЉУБИША (б. г.) I: 190)

Све невоље које ће се касније низати јесу, заправо, припрема за завршни чин који прекида бајковито ишчекивање спасоносног принца. Људска немоћ пред водом идентификује се и у Љубишиној причи *Горде, или како Црногорка љуби*, о чему ће у даљем току рада бити речи.

Гномске изразе у причи исказују најчешће ликови и они су у функцији наговештаја предстојећих или оправдања постојећих поступака јунака као нпр. „Како ко теби, тако ти њему! (Марко Бубић) или „Рука руку мије, а образ обије!“ (Гашпар Медин) или у функцији поткрепљивања јунакових особина и животних ставова „Ко служи истини и правди, не мре никад“ (игуман Серафин Поповић), „Ако сте бољи и јачи, бог је врх свију“ (Ружа), или су у функцији најаве неочекиваних заплета „Тешко Луци на препоруци!“ (наратор).

Љубишин приповедач се препознаје као онај који инсистира на утиску усменог приповедања. Лексика ове прозе, разговорно приповедање, имагинарни слушаоци (наратори) указују да аутор управо инсистира на аудитивном, а не визуелном карактеру нарације, запазио је Божидар Пејовић (PEJOVIĆ 1977: 140). Приповедање у Љубишиној прози је занимљиво по томе што у њему постоји образац народног приповедања, али не и народног приповедача, приметио је Асим Пецо (ПЕЦО 1995: 189).

Ова проза је пуна поучних коментара и религиозно-морализаторских епилога. Илузију уверљивости, што је једна од основних одлика реалистичке прозе, омогућава и фигура наратера.<sup>9</sup> Како у *Скочидјевојци* приповедање у трећем лицу припада тзв. свезнајућем, хетеродијегетичком приповедачу, наратор је изван приче. Фигуру наратера уочавамо у примерима када се Стеван заљубио: „Не питај што је путем клапињао и шта му се призирило. Она Ружина прилика остаде му у памети као удјељена. Сјећај се, ако те кад љути напала и опекла коњска муха. Ти је дланом тјераш с образа, а она прелети на други, ти је опет гониш, а она џип на чело; никад те се проћи“. Када Стеван, осуђен на галијама, изненада посећује родитеље: „Не питај, ако

---

<sup>9</sup> Narater – онај коме се pripoveda, a koji je upisan u tekst (...) čist tekstualni konstrukt koji se mora razlikovati od čitaoca ili primaoca (PRINS 2011: 114). Фигура наратера значи уписивање примаоца у текст које може бити непосредно, тако што ће га приповедач именовати или апострофирати, или када се његово присуство очитује у различитим типовима приповедачевих коментара. Сваки коментар у наративном делу је индикатор фигуре наратера, јер тамо где се очитују знаци приповедачевог присуства и где он експлицитно или имплицитно указује на сопствену улогу, појавиће се и слушалац, односно на овом нивоу наратор (МИЛОСАВЉЕВИЋ МИЛИЋ 2008: 187).

си рађао, каквијем га весељем дочекаше оно двоје старости“ (МИТРОВ ЉУБИША (б. г.) I: 208) и када истом приликом одлази да Ружи поклони прстен: „Сјећај се кад што угодна обноћ снијеш, све се памећу обдан повраћаш на милину коју си сањајућ осјећао; од свега се помињеш, све нађеш у памети као укувано, осим оне чаробне дивоте, коју је јавје и вријеме потмастило“ (МИТРОВ ЉУБИША (б. г.) I: 210). У свим наведеним примерима основна функција ових коментара је реторичка, усмерена ка јачању реторичког ефекта, односно поверења у причање.

У *Скочидјевоју*, својеврсној синтези легенде, историје и књижевности, завршна реч приповедача читаоце усмерава ка универзалним истинама о животу, човеку и свету, али и историјском трајању нашег националног бића:

„Различна судбина тог особља, као и пропаст млетачке владавине, буди у нама различне размишљаје: једно се посвети борбом за крст и народност; друго се потурчи с пизме, пак се одрече сјајне земне славе и покалуђери; треће се стрмоглави да учува поштење и очин завјет; четвртога покоси отров подметнута своем другу; пето у раскајању сума; шесто спржи муња; седмо огуба; осмо удави пучина; девето сломије коњ; који размишљаји опомињу нам Ружине напокоље ријечи: ако сте бољи и јачи, бог је врх свију!“

(МИТРОВ ЉУБИША (б. г.) I: 244)

Видо Латковић је запазио особености ове приповетке издвајајући тешкоће при компоновању: обимност грађе из разних извора, три догађаја са историјском позадином (одлазак Стевана Штиљановића из Паштовића и његова делатност у Босни и Срему, војничка каријера Стевана Калођурђевића у турској војсци и млетачко разарање старог манастира Ратац), две фолклорне творевине (легенда о локалитету Скочидјевојка и бајка о невино гоњеној пасторци). Латковић запажа да је Љубиша обликовањем јунака Стевана Калођурђевића приказао, образложио и разрешио утрашњи сукоб између личних осећања јединке и колективне племенско-патријархалне етике. Вредности ове приповетке се огледају у томе што се Љубиша увек, кад би се задржао на дневном животу наших људи, на њиховим навикама, реаговањима, разговорима, или, посебно, на њиховим слугама, онда „залива сцене животним соковима, оживљава их до пуне сугестивности. Исто тако је животно садржајан кад у коришћењу неке народне легенде остане близак народном причању, кад је само дорађује“ (ЛАТКОВИЋ 1964: 32).

Трагични одјек историје у Љубишиној приповеци приметио је Ђуза Радовић, који приповетку карактерише као „озбиљан и тежак обрачун са народном историјом, или бар историјом његовог краја на један својствен начин“. Живот Љубишиног човека се развијао на кратком одстојању између националног опстанка и пропасти. Љубишина слика света је бачена на „уску бразду живота“, разапета између млетачког лукавства и турског насиља, између ћудљиве планине и несигурног мора. Љубишин свет, затворен у своје племенско уређење је изнутра подривен вражбинама, крвним осветама, злим обичајима, празноверјем, туђинским митом, отпадништвом, сиромаштином. У таквом свету ни веридба двоје младих, заљубљених није повод за радост и весеље, већ венац мучеништва и узрок пропасти (РАДОВИЋ 1969: 10–12).

Историјску трагику Љубишиних јунака допуњава сиромаштво које их уништава једнако као турска или млетачка власт, крвна освета или домаће издајништво. Такве околности доприносе да се вера замењује празноверјем, да се јунаштва изједначавају са убиством, смелост са лукавством, пријатељство са дволичношћу. То је, како наводи Ђуза Радовић, „страшна и мрачна јаруга историје у коју је живот сабио једно српско племе“ јер је црногорско приморје и тада као и данас „било пуно сунца и оних ведрих прозирних вода и небеса“, али је несрећна историја учинила да све те лепоте не буде у животу Љубишиних људи које је он видео у покрету, борби и напону да се одоли невољама и истраје у напору (РАДОВИЋ 1969: 13–18).

Трагику локалне историје у Љубишином приповедању запажа и Исидора Секулић наводећи да заплете у Љубишиној причи не стварају љубав и сваковрсне страсти срца, него амбиције породица појединаца који су у историју задирали. Местимично има личне романтике, али је и та увек у ткиву историје. Скочидјевојка и Горде нису типови љубавница за роман, него за драму. „Оне су пропале у ватри историје, оне су јунаци. Велика историја, наравно, не зна за њихове случајеве, али народни летопис зна – јер за народни летопис нема незнатих јунака“ (СЕКУЛИЋ 1971б: 43).

У Љубишиним приповеткама Ђуза Радовић примећује две основне боје, црно-бело сенчење јер су овде у питању мученици и страдалници, људи „збијени у тупи угао националне повести, угао који се стално сужује и приморава човека на отворену борбу, где нема заклона ни рова у који се може ускочити кад пригори под ногама. Побећи из те борбе може се само у смрт или издајство, које је горе“ (РАДОВИЋ 1969: 26).

### 1.3.2. Горде, или како Црногорка љуби

Мрачна јаруга историје је у основи трагичног и у приповеци *Горде или како Црногорка љуби* (1877). Срж приповетке је трагична патријархално чиста и дискретна љубав младе Црногорке Горде и поручника Шенпфлуга, члана аустријске мисије, који се на први поглед заљубио у младу Црногорку. Ова приповетка има историјску позадину. У питању је мисија аустријског мајора Филипа Вукасовића у Црној Гори крајем XVIII века, тачније, 1788. године када су Аустријанци покушали да преговарају и придобију Махмут пашу Бушатлију. О овом догађају налазимо податке и у *Историји Срба* Владимира Ћоровића. Махмут-паша Бушатлија<sup>10</sup> је био велики непријатељ Црногораца. Крајем XVIII века, 1784. године, током јуна месеца, у време посете владике Петра првог Русији, Бушатлијина војска је дошла до Цетиња, запалила манастир и на повратку напала Паштровиће. Бушатлија је приликом повратка замало настрадао о чему С. М. Љубиша пише у приповеци *Поп Андоровић нови Обилић*, величајући храброст бокелског попа. Владика се враћа у похарану, завађену, сиромашну и крвном осветом оптерећену Црну Гору. Аустријски мисионари долазе у Црну Гору 1788. Црна Гора је била предмет аустријских интереса у време почетка руско-пруског рата, коме ће се Аустрија придружити 1788. године. Аустријски мисионари у Црној Гори су настојали да постигну договор о заједничкој борби против отоманске власти. Тачније, Аустрија је желела да придобије одметнутог од султана

---

<sup>10</sup> Мустафа Мемич у својој књизи *Познати Бошњаци Санџака и Црне Горе* наводи да Махмут паша Бушатлија потиче из познате породице Бушатлија која је око 140 година управљала скадарским санџаком. Ова је породица ушла у албанску историографију. Сматра се да су завичајно део муслимана у Црној Гори су родбинским односима са Црнојевићима и зато што су управљали санџаком који је великим својим делом захватао просторе Црне Горе и Санџака. Махмуд Бушатлија је рођен у Скадру 1775. године. За његово име везане су прве борбе Албанаца против Османлија за своје национално ослобођење. Пошто од султана није добио неки облик аутономије, одметнуо се од османске власти и самовољно управљало Скадарским санџаком. За свој програм осамостаљивања придобио је и део црногорских брдских племена. Покушавао је да своју власт прошири и на део Херцеговачког и делом Босанског санџака и у вези с тим долазио у оружани сукоб са тамошњим властима и народом. Придобио је део Црногораца и они су га помагали када је прогонио оне који су му били непослушни. Владика Петар I Петровић Његош успео је да окупи највећи број црногорских племена и организује супротстављање овом отргнутом паши од султана. У тим борбама погинуо је 3. октобра 1796. на месту Круси у Љештанској нахији. Глава му је одсечена и понесена на Цетиње. Био је то почетак за национално ослобођење Црногораца (МЕМИЋ 1998: 12–13). Са друге стране, у турским изворима, како наводи Хатице Оруч [Hatidze Oruc] у расправи „Династија Црнојевићи у архивима Турске“, на основу података у архивима Турске који се односе на период османлијског периода и династију Црнојевића с краја XV и почетка 16. века, не може се са прецизношћу тврдити о могућој вези Махмут-паше Бушатлије са Црнојевићима јер нема много расположивих извора о том податку (ORUĆ 2010: 17).

Махмута Бушатлију. У Црну Гору долази искусни мајор Филип Вукасовић са неколико официра са намером да придобију Црногорце и преговарају са Бушатлијом. Истовремено су се у Црној Гори налазили и руски мисионари који позивају владика на сарадњу. Владика Петар је био на руској страни, али су аустријски официри покушали да у Црној Гори изазову метеж. Да не би дошло до крвопролића, јер је Вукасовић био придобио део Црногораца и гувернадура, владика пристаје на сарадњу са Аустријом. (ЂОРОВИЋ 2014: 507–508). Међутим, долази до великог разочарања које је добило свој уметнички одраз у Љубишиној приповеци *Горде, или како Црногорка љуби* (1877).

Радња приповетке *Горде, или како Црногорка љуби* се одвија 1788. године током аустријске дипломатске мисије у Црној Гори. Приповетка почиње описом места које је и место највећег дела радње. То је „уточено село“ по имену Сеоце на обали Скадарског језера. У том селу живи Спасоје Лекић угледни, чувени по јунаштву и поштењу домаћин, у породици са ожењеним сином, снахом, унуком и кћерком јединицом. Заплет приче почиње када у Спасојев дом долазе изненадни гости, архимандрит Дебеља Баранин са још двојицом аустријских чиновника, Пернетом, четником коњичким и пешачким поручником Шенпфлугом. Гости моле домаћина за смештај јер су дошли са намером да мере околину и дубину језера. Домаћин их радо прима, али ускоро сазнаје прецизнији разлог њихове посете. Приповедач наговештава историјску димензију приче и могући сукоб. Аустрија је, са намером да се Турци протерају из свих крајева у којима живе хришћани, у Црну Гору послала повереника Вукасовића, новац и оружје, очекујући помоћ Црногораца. Пошто се Спасоје Лекић познаје са скадарским везиром Махмутом Бушатлијом, којег треба приволети да се придружи Аустријанцима, домаћин добија задатак да закаже, односно обезбеди сусрет аустријских мисионара и Бушатлије. Поручник Шенпфлут ће се загледати у Спасојеву лепу кћер Горду. Међутим, симпатије аустријског официра и православне Црногорке су у овој причи дате као мањи драмски сукоб. Препреке њиховој љубави су могуће, с обзиром на то да је он католик а она православка, те на ставове заједнице поводом тога и на прописане нормe понашања младића и девојке. Но, до препрека не долази, осим што ће снаха одвраћати официра од његових намера, ма колико озбиљне биле. Благослов њиховој љубави даје сам архимандрит Дебеља, те убрзо долази до веридбе.

Већи сукоб је заснован на супротстављеним ставовима ликова. Ликови који познају Бушатлију, његову опаку ћуд, изражавају страх и сумњу у успех мисије коју оправдавају неповерењем према Бушатлији и очекивањем не само пропасти мисије, већ и могућег трагичног исхода. На другој страни су они који верују у успех ослоњени на



Бушатлијину лакомот, божју вољу или пак они који морају извршавати наредбе претпостављених. Драматiku овог сукоба који заправо изражава шире сукобе између различитих идеја и схватања света и чија је функција да искаже један друштвени конфликт у датом историјском моменту (АВОТ 2009: 100), напетост ишчекивања, те терет очекиваног исхода и страх од најгорег Љубиша постиже тиме што ће тачку гледишта свезнајућег приповедача заменити променљивом унутрашњом тачком гледишта више ликова (PRINS 2011: 196)<sup>11</sup> који поткрепљење својих убеђења налазе и у народној мудрости. Тако је Спасоје вољан да помогне, али напомиње да је Бушатлија рода издајничког, те да се издајство може очекивати. Осим тога, Спасоје осећа одговорност према својим гостима, за чији живот искрено страхује, те покушава да их одврати од намере. Своје ставове Спасоје поткрепљује пословичким изразима: „Ко у поштењу умре, он је вазда жив!“ или „Ко се чува тај се и учува!“ Са друге стране, архимандрит Дебеља одвраћа Спасојеве сумње уздајући се у јединствене ставове и одлучност хришћанског света, слабљење турске некадашње моћи и божју промисао: „Божја воља сложила кршћанске силе да попну над Јасофијом часни крст, а ти нешто мудрујеш и слутиш“, на шта додаје народну мудрост: „Тиква пође на бунар сто пута, а једном се разбије! Свака сила на вријеме!“ (МИТРОВ ЉУБИША (б. г.) I: 395–397). Неповерење износи и сам владика Петар први. Иако се преговори воде без његовог званичног знања, владика Вукасовића одвраћа пошто се и сам уверио у Бушатлијину издајничку ћуд „Чо'еку је повјесница најбоља учитељица“. „Цијели дан бих ти набрајао издајничка дјела Бушатлијеве колијевке“. Сам Вукасовић одговара да је принуђен да слуша наредбе својих претпостављених који се првенствено ослањају на Бушатлијину лакомот на благо и власт, те сматрају да њихову понуду Бушатлија неће лако одбити. На опаку ћуд одметнутог везира упозорава и непосредно пред одлазак у мисију поп Антонио Којевић Будванин.

Спасоје одлази да закаже посету мисионара и враћа се из Скадра задовољан Махмутовим одобравањем посете, али и даље мучен сумњом. Пред сами одлазак делегације на пут, Горде и Шенпфлуг ће се верити. Ова веридба католика и православке на симболичном плану се може тумачити као покушај стварања

---

<sup>11</sup> У наратолошком речнику Ц. Принс даје сужену дефиницију тачке гледишта ослањајући се ставове Ж. Женета, одређујући је као концептуалну позицију у односу на коју су предочене ситуације и догађаји у приповедању (фокализација, перспектива, став). Тачка гледишта може припадати свезнајућем приповедачу, чија позиција варира, или може препознати унутар лика па је реч о унутрашњој тачки гледишта код које је све представљено у виду знања, осећања и опажања једног лика или више њих. Унутрашња тачка гледишта може бити стална, променљива или вишеструка. Принс систематизује одређења и класификације тачке гледишта и других наратолога (PRINS 2011: 196–200).

хришћанске породице јединствене и истрајне у реализацији идеје о ослобађању хришћанског света од отоманског освајача.

Делегација одлази на пут, Спасојеве сумње у исход не јењавају. Међутим, сама посета везиру је протекла задовољавајуће. Мисионаре је предводио Бруњард („препредени дипломат“) који, доневши дарове Бушатлији, обећава везирство над Скендеријом и помоћ од 50 000 дуката. При повратку се изасланици одлучују да се не врате истим путем, већ да крену преко језера. Тамо упадају у турску заседу и гину сви, осим Спасоја. Турци ће их поубијати и опљачкати, дарове вратити Бушатлији, а зле се слутње обистинити. Сломљени Спасоје проналази све утопљене жртве, осим Шенпфлуга. У даљем току смењују се слике разочарања, очајања због поражавајуће истине да су сумње у Бушатлијину искрену реч и дело биле оправдане, као и гашења изненадног блеска наде и вере у дуго чекану слободу. Све је то пропраћено сликама неизмерне жалости за погинулима. Наратор нас, уводећи мотив жалости, упознаје и са црногорским традиционалним обичајима који се односе на жалост и смрт. Жалост за мужем или вереником је морала бити прикривена, никако јавна. Као што би девојка била непримерена ако би јавно исказала симпатије према момку или са њим разговарала, као што ни жена не би смела мужа именом у присуству других ословити, тако ни јавно исказивање жалости није било прихватљиво, те су стога жене веома водиле рачуна да „очувају образ“. Жене су одсекле косу као знак жалости, тужиле над гробовима погинулих. Ипак, Горду мучи сумња шта је са Шенпфлугом. Ако није у води нађен, можда је заробљен или још увек жив. Горде се у тихој патњи мучи сумњом шта је са њеним вереником. Да ли је жив, можда заробљен, или мртав, ако је мртав, грех је да не буде сахрањен. На одлуку да га живог или мртваг у језеру потражи охрабрује је другарица Зорка и оне крећу ноћу, пазећи да их нико не види, чамцем до места погибије. Видо Латковић сматра да је то једна од најдирљивијих сцена на крају приповести, кад у тихој ноћи Горде у језеру тражи тело свог вереника верујући у својој топлој љубави да га може спасити (ЛАТКОВИЋ 1964: 39). Пошто га буде пронашла на повратку, при покушају да га чамцем извуче на обалу, Горде се дави у таласима језера.

И у овој приповеци се као у *Скочидјевојци* уочава синтеза историје, традиције, фолклора и књижевности, као и мотив смрти у води, с тим што овде, ако ћемо следити Башларове опсервације, није реч „Офелијиним комплексом“, самоубиству, већ „Хароновом комплексом“ који не подразумева самоубилачку смрт. Смрт у води је страшнија од суше смрти (МЕДИГОВИЋ СТЕФАНОВИЋ 2017: 146). Именујући Харонов комплекс Башлар наводи да дубока, материјална имагинација захтева да вода

има удела у смрти и потребна је да би смрт сачувала смисао путовања. А то значи да у „оваквим бескрајним маштањима, све душе, ма какав био тип сахране, морају да се укрцају у *Харонов чун*“ (БАШЛАР 1988: 102). Харонов комплекс, наводи Башлар, није много снажан и многе ће подсећати на једну већ мртву књижевност, те је постао симбол. Башлар управо у застарелости овог симбола покушава да докаже да се култура и природа могу подударити, што је случај са предањем о броду мртвих које има безброј варијанти и стално се обнавља у фолклору непрестано тражећи књижевни израз. Дакле, та основна тема у најразличитијим варијацијама и најнеочекиванијим сликама остаје постојана захваљујући чврстом ониричком јединству. Присуство возара мртвих у неком књижевном делу је увек обележено Хароновом симболиком, макар прелазио и обичну реку, он носи симбол оностраности (БАШЛАР 1998: 103–104). Тако Горде тражећи чамцем по језеру мртвог вереника прича другарици сан и снахино тумачење које предсказује вишеструку трагедију. Шенпфлуг у Гордином сну језди преко поља на коњу и угледавши Горду предлаже јој, пружајући руку, да је поведе са собом да се преселе у лепши и пространији стан. Снаха Горди тумачи сан обесхрабрујућим речима: „Бојим се зла, да му нови стан на Виру не буде гроб у језеру!“ (МИТРОВ ЉУБИША (б. г.) I: 416). Башлар наводи да Харонов лик означава све оно што је у смрти тешко и споро. Тешким чамцима натовареним душама прети ново потапање, а дављеник стрепи од нове несреће.

„Но се чуњ споро возио с бременом по крми, а у томе с хотскијех планина духне јутарњи источник који с прва заруди па узруја воду и већ почели валови прелијевати у подушену крму (...) но по несрећи вјетар забјесни, а валови набрекну јачи и чешћи ближе обале. Не хоће Горде да пушти уже, него се мори и дави да прије љешину крају довуче, док јој се уста напуне воде.“

(МИТРОВ ЉУБИША (б. г.) I: 417)

Харонов чун је симбол за неуништуиву људску несрећу који је превалио векове патњи (БАШЛАР 1998: 106). Тако је Љубишина приповетка *Горде* заиста прича о неуништивости људске несреће, неуништивости историјске несреће малих народа на историјско-политичко нестабилном тлу. Симболичка функција Шенпфлугове и Гордине љубави „на први поглед“ коју је требало овенчати браком, упркос културолошким и верским разликама младенаца, које архимандрит овом приликом не уважава („Латини вјерују што и ми, него се бојим да је у обојице вјера смалаксала“) и трагична смрт која је прекида и даје јој смисао идеје, жеље, поприма историјску

димензију која се огледа у идеји заједничког деловања и ослобађања „крштених народа“ од турске власти како је наведено у царској објави: „науми сам, с божјом помоћи, избавити турскога ропства крштене народе, који стењу под тељигом Отмановићевом и угостити их пићем слободе, гојидбе и богатства што већ уживају моји људи“ (МИТРОВ ЉУБИША (б. г.) I: 394–395). Символику љубави трагично пострадалих младенаца које је прогутала мрачна јаруга историје потврђује и сам Спасојев монолог на крају приче: „Нека се врши божја! Да је мој ископ прост и благословен, ако се над овим безазленим трупљем оснује вјечита слобода моје отаџбине и цијела кршћанства на истоку!“ (МИТРОВ ЉУБИША (б. г.) I: 419).

Дакле, у историјском тренутку који нам Љубиша представља у приповеци *Горде* идеја о ослобађању је била, ипак, још увек сан. На слободу је и даље требало чекати. У историјским изворима (Ђоровић) налазимо да се Махмут-паша Бушатлија различитим методама служио како би привукао себи суседна племена и примењивао најсвирепија кажњавања. Француска је подржавала Бушатлијино одметање од султана. Французи су били на Бушатлијиној страни и у борби против Црногораца 1796. године. Владика Петар се за помоћ обратио Аустрији. У борбама код Мартинића и на Крусама Црногорци су победили. Бушатлија је погинуо у борби на Крусама која се сматра једном од већих победа владике Петра (ЂОРОВИЋ 2014: 507–508).

#### **1.4. Историјско, документарно и аутобиографско у прози М. П. Шапчанина**

Милорад Поповић Шапчанин се као писац попут С. М. Љубише формирао у периоду романтизма. Писао је поезију, роман *Сањало*, али је, како оцењује Јован Деретић, највише динамике показао у приповеци. У раним приповеткама се препознаје доминантна романтичарска фактура. У време реализма Шапчанин прихвата нове стилске поступке и уноси теме из сеоског живота. Међутим, ни у реализму он се неће потпуно уклопити у неку од владајућих тенденција реализма. Тек ће у касном периоду стваралаштва навестити извесне модернистичке тенденције (ДЕРЕТИЋ 2011б: 822). Шапчанин је волео народну историју. Радо је читао историјске списе и бележио све што га је занимало. Време радње његових историјских приповедака је средина XIX века. То су догађаји о којима је могао слушати од очевидаца. Драматична збивања из српске историје тога доба представио је у приповеткама *Катанска буна* (1876) и

*Сургун* (1881) у којима се износе болне породичне успомене и страдања породице изазване историјским дешавањима.

Кнез Милош Обреновић се није био помирио нити прихватио губитак позиције власти и напуштање земље. Одсутан из Србије често је користио своје присталице и новац припремајући завере и побуне против кнеза Михаила и против кнеза Александра. У српској историји у периоду од 1842. до 1844. године најупечатљивији траг су оставиле три буне: Вучићева, Рајовићева и Катанска буна. Вучићева буна или револуција 1842, је обележила и смену династија. Рајовићева или смедеревска буна се десила јануара 1844. године када су присталице Обреновића подстицале народ Смедерева да се подигне на побуну против српског кнеза и његове владе. Катанска буна у септембру 1844. била је организована против владе уставобранитеља (РАСТОВИЋ 2013: 232–237). Приповетке Милорада Поповића Шапчанина *Катанска буна* и *Сургун* јесу прозна остварења са елементима аутобиографског и документарног.<sup>12</sup>

#### 1.4.1. *Сургун*

Историјска основа приповетке *Сургун* јесте тзв. Вучићева буна, односно смена династија 1842. године. У приповеци *Сургун* примећују се аутобиографски мотиви. То је, по речима Уроша Џонића, „већ преживљени свет о протеривању пишчеве породице после династичке промене 1842. Ко познаје Шапчанинову породицу, одмах може запазити не само ову или ону сличност, него и цео догађај као реалну подлогу за приповетку. (...) Није то прича, него болна истина из наше сурове прошлости са тамном политичком позадином“ (ЏОНИЋ 1951: 16). У *Новој историји српског народа* Душан Батаковић наводи да је незадовољство режимом Обреновића довело до краја прве владавине кнеза Михаила. Тома Вучић Перишић је имао главну улогу у овом догађају. Он је у лето 1842. прешао из Аустрије у Смедерево и почео са активностима. Сакупљао је људе, бунио народ, бројчано повећавао војску. У Војсци кнеза Михаила је

---

<sup>12</sup> У науци о књижевности је прилично занемарен биографски метод иако је за интерпретацију појединих дела веома значајан. У покушају да се у науци о књижевности овај метод више заступи, Владимир Андреевич Луков најпре уводи поимање персоналиних модела. Аутор примећује да се обрађују аутори који творе плодотворне персоналне моделе, али се не уређују излагања у историји књижевности по том кључу, тако да стабилна теорија ту ипак не постоји (ЛУКОВ 2003: 13).

дошло до раскола, један део кнежевих снага је прибегао Вучићу, те је кнез претрпео пораз. Са стричевима и чиновницима он ће избећи у Аустрију (БАТКОВИЋ 2000: 160).

Демагог и трибун Тома Вучић Перишић био је веома способан да изазове и подигне буне, али и да их сруши. Са политичким противницима се сурово обрачунавао, не штедећи ни њихове породице. Приповетка *Сургун* на неки начин реконструира стварни догађај из живота Шапчанинове породице када су због политичког деловања Милорадовога оца, страначких нетрпељивости и антирежимског деловања власти отерале ову породицу у прогонство, у Срем, који је тада припадао Угарској. Тај догађај је болно одјекнуо у души будућег песника и писца, те се он литерарно-евокативно враћа тим дешавањима (ЈЕВРИЋ 2017: 389). Тако се приликом интерпретације приповедака *Сургун* и *Катанска буна* природно намеће ослањање на, у новијим истраживањима, непопуларни биографски метод. Руски критичар и теоретичар Сергеј Николајевич Есин сматра да је истраживање пишчеве личности пресудно за суштину феномена књижевности и да треба бити заступљеније у науци о књижевности. Есин наводи да сваки писац ствара аутомит, легенду о себи која му допушта да се испољи као човек са својом судбином и као писац у делу. Та испољавања нису супротстављена један другом. Писац потврђује баналну истину: све проистиче из реалности: машта и сликовитост, мисли и преживљавања, сумње и радости. А узрок свему је живот и човек који га прати (ЕСИН 2005: 4–5)<sup>13</sup>. У овом смислу речи Мирјана Д. Стефановић наводи да је аутобиографско дело двоструко читљиво; то је историјско сведочанство и литерарно дело. Тако је аутобиографија на граничној линији између фактографског и фикционалног веома истраживачки подстицајна (СТЕФАНОВИЋ 2010: 6). Осим тога „реч аутобиографско, придевски употребљено се шири на све жанрове, јер је аутобиографски исказ – референцијални однос према стварности путем идентитета аутора и субјекта приповедања“ (СТЕФАНОВИЋ 2010: 52–53).

Тема приповетке *Сургун* (1881) је изгнанство и принудно одвајање породице из родног града. Отац Милорада Поповића Шапчанина, Сава Поповић, службовао је у

---

<sup>13</sup> „Писатель — это еще всегда и теоретик собственного творчества. (...) И каждое такое новое знание — особое знание каждого писателя-теоретика имеет определенное значение и для науки, и для литературы. Актуальность исследования фигуры писателя в избранном ключе определяется как значимостью ее для существования феномена литературы, так и необычайно малой исследованностью в рамках такой фундаментальной для литературоведения науки, как теория литературы“ (ЕСИН 2005: 4–5).

Шапцу као учитељ и судски чиновник. Након династичке промене као одани „обреновићевац“ био је принуђен да напусти и службу и Србију, те се преселио у Ириг где му се касније придружују жена и деца. Радња приповетке се одвија свега неколико дана и прати тренутак када госпођа Цана са децом напушта породични дом и завичај. Андрићевски речено, у мутним временима када власт престане да разликује невиног од кривога, моћ силе власти захвата све разарајући не само појединце, већ и њихове породице. Тако је у приповеци *Сургун* дата слика једног разореног породичног живота невино пострадале породице чијем се страдању не назире крај. Шапчанин је вишеструким наративним поступцима постигао потпуни ефекат трагичног упркос томе што је избегао директне конфликте, драматичне садржаје о настанку породичне трагедије, сукобе на релацији појединац-политички систем, мужевљево прогонство, атмосферу страха, напетост ишчекивања, дирљиви опроштај укућана који би интензивирали драматику приче и заплет. Пред читаоцима се нижу слике већ одигране трагедије, њен мукли одјек у душама оних које је захватила али и сведока. Шапчанин се определио да сижејно језгро обогати сликама колективне атмосфере страха, патње, обесхрабрења, неизвесности, несигурности и уопште изневереног вредносног система и поверења у победу хуманистичких идеала.

Иако радња не захвата велики временски период, у самој приповеци се могу уочити четири целине. У првом, експозиционом делу, наратор нас упознаје са главном јунакињом Цаном Јелинић и разлозима њене патње. Брижна, тужна, замишљена и неутешна сатима седи у соби и „пушта сузу за сузом“ које прелазе у плач и често у праву кукњаву. Наратор нас упознаје са политичком позадином Цанине несреће. Њен муж, учитељ Марко Јелинић, присталица Обреновића је након династичког преврата био принуђен да бежи. У породици је у од тог тренутка живот стао. Атмосферу очаја употпуњавају контрастне слике беспомоћне жене која седи непомично на јастуку, плаче, поражено и тупо загледана у неизвесност сутрашњице и кратка ретроспективна слика срећних дана заједничког живота. Суморне тонове уводног дела употпуњавају екстеријерна и ентеријерна дескрипција. Капци на прозорима затворени по цели дан, двориште је празно, цвеће у коров зарасло, суседи не долазе, реза на улазној капији је готово зарђала. У кући судови прекривени дебелим слојем прашине, у тацни стоји давно ушећерено слатко, јабуке и дуње на орману сасушене, кандило се не пали недељом и празницима.

Друга целина представља тренутак када Цану, потпуно остављену од пријатеља и суседа, посећује чича Бошко, стари кућни пријатељ. Вишеминутно непријатно

ћутање ово двоје људи прекидају Бошкови покушаји да нешто каже. Из њиховог усиљеног дијалога сазнаје се да је невоља ове жене много већа од мужевљевог одсуства и прогонства јер је „власт, она највећа власт отуд испод Авале, заповедила да се Марково добро распрода, да се његова породица одмах из земље протера“ (ШАПЧАНИН (б. г.) IV: 371). У ишчекивању скородолазећег тренутка, када ће заувек напустити дом, Цани не преостаје ништа друго осим суза, молитве и стрпљења.

У трећој целини приче нижу се дирљиве сцене опраштања од дома и града. Деца, госпођа Цана и оно нераспродатог покућства стало је у двоје таљига. Цана најзад скида икону светог Димитрија, пада, нариче, љуби зидове, прозоре, врата. У тренутку када напушта ту „кућицу која беше њихов град у ком су провели најлепше дане живота“ (ШАПЧАНИН (б. г.) IV: 371), Цанин поглед се зауставља на Бикуљи, најлепшој крави коју одводе. Једини који је смогао храбрости да је испрати је чича Бошко. Писац је колективну атмосферу страха посебно уверљиво представио у сцени када Цана одлазећи праћена муклом тишином, бацивши последњи поглед на улицу, цркву, трг, запажа људе који „снуждено стајаше пред кућама“. Наратор својим коментаром образлаже њихово понашање: „Многи би изашли пред госпођу Цану да је поздраве, да се опросте и пожелеле срећна пута, али ко сме пожелети срећна пута ономе који полажаше у прогонство“ (ШАПЧАНИН (б. г.) IV: 371). Породицу госпође Цане јесу напустили људи, али не и верни и вазда послушни пас Мецид који ускаче у већ отиснути каик са обале.

Приповедна динамика и драмска напетост се у причи интензивирају на тренутак, активирањем хронотопа пута који, у овом случају, има реалну основу као принудно кретање од места боравка али до места неизвесности, при чему су збивања на том путу сасвим непредвидљива. Иако је основа путовања госпође Цане реална, у хронотопу пута у приповеци *Сургун* се препознаје и симболички оквир, с обзиром на то да је важност циљне тачке Цаниног путовања (Цана најпре одлази у Београд) повезана са морално-социјалним аспектом. Ово је пут сазнања, који би требало да главну јунакињу још једном потпуно (раз)увери у (не)постојање људске правде, хуманости, победе добра. Она са децом не прелази одмах на сремачку обалу, већ се одлучила на још један, последњи покушај, те ће најпре каиком кренути пут Београда по хладном новембарском снегу. Покушај да оде и падне на колена господару Вучићу или Петронијевићу завршава се сазнањем поразне истине, тријумфом немилосрђа и људске окрутности. Не стигавши до господара, Цани је саопштено да се она најдаље са пртљагом и децом пребаци за пола сата на другу обалу. У кадру завршне сцене



приповетке налазе се прогнаници са оне стране Саве и Дунава који кроз помрчину гледају у фењере који осветљаваху престоницу њихове отаџбине која их је тако немилосрдно од себе отиснула. Милорад Јеврић је приповетку *Сургутун* оценио као једну од бољих приповедака Милорада Поповића Шапчанина, истичући обједињене елементе доживљеног и могућег који чине да ова прича делује упечатљиво и уверљиво. Упркос слабостима које је уочио у дословној дескрипцији и несразмери појединих њених делова, приповетка делује на читаоца потресно својим зрелим реализмом (ЈЕВРИЋ 2017: 389).

#### 1.4.2. Катанска буна

Друга приповетка са историјском основом коју издвајамо је *Катанска буна* (1876) чија се садржина односи на истоимену буну из 1844. године, а која се подигла против уставобранитеља.<sup>14</sup> У *Историји Срба* Владимир Ћоровић наводи да је режим уставобранитеља имао много противника. Спољна политика у то време није могла да рачуна на потпуни ослонац на Русију, а и односи са Аустријом нису били најбољи. Кнез Михаило и кнез Милош су указивали на грешке нове власти. Припремали су и организовали буне и препаде, али без много успеха. Најпознатија од буну је Катанска буна (1844) коју је извео Стојан Јовановић Цукић. Он је 22. септембра са двадесетак другова преобучених у капетане прешао Саву и упао у Шабац. Из Шапца је прешао у Подриње, заузео Лозницу и кренуо према Ваљево. Побуњеници су се брзо суочили са одговором власти. Цукић се у близини Ваљева срео са војском коју је предводио Прота Матија Ненадовић и коју Цукић није могао свладати. Након тога је дошао Тома Вучић Перишић који је врло свирепим мерама успоставио ред, али увео и праву страховладу партизанског режима (ЋОРОВИЋ 2014: 583).

---

<sup>14</sup> „Уставобранитељи, противници владавине кнеза Милоша Обреновића су се залагали за доношење устава који би ограничио Милошеву владавину (Турски устав 1838). Након абдикације кнез Милоша 1839. године и збацивања кнеза Михаила Обреновића са престола 1842. године, уставобранитељи су довели на власт кнеза Александра Карађорђевића. Период владавине кнеза Александра (1842–1858) познат је као Уставобранитељски режим, јер се власт налазила у рукама ове групације политичара. Најистакнутији уставобранитељи су били Тома Вучић Перишић, Аврам Петронијевић, Стојан и Алекса Симић, Милутин и Илија Гарашанин. Током своје владавине, ослањали су се на богате трговце, чиновнике и полицијски апарат. Део уставобранитеља је показивао истинске жеље да се Србија правно среди, и културно унапреди“ (ЋОРОВИЋ 2006: 108–111).

У књижевној историографији ова приповетка је оцењена као жива слика једног мрачног историјског тренутка. Јован Скерлић наводи да је овом приповетком Шапчанин дао живу слику покушаја обреновићевског преврата у Шапцу 1844. године. Као посебно успелу Скерлић издваја сцену када Тома Вучић тријумфално улази са шумадијском војском у престрављени Шабац и који отпочиње крваве репресалије у затвореној вароши. Приповетка је причана по родитељским успоменама и по причању других очевидаца. По својој верности ретка је у нашој ранијој књижевности (СКЕРЛИЋ 1964а: 286). Урош Џонић износи да је *Катанска буна* „књижевноисторијска приповетка, документ једног жалосног и мрачног догађаја из наше прошлости прве половине XIX века“ (ЏОНИЋ 1951: 17).

Време радње приповетке *Катанска буна* је 1844. година. Наратор приче је мајка Вида која својој деци (наратерима) приповеда о прошлости, тачније, о томе како су изгубили оца током Катанске буне. Водећи хронотоп причања, карактеристичан за почетке српске реалистичке прозе, карактерише приповедна комуникативна ситуација коју остварује наратор, мајка, сведок догађаја и деца слушаоци (наратери). Избор наратора сведока, из чије перспективе је испричана прича, смењивање казивања у првом и трећем лицу једнине и другом лицу множине, нпр. „Ради сте, децо, да вам причам о покојном оцу“ (ШАПЧАНИН (б. г.) IV: 9), обраћање наратерима, обезбеђују илузију уверљивости. Сижејна линија приче не прати само улазак катана у Шабац, историјске разлоге, трагичне последице тог догађаја, историјске личности. Паралелно са инсистирањем на уверљивом књижевноуметничком документовању историје Шапчанинова нараторка прати и задржава се подједнако на пропратним појавама „страхотама онога времена“, „црним и мрачним данима“, описујући „ђавољи метеж“, када „подивља светина“ и када се од људи „створе тигрови“. Приповетка *Катанска буна* је више прича о поремећајима друштва, људске свести, система вредности, квалитета живота, међуљудских односа, него што је то прича о конкретном историјском догађају који је такође у извесној мери описан. Шапчанинова прича о страдању невиних појединаца подједнако инсистира на веродостојном сведочанству о атмосфери једног страхотног доба које је задесило Шабац, али које није било никаква новина у ондашњој историји Србије, па и касније.

Приповетка је подељена на седам делова. У садржини првог дела, који је контрастно постављен у односу на све остале делове, дате су слике породичне идиле, економски успон породице, заједнички одгој деце, топлина породичног дома, борба за социјални углед, напредак и радост. Једина препрека која их је обеспокојавала био је

комшија Перко који је према њима осећао завист, покушавао да им напакости, није успео, те им је отворено и претио. Перкову претњу отац неће схватати преозбиљно, док ће мајка Вида наизглед безазлену претњу много озбиљније схватити. Перкове речи: „Знам ја што ви не знате“ наговештавају заплет.

Други део већ износи податке о историјском догађају, улазак катана у Шабац и прве жртве. Свакодневну атмосферу једног обичног дана пореметили су пуцњи из пушака, који су се чули из правца коначке капије где се свет сакупљао. Како је и супруг Миле био тамо, Вида је појурила ка конаку, тамо није нашла мужа, али ју је пресекао стравични приказ:

„Али шта видех? Триестину коњаника опколили двор. Коњи хале, а јахачи оружани до грла, па светло обучени као катане. Хаљине им све једнога кроја. Чоја плава преливаше се а златни опшивци трептијаху на сунчаном зраку, калпаци им све од сама самура, с белим перјаницама. (...) Случајно ми поглед паде тамо, и – молим ти се Боже, не поврати така времена – опазих на калдрми неколико мртвих људи с разбарушеном косом. (...) Шта несрећна видех! Помоћник Нинић и судија Марко лежаху мртви у својој рођеној крви. Још до њих лежаше један мртав дечко од својих десетину година.“

(ШАПЧАНИН (б. г.) IV: 18)

Парох шимуновачки Јован Димитријевић написао је 1886. године подужи спис *Катанска буна у Шапцу 22. септембра 1844. године*. У детињству он је био сведок овог догађаја, јер се његов отац са Стојаном Цукићем и осталим катанама лично познавао. Парох сматра да је Милорад Поповић Шапчанин „писао о побуни овој и коју је он катанском буном назвао, врло површно, и неке призоре њене у својој лепој приповетци врло вешто извео“ (ДИМИТРИЈЕВИЋ 1886: 4). Он наводи, даље, да се о овој буни много у народу говорило, али се слабо о њој писало, те се о њој слабо што и зна. Зато сматра да се о том догађају треба писати. Јер су сви побуњеници изгинули у намери да поврате одузету слободу српском народу, те да омогуће повратак народу омиљене династије Обреновића. „Јер није то шала, (...) кад једна шака људи а у по бела дана са стране нападне на једну државу, која је у то доба бројала на милијон и више људи, имала 6000 регуларних војника, два шкадрона катана, шест топова и безброј народне војске, па за неколико сати град Шабац превладати...“ (ДИМИТРИЈЕВИЋ 1886: 3–4).

Шапчанинов опис се поклапа са резултатима историјско-правних истраживања овог периода. У дисертацији Чрезвичайни суд над бунтовницима (1839) и Преки суд

формиран поводом Катанске буне (1844) Урош Станковић описујући улазак катана у Шабац наводи:

„Катане су се упутиле према шабачком Конаку, где су се налазили окружно начелство и окружни суд. Када су, око 9 сати, стигли испред жељеног одредишта, Јовановић је заповедио окружном начелнику и судијама да изађу. Уместо начелника, Ђуке Стојићевића, сишао је помоћник Начелства Никола Нинић. Пошто су катане утврдиле о коме се ради, Нинић је убијен. Прва жртва је пала. Друга жртва био је председник шабачког окружног суда Марко Лазаревић. Он је сишао из Конака да види шта се напољу дешава. Катане су му наредиле да стане под њихов барјак. Међутим, ни то му није помогло, јер је нешто касније убијен.“

(СТАНКОВИЋ 2016: 525–526)

Након овог стравичног призора присутни комшија Перко престрављеној Види прети: „Запамтићете ви с ким сте кавгу приметили.“ Супружници касније, током дана закључују да им завидљиви комшија Перко може напакостити јер су времена мутна, а и Перков необично застрашујући израз лица их је овога пута озбиљно уплашио. Вида описује атмосферу страха у престрављеном Шапцу и катане како одлазе пут Лознице: „Катане касом пролетаху улицама те задаваху страх и онако мирним и заплашеним грађанима. Сви ћепенци спуштени, а капије притворене: нико живи да се помоли, а чињаше ти се усред гробља да си. (...) Ко је онда већ умео тубити, запамтио је само нечовештво и ужас“ (ШАПЧАНИН (б. г.) IV: 22).

На почетку трећег поглавља нараторка коментарише атмосферу тог мутног времена. Овај уводни коментар је у функцији наговештаја предстојећих страдања многих појединаца у Шапцу који нису били учесници буне, али су настрадали највише од „зла домаћег“. Нараторка осим најаве тумачи и разлоге таквих друштвених промена, односно трага за одговором на питање зашто људи „постају тигрови“: „Било их је много који хтеше да буду прваци. Овај врбуј оног, овај савиј оног, наш свет поводљив, па вам се за кратко време начини читав метеж. Један је овога, други је онога, а ниједан свој. Охладнише међу собом најприснији пријатељи, позавадише се ортаци и рођена браћа“ (ШАПЧАНИН (б. г.) IV: 33). Осим неслоге и политичких превирања, живот додатно отежавају смањење промета у радњама, недостатак новца, слаб обрт капитала. На могуће невоље различито реагују отац и мајка. Мајка се плаши, док отац сматра да је безбедан ако је поштен. У овом поглављу хронолошки ток нарације се прекида чича Остојином причом о Драгићу, сину Здравка струнара, коме је сам чича

Остоја био тотор, а који се одао пороцима. Драгић се заволео са чича Остојином кћерком Мирјаном, но до брака није дошло. Мирјана је била обећана другом на инсистирање родитеља који су знали Драгићеве пороке. Мирјана је умрла од туге, а Драгић чича Остоји наудио где год је могао. Ова прича је у опозитној функцији у односу на убеђења да су људи безбедни уколико су добри, поштени, на страни правде. Увек постоје завидљивци који чекају прилику да се освете и напакосте а „мутна времена“ су права прилика за то.

На почетку четвртог дела у посету породици стиже тетка из Уба. О катанама се већ извесно време није ништа чуло, осим што су све присталице катана похватане и поубијане. Док су се разговарали зачуо се тутањ топа. Убрзо потом кроз Шабац пролази Тома Вучић Перишић чији изглед оставља јак (заstraшујући) утисак на мајку, баш због тога што је наизглед једноставан. „Као да сад гледам Вучића. Јахао је на коњу зеленку, а одело му беше, нако крцалијско. Око феса везао машију, гунић и чакшире све то просто, сукнено. На ногу му црљени опанци, притегнути уз чарапе, опет шумадиски. Испод обрва пресецаше оштрим очима, да нас страх подузимаше“ (ШАПЧАНИН (б. г.) IV: 37–38).

Атмосферу страха слично описује и Јован Димитријевић: „Јадни Шапчани мрели су од стра, јер су унапред знали, да ће он горчину своје дивље нарави на њима излити. И нису се у томе ни најмање преварили“ (ДИМИТРИЈЕВИЋ 1885: 56). Интересантно је поређење описа Шапчанинове нараторке Вучићевог уласка у Шабац са описом Јована Димитријевића: „На своме помамном кулашу, простим гуњцем заогрнут, у сукненим чакширама, са шубаром на глави, а опасан вуненим белошареним пасом, утегнутим силајем, са заденутим сребрњацима и кривом турском сабљом о врату, која је натраг отурена. То је самораств, то је сила, то је демагог, који је мало говорио, а опет је знао и умео да народ за собом повести“ (ДИМИТРИЈЕВИЋ 1885: 63).

Шапчанин слика Тому Вучића Перишића као способног и моћног човека, некада храброг и поноситог, некад лукавог и понизног. Импресиван је опис како улази у Шабац као јаничарски ага који се враћа из пљачке са повезаним робљем, на бесном коњу, под оружјем, у полутурском, сасвим простом оделу. Након тога уследиле су казне, сцене мучења, страдања сасвим невиних и честитих људи, јауци жртава. „Језив је и опис зверских поступака обесних властодржаца и сурове стварности политичке заслепљености“ (ЏОНИЋ 1959: 17).

У петом делу нижу се слике страха и мучења свих сумњивих властима. Тако долази до неправедне оптужбе чича Остоје кога је оптужио Драгић. Чича Остоју одводе

мимо града где се је Вучић улогорио и обезбедио места за хапшенике.<sup>15</sup> Отац Миле и комшија Ненад одлучују да оду и од Вучића траже милост, односно да кажу да је кажњеник неправедно оклеветан. Али, покушај је био узалудан. И Ненад и Миле су били претучени.

У шестом и седмом делу описује се очев крај који је касније пошто се све завршило заправо умро од батина и мучења које је у логору преживео и није био једини. Тако се Шабац напунио удовицама чији мужеви нису страдали борећи се против туђина, већ као жртве неких већих политичких борби моћника који су на обични свет гледали као на шаховске фигуре.

Приповедање у приповеци *Катанска буна* је фокализовано кроз лик мајке Виде која је сведок страхотних историјских догађаја које казује слушаоцима (наратерима, својој деци) непосредним казивањем у првом лицу. Овакав приповедач припада и драматизованом приповедачу, односно приповедачу који је мање или више детаљно окарактерисан као некакво „ја“. Џералд Принс наводи да драматизовани приповедач може бити у великој мери обележен, али је чешће обликован са мноштвом физичких, менталних и моралних атрибута. Веома често је представљен на истом нивоу на којем су и ликови (у приповедању у првом лицу, односно хомодијегетичком приповедању) као пуки посматрач или сведок, као мање важан учесник или као протагониста (PRINS 2011: 41). Вејн Бут [Wayne Booth] наглашава да је и најуждржљивији приповедач у извесном смислу драматизовани чим себе означава као „ја“ (BUT 1976: 172). Приповедање је пуно емоционално интонираних реченица, савета, коментара, опомена. Коментари су овде у функцији истицања неопходности да се буде праведан у животу, али и опрезан у опасним временима. Вида уме да препозна зло и све наопако које из њега произилази. Није јој јасно шта се то са људима одједном догађа. Комшија Ненад, који страда у покушају да се избори за правду, разуме ову игру: „безбожништво улегло у свет. Та вако не беше ни за турске судије. Дај те варај и завађај народ, да би себе силом подигли. Глупа рита поводљива будала, удри на се лико, да огрне не знам кога у сјај и господство. Ето тако ти је сад све претворно и лукаво колико нас глава у Србији, па сад живи, ако можеш, слатки брајане!“ (ШАПЧАНИН (б. г.) IV: 42). За Виду је то црно и несрећно време у којем је „брат пропиштао од руке братовљеве.“ „Ал' је, децо, мука над мукама, брат на брата кад подиже војну. Кад се браћа подушмане, још су гора

---

<sup>15</sup> О детаљима тираније Томе Вучића Перишића, називајући је страхотом над Шапцем, Јован Димитријевић детаљно пише у својој *Катанској буни*, описујући детаљно место, начин хапшења, истраге, кажњавање и сам профил Томе Вучића Перишића (ДИМИТРИЈЕВИЋ 1885: 62–72).

и од самих потурица. Љубав, сажаљење и милосрђе оглуше се срцу њихову и постану тврђи од камена“ (ШАПЧАНИН (б. г.) IV: 38).

Шапчанинова нараторка – сведок изнела је сведочанство о времену тираније, која у извесним системима налази своје оправдање што подразумева мали осврт на ставове Мишела Фукоа [Michel Foucault] о казним системима, успостављању и демонстрацији моћи. Покушавајући да одреди и дефинише моћ, те да открије који су начини и инструменти спровођења моћи, Фуко долази до закључка да опсег моћи почиње од самих почетака хијерархије, контроле, надзирања, забрана. Где год је могућа, моћ се спроводи, наводи Фуко (FUKO 2010: 97). Начини спровођења моћи се препознају и у међусобном деловању људи. Да би се спровела моћ, није неопходно увек употребити силу. Моћ можемо препознати и у тековинама сагласности. Осим ситуација у којима је реч о сукобу, моћ се односи и на оне ситуације када је реч о управљању слободним појединцима, групама, заједницом. Зато је у односима моћи веома важан елемент слободе. У овој сложеној игри слобода и моћ се не искључују, већ је управо слобода услов постојања моћи (FUKO 2010: 404). Механизми моћи су у почетку испробавани у казним системима. Касније се показало да су ово веома применљиви модели који се могу користити у свим оним ситуацијама, у свим оним системима којима је циљ увек и свуда присутни надзор (ФУКО 1997: 138). Активни делујући односи моћи људе производе у субјекте до оног нивоа када појединац постаје аутодетерминисан. Када се човек као духовно биће производи у системима репресивне моћи, владања и принуде, његова душа није она рођена да би постала подложна греху и казни по хришћанском учењу, већ је то душа рођена у поступцима кажњавања, надзора и принуде“ (ФУКО 1997: 35). Фуко је истраживао и проблем признавања током истражних поступака. Признање кривице оптуженог је веома важно. Када се дође до признања, додатни докази нису потребни, посао истраге је минималан. Управо су зато казнене системи развили читаве механизме прибављања и изнуђивања признања (ФУКО 1997: 39).

Примењивани казнене систем у случају побуњеника и свих сумњивих, али и невиних, у вези са Катанском буном јесте један од примењиваних модела у српској историји. Тиранија и прогон над недужнима, кажњавање и застрашивање биле су неке од мера осигуравања власти и моћи, ширења ауторитета, доказивања лојалности новоуспостављеној власти, мере спречавања свих могућих побуна. Лаковерни појединци, слепо верујући у победу добра у људима, немогућност страдања уколико

ниси крив, дакле у победу правде и права, страдали су и не слутећи са којих страна их може сустићи зло. Тако је *Катанска буна* приповетка о свеопштем страдању људи од руке домаћих тирана у аренама политичких игара непознатих и тешко схватљивих србијанском сељаку и грађанској класи у повоју. У Шапчаниновој приповеди страдалници су мали, обични, потпуно невини људи, које је прогутало немирно и несигурно историјско време и самовоља појединца. Они страдају током Преког суда и преткривичног поступка који је био поверен Томи Вучићу Перишићу.

У својој докторској дисертацији *Чрезвијчајни суд над бунтовницима (1839) и Преки суд формиран поводом Катанске буне (1844)* Урош Станковић истражује рад ова два ванредна суда са правне стране. Увидом у резултате истраживања може се употпунити сагледавање атмосфере времена из правног аспекта, које је Шапчанин уметнички уобличио, тежећи у складу са реалистичким тенденцијама миметичности књижевног поступка. Станковић наводи да је Катанска буна, као неуспели покушај обарања уставобранитељског режима, био повод за формирање другог ванредног суда.<sup>16</sup> Истрага и прекид побуне су били поверени Томи Вучићу Перишићу и Стевану Новаковићу, судији шабачког окружног суда. Поступак Преког суда је био такав да је користио у истрази јемство представника власти за окривљене. Смртним казнама су осуђени вође и организатори побуне, доживотном робијом су кажњени они који су за побуну знали а власт о томе нису обавестили. Затворске казне су биле предвиђене за све оне који су се буни придружили, подржали је али и искористили општи метеж за крађе и сличне преступе. Сврха ових казни је била да се сасеку сви могући маневри обреновићеваца. Преки суд би брзо, оштро и ефикасно повратио нарушени ред, што би се редовним поступком одужило и, вероватно, смањило жељени ефекат власти. Занимљиво је нагласити да је неограничена моћ Вучићу дата управо у указу којим је суд формиран. У указу је наглашено да ће Вучић судити сваком „зликотцу” којег буде предао том суду, што доказује неограничену моћ Томе Вучића Перишића, који је заправо одлучивао коме ће се судити, тј. дато му је право да сваког осумњиченог за учешће у буни препусти колико год жели својој самовољи. У

---

<sup>16</sup> Ванредни судови у Србији појављују се након абдикације кнеза Милоша Обреновића (1839). Најпре су формиран редовни судови који су омогућили постојање ванредних, пошто је однос између редовних и ванредних суда однос правила и изузетка. Да би нешто било ванредно мора претходно да постоји редовно. У периоду од 1839. до 1844. године, формирано је осам ванредних суда. Од свих осам, седам је било установљено *ad hoc*. Ови ванредни судови су водили поступак против окривљених за учешће у Јовановој буни (Чрезвијчајни суд 1839), Мачванској буни (1840), Пекетиној буни (1840), Колубарској буни (1841), Рајовићевој завери (1844), Катанској буни (1844), и за злоупотребе са закидањем плате и сакупљањем војника гарнизоне војске (1842) (СТАНКОВИЋ 2014: 830–831).



архивској грађи нема података како је изгледао поступак пред Вучићем, наводи Станковић, налазе се у мемоарским записима, који се, свакако, морају узети с резервом. Вучић је до доказа о кривици осумњичених долазио на основу испитивања осумњичених и сведока. У сећањима савременика се наводи да је Вучић исказе осумњичених узимао веома грубо, агресивно са претњама и псовкама. Дешавало се да, је осумњичени, посебно ако је био нижег сталежа и ако не би признао дело које му се стављало на терет, био подвргаван тортури. Ако не би знао одговор на постављено питање, онда би га батинали и поново испитивали. Ипак, Вучић је водио рачуна да му углед у народу буде стабилан, па је зато вршио извесну селекцију. Он није све осумњичене предавао Преком суду. Дешавало се и да појединце који су осумњичени за најтежа кривична дела само изгрди и казни их батинањем. То, међутим, није значило да се окривљени заувек ослобађа, односно није била гаранција да се поново неће наћи на испитивању.

Правна страна, наводи Станковић, која је овом приликом била неважна, односно Вучићево испитивање ухваћених катана било је сасвим сувишно пошто је њихова кривица била очигледна. Тако се отвара питање зашто их војвода није одмах предао Преком суду. Претпоставља се да га је посебно испуњавало да сваког присталицу својих непријатеља лично упозна и казни како би видео ко су ти који су се усудили да руше поредак који је он створио. Поступак према неважним осумњиченима био је далеко од сваке правичности. Ко ће ићи на Преки суд зависило је искључиво од Вучићевих одлука, те се десило да је много криваца избегло казну, а да је мноштво невиних страдало. Утврђивање истине у овом поступку није било примарно, већ демонстрација његове ничим ограничене моћи. Свемоћ која му је дата и неограничена пуномоћ за угушење буне није смела да остане неискоришћена. Кад је већ није искористио у борби, остало му је да у њој ужива одлучујући о томе ко ће ићи пред Преки суд (СТАНКОВИЋ 2014: 141–148).

У Шапчаниновој приповеци је уметнички уобличена једна од сурових истина о у историји забележеним честим „мутним временима“, која највеће трагедије доносе невиним, наивним, неопрезним грађанима, као и онима који страдају безрезервно верујући у победу добра. Зато се може рећи да Шапчанинови трагично страдали јунаци чије стварне кривице нема, који су људи врлине, храбрости и оданости идеји да се за правду мора борити, да се пред неправдом не сме ћутати, без обзира на (све)моћ саговорника, подсећају на јунаке античких трагедија.

## 1.5. Сведоци историје – Лаза Лазаревић и Бранислав Нушић

Разматрање испољавања феномена трагичног из историјске сфере, а у оквиру ратне књижевне теме у српској реалистичкој приповеци условљава краћи осврт на преобликовање хероичког модела приповедања у овој прози која се кретала ка облицима критичке антиратне прозе. Реалистичко-миметички поступак се богатио модерним неоромантичарским техникама. У овом смислу износимо осврт Горана Максимовића који у огледу „Нушићеве ратне приче“ указује на напуштање хероичког наративног модела. Прва обележја ових модела се налазе у Вуковим биографијама српских војсковођа из Првог и Другог српског устанка (*Житије хајдук Вељка Петровића*). У другој половини XIX века добија глорификаторску димензију у херојско-патриотским повјестима и романима Марка Миљанова, Стефана Митрова Љубише, односно романима Симе Матавуља (*Ускок*) и Јанка Веселиновића (*Хајдук Станко*). Истовремено, паралелно са идеализацијом националне хероике тече и правац који је критички усмерен према ратним дешавањима. Након српско-турских ратова хероички наратив добија обележја антиратне прозе, чији су садржаји испуњени сликама наличја рата (ратна сиротиња, ратни инвалиди, социјална беда као последица рата). Као најуспелији примери антиратне прозе издвојиле су се приповетка Лазе Лазаревића *Све ће то народ позлатити* (1882) и *Записи из дневника једног добровољца* (1879, 1881-82) Пере Тодоровића (дневничко-публицистичка и фељтонистичка сведочења). У овој прози доминирају песимистички и трагични тонови као и реалистичка опсервација наличја рата и ратних страха (МАКСИМОВИЋ 1995: 197–198).

У огледу „Нестанак епског света у реалистичкој приповеци“ Драгана Вукићевић разматра однос српских реалиста према ратној тематици и специфичности реалистичке приповетке са темом рата. Ауторка наводи да српски реалисти напуштају епску слику света у оном тренутку када се опредељују за другачији критеријум селекције стварности и приповедачке технике увођењем наратера, сведока, репортера. У поређењу са претходним искуствима ратне тематике у српској књижевности, реалистички приповедач не види „смисао који трансцендира суровости рата“, већ се тај смисао остварује у постојећем свету, а не у идеји (бог, отаџбина, предачки завет). Форме неепског реалистичког света јесу дневник и репортажа. Приповедачи литераризују сопствена искуства, те пишу о ратовима, борбама чији су савременици

(учесници, сведоци). Тако су описивани догађаји око 1848, херцеговачки устанак, српско-турски ратови, српско-бугарски ратови, организовани отпор против хајдучије (ВУКИЋЕВИЋ 2005б: 405).

Интересовање за националне теме као што су одбрана националних интереса, државе, одбрана села присутно је и код српских реалиста, с тим што је историјска стварност, национална борба српског народа унутар туђих држава, природно, условила преиспитивање већ створених књижевних модела рата. Тако су реалисти у епици видели и „живи изворни садржај“ и оно што би ваљало одбацити. Позитивистичке струје су, разумљиво, епску слику света потиснуле у прошлост. Искључивост „између двеју норми (реалистичке и епске) суштински је проистекла из двеју различитих гносеологија, из двају различитих односа према текстуалној „производњи знања“. Епска песма „производи“ недвосмислено (потврђено) знање о свету. Управо то недвосмислено знање предмет је критике реалистички позитивистички оријентисаног приповедача“ (ВУКИЋЕВИЋ 2005б: 410–411).

Дакле, тек у доба српско-турских и српско-бугарског рата може се говорити о весницима српске модерне ратне и антиратне прозе, за шта су посебно заслужни Пера Тодоровић, Лаза Лазаревић и Бранислав Нушић. Како појаву реализма прате ови историјски догађаји, ратна догађања нису мимоишла ни српске писце друге половине XIX века. Неки од писаца попут Пера Тодоровића, Бранислава Нушића и Ђуре Јакшића су својим ратним искуствима дали уметнички облик у аутобиографским делима или делима са ратно-историјском тематиком. Други, иако учесници ратова, су ову тематику заобилазили. За наше истраживање о историјским коренима феномена трагичног у српској реалистичкој приповеци важно је уметничко обликовање искустава српских писаца у српско-турском и српско-бугарском рату, мада има и оних писаца ове епохе који су тематско-мотивски план у својим делима засновали на историјским темама из непосредне или давне историје као претходно поменути Шапчанин и Љубиша.

Милован Глишић, Јанко Веселиновић и Лазар Комарчић су учествовали у поменутих ратовима, али ратну тематику у својим делима нису обрађивали. Милован Глишић је учесник српско-турског рата, али се мотиви његове прозе крећу у оквирима фолклорне фантастике и социјалне стварности србијанског села. Слично је и са Лазаром Комарчићем који је учесник српско-турских ратова, док су му књижевна интересовања усмерена ка научно-фантастичним, криминалистичким и социјалним темама. У прози Јанка Веселиновића, који учествује у рату 1885. године, нема ни историјске, нити ратне тематике, изузев историјског романа из Првог српског устанка

Хајдук Станко. Учесник српско-бугарског рата био је и Стеван Сремац који се опробао у циклусу са историјским мотивима Из књига староставних. Ипак, Сремац највећу популарност постиже хумористичким текстовима.

У прози српских писаца нпр. Ђуре Јакшића, Лазе Лазаревића, Пере Тодоровића и Бранислава Нушића ратна искуства су добила свој уметнички облик. Ђура Јакшић је након учешћа у српско-турском рату написао неколико приповедака са ратном тематиком (На мртвој стражи, Чича Митар, Ускок, Ратници, Рускиња, Капетанов гроб и Рањеник). Искуства из истог рата преноси и Пера Тодоровић, који је служио као ађутант и тумач у штабу команданта српске војске руског генерала Черњајева, али и учествовао у борбама. У часопису Стража ће 1879. године објавити дневник са првобитним насловом Одломци из дневника једнога добровољца. Успомене из српско-турског рата, који је објављен под насловом Дневник једног добровољца 1938. године у Српској књижевној задрузи. Лаза Лазаревић је у српско-турском рату био лекарски помоћник у ратном санитету српске војске. Увидевши бедни положај и трагедију ратних инвалида он је касније 1882. објавио приповетку Све ће то народ позлатити. Током рата са Бугарском Лазаревић је био на дужности деловође санитетског одељења Врховне команде. У Нишу је основао Велику војну резервну болницу у којој је радио као управник и једини лекар. Бранислав Нушић је био учесник српско-бугарског рата као двадесетједногодишњи каплар. Нушић је 1886. године објавио *Приповетке једног каплара*, збирку кратких прича и цртица из рата.

Развоју српске прозе, па и оне са ратном и историјском тематиком умногоне доприноси и развој српске периодике. У часописима Отаџбина, Јавор, Српска зора и Застава се објављују прозни радови који посебно осветљавају српско-турске и српско-бугарски рат. У периоду 1877–1878. године у њима доминира национално-родољубива тематика везана за српско-турске ратове, који свакако утичу на структуру и карактер књижевних прилога у периодици.

Разматрање српске прозе са ратном тематиком употпуниће осврт на историјске чињенице које износимо ослањајући се првенствено на Историју Срба Владимира Ћоровића. Српско-турски, односно Ратови за независност су оружани сукоби који су Кнежевина Србија и Црна Гора водиле против Османског царства. Циљ сукоба је био ослобођење територија са српским становништвом и добијање међународне независности. Од 1876. до 1878. године (подстакнути устанком у Херцеговини 1875. године) било је много оружаних сукоба и устанака на Балкану. Србија и Црна Гора су прихватиле устанак у Херцеговини, али од осталих поробљених народа у окружењу

подршку нису добиле. Хрвати и Грци су били неутрални, Албанци су се држали Турака, у Бугарској је било локалних покушаја који су угушени. Тако су Срби остали сами да се боре са Турском, чија је снага била много већа у односу на српске процене.

Ђоровић износи да је јавно мњење охрабрено романтичарском литературом и панславистичким круговима Русије, уверено у пораз Турске, тражило рат. Овакво мишљење је доминирало у књижевности, штампи и код припадника водеће либералне странке. Међутим, широки народни кругови, па и сам кнез Милан рат нису одобравали. Говорило се отворено да је бесмислено ослобађати друге кад у Србији још увек нема слободе. Србија и Црна Гора нису деловале заједно. На челу српске војске као врховни командант био је руски генерал Черњајев, који је довео у Србију неколико хиљада руских добровољаца. Српска снага, подељена на више бојишта, није била ни довољно спремна, ни довољно јака. До пораза је дошло на самом почетку. Турци су код Ђуниса задали тежак ударац, те је на молбу кнеза Милана, Русија својим ултиматумом зауставила даље продирање Турака и условила преговоре о примирју. Посредовањем Русије и других сила мир је закључен 16. фебруара 1877. без икаквих територијалних губитака за Србију. Турска касније објављује нови либерални устав за целу царевину чиме ће изиграти акцију великих сила која постаје бесмислена. Русија ће касније Турској објавити рат 12. априла 1877. У овом рату се показало да турску војничку снагу не треба занемарити, те да су се наши романтичари преварили. Након првих руских успеха, Србија поново улази у рат. Овом приликом она према себи није имала јаким турских снага и стога је напредовала без већих сметњи. Турци су на бугарском бојишту били потпуно сломљени и нису могли више да зауставе руско продирање. Кад су Руси прешли Балкан, Турска је, потпуно клонула, затражила мир. Примирје је склопљено у Једрену 17. јануара 1878, а потом и мир у Сан Стефану, у близини Цариграда, 21. фебруара.

Санстефански уговор био је велико разочарање за Србе. Овај уговор је омогућио стварање Велике Бугарске на штету српских интереса. Даље, овај уговор је омогућавао јачање Русије и словенства уопште, те је морао, што се великих сила тиче, бити ревидиран. Тако је 1878. одржан конгрес у Берлину, којим су Србија и Црна Гора уз помоћ бечке владе добиле признање своје независности. Србија је проширила своју територију придружујући четири округа: нишки, пиротски, топлички и врањски, а Црна Гора је добила Подгорицу, Никшић, Колашин и Бар, и касније Улцињ. На предлог Енглеске, а по унапред створеном споразуму, Аустро-Угарској је поверен

мандат окупације Босне и Херцеговине и војничко посудање „до иза Митровице“. Она је узела Новопазарски Санџак са јасном намером да раставља Србију од Црне Горе и да тим поседом отвори себи даљи пут према Солуну. Наведени историјски догађаји српско-турски рат, Санстефански мир и Берлински конгрес су српско јавно мњење веома поколебали у том смислу што су слике наше војске у родољубивој песми или приповеци и оне стварносне слике збиле биле у великом раскораку. Берлински конгрес је Србе озбиљно уплашио. Тек тада Срби постају свесни новог забрињавајућег положаја. Босна и Херцеговина, циљ политике кнеза Михаила, покрајине због којих је Србија са Црном Гором и ушла у рат против Турака, припале су једној великој сили. Улазак Аустро-Угарске у Босну и Херцеговину значио је замену Турске новим и далеко опаснијим непријатељем. Берлински конгрес је јасно спречио да Балканско полуострво припада балканским народима. Дотадашњи српски северни сусед сада је обухватао целу њену западну границу која се подвлачила и на јужну, опасујући Србију са три стране. Без обзира на исход, свако ратовање Србије је земљи донело финансијско оптерећење, поремећени јавни морал, у сваком случају хаотично стање и вишеструко незадовољство (ЂОРОВИЋ 2014: 642–643).

### **1.5.1. Трагедија војних ратних инвалида – Лаза Лазаревић *Све ће то народ позлатити***

Као учесник српско-турског рата Лаза Лазаревић је сагледао трагедију ратних војних инвалида коју је уметнички уобличио у приповеци *Све ће то народ позлатити* (1882). Приповетке Лазе Лазаревића су иначе испуњене трагичним садржинама, проблематиком друштвених односа, сукобима и супротностима у ондашњој Србији. У приповеци *Све ће то народ позлатити* сукоб се намеће споља, потиче од околности (историјских) на које појединац не може утицати. Син Благоја казанције се враћа из рата као инвалид, те је небригом моћних осуђен на доживотно понижење и принуђен да постане просјак. У овој приповеци аутор представља сазревање већ одигране драме у свести јунака. Приказано је ишчекивање сина, рађање злих слутњи, психоза ишчекивања лађе, нервоза, нестрпљење, снажно очекивање драматичног догађаја и драматика поразног сазнања о синовљевој и очевој несрећи.

Сматра се да је приповетка *Све ће то народ позлатити* једна од најбољих Лазаревићевих приповедака. Као уметнички квалитет посебно је истакнуто преплитање социјалне и психолошке нити и њихово међусобно условљавање. Драму учавамо у социјалном аспекту приповетке са трагичним завршетком. У приповеци нису представљени ток и сазревање драме. Драма се већ догодила (син Благоја казанције је постао инвалид), а писац прати поступно сазревање драме у Благојевој свести. На почетку приповетке дата је слика савског пристаништа и људи који очекују лађу. Људи се разилазе, остају Благоје казанција који чека сина и капетан Танасије Јеличић који чека жену и дете.

Иначе се радња у приповеткама Лазе Лазаревића најчешће одвија у камерном простору, на сеоским раскршћима, у кућама, собама, механама или у унутрашњем свету његових јунака. У седам, од укупно девет приповедака, радња је највише усредсређена на затворени простор.<sup>17</sup> У овом случају то је пристанишна механа. Када је у питању разматрање хронотопа у овој приповеци важно је напоменути да приповетка *Све ће то народ позлатити* припада позном реализму за који је карактеристично то што писци овог периода замењују динамику путовања (хронотоп пута) хронотопом ишчекивања. Ишчекивање, само по себи статично, омогућава да се испитују тренутна стања, расположења, дају слике нестрпљивости и нервозе, страха или визија. У приповеци *Све ће то народ позлатити* радња причања се стапа са самоприказивањем (карактеризацијом). Благоје казанција и капетан Танасије Јеличић су случајни саговорници, али овде хронотоп причања више нема само схематску, иницијалну или композициону улогу. Просторно-временски чиниоци хронотопа причања укључују се у општу тежњу реализма ка миметизацији, илузији уверљивости и истинитости фикционалних текстова. Корелације простора и времена са чином причања условљене су и типом реализма и тематско-мотивским својствима одређених текстова.

Овде је важно указати на ставове руског семиотичара Јурија Лотмана [Јуриј Михайлович Лотман] који је у просторним односима препознао могућност за исказивање других категорија и односа. Лотман је увидео могућност различитих функција простора између осталих и функцију моралне карактеризације јунака путем одговарајућег типа уметничког простора који се тако јавља као посебна „двоплана

---

<sup>17</sup> „Реалистички јунаци се смештају у просторе у којима се очекују њихове социјалне манифестације (...) приказане просторије су пре одређивале делокруг радњи јунака него што су откривале уређен свет јунака; оне су биле симбол заједничког, социјализованог, неутуђеног простора, а не интимног, индивидуалног“ (ВУКИЋЕВИЋ 2011: 18).

локално-етичка метафора“ (ЛОТМАН 1993: 296). Обликовање простора је у литератури значајно јер се њиме могу постићи посебни ефекти као што је ефекат „сценичности“ (ЛОТМАН 1993: 272).

Простор и сам опис пристанишне механе у приповеци *Све ће то народ позлатити* јесте реалистичка слика у која има и симболичко значење.<sup>18</sup> Такође и слика посавског предвечерја на почетку приповетке *Све ће то народ позлатити* нема позадинску функцију драмског призора који ће уследити, већ сугерише спознају трагедије. Трагедија Благоја казанције и његовог сина инвалида ће се одиграти на позорници која је у овом случају механа:

„Уђоше у механу с масним дугачким столовима, чађавим зидовима и од муха упљуваним сахатом. На вратима која воде у авлију стоји написано облигатно „Срећна нова година“, итд., и испод тога „Италија! Сремчевић 14 гро: од-раки“. На среди таванице обешена лампа чкиљила је, једва пребацујући зраке кроз већ сасвим црно стакло. Насред среде стајаше једна дрвена столица, са сламњим седиштем и сломљеном и тако живописно испруженом ногом као да хоће да се фотографише.“

(ЛАЗАРЕВИЋ (б. г.): 253)

У овако прљавом простору који одражава запуштени живот у свести двојице гостију, преламају се слике и светови неких других времена и простора (СОЛЕША 2018: 226) што се потврђује садржајима који следе. Благоје је нервозан. Улази и излази из механе. Има потребу да прича о сину, његовој снази, вредноћи и о томе како је мало рањен. Капетан делује сасвим смирено. Разговарају и о положају ратних инвалида при чему им се ставови потпуно разилазе. Нервоза се код Благоја све више појачава. Чини му се непрестано да чује звиждук лађе. Нервозан је, грди дечака који служи, све му смета, устаје, седа, на крају ће уморан заспати. Лађа у зору стиже. Капетан ће дочекати жену и дете. Одлази у гостионицу, буди Благоја и упозорава га да му је син „тешко, здраво тешко рањен“. Благоје одлази протрчавши поред свог сина инвалида не зауставивши се, тражећи га негде даље. Он још увек не прихвата истину да му је син инвалид. Када га је сасвим видео, Благоје пада у несвест. Пошто је дошао свести почео је да теши сина и себе, говорећи како ће све бити добро. Народ почиње да даје помоћ у

---

<sup>18</sup> Мике Бал разликује двојаку функцију простора. Оквирни простор је место дешавања, мање или више детаљна презентација која може у извесној мери дати конкретну слику простора. Понекад је простор непримећен, али је у већини случајева „тематизован“, не само место дешавања, већ место које делује и утиче на фабулу (BAL 2000: 113).



новцу и поклонима. И син и отац тек онда постају свесни сасвим извесне будућности у којој су осуђени на просјачење и милостињу. Покушај самилости и саучешће присутних не ублажавају трагику њиховог положаја. У завршном трагичном чину прати се удвојеност драме и сазнања о њој. Крај приповетке изриче осуду државе, власти и друштва. Временом је све избледело и све се заборавило. Капетан је сазидао нову кућу, срећан је са породицом. Благоје се од очајања пропио и умро, а син проси да би опстао у животу.

У овој причи писац прати сваки корак свести и подсвести Благоја казанције у њиховом драматичном току. Присутним дијалогом развија драму стрепње која се на крају претвара у драму стварности. Посебно се примећује поступак контраста који чини драму уверљивијом и трагичнијом. Благоје казанција и његов саговорник, капетан Јеличић су контрастно постављени. Најпре учавамо контраст између понашања и држања капетановог и Благојевог. „Благоје казанција – цео дан нестрпљиво ходаше: сваки час запиткиваше кога поштогод; обрташе се непрестано, као да га цела снага сврби па не зна одакле да се почне чешати; улажаше у гостиону и чисто као да ће одоцнити уплахилено истрчаваше поново напоље, упирући поглед далеко преко мирне Саве“ (ЛАЗАРЕВИЋ (б. г.): 250). За разлику од њега „капетан, пак, по имену Танасије Јеличић, стајаше готово цео дан на једном месту, подбочивши се на сабљу. Лице му беше окренуто страни с које лађа долази, а очи уморно и нестално блудише око тога места, као оно сасвим издубена главчина око оједене осовине“ (ЛАЗАРЕВИЋ (б. г.): 251). Благоје и капетан имају супротна схватања односа између друштва и људске јединке, различито тумаче друштвену правду и друштвену обавезу.<sup>19</sup> Казанција сматра да држава мора сваком инвалиду дати пристојну надокнаду, док капетан тврди да је свако дужан својој земљи, а земља не дугује ником ништа. Свако ко је пролио крв за своју земљу би требало, по капетану, да буде срећан пошто се тако одужио мајци домовини.

Двојица саговорника, казанција и капетан, су два менталитета, две визије света, два друштва и два живота. Контраст између њих двојице је неопходан. Благоје прича из перспективе угрожених, а капетан са позиције друштвено обезбеђених. Различита им је и судбина на крају приче. „Капетан је опет озидео кућу на истоме месту у Књажевцу. Покрио је, истина, као што се каже, хартијом, али му је жена весела, и

---

<sup>19</sup> Говорећи о реализму и приватности Драгана Вукићевић истиче да реалистички јунак никада не представља само себе, он је увек улога, репрезент неке шире заједнице – базичне или професионалне. Он је реторска фигура, синегдоха одређеног социјума (ВУКИЋЕВИЋ 2011: 7).

синчић здрав, и чупа га већ за бркове. Благоје је још донекле говорио: „Све ће то народ позлатити!” После је окренуо на: „Све ће то теби бог платити!” Напослетку се пропије и ту скоро умре. А његов син прима издржавање из Инвалидског фонда и — проси!“ (ЛАЗАРЕВИЋ (б. г.): 266).

Приповедачко дело Лазе Лазаревића нам показује да је средиште интересовања овог аутора био појединац и његов унутрашњи свет који није описан ауторовим речима. Лазаревићеви јунаци се сами исказују било да су у дијалогу, монологу, ћуте или сањају. Психоаналитичка проницљивост аутора је највише уочљива управо у овој приповеци у обликовању портрета главног јунака. Драма је почела већ у писму у коме пише да је његов син рањен. Појачава се уморним нестрпљењем док Благоје чека лађу. У његовој свести се наизменично нижу слике вероватноће среће и несреће. Неизвесност прате усхићење и очајање. Већ довољно напет и раздражен Благоје казанција, очекујући лађу и сина, стрепећи од могућег призора, ступа на сцену приповетке и отпочиње радњу. Нервозан је и напет, запиткује, унезверено истрчава, гледа низ реку. Страхови и предосећања нагризају сваки део тела. И он и капетан чекају, али су им карактери, положаји и психологије различите, па је и њихово понашање дато у контрасту, о чему је већ било речи. Благоје не може у себи да крије и трпи узнемирујућу емоцију. Како би потиснуо зле слутње и страх, он све време започиње разговор или кавгу. Ниједног тренутка он не помишља да је можда људима досадан. Он понашањем говори о свом немиру, што и сам аутор у коментару наводи:

„Читалац ће се врло огрешити ако помисли да је то Благоје какав чангрисало — боже сахрани! Сада је он само у грозничавом стању од нестрпљења, па тражи само себи занимања. Пристао би он сада и да се бије, и да га бију — само да му прође време. Није он, иначе, био баш ни врло разговоран човек, и вечерашње његово управо нападање на свакога кога сретне беше само очајнички покушај да разagna чаму.“

(ЛАЗАРЕВИЋ (б. г.): 254)

Бесмисленим причама Благоје само истиче бол. На тренутке говори о синовљевој снази, вредноћи и лепоти. Затим га пресече злослутни страх, који се открива у дијалогу са капетаном када казанција пита капетана да ли је видео „оног с ногом“, мислећи на човека без ноге који им је у видокругу, објашњавајући капетану како је човек остао без ноге и како сада проси пред црквом. Благоје се ужасава од саме помисли на такве ситуације. Настаје полемика са капетаном о дужности према

домовини и домовине према појединцу у којој избијају све њихове разлике и у којој ће бити антиципиран завршетак. Благоје је уморан од чекања и напетости заспао. Лађа је стигла, стигао је и Благојев син, тежак инвалид. На капетаново упозорење да је тешко рањен, Благоје не обраћа пажњу. Истрчава из механе, пролази поред рањеног сина, кога није могао да не примети. То је Благојева свест још једном, последњи пут, одбацила представу о сину инвалиду. Благоје, након сусрета и поздрава са сином, пада у несвест. Неизвесност је прекинута. Драма стрепње се претворила у драму стварности. Још на ратишту одиграна драма, коначно је сазрела у Благојевој свести. Десило се оно најгоре што је Благоја узнемиравало у црним слутњама и колебљивим надама. Врхунац трагике је тренутак Благојевог сусрета са сином. То је сцена када се неизвесност буде прекинула. Спознаја сурове стварности брише и последње зрно наде. Све оно најгоре што је несрећни Благоје слутио, од чега је страховао, што је у својој свести потискивао, отвара се у свој својој несрећи и јаду. Више не постоје могућности, истина је коначно видљива: „Свет се расклони у два реда, пуштајући инвалида; красног, једрог момка, с мушким лицем и жалостивим осмејком око усана. Све беше у њега; и снага, и здравље, и лепота и опет — ничега не беше! Све личаше на разлупану скупочену порцеланску вазу“ (ЛАЗАРЕВИЋ (б. г.): 263). Све што је некада било лепо, све што је некада била нада, била је прошлост. Будућност за Благоја и његовог сина била је изгубљена. Наде ишчезле. Чак и последњи покушај да врати веру у нешто, било шта, звучи језиво, застрашујуће и трагичније.

Након што се сабрао, Благоје покушава, на начин на који то и сам уме, да охрабри, или врати сину, а и себи веру: „Хвала богу, само кад си ти жив! Све ће опет добро бити. Ово, — он руком напипа штаку — ово ће народ позлатити! Је ли тако, браћо? Сви прискочише одобравајући“ (ЛАЗАРЕВИЋ (б. г.): 265). Врхунац драме захвата истовремено Благоја и његовог сина када схватају да самилост присутних неће отклонити постојеће стање које се никада поправити неће и које управо говори о изгубљеној будућности. И Благоје и његов син, док људи дају прилог инвалиду, губе сваку наду у бољу и сигурну будућност. Снажни драмски тонови потресају завршетак приповетке удвојеном драмом сазнања.

„Гле, гле ти њега!“ рече Благоје. „Због такве ситнице плаче! Па шта мије то? Једна нога! Е, хеј! Све ће то опет...“, он умало не рече „нарасти“, али се опет устави: „Све ће то опет.. Ама је ли ти ја кажем да ће то све народ позлатити?!“ Па онда уједаред и сам

бризну у плач: „А што ће ми све ово?“ Он баца преда се капу са поклонима и као луд погледа у небо, као да одозго чека одговора.“

(ЛАЗАРЕВИЋ (б. г.): 266)

Благојеве слутње и страхови су се обистинили. Будућност ни њему ни његовом сину није дошла. Тако аутор и завршава ову трагедију. У трагичном епилогу приповетке критикујући друштвени поредак, завршном сценом аутор позива на превазилажење друштвеног неморала.

Структура мотива приповетке *Све ће то народ позлатити* од почетка до краја се развија до неминовног трагичног завршетка, било да су у питању дескрипција, наратив или дијалози што је веома прецизно изнео Славко Леовац: „Понеки дисхармоничан израз, који се повремено појављује у лапидарном приказивању луке на Сави, у приказивању ишчекивања брода, или у гротескном цртежу бедног створа што, као нека ствар, егзистира у некој жалосној и тмурној кафани, функционално, симболички и музички припрема и наслућује крајњи трагични моменат“ (ЛЕОВАЦ 1978: 253).

Приповетка *Све ће то народ позлатити* се тематски, мотивски и идејно разликује од осталих Лазаревићевих приповедака, па и када је употреба облика казивања у питању. Скоро две трећине приповетке *Све ће то народ позлатити* је у дијалогу. Дијалог у њој има вишеструку функцију. Њиме се најпре развија драмски ток радње, дају се психолошки профили саговорника и врши се њихово контрастирање. Драма стрепње и слутње, која се на крају претвара у драму збиље се у приповеци *Све ће то народ позлатити* развија управо дијалогом. Њиме аутор продире у сложено психичко стање главног јунака откривајући драматична унутрашња преживљавања. Благоја је узнемирило писмо, које га обавештава да му је син рањен и наводи црне слутње и душевни немир. Благоје казаница покреће већину дијалога у којима је сам највећи учесник. У првом дијалогу Благоја и капетана наговештава се Благојева узнемиреност као и узрок његове унутрашње драме, посебно у делу када саопштава капетану да му је син рањен: „Али лако, сасвим лако! Писао ми је његов друг Јоле. Овде и овде! — он руком показа сасвим неодређено: најпре преко леве плећке, па онда дуж целе десне ноге. — Само га окрзло! Отпуштен је кући из болнице да се поправи, па после у име бога опет!... И треба... Треба гонити пексијана!... Само нека нам је бог у помоћи!...“ (ЛАЗАРЕВИЋ (б. г.): 252).

Грозничаво нестрпљив, покушавајући да прикрије страх и скрене мисао на нешто друго, Благоје се свађа са послугом у механи док капетан чита писмо. Слика инвалида појачаће још више немир и злу слутњу Благоја, откривајући његову подсвест. Благоје поистовећује свог сина са инвалидом кога је управо видео, као и њихове зле судбине: „Јесте ли видели онога с ногом? Кога с ногом? Та онога без ноге?“... (ЛАЗАРЕВИЋ (б. г.): 254).

Уочавамо да аутор не дозвољава свом јунаку да се расплине у разговору, макар то била и дискусија. У разговору који следи Благоје казаницја и капетан Јеличић сукобљавају мишљења расправљајући о положају инвалида, али ниједан од њих не говори о томе много. Разговор о положају инвалида откриће дубоке супротности ставова Благоја и капетана, контраст њиховог социјалног статуса, а наговестиће и супротне токове њихових животних судбина: „Знам! Али он кад је у рату изгубио ногу, треба да му се плати! Лепо да му кажу: На ти, брате! Хвала теби који си за нас пролевао крв, и таке ствари...“ Капетан је, сматрајући да му је то дужност покушао да казаницји објасни положај инвалида: „То је лепо што је он за своју земљу осакатио себе. Али зато он не може тражити сад да буде саветник. Видите: сваки онај који је пролио крв за своју земљу треба да се рачуна у срећне, јер се одужио својој мајци, својој земљи. Сваки је дужан својој земљи, земља није никоме ништа...“ (ЛАЗАРЕВИЋ (б. г.): 255).

Поред веома функционалног садржаја наведених дијалога, битно је издвојити начин на који учесници дијалога то чине. Разговарајући, људи пројектују вербално своја психолошка стања, тако да се кроз реплике личности могу потпуно разумети. Насупрот узнемиреном и злослутном Благоју, капетан делује мирно, хладно, забринуту и одсутно. Благојев говор је пун узвика, опаски и пејоратива, док су реченице капетана Јеличића скоро на силу изговаране. Неки од дијалога су само формално дијалози, у ствари Благојеви монолози. Врхунац драмске напетости као и потресно сазнање о изгубљеној будућности и животној поражености и Благоја казаницје и његовог сина, када се драма стрепње претворила у драму стварности такође је реализовано дијалогом, када га капетан упозорава да је „...тешко рањен! Здраву тешко!“, Благоје покушава да негира: „Како тешко? Ко то каже?... Ево, ево писма!... Његов друг Јоле...“ Све док није спазио сина: „Благоје се као муња брзо окрете. Стаде пред сина. Гледа га, гледа — па онда тресну о земљу“ (ЛАЗАРЕВИЋ (б. г.): 264).

Мисли и осећања ликова, унутрашњи конфликти и напета стања се у приповедању Лазе Лазаревића износе најчешће дијалозима, монолозима, ретко доживљеним говором.<sup>20</sup> У питању је емоционално преношење (уживљавање, уосећавање) у свест других бића. Један такав пример постоји и у овој приповеци. Наратор приповеда у трећем лицу и скоро је неприметан. У питању је свезнајући приповедач који се ретко открива читаоцу у својим коментарима: „... ту сахрани оца и мајку, ту преко пута замилова девојку, ту уз кућу однесе куму лимун и позив на прстен. О, како му ту беше драго све, и стари орахов орман, и зарфови отети од неког турског паше још у првом нашем устанку и скрхани ногари за кацом у подруму, и икона Светог Николе...“ (ЛАЗАРЕВИЋ (б. г.): 260). Доживљеним говором аутор износи редослед рађања мисли код капетана Јеличића. Надовезивање мисли једна на другу изазива и појаву различитих осећања.

У ставовима К. Ј. Козака открива се да се у савременој књижевности препознаје трагично као последица индивидуалне конфликтне ситуације појединаца које постају трагичне када се испуне два услова: неминовност и неразрешивост. Лична индивидуална трагедија ужасна је и језива као и античка. Трагично се развија на подлози веома конкретне, унутрашње или спољашње, индивидуалне конфликтне ситуације која не садржи само конфликт, већ саму суштину драмског јунака (KOZAK 2009: 9). У ставовима Нортропа Фраја о трагичном јунаку налазимо да он има одговарајуће јуначке димензије, али његов је пад повезан и са смислом његове свезе са друштвом и са смислом надмоћности природног закона, а и једно и друго имају иронијске референце. У трагедији се удружују неизбежна иронија људског живота и неподударна иронија људског живота. Трагични јунак се налази на пола пута између људског живота на земљи и нечег већег на небу.<sup>21</sup> Плач на овом месту представља врхунац бола, изгубљене наде и очаја. Да ће Благоје и његов син остати два несрећника и два патника и да ће брзо бити заборављени, посведочиће и капетаница, која, пожурујући мужа каже: „Хајдемо-те одавде! — рече капетаница. — Овде је несрећа, а

---

<sup>20</sup> Доживљени говор је по својој лингвистичкој структури приповедање у трећем лицу, али су садржаји који су њиме захваћени везани за перспективу првог лица. Доживљени говор је у ствари исприповедани унутрашњи монолог, једна врста психолошког приповедања. Код њега је тренутак доживљавања изједначен са тренутком приповедања.

<sup>21</sup> „Tako se lik tipične ili slučajne žrtve počinje kristalizirati u kućnoj tragediji naporedo s produblјivanjem nјezina ironična tona. Tu tipičnu žrtvu možemo nazvati pharmakos ili žrtveno jagnje. Pharmakos niti je nevin niti je kriv. Nevin je u tom smislu što je ono što se njemu događa kudikamo veće nego što su posledice ma kojeg nјjegova postupka, poput planinara čiji povik izaziva pokretanje lavine. Kriv je u tom smislu što je pripadnik društva krivnje, odnosno živi u svijetu gdje su takve nepravde neizbježan dio egzistencije“ (FRYE 1979: 54).

ми... — она погледа у обе ноге своје мужу и у пуне обрашчиће свога детета... — ми смо, хвала богу, срећни и пресрећни!“ (ЛАЗАРЕВИЋ (б. г.): 266). Да је тако и време ће показати, разочарани Благоје неће још дуго изговарати крилатицу „Све ће то народ позлатити“. Изгубивши веру у власт и људе једно време ће понављати „Све ће то бог платити“, а онда ће се пропити и трагично завршити. И сам аутор обесхрабрујуће завршава приповетку: „његов син прима издржавање из Инвалидског фонда и — проси! Можете му, ако ћете, уделити.“ Узрок ове двоструке трагедије није тежња појединца, него околности које су далеко јаче од њега, на које он не може утицати ни на који начин. Мимо њихове воље Благоја казанцију и његовог сина вуче трагична струја без икакве могућности да јој се обојица одупру.

### **1.5.2. Трагедије малих незнатних људи у ратном бесмислу – Бранислав Нушић** *Приповетке једног каплара*

Не дуго након српско-турских ратова и Берлинског конгреса дошло је до српско-бугарског рата 1885. године. Краљ Милан и његова влада су сматрали да је уједињењем Источне Румелије и Кнежевине Бугарске нарушена равнотежа снага на Балкану. Краљ Милан је насупротив расположењу у народу објавио рат Бугарима (БАТАКОВИЋ 2010: 190). Увећана Бугарска, која је постала два пута већа од Србије, по краљевом мишљењу, била је опасност за Србију. Сматрао је да ће Бугарска као већа и јача развити већу активност у Македонији и тамо угрозити српске интересе.<sup>22</sup> Зато је Србија проглашавајући мобилизацију поставила захтев: да се има или повратити старо стање у Источној Румелији или да Србија добије одштету било од Бугарске или од Турске. У души, краљ је желео да то буде на рачун Бугарске; народ, одазивајући се мобилизацији без одушевљења, желео је да се то изведе на рачун Турске (ЋОРОВИЋ 2014: 651). Краљ је очекивао помоћ, односно посредовање великих сила које нису биле у ставовима јединствене. Краљ је објавио Бугарској рат 2.11. 1885. мотивишући га нападом бугарских чета на српске положаје крај Власине. Србија је за рат против

---

<sup>22</sup> У народу се пре очекивао рат с вековним непријатељем – Турском. Рат са Бугарима првенствено је био идеја краља, кога су у томе подржавали одређени аустријски, кругови који су му обезбедили кредите за набавку оружја. Краљ Милан је сматрао да је напад на Бугарску у суштини превентивни рат око будућег спорног подручја – Македоније. Међутим, он своја гледишта никоме није јасно објаснио, нити је земљу и народ примио (...) у рат против Бугарске 1885. Србија је ушла без одушевљења, вољом краља Милана. Он је сматрао да поводом уједињења Бугарске са Источном Румелијом Србија мора добити територијалне компензације. Пошто их није смео тражити од Турске, напао је Бугарску да их изнуди од ње, што у Србији нико није схватио (БАБАЦ 2015: 23).

Бугарске припремила 51 500 људи: 550 официра, 43750 бораца и 7200 небораца. Све те снаге биле су подељене на две војске Нишавску и Тимочку. Положај фронта се кретао од Власине преко Пирота и Зајечара у дужини око 300 километара. Врховну команду над целом армијом преузео је лично краљ Милан. Начелник штаба био је Јован Петровић, војни министар. Краљ није за своје сараднике изабрао команданте из турских ратова, страхујући да му они не преотму славу „сигурне победе“ над Бугарима. Краљева намера је била да за Србију придобије територијално проширење које би обухватило „Видински округ до Лома и Софијски до Ихтимана“. Чим буде освојила ове територије, војска је требало да се укопа и да чека бугарски напад. Краљ Милан је веровао да ће се велике силе умешати пре него што дође до тог новог напада и прекинути рат (ПОПОВ и сар. 1994: 82). Код Бугара се против ставова краља Милана јавио велики отпор. Њихов млади национализам био је дубоко погођен, а држање краља Милана је вређало и власти и бугарски народ.

Српско-бугарски рат је трајао свега две недеље, међутим, исход је решен током битке код Сливнице која је трајала четири дана. Срби су у том рату претрпели велики пораз, у бици на Сливници српска војска је спасена интервенцијом бечке дипломатије. Првих неколико дана рата српска војска је напредовала не наилазећи на већи отпор. Напредовање српске војске је ипак било неодлучно и споро, што је Бугарима дало могућност да ојачају одбрану. У овој бици Срби су имали 3000 а Бугари 2500 погинулих, рањених и заробљених.<sup>23</sup>

Док су српске трупе прелазиле по десет петнаест километара на дан, бугарске трупе из Румелије усиљеним маршом прелазиле су по 40, а неке и по 60 километара. Бугарска команда је успела прво да изједначи, а затим и да по броју војника знатно надмаши српску војску (око 20000–30000 војника), иако су на почетку рата, у септембру на граници према Србији имали свега 2000 људи (БАБАЦ 2015: 75). Овај неславни и политички непромишљени потез угрозио је углед краља Милана (БАТАКОВИЋ 2010: 190), који је након повлачења са Сливнице затражио од аустроугарског војног аташеа да од своје владе тражи посредовање за прекид ватре. Када је сазнао да се на двадесетак километара од Пирота појавио један бугарски одред, он је у паници са целом Врховном командом побегао у Белу Паланку. Војсци је издао наредбу да напусти борбене положаје код Драгомана и повуче се у Пирот. Долази до

---

<sup>23</sup> Опширније у: *Војна енциклопедија*, глави уредник Никола Гажевић, издање Редакције војне енциклопедије, Београд, 1974, бр. 8. стр. 673–676.



оштрог аустроугарског посредовања код бугарског кнеза са захтевом да се сместа повинује жељи великих сила и прекине ратна дејства. Уколико се бугарска дејства не би прекинула, аустроугарска војска ће ући у Србију да јој помогне, а то ће истовремено значити улазак Руса у Бугарску. Тиме је српско-бугарски рат *de facto* био завршен. Бугари су стајали у Пироту, а Срби (Тимочка дивизија) још од првог дана рата на њиховој територији под Видином. Након новог посредовања великих сила било је одређено да примирје траје два месеца, а за то време је требало да зарађене стране заврше преговоре и потпишу уговор о миру (ПОПОВ и сар. 1994: 82–83). Преговори о миру су вођени у Букурешту и мир је потписан 19. фебруара 1886. После тога краљев положај је био неодржив (ЋОРОВИЋ 2014: 653).

Српско-бугарски рат је прилично одсутан и у уметничкој књижевности и у историјским истраживањима. Његов учесник био је и Бранислав Нушић који је тада имао 21 годину. Нушић је већ тада објавио комедију *Народни посланик* (која се тек касније појављује на позоришној сцени) и објављивао књижевне прилоге у сомборском дечјем листу *Голуб*. Ипак, Нушић упадљивије улази у српску књижевност збирком приповедака *Приповетке једног каплара* (1886) у којој је најпре било девет приповедака. Збирка приповедака (сличица) са тематиком из српско-бугарског рата са обједињених двадесет приповедака објављена је 1895. године у Сремским Карловцима. Нушић је иначе веома плодан прозни писац. Укупан број његових приповедака је око стотину што значи да је један од највећих приповедних опуса у српском реализму, али је он због своје тематске хетерогености и типолошке разуђености остао прилично потиснут другим врстама и жанровима овога писца, првенствено комедијом (ЈЕВРИЋ 2017: 566). О Нушићу као приповедачу није много писано, те је његов приповедачки опус, упркос обимности, до сада недовољно расветљен. Детаљније осветљење и вредносна оцена Нушићевог приповедног стваралаштва дата је у студији Горана Максимовића *Умјетност приповиједања Бранислава Нушића* (1995).

Већина ових „сличица“ су приповедачки записи или кратке приче у којима аутор у неколико потеза сугерише атмосферу рата у позадини изван битака, у тишини коју шире ћутљиве трагике малих, незнатних људи и коју духовно обогаћује људска солидарност (ЛЕОВАЦ 1978: 300). У збирци *Приповетке једног каплара*, (писац је имао капларски чин у војсци) исприповедана су Нушићева ратна искуства. Ова збирка је аутобиографског карактера, али се може рећи да је она више сведочење о другима у рату чиме је обезбедила документарну и мемоарску заснованост, сматра Милорад Јеврић и наводи да ово није права збирка приповедака, већ више збирка јединствених

сличица или цртица о рату кроз који је прошао наш писац. Кратке, једноставне без развијене радње и сложенијих ликова, ове приче ипак према форми задовољавају укусе ране поетике реализма јер приказују поједине исечке из ратних збивања или преломне тренутке у судбинама појединих бораца. У јединствену целину ових двадесет прича повезује лик самог аутора који учествује у рату, али не даје слику оружаних акција. Улога аутора као обједињавајућег фактора јесте да посматра, анализира и уочава све пратеће нељудске и антицивизацијске страхоте рата и неизбежну ратну трагику. Аутор није у првом плану већ су то други учесници и ситуације. Зато су *Приповетке једног каплара* прича о другима, односно целом српском народу, бесмислици и апсурдности сваког рата. Доминира ратна психоза и све људско и нељудско у њој (ЈЕВРИЋ 2017: 566–567). Српско-бугарски рат је приказан као бесмислено убијање због неке више или ниже политике коју нико не схвата, без иједне речи о слободи домовине, без трунке било каквог патриотског усхита, без анатеме на непријатеља, без позива на „свету освету“, као нека тешка невоља која погађа недужне људе (LEŠIĆ 1989: 38). У овој збирци одсуствују борбена дејства и масовне сцене. Нема приказивања конкретних ратних окршаја, борби, токова војних операција или разматрања суштине ратних сукоба. Аутор представља време предаха и места изван директне борбе. Тако приповеда о појединачним животним судбинама, износећи истину о рату и човеку у њему. Нушић кратким потезима слика и бугарске војнике, не приказујући их са негативне стране, већ као жртве истог ратног апсурда (ЈЕВРИЋ 2017: 568).

Одјеке ратних збивања чији је пропратни елемент трагика пратићемо у причама<sup>24</sup> *Бела застава*, *Пусто огњиште*, *На разбојишту*, *Шињел*, *Спровод*. Нушић више слика ратне епизоде, војнике који одлазе у рат или последице рата. Упадљива је ауторова жеља да забележи анонимне животе страдалих ратника, да сликама пустоши, смрти и свеопште трагедије искаже свој антиратни став који превазилази оквире

---

<sup>24</sup> Горан Максимовић у огледу „Нушићеве ратне приче“ указује на оправданост употребе термина прича а не приповетка у прози *Приповетке једног каплара*. Како наводи аутор, „прича“ је најприкладније типолошко-генеолошко одређење, јер је од самог њиховог појављивања назив приповетка сматран неадекватним. Овде се полази од одређења Миливоја Солара који причу (кратку причу) посматра као врсту крађу од новеле. Поред тога уз *Приповетке једног каплара* често иде и термин слика или сличица, што је, можда, и најближе за приче о овој Нушићевој збирци, ако се има у виду Иванићево тумачење појма слике као међужанровске одлике у српској књижевности епохе реализма. У поређењу са приповетком слика има мање уметничке захтеве, композиција и радња су мање развијене, карактери статични, а удео имагинативног је у поређењу са имитативним, репродуктивним, мањи. Учешће визуелних чинилаца је веће у дескриптивним деловима нарације, а распоред фабуларних елемената је изразито статичан. Остала обележје слике јесу мањи обим, усредсређеност на један догађај, епизоду из живота или на један портрет и призор/сцену (МАКСИМОВИЋ 1995а: 199).

тадашњег непромишљеног историјског тренутка и актуелан је у свако доба, те носи дубље етичке, социјалне и психолошке поруке. У *Приповеткама једног каплара* је тешко препознати будућег комедиографа, с обзиром на то да читаоце заплъускују животне трагедије обичних малих људи са свих страница ове прозе. Сва бесмислица рата, коју аутор осећа и преноси овим причама приказује се кроз фокусирање приповедача на жртве рата, било да су војници, родитељи или инвалиди, али и кроз приказ изгледа самог бојног поља пре и после битке. Ови описи су често пропраћени ироничним коментаром приповедача (ВУКИЋЕВИЋ 2005: 410). Прате се изнемогли и српски и бугарски војници, изложени тешким кишама, блатњави и промрзли, како се вуку по крвавим беспућима, на разбојишту, по туђој земљи, како остављају пуста огњишта, разрушене домове, мртве по јаругама, или их сахрањују а да и не знају – кога сахрањују. Крећући се блатњавим друмовима, наилазе на лешеве убијених непријатељских војника и схватају, суочени са смрћу, да су им судбине једнако трагичне и бесмислене (ЛЕЏИЋ 1989: 39).

Реалисти су натуралистички описивали смрт као распадање, уништавање. Ране нису оне које градирају јунаштво, већ бол, ужас и страх (ВУКИЋЕВИЋ 2005: 410). Аутор настоји да реалистички објективно осветли тегобни живот малих и незнатих људи, који управо у ратним страхотама знају изненадно испољити истинску људску солидарност и саосећање с патњом ближњег које управо због апсурдности рата што га воде, а да немају појма зашто, добија потресну меру човечности (ЛЕЏИЋ 1989: 39). Нушић комплексно види људе око себе трудећи се да не пропусти карактеристичне црте. Током мобилизације он трезвено запажа и види уплашене људе како покушавају да избегну рат. Највише се пак задржава на оним „нормалним“ људима који су веселе или тужне природе, они који полазећи у рат певају као што су у миру певали, шале се као што су се у миру шалили, коцкају се као што су се у миру коцкали, чезну за својим девојкама у селу и плачу кад помисле на своју остављену децу код куће. И те „нормалне“ природе су храбре док се не приближи опасност, а кад осете да им живот може бити угрожен спопадне их обичан људски страх, стегне им се срце па тренутно умакну, забораве на песму и шалу. Нушић у својим Србима не велича ратничке и устаничке традиције. За њега су ти људи велики само кад се бране и само се онда о њима може говорити као о храбрим ратницима (ЂОКОВИЋ 2012: 274–275).

Нушић ратну трагику испољава у дескриптивним сликама ратом разорених насеља, кућа, бојишта натопљених крвљу, рањеника, мртвих. То су слике престрављених цивила, слике јадних спровода војника чије се ни име не зна.

Приповеда се о неоствареним љубавним причама погинулих, износе се садржаји писама родитеља који још увек не знају али слуте да их је задесило оно од чега су највише страховали.

У огледу „Нушићеве ратне приче“ Горан Максимовић износи особености ове прозе, истичући пре свега да ову збирку одликује документаристичко-дневнички проседе због „субјективног тона приповиједања, због „драматизоване“ и „делатне“ позиције ауторског приповедача просторног именовања и временског датирања“. Ове приче се у свом обиму крећу од кратких фрагмената, без развијеног фабуларно-сижејног склопа и продубљеније карактеризације јунака, до нешто развијенијих прича са разрађенијим реалистичко-миметичким поступцима, мотивацијом, продубљенијом карактеризацијом и заокруженим фабуларно-сижејним елементима. Присуство уметнутих наратива се уочава у највећем броју ових прича који се испољавају или у облику сказа, ретроспекције или писма. Највећи број прича у *Приповеткама једног каплара* има епилошко разрешење фабуларно-сижејног склопа (МАКСИМОВИЋ 1995а: 199–200).

О улози приповедача и облицима приповедања Горан Максимовић говори у студији *Умјетност приповиједања Бранислава Нушића*. Наратор *Приповедака једног каплара* јесте сам писац, Нушић, учесник и сведок догађаја о којима прича што значи да је реч о ауторском приповедачу, подразумеваном писцу, пишчевом другом ја, који као непоздани приповедач из субјективне перспективе приповеда о сопственом доживљају рата. Приповедач припада и типу драматизованог приповедача јер је он и физички присутан у предметном свету о коме приповеда. Нушићев приповедач је и делатни приповедач јер није само пуки посматрач, већ производи неко мерљиво дејство на ток догађаја (BUT 1979: 172). Као непосредни очевидац и учесник догађаја које записује аутор се сасвим претвара у лик наратора. Приповедач у првом лицу једнине је најдоминантнији, мада се смењују и категорије првог лица множине или другог и трећег лица једнине и множине. Опредељење за доминантно приповедање у првом лицу једнине је усаглашено са тематско-мотивском линијом дела и ауторовом намером да рат приказује управо субјективно са инсистирањем на приказивању бесмислености страдања и смрти у рату. Тако је рат за Нушића скуп индивидуалних искустава људи које је у рату сретао и његово лично преживљавање, те се за *Приповетке једног капара* може рећи да је то проза о човеку у ратном вихору који је његов учесник без своје воље.

Нушић у појединим сегментима излази из домена субјективног, те настоји да својој прози омогући илузију објективности тако што мења позицију приповедача (МАКСИМОВИЋ 1995б: 20). Приповедањем у првом лицу множине се активира колективни субјект ка нпр. у приповеци *Пусто огњиште*: „Заостали смо испред самог уласка у Драгомански кланац. Уз друм, на орању, налазили смо мале ватрице и ту се око пламена сабрали сви један до другог и кравили се од превелике зиме“ (НУШИЋ 1966: 59). Таква перспектива приповедања као синтеза масовне објективне и субјективне релације честим сценским приказима читаоцима омогућава илузију широке демократичности приповедања.

Функција посредника између субјективног и објективног приповедања припада приповедању у другом лицу које изједначава знање наратора са знањем читаоца путем директног обраћања читаоцу нпр. у приповеци *Спровод*: „Мислите ли да смо говорили са сажалењем о смрти нашег друга?“ (НУШИЋ 1966: 117) или у функцији класичне приповедне ситуације као у приповеци *Шињел*: „Груди се тешко дижу; капци на очима отежали; зглавци по телу скочањени; руку или ногу једва крећеш, а прст, изгледа пребиће се ако га савијеш. Овај ваздух што га дишеш, као да гуташ кришке леда“ (НУШИЋ 1966: 99).

У *Приповеткама једног каплара* примећује се да приповедање у трећем лицу никада није самостално, већ се комбинује са првим и другим лицем. Пример издвајамо из приповетке *На разбојишту*: „Здесна и слева од друма по какво гариште, поцрнео пепео исквашен снегом или кишицом. Ту се грејали ваљда прозобли пролазници. Горе на стени, погде и где видиш као неку белу тачку, а то се пропела преплашена и одбегла коза, те брсти заостало лишће са сухих и голих трњака. Све до те ћупријице где ме ноћ ухвати, кланац је узак, једва мало простора ...“ (НУШИЋ 1966: 72).

Нушић комбинује у свом приповедању различита глаголска времена којима се динамизира радња и употпуњава приповедни исказ. На пример такође у приповеци *На разбојишту*: „Девети пук није одмах напустио узвишење, јер и непријатељ заузео противно и осу ватру коју укршћаваше седми пук, тукући у томе непријатеља. Непријатељ не мога' да одоли укрштеној ватри, те пође да напусти своје положаје и растури се насипом и левом страном ка Чепњу, гоњен нашом војском“ (НУШИЋ 1966: 72). У наведеном одломку видимо наизменично смењивање перфекта, аориста, имперфекта и презента. Динамика наративних догађаја и сажимање времена су постигнути изостављањем енклитичких облика помоћних глагола: „Месец красно

осветлио, nebo ведро као девојачко чело, високе стене бациле своје сенке, па у кланцу тама,...“ (*На разбојишту*) (НУШИЋ 1966: 71).

Нушић вешто употребљава статичке и динамичке мотиве: „Била је трећег новембра врло тамна ноћ. Ниси могао ни на тридесет корачаји да познаш човека ни стазу. Далеко тамо на висовима виде се ватрице, па се и оне чисто чак убројиле у звезде које ретко тек погде и где засјакте. Застали смо испред самог уласка у Драгомански кланац“ (*Пусто огњиште*) (НУШИЋ 1966: 59).

Нушићева наглашена дескрипција у овој прози нам казује о јаком реалистичко-миметичком утемељењу приповедачког поступка као и на потребу да се приповедање учини веродостојним али, како наглашава Горан Максимовић, реч је и о фикционалној прозној основи ових приповедака у којој су описи техничко средство за припрему контекста приказивачким наративним облицима (дијалогу, пре свега), што упућује на закључак да је Нушићев приповедачки поступак сродан техници његових наративних комедија и драма. У овој прози Нушић је употребљавао и дијалог који је допринео динамици приповедања и појачаном ефекту сценичности. Оно што овој прози недостаје, наводи Максимовић, јесте монолошка форма приповедања, унутрашњи монолог и доживљени говор. Ипак, приповедањем у првом лицу се ови недостаци превазилазе, а недостатак монолошких форми тумачи као инсистирање аутора на илузији присуства фиктивних слушалаца, тј. због честог директног обраћања читаоцу. Како је инсистирао на приказу атмосфере рата, Нушић није дао „заокружене карактере“, већ је најчешће истицао једну јунакову особину, те је зато његов поступак карактеризације статичан, а приказ лика фрагментаран. Условила је то свакако и специфична форма кратке приче, „сличице“, као и редукција форми приповедања и доминација оних композиционих модела који су најпогоднији за сажето приповедање (МАКСИМОВИЋ 1995б: 19–23).<sup>25</sup>

У приповеци *Бела застава* наратор представља последице ратних дешавања, страх и страдање недужних цивила и њихове имовине. Војска је ушла у Цариброд и већ је на висовима Видина. Наратор даје опис освојене вароши: „Мртва варош изгледа ти као варош коју је јуче покосио пожар, или, још боље, кроз коју је провала облака разлила силну реку, па се сутрадан искупило и звано и незвано у расељену и опустелу варош“ (НУШИЋ 1966: 55). Становници страхују од непријатеља, вире иза застора на прозорима да не би угледали непријатеље. На понеким кућама је бела застава, заправо

---

<sup>25</sup> Опширније о прози Бранислава Нушића у: Г. Максимовић *Умјетност приповиједања Бранислава Нушића (О наративној прози фикционалног типа)*, Велвет, Београд, 1995.

бели пешкир на штапићу уденутом у кров. То је знак да се становници предају само да им непријатељ не би кућу разорио. Наратор, описујући ентеријер једне такве кућице, представља и атмосферу страха укућана: „Колибица сва почађала, те се она чађ чисто сјапти; у ћошку једно мало корито и једно парче поњавице и још неке ситне ствари; (...) Једно девојче голо као од мајке рођено, опаљене коже и лепих влажних очију; оно друго огрнуто једним ћилимцем дршће од студи и страха“ (НУШИЋ 1966: 57–58).

Осим тога, Нушић овде износи и критику ратног профитерства и осталих пропратних ратних негативних појава. Док у кућама мештани дрхте од страха и неизвесности на улици, механција који је са колима и буренцетом ракије ишао за пуком, је међу првима стигао, ушао у једну механу на чијим је вратим одмах исписао „Српска кафана код ослобођења“ и отпочео своју радњу на туђој тезги. У основи ове приче је социјална димензија рата. Аутора дубоко потреса трагичан положај сиромашних на освојеној бугарској територији. Крај приче емотивно истиче Нушићево негодовање због онога што је видео указујући на несклад између предаје и онога што се предаје (МАКСИМОВИЋ 1995а: 204). „Он је истакао и белу заставу као знак предаје, бедник! Мислио је зар, да сем његове судбине има и већих непријатеља на свету. Бедник!...“ (НУШИЋ 1966: 58).

У причи *Пусто огњиште* наратор износи лични однос према Бугарима описујући изглед напуштене куће након повлачења непријатељске војске. Ово је патетична евокација успомена које је изазвало напуштено огњиште на које је наишао (МАКСИМОВИЋ 1995а: 206). Кренувши по задатку да нађе генерала, наратор наилази на кућу како би се одморио. У кући није било никог, била је пуста: „мало разбацаних ствари и једне наћве, и котао и врећа са вуном, и још неке ситнице овамо и тамо заостало је још у овој пустој кућици“. У нараторово асоцијативно поље улази слика породице коју су српске пушке отерале у неизвесно. Све њих аутор осећа људски, саосећа са њиховим страхом од смрти, размишља о становницима напуштене куће, размишља топло, не ратоборно и осветнички него хумано (ЂОКОВИЋ 2012: 275). „Где ли сте ви сад? Да ли под ведрим небом, под каквим грмом или под стрехом крај туђе куће? Где си ти, старице упалих, брижних очију са твојом дечицом, да их на своме огњишту огрејеш, на огњишту, које је твој домаћин муком и трудом наложио, ревносно га жарачем подстицао, док ево ми ту ватру не угасимо?“ (НУШИЋ 1966: 62). Обузет осећајем греха, наратор се сећа када је, као дете, растерао ласте из гнезда. Сећа се ластавичиног крика и мајчиних речи „Грехота је, синко, опустити кућу ластавичину!“ Кућа, најпре налик разрушеном ластавичјем гнезду, наратора подсећа на гробницу:

„Чисто се осећа како се споља увлачи све гушћи мрак кроз малено окно и кроз пукотине на вратима, све гушћи и гушћи, и још само онај последњи пламичак светли колико малено кандиоце у пространој гробници“ (НУШИЋ 1966: 63). Тако пусто огњиште постаје симбол „простране гробнице“, пролазности туђе и сопствене, али и симбол греха који се не може окајати и нестати заједно са самим фокализатором, јер је у напуштеној кући све у знаку неприсуства/одсуства човека, ништа се више не види, све се гаси, у кућу се увлачи гушћи мрак, мрак гробнице (ВУКИЋЕВИЋ 2005б: 409).

У причи *На разбојишту* аутор у уводном делу описује призоре побеђених, мртвих и заробљених бугарских војника. У дескриптивним пасажима, проницљивим, оком сликара нижу се тренутне импресије. Сведок види трагове побеђене непријатељске посаде. Ту је „превртнут казан из којег се разлио читав поток војничке чорбе; погашене и поливене ватре, парчад од хаљина, овде фишеклија, тамо нож, дрвена војничка кашика или мањерка, крпе, муниција. Све то лежи растурено овамо или онамо, а усред тих остатака, тамо крај потока, и једна од многих жртава јучерашње борбе, бугарски пешак, на чијим је палетушкама исписан број 9“ (НУШИЋ 1966: 72). Фабуларно-сижејни склоп чини уметнута прича о погинулом бугарском војнику Манету Зотову. „Посебни причалац, који у форми сказа приповеда романтичну повјест са мотивом љубави са запрекама, заробљени је бугарски војник, а слушаоци су српски војници“ (МАКСИМОВИЋ 1995а: 204). Бугарски заробљених открива идентитет погинулог војника којег је наратор у мору мртвих запазио. То је био Мане Зотов, сиромах али добар човек којег су сви волели. Мане се загледао се у кћер Горче Сидова, газдаша, хтео је да је ожени, али родитељи нису дозвољавали. Горче се потрудио да се Мане и ухапси и трудио се да се протера из села као неваљалац, но то му није успело, пошто је село устало у Манетову одбрану. Како је дошло време да се иде у рат, девојка Зака је хтела да се поздрави са њим пред светом и да тако родитеље стави пред свршен чин. Отац је то чуо и затворио је у подрум. На растанку Мане пред светом саопштава да су се он и Зака пред богом заручили, те да им не може нико ништа. Отац Закин ипак попушта, те када војска пролази поред њихове куће моли Заку да изнесе ракију, од Манета да му пољуби руку, што је знак да ће им допустити да се венчају. Тако је Мане у рату био јако весео и убеђен да ће дочекати крај рата и оженити вољену девојку. Наратора је ова прича јако дирнула „можда не би онако, али ту крај нас лешина онога који је толико срећан пошао у рат и толико нестрпљиво изгледао свршетак рата, и не мислећи да ће на овој пустој пољаници једно олово раздробити му оно срце које је он поклонио“ (НУШИЋ 1966: 77). Српски војник у Нушићу се покајао (ЂОКОВИЋ 2012:



276). Пошто је намеравао да скине и узме са мртвог војника чарапе пошто је своје подерао, чувши ову причу он одустаје, те се обраћа Бугарину: „е, ево ти ове чарапе, можда их је старица и плела, то су његове, да их чуваш; ти ћеш се вратити из ропства, да однесеш његовој мајци“ (НУШИЋ 1966: 77) и сече прамен косе са погинулог и даје га заробљенику да однесе Заки. Тако се види свеопшта ратна трагедија која не само да разара куће и насеља, већ са невероватном лакоћом масовно односи животе људи, а онима, који остају у животу, наноси патњу, бол и ненадокнадиве губитке. Зато је ово бојно поље „разбојиште“ (ВУКИЋЕВИЋ 2005б: 409).

У приповеци *Шињел* је у основи фабуларно-сижејне равни уметнута прича у форми писма о безименом погинулом војнику у чијем је шињелу нови власник. Радња се одвија у време примирја у децембру месецу у околини Ниша. Приповедање је усклађено са субјективним тоном писма као литерарне форме (МАКСИМОВИЋ 1995а: 204–205). Трагику живота и страдање у бесмисленом рату додатно појачавају отежани временски услови мраза, како сам Нушић наводи: „хтеде да нам досади више него пушка непријатељска (...) Груды се тешко дижу; капци на очима отежали; зглавци по телу скочањени; руку или ногу једва крећеш, а прст, изгледа, пребиће се, ако га савијеш. Овај ваздух, што га дишеш, као да гутах кришке леда“ (НУШИЋ 1966: 99). Војник Алекса није имао шињел. Хладно је, војници се не базирају на муке других, Алекса се једва бори са хладноћом. Продају се чак и шињели погинулих војника. Једног дана Алекса добија шињел од умрлог рањеника који је продат, онако, „испод руке“. У шињелу се налази писмо војника. Алекса чита писмо наглас, очекујући да ће открити идентитет војника. Садржина писма открива љубав, топлину и бригу породице за војника на фронту. Месец дана породица о војнику нема никаквих обавештења. Родитељи су срећни што им је син преживео: „Благодарим господу богу, само кад си изнео читаву главу!“, пише отац и прича о мајци која тумачи своје снове, надајући се најбољем. Страх родитеља од могућег најнесрећнијег исхода види се управо по томе што улажу огромне напоре да потисну мисао на зло, на губитак сина. Мајка не прихвата синовљево одсуство, намешта крај стола трећи тањир, понаша се као да је син ту, оставља храну за њега, моли се, пали кандило. Ова несрећна породица се труди да мисли о лепим животним тренуцима, о женидби, венчању, љубави. Сањају како ће оженили сина, већ су му скоро испросили девојку која је „облетала око њиховог сина“ и која се на те речи стиди. Пију у војничково здравље. Но, над свим овим речима лебди црни вео слутње који проговара кроз очево: „јави нам се, болан, где сте“, или, „моли те отац да му на ово писмо одмах одговориш“. Алекса је прочитао писмо. У завршним

речима мајка је поздрављала сина, љубила га „у оба образа, и у чело, и у уста, и грли те...“ Нису сазнали ко је војник, нису ни реч проговорили. Алекса је савио писмо и одлучио да га чува.

У причи *Спровод* аутор нас упознаје са још једном поражавајућом истином о дехуманизацији људског бића у рату. Учесници рата оуглају на смрт. Након извесног времена прихватају је као нешто свакодневно: „мислите ли да смо говорили са сажалењем о смрти нашег друга? Не, за време вољног збисмо се, као обично, у гомилице и већ отпоче онакав разговор какав се води међу људима коју су већ навикли да смрт, мало гору смрт, и очима виде“ (НУШИЋ 1966: 118). О овој појави, на коју указује Нушић у овој причи, Горан Максимовић истиче да се због презасићености чула суморним и трагичним доживљајима, смех јавља као неприродна реакција, а у суштини је одбрамбени механизам свести засићене само једном врстом емоција. „Због предмета смеха, објекта који је смешан, може се рећи да се ради о сатанском смијеху, што је блиско филозофији спиритуализма и релативизма двадесетих година 19. вијека“ (МАКСИМОВИЋ 1995а: 206). Као и прича *Шињел* и прича *Спровод* описује догађај из примирја. Наратор описује сахрану непознатог војника, Београђанина. Време је хладно, кишовито, зимско. Војници се договарају да се користе смрћу непознатог војника, пријављују се да иду на сахрану свог „друга“ и „пријатеља“, а да му ни име не знају јер ће након погребња ићи у механу. Почетну намеру да се спровод „искористи“ за каснији провод пољуљаће слике овог јадног и тужног спровода, који је још јаднији зато што једва да личи на спровод. Име покојника нико не зна. Сахрана је без суза, жалости, ганућа, личи на обичан, непријатан рутински посао. Покојника возе на прљавим колима налик таљигама. Кола вози неки старчић који псује све што му падне на памет, што је баш он одређен да однесе овога незнанца. Напољу је киша и тежак мутан ваздух. А слика је јадна и у томе још тужнија: „Онај напред војник упртио крстаче, као ашов, под мишке и гегуца преко каљуге; поп узадигао мантију и пребацио је преко главе, а свећу турио у цеп; а за њим прљаве“ општинске“ таљиге тандрчу и спотичу се сад о један сад о други камен; мршава и изнурено кљусе оборило своју тешку главу...“ (НУШИЋ 1966: 120–121).

Војници су ћутали. Нико није знао ко је био човек који је сахрањен. Наратор коментарише у завршном делу приче: „Можда под небом није било тужнијег спровода“. Рат изобличава и деградира све људско у човеку. Нушићев ратник у *Приповеткама једног каплара* је човек у ратном бесмислу. Поента сваке приче јесте у смрти, нестајању, разарању. На крају многих прича наратор ућути преносећи на

читаоце свој емотивни доживљај. Посебно се у причама *Ко је то?*, *Број 23* и *Спровод* препознају Нушићеви антиратни ставови у којима аутор указује на деперсонализацију појединца и губитак људског идентитета у рату. Нушићеве прозне слике рата су новина у дотадашњој српској прози. Нушићев погинули војник није неко о коме се причају приче или певају песме, наводи Драгана Вукићевић, њему се ни име не зна. У ауторовом виђењу српско-бугарског рата нема места за епског јунака. Смрти се одузима епско достојанство, њоме престаје прича о јунаку, док се, супротно томе, та прича, у комплексу традиције управо иницира посредством славне смрти (ВУКИЋЕВИЋ 2005б: 409).

У *Приповеткама једног каплара* Нушић нам је дао слике рата до тада неуобичајене у српској прози. Читаоци се срећу са равнодушним односом човека према смрти, дехуманизацијом међуљудских односа, антиратним ставовима аутора што умногоме одступа од поетике претходне епохе. Јер, како наводи Драгана Вукићевић, „реалистички приповедач смрт неће преводити у тропе. Напротив, поступак стилизације биће усмерен ка што већем приближавању денотату. Отуда продор натуралистичких слика уместо метафора иза којих се крије идеолошка опредељеност приповедача (смрт се у романтичарским текстовима преноси на *слободу златну, веру, крст часни, невесту*)“ (ВУКИЋЕВИЋ 2005б: 409).

Бранислав Нушић се у *Приповеткама једног каплара* открива као приповедач који занимљиво прича са урођеним смислом за уочавање оних суптилних психолошких нијанси које одређеном лику или ситуацији дају живописност и убедљивост. Његов антиратни став није исказан експлицитно, већ посредно – не говором, већ радњом, тачније, самом судбином његових јунака, оним крајњим смислом, који остаје свега – као „туга и опомена“ (LEŠIĆ 1989: 39).

Стилски поступци у *Приповеткама једног каплара* се крећу од реалистичко-миметичког модела приказивања стварности до наглашених нереалистичких својстава, која карактеришу присуство мотива снова, делиричног и фантазијског, романтичним приказима социјалне беде коју рат продубљује, идилом породичног дома. Минимална разлика између времена приповедања и самог збивања утиче на редукцију фикционалне аутономности и наглашавање документарности. Ипак естетичка својства текста превазилазе вредност сведочења. По речима Горана Максимовића:

„Особеном формом кратке прозе (утемељене на техници уметнуте приче, епилошким резимеима, документаристичко-дневничким проседеима), пренапрегнутим (сентименталним) тоном приповједања, декоративном лексиком; сугерише на снажан уплив

модернистичких прозних концепата (прије свега, неоромантичарских и симболистичких) карактеристичних за онај дио српске прозне продукције који је стасавао под снажним утицајем Тургењевог прозног модела крајем прошлог вијека.“

(МАКСИМОВИЋ 1995а: 209)

Резимирајући уметничке домете Нушићеве прозе, Милан Ђоковић наводи да ове приповетке не могу да издрже поређење с најбољим дометима српске приповетке. Српски прозаисти, савременици Бранислава Нушића су његову прозу надмашили описом, карактеризацијом ликова, дијалогом, ритмом реченице, културом стила. Ипак, упркос недостацима, *Приповетке једног каплара* држи здрава мисао и чисто осећање једног разумног патриотизма, који је сасвим редак у веома сложеним и немирним временима деветнаестог века кад је ослободилачка мисао покретала осећања жарког родољубља. За историју књижевности ова мала књижица је занимљива као податак о неким Нушићевим душевним и рационалним особинама које му дају сасвим индивидуалну боју међу писцима српског реализма, то је његов рационални однос према стварима. Чим би напустио тај однос према свету и запливао у романтичарске егзалтације, Нушић је губио тле и, уместо да остане оно што је, писац који уме да запази карактеристичности свог времена и простора и то што он није, што његовој природи не одговара, постајао више или мање вешт стилист који једну сасвим општу или присвојену идеју реторством подиже до литерарне конструкције (ЂОКОВИЋ 2012: 276–277).

### 1.5.3. Историјска туга у параноидном облику – Петар Кочић *Мрачајски прото*

Да трагични историјски удес може утицати тако да од човека начини типичног мизантропа (ПУЦАР 1996: 58) пример је Кочићева приповетка *Мрачајски прото* (1903) у којој је Кочић, обликујући лик особењака, дочарао „пригушени гњев, туробно безнађе, чемер, јад, али не без узрочно-последичне везе која је у проти пробудила негативна осјећања према људима, животињама и природи“ (ПУЦАР 1996: 60). Кочићева највећа инспирација јесу природа и људи његовог завичаја и догађаји којима је био сведок. Кочићеву јунаци су потпуно сједињени са поднебљем коме припадају. У запажању Исидоре Секулић то су људи „ћутања и неповерења, наглине, људи ракије и

њених испарења која увеличавају стварност; људи ноћних разговора; очеви стармале деце и другови горких шалција; људи узбуђених машта и силине и пасјалука“ (СЕКУЛИЋ 1971a: 70). Горан Максимовић запажа да је Кочић обликовао јунаке инсистирајући на упадљивости њихових личних обележја. Кочићеве јунаке карактеришу „психички ломови, еротска енергија, а затим и бујна имагинација, свијет легендарних представа, те наизмјенична оптимистичка и песимистичка, ведра и суморна, трагикомична спознаја живота и судбине“ (МАКСИМОВИЋ 2005: 15).

Кочићеве јунаци страхују од асимилације, али нису ксенофобични. Они су, како их одређује Јован Цвијић, беневољентни и плахи карактери, са израженом „историјском тугом“ као колективном особином коју су условили вековно осећање губитка и скучености, свест о некадашњем сјају и господству и суочавања са новим временима и новим људима.<sup>26</sup>

Јунаци Кочићеве прозе су носиоци карактерних особина крајишких Срба са цртама динарског психолошког профила. Одликује их емоционално богатство и непромишљена поводљивост. Мотивисани су моралним и духовним побудама, док је материјална добит за њих мање важна. Кочић је портретиста, а његови Крајишници су одраз оживотвореног живота и проживљене стварности. Просвећени и посвећени планинци из околине манастира Гомионице, које су векови, култура, биологија укрштања природних закона или закона владајућих проверавали. То су људи који су примали ударце живота, неувраћајући их.<sup>27</sup>

Мрачајски прото је један од најнеобичнијих јунака српске реалистичке приповетке. Кочић обликујући протин лик уводи у српску књижевност јунака који „је пример параноичне и манијакалне личности“ (VUČKOVIĆ 1990: 327). Истраживачи Кочићеве прозе закључују да је и прото попут многих Кочићевих јунака заиста постојао. Закључено је у истраживањима Милана Карановића и Тодора Крушевца да је живео у селу Славићкој где се и данас налази црква у којој је служио (КРУШЕВАЦ 1951: 97).

---

<sup>26</sup> „Ових особина нема код свега динарског становништва, али се на њих често наилази. Оне су карактеристика њихове тако жалосне и тужне историје за време дуге турске владавине. У њиховим народним мелодијама врло често преовлађују тужни тонови; али каткад, из сентименталности и туге избијају и енергични тонови, све енергичнији, живи и страсни... монотони и тужни тонови гусала потпуно се слажу са народном душом када она обнавља успомене из историје, пуне патњи и понижавања. Динарска туга је историјска туга која се не предаје судбини, преко које се манифестују осећајност и осећање части и поноса, личног и националног“ (ЦВИЈИЋ 1966: 371).

<sup>27</sup> Опширније о трагичним јунацима Кочићеве прозе у огледу „Трагикомична спознаја живота и судбине Кочићевих јунака“ (СОЛЕША 2016: 69–86).

*Мрачајски прото* је кратка прича о човеку, усамљенику, потпуно отуђеном од света. Ова приповетка представља „најдубље умјетничко понирање у тајанствену и мрачну психу човјека“ (МАКСИМОВИЋ 2005: 63). Мрачајски прото се нехотице бори против свог мрачњаштва, наглашава Ненад Новаковић. Овај реални лик, узет из народа и живота, је човек јаке и узбудљиве природе код кога су инстинктивне реакције веома наглашене, што чини да јунак делује необично, чак и анимално. Литерарно обликовање оваквог јунака пружа писцу низ могућности. Но, Кочић бира само оне моменте помоћу којих може сугерисати необичне уметничке елементе. Кочићева оријентација на експресивнију слику потискује улогу психолошког тумачења иако су психолошки моменти тематски истакнути као најважнији (НОВАКОВИЋ 2010: 82, 84).

Кочић је за испољавање портрета овог особењака одабрао сажету причу, без развијене фабуле и догађања. Дешавање у причи је сведено на кратку посету двојице младића проти, од којих га један познаје и током пута припрема свога саговорника за сусрет са необичним човеком. Нарација је драматизована и поверена тројници наратора. Осим ауторског приповедача у причи се као наратори појављују младић Стевица који даје прве информације о проти, али и сам мрачајски прото када у завршном сегменту приповетке прича један догађај из свог живота. Ауторско приповедање на почетку приче преузима један од ликова, Стевица који даје у ретроспективним одломцима прве информације о јунаку на основу којих препознајемо да је у питању личност са параноидним цртама.

Радња приповетке је веома сажета. Приближавајући се кући мрачајског проте, један од саговорника истиче протине најупадљивије необичне особине, припремајући свога сапутника, али и читаоце на могућа изненађења. Пошто улазе у ограђену и обезбеђену, „озвучену“ авлију, изненађени прото није осетио долазак гостију. Љут што га пас лајањем није опоменуо на њихов долазак, убија пса. Прото, ипак, прима госте, кува кафу, али неће послужити младога Цибића (Стевицу) јер целу његову породицу мрзи. Прото ће испричати зашто мрзи Цибићеву породицу. Из протине кратке приче сазнаје се колико је заправо пропатио у животу. Завршивши своје казивање, прото испраћа госте. То је садржина приповетке *Мрачајски прото*.

Протин лик Кочић обликује на основу дијалога ауторског приповедача и другог наратора Стевице, на основу протиног самоиспољавања пратећи његово понашање и реакције и на основу протине приче о сукобу са старим Цибукардом. У лику јунака се одмах на почетку лако уочавају параноидне црте. Када је у питању психолошко одређење параноидних реакција, основно је да оне спадају у групу функционалних

психоза за које су својствене озбиљне сумануте идеје, које су обично организоване у неку „логичну целину“. Ово их чини јако неосетљивим за рационалне противдоказе других људи и логику противречних доказа. Код суманутих идеја прогањања параноидна особа конструише једну сложену грађевину од суманутих идеја „доказујући“ да су људи ту „да је ухвате“, да су њени непријатељи свуда, да је њена храна отрована, да је људи који пролазе мимо ње засипају невидљивим смртоносним зрацима (KREČ, KRAČFILD 1973: 677). Нешто ближе објашњење параноидних особа наилазимо у истраживањима Зорана Миливојевића које може допринети потпунијем сагледавању протиног лика и ауторове вештине у литераризацији овога поремећаја. Миливојевић наводи да су особе које претерано и неадекватно сумњају у туђу добронамерност параноидне. Оне сматрају да никоме не треба веровати. Свеопшти систем њених односа са другим људима је поремећен и води у крајњу усамљеност. Контекст сумње се може односити на већу или мању групу људи или само на једну одређену особу. Претерано сумњичава особа увек има дистанцу у односу на друге, увек је на опрезу, спремна да се заштити, постаје веома осетљива на невербалну комуникацију, међусобне односе и акције других људи, у чему стално тражи неки скривени мотив и прикривену намеру. Код параноидне личности претерана сумњичавост је доминантна у њеном односу према другим људима, према којима је на сталном опрезу, на дистанци и спремна да се заштити (MILIVOJEVIĆ 2004: 511–512).

Усамљени мрзовољни прото ни према коме не показује симпатије, наклоност, љубав. Неповерљив је према свима једнако. Нарочито не трпи жене, своју родбину и породицу његовог случајног госта Стевице. Жену је за живота много тукао, сина од куће отерао. Људски глас га посебно иритира, односно у њему препознаје знак опасности. Са отуђењем у проти су расли гордост и инат. Клонио се људи, људи су избегавали њега, али су сви разумели зашто је прото такав. Стевица у свом монологу открива узроке протиног понашања: „Много су га Турци мучили и једном су га хтјели код Шибиха чардака на колац набити. Други пут му пријетили да ће га на ражањ натаћи и уз ватру као вола припећи, а трећи су га пут свукли гола и држали два дана у тешким, гвозденим букагијама под врелим сунцем уз разбукталу ватру“ (КОЧИЋ (б. г.) I: 154). Мрачајски прото се повукао у свој особењачки и усамљенички живот мучен вишеструким страхом и издајом од које је много у животу страдао. У време када су се Босном смењивали турски и аустријски господар, прото је страдао и од једних и од других, а највише од својих људи који су га тужакали, пријављивали властима. Прото сматра да су за његову судбину криви нарочито отац и деда једног од гостију: „Млого

ме је, кажем ти, Цибо облагиво код владике и код овог швапског суда“ (КОЧИЋ (б. г.) I: 159).

У проти су сукобљени мржња и страх. Мржња према људима, која потиче из низа доживљених несрећа а страх од могућих нових страдања. Димитрије Вученов запажа да у овом јунаку има нечега анималног прадавног, исконског што по дивовској и дивљачкој снази, реаговању и суровости подсећа на прачовека, дивљака, човека пећинског доба који се плаши свега па и другог човека (ВУЧЕНОВ 1970: 246). Осим сукоба мржње и страха у његовом лику се уочава и сукоб добра и зла. С тим што је зло снажно испољено, видљиво и интензивно, а добро прикривено и претрпано у дубоким слојевима протине личности, те се само понекад назначава у минијатурним видљивим траговима. Кочић је вешто и прецизно назначио унутрашњост протине личности којом доминирају огорченост, немир, усамљеност и отуђеност, страх и плаховитост али и нежност, топлина и љубав.

Осим што све људе сматра својим душманима, прото је злопамтило и не заборавља увреде. Пошто је Стевичин деда један од „окривљених“ за протину судбину, прото не жели да га послужи кафом, али му ипак дозвољава да седне: „Шједи и ти Цибићу, кад те је већ ђаво донио (...) мјесто се прошјело под тобом“ (КОЧИЋ (б. г.) I: 159). Врхунац протине мржње се примећује када образлаже зашто не да кафу: „Да је ово отров, налио би му десет вилцана, а не један – нек цркне пашче!“ (КОЧИЋ (б. г.) I: 160). Прото је нервозан, немиран, узнемирен, непрестано хода на све стране, млати рукама, пали цигаре, отпухне мало и слаже их на брвно покрај себе да саме догоре. Тренутке дубоке замишљености често прекида наглим устајањем, шаптањем, млатарањем рукама као да се са неким расправља. Кочић протину затвореност, усамљеност и отуђење образлаже „никога не воли, никога не трпи, никоме не верује“, „мрзи на сав свијет, а на родбину, чини ми се, највише“ (КОЧИЋ (б. г.) I: 153). Обавља своју свештеничку дужност али не прича са људима, чим заврши напушта скуп. Код других људи нити једе, нити ноћива, нити дозвољава да ико код њега заноћи, па био то и сам владика. Никога не жели ни у својој авлији. Разлози оваквог отуђења су читаоцу откривени још на самом почетку. Турци су га више пута мучили, парохијани су га тужакали суду, а на крају, из саме протине приче сазнаје се да је издајство починила и протина жена. Такво протино страдање сигурно није могло проћи без тешких психичких последица што је и узроковало трагику његове померености и отуђености. Прото избегава да се икоме поверава и жали, мада је део својих мука посетиоцима испричао, али и своју причу нагло прекинуо: „Што сам препатио, не казујем свијету“.



Страх царује душевним животом овог несрећника. Протино двориште је ограђено, обезбеђено звонима, боји се свакога шума. Страх је посебно видљив када се је, угледавши госте чије приближавање није приметио, на њихово „Помози Бог, оче прото!“, нагло тргао унезверен: „А ко си ти?! Окле си? Шта сам ти крив?!“ (КОЧИЋ (б. г.) I: 157). Протине реакције су плаховите. Када је затекао Цибукарду код своје жене, прото се немилосрдно свети не кајући се што их је злостављао запаљеном љутом паприком, чак са уживањем говори о том свом подвигу. Такође изненада убија пса који га није добро чувао пошто није залајао и огласио да гости долазе. Међутим, разговарајући са коњем, прото открива и нежну страну свога усамљеног бића. Прото се коњу обраћа тепајући му, нежно, са пуно љубави. Прото је покидао све везе са људима. Поверење у људе није изгубио својом кривицом. Љубав и душевност он свесно спутава. Исидоре Секулић наводи: „Психологија нема кључева за те снажне природе које иза себе увеличавају све што их снађе. Понос претварају у порок гнева, гнев у самомучење. Дивљим својим карактерима су против интелигенције у себи; интелигенцијом својом су против пријатеља и непријатеља око себе. За жену имају само чула; за земљу своју страст која је акутна и јетка као инат; а за непријатеља реч која трује и усмрћује“ (СЕКУЛИЋ 1971а: 83).

У Кочићевом портретисању протиног лика може се препознати и техника сценичности коју, видели смо, успешно користи и Лаза Лазаревић. То се посебно уочава у другој наративној целини када су саговорници готово испред протине авлије, улазе у авлију и посматрају проту. У овој целини се могу издвојити три кадра у којима се јасно предочава како се протина узнемиреност поступно интензивира и градацијски расте и која су у функцији откривања протиног лика, односно потврђивања онога претходно о проти изреченог у Стевичином казивању. У првом кадру види се прото: „Код куће је. Поднимио се на обје руке и подбочио на голе, сувоњаве лактове, па укочено блесасто зуре у нешто пред собом. На кошчатом и подбулом лицу и мутним престрављеним очима, огледало се нешто немирно, растргано, нешто тешко, суморно“ (КОЧИЋ (б. г.) I: 156). Ова статична слика јасно упућује на унутрашњи немир, на нешто „тешко“ и „суморно“. Следећи кадар, који је обогаћен низом детаља, упућује јасно да је реч о неуротичару чије се психичко расуло очигледно испољава: „трже се као иза сна, као иза дубоког, тешког сна, дохвати кутију, смота цигару, припали је и поче пушити. Отпуши неколико димова, па поврже цигару на брвно крај себе, гдје их је још једно десетак лежало, само мало отпушених...“ (КОЧИЋ (б. г.) I: 156). Да је у проти све растрзано упућују управо речи „трже се“, „дохвати“, „припали“, „поврже“. У

трећем кадру прота је већ видно узнемирен: „Наједном устаде и поче немирно горе и доље ходати по диванини. Нешто је у себи шаптао, тешко, уморно, превртао очима и млатао рукама, као да се с неким препире. Викао је: „Е, јадни и чемерни прото!“ (КОЧИЋ (б. г.) I: 156). Овим се завршава друга наративна целина која је заправо посматрање (и личи на снимање) протиног понашања док он сам не зна да је посматран.

Последњи Кочићев поступак, самоиспољавање јунака је у завршном делу приче, када узнемирени гости већ седе са још више једнако узнемиреним, али и не толико неприступачним протом. Прото ипак прима госте, иако ће Стевицу засипати увредама, омаловажавањима и клетвама, називајући га Џибиним пашчетом. Читаоци сазнају из протиних речи зашто мрзи ову породицу. Стевичин деда и отац су проту стално тужили код владике, код турског и аустријског суда, а врхунац њиховог злодела је био када је у кући затекао своју жену и Џибукарду како му раде о глави. Прото је у једном моменту решио како да их казни и тако им се освети. Пошто је испричао ову причу, као да је осетио олакшање, био је „сав блажен и задовољан“. Да би се затим веома брзо повукао у свој пређашњи свет тишине, неповерења и ћутања: „Што сам пропатио не казујем свијету“ (КОЧИЋ (б. г.) I: 162).

На крају, немогуће је не указати на јасно уочљиву везу између Кочићеве дескрипције у овој приповеци и протине природе. Кочићево приповедање је иначе, како наводи Ненад Новаковић, испуњено „аудитивном сликовитошћу, визуленом музиком пејзажа“. Сценографија простора<sup>28</sup> је у стварним величинама и чујним гласовима. Кочић не слика одређени објекат, него доживљаје и емоције, те су драмски елементи једна од вредности које ову прозу чине примамљивом. У Кочићевој прози се „у насликани предиио, просто може ући и у њему чути зов дивљине, дозивање мајке и кћерке, чобанска фрулица, да се види долазећи сумрак, или рано праскзорје, да се осјети мирис покошене траве и младог набујалог женског тијела“ (НОВАКОВИЋ 2010: 47).

Веза између јунакове природе и дескриптивних места је уочљива посебно на оним местима где се наглашава мрак. Гости га затичу у његовом мраку. Сусрет са

---

<sup>28</sup> Гастон Башлар наводи да „простор обухваћен имагинацијом не може да остане индиферентни простор изложен мерењима и мислима геометара. Тај простор је доживљен и то доживљен не у својој позитивности, већ са свим пристрасностима имагинације. Тај простор увек привлачи. Он концентрише биће унутар граница које штите“ (BAŠLAR 1969: 24).

њима јесте испрекидан изливима мржње и гнева, али се веома брзо враћа сопственом мраку. На крају саме приче пада мрак. Символичка веза између околне предметности и протиног лика се види најпре у опису протине куће која је издвојена и потпуно усамљена као што је отуђен и усамљен сами прото. Подрум са забрављеним вратима подсећа на протину душу која је недоступна другима. У дворишту влада „мртва, дубока тишина“ све је „пусто, суморно и мрачно“ као и стање протине душе. Па ипак иза ових катанаца испод, наслага ћутања, патње, горчине и гнева провири нежност, топлина, љубав. То се види и у протином односу према коњу, у чињеници да је ипак примио госте (а није морао), чак је са њима и разговарао. Имао је потребу да се барем мало „исповеди“ и саговорницима сам саопшти ко га је и зашто гурнуо и закључао у сопствени мрак. У протиним завршним речима „Дјецо, црна је ноћ на земљу пала. Свак себи! Тражите конач!“ (КОЧИЋ (б. г.) I: 163) нема пређашњег гнева, срцбе, незадовољства, немира, већ, пре би се могло рећи, родитељске бриге.

Иновативност приповедног поступка Петра Кочића у овој приповеци језгровито је исказао Радован Вучковић. Душевни поремећај Кочић приказује и када се задржава на спољашњем изгледу јунака и то чини оштрим, натуралистичким, грубим цртама. Мрачајски прото обликован као садистички патолошки случај је прави примерак неонатуралистичке прозе почетком XX века. Као ознаке новог стила Вучковић наводи технику приближавања јунака читаоцу, оштре потезе сликања протиног спољашњег и унутрашњег расула и артистички савршену причу сведену на најнужније детаље (VUČKOVIĆ 1990: 329).

Тамница протине душе је чак и симболично представљена у самом имену „мрачајски прото“. Кочић је сликајући планинску природу и село обично хероизирао ликове што није случај са мрачајским протом. Ипак, „Кочић није могао, а да и овим поводом не искаже сву муку, патњу, притисак, насиље Турака над његовим народом, који су искорјењавали православље на тај начин што су прогонили црквене људе, рушили богомоље, уносили страх и насиље, па је то оставило тешке и неизбрисиве последице“ (ПУЦАР 1996: 60). *Мрачајски прото* је изванредна приповетка која својим дубоким понирањем у људску трагику као да представља антиципацију једног дела српске савремене прозе и значајну новину у токовима историјског развоја српске наративне уметности.

## 2. СОЦИЈАЛНО ТРАГИЧНО

### 2.1. Интердисциплинарна полазишта у истраживању социјалне трагике

Обични човек и његов свет постао је средиште књижевног интересовања у реализму XIX века. Најпознатији реалисти Балзак, Стендал, Толстој, Достојевски, су личности из свакодневног живота и условљеност њиховог живота савременим приликама и друштвено-историјским окружењем учинили предметом озбиљног књижевног интересовања проблемског, па и трагичног приказивања. Реалисти и уопште писци су, како наводи Балзак [Honore de Balzac] у *Предговору Људској комедији*, дужни да објективно, аналитички и критички откривају друштвене појаве у књижевности (слично науци). Задатак писца је да прикаже друштвене односе, социјално-психолошки мотивисане карактере, типове људи, да утиче на морал читалаца, да буде сликар људских типова, с мање или више истинитости, с више или мање успеха, истрајан или одважан. Задатак писца је да буде приповедач драма унутрашњег живота, археолог друштвеног покућанства, набрајач занимања, бележник добра и зла, да има проницљив поглед на проблеме људског живота (БАЛЗАК 1984: 43).

Проза српског реализма се развијала под директним утицајем руских реалиста и руске радикалне критике. Ипак, у српском реализму није дошло до крајњег утилитаризма, а и актуелно за ову епоху питање мимезе имало је уравнотежену реализацију. Како наводи Душан Иванић: „епоха реализма је била отворена и за традиционалне моделе свијета и за књижевне поступке који нису блиски доминантној поетици у огољеним видовима. Али је и ту уочљива извјесна процесуралност и зависност од основних типова реализма“ (ИВАНИЋ 2002: 88). Реализам је следио различите изворе и циљеве приповедања. Писци су настојали да поуче како да се живи и „шта да се ради“ (Чернишевски је својим романом *Шта да се ради?* постао култни писац). У складу са природно-научним оријентацијама они су тежили опису постојећег света, настојали су да сачине архиву савремености, неку врсту социјалне и друштвене статистике. Отуда и потискивање сужејности и фабуларности (динамичност), јачање дескриптивности, слика, случајева (статичност). Традиционална улога хронотопа се

потискује у корист модерних социјално-животних улога. У развијеном реализму материјално стручне и социјалне, животне вредности губе ореол поетске стилизације и идиличне равнотеже између човека и света, истиче Душан Иванић (ИВАНИЋ 2002: 97). Ако су простор и време оквир целокупне реалности, онда је разумљиво да приповедачка дела теже да ту реалност узму за основну грађу, те редовно искоришћавају хронотопе као снажна чворишта текста. Избор хронотопа најчешће има двоструку функцију: успоставља везу са савременом стварношћу и естетски циљеви се маскирају и остварују сликама живота. „Учесталост одређених хронотопа повезана је с просторним, временским и социјалним слојевима живота у различитим српским крајевима (Шумадија, Војводина, Далмација, Црна Гора, Војна Крајина и др). Та проза јесте свједок животних околности, али се у новијим културноисторијским истраживањима често заборавља да она није поуздан свједок“ (ИВАНИЋ 2014: 621–622).

У другој половини XIX века у науци о књижевности је преовладавао позитивистички метод који је све до првих деценија XX века био једина школа историје књижевности. Истраживање социолошких аспеката трагичног у српској реалистичкој приповеци делом подразумева и уважавање метода позитивистичке критике, конкретно, њен социолошки приступ који је утемељио Иполит Тен [Hippolyte Adolphe Taine]. Позитивисти су настојали да књижевност и аутора објасне помоћу узрока који су на њих деловали, који су материјални и своде се углавном на друштвене, националне, биографске и историјске. Иполит Тен је утврдио расу, средину и тренутак као одређујуће елементе у развоју књижевности. За стваралачку природу сваког аутора су битна три чиниоца: раса којој писац припада, средина из које потиче и моменат у коме се развија и ствара. Инсистирајући на друштвеној средини као важном чиниоцу у конструисању уметничког дела, Тенов социологизам је антиципирао један могући угао посматрања књижевних текстова и омогућио развој социологије књижевности, односно социолошке критике. Тен је историју књижевности видео као одраз конкретне средине и времена, преко индивидуалних стваралачких могућности појединих писаца. Књижевно дело, по Тену, није проста забава маште, него верна слика обичаја једне средине и знак извесног стања духа. На основу књижевних споменика се могу утврдити начини на које су људи осећали и мислили у прошлости (TEN 2010: 283). Тен је сматрао да се права историја рађа тек кад историчар, кроз временску удаљеност, почне да распознаје живог човека који ради, који је подложен страстима, који има

навике, који има свој глас и свој особени израз лица, своје покрете и своје одело. Велики временски размак нам не дозвољава да посматрамо човека својим очима, очима наше главе. У том смислу језик, законодавство, катехизис су апстрактне ствари. Књижевност је она која нам омогућава да видимо некадашње људе у њиховим радионицама, канцеларијама, на пољима, са њиховим поднебљем, тлом, њиховим кућама, оделом, њиховим производима, дневним оброцима. Тако је књижевност начин да од прошлости начинимо садашњост, а да бисмо дали суд о некој ствари, потребно нам је да нам је она пред очима (TEN 2010: 284–287). Вредност књижевних дела је, по Иполиту Тену, у томе што су она поучна јер сликајући начин поступања читаве једне нације и читавог једног века писац прикупља око себе саосећања читавог века и читаве нације. Због тога је књижевност „а нарочито велика књижевност, несравњено најбољи документ“ (TEN 2010: 307).

Вилхелм Шерер [Wilhelm Scherer], такође теоретичар позитивизма је сматрао да су основни принципи позитивизма осветлити наслеђено, научено и доживљено. Шерера не занима ни нација ни друштвена средина колико аутор. По њему, аутор у делу открива дух времена који га је захватио. Критичари су дужни да уоче разлику онога што је песник наследио од онога што је научио и доживео, да овладају постепеним диференцирањем једноставних, основних склоности и начином како долази до тог диференцирања, да покушају уочити оно што је закономерно у књижевним делима (ŠERER 2010: 312).

Да је историја књижевности део историје цивилизације сматрао је и Гистав Лансон [Gustave Lanson], који је настојао да у изучавању књижевности обједини што више смерова, литерарну филологију, компаратистику, биографизам, социологизам и психологизам. Он је тврдио да историју људског ума и народне просвећености проучавамо само у књижевним изразима. Историја књижевности се завршава изражајем односа између књижевности и живота, те се тиме придружује социологији. Књижевност је израз друштва; непорецива истина која је изазвала многе грешке. Књижевност често допуњује друштво, јер изражава и оно што се нигде не остварује, жаљења, непријатности и људске тежње. Она не обухвата само установе и обичаје, већ се пружа и над оним што сад не постоји, над невидљивим које не откривају ни чињенице ни јасан историјски документ (LANSON 2010: 313–318).

Модернију варијанту позитивизма представљао је и руски компаратиста Александар Веселовски [Александр Николаевич Веселовский] који је сматрао да ће

реалистичка књижевност, са својом сложеном сижејношћу и фотографском репродукцијом стварности, будућим покољењима омогућити синтезу времена исто онако као што је савременицима увек страна свака прошла књижевност (VESELOVSKI 2010: 342).

Упоредо са позитивистичком струјом у Русији се развио облик проучавања књижевности који је назван руска радикална критика, чији је утемељивач Висарион Бјелински [Висарион Григоријевич Белинский]. Бјелински је уметност тумачио као репродукцију стварности, поновљени, као изнова створени свет, делатност која не може бити усамљена и изолована од свих страних утицаја. Ауторова личност није нешто апсолутно, засебно, нешто изван свих спољашњих утицаја. Песник је пре свега човек, затим грађанин своје земље, чедо свога доба. Он не треба да изражава оно што је појединачно и случајно, већ оно што је заједничко и неопходно и што даје колорит и смисао читавој његовој епохи (БЈЕЛИНСКИ 1984: 81–82).

Руској радикалној критици припадао је и Николај Чернишевски [Николай Гавриилович Чернышевский] који је посебно разматрао естетички однос између лепога у уметности и лепога у стварности. По њему, пишчев је задатак да испита проблем о естетичким односима уметничких дела према појавама живота, да размотри оправданост владајућег мишљења да тобоже истински лепо не постоји у објективној стварности него да се остварује само у уметности. Чернишевски сматра да би требало открити услед којих потреба настаје уметност и испитати њен истински значај. Уметност нас својим продукцијама подсећа на оно што нас интересује у животу и настоји да нас до извесне мере упозна с оним интересантним странама живота које нисмо имали прилике да искусимо или да опажамо у стварности. Репродуковање живота чини суштину уметности, мада уметничка дела имају улогу и да објасне живот и значај суђења појавама живота. Када је у питању трагично у уметности, Чернишевски је сматрао да оно није битно повезано с идејом судбине или нужности. У стварном животу трагично је већином случајно, по појмовима новог европског образовања трагично је „ужасно у животу човекову“ (ЇERNIŠEVSKI 2010: 360–362).

Михал Павел Марковски [Michał Paweł Markowski] резимира основне премисе класичне историографије, настале под утицајем инвазије постромантичарског уверења о пресудном утицају историје на појединца. Тако је историчар дужан да непосредно допре до историјских догађаја и представи их онаквим какви су били, а друго, дужан је да их на неутралан начин представи у сопственом делу. Рад историчара је био

дефинисан двоструком објективношћу: предметом истраживања и самим дискурсом. Управо сама историја, тврдили су историчари, проговара кроз њихов рад и показује своје право – непосредовано – лице, а текст историчара треба да представља само успешно средство за преношење готових садржаја (MARKOVSKI 2009: 548).

Позитивистички приступ у изучавању није трајао дуго. Током XX века потиснуле су га нове оријентације, али не сасвим.<sup>29</sup> Он постоји у модификованом облику. Ставови позитивиста се уважавају у одговарајућем домену и у савременим истраживањима. Истраживање феномена трагичног у српској реалистичкој приповеди подразумева плуралистички приступ. Социјални аспект овог феномена, осим иманентног приступа тексту, природно, захтева делимични ослонац на позитивистички приступ као и напомену његових модерних модификација.

У савременим књижевнотеоријским истраживањима књижевност се не тумачи као монолошки говор аутора, односно текст као целина затворена у себе и у себи завршена, већ као систем у који су укључени и други сродни текстови у којем доминира одређени тип говора, одређени дискурс. Тако књижевност није више само производња текстова, већ се може посматрати као уланчавање текстова које се означило појмом интертекстуалности (LEŠIĆ 2003: 29). Значење овог термина се ослања на идеје Михаила Бахтина и његову концепцију дијалогске природе људског говора, књижевности и културе. Ова концепција подразумева да сваки књижевни текст апсорбује у себе раније текстове тако да представља мрежу различитих позајмица (цитата, клишеа) које су се у њему наслагале. Интертекстуалном анализом се издвајају те позајмице, те се тако тумачи процес настајања текста. Концепција интертекстуалности је из основа променила погледе на изворе књижевности, односно утемељила ставове да не постоји „чист“ (непосредован) извор књижевности и супротставила се идејама миметичности и интересубјективности књижевности (BUŽIŃSKA 2009: 363). Интертекстуалност означава однос између два текста или између више текстова, однос који утиче на начин на који се чита онај текст унутар којег се чује присуство других текстова (ти присутни текстови се називају интертекст) (LEŠIĆ 2003: 29).

---

<sup>29</sup> За епоху позитивистичког учења Валтер Бењамин [Валтер Бенјамин] сматра да је допринело обиљу историја књижевности добродошлим за домаћу употребу као комплимент строго научном раду. Али, панорама коју су оне отворале кад је реч о историји, није била ништа друго него нека врста дескриптивног комфора за аутора и његову публику (БЕЊАМИН 2017: 151).



Један текст може имати однос са другим по сличности, по контрасту, по импликацијама, по отвореним или прикривеним цитатима, реминисценцијама, алузијама и сл. Двојство текста је, дакле, да живи међу другим текстовима, да се ослања или позива на њих, да с њима ступа у однос слагања или оспоравања, да их у себе упија или да их у себи преображава, да их цитира или алудира на њих. То значи да текст више дугује другим текстовима него свету који заступа, тј. приказује, описује или изражава (LEŠIĆ 2003: 32). У књижевности је иначе уобичајено да се призивају „туђе речи“ из далеких времена или из савремености, из других култура или из властите традиције, свеједно, што значи да уметнички текст настаје у преображавају текста као комбинацијског знака у текст као естетски предмет. Традиционално уверење је текст видело као монолошки говор. У модернијим схватањима истиче се дијалошки карактер текста и интертекстуалност као његово суштинско својство (LEŠIĆ 2003: 29–35). Постмодерна интертекстуалност је, наводи Линда Хачион [Linda Hutcheon], формални израз жеље да се попуни празнина између прошлости и садашњости читаоца и жеље да се прошлост напише у новом контексту (НАЏИОН 1996: 200). Уједно одређивање и дефинисање интертекстуалности доводи до тога да се књижевно дело више не може сматрати оригиналним; ако оно то јесте, не може имати значаја за свог читаоца (НАЏИОН 1996: 212).

Појам интертекстуалности у свом најограниченијем значењу (Женет) означава односе између једног текста и других текстова који су у првом приметно присутни. У најуопштенијем и најрадикалнијем значењу (Барт, Кристева), појам означава односе између било којег текста (у широком смислу материјала који носи смисао збирног знања, потенцијално бескрајне мреже кодова и пракси означавања које тексту допуштају да поседује значење (PRINS 2011: 76–77).

Модерне приступе у науци о књижевности и појам интертекстуалности разматрао је Зденко Лешић, истичући да се у интертекстуалним везама неки текстови препознају као изворни, а други као другостепени. Тако је дошло до настанка појма метатекст који означава сваки текст који настаје као реакција на други текст као његов креативни или критички коментар. Изворни текст у овом смислу је назван прототекст. Сваки текст у интертекстуалном ланцу може постати прототекст, јер су могућа ослањања на њега. Међутим, метатекст се не мора у целини односити на одређени прототекст, већ може на различите начине (цитатима, алузијама, реминисценцијама) призивати један или више претходних текстова који онда заједно чине његов

прототекст. Оно што је такође важно јесте да се интертекстуалност не мора препознавати на површинским слојевима текста, већ је сасвим могућа и у дубинским слојевима (LEŠIĆ 2003: 36–37). Лешић наглашава да се о тексту говори у најширем смислу речи као начину на који се успоставља целокупна култура и начину на који функционише друштвени живот. Модерна наука о књижевности прилазећи сложенем феномену књижевности је у њој видела комуникацијску делатност. С тим што структура књижевног текста није одређена искључиво препознатим комуникацијским функцијама, већ се организује према одређеном уметничком коду који увек садржи стваралачки идеал уметности који је током историје променљив, али чува естетичку константу захваљујући којој се препознају као уметнички текстови различитих епоха или култура, односно која одређује књижевност као естетичку комуникацију (LEŠIĆ 2003: 41).

Када је примена позитивистичког метода у питању, он је у приступима најпре замењен историјски оријентисаним критикама (формализам, феноменологија, иманентна критика, метод интерпретације) све до краја педесетих година XX века. Након тога ће у науци о књижевности поново доћи до обнове историјске свести, с тим што су историчари књижевности историји приступили сасвим другачије. У питању је нови историцизам, постструктуралистичка оријентација која историју види искључиво као текст представљен у писаним документима и онолико колико је релевантна за данас. Дошло је до актуелизације друштвеног значаја књижевног дела и уважавања „контекста“, али са модерном интерпретативном техником деконструктивног читања у служби социо-историјске анализе. Став новог историцизма је да у тексту види и продукт историје и продуктивну снагу која делује истовремено с другим силама историје и која својим деловањем често мења силе које су јој дале облик. Књижевна дела су тако конститутивни делови историјских процеса, а не њихов рефлекс или пука слика (LEŠIĆ 2003: 59–65). За нови историцизам је карактеристично што преиспитује постојеће моделе мишљења и истражује порекло идеолошких предрасуда. Текстуалност је, по њима, спутана историчношћу и контекстуално условљена.

Методологија новог историцизма придаје једнаку важност свим сачуваним текстовима једног времена, третирају их равноправно као подједнако релевантне текстуалне трагове које је оставила прошлост и који заједно чине ону мрежу текстуалности (или културу) коју називамо ренесанса, или „класицизам“, или „романтизам“. Некњижевни текстови се уважавају из жеље истраживача да што непосредније искусе живот представљен у књижевним текстовима. У историјским

документима они налазе упуте за ново читање књижевних текстова, али и подстицај за уживљавање у живот који је у њима приказан (LEŠIĆ 2003: 66–68). Истраживаче око новог историцизма повезивало је уверење да се књижевност не може одвојити од културе, ремек-дела од маргиналних или маргинализованих текстова, а књижевни текстови од других културних активности утврђених у документима епохе. У суштини ове истраживаче је интересовала вишестрана размена између текста и контекста, односно шире: између аутора различитих текстова (MARKOVSKI 2009: 559). Однос текста и контекста предмет је новог историзма. Пажња новог историзма је усмерена према политичким одјецима књижевне интерпретације, те су текстови свих врста политичка средства онолико колико преносе друштвене, политичке и културне ставове. Допринос нових историчара Џон Бренинген [John Breningen] види у томе што су указали „na dejstva i funkcije književnosti u istoriji, i na to kako književnost igra ulogu u konstrukciji osjećaja društva za njega samog“ (BRENINGEN, 2003).

Најпознатији представник ове оријентације, Стивен Гринблат [Stephen Greenblatt] у огледу *Колање друштвене енергије* предлаже подухват проучавања колективног стварања различитих културних пракси и истраживање односа међу њима који би се звао поетика културе. Друштвена енергија, по Гринблату, је она енергија која се манифестује у способности извесних вербалних, аудитивних и визуелних трагова да производе, обликују и организују колективне физичке и менталне доживљаје. Повезана је с поновљеним формама естетског ужитка и естетског интереса, са способношћу да се изазове немир, бол, страх, лупање срца, сажаљење, смех. Из већине колективних исказа, који су из њиховог оригиналног амбијента пренесени у ново место и време стиже мртва друштвена енергија кодирана у нека уметничка дела и наставља да производи илузију живота кроз векове (GRINBLAT 2003: 176–177). Такође и Луис Монтроуз [Luiz Montrouz] у огледу *Поетика и политика културе* тумачи постструктуралистичку историјску оријентацију у науци о књижевности коју види као реципрочни интерес за историчност текстова и за текстуалност историје. Под „историчношћу текстова“ подразумева културну специфичност и социјалну утемељеност свих модалитета писања, не само оних текстова које критичари изучавају, већ и текстова у којима их изучавамо. Када је „текстуалност историје“ у питању, он прецизира да ми немамо приступ пуној и аутентичној прошлости, живој материјалној егзистенцији, непосредованој, сачуваним текстуалним траговима друштва о којем је реч, траговима за чије очување не смемо мислити да се случајно догодило, већ морамо

претпоставити да је оно делимично било последица сложених и суптилних социјалних потреса памћења и заборављања. Важно је истаћи да су текстуални трагови и сами подложни накнадним текстуалним посредовањима чим постану „документи“ на којима историчари заснивају своје властите текстове зване „историје“ (MONTROUZ 2003: 192).

Текстуалност и историчност се вишеструко прожимају, али се исто тако прожимају и наука и политика, култура, образовање, те свако проучавање фикционалног текста подразумева увид у његову корелацију са друштвеним и историјским околностима, али и обрнуто, у проучавању историјског догађаја уважава се и његово естетско уобличавање (БОШКОВИЋ 2011: 38). Валтер Бењамин сматра да се књижевно дело структурише у себи да би образовало микрокосмос, односно микроепоху. Није реч о томе да се књижевна дела представе у контексту њиховог времена, него да време у коме су настала буде сагледано у времену које их је упознало, то јест у нашем. Тако књижевност постаје органон историје, и зато је она, а не списи који су пука грађа историографије, задатак књижевне историје (БЕЊАМИН 2017: 154).

Друштвени контекст књижевности је у науци о књижевности различито тумачен и уважаван. Књижевност у друштвеном контексту, у одређеној средини се јавља као део неке културе. Језичка и књижевна традиција су најнепосредније исходиште једног књижевног дела, а та је традиција, са своје стране, обухваћена општом културном климом. Књижевност се као својеврсно друштвено сведочанство разуме као скица друштвене историје из које се може сакупити низ друштвених слика. У том смислу важно је одредити какав је однос дате слике према друштвеној стварности (VELEK, VOREN, 1974: 130–133). Слика српске друштвене стварности у српској реалистичкој приповеци је критички настројена према друштвено-економским и социјалним приликама, што је посебно видљиво у приповеткама Милована Глишића, Радоја Домановића, Стевана Сремца, Ива Ћипика, Јанка Веселиновића, али и других приповедача.

## 2.2. Србија XIX века – земља сиромашних

Србија друге половине XIX века је сиромашна земља. У делу *Кнежевина Србија* М. Ђ. Милићевић наводи да су и становници београдског округа готово сви сељаци. Од 63880 становника, колико је пописом од 1866. године нађено, земљорадњом се занимало око 60065, дакле, само 5,98% нису били тежаци. На сиромаштво се битно одразио распад породичних задруга. Милићевић наводи да су се у прошлости тежаци „чвршће држали задруга него сада. Данас је највећа задруга ако два или три брата живе у заједници. Иначе се деле, чим се и други ожени; тако се множи инокоштина а с њом и сиромаштина“ (МИЛИЋЕВИЋ 1876: 114). Задруге су биле главни облик организовања сељачких домаћинстава на читавом српском простору. До њиховог распадања дошло је након 1860. у оквиру аграрне реформе. Маша Кулаузов истиче да су промене својинских односа и тежња ка привредном просперитету разарали патријархалне форме живота, па и породичну задругу, које су упркос свему остале доминантан облик породице у читавој српској сеоској средини XIX века (КУЛАУЗОВ 2013: 260).

У студији *Имагинарни Балкан* Марија Тодорова [Мария Тодорова] издваја утицај Отоманског царства на економску и социјалну сферу и након повлачења са Балкана. Аграрног племства на Балкану није било. Узрок томе није само уништавање старе локалне хришћанске аристократије, већ и потреба власти која је спречавала настанак земљопоседничке класе јер би се ова могла развијати независно од снажне централизоване државе. Великих приватних пољопривредних поседа није било нити су се могли оформити и опстајати јер је радна снага потицала из релативно слободног сељачког слоја. Балканска друштва су (изузев Румуније) у независност ушла са релативно слободним сељаштвом, у смислу личне независности и кметства, а то је подразумевало и доминацију ситних сељачких поседа као основне јединице производње. Упркос кључној улози сељаштва у економској и социјалној структури свих балканских земаља, политичке елите ни у једној нису заступале интересе сељака. Уместо да се стално приписују заједничком отоманском наслеђу, сличности се могу посматрати и као сличне структурне реакције на изазов са којим се аграрна друштва суочавају приликом интегрисања у урбанизовану и индустријализовану Европу (TODOROVA 1999: 295–298).

И крајем XIX века, како се наводи у *Историји Срба*, према попису из 1890. године, социјални састав становништва Србије изгледао је овако: 84,11% становника чинили су земљорадници, 6,54% запослени у занатству и индустрији, 4,63% у трговини и 4,72% у осталом занимањима. Из ових података не види се готово ништа сем то да је српско друштво још увек један, за своје време недовољно развијен социјални организам пољопривредног типа. Међутим, у њему су велики замаха већ били узели сви најбитнији социјално-економски токови који су особени за капиталистичка друштва, а о томе се у нашој историографији за ову веома оскудну област може, ипак, наћи нешто података. Српско село је у целини у последње две деценије XIX века живело тешко и оскудно. Притиснут тешким свакодневним радом услед екстензивне производње и средњи сељак је живео скромно, а понекад једва састављао крај с крајем. Исцрпљивали су га временске непогоде и неродице, ниске цене житарица, државне и општинске дажбине и порези. Највише је страдао власник малог поседа. Био је презадужен, го и бос, понекад и гладан. Ако је веровати статистикама и различитим подацима које доносе поједини аутори, у Србији се учешће беземљашких домаћинстава у саставу српског села од 1890. до 1897. повећавало са 6,85% на 11,23%. Сиромаштво знатног дела српског сељаштва било је више него очигледно и 80-тих година (ПОПОВ и сар. 1994: 29). Србијанско село је 70-тих и 80-тих година XIX века с много тегоба подносило последице капиталистичких социјалних разлика и терете изградње једне савремене буржоаске државе. Ти терети су најтеже погађали економски слабије развијена подручја земље (ПОПОВ и сар. 1994: 69).

Сеоска породица једна је од омиљених тема у реалистичкој књижевности друге половине XIX века, а сеоска приповетка је у великој мери допринела идеализацији задружног живота што у пракси и није баш било потврђено. Зато сматрамо да је неопходан краћи осврт на одлике живота у породичној задрузи. Александра Вулетић истражујући српску породицу XIX века закључује да, иако је средином XIX века број инокосних породица био знатно већи од броја задружних, идеја задружног живота била је још увек јака; идеју задружног живота треба схватити врло широко – као економску и културну повезаност породице са сеоском заједницом (ВУЛЕТИЋ 2002: 32).

О породичној задрузи постоје бројна истраживања: етнолошка, историјска, економска, социолошка, демографска и сродна грађа, наводи Нада Новаковић у огледу „Теорија о настанку и структури породичних задруга“. Осим термина „задруга“, користили су се термини „велика кућа“, „јака кућа“, „кућна дружина“, „велика породица“, „хица“ и сл. У истраживањима српских породичних задруга највећи

предмет интересовања био је шта се под појмом задруга подразумева, када је она настала, које су јој најбитније карактеристике, какви су односи у таквој заједници, како су настали другачији облици породичне организације, те како се задруга временом прилагођавала другачијим друштвено-историјским приликама и када је нестала (и да ли је још увек нестала) (NOVAKOVIĆ 2005: 105–107). Слично тврдњи Александре Вулетић у XIX веку задруге нису биле тако многобројне као раније, а и број чланова је био знатно мањи, наводи Нада Новаковић. Као најважнији услов њеног нестајања издваја се класно раслојавање друштва. Оно што је за задругу најкарактеристичније је да је то крвна заједница мушких сродника. Удруживање је ишло на линији браћа (више њих) или, касније, на линији отац – син – унук. Крвно сродство није спречавало улазак несродника пасторка, посинка, домазета (NOVAKOVIĆ 2005: 127–128). Заједнички елементи овакве породичне организације јесу: породична заједница, заједнички живот, заједничко привређивање, заједничка потрошња, старешина задруге или домаћин, наводи Блага Петроска, посебно истичући да је важно обележје ове заједнице то што је мушки чланови не напуштају, синови остају у њој, док кћерке удајом губе права у задрузи свога оца. Важно је нагласити и хијерархијски однос чланова задруге: „Na čelu zadruge je domaćin, starešina ili glava porodične zadruge, koji predstavlja zadrugu prema spoljašnjem svetu i prema trećim licima“ (PETROSKA 1973: 121). Задруге су трајале и опстајале захваљујући, може се рећи, вековном начину привређивања. Екстензивна пољопривреда подразумева коришћење бројне радне снаге у заједничком домаћинству. То се исто односи и на сточарство којим се сељаци могу ваљано бавити уколико је породица вишечлана. У оваквим домаћинствима највећу материјалну добит имају земља, стока и приходи из ратарско-сточарске делатности (PETROSKA 1973: 124).

Када је задружна хијерархија у питању, она произилази из два битна чиниоца пола и узраста. Ранг резултира од припадности полу и старосној групи. Мушкарци су супериорнији од жена, али је за њихову позицију битна старост. Домаћин задруге је најистакнутији и најпапетнији члан породице. Не мора бити и најстарији (PETROSKA 1973: 126–127). Важно је истаћи и да отац, дакле, мушки члан располаже имовином, има неограничену власт над њом и члановима породице. Имовина се дели мушким члановима. Колико је старешина породичне задруге привржен породици покушао је да илуструје Радоје Домановић у својој приповеци *Смрт* (1899). Трагична страна људског живота се сагледава у самој чињеници да је човек смртан и подложен пропадању што се посебно издваја у овој приповеци. Болесни старешина породичне задруге, коме се стање из часа у час погоршава и у таквој ситуацији више брине о свом домаћинству

него о себи. Тако болестан и изнемогао он и даље саветује укућане, своје наследнике. Аутор веома успешно сугерише атмосферу болести у кући, напетости, ишчекивања, бриге и прикривеног, али свеприсутног страха чије је порекло управо у истини о коначности људског живота са којом се укућани овом приликом директно суочавају. Посебна вредност приповетке се огледа у свеукупном утиску, сликању понашања људи поред постеље изненадно оболелог, у прикладним дијалозима, у описима сеоске ноћи и последњег сванућа главног јунака. Паралелно са тим сликама писац даје слике свакодневних активности осталих чланова породице. Тиме сугерише да живот иде својим током, упркос свему. Антитеза породичној стрепњи јесу уобичајени свакодневни разговори окупљених суседа о стварима, бригама и пословима, који их муче и који могу бити и шаљиви (МАКСИМОВИЋ 2000: 18).

Што се положаја жена тиче, оне су у сасвим подређеном положају. Жене не наслеђују имовину (NOVAKOVIĆ 2005: 130). Маша Кулаузов указује на правне оквире деоба породичних задруга у Србији у XIX веку. Деобе су олакшане након доношења Српског грађанског законика, који је омогућавао сваком одраслом задругару да иступи из своје патријархалне породице, издвојивши свој удео у задружном имању. Ускраћивање права деобе задругарима би било озбиљно кршење њихових личних имовинских права. То је значило да нико није могао бити приморан да против своје воље живи у заједници са другим лицима. То се односило и на пунолетну децу (КУЛАУЗОВ 2013: 266). У обичајном праву деоба је сматрана за велику штету и срамоту и дозвољавана је само изузетно. Решењем од 1846, деоба је забрањивана само услед маловажних узрока што је значило само ако су задруге биле малобројне и сиромашне, те би деобом дошло до угроженог опстанка раздружених чланова. Акти који су усвајани нису имали за циљ да укину породичне задруге, већ да би се неумитне задружне поделе вршиле у законским оквирима, те да регулишу правни положај раздружених задругара. Осим тога, признавање сувласничких удела задругара на кућној имовини и наследних права женске деце „имало је за сврху да омогући опстанак задружних породица у битно другачијим друштвено-економским условима какви су настали у Србији у XIX веку“ (КУЛАУЗОВ 2013: 268).

У књижевности породична задруга је хваљена као драгуљ наслеђен из давнина, језгро породичног живота у коме цвета братска љубав, морал и осећај заједништва. Идеализација оваквог представљања породичне задруге, по неким истраживачима (Кулаузов), има своје економско оправдање које се пре свега налази у чињеници да се за време турске владавине царски лични порез који је био веома висок и служио за



издржавање везира, његове свите и војске у пашалуку, наплаћивао од главе породичног старешине, без обзира на број задружних чланова. Што значи да се удруживањем у задруге тај намет лакше подносио. Задружном животу Срби су се вратили за време турске управе. Опадање привреде као и лична имовинска несигурност утицали су на развој задружног живота, пошто је у таквим условима многољудна породица могла лакше опстати од инокосне (ВУЛЕТИЋ 2002: 58), тачније са престанком ратне опасности и слабљењем турске власти и развојем нових друштвено-економских односа задружне поделе узимају маха (КУЛАУЗОВ 2015: 115). Највише је било малих задруга које су се састојале од две инокосне породице и имале су просечно око десет чланова. Великих задруга са преко двадесет чланова било је изузетно мало (средином XIX века) (ВУЛЕТИЋ 2002: 53).

Од средине XIX века много се говорило о осиромашењу сељаштва. Сељаци су се све више задуживали. У време уставобранитеља највећи број парница се водио због дугова који су произилазили из трговачких послова сељака којима нису били дорасли или деобе задруга. Међутим, деоба задруга није била толико велика ни у време владавине кнеза Милоша. Она се дешавала у извесном континуитету кроз читав XIX век. Извесно је да се инокосни сељак чешће задуживао од задружног и да су природне несреће теже погађале инокосну породицу него задружну. Такође болест или смрт једног брачног партнера неминовно је доводио до наглог осиромашења породице (ВУЛЕТИЋ 2002: 67). Средином XIX века задруге у Србији нису биле чврсте и трајне заједнице. Прерастање инокосних породица у задружне и распад задруга на инокосна домаћинства чинили су сталан и непрекидан процес (ВУЛЕТИЋ 2002: 72).

У студији *Породица у Србији средином 19. века* Александра Вулетић свеобухватно сагледава услове који су доводили до распада породичних задруга који је у великој мери допринео осиромашењу сељаштва, као и ставове шире српске заједнице о породичним задругама упркос законским оквирима који су правно омогућили њихово нестајање. Као поводи за деобу најчешће се наводила свађа међу укућанима, за шта су по правилу окривљаване жене.

У приповеци *Мали Стојан* (1886) Јанко Веселиновић илуструје једну такву ситуацију, деобу задружног имања, која ће довести до трагичног положаја и мучног живота главног јунака, нејаког дечака Стојана. Наратор, између осталог, у приповеци говори и о томе како је мајка, незадовољна животом у заједници, наговорила очуха на деобу. *Мали Стојан* је једна од приповедака српског реализма у којој се појављује лик лоше мајке. Заслугом мајке Стојан је био принуђен да служи туђину, да се сам сналази

и о себи брине (ЧОЛАК 2013: 37). Деобом су приходи породици смањени, а потреба за радном снагом појачана. Очух је био принуђен да ради много више што га је исцрпљивало. Бивао је све више незадовољан и агресиван. Стојан напушта очухову кућу и своју мајку. Дају га на старање тудору, с обзиром на то да нема право на очево наследство, које иначе постоји, до пунолетства. Код тудора малом Стојану тек предстоје муке, о чему ће касније у раду бити више речи. Александра Вулетих наводи да се и у документима из тог раздобља раздор међу женама наводи као главни разлог за деобу задруга. Други могући разлог било је незадовољство кућним старешином, његовим лошим управљањем, непромишљеним задуживањем. Дешавало се, с обзиром на беспоговорну моћ старијег мушкараца у породици, да незадовољство укућана изазове самовољно располагање новцем и задружном имовином, непоштовање осталих задругара. Поводи распаду задруга били су и непослушност млађих задругара, њихова тежња за стицањем личне економске слободе. Појединци су се одважили да се окушају у трговачким пословима узимајући новац на зајам или улажући новац од мираза. Храбрији у овом смислу су били они који су учили нешто мало школе, колико се у то време могло, или путовали изван свог места и округа, те тако имали шире видике. Јачање индивидуализма и жеља за зарадом допринели су лакшем и бржем кидању веза са задружном породицом. Закон је деобу омогућавао. Као поводи деобе наводе се и различите радне способности задругара, односно неједнако учествовање у заједничким пословима. Прецизније, вреднији задругари нису желели да раде у корист леђих. Брачни парови без деце или они који су имали само кћерке и живели у задругама нису били мотивисани за стицање већег задружног иметка, те у складу са тим се нису много ни трудили, односно трудили су се онолико колико су сматрали да је за њихове потребе довољно (ВУЛЕТИЋ 2002: 97).

Развој градова и одлив сеоског становништва у градове је морао утицати и на распад породичних задруга. Било је оних који су заувек раскидали везе са породицама из којих су потекли, пресељавали се у градове и тамо успевали у трговачким и занатлијским делатностима. Било је оних који су након неуспелог покушаја да се баве трговином или занатом у граду врате поново својој породици и живот наставе на селу.

Без обзира на законске оквире који су омогућавали деобу задружних породица, схватање задруга као сигурне основе економског благостања и правилног друштвеног развоја било је снажно током читавог XIX века, што је тематизовано и у књижевности тога времена (Лазаревић, *На бунару*, Кочић *Ђурини записи*, Веселиновић *На прелу*). И државна политика се залагала за очување оваквих породичних институција. На пример,

за време владавине кнеза Милоша, да би подстакао задружни живот, на кулук је позивано по једно лице из сваког домаћинства без обзира на број његових чланова, тако да су задруге лакше подносиле кулучење од инокосних породица. Пореска политика је такође ишла у корист задружних породица. У време владавине кнеза Милоша отац који је живео с тројицом ожењених синова био је ослобођен пореза. Пореске олакшице задружним породицама су омогућавали и уставобранитељи (ВУЛЕТИЋ 2002: 98). Иако је Грађанским закоником из 1844. свим члановима задруге било признато право на деобу, држава је извесним мерама покушавала да успори овај процес што у пракси, ипак, није било могуће. Подаци које наводи Александра Вулетић дају прецизнију слику. Тако је 1861. у Србији било 1562 деобе. Следеће године их је било 1354. Ово смањивање тумачено је напетом политичком ситуацијом коју је изазвао сукоб с Турцима. Од 1863. до 1867. поделиле су се укупно 5024 задруге, у просеку по 1675 годишње (ВУЛЕТИЋ 2002: 99).

Иако је средином XIX века у Србији било више инокосних породица него задружних, задружне породице су уживале већи друштвени углед и сматране стабилнијим обликом породице. Аргументи који иду у прилог оваквој тврдњи јесу да је у задружним породицама смрт једног од чланова мање реметила живот породице, што није био случај са инокосном породицом. У приповеци *На повратку с рада* Ива Ћипика, видимо како болест која не мора да буде озбиљнија знатно исцрпи породицу. Или пак у приповеци *Биједи* истог аутора видимо како живи инокосна породица пуна деце. Сеоски кметови су рађе бирани из задружних породица са образложењем да мушкарци из задружних кућа имају више времена да се баве сеоским пословима. Поред наведеног, задружна кућа је лакше добијала зајам, а смела је и више да се задужи. Девојке из задружних кућа су биле пожељније удаваче јер су, сматрало се, имале бољу спрему.

Постоје бројне предрасуде сеоског становништва које су утицале на одржавање угледа задружних породица. Рецимо, оно што је у патријархалном систему било веома важно, народ је више поверења имао у моралну и телесну чистоту девојака из задружних породица јер су у заједници биле више пажене. Девојке из инокосних породица су биле принуђене на самостално кретање када је било који посао био у питању (чување стоке, одлазак на њиву). Због тога је локално становништво изражавало неповерење према моралу ових девојака. Забележено је и уверење да жене и мушкарци у инокосним породицама брже старе јер су принуђени на већи и тежи физички рад. Сматрало се да су чланови задружних породица мање склони порочним и

правним преступима. Једна од већих, вероватно и најважнијих предности инокосних породица јесте већа лична слобода. А жеља за слободом, личним напретком, пораст личне иницијативе и могуће перспективе напретка и благостања у градској средини све више су се супротстављали задружном животу. Тако је живот у заједници, упркос свим предрасудама и афирмисању разних институција, уступао пред потребом за личним истицањем, наводи Александра Вулетић (ВУЛТИЋ 2002: 101–102).

Интересантно је, када је идеализација задружног живота у питању, да је задруга била идеал и онима који више нису живели на селу. Политичари су у њој видели основу економске и друштвене сигурности, књижевници отелотворење народног духа, истраживачи народног живота су о њој писали са романтичним заносом. И самом сељаку она је била идеал и узор којем се тежи и који се хвали, али је радије живео изван ње. Упркос свему, друштвени развој средином XIX века досегао је степен на коме је живот у инокосној породици био за њене чланове подношљивији од живота у задрузи (ВУЛТИЋ 2002: 102). Сиромаштво као свеопшта појава у XIX веку, те као вишеструки узрок животне трагике није утицало на преживљавање или умножавање задружних породица.

На појаву сиромаштва у Србији у другој половини XIX века додатно су утицале неродне године. Тако је на пример 1861. забележена као година у свему неплодна. Велика суша је уништила усеве 1863. у Посавини и Подунављу, затим је 1864. године осам округа страдало од поплава, а 1866. пет округа је било погођено сушом (ВУЛТИЋ 2002: 70). Смањени сељачки посед је постајао недовољан за самоиздржавање и увођење савремене аграрне технологије. Снажна имања су се тиме смањивала, слабећи отпорну моћ сељаштва према зеленашком капиталу. Бивши задругари су се, без довољно земље за самосталан живот, задуживали код зеленаша уз огромне камате јер банака није било. Потези државе нису били довољни да сузбију зеленаштво због висине минималног зајма или због лоше организације и сложеног поступка (БАТАКОВИЋ 2010: 175–179).

Након 1878. Србија је била привредно неразвијена земља, етнички и социјално хомогена. Сељаштво чини 87,5 % становништва. Како до средине XIX века скоро да није било српског грађанства, вароши су се попуњавале становништвом са села. Генерација, која није била ни сељак ни варошанин била је често опасан елеменат наше малограђанске културе (ЋОРОВИЋ 2014: 623). Од 1875. до 1906. отворено је 146 индустријских предузећа, а број неписмених је, упркос бесплатном школовању уведенom почетком осамдесетих година, био око 80% (БАТАКОВИЋ 2010: 185).

Сиромаштво и економска заосталост Србије XIX века су различито тумачене. Поједини аутори су узроке тако неповољног стања видели у дуготрајном историјском периоду. Постоје и они који су сматрали, како наводи Мирко Грчић, ослањајући се на истраживања Марије Тодорове, да су византијске интриге, етничке неслоге и проблеми везани за турску окупацију, утицали на то да је Балкан постао метафора за социјалну неразвијеност и заосталост. Постоје и ставови да је узрок заосталости Балкана веома брзи развој Западне Европе (ГРЧИЋ 2013: 42). Мирко Грчић у огледу „Проблеми културног идентитета Балкана“, говорећи о свеопштој заосталости овог региона наглашава да је Балкан као идеја више метафора која означава полуразвијен, полуоријенталан, полувивилизован и лак полуколонијалан регион. Европљани Балкан посматрају као подручје са ниском културом, са становништвом које је психички проблематично и противречно, нетолерантно и подложно страстима. Појам етнокултурног типа „балканца“ је резултат геополитичких предрасуда и књижевне маште (ГРЧИЋ 2013: 44).

Важно је напоменути да је српска породица у XIX веку била заснована на старим патријархалним принципима, независно од верске и етничке припадности. То је доба неприкосновене владавине мушкараца. Жене, младићи, девојке и деца искључени су из расподеле моћи без икаквог утицаја на одлучивање, чак и о њиховом личном животу (ГАВРИЛОВИЋ 2005: 201), о чему ће бити посебно речи у наредним поглављима. Неуједначеност културног, друштвеног, језичког и верског идентитета становништва које се претежно бави пољопривредом је један од разлога што је модернизација друштва каснила у односу на европске земље (ЂУРИЧИЋ, ГЕОРГИЈЕВ: 2013). Као што је већ напоменуто, инокосна и задружна породица су главни облици сеоске породице у Србији у XIX веку. Било је сељака који нису имали довољно своје земље или је нису имали уопште, те су за живот зарађивали код имућнијих сељака и живели искључиво од тога. Иако се о Србији XIX века говори као углавном сиромашној земљи у којој 80% представља сеоско становништво, чињеница да је било сељака беземљаша, „надничара“ и имућнијих газда говори о друштвеним разликама које су постојале унутар села (ВУЛЕТИЋ 2002: 33). С обзиром на већинско сеоско становништво дајемо детаљнији увид у сеоску српску породицу XIX века, ослањајући се првенствено на поменути студију Александре Вулетић. У сеоској породици која је затворена економска заједница нема разлике између економског и породичног живота. Такође нема разлике између рада и слободног времена. Ова породица је радна група која је, с обзиром на задовољење потреба својих чланова

углавном аутономна у односу на друге породице. Она је солидарнија и отпорнија на распад и има ширу подршку локалне заједнице. У оваквој породици је развијена производња свега што је за живот потребно од хране, сапуна, одеће, обуће до намештаја. Купују се со, луч, алат и бакарно посуђе. Новац у оваквој породици у свакодневном животу нема значаја, већ му значај намеће глобална економија (порез). Међутим, без обзира на вишеструку идеализацију српске сеоске породице XIX века (политичари, писци, власти), с правом се поставља питање колико је ова породица у XIX веку заиста била самодовољна целина (ВУЛЕТИЋ 202: 63), као и питање колико је оваква организација породичног живота утицала на личну инфериорност, неслободу, осећај животне тескобе, самим тим и трагику живота.

Када је разматрање узрока сиромаштва у Србији XIX века у питању, такође је важно осврнути се и на стање у образовању. У Србији XIX века прилике за развој науке су неповољне. Срби у Хабзбуршкој монархији су помагали Кнежевини Србији, међутим, како су знања добијали у туђој држави и туђим институцијама, то су и њихова духовна стремљења била често у другом правцу. Хабзбуршка монархија је узимала најбољи део српске интелигенције, те је научни напредак, а са њим и културолошки у Србији био веома спор (VLAHOVIĆ 1995: 291). У Србији прве половине XIX века постојала је огромна потреба за образованим грађанима. Државне институције нове државе нису могле постојати без школованих људи, што је увидео и сам кнез Милош који је слао младиће на школовање у иностранство. Ипак, то није било рађено плански јер је кнез стипендије делио по свом нахођењу. Касније, од 1839. године Србија је по неколико младих људи сваке године слала на студије у иностранство (МАТЈЕВИЋ 2011: 543). Образованих жена није било, мада се 1832. године међу малобројним београдским ђацима нашло и шеснаест девојчица (МАТЈЕВИЋ 2011: 534). Независно од чињенице да у Србији XIX века преовладава сеоско становништво и на ставове раније српске историографије да је приказивање сеоског живота доминантно, тематско-мотивско подручје обрађивано у књижевним делима епохе реализма, у књижевним делима српских реалиста ништа мање није заступљена градска, односно варошка средина са својим начином живота (МАКСИМОВИЋ 2014: 91).

Наведено социјално-економско стање српског друштва се одражавало на квалитет живота у сваком смислу. Увид у описе кућа за становање (независно да ли је у питању научни или књижевноуметнички текст) даје слику свеопштег сиромаштва. Милан Ђ. Милићевић у *Кнежевини Србији* описује српске куће након одласка Турака и

наводи да су Срби становали у „земуницама, талпарама, лубницама, кулачама и кровинарама. Доцније, куће даском и шиндром покривене беху доказ да је народ богатији, и да му је укус развијенији. (...) Кућа је најчешће подељена на две поле: на кућу (кујну) и собу. У имућнијих домаћина има и по две три собе, али сељаци најрадије живе у кући око ватре, а спавају по вајатима, особито млађи“ (МИЛИЋЕВИЋ 1876: 111). Наведени опис се подудара и са тврдњама Александре Вулетић која наводи да су се и након брвнара, чатмара, кућа облепљених блатом и покривених шиндром куће у Србији градиле углавном са две просторије. У једној се током дана живело, у другој спавало. У имућнијим домаћинствима се број соба повећавао. Намештај је био сасвим скроман, о чему сведоче бројни примери ентеријерне дескрипције (*Пилипенда, Поверета* нпр). Кућа није имала таваницу. У средини се налазило огњиште, где се спремало јело. Посуђе се држало на месту које се звало долап. Сува храна, односно намирнице које су могле дуже да трају вешане су о клинове и мотке. Укућани су седели на дрвеним треношцима или јастуцима на поду. Ретко су се виђале дрвене клупе. Лежајеве на којима су укућани спавали су били најчешће направљени од сена распростраеног по земљи прекривеног или опшивеног платненим крпама. Дрвени кревети се употребљавају у сеоским домаћинствима тек у другој половини XIX века. Одећа и вредне ствари су се обично чувале у дрвеним сандуцима. У сеоском домаћинству уобичајено је да су имали разбој на којем је домаћица ткала (ВУЛЕТИЋ 2002: 83–84).

### 2.3. Сиромаштво у ентеријерној дескрипцији реалистичке приповетке

Сиромаштво и лоше животне услове су описивали и српски приповедачи. Јанко Веселиновић у приповеци *Мали певач* описује тежак живот на селу и потребу да се ради и зарађује од малих ногу (ЂУКИЋ 2015: 226). Да је реч о породици која живи у крајњој беди илуструје опис куће у којој лежи болесно, немоћно дете: „Кућерак мален, покривен копривом, а до кућерка једна зградаца. (...) Слаб пламени жижин осветли кућу и ја видех у једном крају једну секиру, у другом две ведрине за воду и врг на поклопцу, а у трећем један долапић, на коме беху две земљане чиније, један лонац и једна шерпа. То беше сав намештај. (...) Ова сниска собица изгледала ми је као гробница...“ (ВЕСЕЛИНОВИЋ (б. г.) II: 21). Слични ентеријер налазимо у приповеци

*Биједа* Ива Ћипика: „Уљегосмо у неки двор без врата. Сав је пливао у води. На мјестима пун глиба. Ђубар се бјеше размочио, па се разлио до пред сама кућна врата. Уђох у некакав тамни простор. (...) Код огњишта сједило је, на по у лугу, слабашно дијете. (...) Кров куће је капао, на мјестима постављене су даске, да се по млакама не гази“ (ЋИПИКО (б. г.) II: 254). Сиромаштво типичног српског дома видимо и у опису скромног кућног инвентара у Матавуљевој приповеци *Пилипенда*: „... у једном углу кревет, испуњен сламом, али сав расклиман; у другом разбој и на њему неколико хаљина; према вратима кош и над њим нахерена полица са неколико комада посуђа; око огњишта још два-три лонца и толико треножних сточића. И то бјеше цијело покућанство“ (МАТАВУЉ 1954: 507). Или у приповеци *Поварета*: „Његове очи обухватише све; свака ствар бјеше на свом мјесту, како их је оставио, без мало, како су их и његови преци оставили: полице са кујинским посуђем, два велика, орахова ковчега, дугачки храстов сто, над њим велики разпет Исукрст“ (МАТАВУЉ 1954: 498).

Социјални статус становништва се може тумачити и на основу исхране. У XIX веку исхрана сеоског становништва је била једноставна и једнолична. Кулинарским вештинама није посвећивана пажња. Хлеб се правио од кукурузног брашна, а у исхрани је коришћено неколико врста поврћа, најчешће лук, пасуљ, кромпир и купус зими, а лети сезонско поврће боранија, боб, паприке, краставци. У мрсне дане су се конзумирали млеко и млечни производи. Месо се користило врло мало, најчешће о празницима. У градским срединама исхрана је била нешто другачија и садржајнија. Сеоско становништво је ручавало за софром, ниским округлим столом око којег се седело или на јастуцима, или на треношцима. Укућани су углавном користили исту посуду за јело (ВУЛЕТИЋ 2002: 84–85). У задружним кућама најпре су ручавали мушкарци, а потом жене и деца. Посуђе је било глинено или бакарно. Порцуланско посуђе и метални прибор се употребљавају знатно касније (ВУЛЕТИЋ 2002: 85). Храна на бази кукурузног брашна (качамак, пура) било је нешто уобичајено. Матавуљ у приповеци *Поварета* пише: „На столу бјеше: зеља, пржене рибе, сомун јечмена хљеба и врч беванде (разводњена вина)“ (МАТАВУЉ 1954: 503). У приповеци *Пилипенда* обед је много скромнији: „Јела извади из коша (...) земљану здјелу, у којој бјеху око двије прегршти кукурузова брашна, већма црна, него жута. Пилипенда уздахну, одмахну главом, па захватив половину, сасу га у врелу воду, па мјешајом проврти кашу. Јела однесе остатак, а донесе неколико зрна соли и спусти их у лонац“ (МАТАВУЉ 1954: 508–509).



Ако се навратимо констатацији да је истраживање феномена трагичног могуће приликом изучавања књижевности у оним делима у којима су карактери, ситуације, догађаји, социјалне околности, обележени људским страдањем и усмерени ка неумитном несрећном исходу, те да трагично увек указује на општије проблеме људског живота, онда је претходни осврт на шири егзистенцијални контекст у односу на конкретну друштвену и психолошку стварност представљену у делу оправдан и неопходан за интерпретацију одабраних приповедака која следи.

#### **2.4. Наивни и немоћни сељак у мрежи зеленаша – Милован Глишић *Глава шећера***

Вратимо се најчешће истицаном разлогу наглог сиромашења српског становништва у XIX веку, деоби задруга који је своје запажено место заузео у тематском интересовању српских реалиста. Добом задруга је уситњаван сељачки посед који је постао недовољан за самоиздржавање и условљавао често задуживање становника. Са друге стране, појавом нових друштвено-економских односа појављује се и посебна категорија људи, зеленаша, газди израбљивача и сл. Како наводи Душан Батаковић у *Новијој историји Срба* зеленашке камате достизале су 30%, па и 40% годишње, а номинални износи меница некад су били већи од оних које је дужник примио. Држава је покушала да сузбије ову појаву. Кнез Михаило је то покушао давањем незеленашких кредита 1862. али то није успело. Модерна држава којој се тежило је била скупа, а добар део цене свеукупних модернизација плаћало је сељаштво (БАТАКОВИЋ 2010: 179).

Новац је постепено продирао у србијанско село, док је натурална привреда нестајала. Дошло је до великих поремећаја који су се озбиљно одражавали не само на економски, већ и на породични живот и личне односе међу људима. „Разарање старих имовинских односа, презадуженост и пропадање сељаштва постало је у то доба општа појава и захватило читаву земљу“ (БОШКОВ 1969: 16). Наведене појаве биле су веома инспиративне за литерарну обраду у српској реалистичкој приповеци. „Појаву и последице зеленаштва, трагичан положај сеоске јединке постао је велика литерарна тема „најуспелија у приповједи Милована Глишића“ (ИВАНИЋ 2007: 30). У прози фолклорног реализма се појављује и сеоска задруга, као релативно изолована заједница

која је брана модерном индивидуализму, капитализацији и осиромашивању (ИВАНИЋ 2007: 46–47).

У већини Глишићевих приповедака се открива широка социјална основа. Осиромашивање сељаштва и богаћење шпекуланата и државне бирократије седамдесетих година XIX века био процес у пуном јеку, а Србија земља нечувене експлоатације сељаштва. Чак су, на неки начин, и законске одредбе биле такве да се сељак заштитити није могао, дакле, омогућавали су несметану пљачку сељаштва. Усамљени и незаштићени неуки и неписмени сељак није могао ни разумети језик „економије“. У нуждама различите природе пристајали су на високе камате, задуживали се у бесцење или на добош продавали своја имања. Срески капетани, ћате и газде куповали су јевтино сељачке куће, њиве, шуме, винограде. Оно што додатно обесхрабрује је да су се на страни изабљивача у једном тренутку могли наћи и свештеници и учитељи. Тако је Глишић у *Глави шећера* представио како селом, односно сеоском заједницом, доминирају два табора: први, који под окриљем закона а уз подршку ненародних власти пустоше село и сељака и други, којем припада народ, у овом случају типизиран у личности Радана Радановића.

Оно што запажа и износи Милорад Јеврић када су у питању политичке идеје Милована Глишића, јесте да су Светозар Марковић и Милован Глишић на исти начин размишљали о српском селу. У њиховом виђењу оно је било оаза коју је требало сачувати за будућност и нови друштвени поредак. Са својом бројном патријархалном породичном задругом српско село би постало нуклеус социјалистичке комуне и модел како треба радити и живети у временима која долазе. Али на то мирно, радно и идилично село насрнуо је примитивни буржоаски систем преко својих банкарских корпорација, зеленаша разних гуликожа, бирократа, представника отуђене власти и чиновника чији је интерес био само да ојаде немоћног сељака и себи неправедно увећају свој иметак. Против наивног и немоћног сељака, како су се сложили једнако и историчари тога доба а и писци који су у својим делима уписали одјек историје, уротили су се сви главни представници друштва и капетан, и зеленаш и поп, и многи други који, како каква банда, сложено нападају сељака, па он нема никакве шансе за одбрану (ЈЕВРИЋ 2017: 449–450).

Што значи да, како наводи Владимир Јовичић, Глишић није морао измишљати причу. У сваком српском селу седамдесетих година прошлог века могао је пронаћи не само поводе него и готове прототипове за своју *Главу шећера*. У ондашњој штампи се наилазило на знатни број текстова који су писали о зеленашењу не као случајевима,

него као друштвеној појави. *Глава шећера* је писана на основу онога што се догађало широм Србије. Читава села су била презадужена, а летина је тешко могла залећи и за камате. Нашавши се у рукама незајажљивих зеленаша и подмићене власти, сељак је продавао и последњу краву не би ли избегао оно најгоре продају имовине и куће на лицитацијама бездушним зајмодавцима. Колике је размере био узео овај вид пљачке види се из чињенице да су хиљаде земљорадника доведене до просјачког штапа, одлазиле на рад у најам и наполицу, а многи, оставши без земље, лутали су по паланкама као бескућници и беспосличари, наводи Јовичић (ЈОВИЧИЋ 1985: 31–32). У приповеци *Глава шећера* (1875) представљен је трагични положај сеоске јединке у наведеним друштвено-историјским условима. Карактерише га високи степен објективације који је постигнут тиме што је могуће ауторско становиште урађено као становиште јунака или је везано за његову судбину и саопштено из неутралне позиције (ИВАНИЋ 1996: 42).

Представници фолклорног реализма су били склони идеализацији патријархалног света, живота на селу у породичној задрузи и сл. Ипак, пред деструкцијом оваквог вида живота реалисти нису могли затварати очи, те су његову неодрживост под стегама модерне државе, капитала и власти литераризовали у богатом приповедачком опусу. Конкретно, Милован Глишић је успео, чини се боље од других, да тематизује и уметнички обради елементе сеоске стварности и убедљивије од других одржи везу са усменим типом комуникације у морфологији приповетке, настојећи да је склопи као низ говорних жанрова око једне анегдоте. Глишићеве основе текста су различите. То су „канонизовани облици усмене књижевности (приче, анегдоте, пословице, изреке), жива усмена (дијалашка) реч (говорење), публицистика и традиција писаног приповедања“ (ВУКИЋЕВИЋ 2009: 12). Зато се *Глава шећера* (1875) може узети као парадигматски текст фолклорног реализма, у којему је мозаична тематска структура (сељак Радан, срески капетан, сеоски каишар) објединила социјалне и фолклорне аспекте (празноверице, фантастика) у динамичним облицима излагања (објективно приповедање, сказ, говорне сцене, ретроспекција), доспевши на границу праве реалистичке психодраме (ИВАНИЋ 1996: 82). Тај несентиментални процес, праћен мучним сценама и читавим личним и породичним трагедијама, који разара старе обичаје, начин живота и патријархални морал српскога народа, представљен је у неколико Глишићевих приповедака (*Злослутни број*, *Глава шећера*, *Свирач*, *Шило за огњило*) и комедији *Подвала* (БОШКОВ 1969: 17).

Почетак приповетке *Глава шећера*, прича окупљеног друштва у кафани о натприродним силама, није само уводна сцена чија је функција представљање атмосфере и увод у радњу. Нестварно и стварно у овој приповеци даје паралелне заплете и радњу, указујући читаоцима да се „ђавоља посла“ одвијају у ноћној и дневној равни. Ноћна раван је фантастична и тајанствена, дневна јавна и друштвена. Тиме Глишић предочава дејство злих сила које потичу из човекове мисли, причања или маштања и оних које потичу из човековог делања (ПОПОВИЋ 2011: 93–94).

Методe зеленашења и последице по јединку Глишић у *Глави шећера* илуструје на примеру ћате Узловића и сељака Радана Радановића. Радан је позајмио од Узловића педесет дуката, али је облигацију потписао на осамдесет. Радан није био у могућности да на време врати дуг и прави се нова облигација на сто осамдесет. Исход овакве борбе између сељака и зеленаша је потпуно изванредан, присилна продаја дужникова имања. Глишић прецизира зашто сељаци западају у дугове. Није у питању њихова лакоумност, што је у то време истицано у штампи или чак на скупштинским дебатама. Главни разлог био је распад породичних задруга. Инокосно домаћинство без неопходних средстава за живот је било приморано да се задужује. Сам Радан говори о разлогу свог задуживања: „Знаш кад се оно ономане оделих од брата. Остадох једин са женом и децом. Куд ћу и шта ћу? Не знаш шта ћеш пре: јали притврдити ограду, јали оплести, јали окопати“ (ГЛИШИЋ (б. г.) I: 80). Његова судбина је и судбина многих србијанских сељака. Сав очајан због дугова које не може да врати, Радан почиње да пије и још више материјално пропада. Тако је ликом Радана Радановића дат само један од оних примера „како може човек да страда“. Радан је више илустрација стања у коме се налази презадужени сељак него што је целовит лик; више га жалимо као жртву него што га не видимо као човека (НАЈДАНОВИЋ 1962: 78–79). Најдановић истиче да се у овом делу више него у ма којем другом Глишићевом делу осећа и пишчева емоционална ангажованост – његово огорчење и његово сажаљење, пре свега. *Глава шећера* је читава мала горко-иронична песма о подмуклим насртајима капитализма и његових установа на патријархално село. Ту су сукобљена два антагонистичка света: на једној страни су срески капетан Максим Сарамашевић и зеленаш Давид Узловић, као оличење угњетавања и експлоатације на селу, а на другој страни је угрожено сељаштво са Раданом Радановићем као типичном жртвом таквога стања (НАЈДАНОВИЋ 1962: 77). Слични став износи и Душан Иванић и наводи да је русоистички (наивни, природни и радни) лик сељака у потпуној опозицији лику из модерних друштвених слојева – заступнику државе (капетан, чиновник, пандур).

Опозицију у односу на сељаке представљају и трговци, сеоске газде (зеленаши), адвокати, попови, полуинтелигенти – учитељ и практикант (ИВАНИЋ 2007: 31). Епилог овакве приповетке не може бити без трагичних последица. У овом случају имамо „трагичне акценте тријумфа тлачитеља над потлаченима: „капетан опет тера своје“ – и даље тргује главом шећера, убијен је један зеленаш, али је остало толико других, њему сличних“ (НАЈДАНОВИЋ 1962: 80).

Глишићева најпознатија приповетка је композиционо нејединствена, истиче Бошко Новаковић, састављена од више посебних тема и приповедачких мотива. Она је ипак синтеза оних особина којима ће Глишић најдубље одразити друштвено-економска и морална превирања, грчења и посртања једне средине и једног времена. Цела приповетка је у распону двеју крајности: једна је како сељаци говоре о казнама на небу, у вечности, које ће стићи каишаре и зеленаше, а говоре то ради своје утехе, ради властитог олакшања, јер правде на земљи нема, а друга је она хучна и бучна слава сеоског ћате Давида Узловића на којој је скуп оних људи који би у другом поретку и у другим односима требало да буду носиоци одлика, а они су симболи порока, насиља и јаловог живота (НОВАКОВИЋ 1963: 10). Унутрашњи животи Глишићевих јунака су нам готово сасвим непознати. Глишић није посветио пажњу психолошкој анализи, те испитивању дубљих и скривенијих појава човековог бића. Његови описи личности заустављају се на уопштавању којим се не прелази много народни говор и поступак (НОВАКОВИЋ 1963: 16). Глишићу критичари замерају одсуство дубљег понирања у психолошку унутрашњост јединке. Славко Леовац наводи да је само у приповеци *Глава шећера* Глишић покушао радикалније, сатирички, да прикаже силнике који акумулирају капитал, варајући неуке и застрашене сељаке, али без маштовитости да изрази гротескне облике интрига и трагичних последица што их плету ти силници. И у овој приповеци Глишић је занимљивији својим непосредним искуством и грађом што је износи – чиме је, с правом, привукао пажњу социјалних историчара – него књижевним резултатима (ЛЕОВАЦ 1978: 243). Јован Деретић сматра да је био најуспешнији у приказивању сеоских газда, односно изабљивача. Приказујући најчешће сеоске газде, зеленаше и варалице, подмитљивце и чиновнике „приватне“ адвокате, простодушне сељаке, с највише рељефа дао је тип сеоског газде, који се јавља у многим његовим приповеткама под разним именима. „Заједничко је свима да на перфидан начин варају и искоришћавају сељаке. Посебну врсту представљају каишари и зеленаши, тј. они који сељацима на име летине која је још на њиви, у зелени, позајмљују новац уз велики интерес. Они се јављају у његових неколико

најзначајнијих дела“ (ДЕРЕТИЋ 2011а: 813). Оно што је овде такође карактеристично јесте да Глишић „главну пажњу није посвећивао жртвама, већ виновницима зла, у први план својих дела није истицао упропашћене сељаке већ њихове упропаститеље (БОШКОВ 1969: 18).

## 2.5. Портрет газде – тлачитеља

Глишић је велику пажњу посветио обликовању ликова полицијских бирократа и трговачких зеленаша. У *Глави шећера* зеленаш је сеоски писар, „ћата“, Давид Узловић, у приповеци *Злослутни број* то је Мојсило Пупавац, сеоски дућаница, а у комедији *Подвала*, заснованој на мотивима претходне приповетке, он се зове Вуле Пупавац. Портрет сеоског газде израбљивача налази се и у приповеци *Рога* (газда Рака), али са другим видом нијансирања. Иако се Милован Глишић посматра као настављач вуковско-просветитељске идеје у којој се на натприродно гледа као на нешто што треба забележити али истовремено прихватити као сујеверје, у многим његовим приповеткама се препознаје бајковити контекст (ЖИВКОВИЋ 2005: 389). Када је у питању портретисање зеленаша, Глишић им редовно придаје атрибут ђаволског. Анализирајући везе између народне бајке и српске реалистичке приповетке у огледу „Српска реалистичка приповетка и бајка (типови веза)“ Драгана Вукићевић наводи да у прози Милована Глишића атрибут ђаволског немају социјално немаркирани јунаци или „врло уопштено маркирани (нпр. богаташи) него одређене социјалне структуре, најчешће зеленаши. Глишићева фантастика је стого симбиотичког типа, у њој се укрштају идеје програмског реализма о социјалној (не)правди са фолклорним (патријархалним) представама света“ (ВУКИЋЕВИЋ 2005в: 377).

У *Глави шећера* посебно место припада капетану Максиму Сарамашевићу и његовом пандуру Ђуки који су као представници власти експлоатисали сељаке и тиме потпомагали пропадање србијанског села. Они су били и десна и продужена рука зеленашима. Капетан Сарамашевић није само економски експлоататор сељачких маса већ и политички угњетач, наводи Милорад Најдановић истичући Сарамашевићево мишљење о сељацима. За њега и пандура Ђуку сељаци су „луда светина“ и „права марва“. Међутим, он ће пред тим истим сељацима иступати у улози народног

душебрижника који издашно дели савете. Сарамашевић хвали пред народом „оне старе године кад је било берићета“, мислећи при том и на берићет који је некада безобзирно згртала стара бирократија; вајка се што се „данашњи појас обезочио и баталио“ имајући у виду и лични ауторитет; демагошки хвали све што је старо, рачунајући на сељачку идеализацију „стarih времена“, али је најгрлатији и најотворенији чувар поретка (НАЈДАНОВИЋ 1966: 116).

Оно што је карактеристично за Сарамашевића, а што је Глишић веома успешно илустровао јесте што је овај капетан свом прљавом послу покушао да да одређену маску. Он чини све да пред неким сељацима изгледа што поштенији, смернији и ученији. То његово понашање је исто као и његова нова униформа, која временом бледи (ЦВЕТАНОВИЋ 1982: 17). Упркос почетном представљању педантног и тачног капетана и поређењу са претходницима, он у читаоцима изазива одбојност и радозналост. Читаоци радознано очекују разоткривање маске јер Сарамашевић упорно и много говори о поштењу као да мноштвом речи жели да прикрије своје непоштење. На почетку приповетке његов неморални посао јесте прикривен, но на крају слика се потпуно склапа. Лик капетана Сарамашевића изневерава очекивања да правда ипак побеђује, да зликовац мора бити кажњен. Сарамашевић на крају приче пролази без казне, он наставља да сасвим отворено узима мито. Добија и Раданов виноград о коме одавно размишља. Владимир Цветановић износи да је Глишић у то време био веома храбар човек, јер је овом слаткоречивом државном службенику скинуо образину да једно говори а друго ради, као да се односило на добар број представника ондашње власти. Он је тако и замислио овај лик, сматра Цветановић, лик који има све одлике представника једног круга људи на власти. То је тип лакомих, непоштених и слаткоречивих људи чији је једини циљ да се домогну богатства, а то постижу најлакше и најбрже немилосрдном експлоатацијом неуког и поштеног сељака. „Писац га није могао никако казнити, а да се потпуно не замери онима 'који су веома много личили на оног капетана', али је до краја био доследан у разоткривању и анализи његовог моралног пада“ (ЦВЕТАНОВИЋ 1982: 18).

Представник зеленаша у приповеци *Глава шећера* јесте Давид Узловић, одрођени сељак који је, напустивши сељачке послове, врло рано почео да се бави пискарањем у општини. Отац га се јавно одрекао када је приметио синовљево непоштење, али му то није сметало да крене даље. Узловић је постао општински ћата. Много уноснији посао Узловићу је доносило зеленашење, давање новца под велики интерес. Он то веома вешто изводи са сељацима јер их добро познаје, пошто и сам

потиче са села. Узловић поштује власт и покоран јој је безрезервно. Власт је Узловићева продужена рука, она му даје моћ што се најбоље види из примера када се са капетаном договара око Радановог винограда. Глишић кажњава зеленаша у овој приповеци. У моменту када му продају кућу на добош, сељак Радан ће убити Узловића. Тако овај злотвор плаћа за своје понашање најскупљу цену: даје свој живот (ЦВЕТАНОВИЋ 1982: 15).

За осветљавање портрета тлачитеља изабљивача, народних непријатеља, веома је драгоцен, можда и уметнички најјача, слика славе код Узловића. На сцени је више ликова повезаних ситним интересима, похлепом, себичности. Узловићеве гости су капетан Сарамашевић, три учитеља и два попа. О свима њима аутор говори по мало, али довољно за генералну синтезу и колективну слику угњетача. Домаћин, Узловић је сеоски ћата који се „чим је изучио оно мало основне школе, одметнуо од оца и пустио се у пискарање по сеоским канцеларијама“ (ГЛИШИЋ (б. г.) I: 104). Временом је почео да адвокатише и глоби народ, да би на крају, кад је стекао завидан иметак у новцу, почео да зеленаши и уз помоћ власти стиче још веће богатство. Поп Пера, „у највећем трку на коњу може да носи пуну оканицу вина на глави а са собом увек води једну црну керину“ (ГЛИШИЋ (б. г.) I: 105). Други поп је Јеротије „што рже за женскињем“ (...) и што пева заједно са Циганима некакве скаредне песме“ (ГЛИШИЋ (б. г.) I: 105). Званице су и учитељи: учитељ Иво, Станоје, па још и неки други учитељ Иво; а ту су и неке ћате. Славска атмосфера је пуна изобиља: „Ту се једе. Ту се смеје и пева, ту се пије, ту се свира и игра, ту се напија редом у свачије здравље“ (ГЛИШИЋ (б. г.) I: 106). Узловићева слава јесте славље оних које повезују интереси и жалост оних који ће бити плен моћних.

У приповеци *Рога* (1875) такође срећемо сеоског изабљивача, али овде Глишић постаје блажи у својим осудама, сатира се претвара у спрдњу и хумор који ударају на рушење угледа једног сеоског газде, газда Раке. Он се бескрупулозно служи свим средствима да се обогати, али како у својој обести насрће и на жене и на девојке, домишљати младићи му се свете и тај мотив освете постаје централна тачка ове сатире-хумореске (ЈЕВРИЋ 2017: 451).

Изабљивачи сиротиње нису живели само у србијанском селу. Страдали су од њих и житељи града (паланки). На сасвим специфичан начин је и Стеван Сремац писао о животу у сиромаштву, посебно на београдској периферији. Сремац је волео да описује она прљава дуга дворишта у сиротињским квартовима београдским, где се сруче све народности и сви занати (СКЕРЛИЋ 1966а: 190). „Сремчев Београд, то је



Београд кафана, пијаца, вашара, улице, станова од собе и кујне, у којима се, као у мравињаку, гложи и забавља „мали свет“ (КАШАНИН 1968: 241).

Сремчев став према новом слоју људи у тадашњем Београду је са много оштрине исказан у приповеци *Чесна старина* (1903) у којој је поред осталог нарочито присутан и топос чаршије и ћифтинског менталитета. Ова приповетка портрет је рађена с намером да прикаже личност која би као књижевни лик, оличавала одређени друштвени тип, београдског новопеченог газду с краја XIX и почетка XX века. Сремчев књижевни поступак у овој приповеци није типичан за реалистичку приповетку – портрет у којој књижевни лик најчешће постаје приповетка сама (RADIN 1986: 97). Нови другачији људи су нове газде, кућевласници, зајмодавци, индустријалци, који су стицали иметак газећи све што би им се на путу нашло. Новац им је дао моћ, те су многе друге људе и читаве породице малтретирали, понижавали и искоришћавали. Често су се повезивали са политичким странкама како би осигурали моћ и иметак. Главни јунак ове приповетке је газда Сибин Сибиновић. У штампи је он „отац сиротиње“. Потрудио се да свој животни пут у јавности представи као пример шта све могу труд и воља „јер је од сиротог, незнатног сељачета, постао богат, виђен и уважен и користан суграђанин наш“ (СРЕМАЦ 1959: 213). У тадашњој Србији друштвени углед се није могао замислити без ослоња на неку од политичких партија, те се газда Сибин Сибиновић осигурао тако што је се сам везао за странку за коју је сматрао да има будућност, а остале чланове породице распоредио по другим странкама, за сваки случај. Сремац га не представља директно, већ се његов лик оцртава кроз начине на које три средине, три круга тадашњег друштва реагују на вест о његовој смрти.

Прву средину чине посетиоци кафане „Код пољопривредника“. То су пензионери, незапослени ловци на чиновничке положаје. Сремац даје атмосферу кафане испуњену беспосленим светом пензионера. То је мало србијанство, нешколовано чиновништво уских погледа, али са израженим способностима шићарција. Одавде Сремац преноси вест о Сибиновој смрти у „домаћу штампу“ и чаршију, што значи у јавно мњење. На крају о Сибину говоре они „који не знају да пишу“, а читаоци слушају све оно што није објављено ни у једним новинама нити прочитано у посмртним говорима. Гледајући Сибинов живот из различитих углова и перспектива, склапа се слика његовог карактера, његова биографија и портрет. Сећања на главног јунака су различита, али углавном по њега неповољна. Сви у њему виде лихвара, изабљивача, лакташа, човека ниских моралних вредности. Из чаршијских

коментара сазнајемо да узрок смрти овог „угледног домаћина“ није болест, нити несрећа, већ обична малограђанска завист због првог комшије који зида још један спрат на кући, те његова остаје мања. Иронични коментари присутних у кафани „Код пољопривредника“ откривају нам да „угледни домаћин“ није баш своје богатство стекао толико вредноћом и марљивошћу, како у штампи пише, већ изабљивањем и лихварством. Сами чин сахране је дочаран гротескно. Присутни се разговарају, смеју и шале, као да су заборавили којим поводом су окупљени. О покојнику би требало да говоре све најбоље, али им то не полази за руком јер у њему није било ничег доброг. У том смислу је нарочито интересантно казивање Перке „вешерке“ која говори о томе какав је Сибин био док је живела код њега као подстанар. Тако насловна синтагма приче „чесна старина“ звучи иронично и цинично, а сама приповетка је испричана више у иронично-подругљивом тону него комичном (ПАНТИЋ 1999: 17). Ова приповетка спада у Сремчеве критичко-сатиричке приповетке. Главни јунак није приказан са симпатијама, ауторски глас је нескривено циничан и по томе је она веома блиска *Вукадину*. Сремац упозорава на малограђански дух и примитивизам који су највеће препреке за остваривање и стабилизовање друштвених вредности (МАКСИМОВИЋ 2012: 112).

Портрет безосећајног газде изабљивача среће се и у несатиричној прози Радоја Домановића. У приповеци *Промашена срећа* (1899) аутор прати развојни пут главног јунака газда-Томе, који је од сиромашног детета напорним радом и штедљивошћу успео да постане имућни газда-Тома. Доминантна особина овог јунака је тврдичлук. Опседнут жељом за што већим иметком, доследан да је по сваку цену оствари, он је неповратно изгубио и душу и срце (МАКСИМОВИЋ 2001: 10). Пореклом са села из сиромашне породице он као дечак одлази у град. Најпре је био шегрт у дућану код газда-Славка. Након тога Тома постаје калфа, а касније, по неком природном току ствари он ће заједно са газда-Славком отворити још једну радњу. Тома је упркос солидним приходима живео скромно, штедљиво, без икаквих удобности. Тако је увећавао своје богатство. Радио је марљиво, препродавао је ракију, позајмљивао је и новац, „за камату“. Своју породицу на селу скоро да није обилазио. Мајка му је умрла. Брат је сиромашно живео са женом у њиховој скромној колибици. Једном приликом, не узимајући у обзир чињеницу да је богат, да је он сада већ газда-Тома, он одлази своме брату да поделе имовину, једну једину њиву. Размишљао је да са новцем који би добио од те њиве, кад је буде продао, заокругли неку већу количину новаца, „та му је жеља била јача но љубав према брату.“ Оптерећен мишљу како да увећа богатство, мисао о

женидби и породици је остављао за касније. Тома се обогатио. Имао је велико имање, неколико лепих кућа, јахао добре коње, али није био срећан. На његовом лицу ретко се виђао осмех. Уживао је у свом богатству потпуно сам. Више од уживања осећао је бесмисленост одрицања и рада и свега што је уложио да би се обогатио. Живот му је био испуњен самоћом и празнином, упркос богатству.

## 2.6. Социјална трагедија у прози Радоја Домановића

У прози Радоја Домановића праћење испољавања трагичног је могуће у несатиричним приповеткама<sup>30</sup> које су данашњој читалачкој публици мање познате. Домановићев најплоднији стваралачки период се поклапа да владавином последњих Обреновића. Велика друштвена кретања, културне промене, сукоб традиционалних, историјских животних начела са надолазећим модернијим друштвеним животом пружали су обиље садржаја за појаву и доминантно присуство трагичног виђења живота у књижевности. У овом смислу речи посебно се издваја време након турских ратова (1878–1903) које захвата и стваралаштво Радоја Домановића. Сматра се да је ово најтеже и најмрачније доба у новијој историји Србије. За тих двадесет и пет година, Србија није доживела ни један стварни успех. Била је притиснута са свих страна, без видљивог излаза, оптерећена унутрашњим раздорима (ЋОРОВИЋ 2006: 61). Атмосферу тога времена пренео је Радоје Домановић у свом књижевном стваралаштву.

Радоје Домановић прву приповетку *Рођендан* објављује 1893. Те године је извршен дворски преврат, збачено је намесништво, краљ Александар Обреновић се прогласио пунолетним. Започео је режим последњег Обреновића који у историји није позитивно вреднован. Десет година владавине последњег Обреновића обележила су четири државна удара, промена три устава и дванаест влада, прелази од личног режима к уставном и од уставног ка личном. Александар Обреновић је био непостојан у личном режиму и неискрен у уставном (ЈОВАНОВИЋ 2005: 132). Најелементарније људске слободе су ускраћиване, закони изигравани, тежило се да се по сваку цену

<sup>30</sup> О трагичном у Домановићевим приповеткама *А хлеба...?!*, *Смрт*, *Разорена срећа*, *Промашена срећа*, *Идеалиста*, *Певачев Ускрс*, *На раскрићу* опширније у огледу „Трагично у несатиричној прози Радоја Домановића“ (СОЛЕША 2015: 63–75).

остане на власти. Поред тога овај десетогодишњи период је забележен као време апсолутне и безочне самовоље појединаца и група у управљању, као време економске и културне заосталости најширих народних слојева, време опште стагнације, дискредитованог угледа земље у иностранству. Ауторитет режима је био посебно пољуљан и због преког суда који је заведен поводом ивањданског атентата. Радикали су тврдили да је лични режим онемогућавао политичке слободе грађанства али и правну сигурност. Под тим режимом и невин човек могао је из неких наопаких политичких разлога бити осуђен (ЈОВАНОВИЋ 2005: 131).

Режим последњег Обреновића је имао подршку државног апарата, војске и корумпираних врхова трију главних политичких странака (Либералне, Напредне и Радикалне) које су, да би остајале на власти прихватале све што би им двор понудио. Економско стање је било веома лоше. У Србији, у којој је становништво претежно сеоско било, крајем XIX века скоро трећина сеоских домаћинстава није имала ни плуг ни најосновнији алат. Радоје Домановић, син сеоског учитеља, опозиционара, васпитан у духу патриотизма је био велики противник свих облика тираније. Борба против тираније је инспирисала његово књижевно дело и управљала његовом судбином (ДЕРЕТИЋ 2011а: 862). „Књижевност у Србији од почетка деведесетих година па до 1903. није била само одраз тадашњих друштвених и политичких судара, већ је била једно моћно оружје у тим борбама, поготово у рукама демократије, а каткада и њено најмоћније оружје. Можда је Радоје Домановић најпотпуније оличење те слободарске књижевности, полетне и убојне“ (ЈОВАНОВИЋ 1961: 297).

Слику беспомоћног, сиромашног, очајног сељака на ивици егзистенције Домановић даје у својим сеоским приповеткама. Домановићев сељак је свестан тога да је жртва, да га из невоље и сиромаштва неће ослободити никакви напори, ни мукотрпни рад, ни одрицање. Домановићеве слике су слике социјалне трагедије и пропасти јер аутор није толико инсистирао на појединачној психологији колико на слици менталитета. Велибор Глигорић истиче да су Домановићеве белешке о селу, које је критика неоправдано вредновала као претерано песимистичке, дале врло реалне, трагично истините моменте из сеоске стварности. Слика сељака у овој прози је без оне монументалне, епске снаге и господарске независности. То је сељак црн од земље, тешкога рада и беде (ГЛИГОРИЋ 1983а: 136). Домановићево село је без идиличних слика. Оно је испуњено напорним радом, сиромаштвом, тешким и суровим животом и људским страдањем. Аутор је обликовао ликове унесрећених и пропалих, а побожних и скромних људи (МАКСИМОВИЋ 1999: 178).

У каснијим сеоским приповеткама дошле су до изражаја и слике исхода сукоба старог и новог, друштвених супротности и све већег материјалног пропадања становништва. У сликама Домановићевог србијанског села нема идиле, али ни борбености нити бунта. Ово село више није било хомогено, већ је захваћено широким процесом раслојавања. Писац нескривено саосећа са немоћним сељаком и преживљава његову беду. Фабула ових приповедака најчешће није шире разрађена. Инсистира се на слици једног тренутка, једне ситуације, једног емотивног стања. У овој прози уочава се ауторово субјективно присуство. Овим поступком се Домановићево приповедање разликује од приповедања Милована Глишића, Јанка Веселиновића, Лазе Лазаревића, Симе Матавуља и Боре Станковића. Димитрије Вученов запажа да Домановићев стваралачки поступак у грађењу сеоске приповетке није богат, али је носио у себи заметке померања од фабулативне епике ка импресионистичкој епско-лирској „цртици“ (ВУЧЕНОВ 1963: 11–12) и то је оно што га издваја у односу на савременике.

У приповеци *А хлеба...?!* (1899) наратор се, након идиличких успомена из детињства сусреће са другом који потиче из некада имућније, а сада сиромашне породице. Сељак Божо оре њиву и онда када му је болесни отац на самрти. Он није у могућности да последње тренутке живота свога оца проведе поред њега. Терет сиромаштва налаже да се сваки тренутак проведе на њиви, која даје скромну кору хлеба, али ипак кору хлеба. Домановић не развија ситуацију у целини. Он се задржава на детаљу, на једном издвојеном тренутку из мучног живота младог сељака. Ни ликови нису детаљно представљени. Болним уздахом измученог сељака „А хлеба!“ одређен је наслов приповетке. Аутор инсистира на дочаравању атмосфере једног тренутка, једне потресне и очајне слике, те на јасно израженој, горкој поруци (МАКСИМОВИЋ 1999: 180). Нема јунакове личне кривице. Племенита душа трпи и трпљењем исказује своју скривену племенитост и трагику свог живота који се живи у глади, са много терета, одрицања, рада и мало радости.

И у приповеци *Певачев Ускрс* (1899) Домановић даје слику јунака који се бори са немаштином. Сиромашни тамбураш Пера је принуђен да се са гостима кафане весели, пева и свира на Ускрс, иако му је дете веома болесно. Домановић у овој приповеци ближе представља психолошку драму главног јунака. Материјална пропаст некада имућних породица у новим економским условима мотивишу трагику (МАКСИМОВИЋ 2001: 10). Главни јунак приповетке, Пера је живео као дете у породици имућних родитеља. Међутим, родитеље ће изгубити прилично рано. Са иметком који наслеђује од родитеља започеће трговачке послове у којима се неће

најбоље снаћи. Пера се није снашао не зато што није знао како да ради, већ због тога што је био наиван, невешт „добра срца и поверљив према сваком, а друштво рђаво“ (ДОМАНОВИЋ (б. г.) I: 306). Пера се веома млад оженио. Имао је породицу. Али, због лошег пословања он је већ у својој тридесетој години сиромашан без имања које је продато за дуг. Пошто губи имање, изгубиће и пријатеље и познанике. Сасвим сам са женом и четворо деце он живи веома сиромашно. Пера је умео да свира тамбуру, лепо је и певао, зато напушта своје родно место и одлази у друга места. Породицу је издржавао свирајући. Зарађивала је и жена радећи код богатих људи. Међутим, када се жена и дете буду разболели, Пера ће своју уштеђевину потрошити на лекове. Да би слика трагике главног јунака била што уверљивија, аутор се задржава на описима одјека празничне атмосфере у души несрећног оца. Уочи Ускрса, када се празнична атмосфера шири у свим домовима, Перина породица чека празник без новца са болесним дететом. Јунак се сећа некадашњих празника кад је био имућан и дете. Ови дани су за Перу били мучнији од уобичајених јер „баш овакви дани, кад је све весело, теже падају ономе коме се у души јади свили“ (ДОМАНОВИЋ (б. г.) I: 310). Као да свеопште весеље јаче и дубље боли. Перина породица се празничној атмосфери не може придружити не зато што нема новаца, већ што је болест детета све више узимала маха. Побољшања није било. У јунаку су се мучно смењивале слике некадашњег благостања и садашње беде. Ускрс је, људи се радују и веселе, прилика је да се заради новац, мислио је Пера, узео тамбуру и отишао до кафане где су га гости радо дочекали.

Иако никада није пио алкохол, Пера је попио неколико чашица ракије. Требало је свирати и певати док су мисли биле на сасвим другој страни. Пера је почео да свира, али певање му је било проблем. Мучила га је и грижа савести јер он пева док се дете у боловима мучи. Плашио се шта је са дететом, да ли је уопште живо. Грло му је било „суво и као задављено неком лоптом, која га гуши“ (ДОМАНОВИЋ (б. г.) I: 317). Гости су се љутили, галамили, тражили су да боље пева. Пера се трудио, али га је све тупљи и загушљивији глас издавао. Глас је личио на стењање, а не на песму. Мучио се и није могао више, загушио се од плача и тешко зајецао.

## 2. 7. Симо Матавуљ – сиромаштво и трагика историјског искуства

Није Србија XIX века само земља сиромашних. Србе прати сиромаштво, глад, неписменост, егзистенцијална угроженост сваке врсте, без обзира да ли је у питању Србија која је постепено стицала своју аутономију и државност или земље у окружењу у којима су живели Срби.

Разматрање сиромаштва као примарног услова страдања јединке или колектива незаобилазно је без осврта на прозу Симе Матавуља. За ово поглавље посебно издвајамо Матавуљеву најпознатију приповетку *Пилипенда* (1901) са тематиком из горње Далмације. Приповетка *Пилипенда* је у књижевној критици оцењена као једна од најкраћих и најбољих Матавуљевих приповедака. За ову приповетку Станко Кораћ каже да вероватно нема на српском језику краће и напрегнутије приповетке (KORAĆ 1982: 122). Приповетка је објављена у збирци приповедака *С мора и с планине* коју је издала Матица српска у Новом Саду 1901. У тој збирци су се нашле приповетке: *Први Божјић на мору*, *Поварета*, *Водене силе*, *Пилипенда* и *Амин*.

Поднаслов приповетке *Из Горње Далмације* текст прецизније локализује на простор Петровог поља у којем живи православни српски свет изложен унијаћењу. Главни јунак Пилип Бакљина, Пилипенда је, по речима Душана Иванића, оличење сиромаштва и постојаности, јунак који припада онима који „немају више типичности у смислу регионално-социјалне или професионалне репрезентативности, већ се све више појављују као отјеловљење и актуелизација тзв, вјечних људских тежњи/стања/ својстава, као симболи“ (ИВАНИЋ 2007: 43). Матавуљева слика живота је у овој причи „тако мајсторска и тако верна да је често само по себи заносила пред очи читаоца велике и дубоке противречности друштва које је Матавуљ сликао“ (АНДРИЋ 1981: 136). У приповеци је мноштво показатеља који јој дају документарну уверљивост, те се прича на појединим местима „може ишчитавати као репортажа/извештај о истинитим догађајима“ (ВУКИЋЕВИЋ 2007: 271).

Становништво Далмације је било веома сиромашно. Увођење нових култура и метода у далматинској пољопривреди је било веома успорено. О томе сведоче подаци које износи Драго Роксандић у делу *Срби у Хрватској од 15. стољећа до наших дана*. На пример, он наводи да се земља обрађује примитивним алатом као што је трокрака

мотика за сваку врсту копања и сетву, трнокоп за крчење терена, српић за обрезивање винограда и маслина, срп на дугом штапу за резање грмља и живица, као и секира за сечу дрва и секирица за сечу на пању корена житарица и машинама које вуку животиње (плуг) (ROKSANDIĆ 1991: 73).<sup>31</sup>

Сиромаштво српског становништва аустријске власти су користиле за постизање других циљева, превођење православаца у католичку веру, унијаћење. То је било посебно изражено у Петровом пољу о чему сведочи Матавуљева приповетка. Јован Цвијић наводи да постоје извесне области насељене Србима у којима је било нарочитих предиспозиција за промену вере, осим Босне и Захумља, он посебно истиче и Далмацију, са образложењем да је овде долазило до интензивније промене вере због лоше и слабо организоване православне цркве (ЦВИЈИЋ 1988: 101). Унијаћење се најчешће дешавало при сеобама, услед тешких животних прилика, за време владавине Марије Терезије и у случајевима када су се мање православне групе настањивале у окружењу већинског католичког становништва. Цвијић наводи да је највише католичења било у Далмацији, Босни и Славонији. Након одвајања католичке и православне цркве крајем IX века, Далмација је постала област културне и црквене борбе између Рима и Византије. Превладала је римокатоличка црква. Када су Млечици заузели Далмацију било је понегде грчких православних општина којима су се Срби прикључивали, али њих је било само у приморју. Срби из Далматинске загоре су били под влашћу дабро-босанског митрополита у Сарајеву, а они у приморју под управом филаделфијског митрополита у Млечима; када су Млечићи заузели целу Далмацију, онда су сви православни остали дуго под влашћу тога митрополита. Немајући својих, они посећују католичке цркве и сахрањују их и католички свештеници. Око половине XVIII века допуштено им је да граде православне цркве. Духовно средиште православних северне Далмације био је тада манастир св. Архангел на реци Крки, а оних у јужној Далмацији православна епископија у Котору. За време аустријске владавине било је намесника који нису повољно гледали на православну веру. Фрањевци наводе многобројне примере према којима су на хиљаде православних превели на католичанство. Њиховом сарадњом су чак 1831. год. прешли на „католичко сједињење“ попови села Кричка и Баљка, у Петровом пољу, у Далмацији, заједно са

---

<sup>31</sup> Роксандић наводи да је у Бенковцу, посебно руралном амбијенту Равних котара, на 192 становника 1826. године (152 православне и 40 католичке вере у 36 породица) има тридесет волова, четири бика, 46 крава, дванаест телади, четири коња, један пастух, осам кобила, једно ждребе, дванаест магараца, 74 овна, 630 оваца, 211 јагњади, 160 коза и 23 свиње. Тога има само ту где је највише плодне земље, а привређивање је више сточарско него ратарско (ROKSANDIĆ 1991: 73).



сељацима, а у исто време и „различите обитељи у варошима Дрнишу и Врлики“. Али они сами тврде „помињу само оне у већем броју, а предуго би било кад бисмо и поједине билежили.“ И збиља је много више православних покатоличено, него што се то може потврдити записима и историјским изворима. Преобраћања православних у католике дешавала су се у Далмацији нарочито у XVII веку, што се види из извештаја фрањеваца, наводи Цвијић (ЦВИЈИЋ 1988: 103).

Када је у питању унијаћење Срба у Далмацији у XIX веку, Душан Рашковић наводи да је одмах након успоставе аустријске власти у Дрнишу настао период интензивног покушаја унијаћења Срба од стране аустријских власти. Православци нису били прихваћени. На удару унијатске пропаганде нашао се Дрниш, као једно од најважнијих далматинских средишта. Власти су се служиле свим средствима да се Срби приволе на унију. Служили су се уценама, подмићивањем, преварама лаковерних људи. Ако би неки Србин био ухапшен нуђена му је слобода уз услов уније. Исто је важило ако би Срби зајмили новац од трговаца. Срби су тешко добијали послове, углавном физичке за уређење путева или пољаре, ако не би пристајали на унију. Дешавало се да се Србима ни заслужена зарада не исплаћује, ако се не приклоне унијатској вери. Посебно је било тешко када би услед неродних година завладала глад. То је нарочито било изражено 1832-33. године. Тих година најчешћи мотиви преласка на унију биле су позајмице у житу (РАШКОВИЋ 2009: 204). О механизмима присиле становништва на унијаћење Матавуљ у *Пилипенди* пише:

„То је било зими године 1843. Због необично слабе љетине, још с јесени, завлада глад по горњој Далмацији. Пред Божић мало која кућа имађаше њешто жита, (...) ... среска власт набави доста жита и поче га дијелити народу на два начина: католицима на почек (бива, да отплаћују на оброке у новцу, након нове љетине), православнима пак поче поклањати кукуруз, под погодбом да сваки кућни старјешина који буде примао исхрану мора пријећи у унијатску вјеру. Народ се смути. Агитација највише поче у К., гдје не бјеше друге вјере сјем православне. Стари изнемогли поп настојаше да оразуми своју паству, али баш знатније сељаке страх од глади нагна да се поунијате. То учинише капитан, ађунто, чауш (сеоски кнез, замјеник му и разносач службених листова) и још седам-осам домаћина. То се звало: "уписати се у царску вјеру!" Разумије се да је нововјерцима било забрањено улазити у православну цркву...“

(МАТАВУЉ 1954: 510–511)

Запажања о делу Симе Матавуља износи и Иво Андрић у књизи *Уметник и његово дело*, говорећи о нарочитој природи Матавуљевог реализма.

„Стварност Матавуљеве Далмације врви таквим добро уоченим и вешто приказаним супротностима (...) тадашња Далмација још увек била оптерећена венецијанским традицијама са заосталом старовремском привредом, примитивним саобраћајем који је био у противности са логиком терена и интересима народа, чији је развитак кочила сама унутарња структура Хабсбуршке Монархије. Велике противречности и оштре супротности таквог живота ове сиромашне земље прикривене су и маскиране страхом, традицијом и крутим формулама каста, класа и конфесија. Ту су владали Хабсбурговци својим освештаним системом кочења и успављивања сваког животног покрета и полета (...) налазећи смисао живота и врхунац успеха у том да могу да трају и продужују живот без промена и новина.“

(АНДРИЋ 1981: 137)

Међутим, наводи Рашковић, унијаћење није баш ишло по плану аустријских власти. Иако је аустријски врх био спреман да уложи много у напредак унијаћења на овом терену, примера ради, број унијата се године 1833. попео на тек 95 унијата у Кричкама код Петра Кричке, 35 у Баљцима код Марка Бусовића, 14 у Дрнишу и 10 у Кањанима, како би потпомогле овај процес, аустријске власти су одлучиле да зидају две велелепне цркве у Петровом пољу. Срби су тек 1849. године могли да се ослободе ових притисака. За време прве године владања новог цара Фрање Јосипа I, који је на престо ступио 1848. године, и који је својим либералнијим поступцима желео смирити узбуркане страсти након револуционарне 1848. у Монархији. Указом из марта месеца 1849, православна црква је изједначена са осталим црквама у царевини (РАШКОВИЋ 2009: 199–212).

*Пилипенда* (1901) је приповетка са поетски трагичном и меланхоличном перцепцијом живота. Њен главни јунак, сиромашни Пилип Бакљина, Пилипенда, је један од оних који више „воле душу него трбух“ и који поносно, инацијски, грубо одбија да постане „унијат“. На документарну уверљивост приче покушали смо да укажемо претходним текстовима што наглашава и Драгана Вукићевић у огледу „Религиозне теме, Матавуљево зрно вере“. Зна се да „Петрово поље заиста постоји, постојала је и Шибеничка буна против владике Краљевића „кад оно хтеде да поунијати православне Далматинце“. У једној од верзија Матавуљ прецизира и име села – то није село К. већ село Кричке у Петровом Пољу.“ Она наглашава да је Матавуљ пре свега

реалистички писац и „без обзира на то какве биле наше читалачке алузије, овај „основни значењски слој“ се не сме занемарити“ (ВУКИЋЕВИЋ 2014б: 274).

Почетак приче одвија се у камерној атмосфери у кући главног јунака. Ентеријерни детаљи, Пилипендино мало покућство, откривају величину његове сиротиње: „у једном углу кревет, испуњен сламом, али сав расклиман; у другом разбој и на њему неколико хаљина; према вратима кош и над њим нахерена полица са неколико комада посуђа; око огњишта још два-три лонца и толико треножних сточића. И то бјеше цијело покућанство!“ (МАТАВУЉ 1954: 507). Дакле, траје се у беди, на посној и неплодној земљи. Ништа веселија слика није ни у Пилипендином дворишту. Жена, Јела Пилипова, ситна, ружна, „без повезаче“ на глави. Празнину дворишта попуњавају: „два бременца смрекових пањева, помијешаних са неколико ситних грабових цјепаница, што су њих двоје са великом муком за два дана насјекли и прикупили по забрежју, над селом“ (МАТАВУЉ 1954: 507). Ту је и магарац Куријел „ситан, риђ, готово сијед, танких ногу, сама кост и кожа“, (...) „пијевац и двије кокоши“ (МАТАВУЉ 1954: 508).

Да су сиромаштво и јад пратиоци свих православаца у селу, а не само Пилипендина лична невоља, аутор доказује исказом да у селу има „двадесет таквих кућица“, са „малом старинском православном црквом“ (МАТАВУЉ 1954: 508) у средини. Насупрот њој, већ се диже велика богомоља за припаднике друге вере и оне који су се одрекли старе, православне цркве. Све што се види је сама природа око човека и у њему самом, а баш то испуњава приповетку. Свака реченица доноси саме очигледне ствари; том очигледношћу разара се вера да је овај свет добар, а његова рационална структура не може да га учини бољим (КОРАЋ 1982: 123).

Слика сиромаштва се додатно употпуњава детаљима обедовања јунака. Пилипенда кувајући качамак не сме да стави две прегршти „већма црна него жута“ кукурузна брашна јер за следећи оброк неће имати. Док качамак кркла супружници га једу очима, а у току обода: „Пошто се прекрстише, почеше полако, опрезно жвакати, омјерајући несвјесно, брзо и кришом једно другом залагаје“ (МАТАВУЉ 1954: 509). Тешко је одредити чиме аутор постиже ефектнији осећај ужаса у читаоцима, ентеријерном или екстеријерном дескрипцијом на почетку приче или описом чина обедовања. Станко Кораћ истиче да баш то брашно, качамак и једење, то је оно што је страшно. Зависност од прегршти брашна и удаљавање двоје људи при јелу морају подстаћи мисао о чудовишности голе људске егзистенције. Јер се као нигде другде, у глади јавља нељудска стварност човековог постојања: „То nesvjesno i potajno

odmjeravanje, to je sam užas u automatizmu hranjenja. Plemenitost se izgubila u drvenoj zdjeli i posnoj puri, pa tada moramo da kažemo kako ništa nije tako stvarno kao glad“ (KORAĆ 1982: 123).

Да би жени купио повезачу (мараму) коју православни обред налаже (жена не улази у цркву без мараме), Пилипенда мора да прода нешто дрва и омиљену кокошку Пиргу.<sup>32</sup> Спремни за пут: „обоје стадоше као скамењени, посматрајући товар, магарца и кокоши. Поњекад, тренутно, сукобили би се њихови празни, тужни погледи, али би их брзо одвратили. Тако изгледаху као два кипа, који оличавају глад и немоћ!“ (МАТАВУЉ 1954: 509). Читаоци прате двоје сиромаша, Пилипенду и Јелу, двоје патника, двоје нежних и брижних и уједно тужних и суморних људи, али морално јаких и оданих своме роду и пореклу, без обзира на висину цене и тежину испаштања. У крају је завладала глад. Аустријска власт православцима дели кукуруз под условом да се поунијате. Пилипенда, иако зна да га очекује додатна глад и немаштина поред све своје беде, одбија да се поунијати. Он нагонски осећа да су уцене аустријских власти додатно угњетавање његових сународника. Пилипенда према онима који су поклекли осећа осуду и презир.

Прича о Пилипендином путовању је обликована веома једноставно. У њој је Матавуљ доспео до новог идеала – уз што мања средства постићи што већи учинак (ИВАНИЋ 2007: 185). У оквирима националне и религиозне сфере причом *Пилипенда* Матавуљ тежи да досегне елементарно, праисконско, суштинско, а то постиже одбацивањем свега што је сувишно (ДЕРЕТИЋ 2011а: 845). У њој нема нарочите динамике осим јунаковог сусрета са унијатом Кљаком. Нема великих описа нити дијалога. Главни јунак нешто више говори у разговору с Кљаком и обраћању Богу. Суочени смо, дакле, са реториком ћутања како сижеа тако и јунака. Приповеда се хладно, објективно, попут извештаја. Па ипак, „све је у овој приповеци израђено складно, сразмерно, и ликови, и радња, и осећања, и идеја националног отпора, она зрачи композиционом складношћу и природним редоследом потеза, целовитошћу и естетским дејством врхунског учинка“ (ЈЕВРИЋ 2017: 536). Сажета и језгровита прича о малим људима који готово безгласно израстају у праве хероје у крајње једноставним односима између носилаца и учесника радње, без много динамике, без отворених сукоба (осим са Кљаком) настала је „усаглашеним деловањем огољелог приповедања и директног коришћења градације и контраста који завршавају у хиперболи: опори,

---

<sup>32</sup> Слично и јунак Реља Кнежевић у Кочићевој причи *Кроз мећаву* води на продају последњу краву да би испоштовао православни обред.

сиромашни сељак чини све да очува своје биће, а плаче на крају, пошто је ударио недужног магарца“ (ИВАНИЋ 2007: 187).

Пилипенда путује у град да прода товар дрва (једино што им је остало) и кокош Пиргу да би купио брашно и жени повезачу. Његова жена понавља да нема мараму, а мора у цркву да би пред другима показала да су остали у својој вери. Ова приповетка је грађена наглим потезима. Сиже се креће од сцене до сцене. Мотиви се нижу без посебне детаљизације сваког. Као и у многим Матавуљевим приповеткама и овде се сусрећемо са веома сложеном и замршеном унутрашњом димензијом јунака. За осветљавање необичности уметничког поступка, сажете прозне форме, одсуства простора за употпуњавање психолошке димензије лика важан је детаљнији осврт на просторни хронотоп којим је овде Матавуљ употпунио одсутну психологизацију. За наше истраживање је веома важно указати на разлику у Бахтиновом и Лотмановом разумевању хронотопа.<sup>33</sup>

Бахтинова категорија хронотопа припада подједнако садржини и форми и прилично утиче на поетику књижевних жанрова. У „хронотопима се зачињу и развезују сижејни заплети, може се рећи да су од основног значаја за формирање сижеа“ (ВАНТИН 1989: 379). Дакле, питање простора и просторности приче се не може заобилазити приликом анализе сижеа. Међутим, у прози Симе Матавуља јунаци се више крећу кроз простор и материју него кроз време, те је оправдано говорити о учешћу просторног хронотопа у изградњи сижеа. Бахтин сматра да првенство припада времену у односу на простор. Лотман првенство даје простору и истиче да просторни односи могу бити независни од свог непосредног садржаја и постати моделативни систем или језик за изражавање различитих ванпросторних категорија и односа. Место радње не чине само описи пејзажа или декоративног фона, сматра Лотман, истичући да се сав просторни континуум текста у коме се одражава свет објекта слаже у одређени топос коме је увек дата некаква предметност. Лотман сматра да је простор модел света аутора, његов поглед на свет који се пројектује у уметничком простору. Простор је човеку увек дат у виду некаквога његовог конкретног испуњења нпр. у уметности XIX века ово испуњење тежи да се максимално приближи пишчевој свакидашњој околини и околини његове публике. Иза приказивања ствари и предмета, који чине околину у којој делују ликови текста настаје систем просторних односа, структура топоса, која се појављује као језик који служи за изражавање других,

---

<sup>33</sup> Лотманови ставови о простору су делимично изнети приликом интерпретације приповетке Лазе Лазаревића *Све ће то народ позлатити*.

непросторних односа у тексту. С тим је посебно у вези особена моделативна улога простора у тексту (ЛОТМАН 1976: 302). Лотман разликује четири типа уметничког простора тачкасти, линеарни, пљоснати (дводимензионални) и сферични (тродимензионални) простор. Линеарни и пљоснати простор, по Лотману, могу имати хоризонталну и вертикалну усмереност. За наше истраживање је важно задржати се на Лотмановом линеарном простору који у књижевности најчешће поприма обележја пута. Овај простор је најподеснији за пренос временских категорија, те се може нпр. говорити о „животном путу“ јунака у оквиру којег се развија карактер у времену. У Матавуљевим приповеткама, конкретно у *Пилипенди* се уочава да у моралној карактеризацији јунака учествује простор. Пошто се путем уметничког простора може развити морална карактеризација јунака и разни етички модели, он, по Лотману, јесте једна „свеојеврсна двоплана просторно-етичка метафора“ (ЛОТМАН 1993: 296). Лотманови просторни односи и облици, испуњавају неколико функција – учествују у моделовању света романа, карактеризацији ликова, структурисању сужеа, као и у постизању посебних ефеката у појединим сценама, попут ефекта „сценичности“<sup>34</sup> (ЛОТМАН 1993: 272). Лотман указује и на уметнички простор који може имати функцију карактеризације ликова, те код Толстоја препознаје јунаке свог места, затвореног, статичног простора и јунаке отвореног простора (јунаке пута и јунаке степе). Пут постаје „морални линеарни простор“, при чему кретање јунака по његовој моралној трајекторији представља успон или пад (ЛОТМАН 1993: 269). На примерима прозе Симе Матавуља се може истраживати Лотманова типологија јунака, односно могу се уочити јунаци отвореног и затвореног простора. У приповеци *Пилипенда* јунак се креће отвореном просторно-етичком путањом у линеарном простору који не допушта бочна скретања, а то значи да се основно кретање одвија у самом јунаку. Лотман сматра да се јунак пута може зауставити, вратити или скренути у зависности од закона сужејног простора (ЛОТМАН 1993: 269). У разматрању хронотопа пута у прози српског реализма разматрана је и Бахтинова концепција пута. У Матавуљевој приповеци *Пилипенда* физички пут је разматран као пут искушавања главног јунака (ВУКИЋЕВИЋ 2007: 305).

У *Пилипенди* је специфичан и заплет који, како сматра Пол Рикер [Paul Ricoeur] (1993) не мора бити увек делање, већ може бити и трпљење. Што значи да јунак не мора бити делатна, активна јединка, већ и пасивна жртва. Тако заплет може имати

---

<sup>34</sup> Сецничне ефекте у прози српских реалиста смо већ навели приликом интерпретација приповедака *Мрачајски прото* и *Све ће то народ позлатити*.

миметичку и референцијалну функцију. Миметичка функција се односи на „polje delanja i vrednosti određene vremenom delanja“, док се метафоричка референција препознаје „u polju čulnih, trpnih, estetskih i aksioloških vrednosti“ (RIKER 1993: 7). У *Пилипенди* се препознаје метафоричка референција заплета. Пол Рикер наводи да до метафоричке референције долази када се језичка референција не остварује на искључиво дескриптиван начин, односно када се однос приче према стварности не одређује само миметичким референцијалним системом. Недескриптивна употреба језика се односи на једнако лирске и приповедне поетске текстове. Функција метафоричке референције јесте да поново представи једну стварност која је недоступна директном описивању, што значи да метафоричка референција носи радикалнију моћ реферирања на оне видове нашег постојања у свету који не могу бити непосредно исказани. На примеру приповетке Пилипенда метафоричка референција се открива у метафоризацији глагола „бити“ који је на нивоу реченице метафора, али на нивоу приче заплет, који се може сажети у једну мисао која је његова поента, или тема (RIKER 1993: 91–105). Пример метафоричке референције се огледа нпр. у могућности паралелног читања приповетке Пилипенда и библијске *Књиге о Јову*,<sup>35</sup> на шта указују Душан Иванић и Драгана Вукићевић. Попут библијског Јова, Пилипенда претходно води дијалог с богом, остајући без одговора, сам у плачу. Од оличавања „глади и немоћи“ у свету свакодневице Пилипенда током приче постаје симбол истрајности и трпљења у очувању национално-верског идентитета (Иванић).

Прича о Јову, мученику истрајном у вери, се у *Пилипенди* не препознаје директно, наводи Драгана Вукићевић, али се у читалачкој свести она јавља као библијски предложак<sup>36</sup> који једнако упућује на генезу сижеа и његову метаморфозу. У огледу „Религиозне теме, Матавуљево зрно вере“ ауторка у приповеци *Пилипенда* примећује сучељавање две јаке жанровске струје – једне отворене реалистичке и друге, затворене, канонске (библијске). Током читања приче о човеку којем страдање не одузима веру у бога читалац „почиње да паралелно са „реалистичким текстом“ који има документарну подлогу (унијаћење, прецизно историјско време) у своје асоцијативно поље укључује и *Књигу о Јову*“ (ВУКИЋЕВИЋ 2014б: 272). Без обзира на симболично повезивање текстова ауторка наглашава да се у приповеци *Пилипенда* не

---

<sup>35</sup> Могућа су и паралална читања са билбијском *Књигом о Јову* и Кочићеве приповетке *Кроз мећаву*.

<sup>36</sup> Библијске мотиве у прози Симе Матавуља истраживала је Оливера Радуловић која наводи да су protagonisti приповедака са овим присутним мотивима хришћани на путу усавршавања моралног лика који представљају оваплоћење идеја добра, милосрђа, трпеливости и постојаности у борби са грехом (РАДУЛОВИЋ 2011: 271–281).

укида реалистичко значење. Мотиви се у приповеци групишу хоризонтално, али се могу пратити и вертикално у интертекстуалној вези тако што се читалац „између онога што пише и онога што чита, дислоцирајући причу о *Пилипенди* у поље других „сличних“ текстова, налази на несигурном терену слободних асоцијативних интертекстуалних, конструкција“ (ВУКИЋЕВИЋ 2014б: 272), које не поништавају документарну уверљивост приче. Вукићевић запажа да текстови *Пилипенда* и *Књига о Јову* функционишу као синонимни низови (опет то али много другачије), да се дијалогски допуњују, као и да су њихови завршеци конфротирани.<sup>37</sup> Конфротирани завршетке препознајемо тако што јунака *Књиге о Јову* на крају свих искушења бог „благосиља више него прије“, док Матавуљ завршава причу у тренутку када немоћни Пилипенда удара још немоћнију животињу и остаје на цести да плаче. Што значи да читаоцу остаје нејасно да ли јунак заиста страда или ће, можда, доживети спасење. И ту се асоцијативно читање прекида (ВУКИЋЕВИЋ 2014б: 276). Пример паралелног читања са *Књигом о Јову* нам даје пример метафоричке референције („бити као“) у интертексту (*Књига о Јову*). Метафоричка референција потискује миметичку онда када реч остаје немаркирана, равноправна са свим осталим речима једне семантичке равни.

Сажетост и динамику приче упркос одсуству детаљисања као и интензивне дескрипције која је својствена реалистичком дискурсу омогућава метафоричка референција. Сиже чини комбинација мотива и детаља који припадају истим равнима и који покривају битне делове простора и времена. Аутор постиже суспрегнутост емоција и смисла равномерним распоредом сижејних смисаоних целина. У односу на збивање на којем прича почива сиже је веома сажет, једноставан, равномеран. Чак и када дође до емотивних узбуђења, као што је сусрет Пилипенде и Кљака, приповедање се равномерно наставља. У *Пилипенди* се препознаје велика суспрегнутост емоција и смисла у равномерном темпу приче, који је понегде могућ. Сижејно оптерећење (сусрет с Кљаком), смисаоно богати текст, који и даље тече равномерним темпом. Међутим, без обзира на ову наизглед сижејну једноставност у *Пилипенди* је сукоб видљив (и унутрашњи и спољашњи), иако унутрашње мотиве потискују реплике и ентеријерна дескрипција.

Загонетност и заводљивост самог текста је у томе што се прича не завршава. Читаоци не знају да ли присуствују страдању или спасењу јунака јер су изостављени они моменти који би заокружили текст. Ако пођемо од тога да је примарни задатак

---

<sup>37</sup> Видети детаљније у: Драгана Вукићевић „Религиозне теме – Матавуљево зрно вере“ (ВУКИЋЕВИЋ 2014б: 275).



сваког тумача реконструкција свега неизреченог и неизговореног, онда трагање за најразличитијим елементима изван приче свакако има смисла. Иако је и психолошка дескрипција готово одсутна из приповетке, психолошке димензије лика има као што се у сажетом сижеу налази велика прича. Фабула приче се не изводи до краја. Главни јунак не одлази и не умире. Поенте на крају приче нема, већ се за њом мора трагати у самом ткиву приче. Читаоци не знају да ли се страдање, које се у причи видело, завршава или не. Пилипенда остаје на цести да плаче. Овакве ситуације Пол Рикер је „назвао неиспричане приповести“. Уважавајући ставове Абота, можемо говорити и о одсуству завршетка наратива (АВОТ 2009: 109). Да је фикцијска стварност само једна од могућих стварности и да није нужна, већ случајна и носи друге могућности, говорио је и М. Бахтин, истичући да је човек или изнад своје судбине или испод своје људскости (ВАНТИН 1989: 470–471). У лику Пилипенде се препознаје „избитак људскости“ која омогућава причи „потенцијалну повест“ (Рикер), односно другу могућу сижејну линију (Бахтин), тј. сижејно пространство (Лотман). Аботово „одсуство завршетка“ приповетке *Пилипенда* можемо допунити Рикеровим ставом да из одломака проживљених прича треба „izvući jednu која је u isti mah најперодношљивија i најсмисленија“ (RIKER 1993: 99).

Пилипенда је један од оних људи носилаца чврстих моралних и верских принципа који „не продају веру за вечеру“. Иако је аутору драг, јунак није у причи идеализиран, почевши од описа „Бјеше кракат, дуга врата и обле главе“, „клепастих ушију“, па до завршне сцене када туче недужну животињу. Писац, наводи Милорад Најдановић, ниједном речју ни поступком не издваја Пилипенду из амбијента са којим овај чини неразлучну целину. То се примећује када, на пример, Пилипенда иде за магарцем с товаром дрва и разговара с богом као са неким од својих сељака: „Бого мој, зашто шаљеш глад на људе, кад је мени, јадном тежаку, жао и стоке кад гладује! И зашто баш шаљеш биједу на нас тежаке, који те више слаavimo него лацмани, сити и обесни?!“ (МАТАВУЉ 1954: 511). Пилипенда се не плаши глади, али „ударац, намењен сељаку који га наговара да се поунијати, а досуђен недужном магарцу који га храни, измамљује му сузе“ (НАЈДАНОВИЋ 1962: 202).

Правда у причи остаје незадовољена једнако као и у наведеним приповеткама у којима трагика произилази првенствено из социјалне беде. Како приповетка *Пилипенда* припада развијеном реализму, овде се уочава уметнички помак „правда из сфере земаљског прелази на божанско, универзално, ка питању о усуду човјека на земљи – да онај који је највјернији највише трпи“ (ИВАНИЋ 2007: 47).

Пилипенда је двоструки страдалник. Суочен са сиромаштвом и притисцима присталица унијата, он се бори за свој физички и духовни опстанак. Из перспективе ставова Нортропа Фраја приповетка се може сврстати у модус трагичке ироније, коју прати фигура *pharmakos*-а или жртвеног јагњета, што је већ препознато и у Лазаревићевој приповеци *Све ће то народ позлатити* и што ће се у даљем току рада препознати у Кочићевој приповеци *Кроз мећаву*. *Pharmakos* нити је невин нити је крив. Невин је у том смислу што је оно што се њему догађа кудикамо веће него што су последице ма којег његова поступка, попут планинара чији повик изазива покретање лавине. Крив је у том смислу што је припадник друштва кривње, односно живи у свету где су такве неправде неизбежан део егзистенције (FRAJ 1979: 54).

Пилипенда не страда зато што је нешто грешно учинио, већ зато што су његови етички принципи веома високи и непоколебљиви. Трагичка иронија Пилипенде се открива у несагласју карактера и казне и неизбежне патње који у трагедији чине јединство, а овде се раздвајају. Неизбежна иронија људског живота се види у томе што Пилипенда не страда зато што је нешто учинио, већ зато што је „сувише људско биће“, а несагласна иронија људског живота подразумева да се потпуно невина жртва искључује из људског друштва. То, заправо, значи да одсуство кривице Пилипенди даје достојанство невиности, а то и јесте у основи трагичке ироније. Приповетка *Пилипенда* није једина приповетка српског реализма у којима ћемо препознати модус трагичке ироније, већ је разматран у приповеци *Све ће то народ позлатити* Лазе Лазаревића, а показаће се и у приповеци *Кроз мећаву* Петра Кочића, те у приповеткама *Идеалиста* Радоја Домановића и *Сеоски добротвор* Светолика Ранковића.

Матавуљева приповетка *Пилипенда* је пример вишеструког одступања од уобичајене реалистичке поетике не само наведеним одсуством, односно разноврсним могућностима завршетка. Реалистичка проза је инсистирала на животној уверљивости и утиску о непосредним аналозијама уметничке стварности и збиље што се не може оспорити ни у прози Симе Матавуља. Па ипак, недоречена судбина јунака, симболички сиже, сажето приказивање, селективност ситуација, сценичност, афирмација литерарног модела са мноштвом приповедних могућности, сажимање наративног простора, наговестили су модерне тенденције у српском реализму.

Лик Пилипенде је тумачен као велика апотеоза човековој вољи да остане свој и издржи све невоље достојанствено и усправно. *Пилипенда* је прича која „даје надмоћ људскости над перфидним методама католичких помоћника, који користе туђу муку да својим принципима и интересима подреде што већи број сеоских душа. Вера је у њој

синоним за националност, па је прелазак у другу веру истоветан са губљењем српског националног идентитета“ (ЈЕВРИЋ 2017: 535). Као прича у „којој људска чврстина и vrijeme gladi liči na legendu, te Matavulj stvarnu sliku individualnog ponašanja podiže do nivoa legende. A ono što je u legendi, to je za primjer, to je uzor, a tim treba težiti, to je vječna priča“ (KORAĆ 1982: 124). Па ипак, чини се да је социјалну и јунакову личну трагику у приповеци *Пилипенда* најпрецизније одредио Иво Андрић имајући у виду завршетак приповетке али и контекст потребе њеног настајања. Прича о Пилипенди се зауставља у тренутку када је јунакова немоћ на врхунцу. Живот се наставља потрпавањем противречности, привременим гушењем или растављањем супротности. Сукоб, односно обрачун се одлаже. Трагични акценат лебди и опстаје. Овде нема неумитне трагике, јер се неминовни тренутак обрачуна одлаже, до судара не долази и очигледна трагедија се избегава, али зато, над „целим тим светом лебди и траје једна једина оштра трагедија наопаког у ствари већ осуђеног живота, пуног противречности, а без сукоба и без пречишћавања које би сукоб донео“ (АНДРИЋ 1981: 138–139).

## 2.8. Детињство без детињства – страдање деце

Испољавање трагике узроковане сиромаштвом веома се упадљиво уочава у оним приповеткама у којима је тематизовано страдање деце која су принуђена да раде тешке физичке послове. Број приповедака у којима су јунаци деца, мали људи без детињства, није мали. Деца су одрастала у веома отежаним условима. Свеопште сиромаштво пратило је и детињство. У просечној породици у Србији XIX века рађало се много више деце у односу на Србију друге половине XX века. Отежани услови живота, сиромаштво, болести, незадовољавајући ниво здравствене културе утицали су на то да је свако шесто дете је умирало већ током прве године живота. Просечна сеоска породица у Србији XIX века најчешће је имала четворо деце.

Школовање у Србији XIX века до 80-тих година није било обавезно. Потреба за образовањем деце у србијанској породици није биле препозната, те је мали број деце похађао школу. Основна знања о животу и свету деца су добијала у породици. Породични образац понашања и занимања су се наслеђивали. Дечаци су настављали традицију својих очева и дедова, бавећи се најчешће пољопривредном, девојчице су

обучаване да се баве стандардним женским пословима. Удајом су одлазиле у другу породицу (ВУЛЕТИЋ 2013: 59). Патријархални културни образац није подразумевао да деца постигну бољи друштвени статус у односу на родитеље, већ само да их наследе на постојећем положају.

Живећи у задрузи деца су била у позицији слабих и незаштићених бића према којима су се одрасли односили често нехумано. Многи примери доказују да је положај деце био подређен и лишен хуманог односа према слабијем, незаштићеном бићу. Деца су била дужна да беспоговорно извршавају наредбе старијих, да раде све физичке послове по мери њихових снага, у неким ситуацијама и више. Ако би путовали са одраслима, видело би се како одрасли јашу, а деца воде коња. Када би у кући био гост деца нису смела причати, осим ако их гост не би нешто питао. Такође су морали да ћуте док старији говоре. У разговору са старијим деца су одговарала кратко, смерно, озбиљно, оборене главе, на одређеној удаљености. У породичном и друштвеном животу деца нису учествовала. До шеснаесте године деца су посебно ручавала. Током одрастања (најчешће око седме или осме године) дечак би преузимао поједине радне обавезе и тиме добијао бољи статус. Као момак он већ има многа права која женска деца немају (ТРЕБЈЕШАНИН 2000: 176–182). Деца су се кретала у средини слободно без родитељског надзора. Мушка и женска деца нису имала равноправни третман у породици. Мушко дете је било привилеговано, више се на њега пазило, те је и смртност мушке деце била мања. Родитељи су према деци били строги, те су деца увек била слободнија у комуникацији са бабама и дедама. Када је у питању будућа професионална оријентација мушке деце, изузев бављења земљорадњом као поседници имања, синови богатијих родитеља су се могли школовати за официре или дворске и државне службенике. Дете обичног грађанина могло је ићи у школу или на занат, да се бави трговином, или да буде војник. Углед војничког позива је у то време у српској средини био висок. Обезбеђивао је добар друштвени положај. Официри су сматрани добром приликом за удају кћери. У процесу васпитања телесно кажњавање је било уобичајено. Батине су биле заступљене и у школи. Читаву формалну страну односа са родитељима и старијима, начин обраћања, целивања руке, условљавала је потреба да се чува хијерархијски систем поштовања у породици (СИМИЋ 2006: 142–143).

Низак социјални положај деце је био видљив и у облачењу. Лети би деца ишла скоро без одеће. Старији су или боље обучени. Мушка деца су носила само кошуљу. Бедну одећу и физички изглед сиромашног дечака Стојана описује Јанко Веселиновић у приповеци *Мали Стојан*: „Јадник, беше веома слаб створ (...) Дрхташе, сироче као

прут. Од одеда имађаше на себи ново гуњче без рукава, кошуљу и гаћице – исцепане толико, да му се виђаше на више места наго тело; – опанке и чарапе, кроз које му провириваху голи прсти. Беше сав мокар и каљав“ (ВЕСЕЛИНОВИЋ (б. г.) I: 114). Бољу одећу деца су облачила само у свечаним приликама. Екстензивна сеоска привреда је захтевала много физичке радне снаге. Зато су деца, осим настављача породичне лозе, била и важан економски чинилац (ВУЛЕТИЋ 2006: 116). Додељивани су им послови примерени узрасту. Најмања обавеза је била чување млађе деце. Од пете-шесте године живота дечаци су почињали да чувају стоку, а када би постали физички јачи радили су и на њиви (ВУЛЕТИЋ 2013: 59).

У српској реалистичкој прози се налази на мноштво слика деце која раде послове непримерене узрасту и њиховој физичкој снази. То су најчешће потпуно небезбедни послови. Дечја игра је у животу српског детета XIX на последњем месту. Јанко Веселиновић је у приповеткама *Мали Стојан* и *Мали певач* дао језиве слике сиромаштва, неправде и лоших услова живота у којима су одрасла деца. Издвајањем ових приповедака се употпуњава једнострано сагледавање стваралаштва Јанка Веселиновића. У књижевној критици ранијих и новијих времена Веселиновић је вреднован као песник села, афирматор патријархалне сеоске идиле и света настањеним рајским душама због којих сунце сија. До оваквог закључка се дошло на основу великог приповедачког опуса са наведеним садржајима. Међутим, у прози Јанка Веселиновића постоје приповетке које не зраче никаквим оптимизмом и у којима „тешко да има патријархалне идиле“ (ПРОТИЋ 2006: 72).

Склоност Јанка Веселиновића ка идеализацији српског села Јован Скерлић тумачи као потребу да се о селу на тај начин пише јер је Веселиновић дуго живео на селу и сродно се са њим. Веселиновић је, наводи Скерлић био песник богатог мачванског села из цветног доба старих задруга. Волео је и сликао Мачву са много уског, локалног патриотизма. Његова слика идиличне Мачве је из времена пре 1876, године, пре ратова и економских криза које су потресле народни живот. Без обзира на велику љубав према патријархалном задружном животу, Веселиновић је морао да буде сведок свирепих сељачких борби око комада земље, морао је видети село инокоштине и започете пауперизације, село тапија, облигација, меница, парница, куповања гласова, коцке. Видео је уздрмано и разривено село у рукама зеленаша и власти (СКЕРЛИЋ 1964: 123–127). Критичари модерне су, наводи Јован Делић, успели да уоче Веселиновићеве поступке идеализације али и „сатанизације/содомизације села и града,

проблем схематичног црно-бијелог представљања и моделовања свијета“ (ДЕЛИЋ 2013: 15).

У прози Јанка Веселиновића се налази на знатан број приповедака које износе пред читаоце слике социјалних противречности и животних трагедија. Тако се Веселиновић појављује и као резигнирани савременик, јетки хроничар и жестоки критичар појединачних и друштвених појава које уништавају све традиционалне вредности српског села (АЋИМОВИЋ ИВКОВ 2013: 198). У приповеткама *Мали певач* и *Мали Стојан* у аутор дубље понире у савремену сеоску стварност која се овде открива у стравичним сликама детињства.

У приповеци *Мали певач* (1890) шестогодишњи дечак Милић је принуђен да чува газда Игњатове свиње и тако зарађује. Дечак живи у крајњој беди са мајком удовицом и још троје млађе деце. Нехумани однос према детету се види не само у томе што околина нема саосећања за патњу сиромашних, већ и у чињеници да ни газда за кога овај малишан ради не размишља о његовој безбедности, те шестогодишње дете шаље по зими и ветру да храни стоку: „Дете отишло, а зима јака, па она ветрина, па кад увече дође кући, увати га грозница ... сву ноћ је лежао у ватри; сутрадан се не разабера; после напада на њега рђуштина (врућица)“ (ВЕСЕЛИНОВИЋ (б. г.) II: 19). Дечак ће се веома брзо разболети. Аутор детаљно описује ток болести. Слику болесног детета чини језивијом опис сиротињске собе коју аутор упоређује са гробницом. Без обзира на то што аутор приповеци даје оптимистички завршетак (дечак ће победити болест), постојаност трагике у овој причи је осигурана чињеницом да се светлост детињства гаси у мраку сиротиње.

У већ поменутој приповеци *Мали Стојан* (1886) главни јунак, десетогодишњи дечак Стојан, суочен са неправдом, небригом и окрутношћу света се бори за физички опстанак. О Стојану се стара тотор, иако дечак има мајку и очуха. Мајка је наговорила очуха да изађе задруге, очух је послушао, али је с великим напором издржавао нову породицу. Постао је нервозан и према свима агресиван. Стојан је у породици био терет, те га дају на старање тотору. Међутим, тоторово старање има своју цену. Он не размишља да помогне дечаку, већ да на њему заради, те шаље Стојана да „служи газди“. Тотор узима новац који дечак зарађује, чувајући стоку најчешће гладан („како устанем, а ја у торбицу, ако је мрс парче сланине или сира; а, ако је пост главицу-две белог или мрког лука и парче леба – па за марвом“ (ВЕСЕЛИНОВИЋ (б. г.) I: 121). Када газда буде проценио да му помоћ дечака више није потребна, он га шаље назад, тотору, без новца („платиће тотору“), гладног, поцепаног и промрзлог. Слика дечака у

ритама је веома потресна: „помодреле усне не беху у стању да одговоре. Он само дрхташе. Поведох га у собу. Он бодољаше, као да на туђим ногама иде“ (ВЕСЕЛИНОВИЋ (б. г.) I: 115). Веселиновић прича даје отворени крај, одступајући од уобичајених финалних решења. Бојан Чолак овакав поступак тумачи као ауторову намеру да „још јаче потцртава сурову животну судбину дечака и доприноси интензивнијем трагичном осећању света и човека“ (ЧОЛАК 2013: 37).

О сиромаштву, неправди и болестима писао је и Иво Ћипико. Мучни живот и ненаклоњена судбина једне породице тема је приповетке *На повратку с рада*. Реч је о жени, мајци која је принуђена да са својим сином Марком, који се тек замомчио, иде у бербу маслина да би зарадили нешто новаца. Отац се разболео, лекови су скупи, породица је остала без новца. Требало је зарадити. Мајка и син одлазе остављајући код куће болесног оца са млађом децом. Након неколико дана бербе маслина, у тренутку када су се обоје зарадовали да ће им зарада бити довољна, наилази неколико кишних дана. Дечак ће се на раду разболети и ту малу зараду њих двоје ће потрошити на лекара и лекове. Нису имали довољно новца ни да се врате кући. Стравичну слику беде Ћипико описује и у приповеци *Биједи* у којој видимо децу без надзора и помоћи одраслих у немилим ситуацијама које прати свеprisутна глад. Девојчица Кате се стара о својој браћи, пошто су јој родитељи ухапшени. Трагично виђење живота аутор даје у описима сиротињске куће и дворишта и малих јадних остављених створења којима глад, беда, небрига и одсуство хуманости моћних ускраћују право на детињство.

## 2.9. Здравствена култура, српска медицина и третман болести

Српско становништво у XIX веку се осим сиромаштва суочавало са неписменошћу и примитивном здравственом културом. Живело се у лошим хигијенским условима, што је утицало на просечан животни век. Особе које су преживеле рано детињство живе су око педесет година. Сиромаштво и скромни здравствени услови утицали су на лош квалитет живота и страдање становништва услед болести. Култура становања у сеоским домаћинствима је била на веома ниском нивоу, чак и код имућних породица. Практиковало се да сви чланови породице спавају у истој соби, да у заједничкој просторији проводе свакодневни живот чак и када на то

нису формално приморани (ТИМОТЉЕВИЋ 2006b: 176). Вода се у кућама доносила са удаљених извора. Лична хигијена је најчешће подразумевала површно јутарње умивање. Прање руку се практиковало након доласка с њиве. У појединим крајевима руке се нису прале пре јела. Купање такође није било често. Није се водило рачуна о чистоћи одеће. У истој одећи се радило и спавало чак и по недељу дана. Не могу се ни варошке средине тога доба похвалити развијеним хигијенским навикама. Београд добија водовод и канализацију тек крајем XIX века. Ипак, било је и примера инсистирања на хигијенским навикама код богаћијих грађана, јер су они углавном имали послугу која је водила рачуна о чистоћи њихових домаћинстава (ВУЛЕТИЋ 2013: 35). Заједнички живот у малим просторијама, скромност кућног инвентара, смањивали су „гадљивост“ сеоског света. Њима није сметало да једу из једне посуде, да се служе једном дрвеном кашиком, једном посудом за воду. Тешко су прихватили да редовно крече куће. Потребни су били напори да се одвикну од спавања по земљаним подовима, те да се одрекну лоших прехранбених навика. У сеоским насељима становништво је било упућено на један или два извора, односно бунара, са пијаћом водом. На опасности од загађења изворске воде и болести које су последице тога, нико није обраћао пажњу. У варошима је утицај европских здравствених стандарда био продорнији и бржи (ЈОВАНОВИЋ 2006: 360–365).

У Србији почетком XIX века није било школованих лекара, те је српска медицина у то време била међу најзаосталијим у Европи. Становништво се лечило код надрилекара, врачара, видовњака, самоуких народних лекара. Први школовани лекари у Србију долазе после Другог српског устанка. Нешто касније се оснива и санитетска служба (1838) која је била задужена да води рачуна о заштити живота и здравља српског народа. Други задатак ове службе је био да ради на спречавању и искорењивању најопаснијих заразних болести тога времена – куге и великих богиња. Успех у раду ове службе отежавали су тешки животни услови, мали број лекара и медицинског особља. Резултати нису били задовољавајући. Као најраспрострањенија болест у Србији издвојила се грозница, од које је у одређено време године боловала скоро половина становништва. Као најопасније и тешко излечиве, односно неизлечиве болести биле су болести дисајних органа: туберкулоза, велики кашаљ и запаљење плућа. Држава је стипендирала младе људе за студије медицине у иностранству. У другој половини XIX века број лекара је постепено растао. На почетку XX века их је било око 200. Али тај број није био довољан у односу на број становника. Сеоско становништво због удаљености од најближег лекара често није могло да рачуна на



стручну медицинску помоћ (ВУЛЕТИЋ 2013: 36–37). У Србији XIX века је било болница, али оне нису вршиле своју примарну функцију, већ су више биле социјалног него медицинског карактера. Болесници су се, по правилу, лечили код куће, приватно (ТИМОТИЈЕВИЋ 2006а: 243). Становништво се плашило болница јер су били уверени да се у болницама лако умирало. Зато су нерадо одлазили у болнице. Многе болнице су заправо биле стециште скитница, сифилисом заражених проститутки, бескућника и алкохоличара. Болнице су на себе преузеле терет социјалног старања, лечење се испоставило као секундарно. Било је и оних случајева да су појединци крили болест и код куће се лечили сами. Из болнице су бежали са образложењем да тамо губе време јер док бораве у болници, за то време им на селу све покраду (ЈОВАНОВИЋ 2006: 668–670). Болести које су потпуно уништавале човека биле су тифус, велике богиње и туберкулоза. Третман туберкулозе је био у српској средини веома специфичан. Иако се знало да је ова болест преносива, те да најчешће има смртни исход, туберкулозни пацијенти нису били сасвим изоловани из заједнице. Било их је међу великошколцима, учитељима, тежацима, полицијским чиновницима, пограничним стражарима, новинарима, међу самим лекарима и болничарима (ЈОВАНОВИЋ 2006: 667).

До подизања нивоа стручног и научног рада лекара у Србији дошло је након оснивања Српског лекарског друштва 1872. Међутим, како је здравствени систем у Србији чинило свега тридесетак окружних болница и око две стотине лекара, држава није била у стању да се потпуно избори са мноштвом оболелих и изнемоглих грађана. У таквим условима је опстајала већ укореењена народна, неконвенционална медицина. Србијански човек XIX века није био поверљив према савременој медицини. Више се веровало у моћ народних лекова и враџбина, у чудотворну исцелитељску снагу икона и хришћанске молитве. Тако су се у случају болести најпре примењивала локална знања, а тек на самом крају, када би се видело да болесник неће преживети, позиван је државни лекар (ЈОВАНОВИЋ 2006: 362–365). Овакав третман болести описује Јакв Игњатовић у приповеци *Увео листак*. Иако је реч о имућној породици, мајка која потиче из средине у којој врачаре представљају ауторитет, обраћа се искључиво врачарама за помоћ кад год је дете болесно. Није било начина да се мајка увери у бесмислице таквих поступака. „А кад дете болесно, бабе врачаре једна из собе друга у собу, па свака каже да се дете већ оладило, да нема од њега ништа. А мати једна чупа косе од жалости. (...) У оном кругу, у ком је она одрасла, врачаре и картаре биле су уважене, па и Христина без ових никуда. То из ње Верковић искоренити није могао, нити ће икад искоренити, ма како да је поучава“ (ИГЊАТОВИЋ 1988: 164). Било је

ситуација када би лекар закључио да је лечење успешно завршено. Мајка би и тада, након терапије доводила врачару да дете „долечи“. Да су врачаре веома уважаване показује Веселиновић у једној ситуацији у приповеци *Мали певач*. Када се мали Милић буде разболео, мајка се прво обраћа врачари па тек онда тражи помоћ учених људи (учитеља): „Одем јуче код Јоке Бошњакуше да му метне воду. Она вели да је нагазио... молим те, овако те молим!... Ајде, помози му!“ (ВЕСЕЛИНОВИЋ (б. г.) II: 20). Јока Бошњакуша је сеоски ауторитет. Њено мишљење се уважава, те се ова преплашена мајка обраћа за помоћ њој. Осим врачара, као особа које имају способност исцељења многих невоља, уобичајено схватање тога доба је било да се у случају болести треба обратити свештенику који молитвама, бајалицама или другим чудотворним средствима може помоћи. Као и одрицање од врачара и ово веровање у исцелитељску моћ икона, предмета, молитве, тешко се мењало (ТИМОТИЈЕВИЋ 2006а: 240). У приповеци *Мали певач* у нараторовом односу према ликовима (мајци и малом Милићу) се открива нараторов став према склоностима сеоског света да верују у натприродна бића и чудотворне силе које узрокују болест. Веселиновић се у овој причи опредељује за приповедање у првом лицу. Наратор је и учесник приче. У средишту прве наративне равни је дијалог наратора и дечака о натприродним бићима, конкретно, о постојању вила. Наратору су наивност овог дечака и веровање у натприродна бића симпатични и он овом приликом не разуверава дечака. Друга раван, усмерена према читаоцима представља приповедног субјекта као особу која никако не верује у постојање натприродних бића, али се овом приликом сетио својих дечачких година и заблуда којима је робовао као и његов мали саговорник: „Нисам хтео да га будим из тог сна. И ја сам најсрећнији био кад сам те снове сањао“ (ВЕСЕЛИНОВИЋ (б. г.) II: 17). Нараторов однос према дечаковој мајци у ситуацији када га мајка зове не би ли дечака излечио је сличан. Мајка сматра да је дечак болестан пошто је по уверењу Јоке Бошњакуше „нагазио“. Наратор се ћућањем, чини се, слаже са мајком, али пошто је образован човек оне ће на основу књиге *Кућевни лекар* проверити симптоме и закључити да дечак болује од запаљења мозга. Наратор се не оглашава прецизно и када га мајка пита: „Да ли ће му бити лакше; да ли ће оздравити?“ (...) „Наравно да сам одговорио по њеној вољи. А сам нисам веровао!“ (ВЕСЕЛИНОВИЋ (б. г.) II: 22). Овакав избор приповедања и нараторови исказани и неискказани ставови омогућавају и испољавање симпатија према овој сиромашној породици али и дистанцу према празноверју (ПЕВУЉА 2006: 95).

У XIX веку смртност деце није била условљена условима и материјалним стањем породица. Од болести су једнако страдала и деца имућних и сиромашних родитеља. Смрт деце је на заједницу веома потресно деловала изазивајући бол, патњу и осећај неправде. Деца нису могла остварити уобичајено трајање људске егзистенције (BOROZAN 2006: 896).

У многим приповеткама српског реализма се наилази на мотиве болести и смрти деце и немоћи родитеља да у таквим ситуацијама било шта учине. Дешавало се да болест уништи читаве породице и угаси породично огњиште. Тако у познатој Кочићевој приповеци *Кроз мећаву* умире читава породица Реље Кнежевића. Слична несрећа прати јунака Верковића у Игњатовићевој приповеци *Увео листак*. Описујући стравично искуство родитеља са болестима деце и страхом од најгорег исхода, нису се сви писци опредељивали за песимистички завршетак. Веселиновићев мали певач, дечак Милић ће након дуге борбе победити запаљење мозга.

Приповетке *Увео листак* Јакова Игњатовића, *Код детета на умору* Ива Ћипика, *Задушнице* Милована Глишића и *Поп Агатон* Симе Матавуља, описују како болест и смрт погађају децу (различитог узраста) из имућних, углавном градских породица. Деца су страдала и од лакших болести попут обичне прехладе, ангине, али и од тешких тада неизлечивих заразних болести. У великом броју приповедака аутори дају сукоб обичног човека са суровом стварношћу и немоћ у превазилажењу судбинских препрека. Тихе, неме, безгласне, интимне патње и трагедије, преживљаване у тишини, безгласно оплакане често су одводиле родитеље у лудило.

У приповеци *Увео листак* (1878) Јакова Игњатовића аутор описује како се јунак Тоша Верковић по трећи пут суочава са губитком детета. Садржај приповетке прати трећи брак са женом Христином, која је пореклом из сиромашне породице. У браку са Христином Верковић добија сина Владана. Како је смртност деце у то време била велика, а и Верковићеве претходне породице разорене болестима и смрћу укућана, на одгој и здравље Владана сви су брижљиво пазили. Сви су страховали од болести. Становништво је тешко разликовало „тешку“ и „лаку“ болест, јер се умирало и од тешких заразних болести али и од богиња, ангине и грознице. Иако беспрекорно негован, Владан ће се након шесте године озбиљно разболети. Верковић је овом приликом потпуно сломљен и очајан, по трећи пут се суочава са тријумфом болести над својом децом. Очајно покушава да пронађе макар мало наде у оздрављење. Да би након губитка детета готово пореметио памећу. Аутор описује тешко психичко стање свог јунака: „... у највећој забуни, не зна шта ради. Иде као бесомучан тамо-амо.

Сваког познатог пита да ли се може од дифтерије спасти дете у седмој години, кад је већ паљено. Наравно, свако га теши. (...) Не може себи да дође. Сасвим се променио. Тако изгледа као да је полудио. (...) иде као бесомучан, бега од куће, не може да издржи“ (ИГЊАТОВИЋ 1988: 181–183).

Опис очајног и сломљеног оца који ишчекује смрт свога већ одраслог сина даје Симо Матавуљ у приповеци *Поп Агатон* (1898). Син свештеника Агатона у варошкој болници болује од туберкулозе. Свештеник, обесхрабрен лошим прогнозама лекара иде у посету сину. Он не оптерећује сапутнике својом муком. Тугу, патњу, зле слутње, наратор је приметио у погледу несрећног човека, тек пошто је сазнао од сапутника нешто о свештениковом животу. Наратор описује старца: „А када му се примакох, сва људска туга скупљена, оличена у једном слабом, ломном старцу! Крупне црне очи, са изразом празнине, стојаху укочене. Иза њих је доиста пресахало благотворно врело суза, - њих је одиста толико протекло кроз оне увеле образе, на којима су се раскокале двије нездраве црвене пјеге, да већ ниједне нема“ (МАТАВУЉ 1954: 352).

Опис мучне атмосфере ишчекивања несрећног исхода болести детета даје Иво Ћипико у приповеци *Код детета на умору*. Доктор Марко, лекар, покушава да излечи дете некадашње симпатије Катинке. Трагику целе слике употпуњава опис прилично узнемираних супружника, јер су и прво дете изгубили, као и опис колективног осећаја немоћи лекара и немоћи родитеља. Побеђује болест остављајући немоћне људе без одговора на неискazано питање „зашто?“ Ишчекивање надлазеће трагедије на крају приповетке појачавају суморни тонови једног мучног призора: „сви стоје окупљени око болесника; осећају нешто тешко што ће сигурно надоћи и, у томе ишчекивању, пребиру своје мисли, пратећи очима сваки крет умирућега. И неко време нико ништа не говори; (...) А дете умире. (...) Оно лежи наузнацице и полуотвореним, разроким очима гледа у нешто неодређено. Подсутонска јасна светлост не може надоместити сјај његових очију, које се гасе“ (ЋИПИЋКО (б. г.) II: 113–114).

Реалисти су ређе описивали ток болести, покушаје излечења, страховања, наде, молитве, са оваквим или онаквим исходима, као што је то детаљно учинио Јанко Веселиновић у *Малом певачу* или Иво Ћипико у приповеци *Код детета на умору*. Када су у питању неочекиване болести и смрти деце и младих људи уопште, примећује се да је у српској реалистичкој приповеци више детаља посвећено осветљавању драме сазнања о тријумфу болести и смрти у јунацима које директно погађа смрт ближњих (родитељи, старатељи, младићи, девојке, немоћни лекари, учитељи, или пак случајни сведоци несреће) и патње због несрећних исхода. Патњу родитеља и психолошку

драму сиромашног тамбураша у приповеци *Певачев Ускрс* Радоја Домановића аутор завршава остављајући читаоцима претпоставку исхода. Исто финално решење примењује и Иво Ћипико у приповеци *Биједи* у којој се болест „логично“ надовезује на свеопште сиромаштво. Слично Домановићу и Иво Ћипико симболичним описом на крају приповетке оставља читаоце без разрешења. Наратор напуштајући кућу мале Кате, која се срчано бори са сиромаштвом и болешћу, запажа: „на сред куће кроз продрти кров указало би се сунце у облику цекина па би опет нестало га, ко да нема гдје да се остави код толике невоље. О сунчаној зраци насред куће титрала је прашина у сјају да још боље голотињу открије“ (ЋИПИКО (б. г.) II: 259).

У приповеци Милована Глишића *Задушнице* (1880) несрећну мајку ће губитак детета одвести у лудило. Стојан Нинковић остаје без породице, коју уништавају болест и смрт. У покушају да ипак одржи породицу, да не остане сасвим сам, Стојан се након губитка жени сиромашном Нером са којом добија сина. Стојан неће дуго живети, после непуне две године умире, те Нера остаје сама са дететом. Дете је брижљиво чувала. Потпуно здраво дете, пуно живота наслутиће зло.<sup>38</sup> У разговору, упитавши мајку који је данас дан, дечак јој говори како ће у петак ићи своме тати. Мајку Неру ће ово јако узнемирити. Слутња и страх у мајци још расту док слуша и посматра дете које се радује и говори „хоћу тати.“ Дечак ће се убрзо разболети. Болест се погоршава, лекари дају лоше прогнозе. Мајка страхује, али се некако нада. Међутим: „не помажу ни лекови ни нега. У четвртак, у сами мрак, дође лекар, да опет обиђе малог боника. Нера га гледаше с неком очајном надом, као у Бога, као у светињу. Прегледа лекар и сумњиво слеже раменима“ (ГЛИШИЋ (б. г.) I: 268). Мајка, потпуно сломљена, се не мири са губитком. Од бола за умрлим дететом она луди. „Дуго је боловала у најљућој врућици. Нико се није надао да ће остати жива. Једва је оздравила и мало се опоравила; али – није више при чистој свести“ (ГЛИШИЋ (б. г.) I: 273).

Ток и интензитет драме сазнања о губитку вољеног бића, као и принудна тешка безгласна патња представљена је у Матавуљевој *Поварети* (1901) која се уобраја у пишчеве најбоље приповетке. Исприповедан је један моменат из живота „са далматинског острва“ када млади острвљанин Јурета Лукешић, вративши се кући после одслуженог војног рока, сазнаје да му је умрла девојка која и није знала да ју је он волео и намеравао да је ожени. Пре него што је стигао својој кући и сазнао страшну вест, купио јој је златну бурму. Матавуљ у овој приповеци сажетим приповедањем

---

<sup>38</sup> Препознатљиви Глишићев поступак укључивања фантастике, снова, празноверја у наративно ткиво приповетке који су у функцији антиципације завршетка.

више инсистира на психолошком сликању јунака, што ову причу сврстава у новеле. Као посебну вредност *Поварете* истицано је мајсторство аутора у јединственом складу описа, пишчевих приповедних пасажа, портрета, дијалога који су, иако сажети, свеобухватно изнели социјалну и психолошку проблематику новеле. Матавуљ описује свога јунака како се носи са изненадном и јаком навалом неочекиваног бола и патње због губитка девојке, који прети да јунаков живот заустави, обесмисли и уништи.

У композицији новеле се уочавају елементи драме, која није у спољашњим дешавањима, већ је концентрисана унутар преживљавања јунака. Радња је распоређена у пет целина (слика) у којима се могу издвојити експозиција, заплет, врхунац, перипетија и расплет. У првој слици, која има експозициону функцију, пратимо јунака Јураја Лукешића како се враћа из војске и стиже на своје острво у свој дом. Заплет, односно изненадни налет бола, почиње у другој слици када Јурај у сусрету и разговору с мајком сазнаје да му је девојка након болести умрла. Ова вест нагло потреса јунака и поништава очекивану радост због повратка из војске. Следећи ударац који Јурета доживљава јесте када на пристаништу среће Маричину породицу. Овог пута он заиста доживљава физичко одсуство Марице. У њему сазрева сазнање да ње нема више. Четврта слика јесте вечера у дому у којој преовладава тишина. Јурај преживљава своју драму. Настаје кошмарна ноћ. У петој, завршној слици су сажети врхунац, перипетија и расплет. Јунакова воља за животом је престала, снага бола је на оном врхунцу са којег је поглед у будућност немогућ. Јурета будућност није могао замислити без Марице. Зато мајци саопштава да не би чак ни у цркву ишао. Но, мајка покушава да спасе сина, пошто је само она знала за његову љубав према Марици. Она сину приповеда сан који је уснила. У мајчином сну Поварета поручује Јурети да узме њену сестру Паву. Јурета ће поверовати мајчиној причи, те се након ћутања на његовом лицу почиње враћати „радост живовања“. Јурај завршава: „Ха, па нека буде воља божја!... Поварета!“ (МАТАВУЉ 1954: 506). Мајчина, очигледно ефектна прича, можда нема магичну моћ наглог излечења, али је успела да заустављени живот покрене са мртве тачке. У том тренутку Јурају је била потребно макар мало оптимизма и вере у живот. Мајчин „сан“ омогућава јунаку препород након наглог посрнућа. „Сан“ даје одговоре Јурају на питања које није знао: да ли га је Марица волела и мислила на њега и да ли је ишта могао учинити за њу, показати јој наклоност, поштовање, љубав. Могућом женидбом са њеном сестром Павом, Јурај ће испунити Маричину жељу.

### 3. СВЕМОЋ ПРИРОДЕ И НЕМОЋ ЧОВЕКА

Тема природе и човеков однос према њој је присутна у готово свим књижевним формацијама. Човек је саставни део природе и одувек се прилагођавао њеним изненађењима и каприцима. Научио је како да њене благодети максимално користи, научио је како да јој се диви, да у њој ужива. Научио је да о њој пева. Да је кроти и савладава. Са друге стране, човек је, али и уметник, одавно научио да рачуна на њена изненађења. Природа уме често да човеку покаже своју свемоћ и надмоћ, како може да обилато даје и да све узима. Петар Кочић је у својим приповеткама приказивао богатство и лепоту природе свога краја, али и њену опаку ћуд која је често била изнад човекових моћи и узрок страдања беспомоћне јединке. Зато у појединим приповеткама, посебно у приповеци *Кроз мећаву* је могуће пратити вишеструко испољавање трагике главног јунака, чије се страдање завршава у снежној мећави. У овом поглављу дајемо осврт на тематизацију људског страдања без кривице у српској реалистичкој приповеци које условљава човекова немоћ у суочавању са природним катастрофама.

У студији Феноменологија природних катастрофа Владимир Цветковић указује на мноштво теоријских полазишта приликом дефиниција природних катастрофа и изводи оно што је заједничко свим приступима. Покушаји теоријског утемељења овог појма датирају из времена након Другог светског рата. Оно што им је заједничко јесте да природна катастрофа подразумева велику или изненадну несрећу која доводи до губитака живота, имовине, дубоке патње или тугу појединаца или људи. То је догађај са јасним почетком и јасним крајем, ванредно чудо природе, изопаченост природних процеса живота. За природне катастрофе је карактеристично да наносе велике штете, да су изненадне, неочекиване, акутне. У катастрофама природна опасност доводи до повећане смртности, болести или повреда и ремети животе, погађа људе или област. Извори свих природних катастрофа јесу спољашњи, нема човековог учешћа у њима. (Оно што је за њих специфично јесте да код већине природних катастрофа њихов настанак није могуће спречити нити отклонити деловањем надлежних служби). Почетком XXI века стандардизована је међународна класификација катастрофа по којој се разликују природне (чији узрок није човек) и технолошке (може их проузроковати човек, намерно или ненамерно). Према томе, природне катастрофе се према физичком узроку деле на пет подгрупа: геофизичке, метеоролошке, хидролошке,

климатолошке и биолошке. Последице природних катастрофа је могуће вишеструко класификовати а заједничко је свима што имају физички и социјални оквир. Физичке последице јесу материјална штета и људске жртве, док социјалне могу бити демографске, економске, политичке, институционалне, психолошке и здравствене. Заједничко свим природним катастрофама јесу узроци настанка, јединствени сценарио, утицај на човека и животну средину, размере и тежина последица (ЦВЕТКОВИЋ 2015: 324–327).

Подсетимо се заједничког става готово свих филозофа и теоретичара трагичног да је трагедији и делима у којима се феномен трагичног примарно испољава заједничко то што је у њима увек приказан јунак који пати и бори се. Управо су патња и борба јунака и оживотворили појам трагичног који је имао свој различити историјски пут већ према томе, како сматра Сретен Марић, на шта се од утисака „које та дела остављају ставља акценат, као и шта се из реалног живота унело у тај првобитно књишки појам, и нарочито према томе шта је и каква је мисао о свету и животу оног који тај појам уобличава“ (МАРИЋ 2008: 75–76). Трагична ситуација и трагични јунак су међусобно условљени. Односно ситуација и постаје „трагична“, то јест, доведена до крајњег заоштравања сукоба, само захваљујући извесном етосу трагичног јунака, који ситуацију, по виђењу Алфреда Вебера, чини таквом да за све оно велико које превазилази силу прилика остаје само јуначка борба увек до пропасти. Сваки трагични јунак је узвишен у трагичном. Развијајући своју личност до највећег ступња у борби он разбија границе сопственог индивидуалитета. Јунак то чини независно од тога да ли ће у борби победити или бити поражен јер он постојаност у борби ставља изнад саме своје личности (МАРИЋ 2008: 76).

О неодољивости човека од природе и његове вечите упућености на њу, као и зависности од њених ћуди, писали су и српски реалисти. Свемоћ природе и немоћ човека да је савлада и укроти је посебно изражена у приповеци *Кроз мећаву* Петра Кочића и у приповеци *Град* Јанка Веселиновића. Кочић је описао снагу змијањске мећаве и страдање људи у њој, док је у Веселиновићевој приповеци описан град који уништава сву летину. Иако у приповеци *Град* не видимо страдање конкретног, појединачног јунака, уништавање летине директно утиче на људе јер подразумева губитак, глад, сиромаштво, па самим тим и страдање. Ентузијазам људи XIX, а поготово XX века и њихово велико поверење (а уједно и заблуда) у моћ науке и технике резултирао је општеприхваћеним ставом да је човек готово победио природу и подредио је себи. Ипак, то се није десило. Природне катастрофе изненађују и човека



XXI века. Људи и данас страдају у природним катастрофама, упркос научно-технолошким достигнућима. У међувремену савремени човек се удаљио од природе, још увек се удаљава и континуирано губи везу са њом (ДЕЈАНОВИЋ 2006: 167). Петар Кочић и Јанко Веселиновић су литераризујући природне катастрофе послали јасне поруке и ондашњем али и савременом читаоцу: човек је увек у власти природе која може бити и добронамерна и неумољива.

### 3.1. Опака ћуд природе у приповеци Петра Кочића *Кроз мећаву*

У прози Петра Кочића човек је део природе и природа је део њега. Природа је толико присутна у његовој прози, живи у њој, лепа или страшна, тиха или разљућена, као човеков пријатељ или бездушни непријатељ. „Она му остварује лепоту или рађа страх, испуњава га миром или распиње немиром. У опис природе Кочић уноси јаче или слабије наглашену емоционалну ноту, прелива у њега своја осећања, радост, тугу, срећу и јад“ (ВУЧЕНОВ 1970: 245). У овом смислу Ерих Кош наводи да су сеоски приповедачи по правилу пејзажисти, те да се улога коју природа игра у животу сеоских становника одсликава у приповеткама о селу, понекад чак и изразито наглашено као што је то случај код Кочића, који се служио њоме више од других, дајући њеним особеностима већу улогу будући да је и дошао после других. Природа у Кочићевој прози није само пасивно присутна као позадина на сликама сеоских пејзажиста и пасторалних жанр сликара. Она боји догађаје и расположења, објашњава јунаке приповетке, а често и елементарном, стихијном снагом, проваљује у приповетку, вихорно носећи собом и људе и догађаје (КОШ 1980: 147). Кочић је у описима једнако усредсређен и на људе и на природу, те је уметничка сугестивност у овој прози приметна и у портретној и пејзажној дескрипцији, која није ни преопширна, ни монотона, ни стереотипна. Кочићеви описи природе су вишеструко функционални. У првим прозним радовима природа је простор у коме јунаци живе. Касније, у приповеци *Кроз мећаву*, нпр. природа постаје главни јунак који делује својом непобедивом снагом. Сви Кочићеви јунаци делују у природи чији описи у овој прози одређују посебност доживљаја, судбину јунака или пак емоционалну димензију приче. Пејзаж може имати функцију спољашњег подстицаја унутрашњег јунаковог или нараторовог

стања или сасвим симболичку функцију. Специфичност Кочићевог пејзажа је у томе што када се чита изван контекста, сам по себи врло сликовито делује као једна посебна литерарна евокација неког предела или природног феномена. Тако се у прози Петра Кочића наилази на непоновљиве описе планинских предела и призора, снегова, снежних олуја, магле, ноћне тишине, планинских праскозорја, шума и пропланака, често кратко, сажето у свега неколико реченица, али сугестивно и ефектно (ЂОРЂИЋ 1999: 15–16). Сликајући природну стихију успевао је да сугестивним сликама дочара драматику атмосфере у којој тријумфује моћ природе, а то су слике мећава и магли којима је Кочић уобличавао доживљај трагике живота.

Да је природа она која влада људима и њиховим судбинама, без обзира на све, Кочић је илустровао у многим својим приповеткама. Погибију горштака у снежној мећави Кочић је најпре наговестио у приповеци *Гроб Слатке Душе*. У приповеци *Кроз мећаву*<sup>39</sup> уметничка стилизација ове трагичне ситуације је прецизније и ефектније дата. Да би показао исконску везу између природе и човека, Кочић у приповетку уводи сељака Рељу и ставља га у околности у којима ће се на најбољи начин испољити та нераскидива веза човека и природе. Приповетка *Кроз мећаву* (и *Змијање*) је настала као резултат Кочићевог интензивнијег проучавања антропогеографских феномена завичаја по узору на Цвијића.<sup>40</sup> Сакупљао је и народне песме са Змијања. У приповеци *Кроз мећаву* (1910) су хероизирани трагична прошлост и наследници епских јунака. Главни ликови већине Кочићевих приповедака су ликови трагичних хероја, жртава у неравноправној борби за своје људско достојанство. Кочићев јунак пати и страда притиснут неправдом, окрутном влашћу или суровом природом. Приповетка *Кроз мећаву* је по времену настајања последња у „низу великих Кочићевих натуралистичко-психолошких тема, а по идејама и значењима је од најпродубљенијих и најбољих“, наглашава Горан Максимовић, истичући њену посебност у томе што „наративни заплет потврђује Кочићеву поетичку опредељеност да у складу са модерним европским

---

<sup>39</sup> „Приповетка је први пут објављена у Српском књижевном гласнику 1907. у два наставка (број 7 и 8) затим је исте године у избору Кочићевих приповедака у издању Српске књижевне задруге, те у *Јауцима са Змијања* 1910. са ауторовим објашњењем на крају књиге где се обавештава о ауторовим изменама у следећем издању. Промене се тичу измене појединих ријечи, редоследа неких одломака, мањих изостављања и знатнијих делова, имена јунака који се у првој верзији звао Реља Маслариић, а не Кнежевић“ (ПУЦАР 1996: 41).

<sup>40</sup> Динарски су људи интимно везани за земљиште и природу свога краја. Највећи део динарског становништва живи у сталном додиру са земљиштем и природом, са једноставношћу живота. Оно је навикнуто на оне природне недаће које долазе од непогода, рђавих жетви и сточних болести - Због тога су му нерви здрави, зато спокојније и боље подноси удесе судбине. ... динарски човек не верује да има тешкоћа које не би могао савладати (ЦВИЈИЋ 1966: 362).

прозним тенденцијама, човјекову судбину посматра не само кроз дејство социјалних и психолошких, него и моћних мистичних сила које владају у природи, а које су људском уму тако несазнате и далеке“ (МАКСИМОВИЋ 2005: 67).

Приповетка *Кроз мећаву* одише Кочићевом привременом склоношћу ка сликању судбинске предодређености зла и несреће, наводи Владимир Јовичић. У позадини приче јесте страдање јунака, односно читаве некада богате породице, услед болести и касније сиромаштва. Дакле, с мотивом сиромаштва у позадини, пред читаоцима је упечатљива слика мећаве са којом се узалудно носе дед и унук, вукући за собом краву. Стихија је јача и унук остаје под сметовима. Што значи да осим других недаћа и разбеснела природа уме да покопа босанског сељака, што се у овој приповеци и потврђује Кочићевим изоштреним чулом за гласове и боје природе. У слици мећаве Кочић се показује као врсни драматичар, који успева да обједини спољашњу и унутрашњу радњу и да је обоји лиризмом (ЈОВИЋИЋ 1985: 274).

Породични успон и суноврат породице Реље Кнежевића аутор излаже кроз контрастирање опозиције живота и смрти, а мотивацију темељи на натуралистичкој идеји о биолошким успонима и падовима, који су условљени сложеним и непредвидивим законима природе (ЂОРЂИЋ 1999: 13). Некада велики газда Реља Кнежевић је стицајем несрећних околности осиромашео и постао надничар. Приповетка *Кроз мећаву* почиње реалистичким приказом невоље сиромашног сељака. Старац Кнежевић је са унуком по највећој цичи зими, опасној у планинским врлетима, довео краву на пазар, а није успео да је прода. Ноћ затиче старог сељака који је „сијед сав, кошчат и крупан као одваљен комад оних грађених и непрекидно мрачних и туробних планина, што се мукло уздижу поврх његова села“ и који се креће заједно са малим унуком и кравом на зимском путу, коме је запретила смртоносна стихија мећаве. Изоштрени слух старог планинца хвата пригушено и подмукло хујање стихије („Рељу нешто жигну око срца...“). Мећава која је посејала многе „пометеничке“ гробове у планини бесомучно се сјурила на путнике у ноћи. Кочић изванредно снажном и импресивном драматиком слика беспомоћну борбу старца и детета с бесима мећаве, њихово очајничко дозивање у помоћ које заглушују поамни вихори (ГЛИГОРИЋ 1983б: 197).

Емоционална напетост и неизвесност и само путовање су у приповеци градацијски постављени. И у овој приповеци српског реализма просторни хронотоп пута употпуњава моралну карактеризацију јунака. Рељино путовање је пут искушавања као и оно Пилипендино. Реља одлази на пут да прода краву како би купио свеће за

задушнице, Пилипенда путује да прода последњу кокошку и нешто дрва да би жени купио мараму. У позадини је код обојице јунака доследност у извршавању религијског обреда. С тим што се исход Пилипендиног путовања у причи не види, може се само наслутити, док Рељино путовање по његовој моралној трајекторији овог пута представља пад, с обзиром на то да јунак страда (или спасење ако посматрамо из угла да је Реља у животу већ превише страдао). Да је ово путовање ипак пад у прилог иде чињеница да овом приликом страда и потпуно невино биће, синовац Вујо. Реља Кнежевић се са синовцем Вујом враћа из града где није могао продати краву и купити свеће. Сутрадан су Задушнице – треба посетити гробове ближњих, поменути их и даривати „кљасте и сакате“. То налажу обичаји и вера. Снег је почео да пада још док су кренули с трга. Реља са синовцем путује кући потонуо у очај.

У причи се из перспективе свезнајућег приповедача прожимањем реалистичко-миметичког са симболистичким поступком у временској равни смењују перспективни и ретроспективно приповедање. Садржај перспективног приповедања се односи на уводни и завршни део приповетке у којима је описана трагична смрт горштака Реље Кнежевића и његовог дванаестогодишњег синовца Вуја. Ретроспективно приповедање је смештено у средишњем делу приповетке са садржајима јунакове породичне историје који су обликовани као јунаков унутрашњи монолог изложен у форми приповедања и доживљеног говора. Контрастирањем опозиција живота и смрти излаже се породични успон и пад јунакове породице. Кочић овде „мотивацију темељи на натуралистичкој идеји о биолошким успонима и падовима, који су условљени сложеним и непредвидивим законима природе“ (МАКСИМОВИЋ 2005: 67). Читаоци се упознају са пореклом, некадашњим успоном и ауторитетом породице Реље Кнежевића у првој ретроспективној целини. Сазнаје се да је јунак „потомак од Змијања Рајка“, да је признат у народу и власти, те да је захваљујући угледу његово име ушло и у народне изреке и здравице широм Крајине „Ти мене почаствовао овом чашом, а тебе господин бог сваким родом и берићетом. Жито ти родило, коло ти возило, и бакови букали к'о у Реље Кнежевића“ (КОЧИЋ (б. г.) I: 320). Рељино богатство и благостање је бујало и ширило се. Ипак, јунака су још тада обузимале црне мисли и страховања: „Ово се већ одавно пресипа... прелијева! – прошаптао би, дрхћући и угушујући ону страшну кобну мисао која би му тада синила кроз главу“ (КОЧИЋ (б. г.) I: 320). Осим слика успона породице Кнежевић у ретроспективном приповедању дат је опис њиховог биолошког пропадања и превласт смрти што аутор предочава симболистичким сликама врућих

планинских ветрова који су носећи прашину донели болест и смрт у његове торове и дом.

„И једног кобног дана (...) се дигоше врући планински вјетрови, погнаше и завитлаше млаку прашину у ковитлац, расипљући је по торовима, стајама и њивама његовим. Тих дана обноћ је у торовима блечало благо, торске су љесе болно, као да цвиле шкрипјеле, чобани су снивали чудесне и немиле снове, а пси су око торова некако тужно, претужно урликали и завијали као гладни курјаци усред зиме на планини.“

(КОЧИЋ (б. г.) I: 322)

Болест и смрт су односили једнако стоку и људе: „И све помрије и леже у гроб, осим њега и неколико млађих жена које се убрзо разудаше: и све пропаде, ишчезну, свега нестане, осим худе и врлетне земље коју немађаше нико више обрађивати и зирати, и осим празних и загушљивих стаја, из којих заудараше задах смрти и пустоши“ (КОЧИЋ (б. г.) I: 327). Сlike орлова „мрланаша“ који комадају угинулу стоку и најезда „божјака, просјака и блентова“ на гробље Кнежевића, да би се најели и напили, употпуњавају трагичну слику пропасти јунака и његове породице. На крају ретроспективних слика дати су Рељини безуспешни покушаји да обнови породични иметак. Једини мушки наследник, који је остао, јесте синовац Вујо који се након мајчине преудаје вратио Рељи.

У проспективном приповедању Кочић наставља да прати пут и невоље својих јунака. Трагични заплет, који ће пратити повратак јунака из града у село, најављује се већ у уводној слици сумрака и провејавања првих пахуља снега.

„Кад бише насред чаршије, снијег поче пропадати. Љуто и као на силу одваљиваше се лептирица за лептирицом, испрва тешко, као да се мучи и натеже, па онда лакше учестаније и гушће. (...) Све се више смрчава и као да се нешто из далека потајно и подмукло спрема и пригушено хуји. (...) Старца су обрвале мисли, тешке и црне мисли, па потресају из темеља душом његовом.“

(КОЧИЋ (б. г.) I: 318)

Пратећи њихов повратак, наратор прати и дивљу снагу природе која одједном постаје мрачна и рушилачка. Предстојећа драма се најављује већ у Рељиним монолозима који су пуни слутње „ово се спрема мећава. Знам ја Змијање, знам ја ћуд нашије планина и ове наше зле'уде, врлетне земље: све то потајно и подмукло режи!“ (КОЧИЋ (б. г.) I: 330). Док се пробијају кроз планину и мрак, сустигла их је мећава.

Хватајући се у коштац са суровом природом, као што је то чинио целог живота, Реља храбри малог и још нејаког Вују, забринут за његов живот. Драматика се појачава укрштањем дескриптивних слика и кратких драмских дијалога и монолога. „Наједном се ненадно задрмаше у врховима јеле и оморике, јаче, силније, а јака се и бучна мећава диже, као да се цела планина из темеља потресе. (...) Сњијег их је све јаче засипао, мећава им је дисање заустављала, а они су грабили напријед, посрћући и заносећи се. (...) бијесни ноћни вихори урлају и потресају рекао би и небом и земљом, ломећи и кршећи све пред собом“ (КОЧИЋ (б. г.) I: 330–331). Реља, пун црне слутње покушава да охрабри свог синовца: „Идеш ли роде? Идем, идем!“; „Ајде, роде 'ајде... О страшне ноћи и мећаве, ће ће ми ово убого сироче моје главу изгубити!“; „Моремо ли, Вујо? – Моремо“; „Напријед, Вујо!“ (КОЧИЋ (б. г.) I: 331). Рељина брижност и љубав ће достићи врхунац када скида са себе „аљине“ и у њих умотава синовца. Али, и поред тога, мећава ће надјачати њихову снагу и они налазе смрт у планини, снажно загрљени. Трагичну сцену њихове смрти у планинској мећави писац предочава кроз монументалне слике снежне мећаве чиме симболички наговештава идеју о томе колико је све људско ништавно, пропадљиво и слабашно у судару са силама природе, наводи Горан Максимовић (*Свијет и прича Петра Кочића*), додајући да на крају те грандиозне приповедне ситуације, након Рељиних запомагања: „Помагајте, забасали смо ... забасали смо! Помете нас мећава!“ (КОЧИЋ (б. г.) I: 332) и Вујиног пада пред сметом ношеним снажним ударом ветра, који Реља није приметио, те пошто је касније старац пронашао полумртвог дечака у наносу снега, Кочић симболички описује њихову смрт као загрљај у којем се „полумртва уста љубе и издишу у слаткој смрти“. Монументални звуци завијања гладних вукова, те застрашујуће слике „побешњелих вјетрова који потресају земљом, носећи као невидљиви дивови на својим снажним плећима грдне сметове и разбацујући их разљућено на све стране...“ (КОЧИЋ (б. г.) I: 334), „поентирају идеју о грандиозној и непобедивој снази природе, те о немоћи човјека да јој се опире или супротстави“ (МАКСИМОВИЋ 2005: 72–73).

Као што је већ наведено, посебну естетску вредност Кочићевих приповедака чине пејзажи. У приповеци *Кроз мећаву* пејзаж је наглашен и у самом наслову приповетке и он често прекида и нарушава фабуларни ток. Опис невремена, мећаве, почетак, јачање, кулминација, слике планинског и зимског амбијента употпуњавају драматику радње која има трагични исход. Пејзажне слике су градацијски постављене: „Сува зима стегла. Одасвуд бије, пржи и као да уједа, гризе оштра и немила студен;“ (КОЧИЋ (б. г.) I: 318) „Кад бијаше наред чаршије, сњијег поче пропадати. Љуто и као

на силу одваљиваше се лептирица за лептирицом...“; „Све се више смрчава и као да се нешто из далека и подмукло потајно спрема и пригушено хуји...“; „Поврх њихових глава шуштао је меко лепршав снијег...“; „Снијег поче гушће лепршати кад уђоше у планину...“; „Високе оморике под тешким ињем стадоше се лагано њихати и повијати, шкрипећи и избацујући са себе пуне прегршти снијега...“; „Наједном се ненадано задрмаше у врховима јеле и оморике јаче, силније, а јака се и бучна мећава диже, као да се цела планина из темеља потресе...“; „Путеви су били приметени, нигдје пртине..., а бура непрекидно бјесни и урла...“ (КОЧИЋ (б. г.) I: 318–333). У функцији описивања и што ближег дочаравања непобедиве зимске страхоте Кочић употребљава глаголе: „стегла“ (зима), „бије“, „пржи“, „уједа“, „гризе“, „одваљиваше се“, „хуји“, „шуштао је“, „шкрипећи“, „збацујући“, „бијесни“, „урла“. Функцију описивања застрашујућег амбијента имају и епитети: „сува“, „оштра“, „језива“, „јака“, „бучна“, „разљућених“. Осим ближег визуелног употпуњавања зимског планинског стравичног амбијента, ове речи имају и експресивну функцију. Наведене градацијске слике се доживљавају активирањем чула слуха (звучне) изразима „нешто хуји“, „лептирице шуште“, „шуштао је снијег“, „пискаво шкрипао по ногама“, „бучна мећава“, „бура непрекидно бијесни и урла“. Активацију чула додиром (тактилне слике) Кочић постиже изразима: „у меком шуму“, „шкрипећи болно“, „језиво“, „бијела зимска ноћ бије“, „пржи“, „гризе оштра зима“. Наизменично са звучним и тактичним сликама смењују се и визуелне: „снежне лептирице укрштају се у лету“, „лепршао је снијег“, „стадоше се лагано њихати, повијати“, „ненадно се задрмаше у врховима јеле“. Експресивно дејство Кочић појачава и употребом двоструких одредби: „оштра и немила студен“, „танани и мекани шум“, „непрекидна и бескрајна белина“, „јака и бучна мећава“, „потајно и подмукло спрема“. Појачавањем описа Кочић артикулише своју уметничку пројекцију стварности. Кочићев човек је интимно повезан са природом. Зато је пејзаж у овој прози лирска и драмска метафора човекових интензивних преживљавања. Планина и земља су овде највиши етнички услов човековог опстанка и његове борбе. Разбеснела и необузdana снага Кочићеве природе се са човеком слива у једно кретање, у један велики стваралачки занос. Аутор природу користи за креирање драмских ситуација. Њеним описом он припрема читаоца за конфликт који ће се у крилу природе одиграти. Кроз Кочићеве јунаке и природу струји снага праисконског кретања, вечите борбе и племените тежње ка победи, али и бескрајно задовољство победника и херојство и достојанство пораженог (VUČKOVIĆ 1990: 357).

Недаће у суровој и свирепој планинској међави, опирање горштака до последње снаге и моћи, његово рвање са зимском стихијом и пораз, горда и љута неукротивост једног поднебља – Змијања, исприповедани у јединству динамичних афективних описних елемената, те персонификације, поређења и епитети дају слику округне, разорне и непријатељски према човеку расположене планине у причи која предочава симболичко јединство елементарних сила и људске судбине (ПУЦАР 1996: 38). У приповеци *Кроз Међаву* наилазимо на богату слику пејзажа, трагичне околности у којима се гасе два живота и на друштвено стање које није много наглашено, али које читалац поуздано открива, наводи Велибор Глигорић, додајући да је вихорну змијањску ноћ са сметовима који засипају путеве Кочић описао са порастом емоције у излагању људске трагике. Као најдирљивији моменат Глигорић издваја онај када старац у заглашеној хуци вихора позива унука који је пао под налетом сметова. На том месту је дубоко уметнички достигнута катастрофа људског живота и снага људског срца. Моћно у сликовитости и доживљености дата је завршна поента ове људске трагедије у помахниталој природи (ГЛИГОРИЋ 1983б: 197). Снажна социјална и натуралистичко-психолошка мотивација догађаја и карактера, симболика пејзажа и вешто сликање приповедне атмосфере, те прожимање реалистичко-миметичког са модерним импресионистичким и неоромантичарским поступком чини да проза Петра Кочића припада, с једне стране следбеницима реалиста, а са друге да је отворена за поступке и поетику модерне прозе (МАКСИМОВИЋ 2005: 15).

У огледу „Колективно памћење у дјелу Петра Кочића“ Саша Шмуља наводи да у прози Петра Кочића доминира етничко памћење, те да су јасно видљива и она поетичка обележја која указују на наднационалну традицију: неке од његових ликова могуће је донекле идентификовати са архетипским ликовима универзалног наслеђа и памћења културе. Тако је Рељу Кнежевића у приповеци *Кроз међаву* задесило страдање попут оног Јововог из старозаветне мудросне књиге, а таква је и невоља Стојана Јеличића из лирско-етнографске приповетке *Змијање* (ШМУЉА 2009: 111). На митска значења јунака Реље Кнежевића указује и Горан Максимовић истичући да је Рељина трагедија подобна страдању библијског Јова. Јунак прераста у симбол тријумфа смрти над остацима расточеног живота (МАКСИМОВИЋ 2005: 67). Зато се јунак обраћа као рањени и усправни див злослутним птицама: „О, ви црни врани и орлови, наједите се, наживајте се, и напијте крви моје и снаге моје! Оснажите своја крила, па се високо под небеса дигните и кричите земљом и свијетом. Огласите својим црним гуком и јауком на све стране свијета несрећу моју голему и погибију краљевине



моје и љепоте моје!“ (КОЧИЋ (б. г.) I: 326). Кочићеви јунаци јесу налик јунацима античких трагедија или библијском Јову, наводи Стојан Ђорђевић, они немају никаквих изгледа у својој борби јер су њихови противници моћни и немилосрдни. „Њихова изузетност и величина је у трагичности њихове судбине и ту изузетност Кочић оваплоћује причом о њима“ (ЂОРЂЕВИЋ 1999: 13).

Реља Кнежевић је човек који се бори искључиво за свој и унуков биолошки опстанак. Он је на ивици провалије. Његов живот је борба против тегиба, толико да се одржи голи живот. Величина овог јунака је највећа онда када се он бори са опором снагом природе коју он не може да надвлада нити савлада. Природа је неупоредиво јача од њега и он је савладати не може. Остаје само величанствена, дивовска борба, не више конкретног Реље Кнежевића, него човека са бесом и снагом природе, борба у којој човек расте у својим димензијама супротстављајући бесмисленом оргијању природе осмишљену борбу и циновски напор човеков да одржи и сачува свој пород, да спасе људску врсту пред бесловесним противником (ВУЧЕНОВ 1970: 244).

Да је Реља Кнежевић најсимболичнији лик Кочићеве прозе указује Витомир Вулетић препознајући пут Босне кроз историју и његову сублимацију у судбини Рељиной који је представљен у две сасвим супротне ситуације: у напону снаге и богатства и у тешком сиромаштву и оронлости. Ако апстрахујемо његово симболично значење и ако га посматрамо као уметничко остварење ван његове симболичности, треба истаћи да његова фигура израста у свој својој дражи и лепоти управо на томе контрасту. Реља је дубоко психолошки простудиран и његова се личност најпотпуније изражава у процепу беде, зла и старости. Реља је био снажан и онда када је пред њим бујало његово богатство, а онда када је оно почело да се осипа и пропада, он је постао снажнији да би био на врхунцу своје снаге и величине баш онда кад остаје без ичега и када у страшној беди са запањујућим поносом говори: „Ја сам краљ без краљевине, ја сам цар без царевине“ (КОЧИЋ (б. г.) I: 328). Највиши домет Рељине снаге постигнут је на крају приповетке када он раздрљених груди иде поносно кроз мећаву и када се у последњем тренутку живота и страдања „у њему била распламћена дивовска снага“, а он, горд и поносит, хита да последње искре живота утроши у борби са мећавом (ВУЛЕТИЋ 1963: 33–34).

Приповетка је права легендарна евокација, трагична поема у наративној форми. Она је веома сугестивна зато што је то прича о породичном страдању у неком времену садашњем, али у дубини се осећа присуство легенде, те је прича и стварна и фантастична истовремено. „У причи *Кроз мећаву* се јавља тон патетичне баладе о

људској загонетној коби, што велики живот преводи у потпуну смрт“ (ВУЧЕНОВ 1970: 244). Тако нам Кочић показује да не посматра људску судбину као искључиво условљену социјалним и психолошким силама, већ нам указује и на присуство и дејство мистичних, човеку непознатих и необјашњивих сила. Реља Кнежевић није човек коме је одузета земља, већ је један од најугледнијих људи у свом крају, богат и частан човек. Поштован је и веома цењен. Његово богатство није опљачкао туђин. Нестало је злом судбином. Онако како се одједном множило и преливало, тако је дошла болест и све је нестајало. Најпре је страдала стока, а затим и људи. Најугледнији и најснажнији међу горштакима постаје и највећи страдалник. Реља је био висок, усправан и поносит и у богатству и у беди. У том контрасту је његова личност најбоље изражена (МАКСИМОВИЋ 2005: 73).

У овом смислу речи важан је и осврт на ставове Ненада Новаковића када су у питању страдање и смрт главног јунака. Ова прича на посебан начин хероизира трагичну прошлост и наследнике епских јунака. Велична Рељиног животног успона одговара трагичности његове страховите погибије и удеса. Не само благо, стоку, моћ и срећу, одузима му судбина и оно највредније и неповратно, децу, „кршну чељад“, што се највише ценило на босанским беспутним просторима. Аутор с првом поставља питање, имајући у виду страдање целе породице Реље Кнежевића изнето у ретроспективном приповедању, да ли је Рељина смрт трагична? Да ли је ова мећава јунаку, можда, донела спас? Шта је, на крају, осим малог Вује, Рељи остало од живота и каква мисао о животу, пошто је покопао све своје. Новаковић сматра да је смрт била једини спас његове душе и са те стране је релативизирана. Према веровању предака са Змијања добро прелази у своју супротност. Наличје Рељине среће било је болно и црно. Неуспела продаја краве се налази на крају низа мука којима немилосрдна, зла судбина показује своју снагу и упорност да овог јунака доведе до краја. За Рељу Кнежевића повратка нема. Трагедија је окончана на једини могући начин. (НОВАКОВИЋ 2010: 71–72). Човеково биће у подношењу терета трагике има својих ограничења. Постоји граница докле се може.

Петар Кочић је један од писаца српског реализма који је са одушевљењем писао о чудесним лепотама природе свога завичаја и суровом начину живота људи који живе у њој, осуђени на тегобан живот услед неправедних друштвених односа. Приповетка *Кроз мећаву* шаље сасвим јасну поруку и данашњем читаоцу, модерном човеку XXI века, да је човек, упркос многобројним настојањима да је укроти, у власти природе и да је немоћан пред њеном стихијом. Природа је та која може, кад јој се прохте, да човеку

даје духовну снагу, мир, инспирацију, топлину и ако жели, тишину. Она је та која може да унесе немир, стрепњу, страх, патњу, пораз и смрт. На крају, ако се описи снежне мећаве изузму из контекста приповетке и занемари пређашњи успон и пад Реље Кнежевића и његово животно страдање (јер се оно у мећави заправо завршава), Кочићев опис мећаве се може довести са било којим човеком ван временских и просторних оквира. У мећави је могао да настрада било ко, не само већ страдали Реља. У мећави овде страда једно сасвим невино дете, синовац Вујо, коме би младост и живот, можда, дали веће и лепше могућности него што је дато остарелом Рељи. Представљајући Рељин успон и пад и Вујин пад, аутор указује на космичку трагику живота и човекову слабост пред судбинским околностима које нису у његовој моћи.

### **3. 2. Природна непогода као казна за грех – Јанко Веселиновић *Град***

Неодвојивост човека од природе и његова упућеност на њу препознаје се и у прози Јанка Веселиновића. Приповетке Јанка Веселиновића приказују село, снажно и немоћно у исти мах, које истовремено пуца од здравља и страда од заразе, у коме се истовремено разлежу песма и запевка, у коме живе једни поред других богаташи и сиромаси, срећни и несрећни, зли и добри, рај и пакао. Та слика је у основи истинита, шира и потпунија него код других приповедача што је прва важна црта Веселиновићеве приповедачке индивидуалности (ЂУРИЋ 1951: 482). Веселиновићев приповедни свет јесте регионално уоквирени микросвет, те су живот и понашање његових јунака у највећој мери детерминисани традиционалним обрасцима и пантеистичком условљеношћу. Тако су органска повезаност, сродност живота и животних догађаја са местом и сваким кутком родне земље типичне и карактеристичне (репрезентативне) одлике Веселиновићевих приповедних текстова (АЋИМОВИЋ ИВКОВ 2006: 80–82).

Иако је већина књижевних критичара препознала слабости Веселиновићевих дескриптивних поступака, сви су сагласни да су наведене слабости превазиђене у приповеци *Град* (1891). Јован Скерлић је запазио да су ретки код Веселиновића пуни, живи описи, којима се види снажно осећање природе и где се даје утисак стварности. У многобројним његовим приповеткама које се све дешавају под ведрим небом, у пуној природи, врло је мало оних који се дају истаћи. Ипак, посебно се истиче онај

реалистично детаљни опис праве степске жеге у Граду, који је необично тачан и од утиска, али он је усамљен и изузетан (СКЕРЛИЋ 1964: 134–135).

Приповетка *Град* је оцењивана као једна од најбољих Веселиновићевих приповедака и она је до сада више пута прештампавана у разним одабраним Веселиновићевим делима. У њој је писац обрадио једну временску непогоду која је задесила Коцељеву док је он тамо био учитељ. Дао је веома импресивну и снажну слику летње оморине, појаву првог облака над Влашићем, кишу и град, опустошена поља и мутну Ресницу како се ваља кроз Коцељеву, забринута чела сељака којима је град за непун сат однео сав њихов једногодишњи труд (ФИЛИПОВИЋ 1963: 101). Иако је у књижевној историографији често истицана идеализација села у прози Јанка Веселиновића, у претходном поглављу смо покушали да на конкретним примерима докажемо да је аутор сасвим јасно и објективно приказивао и мрачну страну живота на селу. У даљем току рада навешћемо још таквих примера. Сеоска идила, како подсећа Славица Дејановић, управо подразумева „снажно осећање природе и опредељење за живот у складу с њом“ (ДЕЈАНОВИЋ 2006: 166), а прави пример везе човека и природе у прози Јанка Веселиновића јесте приповетка *Град* у којој аутор подсећа читаоце на једну истину да и природа може бити сурова једнако као и људи, те да су човеку, жртви њене суровости, могућности за избављење мале. Природа није увек блага и племенита, чита се у приповеци *Град* у којој Веселиновић описује како за неколико тренутака град уништава плодове једногодишњег рада и суочава сељака са могућом глађу. Увидом у описе зимске непогоде у *Малом Стојану* и *Чича Пери*, који се разликују једино по томе што је један опис ноћне, а други опис дневне мећаве, закључујемо да природа није само извор свих човекових благодети, него може бити и непријатељска сила од које човек може страдати (ПРОТИЋ 2006: 76).

Приповетка *Град* спада иначе у групу Веселиновићевих приповедака из учитељског живота у којима се исприповедани догађаји дешавају, логично у школи, школском дворишту, учионици (са ђацима), канцеларији/учитељској соби, учитељском стану. Приповедни субјект (наратор) излаже своју причу, а његова стајна (приповедна) тачка са које посматра и описује свет је везана за простор школе. Наратор ову појаву посматра из школског дворишта, учионице, учитељске собе (АЋИМОВИЋ ИВКОВ 2006: 80–82). Тема ове приповетке је град, атмосферска појава, временска непогода. У односу на друга прозна остварења Јанка Веселиновића ова приповетка се веома разликује управо због пејзажне дескрипције која је много заступљенија, опширнија, са

више пажљиво одабраних детаља. Пејзажну дескрипцију употпуњава и психолошка јер аутор литераризује доживљај непогоде свог живог света, биљака, животиња и људи.

Да уметнички домети приповетке *Град* преусмеравају ставове многих књижевних критичара и историчара књижевности који су једногласни у оцени да Јанко Веселиновић није био успешан у дескриптивним сликама природе, да је био једнозначан, клишетиран и монотон, сматра и Милорад Јеврић који наводи да је ова приповетка својом уметничком снагом надокнадила велике недостатке у осталим делима и изједначила овог писца са много успелијим пејзажистима у српском реализму, Љубишом или Типиком на пример. Олуја је описана тако прецизно и целовито, достижући својом разорном снагом до божанских јачина и снаге једне елементарне стихије која се претвара у велику симболику. Путем ових слика аутор нам је приказао сељачкову егзистенцијалну муку живљења, његову вечиту борбу између природних дарова с једне, и орканских непогода, с друге стране, које човека вечито држе у жрвњу, као између два воденична тачка. Приповетком *Град* постигао је ту најјезгровитију слику природе и сељачког страдања у њој (ЈЕВРИЋ 2017: 490).

Слику бруталне надмоћности природне стихије Веселиновић поступно развија онако као се и стихија приближава селу. Прича почиње сугестивним описом жеге која је умртвила све живо:

„Врућина и оморина... нигде цвркута, нигде ветрића! По где који сељак прође улицом, прекинуо сапињач, распучио прса, затурио капу на затиљак, па корача тешко, једва бога назива. Говеда се заобадала, па јуре улицом као бесомучна; коњи стали крај плота, у пашњаку, зној их облио, а они окренули главе један другом, па машу и репом се бране од силне муве; пси полегали под стреје, затворили очи, исплазили језике, и лено легну тек онда кад им мува на њушку падне... и живина поскапа. Гушчићи полегали по бари; кокоши се склониле у хладове, опустиле крила, па зинуле од тешка зора; а ћурке забеле кљунове у земљу, па се не мичу. И дрвета опустила лишће и кукуруз се пресукао, и влат пшенице стоји усправно као свећа, ни да њи? Не.. Да бог сачува!... све игра пред очима; и онај ваздух побледео и отежао, па те гуши као пепео; кроза њ те сунце жеже као жеравица, а бледим се небом ваља по неки жбунјић: бео, сив, мрк, голубије боје...“

(ВЕСЕЛИНОВИЋ (б. г.) II: 229)

Како су реалисти тежили ка што потпунијим реалистичко-миметичким поступцима, наведени уводни опис открива Веселиновићеву моћ запажања и способност свеобухватног приказа запаженог. Литерарни опис умногоме одговара научном објашњењу атмосферског утицаја на здравље људи. У студији „Утицај

времена на здравље људи“ у поглављу о биотропним ситуацијама се наводи да биотропне временске ситуације са неповољним временским факторима могу нарушити и угрозити здравље човека. Оне су различите и носе своје одређене карактеристике. У том смислу најзначајнији временски параметри су, пре свега, метеоролошки фронтови (хладни, топли, оклузивни) са својим основним елементима, температуром, влагом, атмосферским притиском и ветром. Веома неповољни чинилац је загађеност атмосфере. Организми који евидентно реагују на промену времена, односно на поједина стања атмосфере су метеоротропни, а временска стања која изазивају ову реакцију организама су биотропне временске ситуације. Када дође до наглог нарушавања стања атмосфере, односно нагле промене времена, долази до појаве извесних обољења. Уколико организам није способан да се одмах прилагоди новонасталим временским ситуацијама, он реагује више-мање бурно, осећајући при томе субјективне тегобе као што су малаксалост и отежано кретање, депресија, раздражљивост, отежана концентрација, главобоља, отежано дисање, жеђ, болови на местима некадашњих повреда (CVETANOVIĆ 1988: 24–25).

Монотонију овог веома сугестивног описа летње врућине и спарине Веселиновић разбија увођењем контраста којим се појачава ефекат приче. Упркос тешком времену и оморини, сељаци се радују киши „У сваког око некако веселије и брк се смеши“ и благодети коју ће донети „Сад само ова киша, па да ви'ш: - зрно ко грашка!“ (ВЕСЕЛИНОВИЋ (б. г.) II: 230). Нико од њих не претпоставља другачији могући исход. Наизглед безазлени облачак је започео ћудљиву игру стихије. Како се приближавао тако се његова „мумлава“ појачавала, а на земљи тајац пред катастрофу постаје све већи „Ама листак на дрвету да се залелуја!...“ (ВЕСЕЛИНОВИЋ (б. г.) II: 232). Градоносни облак је најзад добијао облик страшног привиђења које вреба жртву „био је најпре сив – сад је постао црн, а по врху му се црnilo претворило у зеленило...“ (ВЕСЕЛИНОВИЋ (б. г.) II: 233). Аутор детаљно описује ток непогоде са посебним задржавањем на детаљима рушилачке снаге стихије: „Град брисаше све: и грање, и лишће, и блато, и траву. Гране падаху са дрвећа, као да их мотком обијаш; са кућа падаху комади разбијана црепа...“ Непогода се завршава и остаје слика пустоши: „Са висова се диже бела пара; дрва штрчаху, као да су ватром опаљена; где беше таласала пшеница и кукуруз – ту сад згажена трњика и патрљци, као да их је војска прегазила... Чисто осећаш смрад изгажене и сломљене траве...“ (ВЕСЕЛИНОВИЋ (б. г.) II: 236). У Веселиновићевој дескрипцији се препознаје ангажман ауторових чула али и његово искрено саосећање са пострадалим сељацима (НАЈДАНОВИЋ 1968: 240).

У приповеци *Град*, аутор је представио опис и последице невремена у три композиционе целине. Прва целина се односи на атмосферу пре непогоде, друга композиција прати ток непогоде и у трећој је дат опис након непогоде са предочавањем далекосежних последица. Већ је напоменуто да нам је аутор описао како на промену времена реагује сав живи свет, једнако биљке, животиње и човек. Овде је важно указати на Веселиновићев реалистичко-миметички опис метеоропатских реакција код људи које се пре невремена и уопште у извесним метеоролошким приликама јављају. Људи корачају „тешко“, оборене главе. Дишу „отежали“ ваздух који „гуши као пепео“, једва бога називају. Осећају јачину сунчеве светлости која „жеже као жеравица“, сви су јако жедни, ђаци оборили главе, осећају тежину у ногама. Упркос томе, сви се радују мислећи да ће пасти само киша која ће освежити њихову летину. Зато се моле богу, надајући се најбољем. Уверљивост атмосфере аутор постиже активирањем чула вида, слуха, додира, мириса. Визуелне слике су предочене изразима: „дрвета опустила“, „лишће и кукуруз се пресукао“, „ваздух побледео“, „све игра пред очима“, „ђаци оборили главе“, „сјајне капљице“, „сене муња“, (облак) „беше најпре сив, сад је постао црн, а по врху црnilо му се претворило у зеленило. Пређе преко школе и замрачи...“, „очи засенише“, „замрачило па сипа“, „голо дрвеће“, „докле око могаше сагледати сама пустош“, (река носи) „кладе, грање, муљ, ограду и свакојака чуда божја“, „све падаше“.

Звучне слике су обликоване изразима: „затутњи из дубина“, „чује се мумљава“, „тишина беше тако нема и пуста“, „мумлава и само мумлава“, „загрме“, „чу се лупа по крову“, „наста лупа“, „деца се почеше дерати“, „суседи ћуте“. Активација чула додира (тактилних слика) је постигнута изразима: „сунце жеже као жеравица“, „ветрић разгаљује“, „капље почеше бити косо“, „човеку крв у жилама ледила“, „уби ова страшна тишина...“, „поби све“, „речи су се ледиле на уснама...“, док је чуло мириса активирано изразима као што су: „запахњива мирис саме земље“, „чисто осећаш смрад изломљене и изгажене траве“. У тексту се у доста реченица наизменично смеђују звучне и визуелне, односно звучне и тактилне слике, као нпр. „тишина беше тако нема и пуста да се човеку крв у жилама ледила“ или „учеста севање и тутњава“. Богата слика разорне природне стихије употпуњена је мноштвом поређења: „Тежак сам као да сам упртио сто ока.“, „Гледам оне сјајне капљице где се по трави блистају као драго камење.“ „Комади леда велики као песница“. „Видиш да је зло, као да гледаш самртника у ропцу па се и сам молиш богу да не издане“ (ВЕСЕЛИНОВИЋ (б. г.) II: 233).

Јачину и разорну моћ града наратор дочарава глаголима који у основном значењу подразумевају ударац, уништење, бол: „Град брисаше све“, „Разби прозор“, „Ово је побило и ливаде“, „Сатрвено је све“, „Ово победи“ (ВЕСЕЛИНОВИЋ (б. г.) II: 235).

Слика људи на почетку и на крају приче је контрастно постављена: „Охо-хо!... Охо-хо! Дај, боже!... Дај, боже! (...) сад само ова киша, па да ви'ш: - зрно ка грашка! И на крају: „Суседи ћуте. Изишли људи, гологлави, па гледе очима пропале наде и радости.“ (ВЕСЕЛИНОВИЋ (б. г.) II: 236).

Наратор саосећа са сељаком како на почетку тако и на крају приче. На почетку осетивши наду и молитву сељака, радост у срцу, помисао на богату летину, наратор каже: „Гледам оне сјајне капљице где се по трави блистају као драго камење, а мисао ми се отима тамо, у оне мирне кућерке и избице сељакове: хтела би да зна како ли је у души његовој када му види и у оку и на лицу, радост коју му ова благодет доноси“ (ВЕСЕЛИНОВИЋ (б. г.) II: 232). На крају, видевши и уверивши се у свемоћ природе која је за непуних пола сата срушила свет, живот, наду и снове ових мученика, наратор им се обраћа: „Весели мучениче, робе незаробљени, ти земљораднице! Шта си радио, чему си се радовао, око чега си руке савијао десет месеци – оде у пропаст за пола сата“ (ВЕСЕЛИНОВИЋ (б. г.) II: 235).

Веселиновић у овој причи изневерава почетно очекивање публике. Идила се развија у супротном смеру, склад природе се преобразио у стихију (ПОПОВИЋ 2013: 124). Писац завршава приповетку описом додељујући му посебну функцију – функцију горке поенте о хладној равнодушности природе према човековим страдањима. Дакле, мање-више складан однос између „деце природе“, сељака, и саме природе, како га је најчешће видео Веселиновић, па и остали сеоски приповедачи из прве генерације, био је поремећен – и тај измењен однос доћи ће до пунијег израза у прози последњих сеоских приповедача, Ранковића и Домановића (НАЈДАНОВИЋ 1968: 240).

Веселиновић користи још једно снажно средство у своме приповедачком поступку да би се дочарало мноштво људи и породица чија је летина уништена и које чека глад и сиромаштво, а то је групни говор, наводи Славица Дејановић. Он је много динамичнији од дијалога јер омогућава вербалну комуникацију у свим правцима, пружа могућност вербалног испољавања многим, чиме се постиже циљ – показати величину ове елементарне непогоде. Групни говор је пружио и могућност да се спретно удене и један фолклорни мотив, сујеверје – у духу средине и менталитета узрок ове пошести је нађен у Божјој казни (ДЕЈАНОВИЋ 2006: 168).



Савремено поимање трагедије и трагичног је повезано са представом о несрећи, наводи Едријан Пул, истичући да трагедија може да подразумева неиминовни случајни удес, што се види делом у приповеци Кроз међаву или у приповеци Град. Човек модерног доба тражи кривца за зли удес. Овде треба нагласити подељеност између класичног поимања трагедије и трагичног и свега што је дошло након ње. Јер, хришћанство је представило Западу скуп нових веровања у будућност, у поновно рођење, искупљење и васкрснуће, истиче Пул. Хришћанство је променило смисао наде. Кроз своју велику средишњу слику Христа на крсту променило је и смисао патње. Хришћанска вера је била предодређена да разблажи паганску визију трагедије и страшнија веровања од којих је она зависила, веровања у фаталност, у осиона и победоносна божанства, у враћање времена и сеновит, невесео загробни живот (PUL: 2011: 36). Трагедија приказује ситуације у којима постоји очајничка потреба за приписивањем кривице. При томе постоје два приступа. Један подразумева да је по среди одређени појединац, „трагички херој“ или „протагониста“. Други приступ приликом тражења кривца јесте да је то Бог, односно богови, или нека сила, или покретач коме се може приписати моћ да одреди наше животе, којој се не можемо одупрети попут Судбине, Среће, звезда, историје или наслеђа (PUL 2011: 58). Како је израз *hamartia* задао много мука и тумачима трагедије и трагичног и преводиоцима, овај израз се увек преводи као кривица, мада Аристотел нигде то није ближе објаснио јер врло кратко говори о хамартији и катарзи, као и о страху и сажалењу које трагедија ваља да производи. Преводиоци су *hamartia* превели као кривица, иако је тај појам скоро немогуће применити, сматра Сретен Марић, на трагичког јунака, особито у оном смислу у коме је Европејац, после две хиљаде година утицаја хришћанства, био склон да га тумачи: грех и испаштање греха. Хришћанин се сматра а priori грешним, грчки човек тог осећања нема. У Веселиновићевој приповеци људи нису изгубили своје животе, страдала је летина. Људима страдање тек предстоји као глад, сиромаштво, борба за кору хлеба, дугови. Веселиновићев сељак, гледајући пустош након града, зна шта га чека и огорчено казује: „Па нигде хлеба?“ (...) „Ја не знам већ но да побијем децу, не могу и гледати гладне!“ (ВЕСЕЛИНОВИЋ (б. г.) II: 239). Веселиновић је ову атмосферску појаву и страдање тумачио у складу са хришћанским уверењем о греху који се мора испаштати: „Божја воља! Ово је, браћо, показаније што смо се бога и вере одрекли!“ (...) „Ово поби! А нека бије. Гледам и нако чудо својим очима: та ето и ваздан живе невенчани. Ово браћо због њи бог бије.“ Или, „Говорио сам ја вама да ми никако не дамо да се Тома у гробље сарани“ (ВЕСЕЛИНОВИЋ (б. г.) II: 238). Иначе у

прози Јанка Веселиновића све несреће кроз које појединци и народ пролазе и кроз које морају пролазити, ликови тумаче као Божју вољу, као део људске судбине која је унапред уписана и значењем предодређена и против које се стога ништа не може учинити (НЕДИЋ 2013: 113).

Опис ноћног неба на крају приповетке указује на то да се погледом одозго, из птичје перспективе, омогућује дистанца са које је лакше уочити праве димензије и поредак ствари. Има ли више тачке од погледа с неба, наводи Славица Дејановић, подсећајући да одозго појединачне судбине људи нису безначајне и некад изазивају саосећање, некад равнодушност, али у космичким размерама заиста су сићушне и тек назначене тачке. Реалисти су користили пејзаж у финалним деловима својих прича као контраст, симбол или алегорију. Веселиновић својим уобичајеним описом ноћног неба шаље поруку у виду опомене, односно подсећа да је човек ипак само део нечег великог, неизмерног и вечитог (ДЕЈАНОВИЋ 2006: 168).

## **V ТРАГИЧНОСТ ЈЕДНОСТАВНЕ КРИВИЦЕ**

## 1. УНИШТЕНА САМОСВЕСТ И ПОТРЕБА ЗА РАЗАРАЊЕМ НЕУРОТИЧАРА

Суштина трагичног се нарочито у античким трагедијама, не налази у несрећном расплету толико, колико у јунаковом понашању који делује у оквиру нужности и који је онемогућен да спречи оно што је неизбежно, те својим активним деловањем сам остварује своју трагичну судбину. Активна деловања појединца која могу водити ка трагичном исходу се тичу сваке прекомерности, неумерености, превршености, претеривања у понашању у основу којег је најчешће неки психолошки узрок који може бити изазван деловањем спољашњих чинилаца или пак узрокован карактерним цртама личности. Када је реч о откривању узрока оних понашања појединаца која се одликују претеривањима, пренаглашавањима, неумереностима, превршеностима у разним видовима, незаобилазан је осврт на неурозе, појаве и последице неуротичног понашања. У овом смислу речи, ослањајући се на ставове Карен Хорнај [Karen Horney], у разматрању порекла неуротичног понашања Владислав Клајн даје осврт на друштвено-социјалне факторе чији удео у појави неуроza није мали. Цивилизација у којој се живи још појавом и развојем капитализма заснива се на индивидуалном такмичењу. Сваки појединац једне групе мора да се упусти у борбу са другим члановима групе, мора друге претећи или гурнути у страну. Предност једног иде на уштрб другог. Резултат је непријатељска напетост међу појединцима која се покушава сакрити иза привидне учтивости и привидног „фер“ понашања. Очигледно је да је такмичење и следствено потенцијално непријатељство, основно обележје свих људских односа и представља најважнији фактор у социјалним релацијама. Борба и такмичење око свих социјалних вредности исто тако карактеришу и односе у породици и овим духом се дете „инфицира“ још у раној младости. Ривалство између оца и сина, мајке и ћерке, између браће није биолошког порекла, не заснива се ни на Едиповом комплексу, сматра Клајн, већ је резултат услова културне средине и део општег непрекидног ривалства између чланова једне културне групе. Потенцијално непријатељство лежи у појединцу, доводи до напетости и до страха од непријатељства других – и страха од презира других због сопственог непријатељства. Тако нпр. ривалство између двеју породица у приповеци *Разорена срећа* (1899) Радоја Домановића доводи до несрећног случаја и трагичног краја свих јунака. Исто тако је и страх од неуспеха стално присутна опасност у једном друштву које се заснива на

конкуренцији јер неуспех значи губитак престижа и економску несигурност. Према владајућој идеологији таквог друштва успех зависи од сопствених заслуга – премда у стварности зависи од безброј фактора који су изван утицајне могућности појединца – и у случају неуспеха страда осећање сопствене вредности, настаје губитак вере у себе. Сви ови фактори заједно: такмичење, потенцијално непријатељство, страх и смањено осећање сопствене вредности, доводе до осећања усамљености и изолованости. Ово осећање ствара појачану потребу за љубављу као фактора веће личне безбедности (газда-Тома у приповеци *Промашена срећа* Радоја Домановића). Такве психолошке ситуације у којима се може наћи сваки појединац кавалитативно су идентичне са ситуацијама неуротичара, али су у овог сви елементи такве ситуације квантитативно знатно интензивније изражени и јављају се као уништена самосвест, тежња ка разарању, стална појачана потреба за конкурисањем и надвлађивањем што још више појачава страх и деструктивне нагоне. Разлика између нормалног и неуротичног је само квантитативне природе. Док је нормалан човек способан да своје тешкоће решава без штете по своју личност, дотле неуротичар преувеличава и појачава све ове конфликти у толикој мери да свако задовољавајуће решење постаје немогућно. Квантитет неповољних утицаја, време када се испољавају, штетности и њихов распоред, стварају у једном осетљивом животном добу квалитативно нову ситуацију којој више није дорасла адаптациона моћ личности (KLAJN 1964: 152–155).

Неуроza је манифестација једне сасвим својствене неспособности задовољења захтева који се постављају пред личност у њеној конкретној животној ситуацији. Неуроza није условљена објективном несразмером расположивих снага и захтева, већ неспособношћу да се постојеће потенцијалне снаге организују и сврсисходно усмере ка савлађивању тешкоћа. Оваква специфична неспособност настаје тако што личност услед постојања противречних мотива у њој самој и у борби тих унутрашњих мотива изгуби могућност да употреби своје снаге за савлађивање тешкоћа или за усмеравање (оријентацију) ка неком циљу и тако она остане спутана, инертна, неспособна за акцију. У таквој ситуацији личност прибегава одбрамбеним механизмима који представљају псеудорешења, псеудоакцију, псеудонапор или повратак на оне обрасце понашања и оне ставове којима је некада успевала да овлада својим светом и да задовољи своје захтеве и потребе (KLAJN 1964: 170). Одбрамбени механизми су различити облици реакције на стрепњу (анксиозност) створену конфликтом који служе да се заштити и уздигне слика о самом себи. Особа не бира „механизме“ намерно. Они су заједнички и могу бити проблематични за прилагођавање када се јављају у

претераној мери и спречавају особу да се реално суочи са тешкоћама (KREČ, KRAČFILD 1973: 685).

Истражујући осећање мање вредности код човека, тежњу за важењем и надменошћу Адлер наводи да осећање мање вредности, несигурности и беспомоћности изазива и утврђује постављање циља у животу. Циљ се поставља тако да његово остварење омогућава осећање надмоћности или подизања личности до висине на којој се осећа да је живот вредан живљења. Овде ни осећаји нису апсолутне величине него су исто тако под утицајем тежње за животним циљем. Највеће зло у култури човечанства, наводи Адлер, је тежња за личном моћи. Неспречавана тежња за моћи која би хтела још да се појача одводи у странпутицу развитак дечјег душевног живота. У пренапрегнутој тежњи да се дође до силе може храброст да се изроди у дрскост, покорност у кукавичлук, нежност у лукавство, само да би се други приморао на попуштање, послушност и потчињеност. Тако карактерним цртама, поред њихове отворене природе, може се додати још и вишак лукавог грамжења за надмоћи. Тежња за силом и надмоћи расте превише и прелази у болест. Она ће према свом високом циљу, замахнути неким великим и упадљивим покретима. Последица наведеног је сујета, надменост и тежња да се други надмаши по сваку цену, а то можемо схватити и тако да сама јединка у ствари не тежи толико за нечим вишим колико се задовољава тиме да се други унизи. Њој је више стало до веће дистанце и веће разлике између ње и других (ADLER 1990: 84–89). Када сујета пређе извесну меру, постаје веома опасна. Сујета спада у карактерне црте агресивне природе, наводи Адлер. Она човека приморава на свакојаке бескорисне послове који се више односе на привид, а не на суштину и што човек због ње више мисли на себе, а у најбољем случају на суд других о себи. Човек због ње лако губи додир са стварношћу. Прва последица сујете састоји се у томе што такви људи никако не постају прави сарадници у игри. Други пак настоје да своју сујету задовоље неразумљивим ситницама и покушавају да изван великог вежбалишта рада, на другом ратишту што га је створила њихова ћутљивост, задовоље свој нагон за важењем. Постоје они који се увек жале како је живот тежак и који тврде да им је неко нешто остао дужан. Сујетан човек обично настојава да са своје личности скине кривицу за какве омашке. Он увек има право, а други не. Ту имамо посла са мајсторима људског духа, са покушајима да сопствена сујета остане заштићена и неповређена како се осећање надмоћности не би уздрмало него остало читаво.

У питању су људи који не могу да подносе друге и који се у животу не могу снаћи зато што имају друге задатке, тј. да се сматрају вишим него што у ствари јесу.

Тако налазимо да је сујета рано приморана да се крије, да се прерушава, да мора ићи странпутицама, као што је и њен носилац свагда испуњен тешком сумњом да ли ће се победоносно потрудити да задобије толико сјаја и тријумфа колико се показује да је потребно за задовољење његове сујете (*Промашена срећа*, Р. Домановић). Заузимаће став за неку одбрану, за неку борбу. Често их човек налази заплетене у сумње, са дубокоумним размишљањима која звуче сасвим логички и према којима се чини да они имају право. Али у свима тим приликама они опет занемарују главну ствар свога постојања: везивати се за живот, за друштво, за своје задатке. Кад их ближе осмотримо, налазимо у њих бездан сујете, чежњу да буду надмоћнији од свију и та чежња огледа се у свим могућим облицима. Она се појављује у њиховом понашању и одевању, у начину како говоре и саобраћају с људима. Укратко, ма куда управили своје погледе наилазите на слику сујетна човека који хоће све да надмаши и који понајвише није пробирач у својим средствима (ADLER 1990: 191–194).

Сујета се може испољавати тако да неко у друштву увек води главну реч, непрестано говори и понекад друштво оцењује баш према томе да ли је он у њему дошао до речи или не (Симо Матавуљ, *Др Ивановић*). Други људи те врсте уопште се не појављују, а можда и не иду у друштво и клоне га се (газда-Тома *Промашена срећа*, Р. Домановић). И то бежање од друштва може да добије различите облике. Затим имамо претерану потребу сујетног човека да ствара у себи осећај надмоћности тако што обара важеће других.

Постоје и спољне, примитивније појаве сујете које се срећу нпр. код људи који се одевају с извесном важношћу или претерано, ките се, хоће да се тиме на веома приметан начин истакну према другима. Много је људи који највише уживају у томе када вазда иду лепо и одевени по најновијој моди (Митар, *Први пут с оцем на јутрење*, Лаза Лазаревић). Сујета се радо маскира. Сујетни људи, да би могли владати другим људима, понајвише су приморани да освоје те друге људе да би их за себе везали, те умеју бити претерано љубазни, слаткоречиви, увиђајни и сл. У нашој култури једна ствар игра улогу за коју се, свакако, може рећи да има магијску снагу утицаја. То је новац. Многи мисле да се новцем може све учинити и отуда се не треба чудити што се честољубље и сујета на неки начин занимају и новцем и својином. На том трагу се може схватити она неумерена тежња за поседом да би се готово могло замислити да је она патолошки или расно заснована. Али ни та појава није ништа друго до сујета која чини да неко хоће свагда да све више зарађује, да има, да би и од те магијске силе имао нешто у руци и тиме осетио да је узвишен (газда Тома у *Промашеној срећи* Радоја

Домановића и Сибин Сибиновић у *Чесној старини* Стевана Сремца). Поседовање моћи је данас толико везано са новцем и богатством. Тежња за богатством и поседом се показује многим као природна да се више и не примећује како многе који се отимају о новац ништа друго не гони него њихова сујета (ADLER 1990: 208–214).

Испољавање трагичности једноставне кривице (прекомереност, превршеност, неумереност) у српској реалистичкој приповеци пратићемо у приповеткама Радоја Домановића *Разорена срећа*, *Промашена срећа*, Симе Матавуља, *Др Ивановић*, Лазе Лазаревића *Први пут с оцем на јутрење* и Светолика Ранковића *Стари Врускавац*. Важно је напоменути да јунаци, носиоци особина прекомерености, често, али не и увек, страдају сами од себе као жртве сопствених нагона и жеља, али су и у довољној мери узрочници туђих несрећа, те се праве трагичне жртве налазе заправо у њиховој непосредној околини.

### 1.1. Домановићева слика животне трагике

Домановићеве приповетке из сеоске и градске средине су ретко биле предмет књижевних проучавања. Интересовања за Домановићево стваралаштво била су усмерена према сатиричним приповеткама. Приповетке из сеоске и градске средине су оцењиване као мање успешне. У сеоским приповеткама Домановић је био или идиличар или песимиста. Запажао је или само безазлене лепоте или само накарадности. Домановићу није било тешко да увиди колико је србијанско село његовог времена далеко од идиле. Друштвена подвојеност села уливала је песимизам. Утврђено је да је у песимистичким сликама села Домановић ближи стварности јер је продор капитализма чинио да село више стагнира уместо да напредује (ЈОВАНОВИЋ 1996: 313).

Димитрије Вученов запажа да је сликом трагичних ситуација и судбина у сеоској средини Домановић у својим каснијим сеоским приповеткама ближи Ранковићевом доживљају србијанског сеоског живота него Веселиновићевом и Лазаревићевом, мада између Ранковићеве и Веселиновићеве слике животне трагике у сеоској средини има разлике. Ранковић продире дубље у трагику људских судбина, копа по унутрашњем животу својих личности, тражи двогубе, двојне узроке њихове



пропасти: у друштвеним условима и личним особинама; тражи социјалне и психолошке пресеке испреплетене неразмрсиво у дубоким слојевима људских судбина. Домановић слика менталитет, а не појединачну психологију, даје сељакову социјалну трагедију и пропадање (ВУЧЕНОВ 1963: 9).

У несатиричним приповеткама, које су бројне и разноврсне, и које су настајале за све време Домановићевог књижевног стваралаштва, веома су упадљиви трагични елементи.<sup>41</sup> Писац се у њима подудара са глишићевско-веселиновићевском поетиком, а „његов наративни поступак одвија се у два правца: ка идеализацији патријархалних вриједности и препознавању у њима онога стабилног елемента и поузданог ослоња у животу јединке, и као њихову осјетну и оштру поларизацију и брутално натуралистичко разобличавање социјалних, политичких и моралних појава, које су опасно угрожавале или потпуно растакале старе односе“ (МАКСИМОВИЋ 2000: 13). Иако у овим причама Домановић следи постојеће поетике, уочава се пишчева тенденција ка психолошкој наратији и сложенијим прозним поступцима (унутрашњи монолог, доживљени говор, психолошка наратија и дескрипција, драматизовани дијалог) и сагледавању животних проблема кроз унутрашња преживљавања јунака (МАКСИМОВИЋ 2000: 20–21). У већини ових приповедака препознају се трагични тонови и пишчево интересовање за трагичну страну живота<sup>42</sup> чијим се тумачењем може употпунити слика о свеукупном Домановићевом стваралаштву.

Трагични заплет у приповеци *Разорена срећа* (1899) је заснован на исповести једног „одбаченог човека“ (МАКСИМОВИЋ 2001: 9). У питању је тајанствени лик особењака који је у ствари бивши робијаш. Јунак приповетке потиче из богате породице. Као мали био је примеран, узоран, добро је учио, завршио четири разреда гимназије. Помагао је оцу у трговачким и другим пословима. Као двадесетдвогодишњи момак, Стеван Симић је искрено заволео једну девојку. Требало је да је ожени, али се пре венчања десило нешто што је изменило све њихове животе. Младић ће стицајем несрећних околности починити злочин. Стеванова породица се годинама парничила са

---

<sup>41</sup> Снежана Милосављевић-Милић истиче да несатиричне приповетке Радоја Домановића повезује и једна заједничка морфолошка црта која се тиче статуса приповедача. У већем делу приповедака се појављује ЈА-форма приповедања, у једној групи дуплирана ЈА-форма коју карактерише оквирна структура и удвајање приповедача. На почетку у оквирном делу приче јавља се приповедач у првом лицу који ће, као посредник, изнети читаоцима причу коју прича други, унутрашњи приповедач, такође у првом лицу (МИЛОСАВЉЕВИЋ МИЛИЋ 1999: 94).

<sup>42</sup> О огледу „Трагично у несатиричној прози Радоја Домановића“ интерпретацијом приповедака *А хлеба...?!*, *Смрт*, *Разорена срећа*, *Промашена срећа*, *Идеалиста*, *Певачев Ускрс*, *На раскрићу*, указано је на активно деловање, свесно жртвовање, страдање без кривице, прекомерност и сукоб вредности као најчешће узроке трагичног у Домановићевој прози (СОЛЕША 2015: 63–75).

породицом Стеванове мајке, због имовине коју је Стеванова мајка наследила од оца. У настојању да дођу до те имовине они су, парничећи се, прилично осиромашили. У једном моменту непосредно пре Стеванове женидбе, Стеванов ујак Пера ће се потући са Стевановим оцем. Мучки ће га ударити с леђа и тешко повредити. Кад је то чуо, мислећи да му је отац мртав, Стеван није могао савладати бес и потребу за осветом, узео је револвер, одјурio до механе, пуцао у ујака и убио га. Након тога, осуђен је на петнаест година робије.

Ситуација коју Домановић описује се може тумачити уважавањем ставова о удруженом разорном дејству раставних афеката гнева и жалости које су сукоб двеју породица, физички обрачун и на крају убиство изазвали и довели до кулминације, али и о прекомерној неоснованој мржњи. Мржња као емоција има за циљ да други пати, да буде уништен, те физичка деструктивност не престаје кад други промени своје понашање јер је крајњи циљ уништење бића објекта, његово сакаћење и убијање (MILIVOJEVIĆ 2004: 324). У овом случају реч је о породичној мржњи. Јунак није испољавао дату емоцију до немилог догађаја (али је породична мржња, свакако, морала индиректно деловати и на њега) када му је отац био угрожен. У случају мржње, субјект доживљава особу која је објект мржње као ирационално деструктивну, као злу, односно као особу која је својим поступком показала да мрзи дати субјект. Тиме утврђујемо циркуларну природу мржње јер субјект увек мрзи онога за кога претходно верује да тај њега мрзи. Садржај ове ментализације је прогањање прогонитеља, па можемо рећи да је свака мржња у ствари, некаква контрамржња, да је то увек субјектова реакција на стварну или умишљену претходну објектову мржњу (MILIVOJEVIĆ 2004: 393). Домановић показује како мржња прераста у велику страст, у фанатичну мржњу и њене последице. Догађа се да је субјект хронично преокупиран представом о омрзнутом објекту, а може доћи и до јаког афекта када субјект дође у перцептивни контакт са омрзнутом особом (MILIVOJEVIĆ 2004: 394). Деструктивност која долази из осећаја мржње увек је освета у очима субјекта мржње. Деструктивне акције могу бити планске или резултат снажног афекта и импулсивности као што је случај у овој приповеци. Два колективитета (две породице) су ушле у спиралу мржње и деструктивности јер сваки чин мржње и освете постаје разлог и правдање још интензивнијег чина мржње и освете друге стране. Да би се спирала прекинула, неопходно је да се нешто велико, нажалост, најчешће трагично деси, да страда један или више директних или индиректних учесника. Тим током иде и расплет приповетке. Последице прекомерене мржње су по обе породице биле фаталне. Стеванов ујак је

убијен, Стеван је осуђен био у затвору. Отац Стеванов се физички опоравио, али се убрзо мучен свиме што се десило пропио, упропастио своју имовину и умро. Стеван је служио казну у затвору четири године након чега је помилован. У међувремену вереница се удала за другог. Дешавања у даљем току приповетке указују на то да се јунакова трагична судбина није завршила са престанком затворске казне. Трагедија траје и даље. Он безуспешно покушава да нормализује свој „нови“ живот. Максимално се труди да буде добар, примеран и племенит.<sup>43</sup> У друштву није наметљив, живи превише усамљено и повучено. Ма колико се трудио, он је осуђен на самоћу, живи неприхваћен и одбачен у друштву јер је као некадашњи робијаш „сумњив човек“. Стеван Симић се свим силама труди да живи дистанцирајући се од свог некадашњег поступка. Он је постао особа која не исказује осећај кривице за оно што је урадио, али његови поступци говоре више од речи. Он показује заједници да је он у ствари добар, да је он нешто друго, да није зао. Када особа учини неку велику штету другоме, она кроз осећање кривице и поступке кајања показује заједници да није зла. Тиме се она другом презентира као човек који је нешто урадио ненамерно или несвесно који је свестан трагичне последице и који, кроз осећање кривице, саосећа с патњом свих оних које је у патњу увукао (MILIVOJEVIĆ 2004: 549).

У већ разматраној приповеци Радоја Домановића *Промашена срећа* (1899) у оквиру обликовања портрета газде тлачитеља аутор нам представља човека који претерује у свом тврдицу и опсесивној жељи да стекне што већи иметак. Увидом у сазревање, ток и исход једног оваквог психолошког профила, можемо закључити да се трагичност једноставне кривице може препознати и у овој причи. Јунак је опседнут жељом за што већим иметком. Новац и богатство су му главна и једина преокупација. За све остало у животу он је слеп. Слеп је био за своју породицу, за сиромаштво свога брата, за сопствену потребу да се ожени, оствари као породични човек и отац. Када је све што је желео стекао, када је имање постало и довољно и велико, јунак схвата да је већ довољно стар и још више сам. Имао је „свега што могу имати богати људи, па ипак није срећан. На његовом лицу ретко се виђа осмех, па и кад се осмехне, то више личи на израз унутрашњег незадовољства, него радости...“ (ДОМАНОВИЋ (б. г.) I: 271). Уживање у стеченом богатству је бледило пред налетима осећања усамљености и

---

<sup>43</sup> Позитивне стране јунака су наговештене у оквирном хронотопу приче који има амблематичку функцију, истиче Снежана Милосављевић Милић. Опис ентеријера у овој Домановићевој приповеци усмерен је ка унутрашњој карактеризацији главног јунака – обућарски дућан треба да означи Стеванову вредноћу, позитивну страну његове личности, с обзиром на његову трагичну кривицу (МИЛОСАВЉЕВИЋ МИЛИЋ 1999: 98).

безвредности мукотрпног одрицања, труда, брига и свих уложених напора. Запажао је и да се они који немају ни кирију да му плате, смеју, радују, да нису сами, да су срећни. У њему се појачавала завист и мржња према свему и свакоме. У портрету газда-Томе се препознају Адлерова карактеризација зависти. Адлер наводи да се у тежњи за моћи и надмоћности у човеку развијају црте зависти. Дистанца у којој човек стоји према своме сувише великом циљу открива се у облику осећања неке мање вредности. Из понашања такве особе и његових облика живота се стиче утисак да је тај човек још веома далеко од свог циља. У свом ниском самооцењивању и незадовољству, он понајвише долази дотле да непрестано мери како други стоје према њему, шта су други постигли и увек се осећа закинуто. То се дешава чак и када он има више од других. Сви ти појавни облици осећања закинутости јесу знак несакривене, незадовољене сујете, знак воље која непрестано хоће да има више, воље која хоће да има све (ADLER 1990: 219).

Тома је завидео чак и сиротињи која је ишла у поцепаној одећи на њиховом спокојном лицу, на смеху и шали уз које раде најтеже послове. Није се обазирао и није хтео да сачека и помогне ћурчији, који је код њега становао и каснио са киријом, и коме су распродате ствари за кирију. Тома није био милостив ни према његовој деци. Реч „дечица“ га је посебно иритирала. Разматрајући карактерне црте агресивне природе, Адлер говори и о тврдоћи, с тим што не мисли само на ону тврдоћу која се односи искључиво на „згртање“ новца, већ на општи облик који се углавном испољава у томе што неко не може поднети да другоме учини неку радост што се дешава са газда-Томом готово до краја приче. Такав човек, наводи Адлер, тврд је својом оданошћу према целини или према појединцу, подиже око себе зидове да своје бедно благо обезбеди само за себе. Ту се лако упознаје веза како са честољубивошћу и са сујетом с једне, тако и са завишћу с друге стране (ADLER 1990: 222). Одавно је примећено, наводи Зоран Миливојевић, да антисоцијална и дисоцијална личност не показује осећање кривице ни онда када уради неко веома свирепо дело. Такво понашање је протумачено дефектом у вредносном систему такве личности јер она није интернализовала одређене социјалне вредносне норме. Међутим, у извесном броју случајева постаје јасно да су такви поступци управо манифестација мржње која се осећа према људима. То указује на постојање неког вредносног система, али таквог који је сасвим различит од оног који деле други чланови заједнице (MILIVOJEVIĆ 2004: 427).

Како је газда-Тома пореклом из сеоске сиромашне породице, а видели смо да је бити сиромашан у Србији XIX века значило бити озбиљно егзистенцијално угрожен, порекло страха и несигурности који воде у тврдичлук и претерану потребу за стицањем иметка као пропратну појаву осећаја несигурности можемо тражити у породици главног јунака. Међутим, бољи социјални положај неће од газда-Томе начинити бољег човека, већ напротив, још већег егоисту, усамљеника, промашеног а завидног, неспремног да било шта у животу промени, те се узроци не могу наћи у јунаковом некадашњем социјалном статусу.

У двема Домановићевим приповеткама јунаци страдају „од сопствене руке“, односно сами су жртве својих страсти, нагона, карактера и, наравно, околности које увек имају одређеног удела. Зато остатак живота проводе, сами, несрећни, са болним успоменама, немирне савести, отуђени од света, као лаки плен деструктивних мисли. Иако највећи узрок њихових несрећа лежи у њиховој природи, која их потпуно психички слама (очигледно је да живе несрећни и усамљени), они сами својим деловањем постају виновници туђих несрећа. Стеван пошто убија ујака, породицу и себе потпуно уништава. Тома уништава брата и све оне који му на неки начин „стану на пут“.

## **1.2. Пораз идеализиране слике о себи – Симо Матавуљ *Др Ивановић***

Узрок страдања главног јунака (али и људи блиских њему) у приповеци Симе Матавуља *Др Ивановић* (1908) је изразита нарцисоидност главног јунака. Доктор Ловро Ивановић је био млади лекар сељачког порекла из прве генерације младића који су се у Бечу школовали. Није био леп, али су његову привлачност поправљале „уњеголико велике сјајне очи и питомо лице“ (МАТАВУЉ 1954: 625). Нараторов утисак је да се млади доктор прецењује, да је уверен да ће све бити како он жели, да је хладан и неискрен, неизмерно себичан, спреман на „сваки компромис са својом савешћу“. Био је из богате куће и знало се да ће наследити поприлични иметак. Поносио се својим успесима на љубавном пољу и код жена, по јунаковој причи, био неодољив. Осим коментара, наратор и другим поступцима наговештава да су самоувереност и

идеализирана слика о себи главног јунака проблематични. На пример у опису: „Само добро оштре очи и добро испитљиве могле су поњекад опазити на докторову лицу као њеки облачак сјете, кад би се забављао с лијепом и богатом племићком, а и она би поњекад се загледала у њега њекако као у недоумици, без израза каквог осјећања“ (МАТАВУЉ 1954: 627). На овом примеру се потврђује да Матавуљ користи детаље не само да би одговорио захтеву реалистичке поетике, већ и да би детаљним описом наговестио даљи ток радње. Младенко Саџак у овом опису примећује да ће „мноштво прецизно примијећених детаља (нпр. њени безосјећајни погледи али и сјета на његовом лицу, који наговјештавају супротстављене односе супружника у интересном браку) послужити наратору не само да наслика и уведе ликове у причу већ и да дâ узроке драме која ће услиједити у даљњем развоју радње“ (САЏАК 2008: 49–50).

Јунак путује за Божић као гост до родитељске куће како би обавестио породицу о намери да се ожени, али га на путу у неочекиваном сусрету у сеоској крчми, на вејавици, стиже казна. Путници заједно са доктором Ивановићем свраћају у крчму, незнајући ко су власници крчме. Долази до изненадног физичког обрачуна, главни јунаци остају неповређени, а читаоци у даљем току у ретроспективним сликама употпуњавају докторову животну причу. Власник крчме је брат жене коју је доктор као младу (док је служила у њиховој кући) обешчистио. Девојци је било шеснаест година, остала је у другом стању и родила дете. Брат се зарекао да ће доктора убити. Породица је нудила новац, њиве, могућности да се заложе да се девојка уда. Пошто брат није пристајао, породица је молила доктора да кући не одлази док се „све не заборави“. Дошавши кући, након несреће у крчми доктор ће се нагло разболети и умрети.

Тумачење поступака јунака др Ивановића наводи нас на ставове Карен Хорнај која, истражујући људске конфликте, истиче потребу неуротичара за стварањем идеализиране слике о себи што је један од начина да се особа конфликта ослободи. Неуротичар ствара слику о ономе за шта верује да сам лично представља или о томе шта понекад осећа да може или да треба да буде. Свесно или несвесно створена, та слика је увек веома далеко од стварности. У својој суштини идеализирана слика је несвесна појава. Неуротичар није свестан да себе идеализира. На који ће начин њено стварање утицати на његов став према самом себи зависи од врсте његовог индивидуалног интересовања. Ако је за неуротичара најважније то да убеди себе да је он своја идеализирана слика, он развија уверење да је у ствари виши дух, изванредно људско биће, чије су истинске мане узвишене. Идеализирана слика је, по мишљењу многих аутора, ма како се називала, тврђава неурозе коју је тешко уздрмати. Фројд ју је

увео у теорију о неурозама називајући је терминима: его, идеал, нарцизам, супер-его. Она је централна теза Адлерове психологије где је описана као стремљење ка супериорности. Њена најплеменитија функција је да се идеализирана слика замењује реалистичним самопоуздањем и реалистичним поносом. Неуротичар мора непрестано да одмерава своје снаге, упоређује себе са другима и то не због зависти или каприца, већ због неумитне потребе. А пошто се он у суштини осећа slabим и посрамљеним он мора да трага за нечим што ће му помоћи да се осећа бољим и вреднијим од осталих. То може попримити облик чеднијег осећања или осећања јаче безобзирности, љубави или цинизма, јер он се у својој души мора на неки начин осећати супериорним. Сасвим очевидни агресивни нагони се манифестују тиме што особа мора бити прва у свакој ситуацији, у индиректном доминирању над другима и њиховом повременом експлоатисању и у неподношењу било каквог мешања са стране. Без обзира на то колико је фантазија уткано у идеализирану слику, она за неуротичара има вредност стварности. Уколико је више усвојена, утолико више представља његову идеализирану слику, а његово стварно биће пропорционално се губи (HORNAL 1976: 85–93). Наведене особине неуротичара се могу потврдити и у психолошком профилу доктора Ивановића. Његово образовање, професија и поприлични иметак само потпомажу креацији слике која је далеко од реалности.

Овакви појединци, наводи Адлер, хоће увек да играју прву улогу и животни императив им је бити први, по сваку цену. Та улога је иначе у људском животу праћена свакојаким неуспесима. Ови људи се налазе увек на челу неких мањих група у служби или друштву. Они су увек у првим редовима зато што се протурају и воде велику реч. Са друге стране, ово су људи који стоје пред понорима, нису најбољи другови у игри и у тежњи да покажу своју надмоћност и у великим и у малим стварима, често унесрећују свој живот, али и живот околине. Колико је др Ивановић заправо несигуран, нестабилан и плашљив човек види се у другом делу приче. Престрављен, побегао је са лица места у крчми, оставивши другове да сами реше проблем, не размишљајући о могућим последицама. Обешчашћену девојку је раније оставио саму, одбацивши одговорност. Од одговорности је заправо побегао. Рађа му се дете које никада није видео. Покушава да се ожени властелинком (и тиме још више ојача свој статус). Да његов проблем није решен, нити заборављен, нити наиван, ни неозбиљан, он схвата приликом драматичног случајног сусрета у крчми када се у једном тренутку сагледава несразмера између идеализиране слике коју представља свету и праве природе. Доктор Ивановић је са лица места побегао, али га је потискивани страх сустигао. Након

догађаја у крчми<sup>44</sup> страх и несигурност кулминирајући у јунаку доводе до нагле болести и смрти.

Разматрајући присуство нултог степена реалистичког дискурса у прози Симе Матавуља, Драган Бошковић као пример издваја приповетку *Др Ивановић*. Јунак ове приче је, наводи Бошковић, формиран као модернистичка индивидуалност и тако отворен преступу. Уверен је да ће све бити по његовој жељи, те је зато спреман на сваки компромис са својом савешћу. Зато се његово сучељавање са личним преступом може „реалистички“ разрешити једино његовом смрћу. Задовољење јунакове жеље симболички је активирало друштвени и поетички поредак који је прекрива. То је постигнуто или дистанцом приповедача или конвенцијалном формулом коју изговара кочијаш („видјесте ли шта учини женско“), иако је порекло трагедије управо у мушком у жељи за самоидентификацијом која иза себе оставља смрт (субјекта) и реторичко-културни стереотип његовог друштвеног разрешења. Доктор Ивановић на путу ка родном месту открива своју дуалистичку природу. Сазнаје се да је јавно омиљени и перспективни доктор, заправо лицемерни прељубник и лош човек. Ивановићево путовање („митологизовани топос путовања“), преко три брда и долине обликовано је као улазак у мећаву, у невидљиво, скривено које нестаје тек када се дође до кафане и сазна за јунаков грех. Ивановићев повратак, посредован фолклорно-митолошким структурираним сном његове снахе, наводи нас на закључак да и овде реалистичка свест узмиче пред митолошком. Хришћанско-митолошка раван је Божић, идеализовање породице коју подрива сазнање о ванбрачном детету др Ивановића. Поетичка свест ове приче, наводи Бошковић, се објављује не само уплитањем различитих хронотопа и приповедних модуса, отовреношћу модернистичком карактеру јунака, већ и модернистички кодираној поджанровској свести у поднаслову приче „(из успомена једног старог судије)“ (БОШКОВИЋ 2011: 62–64).

---

<sup>44</sup> Овде је крчма као зависна јединица покретач наративне динамике, односно простор који осим места дешавања, постаје „место које делује“ (BAL 2000: 113), утиче на фабулу и фабула постаје подређена презентацији простора. Тако се сукоб на путу у крчми користи како би се радња окончала у реалном простору и попунила ретроспективним сликама из живота главног јунака (ИВАНИЋ 2002: 98).



## 2. ПУТЕВИ ПОРОКА

### 2.1. У оковима коцкарске страсти – Лаза Лазаревић *Први пут с оцем на јутрење*

Лаза Лазаревић је један од првих српских писаца који је приказао унутрашњи свет личности кроз психолошку анализу. Највише је приказао преломе у човеку, ситуације када након претрпљеног посрнућа у човеку настаје морални преображај. Проза Лазе Лазаревића је у књижевној историографији оцењивана као врхунац српског реализма. Ове приповетке су најавиле почетак епохе модернизма. Јован Скерлић је истакао да је мали број наших писаца који су за живота тако величани и узношени, те да је Лазаревић писац - „најскладнијих и најлепших прича, без којих неће бити ниједна антологија српске књижевности“ (СКЕРЛИЋ 2000: 247). Милан Кашанин је у овој прози приметио савршенство у сажетости излагања, хитром вођењу дијалога и ритму реченица (КАШАНИН 1977: 114). Јован Деретић открива недостатак критике бирократског поретка и зеленашког капитала и наглашеност идеализације старог патријархалног света и његових вредности. Лазаревић открива драму отпора малих, у себе затворених заједница против сила које вребају из спољашњег, непријатељског света. Као поклоник старих заједница он је први српски писац који је изразио модерну индивидуалистичку психологију и први представио судбину интелектуалца у нашем друштву. Сукоб између сентименталног интелектуалца и патријархалне средине разрешава као и у идилично-параболичним приповеткама, враћањем заљубљеног у крило породице али су последице тог чина у приповеткама о интелектуалцима трагичне. Жртвовање личне слободе не доноси срећу, него неспокојство и трајно обесмишљавање живота (ДЕРЕТИЋ 2011а: 829). Душан Иванић их је окарактерисао као прозу која се „одвија између опажања, констатовања спољашњег, видљивог свијета, очекивања догађаја (као слутње, наде, бојазни) и непредвидивог, изненађујућег обрта“ (ИВАНИЋ 2002: 250). Снежана Милосављевић Милић запажа у Лазаревићевој прози у поетичком и естетичком погледу „сврховит почетак приповедака за који је карактеристичан феномен непостојеће претприповести, одсутног или сасвим експлицитно изостављеног сегмента текста (...) у приповеткама *Швабица*, *Први пут с оцем на јутрење*, *Све ће то народ позлатити*, *Ветар...*“ (МИЛОСАВЉЕВИЋ МИЛИЋ 2014б: 30). Лазаревићева визија света нипошто није равна и једнодимензионална, нити је мисаоно компактна: она је, напротив, обавезна вишем облику уметничке интеграције

различитих животних и духовних ставова и феномена (ПАНТИЋ 2015: 108). Милорад Јеврић наводи да је Лазаревић уместо спољашњег света и напетих друштвених односа, у сам центар поставио људску индивидуалност и неслућено богатство унутарњег живота, иако та личност никако није била ослобођена од спољашњих притисака и сложених међусобних интеракција. То не значи да се писац одрекао читавог наслеђа сеоских приповедача, јер је у његовом делу и даље слављена бројна патријархална задруга и њен узвишени традиционални морал (ЈЕВРИЋ 2017: 457). Драгана Вукићевић у делу Лазе Лазаревића препознаје катахрезу као адекватни троп душе, као допуну исказу који је заправо немогућ и недовољан. Катахреза је у реализму начин исказивања неизрецивог, нематеријалног и оног бесмртног у човеку (ВУКИЋЕВИЋ 2014а: 128).

Када је у питању приповетка *Први пут с оцем на јутрење* (1881) Димитрије Вученов наводи да би на основу количине драмског набоја ова приповетка могла израсти у трагедију античких димензија. На самом врхунцу радње прелама се пут ка трагедији (VUČENOV 1986: 31). Владимир Јовичић у њој уочава усамљеничку драму главне личности која покушава да разлучи свој лични идентитет од улоге породичног старешине које му је припала и коју мора да игра како патријархална правила налажу (JOVIĆIĆ 1978: 60). Горана Раичевић је на примеру ове приче показала како се феномен епифанијског доживљаја, имајући у виду завршни део приче, може применити на књижевност.<sup>45</sup> Снежана Милосављевић Милић у причи *Први пут с оцем на јутрење* препознаје „исповест човека који трага за суштином свог (изгубљеног) бића, које је увек и биће другог“ (МИЛОСАВЉЕВИЋ МИЛИЋ 2014а: 26).

Како је средиште интересовања Лазаревићеве прозе човек индивидуалац и његов духовни свет, аутор је инсистирао на оживљавању великих људских емоција и потресних спољашњих сцена и унутрашњих драма личности. Лазаревић се необичним поступцима уживљавао, вешто описивао и прецизно откривао оне преломне или трагичне тренутке, драматичне обрте у људском животу који појединца мењају или у смеру преображаја или пораза.

---

<sup>45</sup> Појам епифаније потиче из семантичког круга хришћанске религије, али је познат и естетици и књижевности. Позивајући се на *Речник књижевних термина* Ц. А. Кадона у којем се каже да реч епифанија потиче од грчке речи и значи појављивање, објаву, шире објављивање божијег присуства на земљи, Горана Раичевић појашњава значење термина у науци о књижевности. Епифанија је као архетипски симбол божанске објаве симбол емоционалне реакције људи на божанственост и узвишеност које се осведочују у неком конкретном догађају. Епифанија у књижевности може описивати афекте, емоције које су карактеристичне за религијско искуство сусрета са објављеним божанским принципом, као што је случај са завршним делом приповетке *Први пут с оцем на јутрење* (РАИЧЕВИЋ 2007: 103–111).

Основу драмског сукоба у приповеци *Први пут с оцем на јутрење* чини очева коцкарска страст. Како све болести зависности подразумевају претеривање, превршеност, прекомереност, страдање услед овог порока се уклапа у трагичност једноставне кривице. Пропаст породице као последица коцкарске страсти њеног старешине је тема приповетке. Драму покреће један човек окован коцкарским пороком, преносећи је на целу породицу. Аутор тиме укршта две драмске ситуације: растућу коцкарску страст главног јунака и страх укућана од очекиваних последица. Драмским сукобом су обухваћени и главни јунак и чланови његове породице. За главног јунака, Митра, се може рећи да страда сопственом кривицом, али не и за чланове његове породице. Слика амбијента испуњеног злим слутњама и напетим ишчекивањем нечега лошег, што се мора, с обзиром на Митрово понашање десити, атмосфера страха, слом главног јунака који умало не извршава самоубиство употпуњавају и интензивирају драматичност радње ове приповетке (СОЛЕША 2014: 53). Драмски набој ове приповетке подсећа на античку трагедију, с тим што се у самој кулминацији преокрет усмерава у неочекиваном правцу.

У приповеци се уочавају следеће композиционе јединице. Пролог, у коме се даје мотивација приповедања, следи сећање наратора Мише на оца Митра. У оквиру тога писац нам даје очев портрет, очеву нарав, очев однос према деци, шегрту, мајци и свету. Затим се износе детаљи односа између мајке Марице и оца Митра. Следи приповедање о току Митрове опседнутости коцком. Митар почиње да се коцка, да губи и добија. Губи сат, па га враћа, затим неке ситнице добија, а онда губи вранца. У следећој етапи видимо Митра кога је коцка потпуно савладала. Он се непрестано коцка, добија и губи. Од посла и куће се потпуно отуђио. Крчма се у причи појављује као место заразе, наводи Јован Деретић. Она је супротстављена кући, а посетиоци крчме породици. Заштитник куће је мајка Марица, господар крчме, округли Пера Зелембаћ, коцкар, који, све док се на крају приче не буде нашао у робијашким хаљинама, делује као оличење ђавола. Јунак опседнут коцком дух крчме преноси у светињу породичног огњишта. Породица не пропада, као што не пропада ни Митар, који је породицу довео до руба пропасти. Дух старих заједница утемељених на љубави и братској солидарности живи и даље. Следи драматична ноћ у којој коцкар губи све, као и молитва укућана пред иконом, потом јутро после и нараторов поглед кроз кључаоницу. Соба у којој су коцкари провели ноћ подсећа на хаотични кафански простор после тешке пијанке, у коме више ништа није на свом месту. Па ипак, до расула не долази (ДЕРЕТИЋ 2011а: 827). У оквиру кулминације и разрешења аутор се

зауставља на другој ноћи након губитка свега, очево опраштање од деце и покушај самоубиства. Одмах затим следи чувени дијалог родитеља поред амбара, који усмерава радњу ка томе да се Митар врати породици. У епилогу се извештава о судбини Пере Зелембаћа.

Сликајући очекивање породичне катастрофе и њен ток, писац нам је приказао амбијент у коме је све у знаку напетог ишчекивања несреће, обавијено психозом страха и лоших предсказања. Напето и трауматично је приказана сцена коцкања у ноћи потпуног губитка и Митров покушај самоубиства у сцени код амбара која се доводи до ерупције, снажно и напето, али и веома вешто окреће у смеру разрешења сукоба који проистиче из разумевања, љубави, топлине. Композиција приповетке је усклађена са ауторовом намером да прикаже драматични догађај у животу једне породице, преломни тренутак и избављење од још веће невоље. Све је то захтевало пажљиво и складно вођење приче и обликовање кључних ситуација, а највише прецизно психолошко нијансирање главних протагониста (ГЛИГОРИЋ 1954: 151). Важно је напоменути да је у приповеци *Први пут с оцем на јутрење* паралелно са обртом у драмском току радње извршен и психолошки преокрет главног јунака.

Драматичност радње у приповеци *Први пут с оцем на јутрење* је постигнута и помоћу контраста, парадокса и градације. Унутрашња емотивна стања јунака се изражавају спољашњим знацима као што је ћутање, плач, глас, поглед. Писац постепено појачава емотивна стања до врхунца. У почетку Марица једноставно ћути, затим „ћути као заливена“, најзад „ћути као камен“. Или, Марица плаче, јеца, на крају нема више суза. Митар у почетку „гледа преко ока“ до погледа разрогачених очију у најкритичнијем тренутку. Драмско вођење тока догађаја и психолошки портрети учесника су веома упадљиви, али ипак у овој причи доминантан облик казивања је нарација. Портрети, ентеријер и екстеријер су дати кроз нараторово казивање. Нарација није наметљива и веома дискретно увлачи читаоце у токове радње. Психолошка припрема, контраст, градација, неочекивани, нагли обрт и расплет у приповеци *Први пут с оцем на јутрење* су стилско језички поступци веома блиски драмској уметности. Драмски карактер новеле је пре свега свођење основне сижејне линије. Како драмска тензија расте сиже се динамизује, што је посебно наглашено баш у овој Лазаревићевој новели (МИЛОСАВЉЕВИЋ МИЛИЋ 2008: 11–12).

Лик главног јунака Митра, виновника породичне несреће, који је и сам заточник самоће је веома успешно портретисан применом динамичног развојног поступка. Лик

Митра у приповеци најпре отпочиње физичким портретом са посебним освртом на облачење:

„Он, мој отац, носио се, разуме се, турски. Чисто га гледам како се облачи: џемадан од црвене кадифе с неколико катова златна гајтана; поврх њега ћурче од зелене чохе. Силај ишаран златом, за њега заденута једна харбија с дршком од слонове кости, и један ножић са сребрним цагријама и с дршком од слонове кости. Поврх силаја транболос, па ресе од њега бију по левом боку. Чакшире са свиленим гајтаном и бућметом, па широки пачалуци прекрили до пола ногу у белој чарапи и плитким ципелама. На главу тури тунос, па га мало накриви на леву страну, у рукама му абонос-чибук с такумом од ћилибара, а с десне стране под појас подвучена, златом и ћинђувама извезена дуванкеса. Прави кицош!“

(ЛАЗАРЕВИЋ (б. г.): 69)

Оваквим описом открива се Митров друштвени статус и богатство као и навика да се облачи у складу са угледом и местом у друштву, али и већ наведена маскирана сујета (претеривање у лепом и китњастом облачењу је често примитивнији облик маскирања сујете, по Адлеру). Затим писац указује на Митрове карактерне, психолошке и моралне црте, откривајући Митров однос према жени, деци и средини. Митар је био озбиљан, намрштен и ћутљив, никада се није смејао, нити се икада шалио, увек је био хладан. Морало је бити све по његовом. Никуда није са женом одлазио, а и са људима је мало говорио. У цркву је ишао само на Ђурђевдан, а у кафану свако вече. Мало је пио, чак ни кафу није обожавао. Из овог првог описа Митровог скоро да ништа не наговештава драму у породици коју ће покренути отац. Видимо ауторитативног и строгог према себи и другима оца, узорног грађанина, сигураног у себе и самопоузданог. Примећује се да Митар, као отац и „глава породице“, нема готово никакву комуникацију са укућанима. Складно патријархалној традицији, Митар не исказује љубав, потискује осећања, јер би патријархално друштво могло протумачити присније понашање и могуће изливе нежности као слабост старешине заједнице која би могла угрозити његов ауторитет. На основу тога, као и увида у друштвено-социјално окружење и време радње приповетке, уважавајући ставове Владимира Јовичића, закључује се да је Митар у сопственој породици у суштини сам и несрећан, оптерећен предрасудама да ће бити бољи отац или муж ако не покаже никакву блискост са својом породицом. Митров унутрашњи конфликт је конфликт улоге, чији је најчешћи извор несклад који често може да постоји између захтева улоге и способности особе. Неслагање између

конституције појединца и оног што култура обично захтева од њега јесте потенцијални извор његових конфликта (KREČ, KRAČFILD 1973: 665) што се препознаје и у овој, али и у Лазаревићевој приповеци *На бунару*.

Митар је човек, гледано из угла патријархалне заједнице, без права на слабост. Нити он отворено показује љубав према породици нити породица према њему. Митар жели да зна хоће ли бити вољен и када не буде био цењен. Митар мора да разлучи свој лични идентитет од улоге породичног старешине која му је припала и коју мора играти како патријархална правила налажу. Митар почиње да се коцка трагајући за доказом да ли је и колико вољен. Његова коцкарска страст има психолошку основу у присилном обуздавању емоција. Јунаково лоше понашање наратор објашњава лошим околностима, које су снашле Митра, а не његовим лошим карактером. Пре разрешења конфликта причајући о Митру, наратор истиче да је Митар некада био сасвим други човек, све док се није почео дружити са лошим људима. Период када га је обузимала коцкарска страст је праћен и извесном грижом савести, што се види по томе како је деци давао новац, куповао скупа одела и скупу храну. Мајци није гледао у очи. На њене молбе да прекине с „ђавољим послом“ одговарао је веома грубо, наглашавајући да он зна шта ради. Сукоб, конфликт присутан у главном јунаку, у овој приповеци се преноси на остале чланове породице, што је веома драматично приказано у сценама напетог ишчекивања катастрофе, страха и лоших слутњи. Код страха срећемо најснажнију емоционалну заразу, можда јачу него код било које емоције. Опажање, слушно или визуелно, да је неко други у стању јаког страха често ће код посматрача изазвати панику, чак и онда када ништа друго у датој ситуацији не постоји што би могло да изазове ту емоцију. Важна компонента у ситуацијама страха је временска перспектива окренута будућности. Може се предвиђати оно што ће се десити. Задржавајући се у мислима на тим збивањима, ствара се стање снажног антиципираног страха. Антиципација предстојећих опасности обично се доживљава као анксиозност (KREČ, KRAČFILD 1973: 323–328). Најимпресивнији је опис Митра након страшне ноћи: „На једној столици за столом, леђима окренут вратима, седи мој отац. Обе руке до лаката наслонио на сто, а на руке легао челом, па се не миче. Гледао сам тако дуго, али он ама да је мрднуо. Само видех како му се слабине купе и надимају. (...) Чинило ми се, (...) да је он мртав, па сам се чудио како мртавац дише“ (ЛАЗАРЕВИЋ (б. г.): 84).

Митар је ставио на коцку све што га је у очима околине чинило моћним, уваженим и истовремено усамљеним. Чини се као да испробава могућност живота једног другог Митра, који би могао понекад погрешити и признати грешку, који би се

гласно смејао у загрљају жене и деце. Писац слику о порочној страсти и друштвеноштетној појави у приповеци *Први пут с оцем на јутрење* шири у слику јединке која, препуштајући се страсти, тестира сопствени интегритет. Тако је ова приповетка, иако су драмом обухваћени сви јунаци, највише у ствари Митрова монодрама. Импресиван је опис Митра пре разрешења конфликта у приповеци:

„Фес мало затурио, па му вири испод њега коса и пада му на високо чело. Бркови се опустили, лице потамнело, па остарело. Али очи, очи! Ни налик на оне пређашње! Чисто посукнуле, утекле у главу, упола покривене трепавицама, полако се крећу, нестално и бесмислено гледају, не траже ништа, не мисле ништа. У њима нешто празно, налик на дурбин коме су полупана стакла. На лицу некакав тужан и милостиван осмејак — није то никад пре било! Такав је изгледао мој стриц кад је пред смрт искао да га причесте.“

(ЛАЗАРЕВИЋ (б. г.): 86)

Свестан да је пропао, он решава да се убије. Следи чувени дијалог између Марице и Митра. Марица, која га је и раније упозоравала да не изазива судбину, пружа руку Митру у оном тренутку када Митар нема више шта да јој пружи, осим своје руке. Тако је Митар платио своју отуђеност. Митрова победа се симболично означава звонима са црквеног звоника и првим заједничким јутрењем. Примећује се присутна типична схема греха, која се уочава у Митровом лику. Митар представља тип хришћанског преобраћеника. У његовом животу уочавамо првобитну фазу незнања, искушења и странпутице, указивања на пут спасења и тешкоће при том, савете других, пропаст и најзад преображај обележен божанском интервенцијом, након чега следи чврста одлука да се престане са старим начином живота и отпочне један сасвим нов (АВОТ 2009: 221).

За ваљану рецепцију веома је важно и ауторово опредељење за одговарајућу приповедну форму. У српској књижевности XIX века је веома чести оквирни облик приповедне форме, који се у прози Лазе Лазаревића појављују у разноликом видовима. Појам оквира подразумева границу књижевног текста према вантекстовној стварности. Сваки текст се састоји из више наративних нивоа који се најлакше уочавају у приповедним текстовима који се традиционално називају „уоквиреним“. Оквирни приповедач може бити лик, да казује своју причу или сведок, слушалац туђе приче или неко ко представља читаоцу туђу причу (*Швабица*).

Обим оквирних облика и веза са унутрашњом причом у реализму су различити. Сиже може бити развијен или само назначен (*Ветар, Први пут с оцем на јутрење*). Оквирни приповедач најчешће прича у првом лицу једнине и његов задатак је да приповеци обезбеди уверљивост, веродостојност, нагласи њен миметички а неутралише фикционални карактер (МИЛОСАВЉЕВИЋ МИЛИЋ 2008: 108). Прелазак са оквирне приче на унутрашњу може бити и сасвим директан (*Ветар и Први пут с оцем на јутрење*). Приповетка *Први пут с оцем на јутрење* почиње и завршава се знацима навода. У првој реченици „Било ми је“, вели „онда тек девет година...“ једна једина реч „вели“ је изговорена са становишта оквирног приповедача.<sup>46</sup> Увидом у наративни ниво овај приповедач припада екстрадијегези, у истој равни је са публиком, те је уједно објективни, свезнајући, хетерогдијегетички (одсутан из приче коју приповеда). Он је сведок, слушалац испричаног, унутрашњи наратор. У приповеци се препознаје његова тестимонијална<sup>47</sup> функција којом се идентификује као лик, део колектива, наратор, који обезбеђује уверљивост испричаног.

Приповедање у приповеци *Први пут с оцем на јутрење* је фокализовано<sup>48</sup> кроз лик дечака Мише. Он је као дете био сведок трауматичних породичних дешавања о чему говори слушаоцима (приповедајући у првом лицу). Приповедно „ја“ се испољава на два начина као „ја“ наративне прошлости и „ја“ наративне садашњости. Мишино приповедање је из перспективе дечака и из перспективе одраслог човека што указује на променљиву перспективу приповедања. У овој приповеци је реч и о драматизованом приповедачу, оном који је у извесној мери означен као некакво „ја“. Џералд Принс запажа да драматизовани приповедач може бити прилично обележен али је чешће обликован са мноштвом физичких, менталних и моралних атрибута.<sup>49</sup> Често је на истом

---

<sup>46</sup> Приповедач може имати различите позиције. Према учешћу у дијегези, Женет издваја следеће позиције приповедача: хетеродијегетички приповедач је онај који је позициониран изван приче, хомодијегетички приповедач се налази унутар приче, може приповедати о себи (аутодијегетички), а може имати и улогу сведока. Женет разликује и екстрадијегетичког наратора (наратор основне приче који је на истој равни са публиком) и дијегетичког наратора или наратора уоквирене приче (PRINS 2011: 152).

<sup>47</sup> Тестимонијална, или функција сведочења, је уколико се приповедач ограничи на улогу сведока о догађајима о којима приповеда, било да је у њима сам учествовао, било да их је само посматрао или је њима само посредно сазнао (MARČETIĆ 2003: 97).

<sup>48</sup> Наратолози су ранију поделу приповедача на „ја“ и „он“ форму заменили у корист разликовања наративних позиција које приповедач може у причи имати. Унутар наративних позиција Жерар Женет издваја две примарне функције: ко говори и ко види. Женет је сматрао да се наративне ситуације не могу на одговарајући начин описати традиционалним категоријама прво и треће лице те је термином глас означао један посебан аспект наративног текста који се односи на функције субјекта исказивања, односно приповедача (ŽENET 1992: 96). Женет је такође и указао на термин дијегеза који подразумева фикционални свет у коме се одвијају приповедне ситуације и догађаји (ŽENET 1985: 92).

<sup>49</sup> Вејн Бут наглашава да је и најуждржљивији приповедач у извесном смислу драматизовани чим себе означава као „ја“ (BUT 1976: 172).



нивоу са ликовима као обични посматрач или сведок, као небитни учесник или као протагониста (PRINS 2011: 41). У приповеци Миша није једини приповедач, појављују се и приповедачи „помагачи“.<sup>50</sup> Пошто је у примарног улози сведока, он се налази унутар приче, те је хомодијегетички приповедач. Приповедајући у првом лицу једине он искључиво говори о оцу и мајци. Иако и себи говори веома мало, психолошка портретизација приповедача не изостаје. Садржаји приповедачевих казивања су испуњени емоционално сазнајним детаљима из детињства. Перспектива приповедања је ограничена на обим приповедачевог искуства (оно што је видео, доживео и чуо). Мишино приповедање се на појединим местима прекида уметнутим наративима (казивања мајке и кум Илијиног сина), али и на местима када приповедач износи делове који превазилазе његово знање.<sup>51</sup> Приповедачева перспектива је ограничена, што је видљиво у примерима нпр. „ни сам се не сећам свега баш натанко. Причаћу вам колико сам запамтио“, „ја се не сећам...“, „чуо сам једнапут...“, те се закључује да је у овој приповеци реч о непоузданом приповедачу.

Сви Лазаревићеви јунаци који су се сукобили са патријархалним редом су били покренути неком злом силом која се јављала у разним видовима као коцкарска страст, самовоља, вертеризам, лакомисленост, бунтовништво. Та сила је увек највише била усмерена према патријархалном моралу. Поколебане и посрнуле појединце увек је помогла нека савршена, снажна, добра и племенита личност нпр. Марица, Ђедо, Видак. Сам чин преображаја је брз, неочекиван, али прилично уверљив, попут сцене када Митар оставља кубуру, или када Анока полива на бунару.

Феномен трагичног се тумачи и као психичко доживљавање праћено осећањем туге, страха, саосећања, сажаљења са трагичним јунаком. Тај се доживљај може трансформисати у осећање душевног уздизања и окрепљења, пошто, иако је јунак патио и страдао, побеђује идеја за чије се остварење жртвовао. Оно што се посебно дешава трагичком јунаку не зависи од његовог моралног статуса. Ако је трагедија случајно повезана с нечим што је он учинио, трагедија лежи у неизбежности последица тог чина, а не у његовом моралном значењу. Ако, на трагу Нортропа Фраја, архетипски

---

<sup>50</sup> Уметнута приповест је приповест унутар приповести. Таква приповест припада метадијегетичком нивоу, а приповедање је метадијегетичко (PRINS 2011: 100).

<sup>51</sup> Снежана Милосављевић Милић издваја места на којима се нарушава тачка гледишта приповедача сведока. Женет таква места назива алтерацијама, а то су детаљи у којима приповедач показује знање које не може имати. Женетов термин за овакву повреду је паралепса и она се у Лазаревићевом делу открива онда када наратор предочева унутрашња стања ликова, њихове емоције нпр. поступци карактеризације мајчиног лика „ћути племенита душа...“ или место, опис коцкарске собе која се посматра кроз кључаоницу, сужено видно поље а у причи се даје детаљни приказ ентеријера (МИЛОСАВЉЕВИЋ МИЛИЋ 2014а: 17).

размишљамо о трагедији, препознаћемо у њој мимезу жртве, трагедију као парадоксалну комбинацију страшљивог осећаја неправичности (јунак мора пасти) и сажалјивог осећаја (баш штета што он пада) (FRAJ 1979: 243). Када је у питању незаобилазна катарза, ако на трагедију гледамо из аристотеловске перспективе, Горана Раичевић катарзично прочишћење тумачено у аристотеловском смислу сматра неодговарајућим термином за ефекат који се јавља након расплета драмског сукоба у Лазаревићевим приповеткама. Срећни расплети ових приповедака изазивају емоције ганутости, тронутости, узбуђења пред узвишеним које се могу обухватити појмом епифаније. Она није вид интелектуалног, већ емотивног односа према предмету и може се поредити са „доживљајем божанске моћи“ исказаној кроз чуда. Пример епифанијског доживљаја у књижевности је сцена из приповетке *Први пут с оцем на јутрење* када се мајка и деца моле пред иконом. Након тога следи сутрашњи сусрет мужа и жене (сцена код амбара и чувени дијалог). Епифанијски доживљај јунакиње из приче се преноси на читаоца што је доказ да се овај појам у књижевности може употребити онако како је Аристотел формулисао ефекат катарзе. Епифанијски ефекат се може препознати и у неким другим Лазаревићевим приповеткама (*На бунару, Он зна све*). Тако преображаје у карактерима тумачимо другачије, а ефекат који настаје када уочимо преовладавање божанског принципа у човеку, победу скромности, дарежљивости, доброте и љубави према ближњима, епифанијом (РАИЧЕВИЋ 2007: 110–111). Читаоци су тако често у ситуацији суочавања са правом људском природом. Пратећи трагичне судбине или трагичне моменте у животима појединих јунака, а које се могу десити сваком човеку, читаоци спознају и властиту суштину.

## 2.2. Порочне жене у хладу сеновитог дрвета – Светолик Ранковић *Стари врускавац*

Страдање породице изазвано порочним понашањем жена које, разумљиво, изазива осећај љубоморе, беса и повређене части представио је Светолик Ранковић (1863–1899) у својој приповеци *Стари врускавац* (1899). У књижевној историографији је често истицано једно упадљиво обележје прозе овог писца, песимистичко схватање света и човека. Јован Скерлић је запазио да се у првим Ранковићевим делима опажала песимистичка црта, те да се живот овом писцу чинио као „нека прљава бујица, која крши и носи са собом један по један од наших светлих идеала и свих светиња наших младих дана, свега онога што нас је издизало над прљавштинама свакодневице“ (СКРЛИЋ 1964: 253). Ранковићеве приповетке и роман *Горски цар* остаће морална документа као доказ колико је силно био уздрман наш народни живот на селу (СКРЛИЋ 1964: 263). Истицано је и одступање од идеализоване слике сеоског света, те сељаци и сељанке у Ранковићевој прози нису безазлени. У његовом страсном селу прељуба није нимало изузетна појава (...) село све више и све наглије постаје поприште неправде, порока, мржње. Тако се чини да проза савременика Ранковића и Веселиновића, као да говори „о две сасвим различите земље, или бар о два потпуно различита доба исте земље“ (ЈОВАНОВИЋ 1966: 125). Драгиша Живковић је препознао Ранковићев суморно-супериоран иронични став према учмалом животу србијанске паланке и према бирократизованим чиновницима извршне власти које ће током даљег књижевног рада прећи у психолошко анализирање интровертних људи слабе воље и депресивних стања, који кроз живот иду погрешним кораком и кривим путевима (ЖИВКОВИЋ 1994б: 250). Кад се има у виду ондашња стварност Шумадије, наводи Живомир Младеновић, разумљиво је и оправдано што је приказивао више тамне него светле друштвене појаве. У његовом књижевном раду запажају се два периода: почетнички, ведрији, под видним утицајем Игњатовића, Глишића, Лазаревића, Веселиновића и каснији, самосталнији, критичкији и песимистичкији (МЛАДЕНОВИЋ 2007: 398). Новина коју Ранковић уноси у српску прозу јесте начин гледања на живот и нова слика, истакао је Јован Деретић. Он не открива свечану фолклорно церемонијалну страну сеоског живота, не доноси призоре са слава, заветина, свадби, у његовој „лирској панорами села“ видимо сељаке у обављању различитих сеоских послова и у другим ситуацијама значајним за појединце и

колектив. Склад између човека и природе у овим приповеткама се нарушава или неповратно губи. Услед деловања спољашњих и унутрашњих сила, социјалних зала и плотских нагона, човек се одваја од природе и креће се путем који води изопачености, саморазарању, пропасти (ДЕРЕТИЋ 2011а: 872–873).

Новија истраживања су у прози Светолика Ранковића откривала иновативне наративне стратегије. Душан Иванић истиче да је Ранковић унео у српску књижевност нов однос према сеоском животу и сељаку, сагледао социјалне и психолошке комплексе и на други начин функционализовао описе природе. У Ранковићевом новелистичком опусу се додирују неколике потврђене струје српског реализма у које продиру иновативни захвати: критичко-сатирична (антибиروقратска) усмереност, опоре слике паланачке и сеоске средине, те ширење простора психолошке дескрипције и усредсређивање целог текста на карактере/ситуације (ИВАНИЋ 1996: 96). Иванић наглашава и позицију свезнајућег приповедача, смену екстерног и интерног виђења, високи степен субјективације, продор доживљеног говора, монолога „ширење психолошке дескрипције и усредсређивање цијелога текста на карактере/ситуације“ (ИВАНИЋ 2007: 192). Драгана Вукићевић издваја учесталост психолошке мотивације (ВУКИЋЕВИЋ 2005а: 8), док Љиљана Ћук наводи да у овој прози јунак више није тај који прича причу, већ се прича приповеда због јунака (ЋУК 2007: 213). Ову прозу карактерише и смењивање тачки гледишта (САЦАК 2008: 140). Александар Пејчић истиче да радња Ранковићевих паланачких и градских приповедака нуди нови тематско-мотивски склоп сижеа: проблеме живљења ван колектива, вере и целодневног живота у заједници. Иако су истраживачи настојали да укажу на Ранковићев негативни однос према граду у односу на сеоски живот, наводи Пејчић, град и село нису супротстављени јер се ради о подједнакој профилизацији, перспективизацији села, чак изразитије имајући у виду приповетке *Стари врускавац*, *Богомољац* и *Сеоски добротвор* и града (ПЕЈЧИЋ 2014: 77).

Када је у питању приповетка *Стари врускавац* која је по оцени Велибора Глигорића најснажнија ауторова приповетка, у њој се могу препознати мотиви који потичу из Ранковићевог субјективног света, из његових расположења, скепсе, душевних горчина, разочарања. У *Старом врускавицу* су сједињени легенда и стварност, машта и јава. Аутор је злој коби коју је уткао у трагику личности дао значење мистичне силе, магије фатума (ГЛИГОРИЋ 1970: 25). Ранковић је нагонске пориве у човеку у овој причи повезао са деловањем нечистих сила, наводи Јован Деретић, пошто је приповетка заснована на традицијском мотиву сеновитог дрвета и

његовог кобног утицаја на судбину три покољења једне породице. Веза са демонским светом у овој приповеци се остварује посредством женских ликова. Оно што је до тада било незамисливо у српској приповеци из народног живота, о чему Ранковић пише, јесте сексуална распусност сеоских жена, неверство према мужу, претварање снажних мушкараца у сметене слабиће. Заједничка особина ових жена је моћ коју стичу над другима и тежња да управљају туђим судбинама. Ранковић нас суочава с феноменом воље за моћ, он открива психолошке основе владања другима и наговештава суделовање у томе демонских сила у човеку и изван њега (ДЕРЕТИЋ 2011а: 874).

О симбиози човека и друштва са природом и њеним хтонским силама у *Старом врускавцу* говори и Милорад Јеврић. Симболика старе трешње је у томе што она изражава дуговечност и раскошност живота у сеоској средини. Јеврић наводи да стабло старе трешње прераста у књижевни лик, што је једна од карактеристика Ранковићевог симболизма. Овде се не укрштају само фантастика и реалност, већ и подсвесна стања, снови да би се употпуниле поруке и литерарна значења. Тако сан старог деде предсказује оно што ће се збити у будућности, па снови добијају футуристичку одредницу. Каснија истраживања познатих психоаналитичара (Фројд, Адлер, Јунг) доказала су да један део снова може имати антиципативну димензију. Ранковић је ударао неке такве основе психолошком реализму у приповеткама, а још више у својим романима, наводи Јеврић (ЈЕВРИЋ 2017: 581).

Трагично страдање у овој приповеци су проузроковале порочне жене. Аутор даје хронику трију покољења код којих је у средњем дошло не само до патње, већ и до људских жртава. Високи уметнички думети приповетке постигнути су захваљујући тематској сложености, иновативности у избору ликова, просторно-временској организацији која не ограничава епску ширину. У функцији наратора је унук (дете сукобљених и страдалих супружника) из чије се перспективе сагледавају догађаји које приповеда у првом лицу, присећајући се историје своје породице. Оваквим избором приповедача постиже се сугестивност и ефекат усменог приповедања, непосредности и актуелности.

Сложеност тематике се огледа у обради три доминантне теме које нису једнако развијене у свим деловима. Наратор приповеда о мистичном утицају једне трешње на свог деду, оца и њега самог, наглашавајући породичну слабост мушких чланова према женама: „Треба да знате, децо, да је цело наше племе женољубиво. Меки смо вам пред женама као врапци“ (РАНКОВИЋ (б. г.) III: 67). Дрво је посадио дед. Поред трешње се као момак, договорио с девојком да одбегне за њега. И отац је баш на том месту

одлучио да се ожени девојком, која је, посвађавши се са снахом, дошла да му се сама понуди, а затим, касније, одбегла са другим. Слична судбина је снашла и самог наратора. Десило се и њему да се баш овде одлучи на женидбу са Живком Николином, која му се допадала, али којом се није мислио оженити. Међутим, она му није била верна. Не затакавши је једном код куће, пошао је у воћњак и видео је под врускавцем с другим. Зачас се створио под дрветом и замахнуо секиром: „Ударац за ударцем одјекну кроз миран воћњак. Врускавац крцну, покрете се и одједном се сруши са свога постоља, трештећи и ломећи све око себе“ (РАНКОВИЋ (б. г.) III: 93). Тајанственог дрвета је нестало, Живка му се вратила и он је „од оног дана свакад био човек.“

Дакле, окосницу ове троделне приче чини веровање о чудесном дрвету које је паганског порекла. Овој фолклорној теми придружују се теме „митска веза између врускавца и породице, слабост према женама и фатални утицај жене на токове судбине“ (ВЕЛИЧКОВИЋ 2001: 33). Међу наведеним темама се као главна издваја тема породичних односа, тачније, фатални утицај жена на мушки део породице. Чланови породице су се према овом дрвету односили са страхопоштовањем верујући да све њих са овим дрветом повезује нека необична сила. Тема митске везе између врускавца и породице развија се у уводном експозиционом делу приповетке. Најстарији члан породице је посадио врускавац. Породични мит о моћи дрвета и његовом судбинском утицају на породицу утемељио је сам ђедо, на основу две случајности које су се подудариле. Од прва два цвета на врускавцу само се од једног приметно плод, исто као што је ђеду од двоје деце у животу остало једно. Мит се у породици кроз генерације преносио и поткрепљивао код њених чланова захваљујући породичним ситуацијама које су се понављале, а које се везују за женидбу јунака. Фаталну моћ ове трешње описује и сам ђедо када говори о тренутку када је трешњу посадио „од тог се дана окрете све“. Живот трешње почиње истовремено са доласком прве жене у породицу, а то је веома важан тренутак који ђедо описује: „и мени се тога часа учини да оде пола крви из мене и састави ме с тим дрветом“ (РАНКОВИЋ (б. г.) III: 65). Ђедо, заправо, наговештава нераскидиву везу коју ће ово дрво имати са породицом, закључивши касније да „у њему лежи нека чудна сила која има нешто са мојом кућом“ (РАНКОВИЋ (б. г.) III: 67). Одлуку о женидби сви мушки чланови породице доносе под врускавцем, али на овом месту такође долазе и до сазнања о неверству жена. Укућани верују да је моћ овог дрвета усмеравала токове њихових животних судбина, зато нису могли објаснити порекло слутњи, страхова и страхопоштовања према овом дрвету које је постало симбол куће.

Мистика трешњиног дрвета се може тумачити у складу са истраживањима Веселина Чајкановића који говори да је култ дрвета и биљака један од старих култова са којим се православна црква брзо и безусловно измирила, те је у српском народу култ дрвета необично свеж и јак (ЧАЈКАНОВИЋ 1973: 7). Дрво се у српској традицији сагледава као добро или лоше, што се односи и на дрво трешње. Трешња има извештан религијски значај у добром и у рђавом смислу. Трешњиним дрветом не треба ограђивати гробље „јер је (то дрво) проклето“. С друге стране, муслимани у Босни сматрају трешњу за свето дрво и о томе постоји легенда. Трешња има извесну улогу и у врачањима и гатањима. Према гранчици трешње гата се о дужини живота испод гране дивље трешње провлаче се нероткиње да би зачеле (ЧАЈКАНОВИЋ 1994: 199–200). Чајкановић у делу *Мит и религија у Срба* наводи да према неким старинским схватањима једнако српског и других народа постоји веровање да дрвета и биљке могу бити сеновите. Сеновите биљке могу припадати некој души (воћке и лозе које се саде по гробовима, ружа поникла на гробу невино погинуле Јованбеговице, косовски божури, самоникли босиљак на Исусовом гробу) или могу припадати неком добром или злом демону, или дивовима, или божанствима (ЧАЈКАНОВИЋ 1973: 8). О сеновитом дрвету је писао и Вук Караџић наводећи да то дрво има такву силу да онај „који посијече одмах умре или дуго година до смрти остане болестан“ (КАРАѢИЋ 1972: 318).

Друга тема приповетке је тема мушке слабости према жени која је посебно развијена у делу приче који се односи на живот и судбину друге генерације, генерацију нараторовог оца. Трећа тема о фаталном утицају жене на мушкарца развијана је у животној причи и наратора и његовог оца. Приче имају различити исход. У једној је трагичан у другој се трагедија спречава.

Сложени троструки фабуларни ток чине, дакле, три јединице, прича о свакој генерацији које су спојене приповедним временом као оквиром, у коме су смештени одломци из прошлости породице, наратор и врускавац као „лик“, који доприноси стабилности композиције (ВЕЛИЧКОВИЋ 2001: 43). Станиша Величковић издваја да временска слојевитост ове приповетке и њен шири временски распон нису утицали на то да се приповедање усмери ка ширим, богатијим и сложенијим садржајима. У приповеци постоје два основна временска плана приповедно време, време старости наратора и приповедано време, испричано време. Приповедно време епизодично пресеца приповедано време, које се пак дели на време живота сваке од генерација: ђедова прича о настанку врускавца, историја трагичне Милошеве судбине и прича о

Душану и Живки и крају врускавца. Све ове приче су постављене у хронолошком следу.

Мотив чудесног дрвета Ранковић је искористио као срж своје приповетке у којој је слојевита фабула спојена са трешњом у јединствену целину, наводи Јасмина Катински (КАТИНСКИ 2016: 20).<sup>52</sup> Трешњом, као једним од јунака аутор је повезао вечно и тренутно, те причу о једној породици учинио универзалном што се посебно постигло понављањима неких ситуација и сличних судбина ликова (ВЕЛИЧКОВИЋ 2001: 34). На основу речи које говори ђедо о трешњи као чудном, судбинском за његову породицу дрвету, као и догађаја који следе, а односе се првенствено на то да се одлука о женидби код тројице мушкараца ове породице доноси нагло, управо испод дрвета трешње, те да се касније жене понашају веома проблематично и имајући у виду завршетак приче, стиче се утисак да је проклетство породице почело са животом трешње. Као и симболика трешње и значење жене може бити негативно, демонско. У *Речнику симбола* се, између осталог, наводи да архетип мајке (жене) може носити и негативна значења тајновитости, скривености, мрака, онога што прождире или заводи. Улога несвесног због релативне супериорности коју има у односу на свесно, може се преобразити у улогу мајке уништитељке, равнодушне према појединцу и обузете једино слепим циклусом стварања (GERBRAN, ŠEVALIJE 2004: 534).

Ликови у причи су издиференцирани са јасно постављеним разликама између мушкараца и жена које јесу узрок свих опасних догађаја. Све жене и сви мушкарци су слични једни другима. Како је основна тема слабост мушкараца према жени, тако је и доминантна особина мушкараца немогућност да се у односу на жену поставе нити равноправно нити супериорно. Сва тројица одлуку о женидби доносе нагло, сви су према женама попустљиви, у женском друштву збуњиви, немоћни пред њиховим хировима. Код сваког мушкараца се примећују ове црте, али нису код свих једнаке реакције на невоље које их сналазе, те им стога ни судбински токови нису исти. Жене су моћне, отресите, предузимљиве, снажне воље, чулне, склоне прељуби. Од свих ликова једино су нешто више издиференцирани ликови Милоша и Ружице, чија је и судбина исприповедана са више детаља до краја и која има трагични исход.

Радослав Ераковић запажа да је ова приповетка карактеристична и по томе што у њој одговорност за пропаст и патњу чланова породице није приписана неком уобичајеном реалистичком негативцу као што би био корумпирани чиновник, зеленаш

---

<sup>52</sup> Опширније о фолклорним мотивима у приповеци *Стари врускавац* у огледу Јасмине Катински „Фолклорни елементи у приповеци *Стари врускавац* Светолика Ранковића“ (Катински 2016: 13–21).



или коцкар. Оно што сагледавамо као трагично у овој причи налази се у средишту сижејне конструкције, а то је трагична прича о самоубиству нараторовог оца који није успео да се помири са својом неверном супругом и због тога себе и њу динамитом усмртио. Наратор судбину свога оца сазнаје из дедине приче (ЕРАКОВИЋ 2013: 17).

Станиша Величковић износи да је у Ранковићевој приповеци жена „узрок многих недаћа које сналазе породицу“ (ВЕЛИЧКОВИЋ 2001: 73). Милош, нараторов отац, иако стасит и леп младић био је „смеран и стидан као девојка“. Одлуку да се Ружицом ожени доноси управо сама Ружица, а он нема снаге чак ни да размисли о њеном предлогу, као што касније неће успети да брачне невоље реши. „Милош је један од Ранковићевих ликова који оличавају људе слабе воље, неспособне да се супротставе ни човеку, ни средини, ни људима, ни изазову судбине“ (ВЕЛИЧКОВИЋ 2001: 34). У тој слабости, заправо, лежи његова прекомереност. Иако га је жена преварила, он је још увек воли, чак је спреман да јој опрости и врати је деци и себи у свој дом што она категорично одбија. Ружици смета Милошева слабост. Она, „денабет девојка“, није у Милошу препознала господара нити мушкарца чији би се психолошки профил уклопио у ондашњи културни образац. Тако је проза Светолика Ранковића иновативна у српској књижевности по томе што аутор уводи сасвим нови тип жене који умногоме одступа од уобичајених, честих стереотипних приказивања жена као безгласних, бестелесних, покорних бића у српској реалистичкој књижевности. Ранковићева жена је жена са наглашеним индивидуализмом, храбра, својеглава, предузимљива, енергична, у *Старом врускавицу* већ фатална за мушкарца.

Милош је се заволео са Ружицом и одлучило да се узму без сагласности родитеља. Заправо, Ружица је сама дошла њиховој кући по дану. Родили су двоје деце и све је кренуло како ваља. Међутим, све се мења када се вратио из војске неки Живан Јованчин за којим су луделе многе девојке из села. Примећивало се да се Милош ућутао, а Ружица постала нервозна. Често је без разлога тукла децу. Избегавала је Милоша и на крају одбегла са Живаном. Након три године Милош добија позив од народне војске да иде на кулук у градњу шанчева чак иза Пирота. Милош одлази и тамо среће жандарма Ђерића, земљака који је случајно пронашао Живана и Ружицу. Милош одлази са Ђерићем, затичу Ружицу саму. Милош је зове да се врати, враћа је силом, она говори да за њега неће, да га не може гледати, да ће се увек Живану враћати. Милош је одводи код стења која су била избошена (минирана) и ту обоје гину.

У причи наратор се не устручава да у својим, заправо „јединим“ коментарима, жени да карактеристике демона. Тако је Ружица у јединој причи „клета мајка“ коју кад

погледаш „као да си напунио уста врелом чорбом, па се осврћеш око себе, као да си нешто изгубио. Враг је знао, била је некако чудновата“ (РАНКОВИЋ (б. г.) III: 68). Ружичин поглед је био „ђаволски, право у очи, па сече као љутим ножем“ (РАНКОВИЋ (б. г.) III: 68). Ђедо се и двоумио да ли да благослови, тј. „да је пусти у кућу“, јер иако је из поштене породице, окарактерисана је као „џенабет девојка“ која може у његову породицу „унети ватру и зло“. Ђедов опис Ружичине демонске лепоте је у функцији најаве зла које ђедо пореди са природном катастрофом: „одједном се завитла вијор пред овом нашом кућом, навукоше се црни облаци на небесима, груну гром и прште непогода... ама из сред ведра неба! Врати се из војске неки Живан; звали смо га по мајци, Јованчин“ (РАНКОВИЋ (б. г.) III: 70).

Милош је волео своју жену и молио је да се врати, иако му је била неверна. Женина прељуба је на њега деловала тако да му је све „онемилело“ и није могао да „помисли да се она опет врати ономе и да буде његова“. На трагични чин убиства и самоубиства, који ће условити осипање и патњу породице, јунак се одлучује пошто је изазван женином демонском природом и невером али и утицајем средине. За идеални образац патријархалне заједнице (о чему ће бити у даљем току рада више речи) је недопустиво да су мушкарци „меки пред женама ка врапци“, док се у реалним околностима то дешавало. У идеалном обрасцу жена би морала бити сурово кажњена за овакве поступке. У приповеци *Стари врускавац* кажњени су и жена прељубница и преварени муж, који је, ипак, хтео да жену себи врати, упркос томе што би се у заједници сигурно показао као још већи слабић. Како наводи Радослав Ераковић, „овај догађај је довео до учвршћивања снажне стереотипне представе о свим мушким потомцима „уклете“ породице, који су судбински предодређени да буду жртве фаталних и промискуитетних жена“ (ЕРАКОВИЋ 2013: 22).

Са психолошке тачке гледишта овде је реч неадекватној љубомори појединца. Када је љубомора реакција на стварну ситуацију она се означава као реактивна љубомора. Йубомора се разграничава на адекватну и неадекватну на основу процене начина на који особа изражава љубомору. Тако је љубомора неадекватна и онда када постоји оправдан разлог за такво осећање, али када је начин изражавања социјално неприхватљив, што је повезано са склопом мржња уништење и туга-повлачење, који, у крајњем случају, могу довести до убиства или самоубиства (MILIVOJEVIĆ 2004: 590). Када је склоп мржња–уништење у питању за љубоморну особу објекат љубави постаје зао јер је изневерио и преварио особу коју и воли и мрзи. Истраживања показују да је чак око једне трећине свих убистава мотивисано осећајем љубоморе, при чему је

интересантно да је чешће убијање партнера него ривала (MILIVOJEVIĆ 2004: 588) што је случај и у овој приповеци.

Стари вурскавац нестаје оног тренутка када јунак (овог пута наратор, који је у односу на претке већ и образован човек) буде победио слабост, колебљивост, трпељивост, покорност. То је симболично приказано у тренутку када јунак у афекту сече дрво. Након сече старог вурскавца, живот се враћа у нормалу. Нестанак вурскавца значио је и престанак мита о њему, прекид традиционалне покорности мушкараца и могућност новог почетка. Ако би се упоредила психолошка карактеризација наратора и његовог оца, увиђа се да је Милошев син, Душан, наратор, ипак образовани човек, општински писар, који се мучно али истрајно суочава и на крају раскида са деструктивним породичним наслеђем. Урођена нагонска потреба за кажњавањем или осветом је прекинута што је доказ емоционалне зрелости јунака (ЕРАКОВИЋ 2013: 22).

## **VI ТРАГИЧНОСТ ЕТИЧКИХ СУКОБА**

## 1. САВРЕМЕНИ ТРАГИЧКИ СУБЈЕКТ – ПОПРИШТЕ СВИХ СУКОБА

У модерним поимањима трагичког субјекта уважава се постојање индивидуалне приватне трагедије једнако разарајуће као и античке. Трагедијски конфликт се испољава у изгубљености сопственог индивидуалног животног пута. Тако се конфликти препознају као последице одлука или самоспознаје која се нарочито успешно учавала код јунака у трагедијским конфликтима до којих се долази због веће освешћености, затим унутрашњег развијеног или стеченог вредносног система – система који нема никаквог другог избора него да неизбежно прихвати супстанцијалност. Модерни драмски трагедијски лик је постао усамљен. Драмски сукоб се често одвија унутар субјективитета, недоступан за спољашњи свет, те није само спољашње динамично деловање нужно трагично. Тако је у књижевности новијих времена трагично добило још један појавни облик: облик пасивног деловања, ситуацијске смирености и спољашње спокојности, а трагедијски сукоб постао много комплекснији. За испољавање трагичног довољно је било да јунаци размишљају и пате. За савремену конфликтну трагичну схему није потребна универзална потпора, дакле, није више нужно да свет дели исту хијерархију вредности. Довољна је јунакова лична патња или лични конфликт. Конфликт се појављује и разрешава у унутрашњости субјективитета. Јунак не мора страдати активним деловањем, допуштена му је потпуна пасивност. Уместо да субјект представља само једну страну у конфликту, он постаје поприште за све сукобе. Како наводи К. Ј. Козак, модернизам је субјект довео до врхунца индивидуалности и независности. Индивидуалност субјекта превалила је пут од пропасти метафизичких структура апсолутног погледа на свет, преко свести о свету који живи у субјективитету, до модернистичке констатације да појединац у себи не садржи велике прекретнице, већ своју крхку и у већини случајева престрашену свест. Другим речима, није остало ништа друго до на себе и у себе усмерити субјект. Јунак, додуше, налети на људе, али им остаје туђ. У новијој књижевности се генерализује усамљеност човека који се суочава са слепом судбином, а то је темељна усамљеност трагедијског јунака (KOZAK 2009: 99–124).

На основу модернијих поимања трагичког субјекта могуће је пратити испољавање трагичног у српској књижевности у оним делима у којима је тематизован невесели и несрећни живот људи, чије се интимне жеље и снови гасе у окрутном

моралу патријархалног света. Појединац и његова судбина који завршавају као жртве закона патријархалног морала су у средишту ових дела. Током XIX, а добрим делом и у XX веку друштвена средина коју су описивали српски реалисти је својим патријархалним нормама и низом неписаних правила унапред одређивала животни пут појединца, не допуштајући готово никакву индивидуалност. Зато је важно најпре дати шире објашњење друштвено-историјског контекста, али и расветлити улогу књижевности у репродуковању идеолошких пракси (у нашем случају патријархалне идеологије).

### 1.1. Моћ, свемоћ и немоћ патријархалне идеологије

За истраживање феномена трагичног, испољеног у страдању појединца, који је жртва патријархалних норми, важан је детаљнији осврт на прецизније одређење патријархата, патријархалних образаца и њиховог испољавања у животу србијанског друштва XIX века. Када је дефинисање патријархата у питању резимираћемо ставове Керол Пејтман [Carole Pateman] (*„Бог је човеку дао помагача“: Хобс, патријархат и брачно право*) која указује на тројаки вид теорија патријархата. О патријархату су главну дебату водиле феминисткиње осамдесетих година XX века које најчешће полазе од претпоставке да су патријархални односи породични односи, те многе од њих „патријархат“ тумаче као појам моћи коју мушкарци имају над женама. Упркос обимном емпиријски доказном материјалу, ово схватање још увек нема значајну теоријску потпору. Феминизам и политичка теорија истрајавају на дословним интерпретацијама патријархата као права оца. Теорија патријархата је имала три различите историјске форме, наводи Керол Пејтман: традиционалну, класичну и модерну. Традиционална теорија породицу и оца види као метафору политичког и друштвеног права који воде порекло из породица. Сви односи моћи се асимилију у очинску власт.

Класични патријархат је формулисан у XVII веку. Пример класичне теорије се огледа у аргументацији Роберта Флимера који је сматрао да су очинска и политичка власт идентичне. Класична форма била је потпуно развијена теорија политичког права и политичке послушности. Теорија друштвеног уговора сматра да се људи рађају слободни и једнаки што значи да се нужно политичко право или доминација једног

човека над другим може успоставити само путем договора (друштвеног уговора) између оних којих се то тиче.<sup>53</sup> У овом виду патријархата жене су политички неважне. Отац је једини родитељ и биће способно да генерира политичко право. Патријархат у смислу очинског права престаје крајем XVII века. Трећа, модерна теорија, сматра да је патријархат уговорни, а не природни и отеловљује мушко, а не очинско право. Томас Хобс је један од најактивнијих теоретичара који је сматрао да господари породица владају захваљујући уговору (покоравану), а не својој очинској способности. Мушкарци као господари или слободни и равноправни мушкарци ступају у изворни друштвени уговор који конституише цивилно друштво. Жене постају потчињене да би учествовале у стварању новог цивилног друштва. Хобсова теорија је рана верзија аргументације изложене крајем XIX и почетком XX века са пуно детаља и референци на многобројне етнографске податке да су цивилизација и политичко друштво настали као последица свргавања материнског права и тријумфа патријархата (PEJTMAN, 2002).

У ставовима припадница феминистичке књижевне теорије се износи да мушкарци и жене не настају са својим светом, већ су његов производ и заузимају одређени положај у односу на извесне силе. Када се каже субјективност мисли се на начин на који људи могу да испоље оно што се појављује као њихова индивидуалност. Ова терминологија се користи са циљем да се укаже на схватање да мушкарци и жене немају дати идентитет који претходи језику, већ га добијају усвајањем језика који им омогућава да науче ко су. Уметност у великој мери је уплетена у креирање односа

---

<sup>53</sup> Флимер је покушао да докаже природно порекло политичког права. Ако се узме у обзир да је Адаму бог на основу свог очинства дао краљевску моћ. Адам је постао први краљ и његово политичко право прешло је на касније очеве и краљеве, који су били једно те исто: сви краљеви су владали као очеви на основу своје прокреативне моћи, и сви очеви су били краљеви у својим породицама. Очинско право је само једна димензија патријархата. Флимерове наизглед једноставне тврдње замрачују изворно утемељење политичког права. Очинска моћ није извор политичког права јер се право оца утврђује тек пошто је настало политичко право. Пре него што мушкарац стекне природно право очинства потребно је да постане отац. Адаму је политичка титула подарена пре него што је постао отац. Што значи да полно право или брачно право мора нужно претходити очинском праву, заправо порекло политичке доминације лежи у Адамовом полном праву, а не његовом очинству. Међутим, класична теорија патријархата подразумева прокреативну моћ оца који је по себи потпун, који отеловљује креативну моћ и женског и мушког. Прокреативна моћ мушкараца подједнако даје и надахњује физички живот, и ствара и одржава политичко право. Мушкарац је узвишенији и главни је чинилац у стварању. Жена је празна посуда за испољавање полне моћи мушкараца. Адам и сви мушкарци ако хоће да постану очеви морају да испуњавају празне посуде. Мушкарцима се придаје моћ настанка новог физичког живота као и стварања новог политичког живота, односно рађања политичког права. Опширније на: <http://www.zenskestudije.edu.rs/izdavastvo/elektronska-izdanja/casopis-zenske-studije/zenske-studije-br-1>

неједнакости у моћи између мушкарца и жене. Уметност и одражава и ствара односе неједнакости (GARB). Савремена феминистичка критика допушта могућност да књижевност игра важну улогу у процесу конструирања субјективитета. Зато што је субјективитет процес, књижевни текстови могу имати значајну функцију.

У модернијим друштвима патријархат није ишчезао, већ је добио нову, маскирну форму. Некадашња полна заједница је замењена националним заједницама. Са појавом капитализма мушкарци су опажани као носиоци знања и процеса рада, док су жене сагледаване искључиво у оквиру породичног живота. Жене се опажају као нерационална бића, подређена страстима, оне су пасивне жртве афективних механизма који управљају њиховим унутрашњим животом. Феминистичка теорија анализира учинке патријархалне идеологије (SALECL). Жена је, незнајући, несвесно, да би постала субјект (покорила се) довела себе у позицију да као женско буде објективираним дискурсом. Мушкарац се од почетка свога постојања уздигао ка сведоминирајућој позицији која ће му омогућити да надгледа све. Тако тихо попуштање (верност) једног (жене) гарантује самодовољност (аутономију) другог (мушкарца), док се не наметне испитивање те немости као симптома историјског потискивања (IRIGARAJ). Феминистичке теоретичарке преиспитују психичко и социјално значење мушкости и женскости, односно вредност и значење које различита друштва и културе придају тим разликама. Поједине наглашавају друштвено условљавање у учење улога у понашању које се интернализују као наша природна „женскост“ или „мушкост“ што се зове родна разлика. Ослањајући се на теорију психоанализе оне смештају усвајање идентитета у оквир сложеног психичког процеса кроз који сваки „субјект“ несвесно пролази током пута кроз детињство и адолесценцију ка „мушкости“ и „женскости“ зрелог доба који су увек нестабилни. Намера феминистичког приступа текстовима класика је да обогати наше знање о ономе шта се догађа у тексту као и о томе како су они обликовали наше књижевне идеје и идеје о друштву у којем живимо, напомињући да канон чији су аутори мушкарци доприноси скупу информација, стереотипа, закључака и претпоставкама о женском полу које уопштено постоје у култури (ROBINSON, 2014).<sup>54</sup>

---

<sup>54</sup> Опширнија феминистичка истраживања књижевних текстова наведених ауторки се објављују у електронском часопису *Женске студије*.  
Доступно на: <https://www.zenskestudie.edu.rs/izdavastvo/elektronska-izdanja/casopis-zenske-studije>



## 1.2. Патријархални Балкан

Када је у питању културни идентитет Балкана, осврнућемо се на ставове Мирка Грчића који у огледу „Проблеми културног идентитета Балкана“ истиче најупадљивије црте менталитета балканског човека чије дефинисање произилази из истраживања Јована Цвијића, Иве Андрића, Владимира Дворниковића, Владете Јеротића и других. На овом терену се, наводи Грчић, формирао посебан етнокултурни тип “балканског човека” – *Ното Балканисуса* који је синтеза европског духа, источњачког мистицизма и инстинктивног човека оријента. У менталном склопу патријархалних Балканаца је гордост и задовољство малим, оскудним, но својим, оригиналним, карактерним. Такав систем вредности искључује потребу постојања великих држава, великих форми у уметности и система у филозофији и идеологији. Ако их је и било, то су биле вештачке творевине наметнуте од странаца. Током историје у овом региону због честих ратова дошло је до различитих процеса етничких интеграција и дезинтеграција. Тако је менталитет балканског човека менталитет раскршћа, вечите дилеме, нестабилности и бесмисла. Али, како је све нестабилно на овим просторима, ни етнички идентитети нису вечни и непроменљиви, наводи Грчић (ГРЧИЋ 2013: 56–57).

Владета Јеротић указује на једну карактеристичну црту балканског човека која се чини неуротичном, иако је дубоко укорењена у његово карактерно биће. Балкански човек не жели да прихвати у себи било какву несвесну снагу, дакле, снагу која не подлеже његовој вољи, односно свесној контроли. Необично га узнемирава препознавање конфликта у себи или било којег проблема који не може да савлада. Патњу осећа као срамоту коју треба да сакрије, исто тако и болест, телесну, поготово менталну (ЈЕРОТИЋ 2009: 77) што ће се у даљем току рада на конкретним примерима српске реалистичке прозе више пута потврдити.

Марија Тодорова у студији *Имагинарни Балкан* наводи да Балкан има недвосмислено мушки имиџ: то је представа о средњовековном витештву, оружју и заверама. У скоро сваком другом опису страних путописаца балкански мушкарац је нецивилизован, примитиван, груб, округан и без изузетка разбарушене косе. За разлику од класичног оријенталистичког дискурса који за потребе свог предмета проучавања прибегава женским метафорама, балканистички дискурс је искључиво мушки (TODOROVA 1999: 34–35).

У огледу „Нова подручја сукоба између мушкарца и жене“ Иван Шијаковић наводи да традиционална и патријархална друштва, односно групе остварују тежњу да жена остаје у оквирима приватне сфере, везана за кућу и децу, да служи мужу и породици, да се жртвује. Пожељно понашање жене подразумева да буде неприметна удаљена од јавне друштвене сфере и слободног грађанског живота. Жена се потискивала и потискује, маргинализује на различите начине што је видљиво у различитом третману мушке и женске деце од самог рођења. Најпре родитељи, како мајка тако и отац, желе да им се роди син. Током детињства се девојчице оспособљавају и припремају за „женске“ послове, одабирају се кроз школовање данас „женска“ занимања. Брак најчешће постаје облик деградације жене (уместо афирмације и потврђивања) јер жена постаје заробљеник породице и породичних односа. Дешава се да је изложена и разним облицима насиља. Шијаковић наводи да се већина истраживача у овој области слаже да су културни разлози у основи свих подела између мушкараца и жена и доминације мушкараца у „мушкој цивилизацији“. Почиње се са учењем мушких и женских улога у детињству, а завршава се стицањем моћи и власти у рукама мушкараца и подређеним положајем жене. Жена је експлоатисана и подређена једнако у друштвима где се подређеност правда поделом послова према половима, али и оним где таква подела не постоји, већ су жене принуђене да раде све послове као и мушкарци. Без обзира на еманципацију жена и данас у XXI веку је сасвим јасно да су жене и даље потиснуте из главних друштвених токова у многим земљама савременог света, те да им је пут до остварења жељених циљева још увек дуг. Узрок оваквом стању је неравноправна расподела моћи у друштву, традиционална култура, патријархална свест и економска неразвијеност. Потискивање жена почиње, дакле, и пре њиховог рођења и то је психичко потискивање кроз жељу да се роди мушко дете. Са таквом „добродошлицом у патријархални свет“ се потискивање наставља и у детињству. Првенство у свему имају мушка деца. Иако се издвајање и фаворизовање мушког детета у патријархалним породицама приписује очевима, резултати многих истраживања показују да је приврженост мајке мушком детету много чвршћа и емотивнија него код оца. Такав облик родне социјализације жене проузрокује касније да жене више цене мушкарце и то прихватају као природно стање ствари у породици и друштву. Касније се „женске улоге“ уче кроз процес идентификације са мајком чије је место у кући у приватној сфери. По том моделу од жене се очекује да буде скромна, послушна, трпељива, пожртвована, скривена. Жена треба сама да схвати и осети да је мање вредна од мушкарца, те је на њој да мушкарцу препусти бригу о свим значајним

и јавним пословима. Жене се уче да пристају на разликовање у обављању „женских“ и „мушких“ послова, да имају женско васпитање и краће школовање. Код неких жена се то акумулира у полни хендикеп изражен психолошком фрустрацијом кроз стални „жал“ за тиме што нису мушко (ШИЈАКОВИЋ 2005: 323–336).

Силвио Брациа у огледу „Патријархат као идеологија“ наводи да је појам патријархат веома близак појму идеологија и да је мушкарац, да би одржао постојећи поредак, увео идеолошки ниво, а све то да се одржи хијерархија помоћу сексизма. Проблем ове врсте се највише уочава у проучавању задруга и уопште породица. Прототип задружне структуре, на којој је народна идеологија базирана је онај из средине XIX века, а од тог времена такође се може видети и пропаст патријархалног система. Хришћански митови слични су осталим патријархалним митовима где се мушки и женски принцип стављају у односе горе – доле, дух – материја, небо – земља. Хришћанска религија, према томе, озакоњује патријархални начин живота и учвршћује патријархалне односе (BRACIA 1987: 132–133).

Никола Скледар у огледу „Појединац, култура, идентитет“ закључује да апсолутне људске слободе нема и да је човеков свет пун препрека и граница од којих се неке не могу превладати. Човек је одређен најпре биолошком природом, па затим као припадник одређеног времена и простора, одређене друштвено-историјске и културно-духовне епохе. Међутим, унутар тих одредница, у њиховом сукобу постоји простор човекове слободе, те он, упркос свему, може бити сам произвођач свога бића и живота. Човек је део друштвене заједнице у коју се укључује посредно преко друштвених категорија као што су породичне, пријатељске, радне. Целокупан друштвени живот човека се одвија унутар различитих друштвених скупина, које су, даље, историјске категорије. Свака култура се одликује одређеним нормама, правним, обичајним, моралним, којима се регулише понашање људи, које је за заједницу и владајуће друштвене групације корисно и сврсисходно. Ту спадају и „негативне нормe“, забране, *tabu* чији је циљ потискивање и онемогућавање неких неприхватљивих облика понашања и дезорганизације друштва. Национални културни идентитет је синтеза свих материјалних и духовних творевина и делатности који се односе на важна човекова питања и основне потребе одређеног националног простора. То су оне особине које га друштвено, културно и симболички деле од других националних културних идентитета и чине аутентичним (SKLEDAR 2010: 57–67).

Милица Ђуричић и Ивана Георгијев су у огледу „Еманципација жена на Балкану у 19. и 20. веку; контрастивна анализа улога Српкиња и Сефарткиња у

модернизацијским процесима“ осветлиле патријархалне обрасце понашања на подручју Балкана. За њих је карактеристично то што су они видљиви како код српског становништва тако и код припадника мањинских заједница: жене су предодређене да се баве децом и кућним пословима, док је мушкарцима дозвољено да често буду одсутни и то је било оправдано чињеницом да су они ти који су задужени за материјално стање породице. Мушкарац је представник породице у јавној сфери и једино он ужива грађанска права, па се жена никако не може сматрати равноправном са њим. Свођење припадница женског пола на улогу мајке и домаћице доводи до продуженог живота патријархалних идеологија и културних образаца који се преносе на наредне генерације. Српска породица је у XIX веку била заснована на старим патријархалним принципима, независно од верске и етничке припадности. То је доба неприкосновене владавине мушкараца. У питању је био друштвени модел који су подржавале и црква и држава. Ауторке напомињу да у Хабзбуршкој монархији деловање жена није било ограничено на узак породични круг, а њена слобода кретања била је знатно већа, па се закључује да су у неким крајевима Балкана, као што је Војводина, жене биле у повољнијем положају. Такође, жене у градским срединама живеле су у бољим условима од оних на селу, а посебно ако су биле из породице бољег материјалног стања (ЂУРИЧИЋ, ГЕОРГИЈЕВ, 2013).

О моделу функционисања балканског патријархалног друштва писала је и Љиљана Гавриловић у огледу „Појединац и породица“. Ауторка наводи да је идеални модел функционисања балканског патријархалног друштва формиран у стручној литератури на основу исказа припадника патријархалног културног миљеа и одражава идејни ред, односно систем вредности, идеја, веровања и представа о идеалним обрасцима и принципима деловања унутар друштвене структуре у којој су ти људи живели. То је заправо образац схватања које појединци, припадници патријархалног друштва, имају о себи и друштвеној стварности око себе. Оно што је важно, на шта ауторка посебно указује је да се идеални образац умногоме разликује од реалног модела, оног који функционише у пракси. Идеални модел организације патријархалних заједница почива на равноправности, заједништву и сарадњи. Према оваквом моделу патријархална друштвена заједница би требало да буде бесконфликтна, а појединци унутар ње неагресивне и неауторитарне личности, срећне и задовољне у њеном заштитничком окриљу. То подразумева и идеални модел расподеле моћи и прихватање ауторитета у оквиру породице. Најистакнутија опозиција у оквиру идеалног модела, наводи Љ. Гавриловић, јесте опозиција мушкарци/жене која се најчешће изједначава са

опозицијом јавно/приватно. Ипак, када је у питању однос јавно/приватно адекватнија је опозиција домаћин/одрасли мушкарци, с обзиром на то да су у оваквој заједници сви осим домаћина искључени из функције јавног. Тачније, само домаћин, односно лице у функцији старешине има право да наступа у делатностима спољног света у име породице. Опозиција мушкарци/жене јесте опозиција између две различите врсте делатности: мушкарци се баве стоком и земљом, пословима који су удаљени од куће и домаћинства, док се жене баве децом, кућом, окућницом и прерадом млека и вуне. Што значи да се ради о опозицији споља/унутра у оквиру сфере приватног. Између одраслих мушкараца се подразумевају сараднички односи због крвнородничке блискости свих мушкараца унутар породице, односно захтева породичне економије. Сарадња се подразумева и између жена, мада је прихватљива и могућност сукоба, најчешћа на релацији заова, ређе свекрва и снаха. Што значи да идеални модел односа инсистира на крвном сродству јер су сви мушкарци у породици крвни сродници, док жене нису, већ су само у социјалном сродству што доводи до могућности сукоба. Тако се отворила могућност да се све дисхармоније у породици приписују женској нетрпељивости. У расподели моћи не учествују жене, младићи и девојке нити деца, чак и када је реч о њиховом личном животу. Овако уређени систем идеалних односа у патријархалној заједници не пружа готово никакве могућности за истицање појединца у породици или ван ње. Могућност остварења личне идентификације се налази само у оквиру статуса у коме се појединац налази, јер је то једино друштвено прихватљиво. Ипак, унутрашња колизија постоји и препознатљива је. На пример, унутар једне заједнице сви мушкарци имају могућност да се нађу на месту домаћина када њихова генерација достигне период пуне зрелости. Тако да је то један од стимуланса за све младе мушкарце да развијају друштвено пожељне особине. Такмичарски однос између мушкараца се истиче у периоду њихове пуне зрелости јер се домаћин најчешће мења ако се његово руковођење не покаже успешним на више планова, нарочито економском (ГАВРИЛОВИЋ 2005: 200–205).

Положај жене у идеалном моделу увек је само подређен. Могућност стицања угледа, поштовања и самопоштовања не излази из домена потчињавања свеприсутном ауторитету свих мушкараца, независно од узраста коме припадају. На статус жене утиче у великој мери углед оца, браће и касније мужа и његове породице. Ипак, није мали број аутора чија истраживања говоре о функционисању женске субкултуре која у пракси утиче на структуру патријархалне заједнице што подразумева заједничко, прикривено деловање жена на каналисање мушког понашања које, и када би изазвало

сукоб унутар породице, формално сукоб никад не би прешао у кршење идеалног модела (Лазе Лазаревић, *На бунару*). У прози српских реалиста је доста садржаја који афирмишу овакав модел заједнице и појединца унутар ње. На такве примере наилазимо у прози Лазе Лазаревића, Милована Глишића, Јанка Веселиновића, Петра Кочића. Међутим, реалисти су препознавали функционисање жена и њихову улогу у подривању идеалног модела или пак утицај жена на очување патријархалног система када би се десило да се полуге моћи нађу у њиховим рукама, о чему ће у раду касније бити више речи.

Сеоска породица је једна од омиљених тема у српској реалистичкој приповеци. Управо је сеоска приповетка знатно допринела идеализацији задружног живота, као и типу идеалног патријархалног обрасца. Јанко Веселиновић тако у приповеци *Душмани* (1894) каже: „Има у нас по селима, кућа које су од старина задружне. У свакој таквој кући постоји ред који се никада не мења, него прелази с колена на колена. У таким је кућама ред као у кошници. Мудри домаћин распореди посао, па свако чељаде ради, не запирући. У оваквим породицама укућани се договарају о свему“ (ВЕСЕЛИНОВИЋ 1955: 313). Слични опис се налази на почетку Лазаревићеве приповетке *На бунару*: „Каква је то кућа, старинска задруга — читава војска! Дођи само увече, а да ти се надају, па ће те пресрести једна снаха на самом путу, с лучем у руци. Друга стоји у шљивику, трећа је пред стајом четврта одбија псе, пета у кухињи, шеста у соби куда те воде — читави сватови! И све је у њих весело, све скромно, све задовољно“ (ЛАЗАРЕВИЋ (б. г.): 165). Овакви описи су чести, међутим, у знатном броју приповедака ће се наићи на одступање од овог обрасца, које описују свађе укућана, непоштовање родитеља или пак појединца, жртву који страда услед немогућности да оствари свој лични интегритет на било ком пољу.

Љиљана Гавриловић наводи да жене које у потпуности одговарају идеалном обрасцу понашања патријархалног друштва с годинама, дуготрајним пожртвованим радом и угађањем свекру, мужу, касније синовима и свим мушкарцима из мужевљеве крвнородничке групе, тек када стекну статус свекрве која је реално прави центар моћи у патријархалној породици, постају само формално потчињене, с тим што се и симболизација потчињености своди на најмању могућу меру. Ту се могу открити разлози због којих саме жене инсистирају на рађању синова, понекад се чини и више од мушкараца, зато што им једино синови омогућавају достизање највишег женског статуса. Када они дођу у године пуне зрелости мајка је у могућности да делује на односе у породици далеко више преко синова него што је могла преко мужа. Рађање

синова је тако начин на који жене стичу статус и остварење личног престижа, како у породици тако и у широј заједници. Појединац који прихвата друштвеноприхватљиви образац понашања заузврат од заједнице добија заштиту и сигурност, као и могућност да се развија као стабилна личност у унапред датим оквирима, са мање-више потпуним увидом у основна збивања током читавог живота који може бити нарушен само спољним деловањем на које појединац не може утицати.

Увидом у реални модел породичних односа у патријархалној заједници, сазнаје се да жене могу бити значајан центар моћи, те да врше утицај на мишљење и одлуке својих мужева, иако то идеални модел не признаје. То се види на основу утицаја који имају женске сродничке линије, када је одржавање бракова у питању, али утицај се могао препознати и у другим ситуацијама. Женени агнатски сродници имали су право, чак и у идеалном моделу, да раскину брак ако би били незадовољни било због њеног неповољног положаја у дому било због неодговарајућих односа између породица. Женске сродничке линије су могле често да се мешају у свакодневни живот породице. Подршка агнатских сродника је истовремено ојачавала позицију жене у мужевљевој породици – дајући јој много већу самосталност него што идеални модел признаје, производећи чак неочекивано високу стопу развода бракова. Дешава се да омладина и деца могу утицати на породичне одлуке, нарочито када је у питању њихов лични живот (удаја, женидба, школовање). То се постизало посредно захваљујући утицају мајке и пријатељски расположених жена на одлуке мужева. Многа питања су се решавала без претходног знања мушкараца из породице, који би на крају дао своју сагласност.

Деобе задружних породица, до којих је обично долазило када се сва браћа ожене и добију своју децу (исти модел био је уобичајен, или бар веома чест, и у периоду између два рата), биле су осамдесетих година најчешће веома бурне. То су дуготрајни процеси који подразумевају ангажовање „добрих људи“, односно представника шире заједнице, али и дуготрајне судске спорове, а последица су дубоких унутрашњих сукоба, који нису само резултат женских нетрпељивости, већ много чешће представљају производ међусобне суревњивости мушкараца који доводи до сукоба између нуклеарних породица (ГАВРИЛОВИЋ 2005: 205–207).

О функционисању српске породице у оквирима патријархалног модела говори и Александра Вулетић у студији *Породица у Србији средином 19. века*. Иако се живот у задругама идеализовао и у јавности афирмисао, средином XIX века у Србији задруге нису биле нити чврсте нити трајне. Склапање бракова унутар задруге је повећавало број чланова породице што је касније доводило до њене деобе. Током XIX века у

Србији се старосна граница за ступање у брак стално снижавала. Ово је тумачено економским разлозима који су утицали на рано заснивање брака јер је породица довођењем снахе у кућу добијала још једног радника, а често и мираз. Код младића и девојака се најпре ценио физички изглед. Од њих се очекивало да буду здрави и способни за рад. Традиција говори да су на цени биле једре и румене девојке и стасити и развијени момци. Значајни су били друштвени и материјални статуси породица. Ретко се дешавало да се бракови склапају у оквиру материјално и социјално неуједначених породица. На селу бракови су се најчешће склапали са особама из истог села или из једног од суседних села због слабе социјалне покретљивости сеоског становништва.

Глава породице, мушкарац (не мора бити и најстарији) се бринуо о породичној егзистенцији, управљао кућним пословима и представљао породицу пред светом. Мушкарцима су припадали сви тежи пољопривредни послови: орање, копање, косидба, жетва, сеча дрва. Жене су се старале о кућним пословима и подизању деце. Кућни послови су подразумевали старање о хигијени, припреми хране, надгледање стоке и живине, припрему млечних производа, израду одеће од производње вуне и ткања до шивења, плетења и одржавања. Ипак, сеоске жене су често радиле и на њиви, нарочито у инокосним домаћинствима; оне су биле поштеђене само орања и косидбе које су сматране најтежим сеоским радовима. Ипак, када у кући није било одраслог мушкараца, жена се могла видети и поред раоника. Са друге стране, мушкарци нису радили послове који су сматрани женским пошто би то вређало њихов углед и понос. Ако су и били принуђени да их раде, то су чинили кријући од других људи.

Као пример женске подређености истицано је често прање ногу мужу и свекру. Овај обичај је најчешће извршаван у неким крајевима само првих дана брака, значи да је представљао само формално истицање и признавање мушког ауторитета. На положај жене је утицало и рађање деце. Нероткиње се нису цениле, а ни жене које су рађале само женску децу. У јавности супружници нису испољавали осећања. У друштву су једно друго ретко ословљавали именом, нарочито на почетку брака. Уместо имена користили су заменице – *он*, *она* или изразе *мој домаћин*, *моја домаћица* и сл. Подређен положај жене највише је долазио до изражаја у односима са спољним светом.

У реалном моделу у самој породици, а нарочито у односима с мужем, жене су могле имати више могућности да придобију моћ. Било је много случајева у којима су успевале да мужевима наметну своју вољу, преузимајући на тај начин иницијативу и водећу улогу у породици. Карактеристично је и да су жене сматране главним кривцима



за деобу задруга. Ироничним називом за жене – *ноћне кукавице* наглашавао се њихов утицај у брачној постелји када су, наводно, кукале тј. наговарале мужеве да изађу из породичне заједнице и да заснују сопствено домаћинство (Јанко Веселиновић *Мали Стојан*). Иако утицај жена није био узрок, већ повод за деобу задруга, народно веровање да су оне главни кривци за распад задружних породица довољно говори о значају женске воље и иницијативе.

Средином XIX века у српском друштву су мушке и женске улоге јасно дефинисане. Ауторитет мушкараца није се доводио у питање пред спољним светом, а то значи да није било потребе за његовом потврдом и истицањем применом силе, наводи Александра Вулетић истичући да се, ипак, средином XIX века назире процес друштвеног раслојавања задуживања и осиромашивања сељаштва као и постепени продор градских утицаја на село, а самим тим и у односе унутар породице. Материјално пострадали сељак губио је и део свог пређашњег ауторитета, а складност породичних односа уступала је тад место међусобним пребацивањима и сукобима (ВУЛЕТИЋ 2002: 66–82). Наведени проблеми србијанске породице пропраћени су свеобухватно у српској сеоској приповеци.

Клаус Рот [Klaus Rott] разматра прикривене трагове османске културе који се могу и данас препознати у државама југоисточне Европе, а који су вишеструко укорењени у културни образац и провлаче се све до модерних времена. Иако су грађанске елите након стицања независности у XIX веку улагале велике напоре да се трагови „прошле“ културе уклоне, процес иновирања никада није придобио облик потпуне промене целокупног друштвеног и културног система у балканским земљама. То је био веома издиференциран и комплексан процес селективног па чак и еkleктичног прихватања појединих елемената или група. На пример: јавни превоз и градска инфраструктура, одећа и техничке иновације прихватили су се веома брзо, јер су били компатибилни са постојећим системом, били су ефикасни и нудили су многе предности. За разлику од њих, друге иновације нису нудиле ове предности, већ су се сукобиле са основним претпоставкама и вредностима друштва на Балкану: на пример, западни друштвени и породични односи, засновани на индивидуализму и рационалности, (протестантска) радна етика и рационално мишљење, одређење улога двају полова, васпитање деце, навике у исхрани. Многи елементи отоманске и народне културе које је отоманска модификовала нису се више доживљавали као страни, већ као саставни део националне културе, па и културног идентитета. Међу њима се

посебно издвајају елементи попут родбинских и пријатељских веза, партикуларистичка етика и фамилизам, одржавање снажних веза са широм родбином и локалном заједницом, неповерење према свакој врсти власти и према граду, читав став према животу али и релативно велика друштвена покретљивост били су неоспорни део идентитета и носиоци углавном позитивних вредности. Сви ови, али и неки други елементи социо-културног система нису се могли (и не могу се) одбацити без губитка личног и културног идентитета. Овде треба напоменути и конзервативизам својствен исламу и традиционалним народним културама, мада је њу одржавала и православна црква која је била заинтересована за очување постојећег стања. Осим тога, очувању традиције погодовао је и маргинални положај балканских земаља које су биле на периферији, како у односу на центар отоманске моћи (са изузетком Бугарске) тако и у односу на иновативне европске центре (ROT 2000: 196–198).

Дакле, упркос тежњи ка модернизацији, европеизацији и уклањању свих видљивих трагова пређашње отоманске културе у сфери домаћег живота традиционалне патријархалне породичне структуре и даље преовладавају исто колико и традиционални начин одгајања деце и васпитања или сеоски начин живота и становања. Тако да су „де-отоманизација“ и „позападњавање“ Балкана процеси који једва да дотичу средишне тачке система вредности. Већи део њих заиста јесте остао нетакнут попут снажних личних и неформалних односа мишљења и делања у читавим сплетовима познанстава, веза, завичајних породичних спона, традиционалних улога које се додељују половима, важности појма части и мушког јунаштва и снажног народног веровања (у чини или „урокљив поглед“). Опстајао је начин живота којим управљају традиционалне норме и вредности. У случајевима у којима најважније вредности нису биле додирнуте није постојао никакав отпор променама, а спремност да се иновације прихвате била је некада већа него у земљама на Западу (ROT 2000: 202).

### **1.3. Реализам у књижевности као поприште патријархалне идеологије**

У прози српских реалиста се може препознати снажно деловање патријархалне идеологије посредством стереотипа о идеалној мушкости и женскости, затим породичним улогама којима се успоставља постојаност родне неједнакости, те афирмацијом претпостављених вредности патријархалне породице. Приликом тумачења великог броја женских ликова уочавају се родни стереотипи чији утицај на обликовање ставова и репродукцију патријархалне родне идеологије није био мали. То је уочљиво у прози готово свих реалиста.

Реализам се појављује истовремено са развојем индустријског капитализма и његова улога у успостављању, ширењу и одржавању идеологије и конструисању субјективитета је значајна. Реализам врши једну идеолошку делатност не само приказивањем света конзистентних субјеката који су извор значења, знања и акције, већ и постављањем читаоца као позиције с које је текст најбоље разумљив. Приповедна књижевност је у тесној вези са идеологијом, али то двоје није идентично. Књижевност је специфичан и несводив облик дискурса, а језик који гради сирови материјал текста језик је идеологије (BELSI 2003: 232–250).

### **1.4. Стереотипи у обликовању женских ликова у поезији српског реализма**

Традиционална и патријархална друштва остварују тежњу да жена остаје у оквирима приватне сфере везана за кућу и децу, да служи мужу и породици, да се жртвује. Карактеристика целе словенске, али и индоевропске културе је да се мушкарац према жени односи као према ропском бићу. Стереотипе о жени у српској култури истраживао је Жарко Требјешанин који закључује да су они углавном негативни, мада постоје ситуације када се према неким женским улогама уочава веома позитиван став. Веома негативни став је према властитој жени, супрузи и према лепој жени. За лепу жену се верује да може бити деструктивни чинилац породице. Лепота јој може сметати да буде добра мајка и домаћица или је навести на грех и прељубу. У

идеологији патријархалне културе основни женски задатак је да буде добра мајка и домаћица. Повољан и позитивни став се примећује, дакле, у односу на мајку, добру домаћицу и девојку. Улога мајке и њена идеализација је потпуно одвојена у српској култури од улоге жене (TREBJEŠANIN 2002: 93–103).

У књижевности се од давнина уобличавају стереотипи о женама као пасивним и метафизички празним бићима чија је „чистота“ синоним за непостојање личности, наводи Светлана Томић, наглашавајући да концепција жена као бића које немају причу о себи подразумева да су ове жене мртве, односно немогуће као истинска бића, те је њихов идеал „контемплативне чистоте“ управо парадокс гробног раја или обесмишљеног непостојећег живота. Тематско-мотивски комплекси којим се описује репресија патријархалне идеологије према женама али и мушкарцима су веома заступљени у прози српских реалиста. До унутрашњих конфликта и страдања јунака долази најчешће због наметнутог света „*onog koji se ne udomljava, već koji smo nastanjuje*“ (ТОМИЋ 2014: 73). Традиционални патријархални морал наметао је своја ограничења и забране, стварајући тако индивидуалне драме, што даље, прелази у општу драму женског рода. Упркос томе што је мушкарцу у таквој заједници дато нешто више слободе и он је, ма шта се мислило, у великом броју случајева жртва такве идеологије.

Начини конструисања женских ликова и подударање реалистичке поетике са патријархалном идеологијом се огледа у њеним бројним карактеристикама. Неке од најупадљивијих наводи Драгана Вукићевић у огледу „Реализам и приватност“. Тако су места радње често мала уредна газдинства чисто сређена, уредна и лепа, што је заправо пројекција идеалног патријархалног простора. Такве примере имамо у приповеткама Јанка Веселиновића *На прелу*, *Заклетва*, *Богати сиротани*, Боре Станковића *Покојникова жена*, Лазе Лазаревића, *На бунару*, *Први пут с оцем на јутрење*. Јунак ове прозе мора бити интегрисан, те се индивидуално преводи у колективно, што се постиже поступцима деноминализације (када је јунак идентификује са сродничким професионалним релацијама (бато, сејо, учо), кретањем јунака кроз просторе у којима се социјално испољавају (јавна места дућани, крчме, прела, цркве), стварањем колективних маски, које могу бити етничке или произведене активацијом културних стереотипа заснованих на полу јунака. Маска колективног јунака открива његову социоцентричност и прикрива свет интимног и подсвесног. Наративизује се само оно што је манифестно, санкционисано културним кодексом. То подразумева веома развијене стратегије потискивања, прећуткивања еротског, о коме се не пише или се

прикрива или преводи у симболе. Зато се еротска реторика пробија кроз фолклорне облике (лирску песму, бећарце, севдалинке). Емоционални свет јунака се исказује шаблонизираним описом физиолошких стања (стеже у грлу, било му је тешко...). У дијалозима се откривају правила комуницирања у патријархалној заједници што се види у начину обраћања, рестриктивности тема, начину говора, избору времена и места самих учесника. У овој прози има много коментара који одају владајући дискурс, односно „говорни идиом сеоске патријархалне заједнице“. Деприватизација лика се препознаје и у подређивању *ја* приповедача *ми* приповедачу (Јанко Веселиновић). Говор јунака подвргнут је јакој цензури приповедача. Он подржава јунаков поглед на свет. Дакле, у средишту прозе српских реалиста није човек, већ су људи, а то спољашње варира почевши од онога што се дешава у свету до онога у туђем дворишту, кући или суседној соби (ВУКИЋЕВИЋ 2011: 16–21).

У даљем току наводимо конкретне поступке који се тичу обликовања јунакиња идеалних типова, односно поступке конструисања позитивних стереотипа о женама. Реч је о избору јунакиња које самовољно пристају на покорност, подређени положај и жртву, које одбијају могућности „избављења“ из нежељених положаја, како би патријархални кодекс био задовољен, а оне од стране ближњих и заједнице награђене. У приповеткама Јанка Веселиновића *На прелу* и *Завет* јунакиње, веома младе удовице, одбијају поновну удају чиме посебно стичу поштовање заједнице. Исти случај је и у приповеци *Прва бразда* Милована Глишића, док у приповеци *Покојникова жена* Боре Станковића видимо удовицу која беспоговорно поштује правила удовичког живота у патријархалној заједници, али касније, када време прође и када браћа одлуче да је поново удају, прилику да се уда за вољеног човека свесно одбија, доводећи себе до психичког слома јер себе сматра недовољно чистом за могућег мужа коме би то био први брак. Како би их мушкарци и заједница поштовали оне се самовољно труде и прихватају да раде све тешке „мушке“ послове, за шта добијају посебно признање и породице и заједнице (Јанко Веселиновић *На прелу*, Милован Глишић *Прва бразда*). Са друге стране, наилази се и на ситуације у којима видимо како јунакиње пристају и на насиље, не одају насилне мужеве (физичко али и психичко и социјално насиље), покорне су и када самовоља мужа прети да угрози безбедност целе породице (Симо Матавуљ *Ђукан Скакавац*, Лаза Лазаревић, *Први пут с оцем на јутрење*). Чак и када се деси да нека од јунакиња пружи отпор постојећем поретку ствари, отпор покорвању, након првих покушаја борбе за самосталност и индивидуалност, она увиђа „грешку“ и пристаје на покорност срећно интегрисана у окриље заједнице (Лаза Лазаревић *На*

бунару, Школска икона). Емоције, љубавну чежњу према човеку који није муж, доживљавају као грех (Бора Станковић, *У ноћи*) без обзира на то што углавном нису самовољно удате. Или ће осећај греха спречити поновну удају удовица које су се заклеле мужевима на самрти да се неће преулавати (Јанко Веселиновић, *Завет, Богати сиротани*).

Када су ликови мајки у питању као идеални типови се обликују типови мајки заштитница као што је лик Марице у приповеци *Први пут с оцем на јутрење* (мада су овде присутна и извесна одступања од строгог патријархалног кодекса, али која не подривају патријархалну идеологију). Типични пример мајке заштитнице је лик Луце Лукеша у приповеци *Поварета* Симе Матавуља која се свим силама труди да ублажи синовљеву патњу због умрле драге, али и да му помогне да влада емоцијама и не допусти да ико његову патњу примети јер је то мушкарцу „недопустиво“. Као позитивни женски ликови обликују се они који прихватају подређену позицију, посебно када је у питању лик мајке као бестелесног, несебичног и безгрешног бића или лик сасвим покорне жене. Овакве јунакиње задобијају поштовање заједнице, али и наратора што се види у бројним коментарима. Ако бисмо тумачили начин конструисања ових ликова на трагу Алтисерових [Louis Althusser] ставова, онда видимо да су поступци јунака у складу са његовим идејама, односно „слободни субјект мора уписати своје сопствене идеје у делатности своје материјалне праксе“ (ALTISER 2015: 55). Важно је напоменути да је допринос у стабилизовању оваквих ликова дала и српска књижевна критика која је оваквим јунакињама дала високе вредносне оцене.

## 2. ИНФЕРИОРНИ, ПОСЛУШНИ И ПОКОРНИ РОБ/РОБИЊА

### 2.1. Завет узорних удовица, Јанко Веселиновић (*На прелу, Заклетва, Богати сиротани*)

У приповеци *На прелу* (1886) Јанка Веселиновића старица стрина Вида прича на молбу наратора (уче) своју животну причу, односно како је некада било, како су жене живеле најпре као девојке, а затим младе невесте и касније као жене. Стрина Видина прича јесте уједно и прича о положају жене у патријархалној заједници, задрузи, њеним дужностима и сигурним корацима до признавања њеног идентитета, поштовања и самопоштовања. Видин пут је пут одрицања, послушности, рада, покоровања. За једну жену најлепши део живота јесте док је девојка. „А кад је девојци било рђаво живети? Шта сам имала бриге и посла? – ништа. Слушала сам што ми мати каже, и то је све. Боже, ала сам живела! (...) Никад слађе нисам радила! Све што је требало у мојој спреми, све сам ја на прелима порадила. Никад ми није тешко било; никад нисам на прелу задремала!“ (ВЕСЕЛИНОВИЋ (б. г.) I: 22).

Да је девојка знала да безбрижно доба нестаје са удајом види се из Видиног монолога када описује колико је стрепела од просаца: „Пре ти није било да бираш по својој вољи где ћеш, него где те даду отац и мајка, па било ти право или не било.“ Вида прича како је плакала и због чега је плакала: „Није шала одрећи се свега: свога живота, своје слободе, па отићи у туђу кућу где никога не познајеш, где тебе нико не познаје; туђу мајку звати својом, туђу кућу звати својом; од туђина својту правити. Њихово весеље у соби дираше ме у срце; њихов пуцањ из пушака мене погађаше. (...) Никад више среће!“ (ВЕСЕЛИНОВИЋ (б. г.) I: 24).

За разматрање положаја човека унутар патријархалне идеологије и уопште идеологије, важно је навести став Луја Алтисера који тврди да је сама идеолошка представа идеологије присиљена да препозна да сваки „субјект“ обдарен „свешћу“ и веровањем у „идеје“ које његова „свест“ побуђује у њему и слободно прихвата, мора делати у складу са својим идејама“. Ако то не учини „то није добро“ (ALTISER 2015: 55).

Џудит Батлер [Judith Butler] у делу *Психички живот моћи – Теорије покораванња* наводи да се окренутост субјекта против себе (против властите жеље) испоставља као услов његове постојаности (BATLER 2012: 15). Видина другарица Живана управо доказује Види да су услови женског постојања јасно дефинисани („Кад би могло бити као што желиш, било би најбоље. Али шта ћеш – така нам је судбина свима“). Пут до женске „среће“, постојања је један – то „није тешко“. Живана јој говори: „То није тешко, Видо. Ради што ти се заповеди. Слушај и млађе и старије. Не куди ништа што је њихово, а увек се прави задовољна, па ћеш им омилети као да су те и родили“ (ВЕСЕЛИНОВИЋ (б. г.) I: 25). Од ових речи Види је било лакше, те обећава „Све ћу учинити, сејо моја, не би ли им омилела!...“ (ВЕСЕЛИНОВИЋ (б. г.) I: 25). Како наводи Џудит Батлер, потребно је желети услове властите потчињености како би се опстало. Што значи прихватити облик моћи – регулација, забрана, репресија – који прети разарањем. Батлер наводи да се управо ради о томе да од моћи зависи само формирање, те да је оно немогуће без зависности, односно да се позиција одраслих субјеката састоји управо у томе да поричу и понављају обрасце те зависности (BATLER 2012: 16). Ови ставови се могу препознати у Видиној причи о краткотрајном брачном животу у којој се огледа позитивна стереотипна представа о жени у српској патријархалној култури. Вида је живела у задружној кући. Да би била прихваћена, да би им „омилела“ морала је свима да угађа, да најраније устаје, да их облачи, чисти им ципеле, служи им на разне начине, да им се обраћа понизно, повијене главе. Мужа није ословљавала правим именом. На њиви је радила физичке послове трудећи се да их ради једнако добро као што то чине мушкарци. Требало је показати стид и понизност у свакој прилици. Савременог читаоца може изненадити почетна Видина изјава да јој није било рђаво након које следи низ ситуација у којима видимо јунакињу понизну, а „срећну“. Јер, Видина ретроспективна прича не одаје несрећну жену. На самом почетку брака јунакиња је одлучила да се свим силама потруди да буде као што треба. Услов да је нова породица прихвати био је да ради више од свих.

„Прву годину нисам редовала, али сваког јутра била сам прва на ногама. Одем на бунар и заватим воде у судове, па онда наложим ватру и почистим кућу. Узмем одећу свекрову, његову и нежењеног ми девера, истрљам је, каише намажем, па оставим на место. (...) Чим се свекар пробуди, ја му одмах унесем обућу у собу. Чим ступим на врата, ја му се поклоним, дам обућу, поклоним се опет, и клањам док на врата не изиђем. Хоћу да му полијем, клањам док до њега дођем, опет док не изиђем. Очишљам га, тако; послужим ракијом, опет тако; и то није да клањам самом свекру него и куму,



и сваком старијем човеку. Леђа ме заболе, али тако је обичај. (...) Децу по кући сву изумивам и очешљам. Са свима лепо, и сви са мном лепо. (...) Ага, најстарији девер Никола, волео ме је због пољског рада, јер сам га радила да се мушкараца не стидим. Друге године нађе ми се мој Перо. Нисам га родила као ове данашње што рађају – у соби, него чак на ливади, па сам га у бошчи кући донела. Најпре сам се стидела, али кад видех како ми га свекар воли, ја умањих стид.“

(ВЕСЕЛИНОВИЋ (б. г.) I: 25–27)

Ни у једном од Видиних монолога у којима она износи слике из свог брачног живота се не препознаје незадовољство, осећај тегобног живота, умор од рада, већ напротив, задовољство и понос због оваквог јунакињиног избора. У овом смислу речи поново ћемо се надовезати на ставове Џудит Батлер која даје одговор на питање како то да се жудња за потчињавањем, заснована на потреби за друштвеношћу, на присећању и експлоатацији примарних зависности показује као инструмент и ефекат моћи потчињавања? Субјект, наводи Џ. Батлер, је принуђен да признање властитог постојања тражи језиком категорија, термина и назива, које није он сам створио. Субјект знак властитог постојања тражи ван себе у дискурсу који је истовремено доминантан и индиферентан. Друштвене категорије истовремено значе потчињеност и живот. Другим речима, у потчињавању цена егзистенције је субординација. У тренутку када избора нема, субјект прихвата субординацију као обећање живота. То није питање избора, али није ни нужност. Потчињавање експлоатише жељу за постојањем, при чему се егзистенција увек потврђује са неког другог места; оно означава примарну изложеност утицају другог да би се опстало (BATLER 2012: 24). Који је разлог Видине среће ако се њен живот своди на покоравање, рад и одрицање? И да ли је уопште овде у питању срећа или нешто друго.

Вида остаје као веома млада удовица, у другој години брака. И о том времену говори као о времену када јој „није било тешко“. Вида посебно поштовање породице и заједнице стиче тек пошто одбија да се поново уда, иако јој свекар указује на ту могућност, дозвољава јој, спреман да јој да благослов. Вида са поносом говори како је просидбу одбила што је свекра, упркос почетном ставу да јој дозволи да се уда, веома обрадовало: „Бабо, ја мислим да ти до данас нисам на жао учинила? (...) Бабо, ја не тражим боље среће ни бољег имања него што ми га је бог дао. Ја имам моје имање и моју срећу – то је моје дете. Кад не могу моје имање имати, не треба ми туђе. (...) Ја видех сузе у његовим очима, јер се старац заплака као мало дете. Приђе, пољуби ме у

чело, и рече: „Ја сам срећан. Мој син није умро. Ти си ми, ћери, наместо њега!“ (ВЕСЕЛИНОВИЋ (б. г.) I: 27–28).

Дакле, у својој жељи и свом делу, отеловљена свест жели да се захвали за свој живот, за своје моћи, способности, могућности. Оне су јој дате, њен живот је дар и она живи свој живот у захвалности. Сва своја дела она дугује другом и њен живот је бескрајни дуг. Зато што, с једне стране, свој живот дугује другом, ово живо биће није извориште, није порекло својих дела. Његово дело упућено је на дело другог; стога, будући да није темељ својих дела, то биће није ни одговорно за оно што чини. С друге стране, његова дела треба протумачити као стално 'само-жртвовање' којим јединка доказује или показује своју захвалност. То показивање захвалности постаје нека врста самоуздизања (BATLER 2012: 51). На крају своје животне приче Вида саветује присутне девојке: „Ето, децо! Упамтите ово: кад нађете свака своју кућу, гледајте да се сложите с укућанима. Мир и слога кућу кући. Добра је жена кућни дирек који кућу држи. А ђаво жена и два ока у глави завади“ (ВЕСЕЛИНОВИЋ (б. г.) I: 28). На крају Видине приче може се уочити нараторов афирмативни став према патријархалној фигури жене која је у идеалном смислу покорна, послушна, анонимна и бестелесна жена: „Стрина Вида се наприча. Види се да је веома паметна женска“ (ВЕСЕЛИНОВИЋ (б. г.) I: 40).

Слично је и почетно обликовање главне јунакиње Веселиновићеве приповетке *Заклетва* (1888), с тим што се аутор опредељује за трагични расплет јунакињине животне приче. Девојка позната по својој лепоти, Мирка Пајковић се, на изненађење заједнице удаје за не много лепог и болешљивог, али доброг и вредног младића. Извесно време су лепо и сложено живели, док се муж Јова није разболео. Болест је напредовала, наде јењавале. Јова на самрти пита Мирку да ли воли њега и њихову кућицу и да ли би оставила кућу кад њега не би било. Мирка му потврдно одговара да воли и њега и кућу највише на свету. Јова јој тражи икону, хлеб и со да се закуне. Мирка то и чини „Тако ми 'леба и соли што смо заједно јели, тако ми ове иконе Светог Јована, никад ове наше кућице оставити нећу и никад туђег имена на себи понети нећу! Ако ову заклетву прекршила, Бог ме покар' о!... Након ових речи Мирка је пољубила икону, умочила хлеб у со и појела“ (ВЕСЕЛИНОВИЋ (б. г.) I: 421). Муж јој након овог поступка одговара „Бој'о сам се да ћеш се за другога удати, па кад то помислим, а у мени се све премеће... сад сам срећан!... и опрости и праштам ти!...“ (ВЕСЕЛИНОВИЋ (б. г.) I: 421).

Поступци патријархално-стереотипног конструисања женских ликова (у овом случају удовице) су видљиви у томе што млада удовица никуда не иде, поштује правила удовичког живота, живи у уредној и сређеној кућици. Млада је, лепа али једва да је жива: „не иде никуд, каткад код чича само. Не дружи се ни са ким, све је сама. Кућица ка кошница, свуд чисто и уређено. А она ради једнако: шије, преде, плете – тек је у послу. Имање јој сређују чиче, па њој само 'рану чисту донесу. Кад већ преовладају и сустигну се радови, видећеш и њу са њенима где копа или жање. Мало је говорила...“ (ВЕСЕЛИНОВИЋ (б. г.) I: 423). Иако је њено понашање у заједници сасвим примерено, сеоске жене у њено поштење не верују, те се решавају да је кришом прате и увере се да је заиста примерна. Оне сумњају да неко може бити толико беспрекоран, но на њихово опште изненађење када су се једне вечери кришом приближиле прозору Миркине куће да је посматрају, угледале су удовицу кроз прозор како се пред иконом моли богу.

Мирка ће имати шансу да се избави из мрака удовичког живота и самоће. Након извесног времена младић Сретен, коме се допадала још као девојка, тражиће начин да јој саопшти намеру да се њоме ожени. Када јој то буде саопштио, њој ће бити веома драго. Била је срећна. Решила је да пристане и замолила га да дође сутра по одговор. Размишљала је о њему, о могућој срећи. Свиђао јој се, хтела је чак и да оде пре договореног времена и каже му за пристанак. А онда је одједном угледала икону Светог Јована и сетила се заклетве. „Окаменила се. Ка лопов, кад га уватиш на делу, тако јој се одузе снага, и моћ и језик. Не умеде прогласити ниједне. 'Ладан зној капаше јој са чела на земљу ... она увиде једаред колики је грех 'тела учинити у трену... Запрепастила се“ (ВЕСЕЛИНОВИЋ (б. г.) I: 428). Пошто је осетила огромну навалу кривице и греха и целу ноћ преплакала, Мирка је сутрадан Сретену објаснила зашто не пристаје на брак са њим. Од тог времена Мирка губи лепоту, још се више затвара и повлачи. Никуда не иде. Али, „у селу су је поштовали. За њом ниједне, ни мушко, ни женско... Сви су то некако ценили“ (ВЕСЕЛИНОВИЋ (б. г.) I: 431). Мирка ће се нагло разболети када буде чула да је Сретен испросио цуру. Стање се погоршава и она моли стрину да јој доведе Сретена, но Сретен је неће дочекати живу. На крају приче стоји нараторов похвални коментар овог самоопредељења, саможртвовања јунакиње, као чина који доноси неко веће добро „за нас“: „неко може рећи ово и оно, ал' ја ти велим да је оваквих жена данас мало. Да их је више, и за нас би било боље!... Среће ми, јес'!...“ (ВЕСЕЛИНОВИЋ (б. г.) I: 431).

Да ће жена удовица добити веће поштовање заједнице уколико се самоопредели за мучни, самачки живот, одрекне могуће преудаје Јанко Веселиновић напомиње и у приповеци *Богати сиротани* (1895) када описује мајку главне јунакиње Милице коју је муж, као и Мирку у приповеци *Заклетва*, на самрти заклео да чува дете и кућерак. Мајка Стамена је то и учинила и од тог времена живела је само за своју заклетву. Била је у селу веома поштована. Могућност да се пресели у очеву кућу, у кућу свог детињства, она одбија јер се заклетвом везала за кров мужевљеве куће.

## **2.2. Могућност „безболног преживљавања“ (Милован Глишић *Прва бразда*, Лаза Лазаревић *Први пут с оцем на јутрење*)**

Не заузимају сви реалисти афирмативни став према пожељном женском обрасцу у заједници. Реалисти су сликали и типове жена које одступају од стереотипног обрасца које је, међутим, књижевна историографија оценила као идеалне примере правих патријархалних српских жена. У питању су ликови Мионе у приповеци Милована Глишића *Прва бразда* и Марице у Лазаревићевој *Први пут с оцем на јутрење*. Ипак, многи аргументи упућују на закључак да јунакиње умногоме одступају од патријархалног стереотипа.

### **2.2.1. Милован Глишић *Прва бразда* – лик Мионе**

Приповетка Милована Глишића *Прва бразда* (1885) једна је од малобројних приповедака овог писца у којој је главна јунакиња жена. Српска књижевна критика је ову приповетку углавном оцењивала као малобројну озбиљну Глишићеву приповетку (Скерлић), најпознатију српску патријархалну идилу (Деретић) у којој је лик главне јунакиње представљен на идиличан и светао начин (Јеврић) са такође идиличним погледом на село и сељака (Живковић). *Прва бразда* је приповетка обојена топлином и наклоношћу, подигнута у тону, надахнута оптимизмом и остварена емоцијом (Новаковић), апологија рада и добротe као средстава да се савлада несрећа и сиромаштво (Иванић), односно апологија села, сељачког рада, сеоског човека и, у

првом реду, апологија сеоске жене, мајке, испуњена ведрином и оптимизмом и прожета најплеменитијим и најчистијим људским осећањима (Деретић). У овој приповеци је пре свега реч о жени која се супротставља друштву исказујући сопствену вољу (ЧОЛАК 2009: 100). Главна јунакиња приповетке, Миона, веома млада остаје удовица са троје деце. „Отресита и вредна жена“ бира, наизглед најтежу могућност, но по њу, ипак, најповољнију. Најстаријем сину је седам година. „Сеоску кућу не може задесити грђа несрећа него кад остане без мушке главе“ (ГЛИШИЋ 1969: 226), коментарише наратор сугеришући терет са којим се носи јунакиња. Миона није једина удовица у селу, али је једина од жена која је одлучила да се не преудаје и не напусти мужевљево огњиште, већ се прихвата тешких ратарских послова. Мужевљева родбина јој је у тешким пословима помагала. Миона је прихватала помоћ само кад би морала. Углавном је радила сама: окопавала, плевела, жела и никада се није пожалила да јој је тешко. Деверову молбу да пређе код њих, где ће јој бити лакше и сигурније, Миона одбија не желећи да гаси своје породично огњиште. Пролазе године. Миона се навикла на самотињу и терет и не може ни поверовати да би јој могло бити и другачије. Заједница одобрава њене поступке, диви јој се. Мужеви прекоревају своје жене наводећи Мионин позитивни пример. Једино што јој се не одобрава јесте што је старијег сина уписала у школу, а планира и млађег. Миона је „муж – жена!“, са дивљењем коментарише старији стриц. Ова жена доживљава да јој се сви напори и муке исплате. Једнога дана угледала је како најстарији син оре своју прву бразду, у време када јој и млађи уписује школу. Остварила је свој и мужевљев сан да им се деца (синови) образују. Прву синовљеву бразду она тумачи као симбол победе и слободе, знак да су тешки дани иза ње. Миона добија помоћ у физичкој снази, али и одговорности. Слика Огњена који оре своју прву бразду је симбол његовог преузимања улоге домаћина, што значи да ликови ступају у другачији, измењени однос (ЧОЛАК 2009: 102). На крају, наратор прекида приповедање Миониним монологом: „Та ред је једном да и мене бог обрадује! ... и зар ја нисам срећна? Ко то каже! ... Те како сам срећна! Море, имам ја сина! Имам домаћина, хеј! Неће мени више пословати туђе руке... Аја! ... нема нико оваквог детића. Ено га оре! Не може боље ни Јеленко! ... Момак је то! ... Још годину, две, па ћу га и оженити – ако бог да! О та и моја ће кућа пропевати! ...“ (ГЛИШИЋ 1969: 232–233) и Миона се тада кући вратила певушећи на запрепашћење своје кћерке која не памти када је мајку видела веселу и чула да певуши.

Сандра М. Гилберт и Сузан Губар [Sandra Gilbert, Susan Gubar] разматрајући обликовање ликова у романима Џејн Остин, износе да у свету патријархата постати мушкарац значи доказати се, проћи искушење или стећи звање. Постати жена значи одустати од амбиција, прилагодити се мушкарцу и простору који он пружа. Прича о неопходности ћутања и потчињавања истиче подређену позицију жена у патријархалној култури (GILBERT, GUBAR 2016: 57–58). Гилберт и Губар указују да Остинова доказује да, у случајевима женске подељености између конфликтних жеља за доказивањем у свету и повлачењем у сигурност дома – говора тишине, самосталности и зависности, овај унутрашњи конфликт може бити разрешен. Пошто је веза између личног идентитета и друштвене улоге толико проблематична за жене, настајуће сопство може преживети само одржавајући двоструку визуру. Јунакиње Остинове живе и цветају због својих контрадикторних пројекција, када хероине постану способне да живе хришћанским животом, чинећи другима оно што себи желе, ћерке су способне да постану супруге. Самосвест их ослобађа самих себе, омогућујући им да буду изузетно осетљиве на потребе и реакције других. Користећи ћутање као средство манипулације, пасивност као тактику за стицање моћи, покорност као средство постизања једине контроле која је доступна, јунакиње само изгледају као да се покоравају, док заправо добијају и оно што желе и оно што им је потребно (GILBERT, GUBAR 2016: 63).

У патријархалној заједници суочена са најгором казном (остати удовица) јунакиња има право тројаког избора: преудати се, вратити се својима у род или придружити задрузи, или остати сама са свим теретом, патњом, одговорношћу. „Отресита и вредна жена“ бира треће, наизглед најтеже, наизглед преко мере процењених женских моћи у традиционалној заједници, али по њу, ипак, најповољније. Миона је као и већина одгајаних жена у патријархалном друштву схватила своју улогу и обавезне задатке који јој омогућавају приступ и интеграцију у заједници. То су: поштовати старије, бити смерна, послушна, вредна, удовољити захтевима средине и породице. Она је то учинила. Она је као и све жене знала да жена право поштовања породице и заједнице стиче тек пошто се уда и у новој породици се покаже као послушна, пошто роди мушко дете (децу) и пошто постане свекрва. Миона „има домаћина“, („имам ја сина“ ... још годину две па ћу га оженити – ако бог да! О, та и моја ће кућа пропевати...!“ (ГЛИШИЋ 1969: 233). Глишићеве приповетке се могу означити као отворене имајући у виду њихову незавршеност радње, односно трајање

приче и након завршавања централног догађаја, наводи Младенко Саџак. То су приче које излазе у живот и које у тој новој, нефикционалној стварности настављају своје трајање и потврђују свој смисао (САЏАК 2009: 154).

Миона не чува само породично огњиште свога мужа, већ и право на своју слободу. Није она чувар породичне патријархалне идиле (посматрати жену како се прихвата и мушких послова је далеко од идиле и идиличног) јер не видимо жену – мужа, већ жену мученика „отреситу и вредну“ која зна цену своје називи слободе: а то је пристајање на тежак, физички, мушки рад, самоћу, одговорност и пристајање на терет одговорности са којим су се носиле читаве потпуне породице. Мионин другачији избор значио би заправо избор на положај вишеструке подређености. Право на реч, одлуку, избор, поштовање, на крају моћ, она добија од сина. У туђем дому њен син ће бити туђи син, а она нечија жена и снаха или сестра, свеједно, подређена. Цена њене слободе јесте не бити нечија жена, нити снаха. Једноставно, бити само мајка са теретом напорног рада, самоће и одговорности. Зато се лик Мионе може разумети као „odbrana nezavisne pozicije udovice samohrane majke, koja je uspjela da se odupre pritiscima društva za ponovnom uđajom“ (ТОМИЋ 2014: 304), односно притисцима да се интегрише у другу врсту заједнице (неки вид задружног живота) чиме би се њена независност и слобода (али и њене деце) поново довели у питање.

### 2.2.2. Лаза Лазаревић *Први пут с оцем на јутрење* – лик Марице

Иако је приповетка *Први пут с оцем на јутрење* у овом раду интерпретирана у контексту типологије трагичности једноставне кривице, где је посебно дат осврт на лик Митра, у овом поглављу детаљније ћемо се осврнути на лик Марице који се највише разликује од мноштва стереотипних ликова жена и мајки у прози српског реализма које су најчешће усклађивани са типом идеалног патријархалног обрасца. Марица је најпре ауторитативна мајка и супруга која у суштини пристаје на подређени положај. Интелектуално супериорнија она се све време испољава као прави заштитник и чувар породице али и моралних принципа друштва.

Лик Марице у приповеци *Први пут с оцем јутрење* даје једну другачију слику о српској породици. Аутор је од почетка приповетке упоређује са мужем. Митрове негативне особине пореди са Маричиним позитивним: Митар је „увек хладан,

осорљив, гори од туђина“, Марица је „сирота, добра, брате, као светац“ (ЛАЗАРЕВИЋ (б. г.): 72). Маричин карактер ни у једном случају није нестабилан нити колебљив. Када увиђа да се Митар одао пороку који га постепено савладава, она очајно покушава да нешто учини, пре него што буде касно, јер јој је исход Митровог „друговања са ђаволом“ потпуно јасан. Но, она, као и деца у патријархалном систему зависе од мушкарца – владара који има моћ одлучивања о свему, чак и када греши. Зато се у овој приповеци, између свега наведеног, ишчитава и прича о односу моћи и одговорности које има мушкарац у друштву и (све)моћи жене упркос позицији који јој патријархални образац налаже. У тренутку када претећи проблем крене да руши породицу, Марица није пасивни посматрач. Готово истог тренутка реагује, бирајући прихватљиви начин, скупивши храброст да се обрати мужу, бојажљиво и скрушено. Она му се обраћа тихо, молитвено са намером да мужа њене молбе дирну и поврате: „Митре, тако ти бога, тако ти ове наше деце, остави се, брате, друговања са ђаволом...“ (ЛАЗАРЕВИЋ (б. г.): 76) или: „Остави се, брате, тако ти ове наше нејачи, проклете карте!“ (ЛАЗАРЕВИЋ (б. г.): 77).

Већ у Марицином обраћању Митру упадљиво је да га она ословљава по имену, „Митре“, што је атипично у патријархалној породици, као што је и реткост да жена саветује и прекоревља мужа. У Марициним обраћањима Митру од почетка до краја види се да она увиђа проблем али и решење. Она се поставља као равноправни саговорник који своје ставове аргументовано образлаже. Овакав начин комуникације између супружника, без обзира на то што Митар бурно реагује на њене молбе и сваки њен предлог (изузев у последњој сцени), јесте у супротности са подређеном улогом жене којој није допуштено да говори нити да разматра породичне проблеме и њихово решење. До појаве Марициног лика у српској прози XIX века супруге и мајке су веома мало говориле, а скоро се никада нису обраћале својим мужевима (ТОМИЋ 2014: 99). Митар оспорава њене сугестије што њу веома жалости и то се може илустровати у следећим примерима. Када се Митар „издрачи на њу“, Марица се „покуњи, па ћути“. Када Митар „прогунђа“, Марица се „увија“. Ако се Митар „намргодио“, Марица „ћути“, ако ју је „погледао преко очију“, она „умуче“. Тако док је Митар грди што плаче за изгубљеним коњем „Шта слиниш за једном дреклном?“, Марица „плаче још јаче“ (ЛАЗАРЕВИЋ (б. г.): 75–77).

Упркос свему, Марица не одустаје. Митрови одговори увек прекидају Марицине сугестије које он без аргумената, оспорава, са повишеним тоном. Марицине реакције на ћутања, на Митрове навале незадовољства због приговарања, указују и на



тежину разговора са таквом особом и обесхрабрују веру у лако решење, али она не одустаје. Унутрашња емотивна стања јунака се изражавају спољашњим знацима као што је ћутање, плач, глас и поглед. Писац постепено појачава емотивна стања до врхунца. У почетку Марица једноставно ћути, затим „ћути као заливена“, најзад „ћути као камен“. Или, Марица плаче, јеца, на крају нема више суза.

Посебну вредност приповетке *Први пут с оцем на јутрење* чине успели и необични дијалози. Скоро све дијалоге започиње Марица, а насилно их прекида Митар у тренуцима када разговор води отварању питања о његовом „друговању са ђаволом“ и слутећим последицама. На Маричино питање где му је сахат, Митар, гледајући у страну, говори неистину и дрско и грубо одбија Маричин покушај да разговарају. Такав је и када га Марица буде питала зар је већ „повратио“ тј, „оправио“ сахат. Иако делимично расположен јер се вратио са сахатом, ланцем и шубаром, на Маричина питања одакле му све то, грубо одговара да је купио и прекида разговор прекорно гледајући Марицу. Нешто опширнији је дијалог у сцени када одводе вранца. Марица нешто више говори заклињући Митра да престане са „ђавољим послом“, слутећи несрећу. На то Митар поново грубо одговара да може купити још десет таквих вранаца: „Ама ја сам теби сто пута казао да ми не попујеш и да ми не слиниш без невоље! Није мени, ваљда, врана попила памет, да ми треба жена татор! Ћути племенита душа. Гуши се. Ни суза нема више. Оне теку кроз прси, падају на срце и камене се“ (ЛАЗАРЕВИЋ (б. г.): 77).

Насилно прекинути дијалози показују потребу да се личности дијалогом растерете и немогућност да до таквог растерећења дође. Тиме се психолошка напетост додатно појачава. Митар и Марица не размењују мисли и њихова патња и мука остају усамљене. Затворен у интимни свет, Митров бол постаје разарајући и деструктиван до трагичних последица. Маричина интуитивност, способност, храброст и мудрост долазе до изражаја у најкритичнијем тренутку када Митар покушава самоубиство. Хитајући за њим, она је предвидела Митрове намере. У том тренутку Марица не дозвољава забрану говора, већ је на „briljantno ubedljiv način, preokrenula njegovu destrukciju, slabost i beznađe u konstrukciju novih rešenja, osnažujući zajednički život i uvećavajući nadu u bolju budućnost. U tom najdramatičnijem trenutku trijumfuju Maričina intelektualna i moralna čvrstina“ (ТОМИЋ 2014: 102).

Чувени дијалог Митра и Марице је сажет састављен од кратких реплика након којих долази до преокрета:

— Иди, Марице, остави ме... Ја сам пропао!

— Како си пропао, господару, бог с тобом! Што говориш тако!

— Све сам дао! — рече он, па рашири руке.

— Па ако си, брате, ти си и стекао!

Мој отац устукну један корак, па блене у моју матер.

— Ама све, — рече он — све, све!

— Ако ће! — рече моја мати.

— И коња! — рече он.

— Кљусину! — каже моја мати.

— И ливаду!

— Пустолину!

Он се примаче мојој мајци. Гледа је у очи, чисто прожиже. Али она као један божји светац.

— И кућу! — рече он, па разрогачи очи.

— Ако ће! — рече моја мати. — да си ти жив и здрав!

— Марице!

— Митре!

— Шта ти то велиш, Марице?

— Велим: да бог поживи тебе и ону нашу дечицу! Није нас хранила ни кућа ни ливада, него ти, хранитељу наш! Нећемо ми бити ниједно гладни док си ти међ' нама!

(ЛАЗАРЕВИЋ (б. г.): 89–90)

У овом дијалогу реплике једне личности не говоре ништа, али у споју са саговорниковим репликама тако обједињене дочаравају снажан психолошки ослонац, који Митар проналази у Марици. Митар четири пута градацијски истиче да је све прокоцкао ширећи тако материјални губитак на духовно подручје, а то значи да Митар није само изгубио кућу и новац већ и част, углед, породичну срећу и будућност. На Митрово понављање да је све изгубљено, Марица одговара елиптичном реченицом „Ако ће!“ уместо очекиваног „Ако си!“ у којој је садржана снажна сугестија праштања. Реченица има модално, свевременско значење и сугерише да је Митру било унапред опроштено и да ће му се увек праштати. Безличним обликом „Ако ће“ Марица избегава да кривицу веже за Митра, те личну ситуацију уопштава што упућује Митра да рационализује ситуацију у којој се нашао. У средишњем делу дијалога Марица омаловажава мотиве због којих је Митар решио да се убије. То су материјални губици и као такви они су ништавни. Марица то чини пејоративима „кљусина“, „пустолина“. Једино за „кућу“ нема пејоратива. Кућа се иначе у Лазаревићевој прози препознаје као етичка вредност. Маричином реченицом „Да си ти жив и здрав“, Митар схвата да је он

највећа вредност од које зависи опстанак породице и породична егзистенција. Два дозива жене и мужа у средини дијалога, „Митре!“, „Марице!“ указују да је мост, веза између Митра и Марице успостављена, те да је трагични исход избегнут.

Лик овако разборите, мудре и храбре жене у српској прози крајем XIX века је био права реткост. Марица не обраћа пажњу на права која себи даје, а која јој патријархат оспорава као што су: право да се директно обраћа мужу именом, да независно мисли и исказује оно што мисли и осећа, да се аргументима супротставља мужевљевим одлукама и понашању. Иако је патријархат право и терет одговорности доделио мушкарцу, старешини породице, Марица своју улогу схвата шире од ових оквира, она се поставља управо као партнер у подели одговорности, коју преузима за све чланове породице увиђајући да њен муж није у стању да породицу одбрани. Разлог мужевљевог посрнућа, на крају није битан. Важне су њене реакције. У основи њених храбрих реакција може бити љубав, али пре свега дубока свест о положају који жена у систему има. Самохрана мајка, удовица са малолетном децом у Маричином положају, без мужа, без имовине у српском друштву крајем XIX века, не би имала родитељско право на своју децу. Деца би се доделила тудору, мушкарцу – законском старатељу. Марица зна у којој мери су њихови животи у директној зависности од Митра. Митар је довео породицу до пропасти, али је једино у њему и спас. Живот без Митра значио би распад породице, живот на рубу егзистенције, без наде, гори вид ропства. Живот породице са сиромашним Митром би ипак био живот. Као и у неким другим једноставнијим ситуацијама, и у овој, најтежој, Марица види решење.

Марица и Миона траже могућност што безболнијег преживљавања у претећим околностима по породицу. Разлози Миониног страдања су спољашњи (последике рата), Маричног унутрашњи (последике људског порока). Но, ове жене нису пасивни играчи наметнутих им улога. И у најобесхрабрујућим тренуцима оне налазе снагу и не губе веру у себе и опстанак својих породица. Цена слободе је одржати своју (улогу мајке) и прихватити се мушке улоге (улоге одговорног заштитника и чувара породице).

У лику Марице Светлана Томић препознаје нови културолошки тип мајке-супруге који је тек у српском друштву био на самом зачетку. Тип жене као интелектуалнијег и етичнијег родитеља или жене-мајке која је успела да спаси породицу и нормализује дестабилизованог мужа, открива Лазаревићев раскид са патријархалним уговором, наводи Светлана Томић (ТОМИЋ 2014: 107).

### 3. ЕРОТСКИ ДИСКУРС У ТРАГИЧНОЈ СТИЛИЗАЦИЈИ

#### 3.1. Тематика прозе Боре Станковића

Криза личног идентитета, сукоб са заједницом и фрустрације као последице са најчешће трагичним исходима, тематизоване су и у реалистичкој приповеци, посебно у приповеткама Боре Станковића и Лазе Лазаревића. Криза личног идентитета се односи на појаву која припада сфери приватног. Њен резултат је (ауто)деструктивни конфликт са наводно монолитном заједницом, чији је систем вредности исходиште фрустрација за многе мушке и женске ликове у романима који су обележили и српску књижевност XIX и XX века (РАИЋЕВИЋ, ЕРАКОВИЋ 2011: 373).

Човек – жртва патријархалног закона у српском реализму је најбоље тематизован у прози Боре Станковића, сагласни су сви истраживачи његовог дела. У прози Боре Станковића Бошко Новаковић је препознао оригиналност која је збуњивала својим новинама. Станковићев непоновљиви стил, сугестиван својим поетским елементима, топао и обухватан, нов и модеран у реченици, у сенчењу, сажимању и згушњавању смисла и звука је настао из тежње за изражавањем велике људске чежње за трајнијом срећом, велике људске туге над промашеним животом, над неодрживом младошћу (НОВАКОВИЋ 1983: 247–248). Станковић у српску прозу уводи један нови елемент, а то је улажење у унутрашњи живот припросте, надничарске и убогарске сељачке жене, као и тему о сукобу човека и система која у први план истиче човекову храброст у одрицању (НОВАКОВИЋ 1983: 271).

Велибор Глигорић примећује да Станковић пред болним и крвавим призорима стварности узима чаробни оријенталски напиток, брижљиво чуван као талисман испод старе потамнеле породичне иконе. Али, кад из сна детињства нестане мирис босиљка и наиђе облак на слатком и мелемном „старом“ појаве се мрачне пеге животне грозде. „То миришљаво и топло старо открива целатске, бездушне обичаје који тиранишу својим деспотским и насилничким породичним законима. Готово свака прича Боре Станковића носи по један, нечовечним обичајима погажени живот. Од девојке, која се као у ропство продаје непознатом младожењи, до удовице која се жива сахрањује у кућу, другу покојникову гробницу“ (ГЛИГОРИЋ 1983в: 113).

Владимир Јовичић, указујући на особености ликова у прози Боре Станковића, примећује да сви значајни Станковићеве ликови носе печат трагичног. Станковићеве јунаци не могу препоручивати свет коме припадају ма шта о њему мислили и говорили. Тако да је ауторова велика љубав за тај њихов стари патријархални живот била као и све велике љубави – искрена и помало слепа (ЈОВИЧИЋ 1985: 242).

Када је у питању основна тема Станковићеве прозе, сукоб јединке са патријархалним обрасцем живота, Драгољуб Влатковић наводи да је целокупан живот Станковићевог времена у Врању био прожет патријархалношћу што је био случај и у другим српским крајевима. У породицама породичне старешине су имале апсолутну власт над својим члановима: родитељи над децом, муж над женом. Непокоравања вољи старешине није смело да буде; осећања и жеље појединих чланова морали су бити жртвовани ћуди и вољи појединих чланова породице. Старешина је имао ту моћ да удаје и жени по својој вољи, те су зато патријархални односи тешко падали свим људима, а нарочито женама, које нису имале право чак ни на супружничку љубав нити на љубав и слободу после смрти мужа. Проблем робовања патријархалним предрасудама и ропски положај жене у патријархалној породици сусреће се готово у свим Станковићевим делима у којима аутор приказује свет, живот и све могуће величине жртве патријархалне породице и животне трагедије појединаца. Патријархална породица од својих чланова стално тражи апсолутну жртву, те су чланови у непрестаном сукобу са њом, с тим што тај отпор није „свесно“ изражен. Станковићеве јунаци нису убеђени да је „правда“ на њиховој страни. Они сукобу више афективно и нагонски приступају јер човек интимно највише жели своју срећу. Схватања ондашњих људи су подразумевала да су патријархални закони вечити, судбином предодређени и непроменљиви. Зато су Станковићеве личности унапред свесне сопственог пораза. Ови јунаци се међусобно разликују само по интензитету отпора, а све их чека иста „судбина“ – апсолутна жртва породици и угледу. Ове личности су „у сталном процепу између онога што осећају и онога што им дужности намећу, оне траже смисао своје егзистенције, али ће их патријархални закони живе закопати и створити од њих великомученике“ (ВЛАТКОВИЋ 1962: 16–17). Станковић је обликовао јунаке који имају једну заједничку црту која збуњује читаоце која сузбија залет и самовољу човекову и која је већа од страсти према жени. Заједничко свим Станковићевим ликовима је, по запажању Јована Дучића, конвенционални морал нашег малог града из тог доба. Дучић наводи да Станковић познаје само конвенционални морал. У Врању пишчевог времена народни обичаји и породични

прописи су закони који су сваког заробили и оковали. Станковићева проза је дубоки документ ових појава. Друштвени обзири Станковићевог Врања подсећају на верске идеје о односу човека са човеком. Врањанац је частан и чедан не само зато што је религиозан, него и зато што је исправни члан породице и беспрекорни човек старог православног друштва. „У таквој средини је живот био природно подјармљен и окован, и човек је био робом хиљаду обзира, који су, сви уједно, ишли насупрот његовој здравој крви и природним инстинктима“ (ДУЧИЋ 1980: 27). У овом смислу речи наводимо и речи Исидоре Секулић која у огледу „Боре Станковића вилајет“ каже: „Што ситнија планчица, то живот у њој више напет. Свако је у свачијој кући комшија, пријатељ и тихи отров. Дању и ноћу нешто гмиже, клокће и шапуће; примитивне снаге бректе; живот је увек пун и готов као куршум“ (СЕКУЛИЋ 1980: 38). Бора Станковић није писац који велича елементе балканског карактера нашег живота, наводи Милан Богдановић. Он није песник „наше балканске дивљине и чулне помаме (...) нити је афирматор не знам какве изузетне животне потенције које би се у њима криле. Он, напротив, слика, деклинацију и дегенерацију те балканске мрачне дивљине које у нашем животу још у заостацима има, сагледавајући је управо у преосталим стањима расточавања и изумирања“ (БОГДАНОВИЋ 1956: 11).

У новијим интерпретацијама Станковићеве прозе наглашено је, не само робовање жена патријархалном друштвеном обрасцу, већ и мушкараца. Бојан Чолак истиче да се у Станковићевој прози актуализира и разматра и питање мушког идентитета у оквирима патријархалних друштвених образаца. И мушкарци и жене су жртве овог обрасца. Када су мушкарци у питању, њима се прописује однос према жени, породици и друштву. Ако је друштвени образац у супротности са природом мушкарца као најчешћа последица се јавља унутрашњи расцеп личности, патња и својеврсни вид страдања. Патријархат заправо од мушкарца захтева емоционалну атрофију с обзиром на то да је основни задатак, односно улога мушкарца XIX века да буде домаћин, газда и настављач породичне лозе (ЧОЛАК 2008: 485).

У Станковићевој прози „жал за младошћу“, за животом који пролази, потиче од тога што су бивши поседници земље и пропали трговци из неких угледних хаџијских породица, махом били окренути прошлости, жалећи за „пустим турским“ или су интровертни, загледи у себе, забављени својим личним проблемима и несрећама, наводи Ерих Кош. Оно што Станковићевим приповеткама даје посебну вредност и издваја их из „гомиле регионално обојене прозе, првенствено је њихов лирски потенцијал и елегично осећање пролазности, па и испразности врањанског живовања,

коме се Станковићеви јунаци тако упорно, трагично али и безуспешно отимају и супротстављају“ (КОШ 1980: 171). Ови јунци нису борци ни за националне, друштвене циљеве, као што су то јунаци већине наших писаца тога доба. Окренути себи и свом животу (у локалној заједници) боре се, посрћу, плачу, страдају и гину. Трагови источњачке културе у њима, као што су преданост судбини и друштвеној неактивности, која човека упућује ка општијим размишљањима о људској егзистенцији, дају овим јунацима нешто од опште трагике, а Станковићу као писцу, моћ превазилажења регионалних оквира, моћ разматрања тема од општег интереса, занимљива и ширем кругу светских читалаца, јер, свако жали за младошћу и пати због пролазности живота. Станковићеви јунаци то чине на свој начин, песмом, пићем, свирком, чочецима, уз које разбијају своју тугу. Патња ових јунака је посебна и дубља, болнија и неутешнија, јер се „положај човека који је друштвено чвршће утемељен, свестан да се бори за неки циљ и с успехом или неуспехом обавља своје послове на земљи, разликује битно од онога који, као Станковићеви јунаци, сем младости и очекивања које му ова улива, ни на шта друго не може да рачуна“ (КОШ 1980: 168–171).

У психологији читавога овог света, који Бора Станковић оживљава у својим романима, приповеткама и драмама, наводи Милан Богдановић, преовлађује чулна страственост. Тај враћански живот и свет су један део словенског Балкана у коме су се словенска болећива душевност и устрептала осећајност вишеструко укрстиле, те се препознаје мноштво туђих трагова, од којих је најдубље оставио оријентални сензуализам, који преовладава у садржини Станковићевих дела. У многим садржајима ове прозе се води непрекидна унутрашња борба, латентна, али жива, између виших, чистијих побуда и најгрубљих чулних нагона. Важно је напоменути да Станковић страст не даје нигде у тријумфу. Пуном задовољењу страсти овде се стално истичу фаталне препреке, па је читаво његово дело једна очајна песма незадовољене страсти. Трагика промашености, незадовољности, узалудности жеља и свих жудњи нарочито је дирљиво суморно уочена и казана у женским ликовима. Станковић мајсторски прати своје личности у њиховој сталној борби између њиховог личног права и животних захтева и сталних, незаобилазних, а небројених препрека које им постављају обичаји, нарави, прилике, читав одређени ред ствари који, ако је био примитиван, није ништа мање био суров, па чак и трагичан. „То су читаве психолошке буре, које он наслућује и открива у тим својим садржајима, али буре невидовне, неуочљиве или тешко уочљиве, као што су она горостасна усталасавања у морским дубинама: доле хаос, а горе на

површини једва приметна језа (...) У те дубоке унутрашње хаосе Станковић је умео да продре“ (БОГДАНОВИЋ 1966: 327–331).

У Станковићевој прози све дише својим животом, свежином, младошћу, собом. Његово причање је искрено, а стил му иде увек са идејом (ГРОЛ 1983: 356). Онемогућена љубав, као извор дубоке патње, основа је на којој почивају приповетке *У ноћи*, *Станоја*, добрим делом приповетке *Стари дани*, *Они* и *Покојникова жена*, само што су ове три приповетке, кад је реч о тематици, композитне, подразумевају спој теме несрећне љубави са неким другим темама. Релативна тематска блискост утицала је и на неку врсту понављања и једноликости мотива јер су најчешће родитељи и њихове одлуке извор патње и несреће појединих јунака. Међутим, има случајева кад и сами јунаци утичу на своју несрећу (*Аница у Покојниковој жени*) или је узрочник неодређен, као у приповеци *Станоја*. Радивоје Микић сматра да се све теме Станковићеве прозе могу у основи свести на три: детињство, несрећна љубав, смрт, те се може говорити о разноликости увођења ових тема у судбине појединих јунака. Пошто се Станковић више бави осећањима својих јунака и залази у њихов унутрашњи свет, он збивања у спољном свету приказује само онолико колико је потребно да се мотивише јунаково расположење, да се јасно оцртају његова осећања (МИКИЋ 2005: 7–8).

Када је тематика Станковићеве прозе у питању његове три књиге приповедака јасно упућују на основне одлике поступака и ауторова тематска опредељења, наводи Горан Максимовић. У Станковићевој прози се укрштају фолклорно-идиличка са бруталном натуралистичком сликом света. Аутор приказује три велике теме из живота родног града. Идеализацију старих времена и патријархалног начина живота који је полако нестајао у приповеткама *Ђурђев-дан* (1898), *Наш Божјић* (1900), *Стари дани* (1900), *У виноградима* (1902). Психолошку карактеризацију јунака који жуде за љубављу и телесним страстима и који су ускраћени за истинску љубав или су опседнути љубавном жудњом и патњом, у приповеткама *Увела ружа* (1899. прва верзија, 1912. друга проширена), *У ноћи* (1899), *Станоја* (1899), *Нушка* (1899), *Покојникова жена* (1902), *Стојанке бела Врањанке* (1901). Судбине људи са друштвене маргине, суманутих и болесних, јуродивих и божјака, чији су животи приказивани кроз бруталну натуралистичку слику света у збирци прича *Божји људи* (1902) и у дужим новелама *Наза* (1900), *Јовча* (1901), *Баба Стана* (1907). Осим препознатљиве тематике, ову прозу обележава и наглашена субјективна стајна тачка ауторског приповедача са честом позицијом дечака као драматизованог приповедача



који сведочи о догађајима из детињства. Затим ту је смењивање садашњег и прошлог времена, те проспективног и ретроспективног приповедања, необична синтакса, лирске инверзије, језик дијалекта, композициони склад и добра архитектура приповедања (МАКСИМОВИЋ 2009: 217–218). Врањанска средина крајем XIX века јесте „изванредан простор за уметничко обликовање снажног сукобљавања еротског као дубоко индивидуалног са патријархалним моралом, који је гушио сваки вид посебности“ (МАКСИМОВИЋ 2011: 61).

Риста Симоновић истиче да сви мотиви које је Станковић обрађивао имају нечег страшног, осећајног, сировог, елементарног, налик на грубу земљу и дивљу природу. У Станковићевом делу је изражен човек природе, страстан, жељан и гладан. Станковић, његови јунаци и средина тога времена су се у пуној мери изразили тако јако да су оставили снажне и неизбрисиве трагове. „Ископнело, радосно и трагично, у делу је“, наводи Симоновић (СИМОНОВИЋ 2007: 104).

Резимирајући обележја поезике прозе Боре Станковића Душан Маринковић закључује да је ова проза резултат прекодирања реалистичке поезике, тј. поезике која је доминирала у српском реализму. Ова проза се непосредно наставља на усмене прозне облике, тзв. свакодневну причу. Станковићев поступак је такав да он приповедну свест смешта у свест лика. Приповедач причу организује развијањем сфере описа на уштрб сфере приповедања, посебно описа унутрашњег преживљавања јунака и симболично сагледаног пејзажа. Оно што је суштинско обележје Станковићеве прозе, то је да је она дисперзирана и фрагментаризирана као и спознајни хоризонт његових ликова, који само успаничено траже тренутак тоpline у својој леденој аутоизолацији и понижењу на крхотинама једног целовитог и кохерентног света детињства и младости што се због неке трагичне кривице расуо у парампарчад (МАРИНКОВИЋ 2010: 293–295).

Сагласна са готово свим истраживачима Станковићевог дела, да су традиционални патријархални морал и изражена носталгија за прошлим временима оно што је заједничко свеукупној Станковићевој прози, Љиљана Пешикан Љуштановић истиче да је Станковићево књижевно стваралаштво преобликовало српску приповетку, роман и драму. Важно је напоменути да у овом случају Станковићево Врање као хронотоп добија шире и универзалније значење, те да свеукупна дескрипција једнако отворених и затворених простора није поступак којим се гради миметичка слика амбијента, односно миље који објективизује социјални статус. У овој прози простор има „снажан симболички набој који прелази границу објективног приказивања

стварности“ и успева да моделује непросторне семантичке и вредносне односе (ПЕШИКАН ЉУШТАНОВИЋ 2005: 432).

Истражујући поетски потенцијал прозе Боре Станковића, Снежана Милосављевић Милић наводи да је у раним приповеткама (*Из старог јеванђеља* 1899, *Стари дани* 1902) које настају на преласку из XIX у XX век, уметничка обрада појединих фолклорних мотива, најчешће обредно-обичајних, парадигма новог приступа фолклорној грађи у коме не доминира само глорификација вредности, већ се у њиховом окружењу уочава и трагика појединца којом се он издваја потпуно свестан свог положаја. Оно што се уочава готово у свим делима овог периода јесте наглашавање доживљаја и редукција догађаја, егзистенцијални статус фикционалног наратора (МИЛОСАВЉЕВИЋ МИЛИЋ 2013в: 8–10). Осим тога, у једном броју приповедака су присутне апелативне форме приповедања које су носиоци наративног, реторичког и комуникативног потенцијала приповедачевог говора. Дистинктивни чинилац у овој нарави јесте лик „другог“ коме се приповедач обраћа, али до правог дијалога не долази јер нема непосредних повратних реплика (МИЛОСАВЉЕВИЋ МИЛИЋ 2013г: 37). У Станковићевој поезици еротског писма Снежана Милосављевић Милић открива да она није само афирмација чула и интензивних доживљаја, већ да садржи и једну аутоиронијску дистанцу према истини сопственог дискурса (МИЛОСАВЉЕВИЋ МИЛИЋ 2013д: 62).

### 3.2. Еротски говор у поезици српског реализма

У српској књижевности крајем XIX века тематизација еротског није подразумевала упоредо и ослобађање еротске реторике, те је еротски говор, остајао изневерен, говор у назнакама, сублимиран и супституисан другим говором. Реалистички текст је цензурисао како сам еротски чин тако и еротски говор. Ова реторика се упркос цензури провлачила кроз трагично виђење света. Забране којима би се јунак супротставио би угрожавале његову психофизичку стабилност изазивајући фрустрације и кривицу. Јунак би се повлачио. Одступање од конвенција, препуштање нагонима углавном су јунака доводили до потпуне одбачености из заједнице. Еротско се провлачило увођењем одређених жанрова, лирске љубавне песме, севдалинке или у хумористичким, сатиричним или трагичним стилизацијама (ВУКИЋЕВИЋ 2011: 32).

Међутим, проза Боре Станковића, мотивацију еротског више не чини загонетном, већ доминантним мотивацијским покретачем, те је реторика која се односи на сферу интимног прилично отворена. Инсистирајући на другачијој поетици еротског писма, отворенијој и уметнички слободнијој, Станковић је анатемисао табуе неких књижевних конвенција, што се у његовој прози и потврђује (МИЛОСАВЉЕВИЋ МИЛИЋ 2013д: 50).

У својим књижевним делима Станковић је казао да еротика није нешто банално и обично, већ нешто тајанствено, неодређено, нуминозно које траје и које је дејствујуће, како за јунаке његове прозе тако и за савремене читаоце. Станковић је додирнуо архетипско – тајанственост љубави, недоживљеност љубави до краја, препреке које се налазе на путу остваривања еротичне жеље у човеку. У нормалном развоју и еротска и сексуална компонента налазе равнотежу, те зрео човек налази у жељеној особи задовољење оба осећања. Расцеп се јавља код оних личности које то немају, које су или имале несклад у детињству или су касније доспеле у кризе код тзв. неуротских личности (ЈЕРОТИЋ 2016: 7–8).

Жорж Батај [Georges Bataille] наводи да за човека обузетог страшћу, страст може бити силнија од телесне жеље. Страст, упркос осећањима којима је праћена, најпре доноси немир и поремећај. Тако срећна страст подразумева силан немир, а срећа до које се може стићи и у којој се може уживати најпре се упоређује са својом супротношћу, са патњом (БАТАЈ 2009: 19). Човеков еротизам разликује се од анималне сексуалности, наводи Батај, по томе што доводи у питање унутрашњи живот. У човековој свести еротизам је оно што у њему доводи биће у питање. Еротизам можемо сматрати сексуалном активношћу човека само уколико се она разликује од животињске. Човекова сексуална активност није нужно еротска. Она је таква сваки пут кад није закржљала, кад није просто анимална (БАТАЈ 2009: 27). Судбина већине страсних, чулних жена у Станковићевим делима је иста, јер су оне продате или удате за много старије мушкарце против своје воље, за пропалице, пијанице, кријумчаре. У свим тим ситуацијама жена своју љубавну чежњу мора потиснути. Неостварљивост чежње је условљена неповољним односима средине или неком надличном и надсрединском компонентом. Човек је престрашен када не може да оствари своје тежње (ЈЕРОТИЋ 2016: 10). То значи да је овде реч о потискивању, поништавању, брисању еротског и свођења сексуалности на анимално. Ова проблематика (између осталог) је представљена у приповеци Покојникова жена Боре Станковића. Прича о

удаји јунакиње Анице се детаљније зауставља на чину свадбе и прве брачне ноћи који су за јунакињу стресни и болни.

„Једва се сећа: кад јој је пукла и последња копча на јелеку, оголила јој се прса, снага, она осетила додир мужевљева кошчата тела уза своје, да је, пошто је узалуд покушала да се извије из његова наручја, пала и, загнувши лице у своје косе, трпећи проплакала. Даље? (...) А оно бежање прве ноћи, плакање у ноћи – никад. Никад више она не заплака... није о томе мислила. А да не би мислила о томе, зато се толико и уносила у посао... Покаткад, али веома ретко, почело би да код ње оно као долази, јавља се, почела би да јој прса играју, образи, уста сврбе ... Она би тада, кривећи та своја прса, образе, сва зајапурена, очајно шапутала: 'Ох, пусто остало'“.

(СТАНКОВИЋ 1956: 532–533)

Иако је еротизам у основи унутрашње, лично искуство, оно никада није дато независно од објективних гледишта, већ га увек налазимо везане за неки неоспорно објективни вид (БАТАЈ 2009: 27–29). У сваком случају заједница (ма која) и живот у њој се и те како одражавају на ставове о еротском, забранама најешће. Тако се људска заједница, делимично посвећена раду, одређује у забранама без којих не би могла да постане оно што у суштини јесте – свет рада (БАТАЈ 2009: 36). Човек се увек и свуда, наводи Батај, одликује сексуалним понашањем подвргнутим правилима, одређеним ограничењима која знатно варирају од времена и места. Упркос различитим захтевима и забранама заједница, људи су стекли извесност о постојању једног темељног правила: захтева да се подвргну забранама ма какве биле, и то заједно. Забрана супротстављена у човеку сексуалној слободи општа је, свеобухватна: посебне забране представљају њене променљиве видове (БАТАЈ 2009: 36–43).

О разлици између сексуалности и еротике пише и Михаил Епштејн [Михаил Эпштейн] и наводи да је сексуалност примарна; систем забрана и ограничења које налаже цивилизација је другостепен; еротика је у том поретку терцијална, она не представља ни нагост ни прикривеност, већ разодевеност. Еротика попушта дизгине које је навукла цивилизација, али не да би вратила човека назад у природу, већ са циљем да га поведе даље, у област љубавно-телесног стваралаштва. Ерос је, као продукт цивилизације, далеко моћнији од полног инстинкта. Цивилизација представља само растући ерос, механизам његове проширене репродукције кроз савладавање. Традиције и табу представљају ону снажну пресу пред чијим притиском се природни

сок здравог инстинкта претвара у опојно вино, од кога се врти у глави песницима и освајачима (ЕПШТЕЈН 2011: 31).

У прози Боре Станковића ерос као неискоришћена позитивна енергија се претворио у своју рушилачку коб. „Станковић даје веома снажне описе тјелесних и перцептивних промјена код јунака. Тако да нас у тренуцима пресудним за ликове (кад сами доносе судбоносне одлуке или када то други чине умјесто њих) уводи у њихову свијест кроз приказивање реакције њиховог тијела и њихових чула“ (МАКСИМОВИЋ 2011: 71).

За Станковићеве личности се данас у психијатрији може рећи да припадају свету неуротичних, психопатских, полуделих, па и лудих људи који се не сналазе у друштву и који су трауматизирани, осујећени у раном детињству неким доживљајима и догађајима који су били јачи од њих, наводи Владета Јеротић у огледу „Пусто Еро(турско)“. Овај свет није само свет прошлости, већ се може препознати и у свету данашњице. Бора Станковић није само препознао, разумео и литераризовао пресудне утицаје закона средине који су креатори трагичних људских судбина, већ и неке људске унутрашње законе. У Врању Бориног времена још увек је владала оријентално-исламска атмосфера у средишту чије културе је мирење са судбином, подношење бола и патње (јер патња и уздржавање постају синоними живота) изражено познатим исламским ставом „мактуб“ (написано). Овакво схватање је продрло и у православни свет Бориног завичаја (ЈЕРОТИЋ 2016: 10–11). Детаљније истражујући прозу Боре Станковића са психоаналитичког аспекта, Владета Јеротић у огледу „Еротско у делу Боре Станковића“ истиче да готово не постоји ниједно књижевно дело Боре Станковића које није прожето истинским *manicos eros*, помамном жудњом за Еросом, жудњом која се никада не остварује, али којој неко сећање, да ли оно из првих месеци блаженог живота са мајком после рођења, или још пренатално, или још даље, преегзистентно по Платону, не да мира, но као страни бодеж пробада и наводи на кретање ка висинама, али и баца стрмоглаво у бездане дубине. Одговор на питање зашто се ниједна Борина љубав не остварује се може тражити у чињеницама да се љубав недовољно тражи ако се жели снажно. Разлог не морају бити само недовољне страсти онога који воли, већ и унутрашње забране различитог порекла које и саму страст нагризају. У књижевној критици се као разлог неостварених љубави у прози Боре Станковића најчешће истицао ауторов аутентични доживљају трагике Ероса, као последица социјалне средине и патријархалног морала или као последица оријентално-

исламске атмосфере која је још увек владала на јужним просторима (ЈЕРОТИЋ 2002: 154–155).

Када је у питању разматрање ликова са психијатријско психолошке стране, Јован Стриковић наводи да је неизбежно уважити и социјални контекст са свим оним што социјална психијатрија диктира, те сматра да је у овом смислу психоанализа тј. психо критика секундарна. Ослобађања 1878. су заправо била огромни културни процес који је задесио тај простор у који је тешко долазио и још теже се примао страни културни образац. Та култура је у окамењеним обрасцима опстајала вековима, као један специфичан и самосвојан начин живота који се у том контексту мора схватити. Са ослобођењем дошле су и последице у свим облицима живота у којима су генетски код и цивилизацијски ход прекинути изненада и та је неминовност један од узрока потпуне алијенације и обескорењавања индивидуе до његове апстракције. Тек након тога постаје видљиво све оно што је та култура санкционисала, бранила као своју митолошку основу која је до тада господарила том културом (СТРИКОВИЋ 2016: 78).

### **3.3. У власти кривице и чистоте – приповетке Боре Станковића**

#### **3.3.1. *Покојникова жена***

Трагична судбина удовице Анице чији је живот и пре и после брака био лишен љубави и поштовања, описан је у приповеци *Покојникова жена* (1902). Јунаци Станковићеве прозе су жртве неписаног правила патријархалног обрасца „да све буде као што треба“. Иза ове наизглед једноставне ствари у приповеци *Покојникова жена* открива се судбина још једне удовице, попут оних које су наведене у осврту на прозу Јанка Веселиновића. Правила понашања удовице и узроци страдања се видно подударaju. Ипак, хронтопски оквир приповедака Боре Станковића у већини наратива утиче и условљава судбинске потресе јунака. Реч је о Врању у време ослобађања од турске власти.

Аница је удовица покојног Мите која је, како налажу друштвени обичаји, после његове смрти покојнику сасвим предана. Друштвени живот јој је могућ само кроз успомену на њега, мужа. Јунакиња је одговорна за вршење ритуала и испуњавање

немилосних, окамењених, онечовечених одредби друштвеног законика, утемељеног на предрасудама и фикцијама. То је тај трагични акценат *Покојникове жене*“, наводи Бошко Новаковић. Аница прихвата правила удовичког живота у потпуности, до ропског потчињавања. То захтева огромну жртву, занемаривање и одрицање од личне среће и у томе ова јунакиња иде до краја, одбијајући и могућност да се уда за човека којег воли и који је након извесног времена проси. Одрицањем као самокажњавањем она се свети себи, околини, патријархалном реду, животу. Бошко Новковић сматра да „ако је мотив *Покојникове жене* оригиналан у својој грађи, он ипак није у потпуности исцрпео приказ нечовечног притиска те конвенције о свемогућем, господарећем реду ствари и односа“ (НОВАКОВИЋ 1983: 271). Станковић је иначе, како наводи Владимир Јовичић, згрнуо целокупан човеков живот у један једини мотив! – у неисцрпан и непролазан мотив љубави мушкарца и жене (ЈОВИЧИЋ 1976: 143). Староврањски амбијент, који тавори у колотечини устаљених обичаја, за младалачку љубав готово осигурава трагични исход. Овакав амбијент и није могао да понуди већи избор мотива, а Станковићев избор за превасходно овај мотив се разуме јер је „љубавни мотив у оној средини у оном времену не само субјективно, већ и друштвено био најсадржајнији“ (ЈОВИЧИЋ 1976: 153).

Као и у многим другим приповеткама, Станковић и у *Покојниковој жени* примењује ретроспективни сиже. Аутор започиње причу о Аничином животу описом Митине хумке која је заправо симбол Аничиног живота. Над животом Анице удовице надивија се ова хумка са које су упућене строге смернице удовичког живота. Читаоци у даљем току приче сазнају да је и Аничин брачни живот био обавијен гробном атмосфером. Пошто ретроспективно приповедање подразумева да аутор зна одговоре на сва питања, те га ослобађа линеарног организовања фабуле, аутору је омогућено да више простора у тексту посвети ликовима. Тако је уводни Аничин плач на гробљу дат као опис ритуалног понашања. Радње у оквиру овог описа су ритуалне (МАРИНКОВИЋ 2010: 90), али се оваквим уводним делом већ сугерише симболика одабраног почетка.

Станковић отпочиње приповетку Аничиним нарицањем на гробљу. Ова млада удовица редовно излази са синчићем мужу на гробље и својим нарицањем видно узнемирава дечака. Аница је била принудно, по вољи других, своје браће, венчана за Миту. Живот са њим је био за њу гроб у који је закопала своју љубав и снове. Земни гроб покојника над којим она нариче јесте само видљиви симбол њене неуслешености. Он јој је чак и добродошао „јер зна да је пред светом једино гроб поуздано

сведочанство права на патњу. Наричући над њим, она не испуњава само тужбалички обичај и удовички дуг, него и искрену потребу да јавно оплаче промашеност сопствене љубави, да се гласно изјада над својом сахрањеном младошћу“ (ЈОВИЧИЋ 1976: 175–176). Аница се са гробља враћа познатом утабаном стазом. Веома је обазрива кад пролази покрај Итине касапнице. Ита често даје детету месо, понекад, али ретко код ње сврати. Код куће је нико не посећује. Посете прима само када би јој мајка дошла. Тако налажу правила удовичког живота. Мајка обично долази суботом да код ње преспава и доноси јој намирнице. Тек тада јој комшинице долазе и више причају са мајком него са њом, такав је ред.

У даљем току Станковић се ретроспективно враћа причи у којој се ликови ближе профилишу а прича садржи детаље о томе како је дошло до Аничиног брака. У вароши су је знали по браћи кријумчарима. Она потиче из породице у којој отац није доминирао. Газдинска улога, улога главе породице припадала је браћи. За браћу су једнако и мајка и Аница биле само „жене“, за све криве и одговорне. Ипак, водили су рачуна да обе буду лепо одевене. Аници су забрањивали да било где излази, да се било са киме дружи. Као дете и девојка била је много усамљена. Код браће су долазили многи људи, пословно. Аница ће посебно запазити Иту, човека, који је од њих куповао месо. Аници се свиђао и необично би се осећала када би на њега мислила. Но, временом су Аницу испросили за Миту терзију (кројача), који је имао кућу у најбољем делу вароши. Ишао је у печалбу као млад, вратио се, два пута се женио, обе жене су му умрле. До венчања Аница о њему није знала ништа више. Ита престаје да купује стоку од Аничине браће. Следи опис Аничине свадбе која није била као друге свадбе, већ онаква каква приличи удовцу. Рођење, свадба и смрт у Станковићевој прози, наводи Љиљана Пешикан Љуштановић, рефлектују представе везане за древне обреде прелазна тако да мотивација која се преко њих успоставља није само спољашња, објективна, заснована на социо-економским факторима, него функционише и као последица могућег огрешења о обредну праксу које Станковићеве јунаке оставља у стању трајне лиминалности (ПЕШИКАН ЉУШТАНОВИЋ 2005: 460). Аница тек на свадби боље запажа свога мужа, који јој се нимало не свиђа. Не допада јој се ни свадба. Како весеље одмиче, гости су припити, међу њима је и Ита, који јој добацује речи алудирајући на прву брачну ноћ која следи. Опис свадбе, дат из Аничине перспективе, не изгледа као свечани чин склапања брака, већ као обична пијанка. Амбијент испуњавају полупијани заваљени гости, на све стране је просуто вино, оглодане кости „и све се то Аници учини неугодно, највише што јој сви они, што јој њихово весеље не дође онако



домаћинско, с неким редом, поштовањем: старији млађи (...) већ сви они изгледали су једнаки, равни, као нека ноћна браћа“ (СТАНКОВИЋ 1956: 526). Овако оскрнављени чин венчања више подсећа на простоту, насиље и примитивизам, чиме Станковић и мотивише Аничине емоције, када је у питању њен брак, а то су стид, ужас и прљавштина који прате Аницу до крајњег исхода – одбијања Итине касније просидбе. Први контакт Аничин са мушкарцем био је за њу прљав (ПЕШИКАН ЉУШТАНОВИЋ 2005: 459).

Након свадбе и прве брачне ноћи Аничин живот тече у потпуном мраку. Сва сломљена, плакала је да нико не види. Осећала се грозно. Са мужем је живела скромно, подређено. Муж је према њој био строг, није је посебно поштовао, био је, могло би се рећи, груб и непријатан. Аница се исплакала прве брачне ноћи. Касније је радила много да би се што више умарала, да би што мање мислила на грозоту сопственог живота.

Брачни живот је трајао свега годину дана. Муж Мита умире и она остаје сама са дететом. Мужевљева смрт није значила неку врсту „слободе“. Одсуство подређености, непоштовања, насиља, строгоће, викања, страха да није довољно добра нису значили ништа. Напротив, Аницу и те како прати мужевљева сенка. Јер, у кући удовице све што постоји треба подсећати на покојника, такав је ред. Аничина кућа је за њу и даље тамница. Након мужевљеве смрти још и већа него што је за његовог живота била. То је пуст, туђ, хладан простор који, такав какав је, мора бити симболичко оличење везаности удовице за покојника. Аничин дозвољени простор кретања чини кућа, двориште и гробље. Близина, присуство мужевљеве смрти, Аницу подсећа готово из сваког угла, изазивајући страх, немир, језу, nelaгоду. Слика простора који стресно утиче на јунака може усмерити пажњу истраживача на Фројдов концепт *Das Unheimliche*<sup>55</sup>, под којим Фројд подразумева енигматско субјективно искуство, естетску особину која може бити честа и повезана са појавом непознатог страха. *Das Unheimliche* као осећај страха, уплашености и језе не мора бити ограничен само на естетско искуство, већ се може односити и на свакодневне ситуације, узајамну узнемиреност и иритацију (CVETIĆ 2011: 49). Сви *Das Unheimliche* осећаји у уметничким делима јесу испровоцирани од објекта, мртвог објекта чији је 'живот' у некој вези са субјектом и његовим животом. Тако овај концепт у „*prostoru definisanom umetničkim radom nastaje*

---

<sup>55</sup> Концепт *Das Unheimliche* (ефекат језе који изазива болнички простор у приповеци Лазе Лазаревића *Ветар*) у прози српског реализма је предмет истраживања у огледу Снежане Милосављевић Милић „У мрежи испреплетених времена – Хофман, Фројд и Лаза Лазаревић“ (МИЛОСАВЉЕВИЋ МИЛИЋ 2014в: 53–81).

kada se subjekt identifikuje s nekim drugim 'živim' ili 'neživim' u tom prostoru, pa je u dilemi o vlasništvu sopstva, ili kada nepoznati prostor prepozna je kao poznat i vice versa“. Оно што ствара овај ефект је простор између живих и мртвих, ни смрт ни живот (CVETIĆ 2011: 97–103).

Ограничено понашање и низ забрана којима удовица мора робовати се оправдава у патријархалној средини тиме што се сматра да је удовица могући предмет и извор пожуде. То не значи и за удовицу, мајку зрелијих година или удовицу која има статус свекрве. Зато Аница са страхом и непријатношћу увек хода до гробља и назад, јер Аницом у тим тренуцима управо владају „страх и осећање угрожености, субјективни доживљај опасног, туђег света, широког, отвореног простора који раздваја гробље и кућу“ (ПЕШИКАН ЉУШТАНОВИЋ 2005: 438). У психијатријској литератури се наводи да је страх од погледа и критичке процене других људи један сасвим специфичан облик социјалног страха. Ово је веома сложени страх јер гледање у циљу да се оствари блиска веза са неким и успостави узајамност и присност може исто тако и да плаши. Особа која је гледана може да доживи да је 'откривена', да је други продро у њену физичку интимност, својину, која је неутуђив услов аутономне егзистенције. Тако целокупан догађај гледања добија сексуално значење. Поглед се може одређивати као инструмент еротске иницијативе, јер настоји да омогући и реализује присан однос са другим. Он означава егзистенцијални однос између два бића. Сусретање погледа означава интерпретацију две особе, те динамика гледања, тј. бити гледан чини основу другости и алтернитета. Зато се лако закључује да поглед може и да плаши, да око, као огледало душе може бити урокљиво и имати божанско или магијско значење од којег се мора плашити и бежати (ERIC 2009: 112).

Аница се навикавала на самачки, удовички живот. И даље усамљена, поштовала је подразумевана правила. Долазила јој је мајка. Само би јој се тада кућа напунила комшиницама, које би, опет, углавном са мајком разговарале. Иако је била усамљена, Аници су и мајчине посете сметале. Као и у браку, Аница је невоље, муку, непријатности лечила радом. Аница је знала да такво стање неће вечито трајати. Да ће је браћа кад-тад поново удати. У статусу удовице, она би и даље била терет браћи и мајци који су се сматрали обавезним да о њој брину. Да је дошло време и за то, она је приметила по томе што би јој мајка стално понеког могућег просца помињала. Међу потенцијалним будућим мужевима издвајао се неки Недељко за кога она није испрва била заинтересована.

Након извесног времена, Аницу проси Ита, што је веома потреса, као да је „изводи из памети“. Аница одбија Иту, но њене муке тек предстоје. Од свих просаца Ита је за њу био најбоља прилика. Био је имућан, није до сада био у браку, није имао деце. Аница упорно одбија његову просидбу, породица не схвата ово одбијање. Јунакиња ће се суочена са ситуацијом готово разболети. Браћа су чак помишљала и да је истуку, но она је била крајње исцрпљена да је изгледала исувише жалосно. Нико није разумео њено понашање. Да би прекинула мучење и самомучење, Аница пристаје на Недељкову просидбу на запрепашћење свих. Аница бира неповољнију понуду, јер Недељко живи скромније, са децом из првог брака, што би, свакако, утицало на то да јој живот и у будуће буде тегобан. Аница је промишљено донела ову одлуку. Знала је зашто се не може удати за Иту. Кад год би и сневала о Ити, увек би јој се приказивало лице покојниково. Узнемиравала би се и у сну, била је готово луда. Сматрала је да није довољно чиста за Иту јер је била са другим човеком. Да би избегла одговор на питање зашто њега неће, она се опредељује за Недељка. До саме удаје за Недељка Аница је била јако узнемирена, чак су је мајка и комшинице чувале, као браниле од некога.

Бора Станковић приповеда из перспективе лика иако говор, формално, припада приповедачу. Приповедачевим говором се изриче говор лика, независно од тога да ли је указано када се прелази из једне перспективе у другу. Овакав вид приповедања је реализован помоћу интегрисања лексема које припадају лику у приповедачев говор као и приповедних исказа (реченица) и већих приповедних целина. Зато је веома упадљиво да аутор приповедну свест смешта у свест лика, мада је посредује. У приповедању се често смењују перспективе с којих се приповеда (МАРИНКОВИЋ 2010: 66–67). *Покојникова жена* је исприповедана из позиције трећег лице једнине са изменом психолошке перспективе која је значила и промену структуре приповедања. То се особито огледа у организацији описа кад је приповедање ретроспективно. Организација описа из ретроспективне временске перспективе открива ауторов поступак у придавању већег дела приповедног исказа сфери описа него сфери приповедања. У *Покојниковој жени* је примаран опис, односно није толико важно шта се некоме (јунакињи) догодило, већ је важно како се осећа, емоционално стање лика, што се види још у уводном делу приче у сцени на гробљу (МАРИНКОВИЋ 2010: 88). И у осталим Станковићевим приповеткама је исти случај.

Када су тематизована унутрашња стања јунака развијенији је опис у приповедном исказу (МАРИНКОВИЋ 2010: 90–91). У овом смислу ћемо детаљније навести ставове Душана Маринковића који указује на симболику уводног дела

приповетке. У уводном развијеном опису доминирају три кључне речи које и усмеравају даљи ток приповетке. То су речи: гроб (покојник), она (Аница) и плач. Свакој кључној речи описа припада издвојени приповедни параграф. Увид у целину овог описа показује да се опис затвара речју с којом се и отвара: „Дугачак му гроб ... (...) остављајући му гроб онако нем, дугачак“ (СТАНКОВИЋ 1956: 513, 532), што значи да овај развијени и интегрисани опис има све особине затворене, цикличне структуре. Опис би се могао проширити новим мотивима, а да се концепција описа не промени и не наруши. Свака кључна реч носилац је композицијског дела развијеног описа, где прва кључна реч (гроб) „покрива“ први приповедни параграф, друга „она“ други приповедни параграф, трећа „плач“ све оно што је речено до краја цитираног дела текста. Станковић се описом служи не само да би био што „ближи“ унутрашњим ознакама лика као карактера и психологије, већ и зато да би избегао причање надугачко и нашироко, тј. да би редуцирао сферу приповедања у приповедном исказу и тексту у целини (МАРИНКОВИЋ 2010: 90–91).

Када су Станковићеви јунаци у питању, готово код свих се примећује склоност ка реакцији, а одсуство акције, наводи Владимир Јовичић. Све могуће интимне потребе, су оковане учвршћеним механизмима самоконтроле над којим лебди оно што је „ред“ и оно „што ће свет рећи“. Унутрашњи живот Станковићевих јунака кључа од ужарене масе хтења која ретко избија на површину. Сва та сила се гуши у добро однегованој самоконтроли и усађеном страху од личног настојања и личног дејствовања. Тај интимни конфликт субјекта са стварношћу, углавном лишен догађаја, прелази у динамичну и веома напету личну драму којој се, иако познати, не виде ни исход ни крај. Драматичност спољашњих сукоба надјачава драматичност унутрашњих сукоба међу лицима (ЈОВИЧИЋ 1976: 170).

Скоро све Станковићеве јунакиње много мање делују противно очекивањима, наводи Бојан Чолак, упоређујући јунакиње Станковићеве и Кочићеве прозе. Код Боре Станковића оне се препуштају судбини и вољи породице, ретко пркосе мужу, оцу, доминирајућем мушкарцу, не чине прељубу. Чак и када су спремне на протест, не иду даље од оног Софкиног „не могу“ или „нећу“ (ЧОЛАК 2014: 417). Код Станковићевих јунакиња изостаје и отворено исказивање емоција чак и према најближим члановима породице. Аница о разлозима одбијања Ите не говори чак ни мајци.

Слепо покоравање патријархалним нормама, примарна брига појединца да се не огреси о „ред“ и нужно понашање „како треба да буде“ је идеална подлога за развијање масовних социјалних фобија и социјалних страхова уопште. Породица и

средина су примарни фактори који утичу на развој оваквих страхова. Понашање чланова унутар породице и њихов однос према околини, те општа емоционална атмосфера која влада у средини доводи до усвајања извесних облика понашања који касније преовладавају. Ако у породици влада затвореност, строга хијерархија, неподржавање младих у доношењу одлука и у јавном наступању, то доводи до усвајања инхибираног понашања, повлачења па и изолације, што је корак до социјалног страха и фобије (ERIC 2009: 107). У овом смислу је сасвим разумљив Аничин страх и нелагодност док хода пред другима, пред масом људи, као и страх док је средина критички процењује.

Судбина Станковићевих јунака, па и Анице, проистиче из телесности у којој се и одражава. Станковић драматизовано и динамизовано даје однос тела и одеће којим се сугерише низ забрана наметнутих појединцу, које, пак појединац и сам прихвата као суштински део своје егзистенције и свог поимања света. Тако ће одећа указивати на склад са телом, унутрашња преживљавања јунака, или на својеврсну тамницу тела. У Покојниковој жени Станковић контрастом удовичке црнине и белине тела открива потиснуте Аничине емоције и личност њену уопште: „Обичајна корота покрива, спутава телесност младе жене, намећући као примаран налог удовиштва, жаљења, везаности за покојника“ (ПЕШИКАН ЉУШТАНОВИЋ 2005: 439–442).

Аничин први контакт с мушкарцем био је неискрен, прљав, жалостан и болан. То је доживљај који је Аница желела да заборави: „једва да се сећа (...) додир мужевљева кошчата тела уза своје, да је, пошто је узалуд покушала да се извије из његова наручја, пала, и загнузивши лице у своје косе, трпећи, проплакала. (...) задах заврнуте лампе, а она полугола, с модрицама, изломљеним телом, а и он до ње, згурен, кошчат уз њу, додирује је ... осећа му дах... Сकोчила је“ (СТАНКОВИЋ 1956: 529).

Прве мужевљеве речи упућене њој биле су: „Ништа немој да ми дираш! А што не знаш, питај. Само ништа не смеш“ (СТАНКОВИЋ 1956: 532). Муж према њој није показивао никакво поштовање: „као да му она 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“ (СТАНКОВИЋ 1956: 532).

Није га волела. Није јој било жао кад је умро. Иако од страха није знала за себе, сматрала се кривом што га искрено не жали и: „као кажњавајући себе за то, она је више, управо од тада само плакала“ (СТАНКОВИЋ 1956: 533). Плач јој је чак и био

добродошао. Са нестрпљењем је чекала суботу да оде на гробље. Водила је рачуна да не даје понашањем и најмањом ситницом повод за оговарања. Била је заправо слободна и усамљена. У овом смислу слобода се плаћала још већом самоћом: „Слободна је ... и тако мирно, тешко, чак и са задовољством целе би недеље радила, седела код куће“ (СТАНКОВИЋ 1956: 534). Након мужевљеве смрти сви су је оставили: њени, комшинице, родбина покојникова, његови пријатељи – сви су се повукли.

Одговор на питање зашто Аница одбија Итину просидбу када самој себи признаје да га воли, се може пронаћи у тумачењима која се односе на Аничин осећај прљавштине и бола, односно у конфликту трауматичног првог сексуалног искуства с мужем, с једне стране, и чистоти Аничине љубави према Ити, са друге стране, јер „друго је Ита, а друго је муж“. Ита је сан, неостварен сан, недозвољен сан, одгурнут и одбијен, постављен на место недостижног, најпре одлуком Аничине браће, а онда и самом Аничиним одлуком. Ита се ставља на место немогућег и онда када може постати могућ и стваран. Патријархални културни образац подразумева да жена уђе „чиста“, „неокаљана“ у брак. Брачни односи би требало да буду искрени. Аничин брак је принудни брак без љубави, без поштовања. Аница је свесна да би требало у браку да буде и љубави и поштовања. Но тога није било ни у њеној примарној породици нити у брачним односима на којима је требало да се темељи будућа Аничина породица. У очевој породици жене су биле криве за све. У мужевљевој кући Аница је могла лако да буде крива за све. Сагледан у целини живот ове јунакиње тече у страху да нешто не скриви. И она кривицу осећа и тамо где је нема. Осећа се кривом и страхује што не жали мужа кога иначе није волела, нити својом вољом ушла у брак са њим. Осећала би се кривом што јој Ита није први мушкарац у животу, иако је ни за то нико није питао. Одговор на питање зашто Аница „бежи од слободе“ није једноставан. Суштина њеног понашања је вишеструко сложена.

Патријархални односи у друштву су повољно окружење за развој мазохистичких поступака људи. О мазохизму је писао Ерих Фром [Erich Fromm] у свом делу *Бекство од слободе*. Мазохистичка стремљења се најчешће испољавају као осећај инфериорности, немоћи, безначајности. Мазохизам се појављује из разлога што појединац покушава да избегне дуго присутни неподношљиви и ужасавајући осећај усамљености и беспомоћности. Често се дешава да су оваква осећања прикривена, наводи Фром. Као компензативна осећања јављају се осећај узвишености и савршенства. Преплашена јединка настоји да своје лично ја веже за неког или нешто

јер не подноси да буде своје „ја“. Зато покушава да се ослободи свога појединачног „ја“, те да таквим уклањањем лично „ја“ поново стекне безбедност. Једна од могућности је мазохизам који може имати различите облике који су усмерени ка једном циљу: ослободити се појединачног „ја“, изгубити се, лишити се терета слободе. У неким облицима мазохизма јединка тежи да се потчини особи или моћи коју сматра и осећа снажном. Мазохиста лечи свој страх повећавајући га. Некада се тај процес одвија успешно. Пример за то јесу поједини културни обрасци који задовољавају мазохистичке склоности као што би било на пример потчињавање фашистичкој идеологији. Појединац у оквиру ове идеологије стиче неку безбедност сматрајући да је сједињен са милионима других који поседују иста осећања. Али све што се оваквим стремљењима постиже јесте отклањање најупадљивијег бола. Најчешће доводе до још веће патње. Мазохизам је као и други облици неуротичног понашања ирационалан с обзиром на то да га сачињавају бескорисне радње усвојене са циљем одржавања иначе неодрживог емоционалног стања. Покушавајући да се ослободи усамљености и безнадежности мазохиста је често склон самоомаловажавању, патњи, самопоништавању. Долази до зачараног круга, мазохиста не жели бол и патњу, али болом и патњом плаћа циљ коме принудно тежи. Цена се повећава све више и више, пад је све дубљи, до мира и спокојства не долази никад. У моралном мазохизму мазохистичке тежње овладавају читавом личношћу и управљене су уништавању свих мета којима его свесно тежи. Проучавањем емоционалних и менталних поремећаја дошло се до закључка да људско понашање могу мотивисати стремљења проузрокована неспокојством или неким другим неподношљивим душевним стањем, да та стремљења теже да савладају то емоционално стање, а да, ипак, једино прикривају његова највидљивија испољавања или чак ни то. Неуротична испољавања наликују на ирационално понашање у паници (FROM 1973: 109–112).

У приповеци *Покојникова жена* на самом крају описујући главну јунакињу аутор слика њено психолошко стање проузроковано мазохистичким стремљењима на чију је појаву утицало мноштво чинилаца: „Понекад то је тако силно да од страха скочи и готово ван себе, не знајући шта ради, појури прозорима, решеткама и почне да их цима, дрма као да би хтела да их извади и побегне. (...) Али она не може да се освести. И тек кад види свећу, мајку, жене увери се да оно није истина и груне у плач“ (СТАНКОВИЋ 1956: 544). Овакво понашање, када се јунаку ипак пружа могућност да буде са вољеним бићем, али он одустаје самовољно и свесно пристајући на самоћу Станковић је приказао и у недовршеном роману *Газда Младен*.

Потенцирајући подређени положај жене у патријархалном друштву и њено интимно неслагање са тим положајем, Станковић је уметнички уобличио механизме поковања жене које су чинили њени сродници, јавни морал и друштво у целини. Крајњи облик таквог потчињавања био је када жена врши аутодеструкцију над собом и својом интимом, настављајући сама даље оно што су започели други у чему је најизразитија приповетка *Покојникова жена* у којој главна јунакиња аутоприсилно остаје верна своме мужу, чак и после његове смрти. То иде дотле да се њена покорност и ропски положај појачавају и више него у време док је био жив, „претварајући тако свој живот у живи леш који хода земљом“ (ЈЕВРИЋ 2017: 430).

Када је у питању приповетка *Покојникова жена* ваљало би указати и на честу обраду танатолошких мотива у прози Боре Станковића који имају различиту функцију. Оваквим поступцима аутор читаоце упућује на обредне обичаје старог Врања али и употпуњава целокупну културолошку слику тога доба. У приповеци *Они* тема и атмосфера смрти је потпуно развијена у *Увелој ружи* и *Станоји* се појављује као финални мотив са симболичким значењем. У *Покојниковој жени* њиме се употпуњава психолошки профил јунакиње.

Смрт је нарочита криза живота јер подразумева и подстиче промене како на физиолошком, тако и на друштвеном и културном плану. То је фаза прелаза која укључује губитак и тражи надокнаду, наводи Тодор Куљић. Посмртни ритуали и реторика, с једне стране, означавају границу између парадоксалне вечности друштва и физичке смртности човека, а са друге стране, имају позитивну адаптивну улогу у људском животу јер храбре на живот упркос неизбежном крају. Зато из перспективе ритуала смрт није статички моменат који обележава крај живота, већ динамички моменат који служи одржању живота који обликује заједница живих. Погребни ритуали су увек друштвеноинтегративни чин. Они се користе са циљем враћања у нормалу служећи се културним симболима. Иако је жалост субјективна реакција на губитак ненадокнадивог, испољавање жалости је друштвено регулисано (KULJIĆ 2014: 35–38), на шта нам проза Боре Станковића често указује. Из многих човекових активности крију се настојања да се негира смрт и да се страх од ње држи под контролом. На том пољу друштво игра значајну улогу, наводи Миленко Арсић Ивков. Пракса, веровања, обичаји, институција једног друштва у служби су негирања смрти, ублажавања страха од ње и стварања илузије да нема разлога за страховање (АРСИЋ ИВКОВ 2011: 57). Међутим, у овом погледу уочљива је и разлика у ставовима и културном опхођењу, по питању негирања смрти, те постоји и потреба одстрањивања



али и евоцирања. Бернхард Таурек наводи да се не може предвидети целокупна историја избегавања смрти и евоцирања смрти – могли бисмо говорити о „детанатизацији“ и „ретанатизацији“ – која се дешава са новим веком и напредовањем модернизације (ТАУРЕК 2009: 55).

У култури Срба покојников статус је у међусвету, што се види у његовом истовременом припадању различитим реалностима. То је резултат амбивалентног односа живих према њему. Постоје бројне радње којим се умрли одваја од уобичајеног животног контекста у упућује у други свет, али и они поступци којима се он задржава у колективу. Чланови заједнице истовремено показују приврженост према умрлом и страх од њега. То доказује реалност његовог неодређеног статуса у коме покојник постаје одуховљени ритуални субјект чији је амбивалентни карактер главно обележје његовог идентитета, који се потврђује обредним процесима колектива заснованим на правилном извршавању предвиђених ритуалних поступака. Бојан Јовановић истиче да у страху од умрлог препознајемо страх од другог, страх од непознатог што је нарушило дотадашње границе реалности. У том сегменту нове реалности између постојања и непостојања, покојник није ни субјект ни објект. Уписан у симболични систем обреда, он је прелазно тело чија статусна неодређеност и неименованост изазива несигурност, језу и ужас (ЈОВАНОВИЋ 2015: 76–78). Уједињен са другим облицима традиционалног понашања може довести до потпуног слома личности и тешких душевних поремећаја (*Покојникова жена*). На самом почетку приповетке аутор указује на однос главне јунакиње према свим ритуалним радњама које беспоговорно и беспрекорно извршава, али страхује од додира са земљом. Присуство покојниково се мора осећати у дому и инсистирање на томе да све буде како треба и како правила, ритуали налажу доприносе слома јунакиње коју количина страха доводи до халуцинантних стања. У огледу „Комуникација с традицијом на примеру погребног ритуална у Шајкашкој, Тимочкој крајини и Пиротском региону“ Весна Марјановић детаљније говори о погребним ритуалима у југоисточној Србији, а које је Станковић више пута описао у приповеткама. Погребни ритуали су религијске и магијске обредне радње које су у вези са умрлим. Могу се третирати и као комплекс прописаних, традицијом установљених и на нивоу друштвене заједнице општеприхваћених облика симболичког понашања. Из угла комуникацијског односа погребни ритуал представља медијум симболичке комуникације и регулатор је друштвеног живота да би се одвајање покојника из света живих и његов улазак у свето време одвијало онако како је традицијом утврђено. У манифестном облику изражавају се разноврсна емотивна

стања – вера, празноверје, страх, бол, туга, очај, нада, достојанство, сујета, саосећање, поштовање. Комуникација са покојником према описаним ритуалима честа је до навршене године дана након смрти. Када посећују гробље чланови породице износе храну, воду, пиће, пале свеће. Народ сматра да чин дељења за душу има посебан циљ, тј. да понуде доспевају до покојника, па се стога спрема много хране за задушне дане која се намењује и дели. Верује се да што се тада подели иде покојницима па се то чини и у селима и на гробљу. Дељење је веће и обимније ако су то прве задушнице, а знатно мање ако је од смрти прошло неколико година. Такав облик комуникације утиче и на интеграцију заједнице на микро и макро плану (МАРЈАНОВИЋ 2007: 64–77).

У приповеци *Покојникова жена* танатолошким мотивима аутор отвара причу новом техником приповедања. У питању је, наводи Радован Вучковић, техника филмског кадрирања којом се ствара илузија да је фиктивна прича нешто што се стварно гледа у тренутку читања. Наратор се креће према гробљу и задржава поглед на младој жени снимајући сваки детаљ. Жена нариче над гробом свог мужа, но пре него дође до њеног лица он пописује инвентар ствари: дугачки гроб, дрвени крст, бошчу са тепсијом и понудама – пите, јабуке, грожђе, кришке печене бундеве; све оно што је покојник радо јео и пио. У контрасту наведеног одудара трошна црна земља „у коју никада није смела дубље да забоду прст, све бојећи се као да не напипа, додирне, труло човечије тело, јер толико је у томе гробу било покопано“. Ова уводна сцена обогашена натуралистички живом репродукцијом ствари у функцији је „исказа патолошког мистицизма којим зраче предметности и преносе се на све, особито психу жене, обузету страхом. Све ће у причи бити у знаку овог почетног мисаоног удара и открића патолошког над предметном“ (ВУЧКОВИЋ 2014: 278). Један од разлога Аничиног одбијања да се уда за вољеног човека је већ образложен – није чиста, већ је грљена. Други се налази у непрестаном присуству покојника у њеном животу. Његово присуство током новеле расте, односно оног момента када треба донети одлуку, када га треба сасвим напустити, страх толико нараста у свести младе жене да добија контуре привиђења, утваре, море. Вучковић запажа да аутор „иде даље у преобразби те опсесије и у фантомизацији мртвог човека који је ушао у стварни живот. Патолошки страх од земље на покојниковом гробу, добија живу инкарнацију у наговештају болести на крају“ (ВУЧКОВИЋ 2014: 280). Аница је у страху који је доводио до лудила и халуцинација покушавала да бежи, цимала се за решетке, да су је до удаје чували, „бранили од нечег“.

### 3.3.2. У ноћи

По многим елементима оригиналан, Бора Станковић се од својих претходника разликује и по томе што као тему својих дела уводи унутрашњи живот припросте, надничарке, сељачке жене. У ранијим остварењима епохе реализма најчешће се наилазило на ликове жена које су се одликовале једрином, здрављем, младошћу, заносном природном лепотом. Реалисти се нису задржавали на детаљима унутрашњег доживљавања. Чешће би застали на спољашњем изгледу или су се држали стереотипних слика. Жена у прози Боре Станковића је богата унутрашњим преживљавањима и тајнама скривеним од очију света. „Вајајући ликове носилаца промашеног живота Борисав Станковић је осветлио и дубине тежњи из којих се непосредно одражава истинска вредност човекова“ (НОВАКОВИЋ 1983: 251).

Друга упадљива особина Станковићевог дела јесте особена поетика еротског доживљаја у којој су се укрстиле фолклорна традиција са модерном психолошком наратијом. Станковић ће, како истиче Снежана Милосављевић Милић, више од свих наших реалистичких писаца ући у до тада забрањени простор еротског, чији ће естетски учинак остварити у реторичкој равни симболизације, сублимације, па стога и релативизације еротске компоненте (МИЛОСАВЉЕВИЋ МИЛИЋ 2013ђ: 73).

Осим наведених особина заједничко за приповедну Станковићеву прозу јесте и једноличност мотива, учесталост ретроспекције, присуство лирске народне песме као метафоре психолошког стања јунака.

Станковићева проза је препуна љубавних садржаја. Готово сва значајна дела су инспирисана љубављу и певају о љубави „што страснијој, то трагичнијој“ (ЈОВИЧИЋ 1976: 144). Истоветност мотива пада у очи и у приповеткама *Први поздрав*, *У ноћи*, *Увела ружа*. Јунак у сусрету са остављеном драгом, сада удатом и патњом измученом женом, поново доживљава снажни налет емоција. Узалуд потискивана, још увек јака и неугасла љубав се код обоје распламсава из дубине успомена да би је убрзо поново пригушио терет забране. Раније је спречавана родитељским углавном неизреченим забранама, а касније грађанска светост брака, макар и без љубави (ЈОВИЧИЋ 1976: 145).

Меланхолична љубавна историја, тиха и плачна елегија, вечито несрећна љубав, двоје драгих растављених животом, стари мотив у приповеци *У ноћи* је разрађен врло

силно и доста оригинално (ГРОЛ 1983: 355). Ову историју Бора Станковић варира у већем броју својих приповедака, па и у својим романима и драмама, те је његово дело пуно насилно угушених љубави и болних трагедија као последица, несрећних бракова склопљених по вољи родитеља – чувара класног престижа.

Приповетка *У ноћи* почиње описом простора који се сагледава са просторне тачке главне јунакиње и у функцији је сугерисања психичких и карактерних обележја јунакиње, њеног унутрашњег стања у времену из којег се опис организује (МАРИНКОВИЋ 2010: 95). Приповетка је заснована на мотиву немогуће љубави између девојке која служи у газдинској кући и газдиног сина. Ову љубав жена мора крити од свих, док мушкарац, иако покушава да да одушка својој несрећи на више начина, не успева да поремети давно учвршћени поредак. У приповеци се запажају два временска плана. Једно је време које се односи на настанак љубави између Стојана и Цвете и онемогућавање те љубави, будући да су класно различити, други временски план обликује приповедно сада где се виде облици испољавања те љубави и онда када је сасвим немогућа. Укрштањем два типа књижевног говора, од којих један има цитатни карактер (народна песма шифрована исповест самих јунака), аутор је приповетку *У ноћи* реализовао као слику драме у Цветином унутарњем свету (МИКИЋ 2005: 22). Пратећи учестала сукобљавања успомена и текуће стварности у себи самом, крећући се ретроспективно од онога што јесте ка ономе што је било или је могло бити, аутор полази из стања апатије ка осећању „топле носталгије и племените наклоности које ће надахнуто излити у слику старог света“ (ЈОВИЧИЋ 1976: 171).

Ова мала приповетка са неупадљивом радњом је пуна драмског набоја, напетости, потресних животних момената над којим лебди тежина љубави обојене трагиком. Мали животи обичних људи теку помирени са оним „писаним“. Свако се на свој начин носи са болом. Цвета (као и многе сличне судбине описане до сада у раду) се одлучује за „вечит, тежак и свакодневни рад“, Стојан остаје паћеник, ожењен а као да није, лута, пева, тугује, непомирен са наметнутим болом.

Владимир Јовичић истиче да су срца Станковићевих јунака само котве поринуте на дно предрасудног страха од сваког личног настојања и дејствовања. Ови јунаци су заточеници жудне осаме, наводи Владимир Јовичић, који на основу онога видљивог што раде, како раде и како комуницирају са другима изгледају као да су оковани или обамрли. Иако сиромашна акцијом, са истоветним мотивима и типичним заплетима и расплетима, оно што ову прозу чини необичном и привлачном јесте лични, интимни конфликт субјекта са стварношћу, углавном лишен догађаја, који прераста у

динамичну и веома напету личну драму којој се, мада унапред познати, не докучују ни исход нити крај (ЈОВИЧИЋ 1976: 169–170).

Цвета се као девојка љубави предаје чистим и силним осећањима. Када је Стојанов отац удаје, не питајући је (што се и очекивало) за удовца, она сломљена пада обезнањена. Наравно, пристаје и креће у нови живот угушивши све што је било. Па ипак, није лако угушити све што беше. То нам све време говори Цветино тело. Са Стојаном је ишло много теже. Ожењен, такође по налогу породице, није био заинтересован за породични живот. Бежао је и у том бежању прешао границу. Када нису помогле молбе и савети, у сукобу с оцем, гледајући како се велики отац претвара у немоћног старца који стрепи од бруке, Стојан ће се на тренутак помирити са судбином. Почеће да живи са женом онако како обичаји налажу. Али врло брзо ће почети да тражи Цвету и налази се као случајно, пословно, ту негде где је она. Иако је Цвета „угушила“ некадашњу љубав, кад год би га видела, чула, осетила би језу и страх. Иако је себе одавно прежалила и потиснула све што је требало потиснути, заборавити, прежалити, чинило јој се да жали Стојана, да га оплакује. Плашила се сусрета са њим. Језу и страх, навалу осећања, помисао да „обоје, загрљени, на месечини преко поља и гора побегну далеко, далеко!...“ (СТАНКОВИЋ 1956: 484), Цвета доживљава као напаст нечисте силе, искушење ђавола. Осећај љубави помешаће се са осећајем кривице, нечистоће и греха. Цвета се моли против злих сила и ђавола, бори се са собом и искушењима која долазе из дубине њене душе, са емоцијама које нису угушене, нити потиснуте. Цвета реагује на Стојанову песму, њихову песму из младости. Овај детаљ са пуно љубавне чежње, еротске страсти, приказан је као снага која савладава људско биће и оно остаје немоћно под том снагом. У том опису се уочава једна специфична стилска техника ауторова која се темељи на „потреби да се снага осећања, снага јунаковог унутарњег живота дочара кроз двострука и трострука понављања неких радњи и стања (пример за радње: љубљаше и угризаше... гурајући песницу у уста, поче да се крсти метанише и т. д.) оваква стилска средства нису примењивана независно и одлика су једне важне црте психологије Станковићевих јунака (МИКИЋ 2005: 22–23).

Говор тела Станковићевих јунака је веома присутан. На самом почетку приповетке у немој сцени која се одвија на њиви, уводи се јунакиња која „беше села, згурила се, наслонила браду на скупљена колена и гледала је сањивим погледом у топлу, тамну ноћ“ (СТАНКОВИЋ 1956: 475). Веома сугестивна ова нема сцена сугерише оно што се касније дешава са ликом. Заплет приповетке почиње из визууре

јунакиње када на њиву долазе њен муж и Стојан, љубав из младости и њеним кратким монолошким исказом „Боже, опет он...!“ (СТАНКОВИЋ 1956: 486) што указује на унутрашњу фокализацију. Иако приповедач у причи припада хетеродијегетичком типу (који све зна), читаоцу се не открива ко је особа која је тај „он“, тај који долази и доласком уноси немир, те наводи на закључак да није важно зашто тај неко долази, већ зашто јунакињу долазак потреса. Снежана Милосављевић Милић истиче да би се у равни нараторолошке анализе рекло да мотив доласка није функционалан толико на нивоу фабуле/збивања, колико на психолошком плану јунакињиног доживљаја. Такво померање тежишта са мимезе објективне стварности на мимезу њене субјективне перцепције карактеристична је ознака модернистичке прозе као и њеног одклона од реалистичке поетике (МИЛОСАВЉЕВИЋ МИЛИЋ 2013ђ: 69).

И говор тела је начин портретисања јунака у овој причи, што је видљиво и код Цвете и код Стојана. Цвета је готово безгласна, удаљава се од онога који се најпре чује, и кога препознаје, и који се касније види. Стојанови покрети такође откривају узнемиреност. Он невешто и брзо савија и пуши дуван, клима главом док Цветин муж говори, одговара ретко и кратко, чупка траву. Речи се покрећу у јунакињи тек пошто Стојан одлази са њиве, у разговору са самом собом. Аутор санкционише приповедачеву наратију у корист наизменичних унутрашњих монолога и доживљеног говора. О особинама и ефектима Станковићеве психолошке наратије у овој причи Снежана Милосављевић Милић пише у огледу „Одлике фокализованог приповедања у приповеци *У ноћи*“. Ауторка наводи да ће се динамика смењивања унутрашњих монолога и доживљеног говора касније користити у прози тока свести у европској литератури. У овом случају она је веома сврховита јер наглашава почетак драмског климакса у јунакињи и емотивно-моралну конфузију у којој се она налази. Такво стање се накнадно оправдава/мотивише догађајима који се ретроспективно саопштавају у другом делу приповетке. Приповедање кроз лик се повремено прекида приповедачевим интервенцијама које су чешће у садржајима о Стојановом брачном животу. Прелаз са унутрашњег на нефокализовано приповедање је потпун у драмском сегменту који садржи сцену сукоба Стојана са оцем. Међутим, како се са догађаја из прошлости поново приближавамо главном приповедном времену с почетка приповетке, тако и приповедач поново прелази на унутрашњу фокализацију, иако са повременим колебањем између коментара и доживљеног говора: „Али, ево, опет откад настаде лето – ко зна шта му би? ...“ (СТАНКОВИЋ 1956: 483). Упитна интонација, емфаза, екскламативни изрази и синтаксички паралелизми функционишу као реторички

појачивачи и истовремено као језички индикатори субјективизираних нарација која обликује причу у којој се наизглед ништа не дешава. Сва дешавања су у јунакињи, све што она осећа и зна – други не виде. Цвета будна сања свој неостварени сан страхујући од греха. Јунакиња у молитви покушава да потисне распламтале унутрашње гласове. Слика жене у ноћи добија симболично значење. И радња и простор у овој причи јесу метафора једног психолошког стања. Сусрет Стојана и Цвете, љубав Стојана и Цвете је могућа само у сећању и песми, што се потврђује упоређивањем два завршна сегмента у приповеци када Цвета реагује на Стојанову песму из даљине у завршној сцени када муж покушава, незнајући шта јој је, да је утеши. Иако се чини да се интензитет еротског и емоционалног доживљаја у споју са метонимијско-метафоричким мотивом гласа и трагичност ситуације достиже врхунац у моменту када се из даљине чује Стојанова песма, у завршној сцени у којој је описан узбудљив тренутак доласка дуго ишчекиване воде у сушну њиву се преноси субјективни доживљај на симболичку, естетску, значењску, раван: „ама доста, не плачи...“ (СТАНКОВИЋ 1956: 487). Катарзично дејство ове сцене које се доживљава у финалу читања приповетке још једном истиче значај дела Боре Станковића којим су антиципирани главни приповедни токови српске модерне (МИЛОСАВЉЕВИЋ МИЛИЋ 2013ђ: 71–74).

Код Станковићевих жена, жртва патријархалних закона је прилично наглашен осећај кривице. И Аница и Цвета се осећају кривима и грешнима иако не греше. Своја лична, интимна осећања сматрају проклетством или грехом због којег се мора испаштати и боје се. Страхујући од божје казне, осуде људи или ближњих, оне своје казне примају доста мирно, стоички, убеђене да им је тако суђено, „писано“. Због осећаја кривице Станковићеве јунакиње су у сукобу са самом собом највише (ВЛАТКОВИЋ 1962: 19).

У Станковићевој прози је упадљива трагика жена, али и мушкараца, о којој ће бити речи у даљем току рада. Жена је робиња којој патријархални закон налаже да нема право избора ни на човека са којим ће поделити постељу. Удају је без питања, пристанка. Венчање често доживљава као сахрану, као смрт слободе и живота. Све њено страдање за које се готово од рођења припрема посматрајући туђе животе она разуме као судбину која се мора беспоговорно трпети. Под том „писаном судбином“, наводи Велибор Глигорић, предаваном у наслеђе од бојажљивих покорних и мукотрпних матера, мора се сносити муж, свемоћни господар душе и тела, тиранин који натерује страх у кости када се позно у ноћ дома врати мрк и напит (ГЛИГОРИЋ 1983в: 118). Станковић даје и мрачне слике брачног патријархалног живота. Муж

садистички мучи жену, уживајући у својој пуној власти над њом. Што је суровији према њој, то је већа њена покорност и понизност.

Ове жене пате у самоћи. Патњу понекад осветли месечина предсказујући навалу прогутаних емоција које се немо у грцању, молитвама и сакривеном плачу враћају тамо у дубине из које су кренуле у простор немогућности, опасности, још већег страдања, тачније, уништења. Жена Станковићеве прозе није бунтовник, није она која ће у мраку тегобног живота назрети светлост излаза и кренути ка њему. Понекад се наслутити безуспешни покушај отпора попут оног Софкиног „не могу“, али то је све. Оне ипак „могу“, зато што морају, а морају – зато што су припремљене и научене да је живот такав и да је сваком у животу „писано“ од којег се не може побећи.

### 3.3.3. *Увела ружа*

Као што је наведено, Станковић је у више својих приповедака приказивао ускраћену љубав, љубав са социјалним, породичним или другим препрекама које су последица робовања патријархалним предрасудама. Љубавна забрана је често код појединаца доносила несрећу или водила ка фрустрацији, девијацији или потпуном слому личности. По томе се посебно истичу приповетке *Увела ружа*, *Станоја*, *Стари дани*. Иако се најчешће истражује страдање жена у патријархалним системима, у прози Боре Станковића патријархална слика света је таква да под теретом традиције и њене тираније страдају једнако мушкарци и жене. Милорад Јеврић износи да је Станковић стварао у време настанка Фројдове психоанализе. Фројд је 1900. године објавио *Тумачење снова*, 1904. године *Психопатологију свакодневног живота*, 1903. године *Три расправе о сексуалности*. Све то наводи на закључак да до Боре Станковића сигурно нису подробније дошле идеје о фрустрацијама услед ускраћене сексуалности и ометања природне љубави, али су се њихове главне идеје нашироко оваплотиле у његовом књижевном делу. Можда су то биле случајне подударности, независне једне од других, али је занимљиво да су се појавиле у исто време, да су обрадом и својом аргументованом убедљивошћу плениле пажњу највиших умова тога доба (ЈЕВРИЋ 2017: 413).

Једна од многих страдалница, којима страдање не потиче само услед ускраћеног права на избор партнера, већ што касније трпе и физичко и психичко насиље



наметнутог господара је јунакиња Стана у приповеци *Увела ружа*. И у овој приповеци је тема неостварена љубав и жалост за прошлим временима. Осим мотива љубави, појављује се и идеализација прошлости, природе и младости, сталешка разлика као узрок страдања и непробојна патријархална средина која гуши појединца. Наративне стратегије писца у овој приповеци су специфичне, о чему ће касније бити речи.

Писцу је, како наводи Владимир Јовичић, ретровизура послужила као основ исповедне наратије која носи у поднаслову пишчеву напомену „из дневника“. Радња се одвија у светлу већ догођеног исходишта, те се тиме омогућава лирски интимистички тоналитет приповедања. Расплет приче је познат од почетка, али начин пишчевог ревоцирања укључује неизвесност садржаја успомена, односно читаоци од самог почетка знају да се љубав није завршила браком, али не знају како је и зашто до тога дошло. „Тако је уместо пуке читалачке радозналости за причу потхрањено интересовање за њен временски интегритет, за временска преламања њених значења у субјекту – наратору, који је у једном тренутку њен актер, у другом споменар, у трећем филозоф и жртва“ (ЈОВИЧИЋ 1976: 173).

У уводном делу наратор мотивом сна отвара причу обрађајући се наратору. Наратор је девојка коју је сневао, Стана. У моменту приповедања она је удата жена. Некада је живела са мајком у суседној кући. Наратор је живео са бабом. Припадали су некада богатој породици која је због различитих очевих послова пропала. Отац и мајка су убрзо умрли, те је наратор живео са бабом коју је сматрао мајком. Две суседне породице су живеле у слози, блиско. Помагали су једни другима. Станина мајка је била надничарка, помагала би и њима у физичким пословима. Заузврат Стана би боравила код њих када би јој мајка радила. Често би заједно вечерали. Жене су разговарале. Деца су у игри и дружењу одрасла заједно. Свет је ово дружење и заједништво тумачио као настојање Станине мајке да се дружи са „ациком“ како би се што више окористила.

Којина мајка (баба) је сневала некадашње богатство и желела да унук оствари, односно поврати изгубљено и увећа иметак, самим тим и углед. Како су деца одрасла појављивале су се симпатије, на крају и љубав. Он одлази на школовање. Она остаје. Он зна да су сталешке препреке између њих велике, непремостиве, али истовремено зна и да веће љубави од њене у животу имати неће, те да је он за њу обожавано биће, нешто најсветије, идол, да јој је све. Под притиском мајчаних захтева, очекивања да поврати некадашњи породични сјај и љубави према Стани која није јењавала ни док се школовао, јунак се ломио, колебао, мучио себе самог. Иако је знао да је Станина удаја

за другог сасвим извесна, те да има момака којима се допада, иако је због тога некада и задиркивао, није могао да помисли да би она могла припасти другом.

Док би боравио кући за време распуста био је потиштен, одустан, мучило га је присуство Стане и њене мајке које су му удовољавале. Ипак, маштао је о Стани и једног дана јој је заказао састанак. Двоје заљубљених се упуштају у љубавну везу унапред свесни неповољног исхода. Састају се у башти, где могу бити сакривени. Дању би били озбиљни и званични, ноћу би се састајали страхујући да се једног дана не сазна. Међутим, једнога дана, у мајчином погледу, за доручком, он схвата да она зна све. Мајка није говорила шта она то „зна“. Без речи прекора, критике, „аџика“ дела, не чекајући, не премишљајући се ниједног тренутка. Већ сутрадан Стана је била испрошена за другог. Како је она пристала, како се осећала, то нико није знао. Јунак се сећа да се у њему све узмешало: љубав, очај због губитка, свест о сопственом кукавичлуку, осећај да се ослободио терета љубави. Након тога он одлази у школу и две године не долази кући. Када је први пут након Станине удаје дошао, сазнао је страшне вести о Станином мучном животу са мужем, који је испрва био добар, али се касније пропио, изгубио имање и постаје кријумчар. Стана надничари како би прехранила нејакно, слабашно дете. Следи сећање на трагични приказ првог сусрета некадашњих љубавника након Станине удаје. Којо се није могао отргнути тешком, мучном утиску који се мешао са болом и саучешћем. Била је то измучена, напаћена, преплашена и несрећна жена. Говорила је о насилном Николи, који је мучио не само њу, већ и њену матер присиљавајући је да по зими борави напољу, која је од мука и туге умрла. Стравичну сцену сусрета појачава долазак Станиног мужа, Николе, који је на путу до куће тукао Стану која га је молила да то не чини. Није желела да Којо то види.

Следећи њихов сусрет био је када се мајка разболела. Била је на самрти, дозивала га. Било му је због многих ствари неугодно. Сада је већ био озбиљан, у господском оделу. Људи су се устручавали да га поздраве. Издвајао се од њих. Једва је чекао да се све са сахраном заврши. Отишао је до баште и потока. Призором који следи наратор симболично представља остатке некадашње љубави. Поток се осушио, дрвеће усахнуло, земља оголела, а Станина кућа као укопана у земљу и сакривена. Стана се спремила са мотиком на рамену и дететом у наручју да иде у надницу. Спазивши га гласом равнодушним и обичним само је прозборила „Умре тета“. Стана неће моћи да испрати тету јер мора на рад, у надницу, мора носити мужу ручак јер је у затвору пошто су му „наместили душмани“. Стана је бранила мужа пред Којом. Како је био

зимски дан, тек да прекину мучни сусрет обавијен тишином Која проговара „Зима Стано!“ на шта она као за себе потврђује „Не знам, сад нешто рано дође“ (СТАНКОВИЋ 1956: 579).

Иако је животна прича двоје несрећно заљубљених младих људи још једна у низу оних у којима су синтетисане велике егзистенцијалне несразмере и противречности, људска топлина и животна студен, непремостиви бедеми између коленовића и сиротиње, уметнички поступак се у односу на друга прозна остварења Боре Станковића разликује. Ретроспекција није новина у ауторовом поступку. Владимир Јовичић сматра да је посебна вредност ретроспективног сагледавања у овој приповеци у томе што наратор сенком прохујалог времена између тренутка којим приповетка започиње и оног на који се односи свом гласу даје дискретан призив судбинске непорецивости свега што се догодило. Он се задржава на позицији сведока који уместо заклетве да ће говорити истину, полаже наду да ће изазвати саосећање. Тако да се наглашеном даташћу исхода везују две најкраће Станковићеве непомирљиве сфере: *старо* и *ново*. Тиме је допунски и на једном вишем, филозофском плану мотивисана повишена патетика казивања сведока који је овде обично за старо доба везао илузије и младалачки полет, а за ново – разочарања и умор. Да је радња вођена хронолошки поступно, теже би примила печат трагичне непоправљивости живота поготово у контексту формалне одмећености приповедача непосредним протагонистом радње који ваља да сопствену судбину доживи као нанос времена, као нешто што се не да ни предухитрити ни спречити (ЈОВИЧИЋ 1976: 175). Свему што се догађа између наратора и девојке коју је волео претходи расплет, онако како су обоје и слутили започевши љубав, припремљени за њен крај. Под тим притиском они се упуштају у заносну љубавну игру над којом лебди претња судбине свих заљубљених који нису добили благослов својих старих, ретроспективно приповедање њихове трагедије јесте не само психолошки мотивисано, него, у естетском смислу и хронолошно, сматра Владимир Јовичић, наглашавајући да без те епиполошке претходнице не би били видљиви печати „судбине“ којима су личности од самог почетка упућене у оно што их чека; не би се разумела непогрешивост осећаја да је и њима „писано“ и чему, чини се, стреме као омађијани. Богатији сиже са другачијим редоследом осиромашао би трагично осмишљену неодлучност и неактивност јединке која се у себи противи „писаном“, те своја неслагања демонстрира обесправљеним прижељкивањима чија је узалудност у болној потчињености слутњи. Ова људска срца, опијена и заварана снагом љубави на тренутак су презрела све забране и казне и сасвим предвидиви

исход, те се у једном кратком моменту стекне утисак да је злокобно „писано“ доведено у питање снагом људске побуне. Без те повремене илузије постојећи сиже би био обесмишљен уводним открићем расплета (ЈОВИЧИЋ 1976: 174). Развијени заплет и расплет су потиснути стратегијом „свршеног чина“.

Приповедни систем у *УVELOЈ РУЖИ* је веома сложен. Најпре су уочљива два временска плана приповедања. Један је временски план лика из његове приповедне садашњости, други је временски план приповедача. То је и захтев самог описа лика с обзиром на то да имамо сагледавање лика, јунакиње Стане из перспективе лика дечака у приповедној сцени која се односи на детињство, као и сагледавање њеног физичког развијања, те осећаја еротске привlačности, односно опис еротских сцена, које се, да би биле уверљиве, морају сагледати из перспективе одраслог човека, не детета. Зато приповедач меша два временска плана како би сачинио надреални опис лика, као симбол оптималне женствености тога текста (МАРИНКОВИЋ 2009: 92). Два временска плана на нивоу значења не представљају један исти знак, сматра Душан Маринковић, образлажући да је сагледавање реалне појавности изнутра у функцији мотивисања будућих догађаја. Интервенција споља ту реалност из временске перспективе претвара у приповедачев знак – симбол на другом. Тиме се постиже сажетост приповедања и динамика две спознајне и идеолошке концепције лика и приповедача, које у контексту *УВЕЛЕ РУЖЕ* представљају семантички паралелизам између реалног и сећања на реално, појединачног и симболичног. Поред унутрашњих стања и проживљавања ликова која се покрећу најчешће снагом љубавних емоција, Станковићева проза, па и *УВЕЛА РУЖА* је богата сликама простора у којем се лик налази и које имају симболичко значење најчешће. Поред ентеријерне дескрипције која указује на статусни симбол лика, ту су и стереотипни описи женске лепоте, али и описи ноћи и месечине. Душан Маринковић напомиње да се у многим Станковићевим текстовима мешају казивање и приповедање, нарочито на оном нивоу када се обраћа читаоцу/слушаоцу што је иначе врло фреквентно у текстовима српских реалиста. *УВЕЛА РУЖА* се приповеда из перспективе другог и првог лица једнине. Иако се у текстовима наилази на приповедање у другом лицу једнине (епистоларне форме, дневници исповедног карактера, писма), оно је у прозним делима ипак реткост. Станковић је у *УВЕЛОЈ РУЖИ* покушао приповедати у складу с конвенцијама дневника, али ова приповетка нема дневничку структуру, иако је аутор у првом издању сигнализирао да се ради о дневнику. У *УВЕЛОЈ РУЖИ* приповедано се приповеда с једне глобалне статичне временске позиције, те се чини да је цела приповетка забележена у једном

тренутку. Како у дневничкој структури нужно мора бити више записивања, записа, ради се, дакле, о симулираној дневничкој структури, тј. приповедању које се користи поступцима и конвенцијама структуре дневника. Разлози за преузимање елемената структуре дневника налазе се у предмету приповедања. Аутор је био свестан да се *Увела ружа* не може схватити као дневник, па жанровску одредницу у издању из 1912. године изоставља (МАРИНКОВИЋ 2009: 108–109).

Специфичне жанровске конвенције дневника запажа и Снежана Милосављевић Милић. У *Увелој ружји* је уведен унутрашњи наратар, лик, који припада свету наративне фикције. Затим, ова приповетка се посебно издваја по томе што се апелативни наратив може читати као метафора жеље за изгубљеном блискошћу. Аутор појачава наративну, на рачун комуникативне улоге апелативних форми. Улога унутрашњег наратера припада девојци (жени) Стани у коју је јунак – наратор некада био заљубљен. ТИ нарацијом је у целини обликована приповетка. Наративни и реторички потенцијал апелативног наратива се налази у наративном фикцијом аутентизованом саодносу јунака-наратора и вољене девојке којој се обраћа, те се може говорити о две комуникативне равни текста: једна је на релацији наратор – унутрашњи наратар, док је друга на релацији интеракције текста и имплицитног читаоца. Карактеризација наратера као књижевног лика онемогућава његово поистовећивање са стратегијама читања које текст нуди, а доследно коришћење другог лица нарације даје комуникацији приповедача са фигуром читаоца само имплицитни статус, истиче Снежана Милосављевић Милић (МИЛОСАВЉЕВИЋ МИЛИЋ 2013г: 43–45).

У апелативном наративу са унутрашњим наратором постоје наглашени емоционални однос између приповедача и наратера – јунака, реторичка питања којима се наглашава емфаза и субјективно учешће приповедача, док је активирање стратегија читања у другом плану, читалац је дистанцирани наратар. Овакав наратив је знак модерне приповедне прозе с почетка XX века. Зато је активирање апелативних форми у приповеткама Боре Станковића показатељ свежег креативног односа аутора према новим стратегијама писања и читања (МИЛОСАВЉЕВИЋ МИЛИЋ 2013г: 47).

Сагледана у целини приповетка *Увела ружа* није дневник. Након уводног дела приповетке у којем је приповедно време приближено времену приповедања (што одговара дневничкој форми) враћање наратора у прошлост, у доба детињства и младости, почиње императивом „Хајдемо да сневамо!“ Метафора сна није само израз жеље наратора да се сан о прошлости настави, већ упућује на узајамно садејство ликова и читаоца унутар света који је само привид. Приповедање постаје „сневање“, а

„претварање“ се одиграва на временској оси – уместо у садашњости, актери пребивају у прошлости. Ако погледамо наративни статус тих актера, онда можемо издвојити 1) приповедача, наратора, који припада хомодијегетичком типу; 2) апострофираног јунака – наратора, протагонисту приче; 3) остале ликове (Костина и Станина мајка и неколико поменутих ликова). Апелативна структура приповедног текста у први план ставља лик „другог“, коме се, по инерцији, текст обраћа и који је у овом случају учесник у причи. То је девојка Стана. У приповеци се издвајају и приповедач, наратор хомедијегетичког типа, наратор – јунак и споредни ликови мајки. Током приповетке читаоцу се отвара питање којој Стани се наратор обраћа? Младој, лепој заљубљеној девојци или несрећној и намученој, поружнелој, жени, мајци? Карактеризација јунакиње је врло развијена, иако је наратору важније ширење приче на хоризонталној него на вертикалној оси – наративизује се сећање наратора на догађаје у којима лик Стане више није у првом плану. Тема несрећне љубави и интимна мотивација наратора која је определила „дневнички запис“ наводи на помисао да је овакав избор наративне стратегије и сам чин писања, можда, потреба за искупљењем, преузимањем на себе кривице за два уништена живота? Трагични епилог као синтеза смрти, усамљености, самозаборава, покајања и незнања је својеврсни семантички резиме ове приповетке (МИЛОСАВЉЕВИЋ МИЛИЋ 2013е: 83–86).

Приповетке *У ноћи* и *Увела ружа* имају заједнички мотив. То је платонски чиста чежњива љубав онемогућена патријархалним забранама. Јунаци приповедака су у искушењу да сруше табуе, али се то не догађа. Покушај рушења табуа у приповеци *Увела ружа* се види у томе што су се заљубљени ипак упустили у везу којој се знао коначни исход. У приповеци *У ноћи* то је Стојаново игнорисање сопственог брака. Искушење их само води ка депресији и самомучењу. Оно што је посебно издвојило Станковића као писца у овим приповеткама, је то што се у њима као место радње појављује природа, отворени простор, њива, башта, те је стога ова проза једна од првих импресионистичких проза тога доба. Описи се допуњавају елегичним тоновима са еротским призвучком. Фолклорни momenti су обавезни пропратни елементи наративне структуре. Радња се интегрише разним обредима као што је то рад на њиви (*У ноћи*) или на пример сахрана на крају приповетке (*Увела ружа*). Пратећи додатак причања су лирске народне песме. Српска проза друге половине XIX века је углавном наклоњена трагичним темама, чији је узрок, видели смо, различит. Но, Бора Станковић у свој приповедачки поступак уноси новине у којима се препознају модерне тенденције. Радован Вучковић, осим честог заплета који је условљен социјалним разликама

заљубљених, препознаје драмске аспекте у овој прози, наглашавајући да аутор драму преноси у саму личност. Спољашњих сукоба нема, невидљиви су и унутрашњи ломови појединаца. Тако се у приповеци *У ноћи* љубавници свесно одбијају а подсвесно траже. На крају приповетке Цвета, док слуша Стојанову песму и мисли на (не)могућу љубав која је остварива у песми или у машти „далеко, далеко“, не чује воду која је дошла. Муж је грди, па ипак помишља да је Цветино понашање такво зато што је, можда, у другом стању. Нико ни не слуги какви потреси Цвету сламају и одакле потичу. Споља се не види ништа, само жена која ради, повремено се занесе и, покушавајући да нико не види, плаче. У приповеткама *Увела ружа* и *У ноћи* видљиви су и елементи, наводи Радован Вучковић, који их повезују са прозом неоромантизма. То су љубав за прошлост и прошло, појава снова као агенса будне душе, идеализација природе и младости, фолклорни елементи и лирски стил у ауторској причи првога лица. У *Увелој ружи* су присуство драмских елемената и драмска напетост веома успешно решени. Радња приповетке је распоређена у пет делова у којима су уједначени епска нарација, лирски ритам и драмска напетост. Љубавну драму узрокују социјалне разлике и патријархални кодекс. Физичка близина двеју породица доноси Стани и Који љубав, социјалне разлике налажу најпре отпор а потом и раскид. Након раскида разорена бића младих људи преплавиће пустош, патња, меланхолија и трагична сета. Драмско обликовање радње је посебан квалитет Станковићеве прозе. Он је умео да издвоји узбудљиве моменте из живота главних јунака, рађање њихове љубави, краткотрајно уживање и крај, да захвати живот у расту и паду, у обиљу и неумитној смрти. Да је својим делом већ зашао у следећу етапу српске књижевности симболистичке епохе види се у контрастним сликама датим на почетку и крају приповетке. У почетним деловима слика младост, обиље, природу, љубав, живот. Приповетку завршава сликом бабине смрти коју прати атмосфера пустоши и свеопштег мртвила „и поток беше усахнуо, дрвеће исечено а земља гола, трошна и смрзнута“ (СТАНКОВИЋ 1956: 578). Тако се ове слике могу тумачити као два симболична чина у јединственој представи филозофије живота (ВУЧКОВИЋ 2014: 248).

### 3.4. Мушко страдање у прози Боре Станковића (*Стари дани, Станоја, Увела ружа*)

Тематика прозе Боре Станковића је усредсређена на „најслојевитију и најконфликтнију сферу оновременог човека распетог између вечито слободољубиве страсти срца и патријархалних забрана и зазора“ (ЈОВИЧИЋ 1976: 157). У већини својих дела он је дао „психолошку карактеризацију јунака који су жудили за љубављу, тјелесним страстима, који су били ускраћени за истинску љубав или су били опсједнути љубавном жудњом или патњом“ (МАКСИМОВИЋ 2009: 218). Проза Боре Станковића открива да нису само жене страдале у патријархално строго уређеном друштву. Мушкарцима је такође била ускраћена слобода, морали су се покоравати моделу понашања према жени, породици, средини и послу. Одступање од пожељног друштвеног обрасца подразумевало би изопштење из заједнице од чега су сви страховали. У ситуацијама када је императивни пожељни друштвени образац био неусклађен са правом природом појединца, мушкараца, долазило је до унутрашњих конфликта, расцепа личности и страдања. Мушкарац није смео испољавати емоције. Ако би патио, био несрећан из ма ког разлога, та патња би морала бити нема, безгласна, невидљива. Осим патње, туге, мушкарац није смео испољавати страх, несигурност, било какву слабост, па ни нежност. Наведене норме су важиле и за породицу и за средину. Да не би био искључен из заједнице, изгубио поштовање и углед у средини, мушкарац је најчешће беспрекорно следио правила заједнице (ЧОЛАК 2008: 485–488). Како је васпитна улога у патријархалној породици припадала мајци, њена улога у обезбеђивању друштвено прихватљивих особина, а тиме и чувању патријархата, није нимало занемарљива.

Истражујући идентитет мушкараца у прози Боре Станковића, као и положај мушкараца у патријархалним друштвеним оквирима, Бојан Чолак закључује да се у основи односа патријархата и мушкараца налази принуда. Културној репресији су једнако подвргнути и мушкарци и жене. Што значи да у патријархалној култури није реч о доминацији међу половима већ разлика почива на сфери, подели и обиму одговорности. Ако би одбијао наметнути модел, родна улога мушкараца би била доведена у питање. Већа друштвена позиција је подразумевала и већу одговорност. Зато патријархат треба сагледавати као систем обавеза и улога које има појединац одређеног пола из којих произилази њихов положај. Породична хијерархија у



патријархалном домаћинству је најчешће подразумевала на највишем месту најстаријег мушког члана. Патријархални старешина је имао највећи углед, указивале су му се највише почести, заповедао је и био одговоран за напредак породице. Међутим, патријархални систем није искључив по том питању. Ако би се показало да су мушкарци неспособни, подложи страстима, ове улоге су могле заузети и жене (*Газда Младен*) или су је жене удовиштвом стицале, или стицајем других околности, као што је губитак многих чланова породице (*Увела ружа*). Основна улога мушкарца овде јесте заштитничка и он је био дужан да породици обезбеди првенствено материјалну сигурност од које даље зависи углед и статус породице у средини. Неприхватање ове улоге доводило би до исмевања породичног имена. Међутим, првенствени, примарни циљ сваког мушкарца био је наставак линије крвног сродства, односно обезбеђивање сина наследника (ЧОЛАК 2008: 488–491).

Уважавајући ставове Пјера Бурдјеа који разматра облике симболичког насиља над женама у патријархалним системима, Бојан Чолак закључује да су облици насиља истоветни и за мушкарце јер су норме биле прописиване и за њих. Симболичко насиље се спроводи путем опомена на ред и у њему је породица та која је путем васпитања главни извршитељ. Извршиоци симболичког насиља према мушкарцима нису морали бити само мушкарци, то су могле чинити и жене, вољно или невољно. Реч је о инсистирању на усвајању нормативних упутстава који су постојали за све чланове заједнице. Мушкарац је био дужан да прихвати све обрасце који одликују мушку полну улогу у патријархалној култури, а за његово прихватање, за одгој по датим нормама најодговорнију улогу имала је породица. Са прихватањем друштвено обликоване улоге мушкарца, мушкарац је пристајао на мазохизам (ЧОЛАК 2008: 494–497).

У претходно интерпретираним приповеткама напоменуто је да су под крутим стегама патријархата страдали и мушкарци. Видело се да ништа мање од Цвете, Стане, Анице, не страдају Стојан, Којо и Ита. У *Увелој ружји* (као и у недовршеном роману *Газда Младен*) узрок несрећне љубави су класни, економски и родни односи. Судије, извршитељи, породичне старешине су бабе. У *Увелој ружји* баба оног момента када буде сазнала да је унук у вези са девојком која му статусно не приличи, хитро, веома вешто окончава унукову везу са вољеном девојком, не чекајући ни један једини моменат, не проговоривши унуку ни једну једину реч о томе. Баба ће се потрудити да се девојка испроси и уда за другог, одмах. Ниједног тренутка она не показује да је љута, не говори да је сазнала шта се дешава, не упућује речи прекора. Јунак је само једног дана приметио на њеном лицу да „зна све“. Но, пре ове кобне пресуде, када је

одлучила да Стану уда, јунак је свестан да се бабиној вољи супротставити не може. Баба је често, плачевним, молећивим гласом, напомињала унуку шта се од њега очекује. Истицала је у разговору да су некада били први и поштовани, да су сада мало посрнули, захваљивала Богу што има њега, унука, који ће повратити изгубљено. А када се то буде десило она ће моћи мирно на оном свету мужа да погледа у очи када је буде питао кога и шта је она оставила за собом: „да могу тада, чедо, да му кажем: 'ја остави, човеку, повелико и од тебе и од мене. Огњиште се наше не угаси, већ се још више распали и рашири...' и сузе, кашаљ, почињу да је гуше. Деде сад, кажи ми тога који би тад на тебе мислио? Ко би смео да јој каже: 'Нано! Не љути се, али је не могу толики да будем.' Јесам ли то смео? Не! Загрејаним потресеним клицао! И пошао сам“ (СТАНКОВИЋ 1956: 558). Баба и унук никада нису били у отвореном конфликту. Он је смештен унутар јунака који ћутке преживљава своју драму. Нема речи расправе, аргумената, доказивања јер се правила понашања и очекивани поступци усвајају самим рођењем.

Мушко страдање узроковано љубавном патњом посебно је изражено у приповеткама *Станоја* и *Стари дани*. Станковићев јунак је осуђен на стварност обликовану паланачким стереотипима и општеприхваћеним моделима интеграције појединца у друштво (брак, породица, посао) (МИЛОСАВЉЕВИЋ МИЛИЋ 2013д: 60). У Станковићевој прози нема никаквих покушаја отвореног отпора. Постоји само отпор у виду самокажњавања који има исти исход: несрећу, неоствареност и трагичну сету.

### 3.4.1. „Вечита туга за нечим“ – *Станоја*

Једна од најкраћих и фабуларно најједноставнијих приповедака у збирци *Стари дани* је приповетка *Станоја* (1899). У њеном средишту је људска драма, прича о несрећној љубави која је реализована кроз мотив љубавног троугла. Иако је патријархална култура и овде општи оквир у којој се гуше и нестају неостварене љубави, приповетка *Станоја* је необична по томе што у њој главни јунак након своје економске пропасти долази као слуга у породицу жене коју је некада волео „не тражећи никакве плате до само хлеба, старог одећа и преноћишта у штали“.

У структури приче уочавају се три композиционе целине. У уводном делу дата је слика општег чаршијског знања о главном јунаку. Приповедач је преносилац

колективне свести о јунаку али и онога што о њему сам зна. Зато се у избору садржаја о Станојином животу налази углавном оно што се о њему више пута казивало. Знали су да би пазарним даном позајмљивао новац од људи, препродавао неке ситнице, позајмљено враћао, а зарађено пропио. Причало се да је некада био имућан: „држао бакалницу, имао дућан, кућицу и једну сакату сестру. Али некако од кад се мој стриц оженио стрином, он се пропио, и мало по мало дућан напустио, кућу дао сестри, и почео да служи, док напослетку није дошао код стрица, не тражећи никакве плате до само хлеба, старог одела и преноћишта у штали“ (СТАНКОВИЋ 1956: 457).

У овом делу је и наговештен могући узрок несреће овог човека. Станоја је некада био имућан. Имао је дућан, кућицу. До преокрета у његовом животу долази од женидбе нараторовог стрица. Станоја ће лоше пословати, напустити посао и пошто буде економски пропао почеће да служи по газдашким кућама. Зауставиће се код стрица и ту задржати најдуже. Волео је да пије и пева. Када би био трезан радио је као црв. У другој целини представљени су детаљи из Станојиног живота као слуге у кући нараторовог стрица и неки детаљи односа Станоје и стрине. Нижу се слике њихове комуникације, узајамног прекоревања, слике моћи коју над Станојом има приповедачева стрина и портрет приповедачевог стрица. Када би стриц био строг према стрини, Станоја би успевао да је некако заштити. Када се стрина разболела, а стриц био одсутан, Станоја се бринуо о њој много. Стрина ће се, касније, озбиљније разболети. Наде у оздрављење није било. Стрина га позива себи моли га да води о себи рачуна, да не пије више и да јој опрости. Након њене смрти стричева кућа се раскућила, Станоја је напушта. У трећем делу су дати садржаји када наратору (Миле) умире мајка. Требало је ископати стринин гроб да би се сахранила. То је требало да уради Станоја који најпре одбија, а онда, пошто се добро напије, пристаје. Наратор у завршници даје сцену у којој се у портрету јунака, виђеног очима наратора, открива његова туга и бол: „погледа ме погледом у коме беше све: закопана љубав, проћердан живот и вечита туга за нечим.“ На самом крају дате су информације о Станојиној смрти.

Временска организација приче није линеарно представљена, већ су издвојени догађаји који су у животу главног јунака били битни, односно издвојени су „они догађаји који сведоче о дубини драме кроз коју пролази Станоја“ (МИКИЋ 2005: 13). Међу тим догађајима издваја се онај на самом крају приповетке када се описује како је Станоја мучно доживео ископавање гроба једине жене коју је волео чији је вечни мир нарушио. У самом завршетку приповетке као да се уочавају два епилога. Један је опис

Станојиног изгледа, оног погледа у коме се сводио животни пут и животни промашај овог јунака, а други је онај у коме се истиче да је Станоја у свом предсмртном часу кренуо ка гробљу.

Станоја је неуобичајени лик Станковићеве прозе који својим одустајањем од живота, пошто није могао да ожени вољену жену, не пристаје на стереотипну тиранију „писаног“. Три главна одређења овог лика могу се исказати речима: љубав, живот и туга, које аутор наглашава на самом крају приповетке. Ове кључне речи се „значајски проширују коресподентним речима истог афективног и спознајног реда: закопана, проћердана, вечита“ (МАРИНКОВИЋ 2009: 87).

Овај несрећник, којег средина доживљава као људску сподобу, обичног слугу плитке памети, мутне психе и настраног држања, воли једну жену из газдашке куће, безумно и чисто. Једина његова веза са светом јесте та прозачна и дубока љубав. Свет се не подсмева и не понижава његов спољашњи и унутрашњи изглед чудака. Малограђанску средину заправо иритира онај део његовог бића који га чини човеком, а то је управо та безумна љубав. Јер, маловарошку средину више вређа било какво сродство са сулудим несрећницима као што је Станоја, него сва презрења и сва понижења, којима су ови бојаци у њој окружени. Зато се дешава да што год су љубавни узлети ових јадника и њихова пожртвовања чистији и безграничнији, то су чаршији смешнији и недоличнији. Њихова људска беда још може изазвати сажаљење и милост, али оно што је у њима људско изазива само одурност и поругу. Станоја свога газду ословљава са „газда“, газда се Станоји обраћа са „псето“. Ово непоштовање може да се протумачи и као поруга али и као газдино знање зашто је Станоја ту. Шта га везује за његову кућу. Овакав однос неумитно резултира трагичним расплетом: Станоја плаћа своју прокажену и неузвраћену љубав најпре сузама, а потом и животом. Тако се и у овој, као и многим Станковићевим приповеткама, савршено јасно подударују линије унутрашње мотивације и линије трагичне реализације љубавног нагона и љубавног осећања (ЈОВИЧИЋ 1976: 145).

У обликовању приче о овом трагичном бићу аутор се користио посебним приповедним стратегијама које се делом препознају и у другим приповеткама (ретроспекција), али има и поступака чији избор чини ову приповетку посебном. Одабране композиционе целине као релативно самостално заокружени делови подсећају на поглавља у роману и они су сагледавани из перспективе драматизованог приповедача различитог животног доба. У првој композиционој целини драматизирани приповедач је дечак, у другој старији дечак, у трећој сам приповедач неодређеног

старосног узраста. С обзиром на ту различитост, различити су и спознајни хоризонти приповедача. Из спознајне перспективе детета лик Станоје је „фасцинантна особеност која дечакову стварност чини зачудном, пролонгира и драматизира дечакову спознају о животу као игри и тајни, а с позиције приповедачеве лик Станоје је знак за проћердан живот“ (МАРИНКОВИЋ 2009: 55). Спознајна перспектива детета везу између Кате и Станоје тумачи као Катину наклоност према овом чудаку јер ју је бранио од насилног мужа што је видљиво у реченици: „И ваљда зато стрина га је пазила“ (СТАНКОВИЋ 1956: 459). Међутим, овакав закључак се подрива ако се на њихов однос гледа из перспективе животног обрасца патријархалног друштва. Станоја и Ката су у социокултурном односу вишеструко супротстављени јер то је однос слуге и газде. Тематизиран у конкретном простору приче ово је очигледно љубавни однос. Неуверљиво је убеђење да газдарица посебно цени слугу јер ју је једном одбранио од пијаног мужа или неговао док је боловала. То је недовољно уверљиво објашњење за газдаричино ломљење чврстих патријархалних конвенција. У игри између спознајних равни са којих се прича приповеда, наводи Душан Маринковић, одвија се карневализација лика бескомпромисно упорног, неуслишаног љубавника (МАРИНКОВИЋ 2005: 55). Осим тога, Маринковић запажа особености приповедача и приповедања у овој приповеци којим се обликује и интензивира трагика јунака. Приповедач је овде осмишљен као казивач свакодневне приче што значи да приповедна свест у тренутку када отпочиње приповедање зна свеукупну судбину јунака. Оваква позиција омогућава свеобухватну казивачеву перспективу који може својом причом обухватити велики временски период, а да при том не наруши утисак о динамици прошлог времена које се односи на причу. Овде су важна кључна места у односима између ликова. Увод (уознавање са главним ликовима и главном темом), заплет (конфликт и разрешење конфликтне ситуације почива на тајни и казивач му даје веома мало приповедног времена) и продужени или проширени епилог (главни лик се прати и након разрешења конфликтне ситуације). Композицијска схема са одсуством драмских елемената не привлачи интересом за разрешењем приче, већ интересовањем како ће се заокружити сентименталистичка прича о љубави до гроба. Тема о љубави између Станоје и стрине се развија обликовањем текстова са наглашеном драматиком, али без упадљивих конфликта и заплета. Драмска нит се уочава у постепеном отварању теме о доживотној љубави једног релативно имућног трговца који не успева да прихвати чињеницу да вољена жена не може бити његова супруга, постаје сиромаш и слуга у кући вољене (сада удате за другог) жене. Овде нема узрочно последичног

низања догађаја који би развијали даљи ток приче и производили драмске ефекте. Нагласак је на изразито фреквентном смењивању временских планова с којих се приповеда. Аутор креира структуру приповедне свести као казивача који износи своје личне доживљаје које тумачи из ретроспективне перспективе и који инсистира да читаоцу пренесе доживљајно најоптерећеније делове приче. Зато је промена временске равни казивања условљена „произвођењем доживљајности на нивоу њезине аутентичности, тј. код Станковића аутентично вријеме лика је вријеме доживљајно“ (МАРИНКОВИЋ 2005: 95–99). Иако је на временско-просторном плану ретроспектива најучесталија, ваља нагласити да се Станковићево ретроспективно приповедање одликује нестабилношћу. Приповедно време се често нарушава интервенцијом приповедача.

Осим ретроспективе, смењивања временских нивоа приче, те спознајних тачака гледишта приповедача особеност ове приповетке је и у томе што је овде уочљиво и присуство описа, како наглашава Душан Маринковић, заметак описа. У српском реализму опис је био до Станковића упадљиво одвојен од сфере приповедања. Код Станковића, међутим, замеци описа, дескриптивна места, постоје да би се њима потврдила приповедна концепција заснована на приповедању. Функција ових места јесте да се њима потпуније сагледа лик, али и да редукују приповедање. За заметак описа је карактеристично што се открива једнако у писаном и усменом исказу, али је он, ипак, највише садржан и једино функционалан у усменој концепцији приповедања. Описујући Станоју, аутор не одступа од уобичајене лексике, те се читаоци налазе у уобичајеној стандардној, готово баналној сфери описа. Потпуније сагледавање узрока Станојине несреће у чијој је сржи немогућа љубав садржано је у опису Станојиног живота и изгледа након стринине смрти. Станоја је пропадао, пропадала је и стричева кућа. Радио је тек да преживи. Заstraшујуће је изгледао:

„Његова струља коса, сниско набрано чело, нос мали, уста дебела, испупчене јагодице, развијене вилице с густом и чекињастом брадом, све то беше подивљало, мутно и тужно. С тупим и учмалим изразом лица, раздрљеним и косматим грудима, погледом бесвесним и тужим, чињаше он на човека утисак снажан и некако одвратно тужан. Кад само пред ким стане, обори поглед и иште што, а глас му туп, млак и монотон, човеку долази да бежи од њега, само да га не гледа таквог.“

(СТАНКОВИЋ 1956: 461)

У овом опису се уочавају елементи који говоре о дисхармонији бића, о дубоком унутрашњем поремећају који душевно растројство и нагло пропадање овог човека, све то „подивљало, мутно и тужно“, „тупи и учмали израз лица“, бесвесни и тужни поглед“, „утисак снажан и некако одвратно тужан“, још више одводе у изолацију у окове сопствене несреће из које нема наде ни излаза. Људе је Станојино видљиво пропадање плашило „човеку долази да бежи од њега, само да га не гледа таквог“.

У финалном делу приче описом се широм отвара унутрашњи свет и несрећа јунака: „погледа ме погледом у коме беше све: закопана љубав, проћердан живот и вечита туга за нечим“ (СТАНКОВИЋ 1956: 463). Од почетка приповетке аутор обликује лик споља, не описујући његово унутрашње стање. Да би улазак у унутрашњи живот лика учинио доступним, аутор одабира исказ са знаковима поетске, песничке и стиховне структуре. И унутрашњи простор лика ће се овде сугерисати описом, постављајући опис природе контрастно у односу на простор Станојине душе. Приповедач се среће са Станојом на гробљу који стоји „наслоњен на будак, сав умрљан земљом, натухтена чела, разбарушене, земљом просуте косе и голих, црних, косматих груди“. Небо је „чисто и плаво а у даљини преко оградe се зелене баште и виногради. У чистом и сувом ваздуху кликће шева и ластавица“ (СТАНКОВИЋ 1956: 463). Живописна слика природе овде само појачава дубину понора у којем се изгубио живот овог несрећника. Сликком природе аутор је нагласио усамљеност јунака и његову издвојеност из тога света. Плаветнило неба и благодети природе су далеко, припадају другима. Станоја је један од оних којима припада и чијим животом управља „вечита туга за нечим“. Важно је овде напоменути још једном да је Станковић писац кроз чија дела поједини мотиви круже, понављају се и варирају, један од тих мотива се може именовати управо изразом „вечита туга за нечим“. „Вечита туга за нечим“ би био метафизички резиме судбине газда Младенове, али се она први пут јавља у приповеци *Станоја*. То је нека врста споне, нит која повезује све оно без чега је Станоја остао (МИКИЋ 2005: 15), а што је по патријархалним конвенцијама морао крити и што се у поступцима наговештавало, понегде и лако могло прочитати.

Вечита туга за нечим је оно чему робују и јунаци – мушкарци приповедака *Стари дани*, *У ноћи*, *Увела ружа* и Младен, јунак недовршеног романа *Газда Младен*. Рађају је прве љубави спречаване насилним удајама и женидбама, рађају је обавезе и дужности мушких наследника, првенаца, јединаца. Рађа је и обезбеђује императив патријархалног друштва у којем за право на емотивни живот мушкараца није било места. Станковић је ликовима Станоје, Томче, делом и Стојана, газда Младена, скренуо

пажњу на оне страдалнике који нису пристајали на лаж, по сваку цену. Ако се нису могли оженили вољеном женом, нису се женили тек тако, да би се интегрисали у заједницу и одговорили њеним захтевима. То би било неискрено према себи, према тој будућој невољеној жени. То су људи који не пристају на живот-лаж, љубав као лаж, брак као лаж. Људи који не пристају на „писано“. Јер „писано“ налаже живот по прописима у којима осећања немају вредност. Они се опредељују да носе тиранију „писаног“ сами, свако на свој начин. Газда Младен у раду и дужностима, Станоја живећи за своју љубав у њеној близини, макар као слуга са ракијом као јединим помоћником која има ту моћ да терет живота на тренутак сагори. Стојан, попут Станоје, без Станојине храбрости и лудила, ипак живи за своју љубав тражећи је на местима на којима ће је сигурно „случајно“ срести.

У приповеци *Станоја* Радован Вучковић препознаје натуралистички поступак. Сакривена љубав јуродивог Станоје прелази у патолошку опсесију. Јунак на крају свих својих мука, долази у ситуацију да мора раскопати гроб вољене жене, што ће наново покренути навалу јаких емоција које ће водити јунака ка сигурној смрти. Станковићеви чудаци имају једну особину суровости када долазе у опасност да им се рањена душа открије. Аутор јунака гледа изблиза „као део породичне историје. Преводећи снимке бизарне маловарошке средине, центрирајући све то у трагичну филозофију живота, без спекулативне духовне трансценденције и спиритуалистичке ведрине, Станковић је пре почетка XX века писао приче у новом натуралистичком стилу“ (ВУЧКОВИЋ 2014: 247). Не тугују Станковићеви јунаци само за изгубљеним вољеним бићем, већ и за сневаним животом, слободом, радостима и могућностима да се буде онај који јесам, а не онај како треба.



### 3.4.2. Наличје идиличне слике *Старих дана*

Љубавна тематика и несрећа појединца – мушкарца јесу тема и приповетке *Стари дани* (1900) која има специфичну приповедну организацију. Трагика несрећног појединца је обликована ретроспективним приповедањем кроз присутне фолклорне мотиве, контрастно постављене ликове и богату симболизацију.

Приповедање се у овој приповеци отвара миметичком сликом новог Врања која није нимало привлачна. Када се ретроспективно приповедање отвара са драматизованим приповедачем који организује садржај свога сећања, наводи Душан Маринковић, то значи да је оно значењски оптерећено јер аутор тренутак тематизира као реакцију на некакав напоредан изазов. Дакле, осећај тескобе постојања који ће се појавити и појачавати током приповетке се креће у правцу сећања на време када је лик живео у хармонији са собом и светом. Приповедање у приповеци *Стари дани* почиње описом новог изгледа варошице у којој више ништа није као пре, у којој се на сваком кораку препознају неред и хаос: „Напред куће, гомиле ђубрета, тек сада из коњушница избачена слама која се пуши, и дворишта пуна балеге и прљавих кокошака. (...) Онда, изривена калдрма, опале чесме, река, камени мост с турским натписом, пресушено корито, обала пуна врба, топола. (...) Скрените на десно, среска канцеларија. Пред улазом истоварени сељаци, рањени и поубијани од Арнаута“ (СТАНКОВИЋ 1956: 405–406). Наратор приповедну акцију покреће из простора успомена. То није напуштање реалности као ружног, баналног и испражњеног простора, већ решење самоће и емоционалне неприсутности. Време сећања је време одложеног конфликта, време неинтегрисаног субјекта. Пуноћа егзистенције је затрпана у прошлости и говор о њој значи распростирање оптималне пројекције о хармонији човека и света (МАРИНКОВИЋ 2009: 105). Аутор се, да би снажним и широким уметничким потезима проникао до детаља у постојећи живот уметничком речју, пење на врхове градског живота Врања и његових људи, а са друге стране, он силази до самога дна тога живота, да би рељефно и реално описао тај врањски свет који је предмет његовог књижевног дела (СИМОНОВИЋ 2007: 102).

Сложени концепт времена у овој приповеци је обликован као опозиција „пустог турског“ и „Србије слободије“. То је време великих социјалних потреса, нестајања чорбација и турског феудално-кметског уређења и време успона обогаћених сељака.

Као што се у уводној слици види, ауторов однос према новом времену је негативан. Време „сад“ је време након ослобођења које је описом представљено као време у коме царује атмосфера смрти и пропадања. Амбијенту одговарају и људи који га настањују, „испрашен, црвен натучен снагом“ газда Јован. Насупрот овом прљавом и хаотичном свету садашњице, који насељавају постварени сељаци и богаташи „што се обогатише од турске пљачке и зеленашлука“ приповедач слика старо време „оно што мирише на сув босиљак и што сада тако слатко пада. Пада и греје срце...“ (СТАНКОВИЋ 1956: 407) нижу се слике продичне тоpline, заједништва и хуманости (ПЕШИКАН ЉУШТАНОВИЋ 2005: 452). Па ипак, у наличју идиличне слике старих дана стоји слика усамљеног појединца чија животна трагика даје подстицај за причу.

Застрашујућој уводној слици нове вароши, нових људи, новог времена, наратор супротставља слику прославе крсне славе у дому својих рођака (тетке и тече). На славу Аранђеловдан је увек радо ишао код тетке. Славску свечаност прати низ обичаја и уобичајених радњи. Гости су се званично позивали, тетка их је чекала, долазили би увече. Нижу се идиличне слике изобиља, песме, разговора, шале, дружења. За столом седају најпре мушкарци, касније им се придружују жене. Свега има у изобиљу. Када жене улазе у собу у којој су мушкарци, почиње песма. Као најхрабрија од свих да прва уђе и поведе остале жене са собом издваја се снашка Паса, чича Масина жена.

Овом веселом, распеваном и шаљивом друштву би се придружио и Томча. Наратор се задржава на његовом опису, те причу о славској вечери прекида причом о Томчи и Паси, уводећи Томчин лик у ткиво приче. Пасу су некада грабили Арнаути. Она је од њих одбегла захваљујући Томчи, који се као кријумчар налазио око границе, нашао је и превео код ујака. Томча се заљубљује у Пасу. Намеравао је да је ожени. Пасин богати ујак није желео да се Паса уда за Томчу, већ је даје Манасији (Масе). Разочаран, још увек заљубљен у сада туђу жену, Томча је живео сам, иако се самозаваравао и јавно говорио да је ујаку Пасином био благодаран што му је није дао, те се није заробио женидбом. Живео је слободно. Много је пио, лутао, обилазио механе, тукао Циганке и друге кафанске жене. Радио је при општини. Није био ни кмет ни полиција. Био је ноћник, ноћу је обилазио варош, хватао кријумчаре и коцкаре. Вративши се славској атмосфери, наратор описује промену коју уноси Томча. Пошто се појавио на вратима, наратор се задржава на једом детаљу: „Сви, чак и ја овамо на крај собе, осетисмо хладноћу, коју од споља собом унесе“ (СТАНКОВИЋ 1956: 413). За Томчине намере Паса није знала, те се према њему увек слободно, сестрински понашала. На слави би му угађала, певала, играла око њега. Веселе се наставља али

другачијим ритмом. Томча покушава да се уклопи, гледа Пасу, игра му брада, пева, али с муком. Пије дуго и много. Песма мења тон. Више се не пева: „... онако топло, поверљиво, већ некако суво, дуже. Изгледаше да више певају из милостиње према Томчи, како не би опазио да он није за њих, и да зато они пред њим не могу онако као пре својски да се веселе“ (СТАНКОВИЋ 1956: 414). У овом веселом друштву Томча је покушавао да дискретно руком покрије закрпе на својој одећи, посматрајући свилену и чисту одећу присутних. Томча је био свестан да не припада овом месту: „а у погледу његову и целом изразу лица осећало се: да он зна да их је прекинуо, да је упао, да није за њихово друштво и да треба да иде; и ићи ће – али опет није могао да иде“ (СТАНКОВИЋ 1956: 415).

Паса игра, вије се око њега, пева. Ипак, Томчу не држи место, не може да издржи, решава се да иде. Чини се као да својим изласком из собе олакшава општу атмосферу. Томча ни напољу не зна шта ће. Наратор му се нуди да би избегао ову nelaгодност, да му донесе жара да запали цигару, што он радо прихвата. Но, иако слава није завршена, он решава да напусти домаћинovu кућу, те моли наратора (Миле) да се капа и шињел његов однесу у механу, (не може да се поздравља са домаћинима!). Наратор полази са момком до механе, али се враћа јер се уплашио од призора. Томча виче, галами, бије Цигане и наређује им да свирају.

Тако ова прича о славској идили прераста у причу о усамљеном, трагичном јунаку. Кријумчару Томчи не пристаје атмосфера породичне тоpline и заједништва, не пристаје му ни прелепа Паса. Упркос тоpline и сјају кандила, које обасјава приповедача, прича о старим данима се окончава сликом несреће (ПЕШИКАН ЉУШТАНОВИЋ 2005: 453). „Ја главу не смем да дигнем, покривам је, бојим се да погледам у прозор да не видим хладну ноћ, ону мрко-гвоздену месечеву светлост, или да не чујем Томчин страхан глас како бије Цигане и испред Томче њихово пиштање и витлање по пустој, немој чаршији...“ (СТАНКОВИЋ 1956: 418).

У специфичним наративним поступцима уочава се више хронотопских нивоа. У оквирном делу хронотоп указује на временску дистанцу од догађаја из приче. Хронотоп приче сведен је на мали простор куће и кратко време, вече и ноћ. Време из оквирног дела ближе је приповедном „ја“, а унутрашње време доживљајном „ја“. Осим тога, као и у осталим Станковићевим делима и овде имамо наглашени доживљај и редуковани догађај као и ретроспективно приповедање са драматизованим приповедачем који је различитог животног доба. У оквирном делу то је одрастао човек, док у главном делу приче приповеда из перспективе дечака. Присутни су и фолклорни

мотиви, лик колектива, нараторови коментари, апелативне форме, народна песма и симболизација. У доминантној слици колектива којом се сугеришу патријархалне вредности издваја се профил неинтегрисане јединке. Као и у приповеци *Станоја* у финалном делу открива се дубока трагика појединца са којим су се чланови колектива саживели.

Везу између колектива и појединца Станковић у овој приповеци остварује путем фолклорних мотива и ритуалних радњи који су везани за славске обичаје. У огледу „Наративна трансмисија фолклорне грађе у раним приповеткама Боре Станковића“ Снежана Милосављевић Милић закључује да се аутор често користи контрастима светлог и тамног, што се уочава на пример у низању слика као што су ритуално позивање на славу, опис славске софре и обичаја послуживања, сцене ритуалног сечења колача, описи свечане одеће гостију. Слици магловите чаршије супротстављена је светлост у кући домаћина. Опуштена славска атмосфера је представљена дијалозима у типичном разговорно-колоквијалном стилу, који се повремено допуњава коментарима оквирног наратора у којима се открива нараторова интенција – идеализација старих патријархалних вредности и традиционалне културе и обичаја као контекста тих вредности. Описујући госте за софром, наратор доноси закључке у којима су имплицитно садржани и вредносни судови: „Све је то било своје, блиско, рођено...“ (СТАНКОВИЋ 1956: 409). У приповеци се уочава и мотив отмице лепе девојке који је пореклом из бајке. Отету девојку ће спасити храбри младић који се у њу заљубљује. За разлику од бајке која има срећни завршетак, овде срећног завршетка нема јер нема ни брака између младића и девојке. Прича о отмици има ретроспективно и дигресивно значење јер описује судбину Пасе и Томче.

Поред наративних и дескриптивних облика приповетка садржи и драмске елементе који су представљени дијалогским натпевавањем Пасе, нараторовог оца и девојака, које је у функцији обликовања атмосфере у којој се радња одвија, али и слике душевних стања јунака. Љубавна тематика стихова наговештава и симболично уводи Томчин лик пре његовог придруживања славском весељу. Лик колектива чине људи родбински повезани чија слика заједништва у славском обреду указује на систем вредности чији су они носиоци, а то је вредност традиционалне, фолклорне културе. Насупрот њима стоји појединац (Томча) који припада колективу, али се и издваја. Лик Томче је највише индивидуализиран. Остали ликови су углавном типизирани. Увођењем Томче у слику колектива аутор афирмацији традиционалних вредности придружује и трагику појединца који је потпуно свестан своје трагике. Вешто

осветљена трагика је постигнута и специфичном позицијом приповедача. Снежана Милосављевић Милић наглашава дистинкцију између приповедног и приповеданог времена као и између доживљајног и приповедајућег ЈА – наративног субјекта. На композиционом плану ова поларизација је видљива у издвојеном уводном оквиру као и по реторичком повремено патетичном гласу приповедача. Ретроспективни прелаз са приповедног на приповедано време предочен је као слика из сећања. Апелативна форма исказа је напуштена, а фокус наратије је највећим делом пренет на нараторово „некадашње ЈА“. Осим позиције приповедача ауторка наглашава и симболистичко значење које Станковић везује за појаву лика Томче. Томчин улазак у славску собу у којој влада весела „загрејана“ атмосфера уноси хладноћу код свих присутних „коју он споља собом унесе“. Ова, с једне стране, физичка хладноћа јесте и емоционална хладноћа, јер Томча са собом носи и своју несрећу због неостварене љубави и свог социјалног статуса. Томча прикрива емоције и закрпе на својој одећи. На слави он нарушава атмосферу колективне идиле, подсећајући својим присуством на свој трагични удес, он захукталу атмосферу ублажава, те се од његовог доласка и другачије песме певају, са баладичном тематиком. Оваква интертекстуална стратегија, наводи Снежана Милосављевић Милић, непосредно указује на ауторско усмеравање значења, те фолклорне творевине немају само илустративни и документарни карактер, већ су подређене фикционалним аспектима приче – психологизацији јунака и симболичком семантичком коду. У Томчином певању су компензиране спутане емоције које се не смеју исказати вољеној жени. Његова несрећа даје другачији тон славској атмосфери, те се тек након његовог одласка славље „несметано“ наставља све силније и јаче (МИЛОСАВЉЕВИЋ МИЛИЋ 2013в: 24–29). Патријархални морал намеће строге забране када је испољавање сексуалности у питању, па ипак, у извесним ситуацијама се кршење забрана омогућава, стеге попуштају. То су ситуације колективних народних свечаности и прослава, које су идеална прилика да се под утицајем прекомерене хране, пића, весеља, песме и игре ослобађа еротска енергија кроз различите облике колективног деловања што обично почиње од песме и игре. У огледу „Еротско у *Нечистој крви* Боре Станковића“ Горан Максимовић овакав вид еротике сврстава у тип карневалске еротике. „Ослобађање еротске енергије остварује се кроз различите облике колективног деловања, тако што обично почиње од пјесме и игре“ (МАКСИМОВИЋ 2011: 65). Једна од таквих сцена је дата и у приповеци *Стари дани* када у славску собу улази снашка Паса са девојкама које играју и певају присутнима:

„Али снашка Паса! У јелеку, шалварама, разузурена. Ћерћерлије и низе бисера трепте јој испод белог нежног грла... А цела снага јој се увија, увија тако дубоко. С погнутом главом, рукама више себе. (...) Остали изненађени, подигнути, са испруженим рукама и отвореним устима, гледају је жељно, прате... 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, благородно, до црне земље; час мило, нежно, гануто, сестрински.“

(СТАНКОВИЋ 1956: 416)

Томча не може да издржи ово мучење и напушта скуп. Фолклорни обред у овој приповеци (слава) јесте срж атмосферичних слика у којима се преламају људске судбине. Идилична слика прошлости коју наратор на почетку приче призива се управо у цитираном делу потпуно нарушава прелазећи у слику љубавне драме чији су актери Томча и Паса. Томча је присиљен да на славском весељу подноси муку неиспуњене љубави, провоциран најпре њеним присуством, а потом и њеним добронамерним гестовима и игром. Жеља да се граница прекорачи, да се занемаре породични обзири се креће до трагичних висина, остаје само жеља која јунака гони у пијанство, у крчму, у мрак, те се у приповеци *Стари дани* „прошлост претвара у трагични паноптикум насликан тамним нијансама која потпуно потискују колористичку црту фолклорне приче“ (ВУЧКОВИЋ 2014: 252).

Томчиним и нараторовим напуштањем славске атмосфере аутор је прешао са колективне слике на појединачну судбину. Контраст између њих је наглашен симболички, описом природе у чијој се конотацији наслућују слике трагике и смрти „напољу свуда дубока мртва ноћ...“ (СТАНКОВИЋ 1956: 416). У овој сцени наратор открива свој сопствени страх који ће га толико узнемирити да славску атмосферу више осетити неће. Оно што ће наратор видети и што ће га потпуно узнемирити, дестабилизује и вредносни поредак традиционалних вредности који је наглашен на почетку приповетке. Аутор супротстављеним завршетком и почетком приповетке смисаоно исходиште чини загонетним, с обзиром на то да је у овој приповеци спојио два супротстављена света, свет идиличне прошлости са негованим традиционалним фолклорним вредностима и усамљеност трагичног појединца наспрам заједништва колектива. Како би се дошло до решења овог проблема амбивалентности, Снежана Милосављевић Милић разматра наративне фигуре аутора, наратора, јунака и наратера и однос међу њима. Наратор приповеда у првом лицу, контрастирајући у уводном делу

садашњост и прошлост. У његовим коментарима се уочава емоционални став, носталгија за прошлим временима што га профилише као лика који је део тог фикционалног света. У највећем делу ретроспективне приче наратор је посматрач, сведок збивања, који преноси оно што је видео, али мало о себи говори. При крају приче о старим данима он се појављује у лику младића Милета који има сижејну функцију пошто се открива, не само откривши своје име, већ и емоционално стање. Посматрач и сведок се претвара у учесника који најпре слути и веома брзо спознаје истину о човековој несрећи и трагичној усамљености (МИЛОСАВЉЕВИЋ МИЛИЋ 2013в: 30–36).

Трагика јунака у овој приповеци потиче из његове изопштености из патријархалне заједнице због које су страховали многи јунаци о којима је већ било речи, те да не би имали судбину одбаченог, самовољно су пристајали на жртву, страхујући пре од казне заједнице него од Божје казне (Аница, Цвета, газда Младен, Која). Неми бунт против неписано/„писаних“ закона заједнице водио је у самоизолацију и несрећу (Станоја, Томча). Још један од знакова Станковићевог модернизма је наглашавање индивидуалне патње, овде на подлози традиционалних вредности, те се „може рећи да приповетка *Стари дани* није само импресија фолклорне традиције већ дело које на један нов, модеран начин кореспондира са традицијом, стварајући успешну уметничку синтезу те традиције и савременог тренутка“ (МИЛОСАВЉЕВИЋ МИЛИЋ 2013в: 35).

## 4. ПАТРИЈАРХАЛНО НАСИЉЕ И АУТОРИТАРНА МАЈКА

Савремена истраживања последица негативног утицаја патријархалне идеологије подразумевају и истраживање утицаја жена у одржавању и ширењу патријархата. Иако је улога жене у патријархално уређеним друштвима јасно прописана, истраживања наводе да и у таквим системима долази до појаве деструктивног материнства<sup>56</sup>, прикривеног нормама које се у датој заједници морају поштовати. У српској реалистичкој приповеци женски ликови су најчешће стереотипно обликовани у оквиру идеалног женског обрасца. Патријархална идеологија делује путем разрађених механизма међу којима се издвајају усвојени стереотипи о идеалној мушкости и женскости, родна неједнакост у породичним улогама и нагласак на усвојеним вредностима патријархалне породице. Феминистичка критика је тумачењем многих женских ликова у књижевности уочила да присутни родни стереотипи утичу на репродукцију патријархалне идеологије. Истраживања ове оријентације се нису ограничила само на родним стереотипима у књижевности, већ су обухватила мноштво различитих, чак и девијантних типова.

### 4.1. Патријархална идеологија и деструктивно родитељство

У ставовима Симон де Бовоар [Simone de Beauvoir] жена се разуме као биће које открива вредности овог света и које, да би дошло до резултата, мора познавати и економску и социјалну структуру свог окружења. Жена није искористила историјски тренутак када се од ње тражило да што више рађа и када је могла материнством себи обезбедити ауторитативну позицију. Пропустивши ту могућност, супериорност је додељена мужјаку, мушкарцу, ловцу, физички јачем, ономе који може да убија. Де Бовоар запажа да треба бити обазрив у процени ситуација у којима су жене налазе на владајућем положају. Не значи да је жена која влада заиста и господар (DE BOVOAR 1982: 91–101). Маргиналном положају жена највише је допринео патријархат.

---

<sup>56</sup> О девијантном материнству у приповеткама Лазе Лазаревића *Ветар* и *Швабица*, приповеци *Увела ружа* и роману *Газда Младен* Боре Станковића опширније у огледу „Феминистичко истраживање девијантних типова материнства у прози српског реализма“ (СОЛЕША 2019: 677–689).



Феминистичка теорија владавину оца препознаје у свеукупној култури. У текстовима који су предмет истраживања феминистичке критике се откривају знакови, симптоми који дијагностикују тиранију патријархата (ROBINS, 2012).

Адриен Рич [Adrienne Rich] закључује да патријархално насиље могу спроводити и жене, мајке, које ауторка назива „не мајке“. Жене су могле делујући у оквиру родног васпитања збацити патријархалну норму. Међутим, насилничким понашањем над својом децом вербално или невербално, жене су само преобликовале свој подређени положај. Деструктивно понашање оваквих жена потиче из патријархалне идеологије која присилно инсистира на неприхватању жена као бића достојних поштовања и љубави (RICH 1995: 246–249). Џудит Батлер поставља питање које су то унутрашње одлике личности које одређују њен континуитет и самоидентитет кроз време, тачније, колико је идентитет личности условљен регулаторним праксама формирања и поделе рода (BATLER 2010: 63).

Српска реалистичка приповетка се није задржала искључиво на стереотипном обликовању женских ликова. Упадљив је број ликова жена које одступају од устаљеног обрасца, међу којима има и ликова бездушних, свирепих мајки, најчешће удовица које су верне следбенице патријархалних закона својих мужева и заједнице. Реч је о женама које удовиштвом долазе до друштвене позиције и моћи, након чега се преображавају у беспрекорне заштитнице патријархалног друштва. Жртве оваквих мајки су најчешће деца, која у таквом окружењу и породичној атмосфери најчешће страдају. Као најбоље уметничке обраде оваквих типова мајки издвајају се јунакиње у прози Лазе Лазаревића (*Ветар и Швабица*), те у прози Боре Станковића (*Увела ружа, Газда Младен*). У овим делима обликовани су девијантни типови материнства у ликовима мајки (и баба) удовица. Јунакиње су мајке мушке деце које стицајем околности, поставши удовице, добијају позицију моћи или се манипулативним стратегијама за исту позицију моћи изборе (*Газда Младен*). У породици јунакиње се постављају као доминантне фигуре, старешине, контролори свих радњи, кретања, чак и емоција. У настојању да вредносни систем патријархалног друштва одрже, али и своју позицију моћи, оне погубно делују на животе своје деце која страдају.

## 4.2. Симболика и архетип мајке

Симболика мајке се, како је наведено у *Речнику симбола* Жана Шевалијеа и Алена Гербрана, повезује са симболиком земље пошто обе представљају језгро живота. Као симболи мајчиног тела издвајају се море и земља. Симбол мајке и симболи мора и земље су слични по присутној амбивалентности: живот и смрт у међусобном односу. Рођење значи напуштање мајчине утробе, смрт значи повратак земљи. Мајка представља уточиште, топлину, нежност, сигурност, хранитељку. Она може бити и опасност од угњетавања и гушења због тесног простора или продужене функције хранитеља и водича. Мајка може бити и створитељка која прождире будућег творца, племенитост која се претвара у прогонитеља. Хришћанско учење мајку поистовећује са црквом као заједницом у којој хришћани узимају живот милости, али где у људским девијацијама могу подносити и огромну духовну тиранију (ŠEVALIJE, GERBRAN 2013: 532–533).

У психоаналитичким истраживањима улога мајке је веома важна за тумачење разних поремећаја личности. Јунг мајци приписује вредност архетипа. Мајка је почетни доживљај као искуство аниме, несвесног. Може имати конструктивни и деструктивни вид. На слику мајке утичу и други бројни аспекти, осим архетипа мајке. Најважнији су сопствена мајка и баба, маћеха и свекрва, мада су важне и остале жене са којима се долази у контакт. Позитивну страну архетипа мајке чини мајчинска брига, симпатија, женски ауторитет, мудрост, све оно позитивно што утиче на раст и плодност. Негативну страну архетипа мајке чини све што је тајанствено, тамно, прикривено, оно што заводи, збуњује, прождире, свет мртвих и немоћ пред судбинском предодређеношћу. Фигура мајке у фолклорном испољавању је углавном универзална, док је у психи појединца знатно измењена и јединствена. У литератури је изнето мноштво чинилаца који утичу на развој деце, а који су повезани са мајком. Јунг наводи да утицаји не долазе од саме мајке, већ од архетипа пројектованог на мајку (JUNG 2003: 93–94). Фигура мајке је веома важна у развоју детета, коме је неопходно да осети присуство родитеља, пре свега мајке, која прихвата дете са свим његовим осећањима и страховима. Такав однос обезбеђује каснији несметани развој и безбедну социјалну интеграцију. Уколико мајка не омогући детету одговарајуће услове, дете ће се током развоја и касније суочавати са разним последицама (ERIC 2009: 31).

У животу жене, оног тренутка када постане мајка долази до великих промена по питању идентитета и улога које појединац у друштву може имати. Патријархално друштво је жени одредило једино улогу мајке, која потискује социјални статус и уопште идентитет жене, али и доприноси да жене у друштву постану уважене (SEKULIĆ 2014: 411). Међутим, без обзира на патријархалне норме било је ситуација које доказују да се жене нису задовољавале искључиво улогом мајке што је у појединим приповеткама српског реализма и представљено. У патријархално уређеној заједници највиши положај је припадао особи која је имала улогу породичног старешине, а та улога није морала обавезно бити додељена мушкарцу, нити најстаријем мушком члану породице, већ најспособнијем. Дужност породичног старешине је била обезбеђивање дисциплине и реда у породици, што је подразумевало да та особа мора бити строга, разумна, високоморална, вредна, савесна и штедљива. Породични старешина је особа која је контролисала све укућане и која је могла, ако процени да су заслужили и да их кажњава. Зато су се те особе укућани плашили (ЧОЛАК 2008: 490). У даљем току рада издвојене су приповетке у којима су аутори представили жене које су се стицајем околности (удовиштвом) нашле у улози породичног старешине, али које су делујући у складу са патријархалним нормама и истовремено покренуте унутрашњим конфликтима и другим девијацијама, условиле страдање својих синова.

#### 4.3. Ауторитарне мајке у прози Лазе Лазаревића (*Ветар, Швабица*)

Најупадљивија одлика поетике Лазе Лазаревића је способност да „беспрекорно књижевно интерпретира“ психолошке и емоционалне конфликте (ГЛУШЧЕВИЋ 1998: 243). У приповеткама *Ветар* и *Швабица* Лазаревић је, између осталог, дао уметничку слику ауторитарних мајки, деструктивног материнства, психолошког насиља и садизма. У ликовима Лазаревићевих мајки у наведеним приповеткама препознају се садистичке црте личности које су прилично замаскиране, те их синови не препознају. Контролом, невидљивим стратегијама покораванја и психолошким малтретирањем оне су код својих синова изазвале озбиљне поремећаје личности. Иако је реч о одраслим синовима, школованим људима, интелектуалцима, они нису у стању да реално процене личност своје мајке.

Ерих Фром је објашњавајући одлике менталног садизма нагласио да је он посебно јак у периоду када је дете још увек беспомоћно, када се код детета појављује лична воља и реакција на жељу одрасле особе да дететом потпуно овлада. Садизам подразумева стремљење ка неограниченој власти и моћи над јединком. Да би могао управљати нечијим животом садиста мора омогућити (жртви) квалитетан живот. Зато је садизам често маскиран наизглед безопасним манифестацијама: осмех, питање, знак сметености, љубазност, чињење добрих дела (FROM 1976: 110). Наведено понашање је карактеристично за ликове Лазаревићевих мајки. Садистичке особе су у суштини оптерећене страхом од живота и свега што се не може предвидети и што није сигурно, али и страхом од спонтаних и немаскираних реакција. Карен Хорнај наводи да тежња за моћи над људима код садиста потиче из недостатка моћи да се буде. Они не бирају случајне жртве, већ пасивне особе са одсуством амбиција, иницијативе које неће хтети право на свог господара (HORNAY 1978: 157). Садистима у потпуности одговара патријархални образац и позиција моћи коју он пружа. Лазаревић је обликујући ликове мајки у наведеним приповеткама показао како је садизам прикривен љубазношћу и беспрекорном мајчинском бригом. Синови у суштини немају разлога да било шта замере својим мајкама. Они воле своје мајке, поштују их, настоје да их усреће, размишљају о мајкама као о „гласу разума“. Истовремено, у односу са мајкама осећају и нешто недефинисано, мучно и тешко. Осећају да проблем постоји, али нису у могућности да именују проблем и пронађу порекло проблема. Ове мајке највише онеспокојава питање синовљеве женидбе, иако су свесне да би се синови морали једног дана оженити јер тако правила налажу. Синовљев брак би оваквој мајци дестабилизовао обезбеђену позицију моћи.

У приповеци *Ветар* (1889) култ мајке је представљен на самом почетку приповетке када јунак описује своју мајку изједначавајући је са свим „нашим великим матерама“. Јанко као посебне вредности ових жена издваја то што су оне имале: „...праосновне, чврсте, просте принципе који су исписани у сваком буквару; а држале су их високо, с поуздањем (...), као витез свога доброга сокола. Није било никаког питања ни задатка живота, (...) а да га оне одмах лако и просто не реше. Над апсолутним тешкоћама уздизале су се својим високим и истинским религиозним осећањем“ (ЛАЗАРЕВИЋ (б. г.): 268).

За мајку Соку би нерешиви проблем био Јанкова женидба. О потреби да се Јанко жени је често причала, али увек оним „свечаним“ тоном као кад би говорила о својој смрти. Јунак на самом почетку истиче да је потпуно задовољан својим животом

нежење. Сви каснији поступци јунака откриваће озбиљне душевне проблеме са којима се безгласно, далеко од очију света и мајке суочава. Јанко се ужасавао простора болнице и болесника. Када, посетивши друга Јоцу у болници, језиви изглед болесника буде тумачио као недостатак мајке, „сам јунак постаје један од болесника, онај који верује да му је лакше јер има уз себе мајку“ (МИЛОСАВЉЕВИЋ МИЛИЋ 2014в: 61). Јанко безуспешно покушава да потисне конфликте до којих је дошло услед неостварене љубави, сексуалности и женидбе. Син је усређио мајку јер се није у Паризу оженио неком „Швабицом“. Мајка је понекад чешкала у свом крилу главу одраслог сина тепајући му као малом детету („ти слусас маму“), са брзом напоменом да се мажењем и тепањем присећа дана из Јанковог детињства кад је био мали. Јанко покушава да благом иронијом назначи своју независност, али чињеница потчињавања Јанка мајци раскрива и пролонгира његову едипализацију: посредством мајке оцем, мајком као оцем, посредством мајке и оца – друштвеним или патријархалним нормама (БОШКОВИЋ 2007: 65–77). Јанко се некада заљубљивао, сећа се својих некадашњих девојака, потискује своје љубавне жеље. На месту Јанкових потиснутих жеља налази се фигура мајке као замена за девојку (жену). Изненадна љубав коју ће осетити према кћерки чича Ђорђа ће се десити у мајчиној близини. Између мајке и сина не долази до отвореног сукоба. Мајка и не слуги шта се са сином дешава све до оног тренутка када јој сам буде рекао. Јанка слама јака навала осећања према девојци и страх од мајчине реакције. Када девојка са оцем буде дошла да се опросте, Јанко ће, страхујући да можда девојку више неће видети никада, мајци саопштити да му се девојка допада и своју намеру да се жени. Он се мајци обраћа невешто, неприпремљено, збуњено, јадно замуцкујући, као да чини велики преступ. У тој сцени мајчин „светски човек“ подсећа на кривца који би да се покаје и затражи опроштај. Обоје страхују од исхода који би им изменио животе. На синовљево питање да ли да их позове, мајка подиже руку. Сину неће рећи „не“, неколико пута му говори „иди“. Али, син не верује у истинитост мајчиних речи. Пресуда је изречена погледом и покретом. Подигнутом руком мајка показује сину пут повратка у крило институције.

Мајку Соку Светлана Томић сврстава у девијантну типолошку класу мајки – закона. Ауторка наглашава да су посесивност и проблематично материнство назначени на самом почетку приповетке, те да се током радње деструктивност и манипулације којима се служи све више откривају, да би се на крају у потпуности открила моћ коју има над својим сином. За Јанка је она једна од оних „великих матера“ чијим се стратегијама контроле и моћи он супротставити не може. Попут свих личности са

сидистичким склоностима мајка се, да би могла владати сином, на све могуће начине труди да му угоди, љубазна је и предусретљива и по сваки цену избегава отворени конфликт. У завршној сцени је очигледно приказано да Јанком не владају мајчине речи за „његово добро“, већ покрети. Да би се конфликти избегли а владавина одржала, мајка се сину обраћа похвалним речима, љубазно, са одушевљењем. Свака промена успостављених односа могла би довести до губитка контроле и моћи над њим. Мајчине речи и говор тела су супротстављени, што Јанко, видело се, осећа.

Светлана Томић наводи да типове мајки – закона представљају оне жене које усвајају и играју улогу оца, старешине породице и тиме репрезентују патријархални закон. Мажење и тепање одраслом сину указују на то да она сина и даље везује за своје тело. На посесивност мајке Соке указује и детаљ када љубазно моли сина да не иде пријатељу, већ да се разговара с њом. И мајци и сину је тема о женидби јако непријатна. До Јанкове женидбе би требало доћи да би се живело у складу са оним „све са светом и кад је чему време“. Мајка о Јанковој женидби говори оним тоном којим прича о својој смрти, што указује на то да симболика повезаности женидбе и смрти означава крај мајчине улоге (владавине). Зато мајка разрађеним механизмима јача Јанков статус послушног сина, а спречава могућу улогу мушкарца и оца. Манипулације своје мајке Јанко не примећује, њене мане тумачи као врлине. Предајући се потпуно мајчиној контроли Јанков живот постаје трајно бесмислен (ТОМИЋ 2014: 201).

За осветљавање мајчиног лика важна је и њена омиљена прича о два црва. У причи Бог критикује арханђела који је оставио у животу младу мајку двоје деце, а убио самохрану бабу. Циљ мајчине приче је да укаже сину на то ко је ауторитет, да одбрани свој статус и право старије жене. Бог је тај који не правда своје одлуке јер је он створитељ и старатељ свих бића на земљи па и два црва у камену. На крају приче, када се врло брзо буде уверила да је одустао од женидбе, мајка сина подсећа на поуку приче о два црва који „ovde ne simbolizuju Božju milost, brigu i ljubav, već trulež i destruktivni aspekt njenog libida. Oplodnje nema, ostaje samo raspadanje i rastvaranje majčinog i sinovljevog života. U preinačavanju njihove simbioze na dva crva u kamenu, majka i sin postaju jedan isti život regresije, u fizičkom i psihičkom smislu“ (ТОМИЋ 2014: 201–202).

Мајка се у приповеци *Швабица* (1898) не појављује као лик. Она је у позадини дешавања, у јунаковим мислима. Главни јунак, Миша Маричић је заробљеник патријархалних норми које је васпитањем усвојио од мајке. Мајка је успела да код сина развије веома високи степен одговорности према породици и заједници, те ће се све одлуке које касније буде доносио често преиспитивати у односу на то да се не огреши

о дужности према заједници. Праву драму јунак преживљава оног тренутка када се буде заљубио у Немицу, свестан колико би та љубав повредила његову мајку. Браком са Немицом би изневерио очекивања мајке, породице и заједнице. Осећај кривице прати јунака од првих симпатија према девојци и распламсава се једнаком динамиком како буде расла и његова љубав. Растрзан између вољене жене и мајке, породице и Србије, он започиње везу не размишљајући о томе како да у љубави ужива, већ како да раскине. Јунака веома потресају супротстављене емоције. Ако би се упустио у везу са вољеном девојком изневерио би мајку, отаџбину и усвојени вредносни систем. Ако би се препустио љубави која се његовом свесном одлуком (да не би изневерио мајку) не би крунисала браком, значило би поиграти се са девојачком чашћу и поново изневерити вредносни систем. У тиранији конфликта он ће у једном тренутку попустити и започети везу у којој ће бити краткотрајно срећан. За све време везе јунаком је господарила физички неприсутна мајка. Сваки корак ближе девојци, сваки тренутак среће и усхићења био би пресечен навалом осећаја кривице и претпоставкама како би се осећала и шта би рекла сирота мајка, како би се мајци скинуо осмех са лица, како би уопште њих две разговарале, шта би рекао свет. Миша Маричић се плаши да отворено и искрено каже, односно напише породици да има девојку. Иако унапред зна одговор, он трага за било каквом, сићушном назнаком охрабрења, њиховог позитивног става како би наставио даље. Зато немајући храбрости ни самопоуздања одлучује да им напише писмо са садржајем тобожњег сна у коме се заљубио у Немицу. Очекивао је одговор који би му указао на њихово „да“ или „не“. Писмо које је добио је било без коментара јунаковог сна. Јунак ће одлично разумети то ћутање које га је прилично заболело. Оно је значило вишеструко „не“. „Не“ без коментара, сукоба, расправа, објашњења, аргумената. Јунак прихвата њихову неизречену „одлуку“, прекида везу и враћа се у домовину ослобођен љубави, „Швабице“, али и идеала, радости, радног елана, воље за било чим: „Све ме је оставило. Идеали и идеје, широке груди и тесне ципеле, патриотство, рад — на све да се насмејем“ (ЛАЗАРЕВИЋ (б. г.): 67).

Стратегије покорвања и контролисања јединке препознати у уметничком свету *Швабице* и *Ветра* се могу разматрати у складу са ставовима Џудит Батлер [Judith Butler] о особама које не пружају отпор подређеној позицији у којој се налазе. Ауторка сматра да су ове особе жртве последица психичких ефеката рада моћи. Да би се остварила позиција моћи мора постојати емотивна веза између господара и жртве. Зато се облици подређености, односи господар – жртва могу несметано развијати у везама

између мајке и детета. У процесу формирања примарних емоција код детета дете се излаже могућем потчињавању или експлоатацији. Значајну улогу у процесу формирања облика контроле и моћи над појединцем може имати и друштвени дискурс кроз наметање властитих судова који морају бити маскирани. У тим процесима субјект постаје онај за кога је моћ постала глас, а регулативни систем инструмент психе. Као говорни чинови моћи појављују се објављивање кривице, процена безвредности, пресуде реалности и они су у суштини психички инструменти и институције у оквиру психичког пејзажа, који зависе од метафоричности своје веродостојности (BATLER 2012: 17).

Поређењем девијантних мајки у приповеткама *Ветар* и *Швабици* запажа се да је аутор у *Швабици* као централни проблем поставио осећања (не забрану) и јако духовно присуство физички одсутне мајке. Основна тема је у *Швабици* прикривена. У *Ветру* је као један од водећих проблема издвојено јунаково колебање око избора девојка или мајка. Проблем мајке се у *Швабици* само наговештава, док се у *Ветру* демаскира. У основи унутрашњих конфликта двојице јунака јесте потпуна зависност сина од мајке – господара. Зоран Глушчевић наглашава да се у *Ветру* мајка појављује у „злокобном светлу своје пуне и претеће улоге као неко ко изокренуто, иронично-пародијски, брани своје неприкосновено мајчинско право да живи са сином без снаје, иако је на речима тобоже за снају“ (ГЛУШЧЕВИЋ 1998: 246). Лазаревићеви трагични јунаци страдају зато што припадају оним људима који подлежу препрекама у развоју сопствене независности, самопоуздања, самопоштовања и сексуалне зрелости. То су људи које поражава почетни стадијум социјалног страха, на чији развој првенствено утиче породица. Породична атмосфера и међусобни односи чланова породице утичу на усвајање будућих доминантних облика понашања. До инхибиторног понашања, повлачења, изолације, социјалног страха и фобије долази услед затворености, строге породичне хијерархије, спречавања младих приликом доношења одлука (ERIC 2009: 107). Лазаревић је осим девијантних мајки у овим приповеткама представио успешну уметничку слику мешовитог стања страха и депресије, поремећаја који је условљен неповољним развојем личности током детињства. Симптоми овог поремећаја су нервоза, напетост, немир, раздражљивост, страх, лоше расположење, емоционална нестабилност, преосетљивост, незадовољство собом, поремећаји спавања, мањак енергије, ослабљена концентрација и заборавност (DEDIĆ 2009: 197–199). Сви наведени симптоми се могу препознати у понашању двојице јунака, Јанка и Мише.



У финалним деловима приповедака аутор износи последице описаног „материнског“ односа према деци. Јунаци упркос образовању и економској независности нису успели да се супротставе господару и идеологији коју представља. На једној страни су задовољне мајке, на другој синови у мрежи психичких поремећаја. Преплашен, колебљив неспособан за било какав самостални корак Јанко, саслушавши оно „иди“, „иди ако ћеш“, излази напоље, не трчи за девојком, не враћа је, већ стоји и гледа девојку како одлази. У соби га чека победнички расположена мајку у „оном свечаном расположењу“ као кад прича причу о два црва. Полет, енергија, ентузијазам и снови Мише Маричића свакодневно се гуше у посетама Ћијуговој механи.

#### 4.4. Терет прошлости у *Увелој ружи* Боре Станковића

У прози Боре Станковића је много примера о томе како патријархални морал „гуши сваки вид посебности“ (МАКСИМОВИЋ 2011: 60). Поред портрета страдалника једнако мушкараца и жена, Бора Станковић је успешно обликовао и ликове господара, неуморних и преданих чувара патријархалног реда чије су одлуке усмериле животе њихових ближњих ка потпуном страдању. Већ је напоменуто да су улогу породичног старешине могли имати и мушкарци и жене. Пред захтевима патријархалног кодекса уступале су све емоције, па и оне најснажније, материнске. У недовршеном роману *Газда Младен* одана чуварка патријархалног реда и породични старешина је баба. Њено понашање, одлуке и очекивања креирају породичну атмосферу и утичу на будућност чланова породице. Слична ситуација је и у приповеци *Увела ружа*. Јунак страда јер је немоћан да се супротстави жељама своје бабе. Пошто је остао без родитеља, јунак живи једино са бабом која му је као мајка чак је мајком и ословљава. Тема приповетке је несрећна љубав између Које и Стане. Приповетка почиње сећањем наратора на своју некадашњу љубав. Њихова љубавна веза је давно прекинута интервенцијом Којине бабе. Стицајем околности баба је имала и улогу породичног старешине у њиховој малој, некада богатој, а сада већ сиромашној породици. Сневала је некадашње богатство, улагала у свог унука, наметнула му животни задатак да изгубљено поврати. На том путу девојка попут Стане се није смела испречити ни по коју цену. Јунак је свестан своје немоћи да се супротстави баби у било чему. Баба је

пронашла (већ виђен више пута у прози Боре Станковића) начин којим се обезбеђује унуков пристанак на правила игре и спречава покушај отпора. То је понизна молба и индиректно, кад год се укаже прилика, љубазно исказивана очекивања. Пошто се позиција власти и моћи у породици обезбеђују емоционалним везама, отворени конфликти су нешто до чега не би смело доћи. Ако би до отпора дошло, једно од крајњих решења које би посрнулу јединку вратило на прави пут, била би понизна молба онога од кога се то никако не очекује. То чини нпр. Стојанов отац у приповеци *У ноћи* тако да Стојан „на све спреман само не на то, на очеву молбу“ и очево: „Ево, на. Уби ти мене... ти ме уби!“ (СТАНКОВИЋ 1956: 432) пристаје на наметнути брачни живот. Слично чини и Митков брат у драми *Коштана*. У приповеци *Увела ружа* баба користи и превентивне методе како до не би дошло до било каквог отпора. Јунак је потпуно свестан своје немоћи да се супротстави баби у било чему: „Деде сад, кажи ми тога који би тад на тебе мислио? Ко би смео да јој каже: Нано! Не љути се, али је не могу толики да будем. Јесам ли то смео? Не! Загрејан, потресен, клицао сам! И пошао сам“ (СТАНКОВИЋ 1956: 558).

Наратор описује своју бабу као жену којој је „било тешко приступити“. Трудила се да пред светом сакрије сиромаштво. Ретко је ишла другима да не би други њу посећивали и видели сиромаштво. Али, ако би ко дошао, био би послужен најбољом ракијом. Била је поносна, повучена и достојанствена. Није дозвољавала да ико види да она ради и тешке послове. Пред другима је само плела и шила. У народу се још увек мислило да имају пара уштеђених од раније. Желела је да унук буде оно што њен син никада није био. Да поврати изгубљено имање, да се уздигне и обасја помућено породично име. Наратор коментарише њене снове: „а није знала сирота да се опадање породица не зауставља тако лако и брзо, па још и на првом колелу“ (СТАНКОВИЋ 1956: 553). Јунак приповетке никада није од ње није дословно чуо шта се све од њега очекује, али је контекст њених речи био сасвим јасан. Пошто је ишао у школу, често га је испитивала како учи он, а како његови другови из богатих породица. Да ли су и они добри као он. Говорила је и да се неки трговци распитују о томе какав је он ђак. Након тих питања она би набрајала њихова велика имања, некадашње пријатеље, познате и утицајне људе, градове који су преци посетили, битне људе којима је њихова породица помогла.

Којо је своје школовање продужио и ван града, долазио је само за време распуста. Стану је и даље волео. Док су се сви његовим доласцима радовали, он би веома брзо осећао да га сва та атмосфера гуши. „Јер кад ми она тишина, уредност,

почиње да бива монотона, онда бацим све и једва чекам кад ћу да одем. Ништа ми се тада не допада. Јела ми постају тешка, ти и мајка досадне с вашим вечитим угађањем и дворењем. Као да ме је гушило то ваше неговање, ти ваши мили и пуни страхопоштовања погледи“ (СТАНКОВИЋ 1956: 561).

Јунак је потпуно свестан какав би био исход везе са Станом, али пред навалом осећања попушта. Они се састају тајно у башти и тај занос траје до оног тренутка када је баба сазнала. Међутим, до отворене расправе са бабом није дошло и није смело да дође. Баба то није допустила. Ниједном директном речју га није прекорила нити открила да зна шта се дешава. Којо је то у погледу прочитао након једне ноћи проведене са Станом када му је донела доручак и села крај њега са плетивом у рукама. Понудила га је да једе, није му се јело. Наратор каже: „Мати ме погледа. Из тог њеног погледа видех да она све зна!“ (СТАНКОВИЋ 1956: 567). Најпре га је питала када иде у школу и прокоментарисала да је ранијих година у ово време већ у школи био. Којо је тада приметио њен сасвим другачији израз лица и неке промене на њој: „њено смежурано лице беше покривено тамним пегамма. Стиснула смежурана уста, а кроз кожу виде се десни. Тек тад спазих да јој је још оно старо одело али већ уласкано. Први пут испод беле марамице око врата, видех јој неопрану кошуљу. Као да ме нечија рука ухвати за срце и стеже га јако, па га онда опусти, те да се што више и разлије горчином“ (СТАНКОВИЋ 1956: 567). Да би се избегла главна тема, разговор је текао у другом правцу, али је јунака баш управо то узнемирило. Мењао је боју гласа, повишавао тон, одговарајући на бабина питања.

На његов уздрхтали глас пун горчине баба се повлачила, прекоревалујући себе што је кренула разговор у правцу њиховог сиромаштва. На тренутак је завладала мучна тишина све до тренутка када је Станина мајка ушла у собу. Којо ће покушати да их остави саме, али ће га баба зауставити. Тада је приметио да око бабиних уста игра једак, подругљиви осмех и то га је уплашило. Баба га је зауставила. Требало је да својим очима види и да се сам увери у чијим је рукама моћ. Отпочео је непријатни дијалог са Станином мајком о томе кад мисли да удаје кћер, јер: „Зар не видиш колика је и каква је? Зар хоћеш да ти неку срамоту метне на главу?“ (СТАНКОВИЋ 1956: 569), говорила је баба Марији, Станиној мајци, којој је овај разговор био веома непријатан, сва се тресла и дрхтала. Којо је окретао главу у страну да не би гледао бабу онако хладну, нему и задовољну. У њеном гласу се осећало саучешће помешано са задовољством. Она је само напоменула Станиној мајци „да зна“ шта све може бити ако девојку не уда. Пошто су се Стани већ јављали просци, на бабино инсистирање кренуле

су да уговоре брак са Николом који за њу није био лоша прилика и који се баш јуче јављао. Баба је одлазила да реши Станину судбину лако, високо и поносито са речима: „Чекај, ја њу да ... Шта она луда и бесна мисли?“ Марија је поред ње ходала „згрчено и заносећи се“ (СТАНКОВИЋ 1956: 570).

Искористивши своју позицију моћи успела је да уда девојку одмах. Проблем је решен. Унук и бабини снови осигурани. Касније, баба је била сведок страдања младе жене Стане у браку који јој је сама наметнула. Међутим, ниједног тренутка није показала кајање и свест да је можда она узрок томе страдању. На Којина осећања вероватно није ни мислила.

Када се Којо буде и сам у присуству бабе уверио како Стана стравично живи, баба ће то страдање приписати оном „писаном“. Стана је плакала узалуд покушавајући да нешто поједе. Било јој је непријатно што је Којо види такву. Баба је тешила речима: „Не плачи ћерко! Писано је!“ (СТАНКОВИЋ 1956: 573). Заслепљена жељом да се поврати оно што је некада било, туђа страдања и жеље и своју кривицу видела није.

Деструктивно материнство се може тумачити и уважавањем Адлерових ставова о бежању и неприхватању улоге жене. Адлер је незадовољство жена својом улогом образлагао мушком доминацијом и неповољним положајем жена у друштвеном систему у коме су жене биле жртве разних забрана, насиља, угњетавања. То је проузроковало да се изванредан тип жена развија у активном „мушком“ правцу. Овакав тип жена се противи женској улози и то је њихова доминантна црта. Поред тога оне су енергичне, честољубиве, способне да се суочавају са животним проблемима и решавају их. Овај тип жена се у родитељској улози не сналази. Са доминантним мушким ставом оне се понашају тирански и на децу врше велики притисак. Дечаци оваквих мајки касније се у суочавају са бројним последицама од којих су најчешће страх и избегавање жена (ADLER 1990: 140–142). Прихваћена мушка улога се неповољно одражавала на васпитање јер је у мушком обрасцу васпитање подразумевало прикривање емоција, емоционалну хладноћу и игнорацију емотивних проблема појединца. Личности у развоју у таквом васпитном окружењу нису успевале да остваре потребне психолошке слободе, независност и аутономију. Код личности се дуго задржавала несамосталност, пасивност, послушност, одсуство личног става и иницијативе и неефикасност у решавању животних проблема (ERIC 2000: 38–39).

Лазаревић и Станковић осим профила породичних старешина, жена, угњетача су приказали и последице са којима се синови ових мајки суочавају, а то је озбиљна синтеза неуротских поремећаја са којима се појединац, очигледно, не може изборити.

Ови јунаци беже и одустају од живота, не доносе одлуке, не остварују се у браку и родитељству. Инсистирају да неко други одлучује о њиховом животу, те да им се индиректно саопшти шта се од њих очекује да би на томе касније доследно радили (ERIC 2009: 102).

## 5. ПАТРИЈАРХАЛНО СЕЛО И ЕНТУЗИЈАЗАМ УЧИТЕЉИЦА

Српски културни образац проистекао из патријархалне културе није афирмисао друштвену промоцију женске деце путем канала редовног школовања (НЕМАЊИЋ 2008: 220). Девојке у Србији су се почеле школовати на нивоу средњег образовања оснивањем Више женске школе у Београду 1864. године која је била и образовна и васпитна институција. У њој се инсистирало на општем образовању као и на припреми учитељица за рад у женским основним школама. Наставнице ове школе су биле једне од првих високообразованих жена у Србији. Виша женска школа је највећи значај придавала етичко-националним вредностима које су биле усклађене са потребама тога времена (МАТЈЕВИЋ 2011: 535).

Неке од младих девојака су кренуле и на пут високог образовања ван граница Србије. Драга Љочић као прва Српкиња 1879. године је завршила Медицински факултет, постала прва српска лекарка, али и прва Европљанка која је стекла високо образовање. Специфично за то време је што високо образовање жена није подразумевало и једнако право на запослење, поготово у државним службама у којима је посао био намењен првенствено мушком полу. Ипак, девојке су тежиле образовању упркос многим препрекама (МАТЈЕВИЋ 2011: 538).

Милош Немањић у студији *На трагу српске интелигенције XIX века: Топографија и социографија* наводи податке о мрежи школа 1869/70. године. Дакле, у 342 основне школе које је похађало 24 382 ученика, радило је 550 учитеља. Женских школа је било 39 са укупно 2438 ученица. У женским школама су радиле 63 учитељице. Крајем века, школске 1899/1900. године радила је 1101 основна школа, са 1940 учитеља и 102408 ђака. Од овог броја, 165 су биле женске основне школе са 296 учитељица и 14727 ученица. Почетком 1879. реорганизована је Виша женска школа којој је тада намењен двоструки задатак: да образује женску децу и припрема учитеље за школе, при чему је припрема учитеља била примарни задатак. Из студије Милоша

Немањића на основу података које износи се јасно закључује да су женска деца била прилично дискриминисана по питању школовања, те да им је често остајао или пут самообразовања или одласка у иностранство на школовање (НЕМАЊИЋ 2008: 220).

У овом поглављу дајемо осврт на тематизацију неповољног положаја учитељица у Србији који је често имао трагичне одјеке у животима младих ентузијастичних жена, а који је произишао првенствено из одсуства свести патријархалног човека о неопходности свеукупног образовања, те из предрасуда о запосленим женама.

У XIX веку учитељи су били међу најобразованијим становницима у варошима и селима и чинили су посебан чиновнички слој. Ипак, иако су припадали интелектуалној елити, њихова професија није била у материјалном смислу речи изједначена са осталим чиновничким пословима. Плате су биле ниже, па је друштвени положај учитеља и њихових породица био лошији од осталих друштвених службеника. Са друге стране, од учитеља се захтевало да својим понашањем и владањем дају пример средини у којој су живели. Средина је пратила и њихов рад али и приватни живот, те је свако одступање од устаљених норми изазивало реакције средине које често нису биле пријатне. Једина доступна професија женама у XIX веку била је учитељска. Учитељице су имале сличне приходе као и њихове мушке колеге, наводи А. Вулетић, истичући да су готово све учитељице које су забележене у пописним књигама издржавале своје породице као и то да је већина њих живела у домаћинствима без мушкараца (ВУЛЕТИЋ 2013: 135–136).

### **5.1. Јанко Веселиновић *Бела врана***

Тежину позива учитељице на селу, суровост живота и трагедију човека које, без обзира на прихватљив завршетак код читалаца, изазива тешко осећање (ЧОЛАК 2013: 34) јер јединка невина страда, описао је Јанко Веселиновић у приповеци *Бела врана* (1890). Иако се стваралаштво Веселиновића често у књижевној критици повезује са појмом идиле, у овој, по речима Тање Поповић, „прилично ангажованој причи о неповерењу сеоске средине према младој, честитој, али и несналажљивој учитељици Боси“ (ПОПОВИЋ 2013: 125), Веселиновић је прилично искорачио из идиличног оквира представљајући женске карактере као и карактер патријархалне заједнице,

дајући читаву палету јунака који су жртве породица или друштвени страдалници по представљању суровости једне културе. Веселиновић је овде веома близак Бори Станковићу (ЧОЛАК 2013: 42). Осим тога у овој приповеци је упадљива ауторова умешност у обликовању успешних портрета (учитељица, кмет, Мара). Без обзира на то што је приповетка кратка, она је веома садржајна са развијеним хуморно обојеним дијалогом, богатим колоквијалним говором. Интерпункцијским знацима се наглашава интонација, сугеришу расположења и осећања. Сажете пејзажне слике су у уметничкој функцији дочаравања амбијента, атмосфере неког осећања или носиоци поруке (ДЕЈАНОВИЋ 2006: 161).

У приповеци *Бела ворана* аутор нас, одредивши се за хетеродијегетичког наратора, упознаје са трагичним статусом једне младе образоване жене, учитељице, која постаје жртва сеоског менталитета и интрига. У уводном делу приче представљена је слика доласка учитељице Босе у село.<sup>57</sup> Учитељица долази у село и обилази школу. Сељани су прилично изненађени. Учитељици Босиљки Симић је осамнаест година. Хронотоп пута, који карактерише многе приповетке Јанка Веселиновића, присутан је и у приповеци *Бела ворана*. Учитељица стиже у село. Хронотоп пута се убрзо замењује хронотопом механе где отпочиње прича о новој учитељици која изазива у очима сељана неверицу пошто је женско. Овај простор којим је омеђена јунакиња на почетку приповетке подсећа на простор суднице, а сељани на судије. Ток приче се даље преноси на простор школске зграде (ЂУКИЋ 2015: 228).

На самом почетку су контрастно дата два погледа на свет који прожимају приповетку до самог краја. Сељани су разочарани што им власти шаљу „жену за учитеља“, чак су због тог и љути. Учитељица Босиљка сања сасвим другачије снове. Но, приликом дочека ипак схвата да је свет са којим се управо сусрела и чији би требало да постане део један сасвим далеки свет. Потпуно се посветивши раду, трудила се да се максимално дистанцира од тог света. У средини у којој нема ниједног

---

<sup>57</sup> Миодраг Матицки у већини приповедака Јанка Веселиновића препознаје структуру драмских комада са певањем. Увидом у већину приповедака Матицки открива да је први део приповедака писан као сплет проширених прозних дијаскалија (концизан израз, кратки описи кретање ликова са мелодрамским фразама подобним дијаскалијама) у њему писац највише пажње посвећује описима главних ликова, као и описима колектива. Описи места драмске радње подлежу захтевима сцене, Веселиновић своди приповетке а две-три стајаће сцене, што повлачи за собом статичност нарације. Други део чини драмски заплет. Трећи део је најчешће дељив на неколико драмских „слика“, и у њему се развија драмска радња. Четврти део припада мелодрамском финалу, расплету са повишеном мелодрамском осећајношћу, при чему многи ломови главних ликова остају без дубље мотивације. Пети део представља кратки мелодрамски епилог, са очекиваном типском мелодрамском поентом (МАТИЦКИ 2013: 216–217).

саговорника ова млада жена се осећа потпуно усамљено и окренута је себи (ПЕВУЉА 2006: 96). Млада учитељица тражи неког ко би се прихватио посла помоћног особља. На то место се поставља Мара „варошанка“, жена од четрдесетак година, удовица, која је мало нападна, превише прича, није у средини на посебно позитивном гласу. Ова жена ће одиграти важну улогу у несрећи младе учитељице.

У другом делу видимо учитељицу Босу како сањари о свом будућем раду са ученицима. Нада се успеху, поштовању ученика, родитеља и мештана: „плам одушевљења горео је на лепим образима и у црним очима њеним“ (ВЕСЕЛИНОВИЋ (б. г.) II: 78). Почетак рада је био успешан, родитељи задовољни. Сви су мислили све најбоље о њој. Чак се и број ученика у школи повећавао. Тако се успешно завршио испит за први течај и учитељица је распустила ђаке на неколико дана.

У следећем делу представљен је немили догађај са кметом Радојем који ће покренути низ непријатности. Кмет је дошао у посету учитељици. Мара помоћница није била присутна. Кмет је кренуо најпре речима да јој се удвара и набацује, а затим је и физички насрнуо. Учитељица га је одгурнула и он се нашао од гурања на њеном кревету. Међутим, у том тренутку је ушла Мара и видела кмета Радоја на Босином кревету и Босу зајапурену. Од тог тренутка Мара је, мислећи пошто зна учитељичину „тајну“, кренула да се према њој понаша наредбодавно. Учитељица то није могла да трпи и отпустила је. Након тога Мара је почела да по селу о учитељици прича ружне ствари. Људи почињу да избегавају учитељицу, нерадо дају децу у школу. Лик Маре се у овом делу приче активира када Мара измишља причу о Босиљкином неморалу. У селу се такве информације радо прихватају, без обзира на поузданост особе која их шаље. Иако у селу нико није Мару озбиљније уважавао, сељани су прихватили Марину причу и тиме потврдили свој на почетку изнети став о учитељици. Учитељица, без икакве своје кривице, доживљава велику неправду. Прозвали су је „белом враном“ (ПЕВУЉА 2006: 97). Када је чула шта се о њој прича, учитељица се затвара и никуда не иде. Предочава се унутрашњи свет неправедно оклеветане учитељице која, чекајући премештај, размишља о „земаљској правди“.

Ова млада образована жена је жртва интриге којој подлеже цело село. Носилац малограђанског менталитета је „варошанка Мара“. Оно што је страшно у овој причи је чињеница да сељани подлежу њеној интриги, иако знају да је подлога за све што се прича Марина осветољубивост. Учитељица Боса је потпуно стабилна девојка. Обликовање њеног лика употпуњава наговештајима, заправо буђењем чулности које она доживљава као нешто чудно, необјашњиво а лепо: „Некако чудно одјекнуше звуци



двојница у Босиној души“ или „Чудан осећај!... Срце јој нагло лупаше... Па да јој је да полети у онај зрак, па да се вине чак горе!“ (ВЕСЕЛИНОВИЋ (б. г.) II: 77). Ови приповедни делови су најближи персоналној приповедачкој ситуацији. Однос хетеродијегетичког приповедача *Беле вроне* према приказаним догађајима „имлицитно се очитује кроз привилеговање главне јунакиње: она је једини актер приповетке који је приказан кроз унутрашњу фокализацију“ (ПЕВУЉА 2006: 97). Босилка своје немире потискује. Задржава достојанство све време. Разматрајући избор термина „бела врана“ за наслов приповетке Славица Дејановић најпре износи да је овај израз метафора која се у народу користи за означавање особе која се издваја од других. Аутор је употребивши ову метафору за наслов приповетке тиме означио „најбитније обележје малограђанског менталитета: он је владавина медиокритета у свему што се издигне изнад њих они подрезују крила“ (ДЕЈАНОВИЋ 2006: 161).

## 5.2. Јанко Веселиновић *Мушкобања*

Проблем неповољног положаја сеоске учитељице тема је и Веселиновићеве приповетке *Мушкобања* (1895). Аутор у овој приповеци употпуњава слику тешког положаја сеоских учитељица. У оквирном делу приповетке учествује сами аутор (Веселиновић) у једној расправи коју воде посетиоци кафане. Тема расправе су учитељице, али и сама Веселиновићева приповетка *Бела врана*. Један од присутних, острашћени нападач учитељица се обраћа аутору: „Шта си хтео са оном причом? (...) хтео си бранити учитељице. (...) Рђаво сам се изразио. Хтео си их направити анђелима! Ха! Ха! Ха! ... Учитељице и анђели!...“ Аутор покушава да појасни присутнима и инспирацију и идеју коју је покушао да приповетком изнесе: „Покушао да насликам положај једне јавне раднице у нашем друштву, и то сам учинио. Узео сам једну најобичнију учитељицу и провео сам је кроз све фазе кроз које мора проћи као учитељица сеоска. (...) хтедох пружити прилике онима, који воде рачуна о просвети, да промисле мало о оним јадним створовима и да нађу начина како да се то поправи“ (ВЕСЕЛИНОВИЋ (б. г. ) IV: 225).

Да је живот србијанских сеоских учитељица у то време јадан потврдиће један од присутних који сматра да је *Бела врана* приповетка која заиста реално приказује тегобе

сеоских учитељица. Присутни добро познаје живот сеоских учитељица јер је некада био ревизор. Некадашњи ревизор затим преузима улогу наратора започевши причу из свог професионалног искуства закључком: „Живот наших учитељица по селима је врло јадан! Или мора постати бела врана или нешто чудноватије. Ако су господа вољна, ја бих им могао испричати нешто врло чудновато из живота тих првих наших јавних раденица“ (ВЕСЕЛИНОВИЋ (б. г.) IV: 226). Прича се односи на једну необичну ситуацију која се десила током његовог контролисања рада сеоских школа. Када је посетио село К. био је зачуђен што му нико није отворио врата. Очекујући учитеља, посматрао је ентеријер и за око му је запала пушка и дуванска кутија. Онда се на вратима појавила женска (учитељица): „одевена врло скромно. Лице јој беше више мушко; очи севаху испод оних дугих трепавица као две жишке. На њој ништа особито, ама ми је сама необична. Први утисак беше неколико чудноват, нешто средње између одвратности и допадања“ (ВЕСЕЛИНОВИЋ (б. г.) IV: 228). Звала се Јелена К. У соби је било све сиротињски, али врло чисто. Након испита који је прошао сјајно, учитељица је добила оцену у била похваљена, њих двоје су сели. Из разговора сазнао је да није била удата. Ревизора је изненадила дуванкеса и учитељичина навика да пуши. Сама му се исповедала „сама сам, овде као хрчак. Немам књига, нема се шта, вала, ни радити!... да ми није ове пушке и овога дувана – полудела бих!...!“ (ВЕСЕЛИНОВИЋ (б. г.) IV: 230). Ревизора је тек изненадио њен хоби да пуца из пушке: „пуцам, храбрим се!... у нишан гађам, не може бити боље!... Ево видите! И пуцала је у неко дрво где иначе пуца“ (ВЕСЕЛИНОВИЋ (б. г.) IV: 230). На ревизорово питање зашто не тражи премештај одговорила је да је тражила, да није добила и да више неће ни тражити јер „прво нећу добити; а друго, ја сам овде навикла на људе, а и они на ме. Ова ме пушка брани од нападача; преко дана се разговарам с ђацима, а увече запалим цигару, те пушим док не заспим!...“ (ВЕСЕЛИНОВИЋ (б. г.) IV: 230). У завршном коментару наратора (ревизора) уобличава се трагична слика оних које, без обзира на савесно обављање посла, чији је крајњи исход друштвени прогрес, друштво, надлежни, власти заборављају: „немојте никад осуђивати пре него што саслушате, јер је грехота нападати онога ко се не може бранити! Можда би и могле, али не смеју, јер ако би се и браниле, ми би их тек онда нападали!“ (ВЕСЕЛИНОВИЋ (б. г.) IV: 230).

### 5.3. Лаза Лазаревић *Школска икона*

Нешто другачију слику сеоске учитељице даје Лаза Лазаревић у приповеци *Школска икона*. У овој приповеци је дат веома оштар сукоб патријархалних и напредних схватања ауторовог времена. Представник патријархалних схватања је сеоски свештеник, а напредних учитељ, који је и носилац отпора према патријархалном друштву, чијим доласком започиње драмски сукоб, с тим што ће последице сносити свештеникова кћер, Мара. Мара је рођена и одгајана у изузетно здравој и на здравим основама утемељеној средини. А онда се одвојила од куће и отишла на школовање у свет. Како је школовање одмицало, тако се Мара удаљавала од средине из које потиче. Самоћа и отуђење чине своје. Када се коначно враћа у село, у које је у међувремену стигао нови учитељ и невоља сељана, Мара се била видно променила. Сви су се њоме поносили, а она је била замишљена, често одсутна мислима и тужна. Марина самоћа је отворила врата искушењу. Била је то љубав, младалачка, несмотрена и погрешна. Аутор не развија дубље причу о Мариној и учитељевој љубави, већ се усредсређује на пожар у школи, учитељево и Марино бекство, потеру и Марин повратак.

Посрнула попова кћи из приповетке *Школска икона* налази спас прихватајући достојан живот којим ју је отац учио. И она је на неки начин, али маргинално, у сукобу са својом средином, имајући у виду њено бекство са учитељем. Међутим, Лазаревић не развија личну драму посрнуле јединке, већ инсистира више на приказивању повода и последица драмског збивања, остављајући неоткривен унутрашњи свет јунака, али и сугестију да сваки човек може бити жртва разноликих узрока. У епилогу приповетке се открива идеолошка основа која афирмише појединца који након посрнућа проналази свој пут, те схвата величину моралне и духовне одговорности. Мара не страда од мештана који заправо њу желе, већ од туђина који је дошао са стране и донео нешто ново што нагриза њихов утемељени свет на јасно прецизираним вредносним основама. Одступање јединке од њих води у трагедију. Прихватање идеала патријархалне заједнице обезбеђује сигурност и срећу. Што значи да је опстанак ове учитељице могућ искључиво интеграцијом у колектив.

## 6. УНУТРАШЊИ СУКОБ НЕДЕЛАТНОГ ПОЈЕДИНЦА

### 6.1. Тема интелектуалца у прози Лазе Лазаревића

Већ је наведено да се у поетици Лазе Лазаревића препознају вишеструке модерне тенденције уочљиве у тематском избору, оригиналном, прецизном психолошком обликовању ликова и приповедним стратегијама. Како је драмска структура приповедака Лазе Лазаревића једно од најупадљивијих обележја, то је јасно да је литераризација конфликта њен неизоставни део. Лазаревић се чешће опредељује за литерарну слику унутрашњег конфликта појединца. Сукоб патријархалног и модерног, односно конфликт између носилаца патријархалног и модерног, делом је представљен у претходном поглављу, осветљен из угла девијантног материнства. Сукоб је искључиво смештен унутар самог (неделатног) појединца, који страда услед недостатка самопоуздања и моћи за било каква супротстављања. Модерна психологија фројдовске оријентације сматра да основни људски конфликт настаје у супротстављању људских инструктивних нагона и човекове жудње за њиховим задовољењем, са једне стране, насупротив којих стоји најчешће средина која то онемогућава, конкретније, породица или друштво. Откривени су различити облици конфликта, њихови узроци и последице које зависе од природе конфликта, ситуације у којој је настао и толеранције појединца. Осим тога препознати су и индиректни ефекти нерешених конфликта као што су настанак анксиозности, условљене угрожавањем самопоштовања, осећањем кривице и страха од казне.

Јунаци Лазаревићевих приповедака *Ветар* (1889), *Вертер* (1881) и *Швабица* (1898) су интелектуалци, за ондашње српске прилике ретко школовани људи који би требало да буду носиоци свега прогресивног, покретачи друштвеног напретка. Међутим, Лазаревић у овим приповеткама даје слику интелектуалаца страдалника, који, видели смо, страдају услед немогућности да се супротставе носиоцима патријархалне идеологије, породичним старешинама (у овом случају мајкама). У зидове патријархалне Србије интелектуалци су ударали унутар својих породица. У зидове необразоване Србије, оптерећене паганштином, фолклором, паланачким нормама и менталитетом, ударали су у друштвеној средини. Због немоћи да пронађу излаз и заузму место које им припада, немоћи да раскрсте са традиционалним наслеђем

и њиховим носиоцима, неостварени јунаци новог времена претварали су се у трагичне јунаке, заробљенике времена, средине и себе самих. образовање које су стицали у иностранству и судар са европским свеукупним стандардима нису допринели интелектуалном развоју и стабилизовању јединке, већ је долазило до деградације личности. У овом поглављу осветлићемо трагично у ликовима интелектуалаца у приповеткама Лазе Лазаревића *Ветар*, *Вертер*, *Швабица*. Уједно дајемо и мањи осврт на јунака приповетке Јакова Игњатовића *Поета и адвокат*.

У приповеткама Лазе Лазаревића *Ветар* и *Вертер* јунаци су чиновници, у *Швабици* је лекар. Сви су студирали у иностранству. У приповеци *Поета и адвокат* Јакова Игњатовића, главни јунак је Милан Негован, адвокат. Образовани, а несигурни, поштени, емотивни, несамостални, још увек зависни од паланачких и патријархалних неписаних норми у покушају да одрже равнотежу између сопственог образовања и почетничке жеље за просперитетом и средине која је најсигурнија када све мирује у сваком погледу, осетљиве на различитости, конзервативне, истрајне у одржавању постојећег система, застрашене пред изазовима новог доба и света, наведени јунаци се услед одређених околности у друштвеном систему не сналазе и потпуно губе.

Разматрајући конфликте, Јунг наводи да је сукоб људских жеља и интереса са интересима околине нешто што се подразумева, те су и човекови унутрашњи конфликти саставни део живота. До каквих и коликих ће конфликта доћи, као и какве ће последице из тога проистећи зависи од културолошких прилика које окружују појединца. Уколико је средина у периоду наглих промена, када испливавају контрадикторни ставови и начин живота, појединац се може опредељивати за вишеструке и теже изборе. У великим заједницама које фаворизују колективно а уништавају све појединачно, долази до напретка друштва и свега колективног у појединцу, док се индивидуално уништава и потискује. Потискивањем оно долази до несвесног где се преображава у деструктивно (JUNG 2009: 104). Тако се појединац суочава са двоструким избором: бити део заједнице или бити свој.

## 6.2. Статус интелектуалаца у Србији XIX века

Истражујући српску интелигенцију XIX века, Милош Немањић износи податке који су драгоцени за сагледавање развоја интелектуалних токова српског друштва. У Србији средином XIX века су се формирале три групе стваралачке интелигенције: једна је стекла високо образовање у Србији и остала са тим образовањем у земљи, друга је високо образовање стекла у Србији и наставила школовање у иностранству и трећа је образовање стекла на иностраним факултетима. Тадашњи српски студенти су се образовали у Француској, Немачкој, Аустрији, Швајцарској и Русији. Почевши од 1821. све до 1880. године оформило се 369 личности које су својом делатношћу заузели место у редовима стваралачке интелигенције. Од тог броја 234 је образовање стекло у Србији, на страним факултетима образовање је стекло 135 уметника и научника. Свега 38 личности је остало на нивоу средњег образовања (уметничке делатности и књижевници). Велика школа је дала 157 уметника и интелектуалаца. Млади интелектуалци су се образовали највише у Паризу, Бечу, Берлину и Минхену. Што се тиче интелектуалаца коју су своје образовање настављали у иностранству у наведеном периоду 25 је изабрало правне студије, 22 је студирало филозофију, 21 је проучавало природне науке, а 19 њих је усавршавало технику. Према томе, за пуних шездесет година (1821–1880) у Србији је рођено 369 припадника стваралачке интелигенције. Од овог броја из Београда је пореклом 122, а из осталих градских насеља 150. Сеоска насеља су дала 93 припадника стваралачке интелигенције. Што се професионалне структуре тиче, најзаступљенији су научни радници (85), универзитетски професори (84), књижевници (84) и уметници (51) (НЕМАЊИЋ 2008: 62–70).

Србијанско друштво је излазећи из феудалног поретка и ослобађајући се туђинске владавине за кратко време успело да формира своју интелигенцију чиме је потврдило своје антрополошке потенцијале. Србијанска интелигенција се формирала под различитим условима и имала је у складу са професионалном оријентацијом специфичну улогу у изграђивању културе србијанског друштва XIX века (НЕМАЊИЋ 2008: 74). Међутим, припадници највиших интелектуалних кругова су се налазили у то време пред великим проблемима изградње једног новог културног обрасца. Један од највећих задатака тек ослобођене Србије био је што је могуће брже и више надокнадити своје вековно социјално и културно заостајање наметнуто туђинском

доминацијом (НЕМАЊИЋ 2008: 263). Посао није био нимало лак из више разлога, те су духовне кризе припадника интелигенције честа пропратна појава у редовима образованих, што је самим тим и условило тематизацију у књижевности.

Неке од узрока духовних криза у круговима интелектуалаца, наводи Николај Берђајев [Николай Александрович Бердяев] у делу *Духовна криза интелигенције*. Личност и нација су живи организми, наводи Берђајев, чији коренови сежу дубоко, оне су неуништиве. Са друге стране, класе су непостојане формације. Тако духовна реформа преноси тежиште живота с једне стране у дубину доживљаја личности у „повећање њене стваралачке енергије, у њено религиозно искуство, њену моралну, естетску и философску културу, а с друге стране, у ширину националност, свенародног живота с његовим историјским перспективама и повезаношћу тих перспектива с историјском прошлошћу“ (БЕРЂАЈЕВ 2016: 7). Један од проблема јесте што нова интелигенција не може бити социјална група, припадност њој се не може дефинисати посебним друштвеним правцем и посебним моралним осећањем. Она се састоји само од одабраних личности виших квалитета. Припадници интелигенције могу бити људи високих интелектуалних, моралних, естетских квалитета који имају знања, енергију за стваралаштво, таленат, генијалност и слично, али јој не могу припадати класе или извесне социјалне групе. Берђајев сматра да је за просперитет једног друштва нужно да се интелигенција не супротставља народу, већ да се широки слојеви интелигенције морају слити с народом са малограђанима, да уђу у центар националног живота и да израстају из недара народног живота својим личним квалитетима и помоћу њих подижу квалитет малограђанског живота. Све што је „критичко, побуњеничко, истанчано, све оно што поновно оцењује вредности усамљено је, индивидуално, трагично и добија нарочит значај кроз доживљаје великих људи, оправдава се личном драмом“ (БЕРЂАЈЕВ 2016: 74).

Интелектуалац последњих деценија XIX века се морао сукобити са свевладајућим паланачким духом, а потом и са самим собом разапет дилемом: интегрисати се са паланком или остати истрајан на путу индивидуализације. Могућа женидба Мише Маричића „Швабицом“ била би одлука која симболизује корак удаљавања из света паланке и потврђује јунаков индивидуализам. Миша Маричић страхује од суда породице и паланке. На неколико места у приповеци он очигледно износи своје страхове од свемоћног „шта ће рећи ... (мајка, сестра, свет)“. Јанко у приповеци *Ветар* на самом почетку приповетке каже да је „Сасвим делио назоре своје

матере све са светом и кад је чему време“ (ЛАЗАРЕВИЋ (б. г.): 267). Јанко у приповеци *Вертер* је, пошто је кренуо у свет да се школује, добио од оца писмо „у ком су у седамнаест тачака била разложена сва правила паметног и доброг владања“ (ЛАЗАРЕВИЋ (б. г.): 191). Но, покушај образовања „преко“ овом човеку је само донео више невоља него користи. Трудио се да ради на своме „изграђивању“ примерима из литературе.

Милан Негован у приповеци *Појета и адвокат* Јакова Игњатовића је постао адвокат и тим послом се је бавио, али не по својој вољи, већ је на одлуку утицало то што је бити адвокат било модерно занимање. Након дугог и поштеног рада, он одустаје од своје професије јер се није снашао у систему. Свет је сматрао да је Милан Негован идеалиста: „ви сте појета, али од појезије не може човек живити, обогатити се...“ (ИГЊАТОВИЋ 1988: 407), а Милан тврдио да су његови идеали човечанство и отаџбина. Радослав Ераковић анализирајући друштвене приповетке Јакова Игњатовића међу којима је и приповетка *Појета и адвокат* (1882) закључује да су (многбројне) људске слабости биле једно од кључних исходишта ауторове инспирације (ЕРАКОВИЋ 2016: 47).

Одлуке и поступци јунака наведених приповедака узроковани су страхом од суда паланке. Човек паланачког духа припада једном затвореном свету и прихвата затвореност као сопствену предност и избор, а не као ствар туђе осуде, наводи Радомир Константиновић у *Философији паланке*. Свет паланке јесте идеално прост, али идеално сигуран свет, чија је сигурност оличена у стварима свакодневног, чулног искуства и у стварима моралним и стварима духа који се бори за свој опстанак. Сигурност паланачког света се огледа и у вољи да се налог затворенога света прихвати као могући императив егзистенције. Паланачки свет у удесу сиромаштва и удесу анахроничности види јемство и знак своје предности, као начин преживљавања сваког искушења. Дух паланке тежи за нормативношћу коју тражи и примењује свуда и због тога захтева апсолутни увид у све и јавност свега. Константиновић тиранију паланке види управо у тиранији апсолутне јавности свега али и нагону за исмејавањем свега што одступа од уобичајеног. У паланци појединца који се разликује по било чему од других, очекује подсмех. Зато појединац у страху од тираније паланке тежи да се поистовети са њеним духом, а то је могуће ако потисне све оно појединачно и изузетно. Распет између свести о својој посебности и свести о судбини посебности у паланци он је принуђен да се спасава лукавством избора онога што је већ изабрано. Зато се појединац усаглашава, пристаје, зато се слаже, да би се интегрисао у дух паланке. Због тога појединац губи



стварну егзистенцију која му је ускраћена тиранијом наметнутих вредности и животног стила (KONSTANTINOVIĆ 1969: 9–19). Дух паланке настоји да превазиђе расцеп античке трагедије који ту трагедију дели на јунаке, учеснике живота, и „хорску свест“, која тумачећи њихову судбину остаје изван трагедије. Дух паланке настоји да постигне нешто што античка трагедија постигла није, да помири хор и јунаке, доживљај и прибраност духа његовог тумачења. Он би хтео неког апсурдног „хорског јунака“. Дух паланке се креће у покушају да начини „исправке“ трагедије. Зазирући од осећајности он зазире и од доживљаја јер он жели да види себе како осећа. Зато овде место доживљаја уступа место догађају. Претварање доживљаја у догађај, свега дубоко-унутрашње-егзистенцијалног у сликовно-представљачку страну ствари обезбеђује сентименталистичку театралност, која заправо произилази из потребе за избегавањем сукоба са самим собом. Отуда нагон за начелом јавности чијим се задовољењем завања метафизичка савест, избегава изазов немира који поставља питање о суштини и смислу свега. Одбијање трагедије тако доноси трагедију. У питању је трагедија празнине која води до произвољног вештачког живота. У оковима паланачког духа „*život se, u ime stvarnog (oslobođenog od zablude i iluzija), apstrahuje time što ovako postaje jedan „život“ maski bez lica, život koji se pokušava ne samo da iz-glumi već, na neki način da se do-glumi, da se glumom, izabranim stavom, prevari u samom svom biću i da se natera da bude onakav kakvim se hoće da on bude*“ (KONSTANTINOVIĆ 1969: 24).

### 6.3. У мрежи унутрашњих конфликта

У приповеткама Лазе Лазаревића осим сукоба емотивно-еротских искушења која су у супротности са патријархалним законима (*Швабица, Ветар, Вертер*), препознаје се и сукоб на релацији појединац – заједница. Окосница радње ових приповедака је могуће остварење љубавне везе, односно женидбе. Ликови јунака интелектуалаца, јунака слабе воље, неделатних појединаца подсећају на једну од функција јунака Владимира Пропа када једном од чланова породице нешто недостаје (PROP 1982: 43). У наведеним приповеткама то су жене, супруге. Почетни недостатак представља ситуацију, објекат недостатка се изненада појављује, односно јавља се јунаку у неком виду. Јунак губи своју друштвену равнотежу, почне одједном да чезне за женом која се појавила и одатле се развија цела радња (PROP 1982: 83). Но, епизоди

наведених приповедака немају срећно, бајковито разрешење. Покушаји да дођу до вољене жене се заустављају и отварају јунакове неразрешене конфликте, који имају несрећни исход.

Тема приповетке *Швабица* је љубав између Мише Маричића, Србина и Немице Ане Гутјар. Њихову љубав на самом почетку подрива јунакова неспремност да изневери заједницу у име љубави. Главног јунака слама сукоб емоција и разума. На једној страни је љубав према вољеној жени, на другој је приврженост мајци, породици и завичају. Јунак не налази компромис. Сламан дилемом схвата да некога мора изневерити. Он постаје жртва оног јачег, општег, заједничког. У љубавној драми, у вези коју отпочиње он пролази кроз пакао двоумљења и сукобљавања памети и срца. Како у јунаку расте љубав према девојци, паралелно са њом расте и отпор према тој љубави. У њему се боре емоције и дужности, лична срећа и патријархални морал, страх од изневеравања научених вредности и страх од изопштења из заједнице вољене жене у тој домовини. То је видљиво у примерима: „Кад сам легао у кревет, изиђе ми она у памети. Даље од мене! Имам ја својих послова. Ја имам стару матер, ја имам свој задатак – зар којеко да ме смета!“ (ЈАЗАРЕВИЋ (б. г.): 16) или „Талас страсти све ми јаче дизаше груди. Ја се нагох њојзи. У исти пар сину ми као муња кроз главу: Швабица, сирота, моја мати, Србија. Скочим и, не уздајући се у свој глас, без збогом остај одем у своју собу“ (ЈАЗАРЕВИЋ (б. г.): 25) или „Замислих себи моје Ваљево, и њу у њему, и свет који прича о нама кад прођемо улицом: 'Гледај га, завртела му памет Швабица', и моја мати, црвених очију, која своје сопствене снахе не разуме, и деца мојих сестара и браће, која се либе доћи мени откако сам довео њу у кућу, и њено вечно осећање усамљености...“ (ЈАЗАРЕВИЋ (б. г.): 27).

Владимир Јовичић запажа да је: „Јунак ове љубавне баладе подељен и у дубоком сукобу са собом, што донекле одаје и сама епистоларна форма приповетке. Предрасуде, којима робује својим јачим делом, такве су моралне природе да искључују могућност личне слободе и среће“ (ЈОВИЋИЋ 1978: 22). Сукоб у јунаку је оличен и у сукобу два текста у приповеци, закључује Снежана Милосављевић Милић истичући да је овако обликована приповетка веома блиска психолошкој драми интимног карактера. У писмима Мише Маричића су у дијалогу два типа дискурса. Једним типом је обликован јунаков идентитет (Миша), а други је синтеза моралних норми географски, национално и културно одређених (побратим). Лик побратима с метонимијске тачке је скуп вредности са којима се главни јунак сукобљава. Тако имамо сукоб два текста. Један се заснива на основама патријархалног система вредности, а основа другог је

интимна исповест заљубљеног човека, иако на почетку јунак лажном аргументацијом покушава да обмане себе (МИЛОСАВЉЕВИЋ МИЛИЋ 2011: 82).

Такође и у приповеци *Ветар* главни јунак не успева да оствари своју љубав. Унутрашња драма овог јунака се рађа из несклада унутрашњег и спољашњег „ја“. Главни јунак, Јанко, је одрастао у патријархалној породици. Након очеве смрти, бригу о његовом васпитању је преузела мајка Сока. После завршених студија он ради у министарству као службеник. Мајка га сматра „светским човеком“ који је упознао тајне живота и до своје тридесет и друге године видео град светлости – Париз. Као писмени, образовани човек, интелектуалац, чиновник министарства, сасвим је очекивано да се професионално афирмише. Ипак, његов живот у Београду се одвија у потпуној изолацији. Јанко није ожењен, иако је почела његова четврта деценија живота. Привидно је задовољан својим статусом. Слободно време не попуњава креативним садржајима. Мајка је његова доколица. Његова свакодневица је испуњена мајчиним причама из давнина, саветима и поукама за будућност. Слободно време понекад проводи с нераздвојним пријатељем из детињства – доктором Јоцом. Делећи назоре своје матере, прихватајући беспоговорно патријархални културни образац и норме средине, тачније, мајчина „правила игре“, Јанко пристаје на живот у средини у којој се осећа несигурно. Самозаваравањем покушава да себе убеди да му је добро и зато што је нежењен, и што живи у годинама када је већ требало да има породицу са мајком, и што му је једини контакт са људима друг доктор Јоца. Јанко није успео да образовањем надомести васпитни утицај средине у којој се најпре социјализовао. То се најбоље уочава на самом почетку приповетке када јунак описује свој доживљај страха од болнице. Када би био у простору болнице присећао би се страшних гатки из детињства о докторима који убијају да би утврдили како је болесник могао оздравити: „...о рађању са сабљом у руци, о лековима од смрти, о оживљавању умрлих и о сахрањивању живих, о гујама у срцу (...) све то потенцирало у једну моћну гужву и клупче, и тако ми се чинило да би се то све почело снурати и одмотавати чим бих ступио ногом у собу где су болесници“ (ЛАЗАРЕВИЋ (б. г.): 271).

Обликујући Јанков лик, аутор је неколико пута веома успешно литераризовао јунакова стресна стања. Овде су у питању психолошки стресови изазвани негативним емоцијама, латентним сукобом у породици и неким сукобом са средином. О специфичном односу мајке и сина је већ било речи. Међутим, ауторитарна мајка није једини узрок Јанкових патњи. Претходни одломак управо указује да се у овом младом човеку сукобљава архаични модел схватања света са моделом схватања рационалног,

образованог човека. Архаични модел схватања света је садржан у уметнутим причама које Јанку често прича мајка. Аутор успоставља критички отклон према примитивним ставовима, те покушава да им прибави психолошко оправдање. Али развој догађаја у приповеци показује да се сукоб архаичног, религијског и рационалног решава погубно по Јанка. У нескладу између Јанковог унутрашњег и спољашњег „ја“ он се суочава са сопственим слабостима које се синтагмом „светски човек“ не могу превазићи. Суочен са сопственом несигурношћу, Јанко не успева да оствари своју љубав. Није ни покушао, нити какав први корак учинио. Унутрашња Јанкова драма, контрадикторности које су га обухватиле, указују на његову „болест“. Јунак се супротставља самом себи, он није чак ни свестан свога „ја“, он не покушава да именује нити да превлада препреке, непријатности које осећа. Тако исфрустриран, спутаних жеља, препуштен психолошкој тензији свесно – несвесно, јунак остаје сопствени заробљеник.

Неспособност јунака да оствари своју љубав чак и када је на корак далеко јесте у средишту приче *Вертер*. Главни јунак, Јанко, се поновно заљубљује у некадашњу љубав, Марију, коју је случајно срео у бањи. Марија је сада удата жена. Тензије у јунацима расту, али се највећи сукоб одвија у самом јунаку Јанку, док се спољашњи сукоб наговештава и ишчекује. Маријин статус удате жене и Јанков недостатак храбрости, као и мудра интервенција Маријиног мужа, разрешавају драматичне ситуације у којима су се ликови ове приповетке нашли.

Приповетка се састоји из два дела. У једном је садржана љубавна прича из детињства главног јунака. Други део нам приказује како та љубав оживљава приликом једног случајног сусрета у бањи, када и почиње драмски ток приповетке. Емоције се постепено развијају, али су веома пригушене. Писац често скреће пажњу на нешто предметно, да би сакрио занос и мноштво распињања без икакве активизације. Радња тече ка врхунцу и када је требало да љубав између Марије и Јанка добије јачи интензитет, након Маријиног ноћног уласка у Јанкову собу, аутор прелази на иронизацију главног јунака, као и на иронизацију Гетеовог романа *Јади младог Вертера*. Појављује се већ обавештени Маријин муж, Младен, упознаје се са Јанком и креће сцена за кафанским столом, камерна породична драма у којој ће главни јунак доживети преокрет. Писац проблематизује идентификацију Јанка са Гетеовим Вертером. Долази до веома напете ситуације која почиње од сусрета супружника, али која се потискује спољашњим реаговањима. Јунаци ове приче се сакривају од суочавања са истином, Младен бежи од веровања у могућност да му је брак пропао,

Марија бежи од осећаја кривице, а Јанко од љубави. Јунаци снажно потискују права осећања, те се понашају супротно од сваког очекивања. Супружници воде веселе, обичне разговоре, тако да Марија весело представља мужу Јанка. Разрешење сукоба, који је пригушен у својој кулминацији, иде без очигледног драматског развоја, већ посредно, критиком Гетеовог романа. Причом о Гетеовом „Вертеру“ се подношљивије разрешавају спорови. Иако се може закључити да сукоб није само на релацији двојице супарника, већ се иза тога назире и сукоб различито оријентисаних менталитета и епоха у нашем духовном развоју, главни јунак, Јанко, се преображава али без видне драматичности. Реакције свих присутних су неконфликтне. Критиком Гетеовог романа за кафанским столом треба извршити Јанков преображај и спасити Младенов и Маријин брак. Младенова критика и аргументација су површне, примитивне, подсећају на аргументе сваког имућног малограђанина, који сматра да има право на омаловажавање културних вредности које су далеко од његовог поимања. Младенов говор и Јанкова реакција илуструју суноврат главног јунака који се не супротставља, већ окреће према новом подстицају, наводи Душан Иванић (ИВАНИЋ 1970: 768).

Обраћајући се Јанку као пријатељу, Младенова завршна реч је предлог Јанку да од сада не оставља Марију. Приповетка *Вертер* је специфична и по томе што ни у једној приповеци Лазаревић није учинио смешним свог главног јунака као што је то учинио у приповеци *Вертер*, служећи се поступком ироније. Портрет овог јунака се умногоме разликује од осталих Лазаревићевих јунака, али су различити и поступак грађења лика и начин посматрања.

Јанко је у својим тридесетим годинама несигурна личност са наглашеним одсуством самопоуздања, окренут себи и својим сновима. Пореклом је из имућне породице у којој се прилично инсистирало на његовом одгоју. Отац га је васпитавао често истичући поучне примере којих се Јанко доследно придржавао. Ипак, ни васпитање ни породица нису били поуздани ослонац, те су несигурном Јанку примери из књижевности постали примарни узор чак и када је опхођење према женама у питању. Он је пристојан, културан и превише монотон у свој својој љубазности. Сусрет са Маријом указује на могући брачни троугао. Јанко сањари о Марији, Марија чезне за љубављу испуњеним животом, спремна на ванбрачну везу јер живи у браку без љубави. Међутим, до ванбрачне везе неће доћи. Иако је покушавао да освоји жену која ће му се и сама понудити, Јанка ће савладати страх и он одустаје. Јанко не реагује очекивано у тренутку када Марија буде ушла у његову собу једне ноћи. Аутор, дакле, са наговештаја брачног троугла причу усмерава ка иронизацији главног јунака,

исмевајући „вертерску“ љубав и неспособност човека који у покушају да освоји жену одустаје на пола пута. Аутор је јунаковим поступцима у којима се препознаје страх од љубавних веза указао на један од одбрамбених механизма којим се потискују конфликти. У питању је реакциона формација која се јавља код потискивања најчешће сексуалних импулса. Понашање особе је у супротности са потиснутим конфликтом. Овај механизам особи омогућава и да се успешно удаљи од свих активности које изазивају страх (KREČ, KRAČFILD 1973: 670). Јанко би да буде заводник и да заводи удату жену. Када му се буде сама понудила, он ће је одбити. Преласком на улогу часног човека Јанко сакрива сопствени страх. Лазаревић завршава Јанков портрет информишући читаоце о томе шта се са јунаком дешавало даље, прецизније, о томе како се јунак није решио својих конфликта: „Од тог доба престао се бавити љубавним предметима, и кад год би ко почео говорити о томе он би почео доказивати да су то саме „швапске бљувотине“. Али, ипак, сваке године учини по какву будалаштину. Једанпут се фотографисао с црногорском капом. Чујем да се уписао и у фармазоне“ (ЛАЗАРЕВИЋ (б. г.): 247).

Увидом у приповетке *Вертер*, *Ветар* и *Швабица* и њихова завршна решења, препознају се трагично и елементи трагедије у знатном обиму. Лазаревић није у свим својим приповеткама на страни патријархалног кодекса. У *Швабици* и њеном тринаестом завршном писму ниједног тренутка се не примећује да аутор брани патријархално неписано правило које је јунака довело до степена трагичног. У *Швабици* јунак се није ни сукобио са породицом. Породица и разум су сламали и победили његово срце. Последње писмо ове приповетке се завршава бескрајним низом тачака које причу отварају ка неком недовршеном крају. Нема уобичајене поенте присутне у другим приповеткама Лазе Лазаревића у којима су биле афирмисане идеолошке и етичке норме или друштвене амбиције. *Швабица* је једна фрагментарно формирана прича са елиптичним почетком и завршетком без краја. Приповетка *Вертер* својом поентом тријумфује над разрушеним романтичарским идеалима, те се на крају нижу слике лутања исфрустрираног, морално и идеолошки залуталог јунака. У приповеци *Ветар* се највише примећује ауторово одступање од ангажованих поенти. Јанко се трагично враћа у друштвени образац. У идеологију мајке и поенте њених прича не верује, иако свој промашај правда мајчиним ставовима. У његовој души на крају приче одзвања мајчино наравоученије, подсећање на општи културни код који ће јунака вратити у оквире институција. Усвојено наравоученије значиће још један у низу јунакових пораза. У овим приповеткама се срећемо са унутрашњим сукобима

неделатног појединца. Сви главни јунаци су на раскрсници. Путеви воде у правцима „бити свој“ или „са светом“.образовање и стечена индивидуалност, а самим тим и различитост, вуку на једну, порекло, породица, завичај, сигурна топлина породичног дома на другу страну. Имајући у виду завршетке приповедака и неразрешени конфликт као исход, у овим приповеткама се издваја ситуација коју можемо назвати психолошком смрћу јунака.

#### **6.4. Неурозе и психолошка смрт јунака у прози Лазе Лазаревића**

Психолошку смрт јунака одређујемо као исход неразрешених конфликта пасивних јунака слабе воље, депресивних, несрећних, склоних самоуништењу. Узроци саморазарања ових јунака се откривају у конфликту између емоције и њене рефлексije, између онога што осећају и онога што желе тј. пројекције и остварења у реалности визија које обликују њихов унутрашњи свет. Често се дешава да су покретачи вртоглаве брзине и суноврата спољашњи чиниоци социјалног порекла нпр. патријархална идеологија са својим моралом. Након трауматичних животних прелома јунаци најчешће настављају живот уобичајено, покушавајући да се врате устаљеним навикама или се заваравaju, одбијајући сопствену одговорност за све што је могло да се деси, а није. Краткотрајни наговештаји наде најчешће се окончавају самозаваравањем и психолошком смрћу. Овој смрти претходи неотпорност на сопствену промашеност јер се јунаци након пада никако не опорављају. Љубави до којих је долазило, а које се нису остваривале, биле су уједно и испит зрелости, чин иницијације који је дао несрећни по јунака исход. Са психолошког аспекта гледано, духовна смрт се може одредити као неизлечиво стање дуготрајних неуроза, стање депресије као последице неуроза или акутних стресова и уопште посттрауматских стања која доводе до деперсонализације, дереализације, хроничне депресије (дистимије). Лазаревић у завршцима наведених приповедака даје слику јунака за којег се може рећи да је психолошки, односно духовно мртав. Јунаци су савладани депресијом, безнадежношћу, одсуством радости и мотивације. Неуспеси их наводе на пристајање на животну рутину. Лазаревић је у овим приповеткама тематизовао заправо неизлечиве психичке тегобе и њихове последице које су видљиве у одустајању јунака од активног учешћа у животу, осећају животног

бесмисла и неспособностима јунака да доживе радост. Ниједан од наведених јунака није срећан.

Да бисмо доказали у којој мери је Лазаревић успешно литераризовао душевне поремећаје навешћемо део ставова који се односе на научно тумачење душевних поремећаја са аспекта психологије и психијатрије. Један од најчешћих душевних тегоба јесу неурозе. Одређују се као психички поремећаји код којих је основна карактеристика постојање патолошког страха који се може јасно испољавати или бити сасвим прикривен. Неурозе је посебно истраживао Сигмунд Фројд који је направио разлику између реалног и неуротичног страха. Неуротични страх је општа плашљивост која утиче на расуђивање, бира очекивања, вреба сваку прилику да би се могао оправдати. То стање Фројд назива „страхом очекивања“ или „плашљивим очекивањем“. Особе које имају проблема са том врстом страха предвиђају увек најстрашнију од свих могућности, тумаче сваку случајност као знак неке несреће, искоришћавају сваку неизвесност у лошем смислу (Миша Маричић – *Швабица*). Фројд је говорио и о фобијама као страху везаном за извесне објекте и ситуације. Предмет и садржај фобија могу бити: мрак, слободан ваздух, отворени тргови, мачке, пауци, гусенице, змије, мишеви, олуја, оштри шиљци, крв, затворене просторије, људске гомиле, усамљеност, прелажење преко мостова, вожња по мору или вожња железницом, авионом и сл. (FROJD 1984: 368–373), у приповеци *Ветар* у питању је страх од болнице. Напади страха се манифестују разноврсним симптомима: дрхтањем, несвестицом, лупањем срца, тешким дисањем, а опште осећање по коме познајемо страх може при том изостати или постати нејасно (FROJD 1984: 275). У *Ветру* је Лазаревић до детаља описао Јанкове страхе од болнице.

Јунг сматра да је неуроza неуспели покушај појединца да реши сопствени проблем. Она је расцеп са самим собом. Проблем неуротичара није у томе што је изгубио своје старо веровање, већ зато што још није нашао нови облик своје најбоље тежње (JUNG 2009: 141, 149). Пошто Ја (Его) живи у простору и времену оно мора бити прилагођено њиховим законима ако уопште жели да постоји. Разликовање емпиријског „ја“ од „вечног“ и универзалног човека је веома важно нарочито тамо где деперсонализација личности застрашујуће делује. Деперсонализација не долази само од споља, већ и изнутра, од колективног несвесног (JUNG 2009: 228).

У тумачењима Алфреда Адлера стоји да свеопшта слика неуроza, као и сви симптоми, настају под утицајем имагинарних и фиктивних циљева, универзалног нагона за поседовањем и испољавањем моћи, који се код неуротичара необично



показује. Адлер сматра да понашање једне особе условљавају телесни, психолошки и социјални процеси. Осећање мање вредности, несигурности и беспомоћности изазива и утврђује постављање циља у животу, који се поставља тако да његово остварење омогућава осећање надмоћности или подизања личности до висине на којој се осећа да је живот вредан живљења (ADLER 1990: 84–87).

Навешћемо и Адлорове ставове о повучености, који се као емоционална стања, појављују у интерпретираним приповеткама. Повученост се испољава различито. Људи који се повлаче не говоре много или не говоре ништа, никога не гледају, никога не слушају или нису пажљиви кад неко њима говори. У свим појавама изолације наилази се на познату црту честољубља и сујете, која је овде узела нарочит облик, а одудара од других, да своју друкчију особеност докаже тиме што се повлачи. Такви људи тиме добијају највише што их њихово уображавање обмањује да су се успели на висину која не постоји. Могуће је пратити како се борбена црта непријатељског осећања преображава у привидно невино држање онога који се издваја. То је тип људи који у својој сопственој несигурности тежи за надмоћношћу и независношћу, коју настојавају да остваре на рачун других. У повучености лежи судбина и цео свет такве јединке. Да такви људи нису склони да предњаче и да раде на унапређењу културе, јасно је као дан, наводи Адлер (ADLER 1990: 229–230).

Карен Хорнај је увела социокултурне импликације у теорију неуроza и истакла важност интерперсоналних и културних односа и ситуација у којима неуроza налази своје узорке. По њој личност функционише у сталној интеракцији са околином која има битан утицај на њено формирање како у смислу здравља и нормалности, тако и у смислу болести и абнормалности. Хорнајева је истраживала осиромашење личности разматрајући последице нерешених конфликта. Том проблему је могуће прићи са стране симптоматских поремећаја као што су депресије, алкохолизам, епилепсија, или шизофренија, да би се тако боље разумели поједини поремећаји. Живети са нерешеним конфликтима, сматра Хорнајева, значи разорно уништавати људску енергију, што није само резултат конфликта самих по себи, већ и свих погрешних покушаја да се они реше. Када је особа у основи подељена, она никада ни у какву ствар не може да искрено уложи своју енергију, већ увек жели да иде путем два или више међусобно инкомпатибилних циљева. То значи да ће јединка или растурилити своју енергију или активно осујећивати своје напоре. Пригушивање делова основног конфликта може довести до поремећаја целе личности. Отуђеност од сопственог бића јединки такође одузима моторну снагу. Такве особе могу бити добри радници, оне чак могу бити у

стању да уложи знатан напор када су подвргнуте спољашњем притиску, али чим се оставе својим сопственим изворима, оне малаксавају. Ово не значи само да ови људи не могу урадити ништа конструктивно или нешто у чему би уживали у свом слободном времену. Ово управо значи да сав стваралачки потенцијал ових особа може бити узалудан, беспотребан, расипан и неискоришћен. Расипање или погрешно усмеравање енергије повлачи следеће последице. Најпре то је општа неодлучност. Она може преовлађивати у свему од ситница до питања највећег личног значаја. Људи је често нису ни свесни јер несвесно улажу сваки напор да избегну одлуку. Често допуштају да њима управља случај или остављају да одлуку донесе неко други (Јанко, *Ветар*). Они такође могу да замагљују проблеме до степена који не допушта никакав основ на којем би се донела одлука. Бесциљност, која произилази из свега овог, сама особа махом не уочава.

Другу манифестацију раздвојене енергије јесте општа неефикасност. Ту није реч о невичности на неком посебном пољу која може потицати од недостатка увежбаности или интересовања за тај предмет. Неефикасност у овом контексту произилази из неспособности особе да због својих унутрашњих способности уложи своје најбоље напоре. Неефикасност особе махом се не ограничава на посебну активност, већ ће прожимати сваку њену делатност. Субјективно гледано, ово значи рад под напрезањем чија је неизбежна последица брзи замор и потреба да се пуно спава. Унутрашње напрезање, а исто тако и неефикасност нису присутни само у раду, већ такође у веома израженом степену и у односима са људима. Да је јунака савладала општа неефикасност види се на самом крају приповетке *Швабица*.

Трећа манифестација је општа инертност. Болесници који од ње пате понекад оптужују себе да су лењи, али, стварно, они не могу бити лењи и у томе уживати. Неуротична инерција је парализа иницијативе и акције. Уопштено говорећи она је резултат крајњег недостатка усмерености циља и тешке отуђености од сопственог бића. Дуго искуство напрегнутог и незадовољавајућег напора оставља неуротичара прожетог млитавошћу – мада се понекад јављају и периоди грозничаве активности (HORNАЈ 1976: 129–143) (Јанко *Ветар*, Јанко *Вертер*, Миша Маричић *Швабица*).

Карен Хорнај издваја и беспомоћност која претходи и која се уклапа у профил психолошки мртваг човека. Беспомоћност је резултат нерешених конфликта, а њен најдубљи корен је у безнадежном осећању личности да ће икад моћи бити свесрдна и неподељена. Скала неуротичних тешкоћа, која стално расте, доводи до овог стања. Беспомоћност кулминира онда када болесник постане свестан да је далеко од тога да

буде јединствено савршена особа, какву види у својој имагинацији. Он се осећа беспомоћно због очајања јер спознаје да никада неће моћи да постигне жељене висине. На овакво сазнање он реагује самопрезиром, који штетно делује на ишчекивање да ће икада ишта постићи, било у љубави или на професионалном плану. Особа престаје да буде активни покретач свог живота из чега произилази да особа губи веру у саму себе и у свој развој као људског бића; она тежи да напусти став који је довољно тежак да би се могао назвати психичком смрћу. Хорнајева се позива на ставове Серена Кјеркегора који у делу *Слабост према смрти* наводи да оваква особа може пружати изглед особе која сасвим нормално живи да се бави привременим стварима, да оснује породицу, да се оствари као родитељ, да буде у заједници поштована. Такође се може десити да нико не примети да овој особи у једном дубљем смислу недостаје личност. Овакве појаве околина не узнемиравају јер личност је нешто што друге не занима, а и за појединца није безопасно ако околина примети да поседује личност. Дакле, највећа опасност, опасност губитка сопствене личности може проћи сасвим неопажено (према: HORNAJ 1976: 150–151).

Ерих Фром је настанак неуроza повезивао с борбом детета са ирационалним ауторитетом, који му је наметнут од стране одраслих и друштва који од њега захтевају апсолутну послушност. Да би опстао као здрав појединац мора савладати тешкоће и страх због раздвајања и започети процес индивидуације. Појединац се мора суочити са многим изазовима на том путу. Фром наводи две дихитомије: историјску и егзистенцијалну. Историјску чине све трагичне и социјалне културне ситуације које је човек створио. Егзистенцијалну чине непроменљиве категорије: животна неминовност, болест, губитак, суочавање са ограниченим трајањем живота. Суочена са оваквим изазовима и проблемима особа мора да направи избор: или да побегне од слободе и регредира на примарне везе које оличава рани однос са мајком и тако избегне болни процес индивидуације или супротно, да прихвати понуђену слободу, суочи се са раздвајањем и страхом и постане продуктивно биће које може да оствари своје потенцијале. У овом избору одлучујућу улогу има друштво и клима која влада у њему. Ако друштво не омогућава услове за индивидуацију, не стимулише прихватање и независност, особа осећа страх од тога да постане аутономна и независна што је води у правцу бекства од слободе ка ауторитарним решењима, зависности од других, деструктивности, рушењу стандарда и норми, аутократском конформизму чиме поништава своје потенцијале и способност.

У вези са механизмом бекство од слободе Фром наводи да појединцу недостаје слобода од онда када он још није прекинуо везу која га повезује са спољашњим светом. Те везе му пружају осећај безбедности и припадности нечему, некој укоренености. Те везе је Фром назвао примарним везама и оне подразумевају недостатак индивидуалности, али пружају безбедност и извесну сналажљивост. То су везе детета са мајком, члана примитивне заједнице са племеном, средњовековног човека са црквом и друштвеним сталежом. Чим појединац доспе до ступња потпуне индивидуације и ослободи се тих примарних веза, он се суочава са новим задатком: са сналажењем у свету и друкчијим остварењем безбедности од остваривања у току његовог преиндивидуалистичког постојања. Како дете расте, прекидају се примарне везе и тај процес има два вида. Дете јача физички, емоционално и ментално. У свакој од ових сфера расту и интензитет и активност. У исти мах се те сфере све више интегришу. Развија се организована структура којом руководе воља и разум појединца. Развитак личности и индивидуације делимично зависи од појединца, али га у суштини одређују друштвени услови. Други вид тог процеса је све већа усамљеност. Код човека се јављају импулси да одустане од индивидуалности и да потпуним утапањем у спољашњи свет савлада осећање усамљености и немоћи. Такви покушаји нужно узимају облик потчињавања, међутим, потчињавање није једини начин да се избегну усамљеност и неспокојство (FROM 1989: 23–27).

Фром неуротичара означава као особу која није била спремана да се потпуно преда у борби за своје лично ја. Њен покушај да спасе појединачно ја није успео, те је особа уместо да своје лично ја стваралачки изрази потражила спасење у неуротичним симптомима повлачећи се у фантазијски живот. При свему томе, она је, са становишта људских вредности мање оштећена од оне врсте нормалне особе која је потпуно изгубила своју индивидуалност. Појединац на путу савладавања немоћи и усамљености има две могућности. Једно је доспети до позитивне слободе, ако се са светом повеже љубављу и радом, истинским изражавањем својих емоционалних, чулних и интелектуалних способности, тако се он може поново сјединити са човеком, природом и самим собом, не одустајући при том од независности и интегритета свог појединачног ја. Друга могућност је одступање и покушај да се усамљеност савлада остваривањем јаза који је настао између појединачног ја и света. Тим другим путем појединац се никад неће поново сјединити са светом онако како је претходно био везан. То је бекство из једне несношљиве ситуације, која би, кад би трајала онемогућила живљење. Зато је принудност обележје тог пута бекства, као и сваког

бекства из околности које човека доводе до мање-више потпуног одрицања од индивидуалности и интегритета личног ја. Зато то решење не води срећи ни позитивној слободи, оно се у начелу може наћи у свим неуротичним појавама. Оно ублажава неподношљивост, непокојство и избегавањем панике омогућава живљење; па ипак, оно не решава основни проблем, а за њега се плаћа животом, који се често састоји само од аутоматских или принудних активности (FROM 1989: 101–103). Управо за овакве личности, чији се живот састоји од аутоматских и принудних активности се може рећи да су психолошки, духовно мртве. Фром наводи да неки механизми бекства имају релативно мали друштвени значај, они су донекле уочљиви једно код оних особа с озбиљним менталним или емоционалним поремећајима (FROM 1989: 103).

У студији *Неуроza као изазов* Владета Јеротић неурозе смешта и културни контекст јер културни развитак почива на сузбијању, ограничавању, потискивању нагонских жеља и незамислив је без репресивног преобразовања нагона. Ако друштво превише сузбија испуњавање сексуалног нагона, ослобађају се агресивне тежње које угрожавају цивилизацију и културу. Ослањајући се на Фројда, Јеротић наводи три извора човекових патњи: премоћ природе, трошност људског тела и несавршенство установа које управљају везама међу људима у породици, држави и друштву. Тензије у култури постоје и због неусаглашености односа појединца према друштву и друштва према појединцу. Наведени однос се испољава најпре као сукоб породице и веће заједнице чији је припадник појединац. Култура настоји да људе удружује у велике заједнице. Породица не жели да испусти јединку, поготово ако је везаност чланова породице јача. У таквим случајевима неизбежан је сукоб. Појединац, препуштен себи самом би се најрађе препустио принципу задовољства. Међутим, друштвена заједница, непрестано опомиње, коригује и кажњава. Циљ друштвене заједнице је да оствари подношљиво функционисање целине састављене из мноштва појединаца. Друштву није важно да ли је особа личност или безимени део масе. Друштву је важна послушност чланова заједнице. У додиру захтева појединца и друштва неизбежан је сукоб, а то је већ довољно за појаву неурозе било да је реч о индивидуалној или колективној. Сукоб тако изгледа неизбежан, између захтева индивидуе и захтева друштва. Узрок људске неуротичности је немогућност да се поднесе обим одрицања које друштво намеће ради својих културних идеала. Неуроza је резултат борбе између интереса самоодржања и захтева либида, борба у којој је „ја“ победило, али по цену тешких патњи и одрицања (ЈЕРОТИЋ 2009: 163–166).

Страхове је у српској новијој психијатрији истраживао Љубомир Ерић који наводи да страх има различите облике и интензитет и условљава развој других психопатолошких садржаја, телесних реакција и облика понашања што доводи до осиромашења личног, породичног, професионалног и социјалног живота. Неуротичне особе могу понекад реаговати драматично и бурно, али никада не губе однос према реалности (ERIC 2000: 2–3). Неурозе су повезане са страхом, психосексуалним развојем, несвесним интрапсихичким процесима, конфликтима и психолошким одбранама (ERIC 2000: 14–15). Неуротични пацијенти, према Фројду, много трпе због присуства неуротских симптома, улажу много напора да би их се ослободили, али се код њих уочава и отпор према измени стања који је веома важан за динамику настанка и одржавања неуротских симптома. Присуство отпора приказује да неуротична особа несвесно активира јаке снаге које не дозвољавају било какву промену стања пацијента, а те силне снаге, заправо су и проузроковале такво стање (*Ветар, Вертер*) (ERIC 2000: 23).

Последице нерешаваних неуротичних проблема, бекства, потискивања могу бити различите. Једно од њих јесте мешовито стање страха и депресије које се по Љубомиру Ерићу испољава као стално или рекурентно дисфорично расположење које траје најмање месец дана. Ово стање мора имати најмање четири од следећих десет симптома током најмање месец дана: тешкоће у концентрацији, поремећај у спавању (тешкоће при спавању или одржавању сна, немиран сан или сан који неокрепљује), умор или „мањак“ енергије, раздражљивост, стрепња, плачљивост, претерана опрезност, ишчекивање најгорег исхода, осећање безнадежности (песимизам у односу на будућност), ниско самопоштовање или доживљај безвредности. Ови симптоми делују веома узнемирујуће или ремете функционисање у разним доменима. Важно је да ови поремећаји нису проузроковани деловањем неке супстанце (дроге или лека или органским обољењем). Симптоми ових стања се не могу боље објаснити ниједним другим психичким поремећајем (ЕРИЋ 2000: 227). Сви наведени симптоми се могу препознати у лику Јанка, јунака приповетке *Ветар*.

Када су у питању карактеристике депресије најчешће су: губитак интересовања, снижени вољно-нагонски динамизми, апатија, анхедонија, претеран доживљај ниже вредности, опасности, грешке, кривице или губитка, затим доживљај безнадежности, успореност, повлачење и усамљивање (Миша Маричић на крају приповетке *Швабица*). Између страха и депресије постоји хијерархијски однос: далеко је више депресивних пацијената који истовремено имају патолошки страх него што је пацијената са

патолошким страхом који су истовремено депресивни; симптоми депресије боље разликују страх и депресију него симптоми страха, односно има више симптома који су специфични за депресију него за страх (ЕРИЋ 2000: 228–229).

Одређујући ближе депресију Зоран Миливојевић наводи да хронично осећање депресије подразумева да је особа свесна да није у стању да живи у свету у коме не налази смисао и наду (MILIVOJEVIĆ 2004: 487). Особа је депресивна када процењује да му је немогуће живети у наметнутом свету, те да се у том свету ништа не може променити. Депресивна особа се опрашта од живота што депресији даје тужан тон повезујући је са стањем жалости. Особа осећа трајну немогућност прилагођавања свету коме припада. Са друге стране, особа је уверена да је неадаптација њена грешка, да је као биће неадекватна и безвредна, мада, особа може постати и депресивна и када схвати да је овај свет једно бесмислено и покварено место. Она може бити и реакција на неки важни губитак који погађа суштину бића особе, тако да особа не може осмислити свој будући живот без изгубљеног објекта што доживљава као губитак самог живота. Ово осећање јесте и својеврсна жалост за самим собом и сопственом суштином која је неповратно изгубљена (*Швабица, Све ће то народ позлатити, Ветар* и сл). Депресивац је преокупиран негативним представама о себи, што доводи до осећаја безвредности, бескорисности, неспособности, тоталне инфериорности. Све то на крају условљава поремећај јединкиног односа са светом: више ништа није важно, ништа не може привући његову пажњу и интересовање, он се не може концентрисати, нема мотива ни енергије. Али може се уочити извесна жеља за самоуништењем. То нам указује да депресивно расположење треба повезати с осећањем мржње и презира према самом себи. Код депресивних људи су изостављени механизми одбране.

Миливојевић наводи да губитак значајног објекта субјект доживљава као катастрофу, као непоправљиво рушење свог света, због чега постаје биолошки, психолошки и социјално пасиван. Тај губитак и осећање туге чест су повод за осећање депресивности који, у зависности од структуре субјектове личности, покрећу различите психичке механизме који компликују осећање туге додатним афективним квалитетима и стварају оно што се скупним именом зове депресивност. Међу различитим психичким механизмима Миливојевић издваја тугу удружену са сепарационим ужасом, односно с анксиозношћу. Појединац је уверен у сопствену беспомоћност, да не може самостално живети без изгубљеног објекта, тако да се жалост удружује са самосажалењем, које доприноси промени интензитета и квалитета туговања. Овај тип патолошког туговања је карактеристичан за особе које су у

детињству доживљавале трауматске сепарације или губитке значајних других особа (*Ветар*). Зоран Миливојевић као и већина психолога и психоаналитичара сматра да депресивно расположење, као и ментализација, која је с њим повезана, може бити потиснуто на несвесни план (MILIVOJEVIĆ 2004: 612–620).

За јунаке Лазаревићеве прозе се може рећи да су трагични страдалници, жртве неуротичних проблема и њихових варијација као и последица нерешених конфликата. Ако бисмо уважили модерна тумачења трагичног субјекта, која подразумевају постојање индивидуалне трагедије, односно трагедијског конфликта који се испољава у изгубљености сопственог, индивидуалног, животног пута, конфликте ћемо разумети као последице одлука или унутрашњег развијеног или стеченог вредносног система који нема никаквог другог избора осим неизбежног прихватања супстанцијалности. Модерни трагични лик је усамљен. Његов сукоб је недоступан спољашњем свету, невидљив, пасиван, маскиран смиреношћу, али веома сложен. Лазаревић доказује да јунак не мора страдати активним деловањем, већ управо супротно. Зато што је пасиван страда. И он није представник једне стране сукоба, већ терен на који излазе сви сукоби. Модерно тумачење трагичног субјекта изнео је Криштоф Јацек Козак истичући да је модернизам субјект довео до врхунца индивидуалности и независности. Јунак, додуше, налети на људе, али им остаје туђ. У новијој књижевности се генерализује усамљеност човека који се суочава са слепом судбином, а то је темељна усамљеност трагедијског јунака (KOZAK 2009: 99–124). Уважавајући модерна поимања могуће је пратити испољавање трагичног у јунацима Лазаревићеве прозе, по чему је ова књижевност и превазилазила своје доба. У овој прози је тематизован невесели и несрећни живот људи чије се интимне жеље и снови не остварују, већ гасе у окрутном систему вредности, у тиранији патријархалног морала, али и у паклу сопствених слабости. Тако су нпр. појединац и његова судбина, који завршавају као жртве закона патријархалног морала у средишту наведених дела Лазе Лазаревића. Током XIX, а добрим делом и у XX веку друштвена средина, коју су описивали српски реалисти је својим нормама и низом неписаних правила унапред одређивала животни пут појединаца, недопуштајући готово никакву индивидуалност ни код мушкараца, а поготово не код жена. Припадник интелигенције је по природи ствари током образовања кренуо ка индивидуацији, при чему је морао прећи све препреке научног, традиционалног обрасца. Удаљавајући се од њега, на зов средине он реагује кривицом. Он безуспешно покушава да помири непомирљиво: традицију и прогрес, село и град, писмено са неписменим, архаични систем мишљења са рационалним. У драми покренутој унутрашњим борама овакви



јунаци су неискрени. Неискреност и дволичност само појачавају конфликт. Њихов однос према свету је лаж. Њихов однос према себи је лаж. Конфликт (са породицом) до којег никада није отворено дошло се не решава, потискује и претвара у трајно депресивно стање које најбоље исказује главни јунак на крају приповетке *Швабица*. У тринаестом писму он се више не обрачунава ни са ким. Први пут је искрен када говори о себи:

„Све ме је оставило. Идеали, идеје, широке груди и тесне ципеле, патриотство, рад – на све да се насмејем. (...) Књиге ми леже још непрестано у истом ковчегу у коме сам их донео овамо. Само сам извадио ону с рецептима и носим је непрестано у џепу. Хемикалије леже без икакве употребе, само што мој сестрић покатак претура. Јока Чукарова наишла на азотну киселину те њоме шара јаја за Васкрс. Моје је ножеве искухала моја баба Мага, те њиме сад љушти кромпире и пори рибу. Мојим микроскопом играју се деца, гледају бухе. (...) Кецељу за обдукцију нашао Трифун на тавану, па је сад облачи кад тимари коње. Од неисечених медицинских журнала, које сам некад добивао, праве деца змајеве и генералске капе. Ја све то гледам. Идем сваки дан уредно трипут у Ћијукову механу на пиво и играм санса с Јовом адвокатом и Николом поручником.“

(ЛАЗАРЕВИЋ (б. г.): 67)

Јанко (*Ветар*) на почетку износи како је задовољан постојећим животом. Целим током приповетке он почетну изјаву оспорава. На крају потврђује мајчину пресуду оборене главе: „али, као –црвено море пред Мојсијем, тако се њена лепа и суха ручица испречи преда мном – Кад јој погледах у очи, видех нешто огромно велико, али не разумем ни оволишно! (...) Али у њеним очима је стајала другачија пресуда. Ја седох и саслушах је оборене главе“ (ЛАЗАРЕВИЋ (б. г.): 303). Јанко у приповеци *Вертер* се од живота сакривао иза страница литературе. Он је осетио потребу да искаже своју посебност, али је ту посебност „позајмљивао од других“. Сва тројица имају шансу за своју самосталну одлуку која је један од почетних корака у борби за право на индивидуалност. Лазаревић је овај процес обликовао као могућност избора вољене жене за брачног партнера. Односно у случају приповетке *Вертер*, могућност да се оствари љубавна веза са вољеном женом. Неодлучност и погубна одлука да се поступи по закону заједнице резултира наведеним последицама, које су за средину невидљиве и тиме трагичније по јунаке. Ови јунаци се нису супротставили ни божанству ни средини. Они

су се изгубили, упркос образовању које је требало да обезбеди и материјални и духовни престиж, сопствени, индивидуални, животни пут.

## **VII ТРАГИЧНОСТ ЕТИЧКОГ ЗНАЧАЈА**

## 1. ХУМАНОСТ И ДОБРОТА У ФИЛОЗОФСКИМ РАЗМАТРАЊИМА И СРПСКОЈ РЕАЛИСТИЧКОЈ ПРИПОВЕЦИ

У уметничкој слици друштвених, економских и културних промена српске реалистичке приповетке преовладава трагично виђење живота. У претходним поглављима осветлили смо посртање припадника прве генерације српских интелектуалаца, првенствено оних несигурних појединаца којима образовање није било довољно да се издигну изнад културног обрасца паланке. Недостатак храбрости, елана, воље, самопоуздања довели су до тога да ови несрећни људи остану доживотни заробљеници друштвених неписаних норми. Њихово стечено образовање није допринело неком друштвеном напретку, а ни њиховој личној срећи. У прози српских реалиста своје место су нашле и теме о људима добротворима, онима који опште друштвене интересе увек стављају изнад личних. Упркос личном залагању за опште добро већине, након добротворних поступака, ови људи (углавном али не обавезно интелектуалци) страдају заборављени, маргинализовани небригом оних којима су чинили добро. Трагични положај интелектуалаца и уопште ових ретких човекољубаца можемо сагледати у оквиру могућег модуса трагичног, када је трагично етичког значаја, односно када појединац себе жртвује за добробит других. Специфичну уметничку слику живота у овом смислу речи сагледавамо у приповеткама Радоја Домановића *Идеалиста* и *На раскрићу*, Светолика Ранковића *Сеоски добротвор* и Јанка Веселиновића *Чича Пера*. У наведеним приповеткама тројице аутора главни јунаци страдају без сопствене кривице. Напротив, сви су добротворници. Сви су радили више за добробит других, заједнице и породице (*Чича Пера*) него за личну добит и сви страдају занемарени, заборављени и понижени. Овим људима није наклоњен ни живот нити друштвена средина, упркос бројним делима усмереним ка општем добру. Суочени са безизлазом, они се најчешће мире са мучним положајем јер излаза нема. Писци представљају њихову психологију, њихова унутрашња преживљавања, трагички сукоб са животном збиљом. Путем ових ликова одражавају се друштвене и моралне прилике једног времена у којима доминирају бројне неправде: сиромаштво, уништени људски животи и личне трагедије. Песимистички тон који преовладава на страницама ових приповедака потиче из слика у којима видимо да јунаци нису нимало узроци сопствених несрећа. У њима нема трагичке кривице. Њихов живот је на путу врлине и добра испуњен и љубављу и човекољубљем. Мигел де

Унамуно [Miguel de Unamuno] је у делу *Трагично осећање живота* разматрајући питања љубави, бола и сажаљења личности закључио да се код човека из чулне, првобитне љубави, телесне са свим њеним чулима рађа духовна љубав. Ова љубав се рађа из бола, из смрти чулне љубави, из осећања сажаљења и штићења које родитељи испољавају када су им деца незаштићена (DE UNAMUNO 1967: 121–122). Духовна љубав се препознаје и код јунака наведених приповедака, међутим, упркос многим врлинама ови јунаци страдају као жртве средине, прилика и друштвених односа. Њихово страдање није насилно ни нагло. Они су осуђени на лагано умирање огорчени и немоћни. Посматрајући њихове судбине може се назрети хаотична слика тадашњег србијанског друштва које је било погубно и за малог обичног човека, али и за ентузијастичног интелектуалца или обичног, од средине најчешће несхваћеног, добротинитеља. Након заврших делова приповедака, читаоцима се само по себи, разумљиво, намеће питање о вредности људске хуманости.

Однос заједнице према појединцу Ниче је посматрао као однос повериоца према својим дужницима. Човек живи у заједници, ужива у предности које му она пружа, заштићен је и не страхује од извесних могућих непријатности којима је изложен онај који је изван заједнице. Уколико се прекрши тај однос, заједница ће себе обештетити што је могуће боље (НИЧЕ 2016: 211).

У делу *Крхкост доброте, срећа и етика у грчкој трагедији и филозофији* Марта Нусбаум [Martha Nussbaum] наводи да је трагедија у стању, за разлику од филозофских дела, да прати историју сложеног обрасца размишљања показујући његове корене у начину живота и очекујући његове последице у том животу. У трагичним делима се сукобљавају и истражују људски животи кроз које се рефлектује читава култура. Трагична дела се баве искуствима сложених карактера и она не могу сакрити рањивост људског живота, променљивост животних околности и људских страсти, сукоб дужности. Трагично дело разоткрива сложеност, неодређеност, тешкоћу стварног људског размишљања, али је и подједнако на располагању свим читаоцима који желе да знају о животима испуњеним врлином. Зато се оваква дела могу сматрати проширеним искуством свих читалаца које је значајно за оцену етичког живота субјекта и које одржава трајно отворено питање: шта је лична доброта (NUSBAUM 2009: 59–71).

Јунаци, трагичне жртве друштвених околности, конкретно, жртве одсуства морала и хуманости у оним ситуацијама у којима се подразумева да би требало да их

буде, достојанствено подносе своје страдање и патњу. Достојанствена особа, како наводи Мајкл Розен [Michael Rosen], је неко ко испољава „достојанство“ и у подношењу патње. Идеја достојанства може имати вишеструко значење. Достојанство као статус људи могу имати због човештва које је заједничко свим људима и има веома важну улогу у порицању легитимности хијерархија заснованих на друштвеној раслојености. Идеја о достојанству као понашању се може тумачити као опхођење према особи (људима) с поштовањем, али и поштовање фундаменталних права. Веома важно је и право на поштовање властитог достојанства. Одабране приповетке показују да је у приповедној прози српских реалиста унета и тема о кршењу људског достојанства. Ако је бити достојанствен нешто што појединац испољава својим понашањем, не постоји ли тада одговарајућа идеја о томе како се према особи треба опходити – нема ли достојанствена особа право да се према њој поступа достојанствено (ROZEN 2015: 61–64).

### **1.1. Два света и два морала – Радоје Домановић *Идеалиста* и Светолик Ранковић *Сеоски добротвор***

Приповетка Радоја Домановића *Идеалиста* (1899) је потресна прича о трагичној судбини једног учитеља који је радио у јужним крајевима Србије у време када су још увек били неослобођени. Прича је написана 1899. када је си сами аутор био без службе и средстава за живот. Прича почиње у кафани у којој посетиоци читајући новине размењују вест о смрти учитеља Ђорђа. Аутор инсистира на детаљном опису ентеријера кафане чији простор симболизује уживање у материјалним добрима, пре свега у јелу и пићу. Простор кафане у коме се говори о јунаковој смрти је у контрасту са аскетским животом главног јунака (МИЛОСАВЉЕВИЋ МИЛИЋ 1999: 9).

Као млади учитељ Ђорђе је био пун идеала које је настојао да оствари, те да добије у том погледу и следбенике. Одлучан у борби за идеале, спреман на напор, патњу, страдање, живот са препрекама он доноси веома важне одлуке које ће утицати на његов даљи живот. Према новцу, богатству и раскошном животу и презривом подсмеху околине био је равнодушан. Ђорђе је одрастао у породици имућних родитеља који су му омогућили школовање најпре у учитељској школи, а потом и студије у Бечу. Са својим стеченим образовањем и познавањем немачког и мађарског

језика могао напредовати као чиновник. Путеви су му били у том правцу отворени. Ипак, он је сматрао да своје знање треба пренети на друге. Сагледао је потребе србијанског друштва свога доба, колико је неписмених, колике су потребе друштва за људима са основном писменошћу и зато одлази у јужне крајеве где ради као учитељ. Осим педагошког рада, Ђорђе је о свом трошку подигао школску зграду и у њој неуморно учио и одрасле и децу. Суочавао се са непријатностима пошто су Турци забрањивали да учи одрасле. Иако су га спречавали, он је истрајавао у својој намери те је одрасле учио ноћу. Учитељева невоља почиње са ослобођењем јужних крајева. Он схвата да не може услед правних препрека да оде у пензију. Учитељу нису урачунате године службовања док су јужни крајеви били неослобођени, те је морао радити и даље док не стекне потребни број година. Остарео немоћан и слаб, учитељ је радио али овог пута за мању плату. Нико његову невољу није видео, нити осетио потребу да му помогне. Ни његови некадашњи ученици. Учитељ завршава свој радни век сиромашан, без основних средстава за живот, без захвалности и разумевања, али са сазнањем да се људској нехуманости и безосећајности не могу сагледати ни почетак ни крај. Захвалности у животу нема, закључује Ђорђе:

„Моји ученици, које сам и новчано помагао и на пут извео – неће сад да ме виде ... Глобили су ме, разумете ли! А неки се подгуркују заједљиво кад ја прођем, и зову ме пропалицом... Свет не пита што сте пропали, али чим види у беди и сиротињи, одмах сте изгубили све. Дају Вам само презрење... Радите, радите, ја се грешим... Будите добри, поштени, али не тражите захвалности – јер ње нема... бићете вечити мученик...“

(ДОМАНОВИЋ (б. г.) I: 301)

У приповеци *Идеалиста* која осуђује друштвени систем, Домановић указује на сопствени став који је заправо идеалистичко схватање улоге интелигенције као покретачке снаге друштва која би могла да покрене и преусмери друштво ка прогресу (ВУЧЕНОВ 1959: 254).

Домановићевој приповеци *Идеалиста* слична је приповетка Светолика Ранковића *Сеоски добротвор* (1898). У средишту теме је, као и у *Идеалисти*, људска незахвалност. Главни јунак приповетке је Јован Матић, самохрани старац који је одлучио да кућу поклони селу да би се у њој сместила школа. Многа села су имала школе, Јован је сматрао да заслужује и њихово. Живео је сам. Некада је имао породицу, али пошто је изгубио и жену и децу, остао је сам проводећи време у сећањима. Када је на збору сељацима саопштио да селу поклања кућу, сви су са

одушевљењем узвикивали, називали га оцем, обећавали да ће га чувати и бити добри према њему. Међутим, након шест година положија чика Јована је сасвим другачији.

Ранковић контрастним поступком (сликом поштованог и сликом повређеног јунака) приказује трагедију појединца али и друштва. Следи прича о ревизоровој посети школи. Приликом посете, ревизор ће у школском дворишту спазити малу зграду, кућерак, иза чијих прозорчића провирује човечја глава. Опазивши човека, који му се чинио познат, ревизор ће упитати учитеља да ли је оно Јован Матић и добити потврдни одговор. Из разговора Јована и ревизора сазнаје се да Јован Матић већ шест година живи у великој беди, прљаво и нечисто. Поред тога он је и болестан. Не тражи да га пошаљу у болницу јер би то сељане ставило на трошак. Не тужи сељане властима јер сваки кмет има свога капетана, те и то не би помогло. Јовану је најтеже што га деца, пошто чују од својих родитеља, руже и вређају. Учитељ покушава да га одбрани, али узалуд. Ревизору се пред сами полазак обраћа кмет речима: „а ви, господине, гледали оног нашег лудака? Ето тако мучи и нас и себе ... неће бог да га прими...“ (РАНКОВИЋ (б. г.) III: 62).

У наведеним приповеткама јунаци су поражене личности. Чича Ђорђа (*Идеалиста*) вуче љубав према позиву и свест о неопходности описмењавања масовно неписменог српског народа. Примарни мотив хуманости овог учитеља су идеали. Ђорђе није радио због признања, гласно изговорених речи захвалности, „аплауза“. Ипак, сигурно је да се је најмање надао да ће након толико уложеног труда живети без поштено стеченог права на пензију у крајњој беди. Још више од тога болела га је равнодушност свих оних које је сам описменио. Јована Матића (*Сеоски добротвор*) је задесила двострука несрећа изгубио је породицу, а касније, поклонивши кућу селу, одузето му је право да живи у условима достојним човека. И то није било довољно, ругали су му се, подсмевали, сматрали га лудаком, дозвољавали да живи у прљавштину и гладује.

Деформацију морала Ранковић у овој приповеци представља постављајући две контрастне слике једне исте средине. Најпре се види слика захвалности и поштовања коју мештани исказују добротвору Јовану Матићу. Но ова слика је варљива. Друга слика у којој доминира људска незахвалност, негира прву. Контрастно је дат и портрет главног јунака у првој и другој слици. У првом делу приповетке он је: „... висок сед човек. Лице му беше голо; нешто мало длака на горњој усни једва се опажаше, али цела појава овога чиче улеваше гледаоцу велико поштовање (...) И чича се обрте сав блажен, па весело и одлучно пође сакупљеном народу“ (РАНКОВИЋ (б. г.) III: 55).



Након шест година портрет Јована Матића видно узнемирава читаоца: „А отуд из оног мрачног оквира тресе се и посматра га гломазна необична глава: не беше на њој ни једне длаке; црно – жута кожа смежурала се, опустила се низ лице, нос поцрнео и помодрио од зиме, а доња усна опустила се далеко наниже, скоро до краја широке браде. Плаве очи гледају тамно, тужно... у њима нема ни сјаја ни смисла“ (РАНКОВИЋ (б. г.) III: 61). Велике промене у портрету овог старца резултат су „страшне и поражавајуће људске незахвалности (...) зло не може да улепша онога који га прима већ може само да га наружи. Људска незахвалност добија тако свој портрет у изгледу онога коме је нането зло и дубока увреда“ (ВЕЛИЧКОВИЋ 2001: 82). Станиша Величковић, позивајући се на студију Милорада Најдановића о сеоској српској реалистичкој приповеци, наводи да догађаји у приповеци нису измишљени. На то може указати и уводна реченица: „У Дрлупи, маленом селу, познатом са онога историјског хана, који се зваше и сибнички, сазват је општински збор“ (РАНКОВИЋ (б. г.) III: 55). Најдановићеву претпоставку потврђују и подаци до којих је дошао Радиша Ј. Радишић (1968) који наводи да је Ранковић приповетку *Сеоски добротвор* написао инспирисан личним искуством. Ранковић се заиста сусрео са старим Јованом Матићем, док је био ревизор основних школа у аранђеловачком крају.<sup>58</sup>

Одбојни и занемарујући однос заједнице према људима који су се несобично дали за опште добро, критички представљен у два приповеткама отвара питање да ли је морал заиста метафизика дужност човека. При самој претпоставци моралне дужности чињења добра, човека прати нужно осећање кривице која произилази из спознаје да сам живот не може да пружи право задовољење. Хришћанско наслеђе даје претпоставку кривице и људске погрешивости које су унапред дате. Принцип човекове моралности почива на слободи воље која делује безусловно и без очекивања благодати у виду награде за постигнута дела, тј. задовољење воље лежи у самом чину моралног деловања, чак и када оно за последицу носи осуду и ниподаштавање од стране заједнице (друштва). У овом смислу речи Ниче закључује да је морал порицање живота и то оне непосредне животворне снаге, порицање личног зарад општег (НИЧЕ 2012: 33).

---

<sup>58</sup> „Јован Матић је дуго живео као да је пркосио незахвалним сељанима и умро је 1908. године. Школа је радила у његовој кући све до 1939. године, када је подигнута нова школа, а стара срушена. Године 1922. тадашњи учитељ и управитељ школе Чеда Љубичић покренуо је акцију за подизање споменика сеоском добротвору, а 1939. године наложио је да се на мермерној плочи изнад улаза у нову школу упише име Јована Матића као првог школског добротвора. Ранковић је, дакле, не само узео за место збивања стварно место и истинити догађај него је и јунак приповетке стварна личност која је ушла у приповетку са својим правим именом и презименом“ (ВЕЛИЧКОВИЋ 2001: 198).

Разматрајући односе аутора и јунака, тачније, јунака и простора, Бахтин наводи човекову апсолутну естетску потребу другог који види, памти, сакупља и обједињује, која само може створити његову споља завршену личност; те личности неће бити ако је други не створи: естетско сећање је стваралачко, оно први пут рађа спољашњег човека, на новом плану живота (ВАНТИН 1991: 38). Као облик стварног преживљавања, наводи Бахтин, јавља се корелација сликовних односа *ја* и *другог*. Са гледишта хришћанског морала упадљива је различита вредност *ја* и *другог*. У хришћанству је забрањено волети себе, али човек мора волети друге, забрањено је бити милостив према себи, али човек мора бити милостив према другом, други се мора ослобађати сваког терета и тај терет човек мора преносити на себе (ВАНТИН 1991: 40).

Јунаке Домановићеве и Ранковићеве приповетке на морално деловање не покреће страх од казне заједнице, нити хришћанска идеологија коју су, свакако, неким делом усвојили. Овде се могу препознати Ничеови „аскетски идеали“. У *Генеалогiji морала* Ниче издваја три велике речи које су симболи аскетског идеала: сиромаштво, скрушеност, чедност. Ове речи одређују животе готово свих великих, плодних, проналазачких духова. Особе, вођене аскетским идеалима у њима налазе своју веру, вољу, моћ и интерес. Њихово право на живот постоји и нестаје с тим идеалом. Живот посматрају као странпутицу са које се човек мора вратити. Аскетски идеал има свој извор у заштитном инстинкту опадајућег живота који свим средствима покушава да се одржи и који се бори за своју егзистенцију у њему и кроз њега, живот се бори са смрћу и против смрти. Зато се код носилаца овог идеала препознаје оваплоћена жеља да се буде другачији, да се буде негде другде. Моћ њихове жеље су заправо окови који их спутавају, тако да су ови људи оруђе за стварање повољнијих услова да се буде овде, да се буде човек. Тај „аскетски свештеник“, наводи Ниче, тај тобожњи непријатељ живота, порицатељ, спада међу највеће одржавајуће и потврђујуће снаге живота. „Asketskog sveštenika moramo smatrati predodređenim spasiocem, pastirom i braniocem bolesnog stada: tek tako možemo da shvatimo njegovu ogromnu istorijsku misiju“ (НИЋЕ 2016: 242–251).

Увидом у тематику наведених приповедака закључује се да је српска реалистичка проза развијала друштвену критику као важну димензију књижевног дела. И Ранковић и Домановић су видели лице и наличје друштвеног живота у Србији свога времена. Када је проза Светолика Ранковића у питању Станиша Величковић посебно истиче да друштвена критика има значајно место у њој са веома развијеном лепезом објеката на које је управљена: друштво и његово устројство, човек као жртва уређених

односа према друштву, школски систем, исквареност, незахвалност, ниски нагони, бруталност (ВЕЛИЧКОВИЋ 2001: 238).

И чича Ђорђе и Јован Матић су посебни људи. Не спаја их само добротинство, хуманост и незахвалност свих које су задужили. Они су посебни типови индивидуалиста, који прелазе просторно-временске границе и упркос сопственом страдању чине да се исто то незахвално и нехумано друштво креће напред. Нина Карин Монсен [Nina Karin Monsen] у студији *Човек који воли: особа и етика* за ове ретко хумане људе користи термин особа. Појмови у њеном филозофском систему особа, особност, особно, јесу јасно квалитативно одређени и односе се на унутрашња својства и међуљудске односе. Ови појмови описују однос према самом себи, другим људима, друштву и бивствовању. Бити особа и особност значи изражавати одређени темперамент, нарав или психу, карактер, тако да је други могу доживети и искусити. „Особа“ или „особност“ означавају нешто јасно, видљиво, што оставља утисак и утискује трагове. Особа је унутрашње морално биће, не због спољашњих правила и норми, већ по ономе што се природно подразумева. Стога у многобројним ситуацијама постаје подсећање на истинитост и ваљани морал. Особа је онај ко *сусреће*, гледа другима и стварности у очи. Она није изолована од друштва. Напротив, особа пати са другима, брине се о њима и њиховом развоју. Ипак, особа је неизбежно део друштва и стиче пуно значење у свом постављању према друштву и учествовању у њему. Појам особе отвара простор за право друштво и реални интересубјективитет (MONSEN 2006: 19). Особа верује наивно и поуздано у опште вредности, у оно свето, у пријатељство, љубав и комуникацију, снагу и могућности других људи. Међутим, савремено доба подразумева интензивну мисао о техници и рационалности која је сумњичава. Пошто је техника нељудска изван сфере особе, веровања, онда веровање у технику може победити особно. Како се у култури одбацивало веровање, оно није схваћено, а особа није прихваћена, те је метафизичка, религиозна и особна стварност постала прворазредни објекат сумње. Појављује се човек који сумња у оно што је вредно веровања и верује у оно у што би требало да сумња (MONSEN 2006: 91–92). Помоћу категорије сумње и веровања могу се описати две различите слике стварности које се код људи смењују у зависности од егзистенцијалних избора. Свет веровања је добар, истинит и леп тоталитет. Он је целовитост која живи, има и дубину и тишину и трансцендентан је. Он уједињује и помирује, гради мостове, показује могућности и повезаности између противречности. Вера је сопствена истина. Али у међуљудској

сфери се препознаје мрежа узајамних дејстава, сви су узроци и сви дејства. У непрестаном садејству ми погађамо друге и они нас. Они који спознају узајамна деловања у сложеној мрежи узајамних дејстава у времену и простору, трајању и дубини, виде и значај воље која делује, и могућности да делују, а нарочито да мењају (MONSEN 2006: 105).

Људи које Н. К. Монсен сврстава у особе чине огромну снагу која пробија препреке и води друштво напред. Припадати индивидуи, масовном бићу или особи јесте избор али и судбина. Не изабрати самог себе значи побећи од своје судбине. Бекство од судбине, није дато ниједном човеку. Зато је избор најдубљи садржај и реалност људског живота. Живети значи искусити патње избора, обликовати вишеструку, пластичну и покретљиву материју: себе самог (MONSEN 2006: 129). Уважавајући наведене ставове ауторке можемо ближе разумети јунаке добротинитеље наведених приповедака. Учитељ Ђорђе је између личне користи да својим образовањем себи изгради сјајну чиновничку каријеру изабрао да своје знање стави у службу неослобођене браће у јужним крајевима. Све је учинио својом вољом. О свом трошку подигао школску зграду и радио. Јован Матић својом вољом поклања кућу селу како би писменост и знање дошли и у њихово село. Када се појединац усуди да свесно ради на ономе што је добро он спознаје и величину доброг и поноре лошег. Ово су веома храбри људи који сигурно не би никада поступили другачије. Храброст подразумева и суочавање са кривицом и стидом. Да ли су се Ђорђе и Јован стидели? Можда, али не себе и својих поступака, већ свих оних који стида имали нису. Да ли су осећали кривицу – не! „Будите добри, поштени, али не тражите захвалности – јер ње нема... бићете вечити мученик...“ (ДОМАНОВИЋ (б. г.) I: 303), изговара учитељ Ђорђе. Морални поступци пружају човеку јасноћу о себи самом и другима. Пут до себе самог води преко моралне снаге и доброте, јер у моралном поступку јединка постаје карактер, постаје јасна контура, постаје „неко“. Према моралним изазовима људи поступају тројако: потпуно се предају и жале се на људску слабост и беду, постављају се равнодушно према другима и брину се само за себе или као особа прихватају изазове, улажу напор и, када затреба, супротставе се. Човек који сам зна да је поступио добро и учинио нешто чиме се може поносити, осетиће неку унутрашњу сигурност и јаку потребу за још већим залагањем. Моралним чином се уводи нешто ново у свет. Крше се обрасци и норме. Делима у име правде, поштовањем оног што је вредно, поступањем на добар и здрав начин, мења се свет. Али, конвенционалан човек је често опасност за морал. Јер он је научио да не треба да се меша у приватни живот других,

као и да су друштвене институције оне које треба да обезбеде правду и етички квалитет у међуљудским односима. Да би овај човек могао да покрене нешто ново и поступи етички добро, мора прво да раскине са својим васпитањем и да буде спреман на то да живи без превише чврстих конвенција (MONSEN 2006: 168–171).

Учитеља Ђорђа и чика Јована Матића читаоци доживљавају као трагичне јунаке јер је друштво за које су радили небригом одузело право на људско достојанство дозволивши да незаслужено у крајњој беди у старости страдају и пате. Оптуживати друштво и жалити се на одсуство љубави, наводи Нина Карин Монсен, значи заборавити да је љубав и великодушност својство појединца, а не система и великих група. Егзистенцијална стварност и социјална стварност припадају двома различитим димензијама или аспектима човековог живота. Волети или развити оно особно значи, управо, прекорачити, отети се стиску друштва индивидуалним, етички креативним чином. Свако прекорачење је тешко и, природно, такво и треба да буде (MONSEN 2006: 183). Зато се на страницама ових приповедака препознаје заправо трагедија једног друштва које није имало довољно снаге, знања и воље да покрене и охрабри више оваквих појединаца, а „pogrešivost društva povećava gašenje svakog pojedinca“ (DE UNAMUNO 1967: 255). По речима Радомира Константиновића, свет паланке не осећа трагику сопствене осуде да живи у затвореном, заустављеном свету. У таквом свету су кажњени други, који су напустили тај свет, те због тога у паклу стилског вишегласја, у хаосу који је настао на рушевини једнообразности паланачког свевласног стила, доживљавају најстрашније ужасе (KONSTANTINOVIĆ 1969: 9), које уопште може да доживи онај који се истакао као другачији и свој, онај који је успео да усвоји благодет врлине.

Резимирајући одабрана филозофска разматрања питања моралности и потребу српских реалиста да уметничком сликом проблематизују питања моралне свести ондашњег друштва, размишљајући о људима попут јунака учитеља Ђорђа и Јована Матића чији се поступци могу препознати, нажалост, не тако често, поставља се питање: усрећује ли моралност? Отфрид Хефе [Otfried Hoffe] у студији *Умијеће живљења и морал* објашњава зашто се дешава да моралног појединца задесе несрећни доживљаји испуњени разним видовима неугодности. Моралност задире у природни и друштвени свет и омогућава да се доживљава стварна срећа. Ипак, свет није тако уређен да би нас стално сналазила срећа сразмерна нашој моралности. „Moralnost ne može jamčiti one elemente koji zasnivaju sreću ni pojedinačnim osobama niti njihovim

zajednicama i društvima – održanje života i njegovo uzdizanje, niti životnu radost niti životni užitak. Moralnost samo za sebe stvara samo izvesnu količinu sreće, ali ne i punu sreću“ (HEFE 2011: 378).

## 1.2. Трагика принуде избора – Јанко Веселиновић *Чича Пера*

Трагично се као категорија испољава у оним делима која представљају последице сукобљавања вредности. Реч је о сукобима вредности у којима једна мора бити уништена. Јунак се налази у ситуацији да се мора одредити за једну. Ово су ситуације када било какав избор јунаку не доноси спас, већ страдање. Како се највише вредности преображавају у своју супротност, трагика расте. Овакав вид испољавања трагичног се јасно уочава у приповеци Јанка Веселиновића *Чича Пера* и Радоја Домановића *На раскрићу*.

Веселиновићев Чича Пера је принуђен да спава на сламама по великој зими, пошто су га син и снаха истерали или да судски брани своје право на живот у сопственом дому што подразумева да се тужи и парничи са сином. У уводном делу приповетке наратор, чиновник, представник власти описује Чича Перу који је дошао неким послом: „Беше то човек од својих шесет и две и три године. Коса седа, а веђе и брци црни... Стаса средњег и нешто погуреног. Од одела имађаше на себи некакав копоран и гуњ, обоје поцепано, и кошуље. На глави нека олињала шубара, око које беше омотао неки бели пешкир...“ (ВЕСЕЛИНОВИЋ (б. г.) II: 119–120).

Чича Пера говори узбуђено, са прекидима, у великом емотивном набоју једва изговарајући реченице о разлозима своје посете. Сазнајемо да је дошао да се пожали властима на свог сина, те износи немилу ситуацију у којој се нашао. Чича Пери није остало ништа друго до да замоли власт или да суде или да запрете његовом сину, Спасоју који га је истерао из рођене куће. Немоћни старац је очајан, тужан, готово сасвим убијен свиме што га је снашло. Колико му је тешко да говори о својој невољи видимо на основу испрекиданих реченица, праћених узвизима, коментарима, сузама ојађеног старца. Чича Пера сам не може да верује шта га је снашло. Старца не гони бес, пркос и љутња да решава породични проблем у државној институцији, већ огромна непријатност, безизлаз. Док говори, њему је веома непријатно и то више пута понавља. Син га је истерао из куће и запретио да ће наћи начина да га прогласи лудим, чиме ће

уз помоћ суда одузети старцу сву имовину и располагати са њом како жели. Конфликт између оца и сина је започет пошто је син Спасоје без договора са оцем продао шуму за сечу из забрана човеку који је иначе на гласу као лоши платиша. Ова наизглед не толико вредна расправа између оца и сина ипак кулминира тиме што долази до туче. Син удара оца и прети му избацивањем из куће. Након извесног времена поново долази до туче не само између сина и оца, већ се физичком обрачуна придружује и снаха Станија. Спасоје и Станија су избацили старца и он је ноћио сам у сламама. Старац говори да нема поштовања ни од сина ни од снахе, чак сматра да је велики удео снахин у конфликту са сином, пошто је чуо снаху како говори Спасоју: „Нећу више ни да га видим, ни да га чујем! Ако ти оћеш са њим, ја нећу с тобом! Оставићу, вели, и тебе и ову дечурлију, па ћу у свет. Волим другог служити, него се твоја звати, кад си таки!“ (ВЕСЕЛИНОВИЋ (б. г.) II: 130). Очајни старац изрекавши своју невољу у једном тренутку је почео да проклиње свога сина: „Да Бог да, Спасоје синко, нигде среће нем'о!... Да Бог да се и ти под твоју седу косу пребиј'о од немила до недрага, те просио од крова до крува!... да Бог да дочек'о жалости за мало дана!... Да Бог да отац дочек'о, па те у 'ладно... Као да га неко ожеже тако се трже...“ (ВЕСЕЛИНОВИЋ (б. г.) II: 131), коментарише наратор Чича Перино понашање који се је у једном тренутку уплашио греха и Бога. У српској традицији се верује да су родитељске клетве најтеже, те да се углавном и остварују. Чича Пера прекида своју клетву, моли господа да га не чује, узбуђен, самог себе криви за све. Завршни исказ Чича Пере је у потпуном контрасту са претходним, то је молитва упућена госпуду да не слуша његову клетву. Уплашен оним што је у клетви изговорио, он моли председника да исцепа записник, одустаје од тужбе и напушта канцеларију.

Наратор завршава приповетку коментаром: „Чудно ме је дирнула ова сила љубави родитељске. Устадох, отворих врата и погледах на у лицу: Чича Петар погурио се, покупио оне дроњке око себе, сагао главу, па поштапајући се, журно корача... Снег веје, а ветар дува силовито... Једва сам нагнао Спасоја, те га је примио у кућу... Сад је тамо, али, како живи – то сам Бог зна!...“ (ВЕСЕЛИНОВИЋ (б. г.) II: 133).

Између тога да трпи насиље сина и снахе, односно буде избачен на улицу, већ немоћан и стар или тражи решење своје ситуације правним путем, Чича Пера се опредељује за неизвесност, смрзавање, глад и спавање у слами. Старац незаслужено пати због небриге ближњих, а то највише боли. Међутим, љубав овог немоћног старца према своме детету је јача и од тежине страшног чина који један родитељ може доживети, а то је да син оца туче. Не боли њега то што се смрзава и што је сигурно

гладан, већ синовљев поступак и бес који искаљује на оцу, као и то што не увиђа манипулације своје жене и пристаје на њене уцене. Старчев избор је гори по њега самог и води сигурном страдању. Невоља се не решава. Баш онако како наратор и завршава. Старац живи са сином у кући, али засигурно као мученик.

### 1.3. Страдање као политички чин – Радоје Домановић *На раскршћу*

У оквиру трагике принуде избора страдање субјекта може бити и политички чин, наводи Радоман Кордић, наглашавајући да субјект, крајње схематски речено, у књижевној артикулацији, страда из историјских или онтолошких разлога. Поједина књижевна дела су узрок страдања као политичког чина пронашла у политици као мишљењу или као исходу непосредних политичких интереса, интереса власти или самог субјекта. Страдање субјекта може бити средство артикулације политичких ставова. „Politički motivi mogu biti svojstveni subjektivaciji subjekta, koji na neki način uslovljavaju i određuju, nezavisno od tipa društva, koji su proizvod neprekidnog političkog iskušavanja subjekta, njegove strukturacije“ (KORDIĆ 2007: 330–331). Снажан продор политике у живот водио је јачању политичког жаргона, наводи Душан Иванић, у свим сферама општења јавне речи па и у књижевним жанровима. То је само један од културно-цивилизацијских процеса који се уграђују у приповетку. Ови процеси су често повезани са знаковима кризе традиционалних вредности (ИВАНИЋ 2009: 5). У приповеци Радоја Домановића *На раскршћу* (1899) страдање јунака се може посматрати као политички чин. Поново је реч о трагичном као последици сукобљавања вредности у којима једна мора бити уништена. У овој приповеци аутор је проблематизовао политичке страсти и себичности представљајући њихов погубни утицај на живот појединца. Веселин Савковић, главни јунак приповетке, је мали чиновник у једном великом београдском надлештву. Он је вредан, савестан, спреман и вичан сваком послу. На посао долази први и одлази са посла последњи. Имао је жену и четворо ситне деце које је издржавао. Живели су скромно. Онда је Веселин због марљивости и труда добио повишицу. Срећно и задовољно је са женом маштао како ће са већом платом лакше сви живети. А онда га је шеф позвао уочи избора наложивши му да гласа за владину листу ако жели да задржи државни посао и обезбеди хлеб својој породици: „Ви сте још млад човек, а вредни сте и тачни у својој дужности, те ћете



имати лепу каријеру у државној служби, али само ако будете слушали све оно што се од вас тражи..." (ДОМАНОВИЋ (б. г.) I: 236). Тако је почела морална драма овог чиновника који је иначе по опредељењу био опозиционар. Са друге стране, у новинама је прочитао позив његове странке свим својим члановима да у што већем броју изађу на гласање: „Ко не буде дошао, биће као недостојан искључен из странке“ (ДОМАНОВИЋ (б. г.) I: 239). Требало је изабрати између породице и грађанске части. Ако га отпусте из службе може хранити породицу радећи било који посао, мислио је. Са друге стране, гризла га је савест док је посматрао безбрижна лица своје деце и жене који су се тек обрадовали, јер им је кренуло „на боље“. Кога издати, питао се, очекујући дан избора без донете одлуке. Шта год да жртвује уништиће себе. Но, оваква питања могу мучити само оне ретке појединце који су изградили своју особност и који се руководе моралним начелима.

Међу одговорима на питање: Усређује ли моралност? Отфрид Хефе наводи да је људска природа кадра да препозна главне моралне налоге, али не и да их следи. Човек не може игнорисати вишеструке услове личне, друштвене, економске и политичке природе. Не може се тврдити ни да се слобода воље састоји од одрицања од животности, чулности и друштвених оријентација. Не може нити један „чисти“ морал бити на страни бекства од живота, традиције историје или критике незрелих животних форми (HEFE 2011: 240). Хефе сматра да не треба разматрати ни начелно питање да ли извесни морал, рецимо строги алтруизам од човека тражи превише. Морал не захтева никакав строги алтруизам. Он подстиче на сажаљење, предусретљивост и добронамерност, али не и на далекосежнији алтруизам који би од човека захтевао да сасвим заборави на себе (HEFE 2011: 314).

Разматрајући трагику принуде избора јунака наведених приповедака српских реалиста, а која није нимало страна у књижевности нарочито трагичкој драмској, видели смо да ови јунаци, заустављени на раскршћу, разапети између љубави и части ипак одустају од себе. Не доношење одлуке која би прекинула патњу и донела решење није узроковано њиховом колебљивом природом, већ високим моралним начелима која су укорењена дубоко у хришћанској традицији која је патњи обећала спасење, а осећање кривице које потиче из најстаријег односа између људи је у хришћанству доживело свој максимум (NIЋE 2016: 209–210).

Људи које у животу покреће и којима руководи владајући инстинкт савест, несебичност, самооповргавање или саможртвовање, углавном страдају у напорима да остваре своје идеале. Најчешће у суочавању са равнодушном и немарном заједницом,

која није у стању да препозна вредности њиховог залагања и делања, буду изневерени. Друштвена критика у приповеткама српских реалиста отвара питање: какве је природе задовољство које од самог почетка осећа онај што није себичан, што самог себе оповргава или жртвује, односно зар није у овом случају људска моралност парадоксална.

Парадокс човекове моралности је тежња да се деловањем из хришћански претпостављеног стања греха укине грех, наводи Серен Кјеркегор, као што „*najviši vrhunac svake strasti jeste da uvek želi vlastitu propast*“ (KJERKEGOR 1980: 51). Парадокс сваког мишљења је покушај да се открије нешто што се не може мислити (KJERKEGOR 1980: 40). Отуда је парадокс трагичних јунака реалистичке српске прозе жртвовање личног општем добру заједнице, без очекивања награде, у судару са осудом друштва за које је та жртва и положена. Друштво покушава да јунаку наметне осећање кривице које му приписује управо због недостатка и избегавања осећања дуга захвалности према јунаковим делима јер она исходи као непосредна последица. Непрепознавањем несебичне жртве и порицања личног код јунака заједница не жели да се одрекне удобности, тако да себичност задржава као врлину.

Сасвим очекивано може се поставити питање ко је трагичан (или трагичнији) јунак или друштво? Јунаци ових приповедака вођени идеалима, савешћу, моралним принципима, вером, осећањем дужности, личном добротом не могу поступати мимо својих начела. Било које одступање од њихових дубоких уверења чинило би их дубоко несрећним. На крају, нико од њих није размишљао о награди или признању заједнице (или породице) за коју су се жртвовали, али нису очекивали ни толико понижење, омаловажавање и насиље.

Овде се може препознати трагика друштва које не препознаје концепт појединца наспрам своје недефинисане изобличености. Друштво бежи од сопствене немоћи да се издигне из учмалости, лењости, слабости и плашљивости. У томе је његова кривица. Извориште кривице је увек латентно незадовољство сопственим животом које је и само извориште морала (PEROVIĆ 1992: 168), али истовремено и ништавност која се пројектује у лик трагичног јунака узвишене жртве, јер он непрестано подсећа друштво на немоћ да се издигне изнад учмалости и рђаве бесконачности пропадања. Кривац је онај који заједницу на то изнова подсећа, док се она не усуђује да ступи у исту моралну законитост као узвишену делатност, пасивна у својој пропадљивости.

## ЗАКЉУЧАК

Докторска теза *Трагично у приповеци српског реализма* представља тежњу да се на основу постојећих естетичких ставова о феномену трагичног у уметности и књижевности интерпретацијом одабраних дела српске приповетке епохе реализма опишу и представе природа, типологија и начини испољавања трагичног.

У српској књижевности трагичне теме и мрачна емоционална тоналност нису реткост. Истраживањем српске реалистичке приповетке, утврдили смо да феномен трагичног није жанровски условљен, те да је могућ и ван драмске форме у прозним врстама, конкретно у приповеци. У српској реалистичкој приповеци овај феномен се испољава у делима чија тематика припада историјској, социјалној и приватној сфери.

Уважавајући типологију трагичног Фрање Марковића, коју усваја и Сретен Петровић, закључено је да се историјска сфера трагике у српској реалистичкој приповеци манифестује у оквиру трагичности свемирског удеса по коме појединац или друштво пропадају без своје личне кривице. Српска историјска прошлост је за писце одувек била изазов, било да је реч о историји оне прошлости којој писци нису били сведоци или прошлости која је блиска времену ауторовог стваралаштва. Трагичне последице историјских збивања праћене су у делима Стефана Митрова Љубише, Милорада Поповића Шапчанина, Лазе К. Лазаревића, Бранислава Нушића и Петра Кочића.

Трагично свемирског удеса препознаје се и у приповеткама са тематиком из социјалне сфере. Српски човек XIX века није само страдао на бојиштима историје. Њега су једнако уништавали сиромаштво, глад, зеленашење, болести, друштвена небрига, газде – тлачитељи, несавесни чиновници, државна бирократија, природне непогоде и друге несреће друштвено-економског и социјалног карактера. У прози српског реализма препознаје се критички став према таквим појавама. Друга половина XIX века је прелазно доба у српској историјској, политичкој, социјалној и културној прошлости уопште. Сукоб старог и новог је обележио све сфере живота. Брзо и агресивно долажење нових облика живота условљавало је тешко прилагођавање већине појединаца, без обзира на то ком су социјалном статусу припадали. Последице суочавања са новом надолazeћом епохом, неприпремљеност на њу или неприхватње новина су биле масовне, видљиве, често и застрашујуће. Таква времена и животне

ситуације дају веома повољне услове за трагично у књижевности. Испољавање трагике која потиче од сиромаштва веома је упадљиво у оним приповеткама у којима је тематизовано страдање деце која су због недостатка основних средстава за живот принуђена да раде тешке физичке послове, која су у лошим условима често болесна и која због површног третмана болести али и свеукупне атмосфере ниске здравствене културе умиру независно од материјалног статуса њихових породица. Теме болести и смрти деце и младих људи праћене су у приповеткама Јакова Игњатовића, Јанка Веселиновића, Симе Матавуља, Радоја Домановића, Ива Ћипика и Милована Глишића. Осиромашење сељаштва, зеленашење и трагични положај неуког сељака у оковима државне бирократије и других видова притисака приказали су Милован Глишић, Симо Матавуљ, Стеван Сремац, Иво Ћипико, Радоје Домановић.

Трагика свемирског удеса, као страдање које не подразумева људску кривицу, односи се и на ситуације у којима човек страда у природним катастрофама. Овом врстом трагике је обухваћена делом приватна и делом друштвена сфера. Реалисти су често идилично приказивали неодвојивост човека од природе и његову упућеност на њу посебно у делима у којима се идеализовао стари патријархални начин живота на селу. Осим идиличних слика реалисти су представили и ситуације у којима природа није благонаклона према човеку. Беспомоћност појединца и људско страдање у снежној мећави свој литерарни израз је нашло у приповеци Петра Кочића *Кроз мећаву*, док је беспомоћност колектива у природној катастрофи изазваној градом представљена у приповеци Јанка Веселиновића *Град*.

Трагичност једноставне кривице која подразумева страдање услед неког вида прекомерности у српској реалистичкој приповеци се односи искључиво на приватну сферу. Наше истраживање је обухватило приповетке Радоја Домановића, Лазе Лазаревића, Симе Матавуља и Светолика Ранковића. Јунаци у чијем се понашању уочава прекомерност често страдају као жртве сопствених нагона и жеља и немогућности да им се супротставе. Осим тога ови јунаци су и узрочници туђих несрећа, те се трагичне жртве налазе и у њиховој непосредној околини.

Трагика етичких сукоба је обухватила сферу приватног. Реалисти су успели да осим слике друштвене стварности отворе пут ка литераризацији психолошких проблема јединке. Трагика етичких сукоба присутна је у приповеткама Јанка Веселиновића, Лазе Лазаревића и Боре Станковића. Узрок страдања појединаца је разорно дејство тада владајућег патријархалног обрасца. Са подједнаким интересовањем представљено је мушко и женско страдање, посебно у прози Боре

Станковића, као и немоћ појединца да се супротстави владајућој идеологији упркос задовољавајућем материјалном статусу или стеченом образовању. С обзиром на то су српски реалисти и сами припадали интелектуалној елити, јасно су сагледали и тематизовали неповољни положај првих интелектуалаца и несрећни исход њиховог немог сукоба са укоренењем идеологијом. Трагични одјеси безгласног сударања старог и новог у личностима првих интелектуалаца, мушкараца, представио је Лаза Лазаревић уводећи у српску књижевност психолошку приповетку. Како се у оковима укоренењих предрасуда гасио ентузијазам многих младих учитељица, жена, које су једино избором учитељског позива могле да раде у државној служби, видљиво је у прози Јанка Веселиновића. Репресија патријархалне идеологије се није могла спроводити без стабилног упоришта у заједници. Реалистичка приповетка Лазе Лазаревића и Боре Станковића посебно је осветлила и оне ситуације у којима се патријархалне норме користе за освајање позиције моћи, спровођење моћи или пак несметано испољавање садистичких склоности. Реалисти су увидели и тематизовали улогу жена у репродуковању патријархалне идеологије, те су обликујући овакве ликове одступали од стереотипног приказивања жена и мајки.

Трагика етичког значаја, која се односи на појединце који се жртвују за добробит других, најчешће заједнице, препозната је у приповеткама Светолика Ранковића, Радоја Домановића и Јанка Веселиновића. Ова врста трагике полази од приватног и преноси се на сферу друштвеног, те се у њој путем страдалог појединца сагледава трагика друштва у целини. У прози српских реалиста своје место су нашле и теме о људима добротворима, онима који опште друштвене интересе увек стављају изнад личних. Упркос личном залагању за опште добро већине, након добротворних поступака, ови људи (углавном али не и обавезно интелектуалци) страдају заборављени, маргинализовани небригом оних којима су чинили добро. Ова врста трагике се испољава и у оним делима која тематизују последице сукобљавања вредности у којима једна мора бити уништена, док било које опредељење јунаку не доноси спас, већ страдање. То страдање може бити и политички чин (Радоје Домановић).

Реалисти се у избору јунака нису само задржавали на портретисању јунака – жртве. У многим приповеткама паралелно са трагичним јунаком обликовани су и ликови тлачитеља (газде зеленаши, корумпирани чиновници, страствени коцкари, мушкарци и жене садисти, порочне жене, девијантне мајке и бабе).

Трагично у приповедној прози подразумева примену сложенијих наративних поступака. Примећено је да су у многим приповеткама са доминантним трагичним осећајем света и живота превазиђени захтеви реалистичке поетике и уочени модернији приповедни поступци. Српски реалисти су успели да одговоре естетичким захтевима трагичног које прожима и антологијске, али и оне, широј читалачкој публици мање познате приповетке. Феномен трагичног обухвата тематску структуру, разноврсне мотивацијске слојеве, сложеност, организацију и обликовање спољашњих и унутрашњих сукоба, слику колективне и индивидуалних судбина, те психолошко портретисање трагичних јунака.

Сукоби представљени у већини приповедака су засновани на расцепу јединке између немилосрдне судбине и човекове потребе за слободом и личним достојанством, чији је исход физичка или психолошка смрт, односно непоправљиви осећај беспомоћности, бескорисности и хронично стање депресије. Слика друштва и живота у српској реалистичкој прози доноси најчешће невербализовани отпор и сукоб појединца са укорењеним друштвеним односима и уграђеним механизмима понашања које су својствене затвореном, патријархалном типу културе. Сукоби су препознати на линији појединац и свет, односно појединац и друштво са укорењеним, трајним или вољом моћних појединаца или друштва, наметнутим нормама. Одатле и снажно присуство лирских и драмских елемената. Драмски преломи су најчешће субјективне драме самих јунака које настају првенствено након јунаковог наслућивања и сазнања да се свет, обичаји, устаљене норме, заједница, друштво, однос власти према појединцу не могу мењати. Трагика произилази из поражавајућег сазнања да се са животом као таквим појединац мора помирити. Покушај побуне појединих јунака са постојећим ситуацијама које их муче нису обликовани у функцији преокрета радње који би водио ка срећном исходу, већ су то управо докази човекове неслободе, слабости и немоћи. Зато је трагично најснажније испољено у оним приповеткама у којима доминира осећај немоћи, ускраћености, промашености, човекове узалудности, независно од снаге сила које условљавају људски безизлаз. Обликујући уметнички свет са трагичним виђењем у својим приповеткама, српски реалистички приповедачи су тако постављали, отварали и понекад одговарали на питање о могућности човекове среће у свету који му није наклоњен.

У српској реалистичкој приповеци трагично се обликује и у хронотопским решењима, просторним миметичким и симболичким сликама, те у избору облика казивања. Одговарајуће наративне стратегије утицале су и на емоционалну обојеност

атмосфере трагичног. У неким примерима су увођење у радњу и заплети засновани на емоционалном стању јунака које сугерише на самом почетку несрећни исход (*Пилипенда, Сургун, Покојникова жена*). У функцији дочаравања сугестивности атмосфере је и избор облика казивања који нису никада неутрални у овом смислу речи, било да је реч о краћим монолозима (*Пилипенда, Кроз мећаву, Увела ружа*), дијалозима (*Све ће то народ позлатити, Глава шећера, Мали певач, Ветар*), епистоларној форми (*Швабица*), дескрипцији (*Град, Кроз мећаву, Приповетке једног каплара*). У поетици појединих реалиста се препознаје способност избора оних посебно тешких тренутака чија би се трагика најверљивије исказала тишином.

Употребљени у правом моменту, тишина и ћутање појачавају и осигуравају осећај трагичног. Показало се да је у многим ситуацијама за исказивање трагике ћутање функционалније од било којег облика казивања. У приповедању српских реалиста празнине, места неизреченог, недореченог, ћутање нису реткост. Безгласна трагика јунака је најчешће присутна у ситуацијама које се односе на унутрашња преживљавања јунака. Празнине у дискурсу, дијалози који се губе и прелазе у тишину се нарочито уочавају у прози Лазе Лазаревића, Боре Станковића и Симе Матавуља. Реторика празнина је најчешћи путоказ ка разоткривању потенцијалних знакова који су празнинама сакривени. Празнине, места недореченог, неизреченог сакривају оно што се њима потискује, најчешће психолошке трауме јунака, невербализована стања, мистификована ћутањем. Људска драма најчешће сазрева у муклом ћутању јединке.

Трагично је сугерисано и остваривано и одабиром емоционалног тона приповедака. Он је обликован и путем мисаоно-емоционалних ставова наратора исказаних у коментарима у тексту и креиран начином грађења реченица, одабиром њихове интонације, понављањима, градацијски постављеним сликама, интонацијом говора јунака, необичним начинима саопштавања мисли, употребом речи са одговарајућом тежином, сугестивном атмосфером страха или ишчекивања несреће, употребом метафоричких израза, сновима, тишином, симболиком простора.

У многим приповеткама српског реализма може се уочити присуство катарзе, или катарзичних прелома. Управо смењивање супротстављених осећања код читалаца може довести до прочишћавања снажних емоција (катарзе). Преображавање и морално снажење личности гледалаца Аристотел је назвао катарза (протишћење). Изазивајући осећање страха пред великим несрећама и сажаљења за страдање и пропаст због узвишених или погрешних тежњи појединца, трагедија нас ослобађа тих афеката, учвршћује у хуманим осећањима и подстиче отпор према злу. Тако се изазивањем

осећања сажаљења и страха (без којих не можемо говорити о трагичном) код гледалаца (читалаца) врши дубоко људска функција. Страдање и трагична судбина јунака узбуђују и потресају читаоце (у драмској књижевности гледаоце), који могу бити емотивно привржени јунаку и идеалима за које се он бори. Трагично се увек односи на догађаје и ситуације у којима јунаци незаслужено пате, услед чега се код читалаца изазивају страх и сажаљење. Зато катарза обухвата и раван продукције и рецепције. Писци српске реалистичке приповетке су показали знање, вештину и способности у одабиру и обликовању догађаја, јунака и уопште уметничке слике света са наглашеним трагичним виђењем, који успешно изазивају осећање сажаљења и страха, те могу код читалаца изазвати осећај катарзе, чији успех не зависи само од уметничких способности аутора, већ и од могућности предмета подражавања (јунака и радње), да се на њима развије трагедија која ће такву катарзу омогућити. Веома успешни катарзични преломи се могу препознати у приповеткама Лазе Лазаревића (*Све ће то народ позлатити*, *Швабица*, *Ветар*, Петра Кочића, *Кроз мећаву*, Симе Матавуља *Пилипенда*, Боре Станковића *Станоја*, *Покојникова жена*, Јанка Веселиновића, *Завет*, Радоје Домановић *Идеалиста* и т. д.

Незаслужена патња јунака изазива саосећање читалаца, осећај самилости и страха. Увидом у друштвено-историјске и културолошке прилике приказани јунаци и ситуације се лако препознају у постојећем, реалном свету. Они су примери човекове несавршености, слабости и зависности од сила које их угрожавају. Трагично у књижевности најубедљивије демонстрира људске слабости и њихове страшне последице, буди осећај опреза и суздржаности и омогућава тешку спознају човекових граница.

Када бисмо српску реалистичку приповетку преводили на језик музике, засигурно би већина остварења нашла свој одраз у мноштву варијанти молских лествица. Почевши од оних за исказивање жалосних и меланхоличних мелодија до оних тмурних, мрачних, језивих, какве често срећемо у филмској уметности приликом наговештаја катастрофе. Молске мелодије у српској реалистичкој приповеци покрећу тврдо укорене дубине и непрегледне, непредвидиве и недостижне висине трајања нашег колективног бића. Између њих живи и траје мали народ вечно осуђен на трагику малог који увек са собом повлачи самоћу и меланхоличну стидљивост. Самоћа по природи ствари чува расу и слабо развија државу и културу. Мали народ је принуђен да се бори за комад обрадиве земље и њене скромне плодове, да се бори са вечитим нерешивим и неискорењивим сиромаштвом. Човека који припада малом народу лако и



брзо сламају ратови и све пропратне невоље војничког службовања, политички прогони, социјални потреси као последице претходних. У наличју друштвених конвенција, превирања, преламања теку тихе безгласне приватне и језиве трагедије обичних људи, потиснуте, сакривене од очију света и себе самог. Тече и живот као трпљење, стрпљење, одрицање, гладовање, живот као навика, рутина и нема туга окована сиромаштвом. У највећем броју приповедака до отворених сукоба не долази. „Неминовни тренутак обрачуна се одлаже, рок судара се продужује. Трагедија се избегава свуда и по сваку цену, али зато над целим тим светом лебди и траје једна општа трагедија наопаког и у ствари већ осуђеног живота, пуног противуречности“ (АНДРИЋ 1981: 139).

Истраживање трагичног у српској реалистичкој приповеци даје увид у мучну атмосферу једног времена пропраћеног теретом драматичне транзиције оног човека који се мучио да скине опанке и обује ципеле, да постане газда, варошанин, интелектуалац неоптерећен паганштином, фолклором, предрасудама и патријархалним стегамма. На страницама српске реалистичке приповетке се ишчитава и тајна како се наш мали народ укорењен у вековне стеге историје кроз вишеструка страдања покретао на путу ка друштвеном и индивидуалном прогресу који је имао велику цену. Увид у најчешћа финална решења одабраних приповедака подсећа на још једну Андрићеву мисао: „Трагедија се завршава као свака трагедија: пропашћу главног јунака и, доцније, победом његове мисли“ (АНДРИЋ 1981: 29).

## ЛИТЕРАТУРА

## Примарни извори

- ВЕСЕЛИНОВИЋ, М. Јанко. (б. г.). *Целокупна дела*. Књига I, II, IV. Београд: „Народна просвета“.
- ВЕСЕЛИНОВИЋ, М. Јанко. (1955). *Слике из сеоског живота, изабране приповетке*. Суботица: Минерва.
- ГЛИШИЋ, Милован. (1963). *Сабрана дела*. Књига I–II. Београд: Просвета.
- ГЛИШИЋ, Милован. (б. г.). *Целокупна дела*. Књига I. Београд: „Народна просвета“.
- ДОМАНОВИЋ, Радоје. (б. г.). *Целокупна дела*. Књига I. Приредио: Бранислав Миљковић. Београд: „Народна просвета“.
- ДОМАНОВИЋ, Радоје. (1964). *Сабрана дела*. Књига I–III. Приредио: Димитрије Вученов. Београд: Просвета.
- Домановић, Радоје. (2001). *Изабрана дела*. Приредио: Горан Максимовић. Издавачка књижарница Зорана Стојановића: Сремски Карловци /Нови Сад.
- ИГЊАТОВИЋ, Јаков. (1988). *Друштвене приповетке*. Одабрана дела Јакова Игњатовића 8. Приредио: Бошко Новаковић. Матица српска: Нови Сад / Приштина: Јединство.
- КОЧИЋ, Петар. (б. г.). *Целокупна дела*. Књига II. Приредила: Зора В. Вулић. Београд: „Народна просвета“.
- ЛАЗАРЕВИЋ, К. Лаза. (б. г.). *Целокупна дела*. Предговор: Јеремија Живановић. Београд: Народна просвета.
- ЛАЗАРЕВИЋ, К. Лаза. (1956). *Сабрана дела I*. Предговор: Божидар Ковачевић. Београд: „Просвета“, издавачко предузеће Србије.
- МАТАВУЉ, Симо. (1954). *Сабрана дела*. Књига V, VI. Београд: „Просвета“, издавачко предузеће Србије.
- МИТРОВ ЉУБИША, Стефан. (б. г.) *Целокупна дела*. Књига I. Приредио: Велимир Живојиновић. Београд: „Народна просвета“.
- НУШИЋ, Бранислав (1966). *Приповетке једног каплара, Рамазанске вечери*. Сабрана дела Бранислава Нушића. Књига XIII. Београд: Новинско-издавачко предузеће Јеж.
- ПОПОВИЋ, Шапчанин Милорад. (б. г.). *Целокупна дела*. Књига I. Приредио: Урош Џонић. Београд: „Народна просвета.“
- РАНКОВИЋ, П. Светолик. (б. г.). *Целокупна дела*. Књига III. Предговор: Павле Стевановић. Београд: „Народна просвета“.

- СРЕМАЦ, Стеван. (1977). *Приповетке III*. Целокупна дела у седам књига. Загреб.
- СРЕМАЦ, Стеван. (1977). *Вукадин и друге приповетке*. Сабрана дела Стевана Сремца у шест књига. Књига III. Приредио: Ђуро Гавела. Београд: Просвета.
- СТАНКОВИЋ, Борисав. (1956). *Сабрана дела I*. Београд: Просвета.
- СТАНКОВИЋ, Борисав. (1980). *Стари дани, Божји људи*. Сабрана дела Борисава Станковића. Приредио: Живорад Стојковић. Београд: Просвета.
- СТАНКОВИЋ, Борисав. (1983). „Стари дани“, *Дела Борисава Станковића*. Књига I. Београд: БИГЗ.
- ЋИПИКО, Иво. (1951). *Сабрана дела*. Књига I–IV. Београд: Просвета.

## Секундарни извори

- АВОТ, Horas, Porter. (2009). *Uvod u teoriju proze*. Prevela sa engleskog: Milena Vladić. Beograd: Službeni glasnik.
- ADLER, Alfred. (1990). *Poznavanje čoveka*. Preveli sa nemačkog: Vladimir Dvorniković i Miloš N. Đurić. Novi Sad: Prometej.
- ALTISER, Luj. (2015). *Ideologija i državni ideološki aparati*. Preveli s francuskog: Andrija Filipović i Goran Vojović. Loznica: Karpos.
- АНДРИЋ, Иво. (1981). „Четрдесет година од смрти Симе Матавуља“. *Уметник и његово дело. Сабрана дела Иве Андрића. Есеји II*. Књига 13. Београд: Просвета.
- ARISTOTEL. (1990). *O pesničkoj umetnosti*. Preveo: Miloš M. Đurić. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
- АРСИЋ ИВКОВ, Маринко. (2011). *Водич на онај свет*. Београд: Алтера.
- АЋИМОВИЋ ИВКОВ, Милета. (2006). „Два вида идиле у приповеткама Јанка Веселиновића“. У: *Јанко Веселиновић, проза, периодика, позориште*. Зборник. Приредила: Слободанка Пековић. Београд: Институт за књижевност и уметност. стр. 79–90.
- АЋИМОВИЋ ИВКОВ, Милета. (2013). „Искушавање жанра“. У: *Јанко Веселиновић: 1862–2012*. Зборник. Уредник: Светлана Велмар-Јанковић. Београд: САНУ. стр. 195–209.
- БАБАЏ, М. Душан. (2015). *Српска војска у рату са Бугарском 188–1886. Са приповеткама Бранислава Нушић из тог периода*. Београд: Медија центар „Одбрана“.
- BAL, Mike. (2000). *Naratologija: teorija priče i pripovedanja*. Prevela: Rastislava Mirković. Beograd: Narodna knjiga, Alfa.
- БАЛЗАК, Оноре. (1984). „Предговор Људској Комедији“. У: *О реализму*. Приредио: Александар Илић. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства. стр. 38–52.
- BARTHES, Roland. (1989). „The Discourse of History“. *The Rustle of Language*. Translated by Richard Howard. Berkeley: University of California Press, p.p. 127–141.
- БАТАЈ, Žorž. (2009). *Erotizam*. Preveo sa francuskog: Ivan Čolović. Beograd: Službeni glasnik.
- БАТАКОВИЋ, Душан. (2010). *Нова историја српског народа*. Београд: Наш дом.

- BATLER, Džudit. (2012). *Psihički život moći – Teorije pokoravanja*. Preveli: Vesna Bogojević, Tanja Popović, Teodora Tabački. Beograd: Centar za medije i komunikacije / Fakultet za medije i komunikacije.
- BATLER, Džudit. (2010). *Nevolja s rodom, feminizam i subverzija identiteta*. Prevela: Adriana Zaharijević. Loznica: Karpos.
- ВАНТИН, Михаил. (1989). *О роману*. Preveo sa ruskog: Aleksandar Badnjarević. Beograd: Nolit.
- ВАНТИН, Михаил. (1991). *Аутор и јунак у естетској активности*. Preveo sa ruskog: Aleksandar Badnjarević. Novi Sad: Bratstvo-Jedinstvo.
- ВАШЛАР, Гастон. (1969). *Poetika prostora*. Prevela sa francuskog: Frida Filipović. Beograd: Kultura.
- БАШЛАР, Гастон. (1998). *Вода и снови оглед о имагинацији материје*. Превела са француског: Мира Вуковић. Сремски Карловци / Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.
- BELSI, Ketrin. (2003). „Konstruiranje subjekta – dekonstruiranje teksta“. U: Zdenko Lešić. *Novo čitanje: Poststrukturalistička čitanka*. Sarajevo: Buyebook. str. 231–252.
- BENJAMIN, Valter. (2017). „Prilozi istoriji“. Preveo: Jovica Aćin. *Polja*, br. 505, god. LXII, Novi Sad: Kulturni centar Novog Sada. str. 144–159.
- БЕРЋАЈЕВ, Николај. (2016). *Духовна криза интелигенције*. Београд: Логос.
- БЈЕЛИНСКИ, Висарион. (1984). „Поглед на руску књижевност у 1847. години“. У: *О реализму*. Приредио: Александар Илић. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства. стр. 73–83.
- БОГДАНОВИЋ, Милан. (1966). „Реализам Борисава Станковића“. У: *Епоха реализма*. Приредио: Миодраг Протић. Београд: Нолит. стр. 321–337.
- БОГДАНОВИЋ, Милан. (1956). „Борисав Станковић“. У: Борисав Станковић. *Сабрана дела I*. Београд: Просвета. стр. 7–23.
- BORJEV, Jurij. (2009). *Estetika*. Novi Sad: Prometej.
- BOROZAN, Igor. (2006). „Kultura smrti u srpskoj građanskoj kulturi 19. i prvim decenijama 20. veka“. У: *Приватни живот код Срба у 19. веку од краја осамнаестог века до Првог светског рата*. Приредили: Ана Столић и Ненад Макуљевић. Београд: Слио. Стр. 889–977.
- БОШКОВ, Живојин. (1969). „Милован Глишић“. У: Милован Глишић. *Одабрана дела*. Српска књижевност у сто књига. књига 31. Нови Сад / Београд: Матица Српска / Српска књижевна задруга. стр. 7–25.

- БОШКОВИЋ, Драган. (2007). „Лаза Лазаревић и крај реалистичког дискурса“. *Српска реалистичка прича*. Зборник са међународног научног скупа Српски језик, књижевност и уметност. Књига 2. Уредник: Душан Иванић. Крагујевац: Корацаи. стр. 65–77.
- БОШКОВИЋ, Драган. (2011). „Историја и наратија, теорија и фикција“. *Зборник Матице српске за књижевност и језик*. Књига 59. св. 1. Нови Сад: Матица српска. стр. 31–43.
- БОШКОВИЋ, Драган. (2011). „Нулти степен реалистичког дискурса“. У: *Симо Матавуљ – дело у времену*. Зборник радова са међународног скупа: Књижевно дело Симе Матавуља. Уредници: Душан Иванић, Драгана Вукићевић. Београд: Филолошки факултет. стр. 47–69.
- BRACIA, Silvio. (1987). „Patrijarhat kao ideologija“. *Etnološke sveske VIII*. Beograd: Etnološko društvo Srbije. стр. 131–139.
- BRENINGEN, Džon. (2013). „Istorija, moć i politika u književnoj tvorevini“. Preveli sa engleskog: Aleksandra Nikčević Batrićević i Miloš D. Đurić. *Ars*. 3/2013. Dostupno na: <http://okf-cetinje.org/dzon-brenigen-istorija-moc-i-politika-u-knjizevnoj-tvorevini/>
- BUŽINJSKA, Ana. MARKOVSKI, Mihal, Pavel. (2009). *Književne teorije XX veka*. Prevela sa poljskog: Ivana Đokić-Saunderson. Beograd: Službeni glasnik.
- BUT, Vejn. (1976). *Retorika proze*. Preveo: Branko Vučićević. Beograd: Nolit.
- VAJT, Hejden. (2011). *Metaistorija istorijska imaginacija u Evropi devetnaestog vijeka*. Preveo sa engleskog: Ratko Radunović. Podgorica: CID.
- VELEK, Rene. VOREN, Ostin. (1974). *Teorija književnosti*. Preveli: Aleksandar Spasić, Slobodan Đorđević. Beograd: Nolit.
- ВЕЛИЧКОВИЋ, Станиша. (2001). *Уметничка проза Светолика Ранковића*. Ниш: Филозофски факултет.
- VESELOVSKI, Aleksandar. (2010). „Poetika sižea“. У: Petar Milosavljević. *Teorijska misao o književnosti. Knjiga prva*. Beograd: Fakultet za strane jezike. стр. 341–346.
- ВЛАТКОВИЋ, Драгољуб. (1962). *Бора Станковић*. Београд: Рад.
- ВЛАХОВИЋ, Петар. (1995). „Село у Србији у 19. веку“. *Гласник Етнографског института САНУ*. Књига XLIV. Београд: Етнографски институт. стр. 279–292.
- ВУКИЋЕВИЋ, Драгана. (2004). „Реалистички јунак у српској књижевности“. *Књижевност и језик*. Год. 51. бр. 1/2. Београд: Друштво за српски језик и књижевност. стр. 163–181.
- ВУКИЋЕВИЋ, Драгана. (2005). „Горски цар Светолика Ранковића“. У: Светолик Ранковић. *Горски цар*. Београд: Народна књига/Политика. стр. 5–20.

- ВУКИЋЕВИЋ, Драгана. (2005а). „Етнолошка интерпретација књижевног текста – могућности етнолошког декодирања реалистичког сижеа“. *Књижевност и језик*. год. 53. бр. 3/4. Београд: Друштво за српски језик и књижевност. стр. 271–284.
- ВУКИЋЕВИЋ, Драгана. (2005б). „Нестанак епског света у реалистичкој приповеци“. *Зборник Матице српске за књижевност и језик*. Књига LIII, свеска 1–3/2005. стр. 395–415.
- ВУКИЋЕВИЋ, Драгана. (2005в). „Српска реалистичка приповетка и бајка (типови веза)“. *Зборник Матице српске за књижевност и језик*. Књига LIII, свеска 1–3/2005. стр. 373–387.
- ВУКИЋЕВИЋ, Драгана. (2006). „Приватни живот у огледалу реалистичке књижевности“. У: *Приватни живот код Срба у деветнаестом веку од краја осамнаестог века до Првог светског рата*. Приредили: Ана Столић, Ненад Макуљевић. Београд: Слио. стр. 457–482.
- ВУКИЋЕВИЋ, Драгана. (2009). „Приповедање Милована Глишића између говора и приче“. У: *Глишић и Домановић*. Зборник радова са научног скупа Глишић и Домановић. Уредник: Светлана Велмар–Јанковић. Београд: САНУ. стр. 11–22.
- ВУКИЋЕВИЋ, Драгана. (2011). *Анархија текста: огледи о српској књижевности 19. века*. Београд: Службени гласник.
- ВУКИЋЕВИЋ, Драгана. (2014а). „Душа је чекала Лазу К. Лазаревића“. У: Драгана Вукићевић. Снежана Милосављевић Милић. *Огледавања: Лаза Лазаревић–Симо Матавуљ*. Ниш: Филозофски факултет. стр. 121–131.
- ВУКИЋЕВИЋ, Драгана. (2014б). „Религиозне теме – Матавуљево зрно вере“. У: Драгана Вукићевић. Снежана Милосављевић Милић. *Огледавања: Лаза Лазаревић – Симо Матавуљ*. Ниш: Филозофски факултет. стр. 265–293.
- ВУЛЕТИЋ, Александра. (2002). *Породица у Србији средином 19. века*. Београд: Историјски институт.
- ВУЛЕТИЋ, Александра. (2006). „Власт мушкараца – покорност жена – између идеологије и праксе“. У: *Приватни живот код Срба у деветнаестом веку од краја осамнаестог века до Првог светског рата*. Приредили: Ана Столић, Ненад Макуљевић. Београд: Слио. стр. 112–133.
- ВУЛЕТИЋ, Александра. МИЈАИЛОВИЋ, Јасна. (2013). *Између посела и балова: живот у Србији у 19. веку*. Београд: Завод за уџбенике.
- ВУЛЕТИЋ, Витомир. (1963). *Петар Кочић*. Београд: Рад.



- ВУЧЕНОВ, Димитрије. (1959). „Радоје Домановић“. У: Радоје Домановић. *Из села и паланке*. Београд: Нолит. стр. 7–26.
- ВУЧЕНОВ, Димитрије. (1963). *Радоје Домановић*. Београд: Рад.
- ВУЧЕНОВ, Димитрије. (1970). *О српским реалистима и њиховим претходницима*. Београд: Друштво за српскохрватски језик и књижевност Србије.
- ВУЧЕНОВ, Димитрије. (1981). *Трагом епохе реализма: студије и огледи о епохи, ствараоцима и историчарима*. Крушевац: Багдала.
- VUČENOV, Dimitrije. (1986). *Pripovetke Laze Lazarevića*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
- VUČKOVIĆ, Radovan. (1990). *Moderna srpska proza: kraj XIX i početak XX veka*. Beograd: Prosveta.
- ВУЧКОВИЋ, Радован. (2014). *Модерна српска проза: крај XIX и почетак XX века*. Београд: Службени гласник.
- GARDNER, Helen. (1984). „Pojam tragičnog danas“. У: *Teorija tragedije*. Priredio: Zoran Stojanović. Beograd: Nolit. str. 386–409.
- ГАВРИЛОВИЋ, Љиљана. (2005). „Појединац и породица“. *Гласник Етнографског института САНУ*. Књига 53. Београд: Етнографски институт САНУ. стр. 197–212.
- GARB, Tamar. Rod i predstava. Uvod. *Ženske studije*. br. 7. elektronsko izdanje. Dostupno na: <http://www.zenskestudie.edu.rs/izdavastvo/elektronska-izdanja/casopis-zenske-studije/zenske-studije-br-7>
- GILBERT, Sandra. GUBAR, Suzan. (2016). „Prikrivena priča Džejn Ostin (i njeni tajni agenti)“. *Polja*. god. 61. Br. 497. str. 57–77.
- ГЛИГОРИЋ, Велибор. (1954). Лаза К. Лазаревић. *Српски реалисти*. Београд: Просвета.
- ГЛИГОРИЋ, Велибор. (1970). *Српски реалисти*. Београд: Просвета.
- ГЛИГОРИЋ, Велибор. (1983а). „Радоје Домановић“. У: *Критички радови Велибора Глигорића*. Приредила: Хатица Крњевић. Српска књижевна критика. Књига 18. Нови Сад: Матица српска. Београд: Институт за књижевност и уметност. стр. 130–138.
- ГЛИГОРИЋ, Велибор. (1983б). „Петар Кочић“. У: *Критички радови Велибора Глигорића*. Приредила: Хатица Крњевић. *Српска књижевна критика*. Књига 18. Нови Сад: Матица српска. Београд: Институт за књижевност и уметност. стр. 180–203.
- ГЛИГОРИЋ, Велибор. (1983в). „Бора Станковић“. У: *Критички радови Велибора Глигорића*. Приредила: Хатица Крњевић. *Српска књижевна критика*. Књига 18. Нови Сад: Матица српска. Београд: Институт за књижевност и уметност. стр. 112–130.

- ГЛУШЧЕВИЋ, Зоран. (1998). „Едипално у делу Лазе К. Лазаревића“. *Књижевност и ритуали*. Београд: Српска књижевна задруга. стр. 243–247.
- GRINBLAT, Stiven. (2003). „Kolanje društvene energije“. U: Zdenko Lešić. *Nova čitanja poststrukturalistička čitanka*. Sarajevo: Buybook. str. 172–187.
- ГРОЛ, Милан. (1983). „Дела Борисава Станковића“. У: Бора Станковић. *Стари дани*. Београд: „Светозар Марковић“ – Бигз. стр. 349–369.
- ГРЧИЋ, Мирко. (2013). „Проблеми културног идентитета Балкана“. *Гласник ГДРС*. бр. 17. Бања Лука. стр. 39–67.
- DE BOVOAR, Simon. (1982). *Drugi pol*. Prevela: Zorica Milosavljević. Beograd: BIGZ.
- DE UNAMUNO, Migel. (1967). *O tragičnom osećanju života*. Prevela: Olga Košutić. Beograd: Kultura.
- DEDIĆ, Gordana. (2009). „Mešovito stanje straha i depresivnosti“. U: Ljubomir Erić. *Psihodinamička psihijatrija /teorije straha i stanja straha*. tom II. Beograd: Službeni glasnik. str. 196–207.
- ДЕЈАНОВИЋ, Славица. (2006). „Допринос Јанка Веселиновића српској психолошкој приповеци“. *Књижевна историја*. Год. 38. бр. 128/129. Београд: Издавачко предузеће „Вук Караџић“. стр. 155–170.
- ДЕЛИЋ, Јован. (2013). „Јанко Веселиновић у критици модерне“. У: *Јанко Веселиновић: 1862–2012*. Зборник радова. Уредник: Светлана Велмар-Јанковић. Београд: САНУ. стр. 1–18.
- ДЕРЕТИЋ, Јован. (2011а). *Историја српске књижевности*. Београд: SEZAM BOOK.
- ДЕРЕТИЋ, Јован. (2011б). *Културна историја Срба*. Београд: Evro giunti.
- ДИМИТРИЈЕВИЋ, Јован. (1886). *Катанска буна у Шапцу, 22. септембра 1844*. Нови Сад: Парна штампарија М. Димитријевића.
- ДУЧИЋ, Јован. (1980). „Борисав Станковић“. У: Борисав Станковић. *Стари дани – Божји људи*. Сабрана дела Борисава Станковића. Књига прва. Приредио: Живорад Стојковић. Београд: Просвета. стр. 11–35.
- ЂОКОВИЋ, Милан. (2012). *Бранислав Нушић*. Београд: Фондација „Милан Ђоковић“ / Алтера.
- ЂОРЂИЋ, Стојан. (1999). „О уметничким вредностима Кочићевих приповедака. У: Петар Кочић. *Кроз међаву и друге приповетке*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства. стр. 7–20.

ЂУКИЋ, Мирко. (2015). „Књижевно дело Јанка Веселиновића“. У: *Лаза Лазаревић/Јанко Веселиновић. Десет векова српске књижевности. Књига 40. Приредио: Мирко Ђукић. Нови Сад: Матица Српска. стр. 225–238.*

ЂУРИЧИЋ, Милица. ГЕОРГИЈЕВ, Ивана. (2013). „Еманципација жена на Балкану у 19. и 20. веку: контрастивна анализа Српкиња и Сефарткиња у модернизацијским процесима“. *Књиженство. Година III. број 3.*

Доступо на: <http://www.knjizenstvo.rs/magazine.php?text=96>

ЂУРИЋ, Војислав. (1951). „О Јанковим сликама из сеоског живота“. У: *Јанко Веселиновић, Одабране приповетке. Ђудо. Београд: Ново поколење. стр. 477–487.*

ЕСИН, Сергей Николаевич. (2005). *Писатељ в теорији литературы: проблема самоидентификации. Москва.*

Доступно на: <http://cheloveknauka.com/v/184653/d/?#?page=1>

ЕПШТЕЈН, Михаил. (2011). *Sola Amore*. Превела: Амра Латифић. Београд: Конрас.

ЕРАКОВИЋ, Радослав. (2013). „Између горког живота и слатке смрти: танатолошки хедонизам Светолика Ранковића“. У: *Светолик Ранковић. Антологијска едиција Десет векова српске књижевности. Књига 46. Приредио: Радослав Ераковић. Нови Сад: Матица српска. стр. 7–24.*

ЕРАКОВИЋ, Радослав. (2016). *Књига о Јакову. Нови Сад: Академска књига, Филозофски факултет.*

ЕРИЋ, Ljubomir. KALIČANIN, Predrag. (2000). *Psihijatrija. Neuroze*. Beograd: Medicinski fakultet.

ЕРИЋ, Ljubomir. (2009). „Socijalna fobija“. У: *Psihodinamička psihijatrija / teorije straha i stanja straha. Том II. Beograd: Službeni glasnik. стр. 96–130.*

ЏЕНЕТ, Žerar. (1985). *Figure*. Prevela: Mirjana Miočinović. Beograd: „Vuk Karadžić“.

ЏЕНЕТ, Žerar. (1992). „Tipovi fokalizacije i njihova postojanost“. У: *Suvremena teorija pripovedanja. Priredio: Vladimir Biti. Zagreb: Globus. стр. 96–116.*

ЖИВАЉЕВИЋ, Данило. (1987). „Српска књижевност с почетка XX века“. У: *Светозар Марковић и реални правац у књижевности. Српска књижевна критика. Књига 5. Нови Сад: Матица српска. Београд: Институт за књижевност и уметност. стр. 449–471.*

ЖИВКОВИЋ, Драгиша. (1994а). *Европски оквири српске књижевности. Књига II. Београд: Просвета.*

ЖИВКОВИЋ, Драгиша. (1994б). *Европски оквири српске књижевности. Књига V. Београд: Просвета.*

- ЖИВКОВИЋ, Вукосава. (2005). „Видови бајковитог у прози Милована Глишића“. У: *Зборник Матице српске за књижевност и језик*. Књига LIII. Свеска 1–3/2005. стр. 387–395.
- ЖУНИЋ, Драган. (2008). *Весела естетика*. Београд: Алтера.
- ИВАНИЋ, Душан. (1970). „Вертер Лазе Лазаревића“. *Књижевна историја*. Бр. 8. Београд. стр. 755–774.
- ИВАНИЋ, Душан. (1996). *Српски реализам*. Нови Сад: Матица српска.
- ИВАНИЋ, Душан. (2002). *Свијет и прича, о приповиједању и приповједачима у српској књижевности*. Београд: Народна књига/Алфа.
- ИВАНИЋ, Душан. (2005). „Мотивација и приповиједање“. *Књижевност и језик*. Бр. 1–2. Београд: Друштво за српски језик и књижевност Србије. стр. 1–13.
- ИВАНИЋ, Душан. ВУКИЋЕВИЋ, Драгана. (2007). *Ка поетици српског реализма*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- ИВАНИЋ, Душан. (2009). „Пут до српске приче (од Глишића до Домановића)“. У: *Глишић и Домановић*. Зборник радова са научног скупа Глишић и Домановић. Уредник: Светлана Велмар–Јанковић. Београд: САНУ. стр. 1–9.
- ИВАНИЋ, Душан. (2014). „Хронотопи српске реалистичке прозе“. У: *Промисљања традиције, фолклорна и литерарна истраживања*. Зборник радова посвећен Мирјани Дрндарски и Ненаду Љубинковићу. Уредници: Бошко Сувајдић, Бранко Златковић. Београд: Институт за књижевност и уметност. стр. 621–647.
- ИВАНИЋ, Душан. (2015). „Прича из живота (Ка одређењу једне прозне врсте)“. *Philologia Mediana*. бр. 7. Ниш: Филозофски факултет. стр. 15–25.
- IRIGARAJ, Lis. „Spekulum – svaka teorija subjekta je uvek bila prilagođavana „muškom““. *Ženske studije*. Бр. 1. електронско издање. Доступно на: <http://www.zenskestudie.edu.rs/izdavastvo/elektronska-izdanja/casopis-zenske-studije/zenske-studije-br-1>
- JASPERS, Karl. (1984). „Tragično znanje“. У: *Teorija tragedije*. Priredio: Zoran Stojanović. Београд: Nolit. стр. 232–249.
- ЈЕВРИЋ, Милорад. (2017). *Историја српске књижевности: реализам I*. Косовска Митровица: Филозофски факултет Универзитета у Приштини са привременим седиштем у Косовској Митровици. Бања Лука: Бесједа.
- ЈЕРЕМИЋ, Љубиша. (1987). *Трагички видови старијег српског романа (од Јакова Игњатовића до Светолика Ранковића)*. Нови Сад: Књижевна заједница Новог Сада. Београд: Институт за теорију књижевности и уметности.

- ЈЕРОТИЋ, Владета. (2002). „Еротско у делу Боре Станковића“. У: *Дарови наших рођака I*. Београд: Ars Libri / Бања Лука: Бесједа. стр. 153–163.
- ЈЕРОТИЋ, Владета. (2009). *Неуроза као изазов*. Београд: Ars Libri.
- ЈЕРОТИЋ, Владета. (2016). „Пусто ерот(ур)ско“. У: *Пуста младост у Бориним сновима*. Зборник радова. Уредник: Душан Петровић. Параћин: „Вићентије Ракић“. стр. 7–15.
- ЈОВАНОВИЋ, Бојан. (2015). *Српска књига мртвих: танатологике I*. Београд: Службени гласник.
- ЈОВАНОВИЋ, Владимир. (2006). „Здравље и нега тела“. У: *Приватни живот код Срба у XIX веку од краја осамнаестог века до Првог светског рата*. Приредили: Ана Столић и Ненад Макуљевић. Београд: Слио. стр. 359–385.
- ЈОВАНОВИЋ, Ђорђе. (1961). „Радоје Домановић“. У: Радоје Домановић. *Изабрана дела*. Београд: Народна књига, Београд, 1961. стр. 297–300.
- ЈОВАНОВИЋ, Ђорђе. (1966). „Радоје Домановић у своје добу и данашњици“. У: *Епоха реализма*, Приредио: Миодраг Протић. Београд: Нолит. стр. 308–321.
- ЈОВАНОВИЋ, Слободан. (2005). *Портрети*. Београд: Политика/Народна књига.
- ЈОВИЧИЋ, Владимир. (1976). *Уметност Борисава Станковића*. Београд: СКЗ.
- ЈОВИЋИЋ, Vladimir. (1978). *Pesnik moralne nostalgije*. Beograd: Prosveta.
- ЈОВИЋИЋ, Vladimir. (1985). *Srpski pisci*. Beograd: Prosveta.
- ЈОСИЋ, ВИШЊИЋ, Мирослав. (1999). *Антологије српских приповедача XIX и XX века*. Београд: Филип Вишњић.
- JUNG, Karl, Gustav. (2009). *Antologija*. Priredila: Jolanda Jakobi. Novi Sad: Prometej.
- JUNG, Karl, Gustav. (2003). *Arhetipovi i kolektivno nesvesno*. Prevod: Bosiljka Milakara, Dušica Lečić-Toševska. Beograd: Atos.
- КАМИ, Alber. (1984). „О будућности трагедије“. У: *Теорија трагедије*. Priredio: Zoran Stojanović. Beograd: Nolit. str. 265–273.
- КАРАЦИЋ, Стефановић, Вук. (1972). *Живот и обичаји народа српскога. Етнографски списи*. Приредио: Миленко С. Филиповић. Београд: Просвета.
- КАТИНСКИ, Јасмина. (2016). „Фолклорни елементи у приповеци *Стари врускавац* Светолика Ранковића“. У: Зборник радова са VII научног скупа младих филолога Србије: *Савремена проучавања језика и књижевности*. Уредник: Маја Анђелковић. Година VII. Књига 2. Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет. стр. 13–21.
- КАШАНИН, Милан. (1968). *Судбине и људи: огледи о српским писцима*. Београд: Просвета.

- KAŠANIN, Milan. (1977). *Izabrani eseji*. Beograd: Rad.
- KJERKEGOR, Seren. (1984). „Odras antičke tragedije u modernoj tragici“. U: *Teorija tragedije*. Priredio: Zoran Stojanović. Beograd: Nolit. str. 93–114.
- KJERKEGOR, Seren. (1980). *Filozofske mrvice*. Preveo: Milan Tabaković. Beograd: Grafos.
- KLAJN, Vladislav. (1964). *Neuroze, Teorija i klinička praksa*. Beograd: Naučna knjiga.
- KOZAK, Krištof, Jacek. (2010). *Privlačna fatalnost: subjekt i tragedija*. Beograd: Službeni glasnik.
- KONSTANTINović, Radomir. (1969). *Filosofija palanke*. Beograd: Treći program/Prosveta.
- KORAĆ, Stanko. (1982). *Književno djelo Sime Matavulja*. Beograd: Srpska književna zadruža.
- KORDIĆ, Radoman. (2007). *Politika književnosti*. Beograd: Filip Višnjić.
- KOСАНОВИЋ, Богдан. (1988). *Трагично у делу Шолохова*. Нови Сад: Књижевна заједница Новог Сада/Институт за стране језике и књижевности.
- KOШ, Ерих (1980). *Приповетка и приповедање*. Нови Сад: Матица српска.
- KREČ, Devid. KRAČFIELD, Ričard. (1973). *Elementi psihologije*. Preveli: Slavoljub Radonjić, Mihajlo Roter. Beograd: Naučna knjiga.
- KRUŠEBAЦ, Тодор. (1951). *Петар Кочић*. Београд: Просвета.
- KYЛAУЗOВ, Маша. (2013). „Прописи о породичној задрузи донети након ступања на снагу Српског грађанског законика 1844. године“. *Зборник радова Правног факултета у Новом Саду*. 1/2013. Нови Сад. стр. 259–269.
- KULJIĆ, Todor. (2014). *Tanatopolitika, sociološkoistorijska analiza političke upotrebe smrti*. Beograd: Čigoja.
- LANSON, Gistav. (2010). „Istorija književnosti“. U: Petar Milosavljević. *Teorijska misao o književnosti. Knjiga prva*. Beograd: Fakultet za strane jezike. str. 313–340.
- ЛAТКOВИЋ, Видо. (1964). *Стјепан Митров Љубиша*. Београд: Рад.
- ЛEОBAЦ, Славко. (1978). *Портрети српских писаца XIX и XX века*. Београд: СКЗ.
- LEŠIĆ, Zdenko. (2003). *Nova čitanja: Poststrukturalistička čitanka*. Sarajevo: Buybook.
- ЛEШИЋ, Зденко. (2010). *Теорија књижевности*. Београд: Службени гласник.
- LEŠIĆ, Josip. (1989). *Branislav Nušić, život i djelo*. Pozorišne monografije 3. Novi Sad: Sterijino pozorje/Matica srpska.
- LOTMAN, Jurij. (1976). *Struktura umetničkog teksta*. Preveo: Novica Petković. Beograd: Nolit.
- ЛОТМАН, Јуриј. (1993). „Уметнички простор у Гогољевој прози“. *Трећи програм*. бр. 96/99. Београд. стр. 263–310.

ЛУКОВ, Андреевич, Владимир. (2003). *Зарубежная литература от истоков до наших дней*. Москва: Академия.

МАКСИМОВИЋ, Војислав. (1999). „Сеоске слике Радоја Домановића“. У: *Књижевна дело Радоја Домановића – Ново читање*. Зборник радова. Уредник: Мирољуб Стојановић. Ниш: Центар за научна истраживања САНУ/Универзитет у Нишу/Студијска група за српски језик и књижевност Филозофског факултета. стр. 175–188.

МАКСИМОВИЋ, Војислав. (2005). „Историјски мотиви у приповјеткама Стефана Митрова Љубише“. У: *Књижевност и историја VI, Транспозиција историјских догађаја и личности у приповеци код Словена*. Зборник радова. Уредник: Мирољуб Стојановић. Ниш: Центар за научна истраживања САНУ. стр. 31–35.

МАКСИМОВИЋ, Горан. (1995а) „Нушићеве ратне приче (Антиратни модел приповиједања као демистификација историје у *Приповеткама једног каплара из српско-бугарског рата 1886*)“. У: *Књижевност и историја*. Зборник реферата са првог научног скупа Књижевност и историја I. Ниш: Центар за научна истраживања САНУ / Универзитет у Нишу / Студијска група за српски језик и књижевност. стр. 197–209.

МАКСИМОВИЋ, Горан. (1995б). *Умјетност приповиједања Бранислава Нушића* (О наративној прози фикционалног типа). Београд: Велвет.

МАКСИМОВИЋ, Горан. (2000). *Домановићев смијех: књижевна студија*. Београд: Слободна књига.

МАКСИМОВИЋ, Горан. (2001). „Домановићева умјетничка проза“. У: Радоје Домановић. *Изабрана дела*. Сремски Карловци/Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића. стр. 7–47.

МАКСИМОВИЋ, Горан. (2003). „Аналитичка слика умјетничке прозе Светолика Ранковића“. *Годишњак за српски језик и књижевност* 7. Год. 14. бр. 7. Ниш: Филозофски факултет. стр. 51–61.

МАКСИМОВИЋ, Горан. (2005). „Натуралистичко-психолошки поступак Петра Кочића“. *Књижевна историја*. Год. XXXVII. Број 125/126. Београд. стр. 161–172.

МАКСИМОВИЋ, Горан. (2005). *Свијет и прича Петра Кочића*. Бања Лука: Бесједа. Београд: Ars Libri.

МАКСИМОВИЋ, Горан. (2007). *Искусство и доживљај*. Београд: Филип Вишњић.

МАКСИМОВИЋ, Горан. (2009). „Дјело, судбина и доба Боре Станковића“. *Годишњак за српски језик и књижевност Филозофског факултета у Нишу*. Год. XXII. бр. 9. Ниш: Филозофски факултет. стр. 215–228.

- МАКСИМОВИЋ, Горан. (2011). „Еротско у *Нечистој крви* Борисава Станковића“. *Зборник Матице српске за књижевност и језик*. Књига LIX. Свеска 1/2011. Нови Сад: Матица српска. стр. 59–71.
- МАКСИМОВИЋ, Горан. (2012). „Идентитет града у прози Стевана Сремца“. У: *Зборник Матице српске за књижевност и језик*. Књига LX. Свеска 1/2012. Нови Сад: Матица српска. стр. 99–118.
- МАКСИМОВИЋ, Горан. (2014). *Казивање града и други огледи*. Ниш: Филозофски факултет.
- МАРИНКОВИЋ, Душан. (2010). *Поетика прозе Борисава Станковића*. Београд: Службени гласник.
- МАРИЋ, Сретен. (2008). *О трагедији*. Београд: Службени гласник.
- МАРЈАНОВИЋ, Весна. (2007). „Комуникација с традицијом на примеру погребног ритуална у Шајкашкој, Тимочкој крајини и Пиротском региону“. *Гласник Етнографског музеја у Београду*. бр. 71. Београд: Етнографски музеј. стр. 63–87.
- МАРКЈЕВИЋ, Henrik. (1974). *Наука о књижевности*. Preveo: Stojan Subotin. Beograd: Nolit.
- МАРКОВИЋ, Светозар. (1987). „Певање и мишљење“. У: *Светозар Марковић и реални правац у књижевности*. Српска књижевна критика. Књига 5. Нови Сад: Матица српска. Београд: Институт за књижевност и уметност. стр. 51–60.
- MARKOVIĆ, Franjo. (1981). *Razvoj i sustav općenite estetike*. Split: Logos. Titograd: Pobjeda.
- MARČETIĆ, Adrijana. (2003). *Figure pripovedanja*. Beograd: Narodna knjiga/Alfa.
- МАТИЈЕВИЋ, Nikolina. (2011). „Žene – obrazovanjem do elite: situacija u Srbiji u 19. veku. Godišnjak Fakulteta političkih nauka. Br. 5. Beograd: Fakultet političkih nauka. str. 533–541.
- МАТИЦКИ, Миодраг. (2013). „Мелодрамско у књижевном делу Јанка Веселиновића“. У: *Јанко Веселиновић: 1862–2012*. Зборник радова. Уредник: Светлана Велмар-Јанковић. Београд: САНУ. стр. 211–221.
- МЕДИГОВИЋ СТЕФАНОВИЋ, Мила. (2012). „У трагању за изгубљеном историјом“. *Паштровићи: (језик и књижевност)*. Зборник радова. Уредник: Мила Медиговић-Стефановић). Београд: Удружење Паштровића и пријатеља Паштровића у Београду „Дробни пијесак“. стр. 164–181.
- МЕДИГОВИЋ, Мила. (2018). „Љубишина Баштина“. У: Стефан Митров Љубиша. *Скочидјевојка*. Приредила: Мила Медиговић-Стефановић. Београд: Просвета. стр. 127–157.
- МЕМИЋ, Mustafa. (1998). *Poznati Bošnjaci Sandžaka i Crne Gore*. Sarajevo: Matica.



- MILIVOJEVIĆ, Zoran. (2004). *Emocije, psihoterapija i razumevanje emocija*. Novi Sad: Prometej.
- МИЛИЋЕВИЋ, Ђ. Милан. (1876). *Кнежевина Србија*. Београд: Државна штампарија.
- МИЛОСАВЉЕВИЋ МИЛИЋ, Снежана. (1999). „Оквирни приповедач у приповеткама Радоја Домановића“. У: *Књижевно дело Радоја Домановића – ново читање*. Зборник радова. Уредник: Мирољуб Стојановић. Ниш: Центар за научна истраживања САНУ/Филозофски факултет. стр. 93–111.
- МИЛОСАВЉЕВИЋ МИЛИЋ, Снежана. (2008). *Прича и тумачење*. Београд: Филип Вишњић.
- МИЛОСАВЉЕВИЋ МИЛИЋ, Снежана. (2011). „Наративне стратегије у *Швабици* Лазе Лазаревића“. *Приповедна уметност Лазе К. Лазаревића*. Зборник радова. Уредник: Милета Аћимовић Ивков. Шабац: Библиотека шабачка. стр. 81–97.
- МИЛОСАВЉЕВИЋ МИЛИЋ, Снежана (2013а). „Прича, њени казивачи и слушаоци у приповеткама Милована Глишића“. *Фигуре читања*. Београд: Службени гласник. стр. 77–97.
- МИЛОСАВЉЕВИЋ МИЛИЋ, Снежана. (2013б). „Швабица или реторика одгоде“. *Фигуре читања*. Београд: Службени гласник. стр. 175–193.
- МИЛОСАВЉЕВИЋ МИЛИЋ, Снежана. (2013в). „Наративна трансмисија фолклорне грађе у раним приповеткама Боре Станковића“. У: *Отпори и прекорачења (Поетика приповедања Боре Станковића)*. Ниш: Филозофски факултет. стр. 7–36.
- МИЛОСАВЉЕВИЋ МИЛИЋ, Снежана. (2013г). „Апелативне форме приповедања у приповеткама Боре Станковића“. У: *Отпори и прекорачења (Поетика приповедања Боре Станковића)*. Ниш: Филозофски факултет. стр. 37–49.
- МИЛОСАВЉЕВИЋ МИЛИЋ, Снежана. (2013д). „Метафора границе као модел читања Станковићеве поетике еротског“. У: *Отпори и прекорачења (Поетика приповедања Боре Станковића)*. Ниш: Филозофски факултет. стр. 49–65.
- МИЛОСАВЉЕВИЋ МИЛИЋ, Снежана. (2013ђ). „Одлике фокализованог приповедања у приповеци *У Ноћи*“. У: *Отпори и прекорачења (Поетика приповедања Боре Станковића)*. Ниш: Филозофски факултет. стр. 65–77.
- МИЛОСАВЉЕВИЋ МИЛИЋ, Снежана. (2013е). „Second-person нарација у приповеци *Увела ружа*“. У: *Отпори и прекорачења (Поетика приповедања Боре Станковића)*. Ниш: Филозофски факултет. стр. 77–89.
- МИЛОСАВЉЕВИЋ МИЛИЋ, Снежана. (2014а). „Приповедачко вишегласје у приповеци *Први пут с оцем на јутрење*“. У: Драгана Вукићевић. Снежана

Милосављевић Милић. *Огледавања Лаза Лазаревић – Симо Матавуљ*. Ниш: Филозофски факултет. стр. 7–29.

МИЛОСАВЉЕВИЋ МИЛИЋ, Снежана. (2014б). „Виртуелна приповест и феномен урањања“. У: Драгана Вукићевић. Снежана Милосављевић Милић. *Огледавања Лаза Лазаревић – Симо Матавуљ*. Ниш: Филозофски факултет. стр. 29–53.

МИЛОСАВЉЕВИЋ МИЛИЋ, Снежана. (2014в). „У мрежи испреплетених времена – Хофман, Фројд и Лаза Лазаревић“. У: Драгана Вукићевић. Снежана Милосављевић Милић. *Огледавања Лаза Лазаревић – Симо Матавуљ*. Ниш: Филозофски факултет. стр. 53–81.

МИЛОСАВЉЕВИЋ МИЛИЋ, Снежана. (2014г). „Болест, слепило, потискивање – Ветар Лазе Лазаревића“. У: Драгана Вукићевић. Снежана Милосављевић Милић. *Огледавања Лаза Лазаревић – Симо Матавуљ*. Ниш: Филозофски факултет. стр. 81–95.

МИЛОШЕВИЋ, Никола. (1972). *Идеологија, психологија, стваралаштво*. Београд: Дуга.

МИТРОВИЋ, Ђорђе. АНДРИЋ, Саво. (1978). *Светозар Марковић и његово доба*. Београд: Рад.

МИКИЋ, Радивоје, (2005). „Ерос и месечина „Стари дани“ Борисава Станковића“. У: Бора Станковић. *Стари дани*. Београд: Политика/Народна књига.

МЛАДЕНОВИЋ, Живомир. (2007). *Српски реалисти*. Београд: Чигоја.

MONSEN, Nina Karin. (2006). *Čovek koji voli: osoba i etika*. Prevela s norveškog: Marija P. Čorić. Sremski Karlovci/Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.

MONTROUZ, Luis. (2003). „Poetika i politika kulture“. У: Zdenko Lešić. *Nova čitanja: Poststrukturalistička čitanka*. Sarajevo: Buybook. стр. 187–204.

НАЈДАНОВИЋ, Милорад. (1962). *Српски реализам XIX века*. Београд: Завод за издавање уџбеника Социјалистичке Републике Србије.

НАЈДАНОВИЋ, Милорад. (1968). *Сеока реалистичка приповетка у српској књижевности XIX века*. Београд: Завод за издавање уџбеника Социјалистичке Републике Србије.

НЕДИЋ, Марко. (2013). „Приповедачки облици Јанка Веселиновића“. У: *Јанко Веселиновић: 1862–2012*. Зборник радова. Уредник: Светлана Велмар-Јанковић. Београд: САНУ. стр. 105–114.

НЕМАЊИЋ, Милош. (2008). *На трагу српске интелигенције XIX века: Топографија и социографија*. Београд: Драслар партнер.

- НИКОЛИЋ, Андра. (1987). „Милован Ђ. Глишић“. У: *Светозар Марковић и реални правац у књижевности*. Српска књижевна критика. Књига 5. Нови Сад: Матица српска. Београд: Институт за књижевност и уметност. стр. 304–317.
- НИКОЛИЋ, Ненад. (2013). „Књижевноисторијска прича – нужност и немогућност“. У: *Немогуће: Завет човека и књижевности*. Зборник радова са VII међународног научног скупа. Уредник: Драган Бошковић. Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет. стр. 133–141.
- НИЋЕ, Fridrih. (2012). *Rodjenje tragedije*. Prevela sa nemačkog: Vera Stojić. Beograd: Dereta.
- НИЋЕ, Fridrih. (2016). *S one strane dobra i zla, Genealogija morala*. Preveo sa nemačkog: Božidar Zec. Beograd: Dereta.
- НОВАКОВИЋ, Бошко. (1963). *Милован Глишић*. Београд: Рад.
- НОВАКОВИЋ, Бошко. (1983). „Борисав Станковић у српској уметничкој прози“. У: *Међуратни критичари. Српска књижевна критика*. Књига 20. Нови Сад: Матица српска. Београд: Институт за књижевност и уметност. стр. 245–279.
- НОВАКОВИЋ, Nada. (2005). „Теорија о nastanku i strukturi porodičnih zadruga. Beograd: Centar za sociološka istraživanja Instituta društvenih nauka. str. 105–134.
- НОВАКОВИЋ, Ненад. (2010). *Поетика и језик у дјелу Петра Кочића*. Бања Лука: Бесједа – Ars Libri.
- NUSBAUM, Marta. (2009). *Krhkost dobrote, sreća i etika u grčkoj tragediji i filosofiji*. Preveo s engleskog: Branimir Gligorić. Beograd: Službeni glasnik.
- ОРУЋ, Hatidže. (2012). „Dinastija Crnojevića u arhivima Turske“. *Forum*. br. 21. Podgorica. str. 15–17.
- ПАНТИЋ, Михајло. (1999). „Приповетке Стевана Сремца – химна свакодневице“. У: Стеван Сремац. *Вукадин и друге приповетке*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- ПАНТИЋ, Михајло. (2015). *Основи српског приповедања*. Београд: Службени гласник.
- ПЕВУЉА, Душко. (2006). „Статус приповједача у приповјеткама Јанка Веселиновића“. У: *Јанко Веселиновић, проза, периодика, позориште*. Зборник радова. Приредила: Слободанка Пековић. Београд: Институт за књижевност и уметност. стр. 91–100.
- РЕЈТМАН, Kerol. (2002). „Bog je čoveku dao pomagača“: Hobs, patrijarhat i bračno pravo“. *Ženske studije: časopis za feminističku teoriju*. Broj 2. Urednik: Biljana Dojčinović. Доступно на: <http://www.zenskestudie.edu.rs/izdavastvo/elektronska-izdanja/casopis-zenske-studije/zenske-studije-br-1>

- PEJOVIĆ, Božidar. (1977). *Književno djelo Stefana Mitrova Ljubiše*. Sarajevo: Svjetlost.
- ПЕЈЧИЋ, Александар. (2014). „Метонимије урбаног света: приповетке Светолика Ранковића“. У: *Свет у књижевности – књижевност у свету*. Зборник радова са научног скупа: Наука и савремени универзитет 3. Уредник: Бојана Димитријевић. Ниш: Филозофски факултет. 2014. стр. 73–86.
- ПЕКОВИЋ, Слободанка. (2003). „Учитавање могуће историје“. У: *Транспозиција историјских догађаја и личности у приповеци код словена*. Зборник радова. *Књижевност и историја VI*. Уредник: Мирољуб Стојановић. Ниш: Центар за научна истраживања САНУ Универзитета у Нишу и Студијска група за српски језик и књижевност Филозофског факултета. стр. 21–29.
- PENČIĆ, Sava. (1967). *O realizmi*. Obod. Cetinje.
- PEROVIĆ, Milenko. (1992). *Granica moraliteta*. Novi Sad: Dnevnik.
- ПЕТРОВИЋ, Сретен. (2006). *Естетика*. Београд: Филолошки факултет / Народна књига.
- ПЕТРОВИЋ, Тихомир. (1993). *Велибор Глигорић о реализму*. Београд: Нова просвета.
- PETROSKA, Blaga. (1973). „Struktura, privređivanje i starešina porodične zadruge“. *Sociologija sela*. br. 40/42 (2-4). str. 120–130.
- ПЕЦО, Асим. (1995). „Један поглед на писану ријеч Стефана Митрова Љубише“. *Писци и њихов језик*. Београд: Просвета. стр. 178–192.
- ПЕШИКАН – ЉУШТАНОВИЋ, Љиљана. (2005). „Борисав Станковић – између традиције и модерности“. *Зборник Матице српске за књижевност и језик*. Књига 53. Св. 1/3. Нови Сад: Матица српска. стр. 431–463.
- PLATON. (1957). *Država, knjiga deseta*. Preveo: Albin Vilhar. Beograd: Kultura.
- ПОПОВ, Чедомир. и сар. (1994). „Од Берлинског конгреса до уједињења: 1878–1918“. *Историја српског народа*. Књига 6. Београд: Српска књижевна задруга.
- ПОПОВИЋ, Јустин. Ћелијски. (2014). „Спомен Светог и праведног кнеза Стефана Штиљановића деспота српског“. *Православие. Ру*, 17 октобра 2014 г. Доступно на: <http://www.pravoslavie.ru/archive/141017>
- ПОПОВИЋ, Тања. (2011). *Стратегије приповедања*. Београд: Службени гласник.
- ПОПОВИЋ, Тања. (2013). „Приповедачки поступци Јанка Веселиновића“. У: *Јанко Веселиновић 1862–2012*. Зборник радова. Уредник: Светлана Велмар Јанковић. Београд: САНУ. стр. 115–127.
- PRINS, Džerald. (2011). *Naratoški rečnik*. Prevela: Brana Miladinov. Beograd: Službeni glasnik.

- PROP, Vladimir. (1982). *Morfologija bajke*. Preveli: Petar Vujičić, Radovan Matijašević, Mira Vuković. Beograd: Prosveta.
- ПРОТИЋ, Предраг. (2006). „Јанко М. Веселиновић виђен из другачијег угла“. У: *Јанко Веселиновић, проза, периодика, позориште*. Зборник радова. Приредила: Слободанка Пековић. Београд: Институт за књижевност и уметност. стр. 71–78.
- PUL, Ejdrjan. (2011). *Tragedija, sasvim kratak uvod*. Preveo: Nebojša Marić. Beograd: Službeni glasnik.
- ПУЦАР, Светозар. (1996). *Опет и поново о Кочићу и са Кочићем*. Бања Лука: Нови глас.
- RADIN, Ana. (1986). *Umetnost pripovedanja Stevana Sremca*. Niš: Gradina.
- РАДОВАНОВИЋ, Александар. (2012). „Дискурс историје и Вајлдова ревизија шекспиријанског наслеђа у причи „Портрет господина В. Х.“. *Књижевна историја*. Год. 44. бр. 148. Београд. стр. 631–651.
- РАДОВИЋ, Ђуза. (1969). „Казивања Стјепана Митрова Љубише“. У: Стјепан Митров Љубиша. *Приповетке*. Српска књижевност у сто књига. Књига 22. Нови Сад: Матица српска. Београд: Српска књижевна задруга. стр. 41–48.
- РАДУЛОВИЋ, Оливера. (2011). „Библијски мотиви у Матавуљевим приповеткама“. У: *Симо Матавуљ – дело у времену*. Зборник радова са међународног скупа: Књижевно дело Симе Матавуља. Уредници: Душан Иванић и Драгана Вукићевић. Београд: Филолошки факултет. стр. 271–281.
- РАСТОВИЋ, Александар. (2013). „Енглези о бунама у Кнежевини Србији 1842–1844. године“. *Историјски часопис*. Књига 62. Београд: Историјски институт. стр. 22–245.
- РАИЧЕВИЋ, Горана. (2007). *Лаза Лазаревић јунак наших дана*. Нови Сад: Академска књига.
- РАИЋЕВИЋ, Gorana. ERAKOVIĆ, Radoslav. (2011). „Fenomen krize identiteta u srpskom romanu XIX i XX veka“. *Slavistična revija*. letnik 59/2011. br 4. str. 373–383.
- РАШКОВИЋ, Душан. (2009). „Унијаћење Срба у Дрнишу и Петрову пољу у 19. веку“. У: *Зборник о Србима у Хрватској 7*. Уредник: Василије Ћ. Крестић. Београд: САНУ. стр. 197–212 .
- RIKER, Pol. (1993). *Vreme i priča*. Prevele: Frida Filipović, Slavica Miletić. Sremski Karlovci/Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.
- RICH, Adrien. (1995). *Of Woman Born: Motherhood as Experience and Institution*. New York, London: W.W. Norton&Compny.

- ROBINS, Rut. (2012). „Da li će prava feministička teorija ustati, molim“. ARS. Cetinje: OFK. Dostupno na: <http://okf-cetinje.org/rut-robins-da-li-ce-prava-feministicka-teorija-ustati-molim/>
- ROBINSON, Lilijan. (2014). „Feministički izazovi književnom kanonu“. ARS. Cetinje: OFK. Dostupno na: <http://okf-cetinje.org/lilijan-s-robinson-izdaja-naseg-teksta/>
- ROKSANDIĆ, Drago. (1991). *Srbi u Hrvatskoj od 15. stoljeća do naših dana*. Zagreb: Vijesnik.
- ROT, Klaus. (2000). *Slike u glavama: ogledi o narodnoj kulturi u jugoistočnoj Evropi*. Prevela: Aleksandra Bejzetov-Vučen. Beograd: Čigoja.
- ROZEN, Majkl. (2015). *Dostojanstvo, istorija i značenje pojma*. Prevela: Jelena Kosovac. Beograd: CILO.
- SKLEDAR, Nikola. (2010). „Pojedinac, kultura, identitet“. U: Zbornik radova. *Kultura, drugi, žene*. Uredince: Jasenka Kodrnja, Svenka Savić, Svetlana Slapšek. Zagreb: Institut za društvena istraživanja u Zagrebu i Plejada. str. 57–73.
- SALECL, Renata. „Žene kao simptom prava“. Dostupno na: <http://www.zenskestudie.edu.rs/izdavastvo/elektronska-izdanja/casopis-zenske-studije/zenske-studije-br-4/254-zene-kao-simptom-prava>
- САЦАК, Младенко. (2008). *Иманентне поетике*. Бања Лука: Филозофски факултет.
- САЦАК, Младенко. (2009). „Глишић: систем приповједних поступака“. У: *Глишић и Домановић*. Зборник радова са научног скупа Глишић и Домановић. Уредник: Светлана Велмар–Јанковић. Београд: САНУ. стр. 141–158.
- СЕКУЛИЋ, Исидора. (1971a). „Петар Кочић“. У: *Исидора Секулић II. Огледи и записи*. Српска књижевност у сто књига. Књига 74. Уредник: Живан Милисавац. Нови Сад: Матица српска. Београд: Српска књижевна задруга. стр. 67–91.
- СЕКУЛИЋ, Исидора. (1971b). „Стјепан Митров Љубиша“. У: *Исидора Секулић II, Огледи и записи*. Српска књижевност у сто књига. Књига 74. Уредник: Живан Милисавац. Нови Сад: Матица српска. Београд: Српска књижевна задруга. стр. 46–67.
- СЕКУЛИЋ, Исидора. (1980). „Боре Станковића вилајет“. У: Борисав Станковић. *Стари дани – Божји људи*. Сабрана дела Борисава Станковића. Књига прва. Приредио: Живорад Стојковић. Београд: Просвета. стр. 38–44.
- SEKULIĆ, Nada. (2014). „Društveni status materinstva sa posebnim osvrtom na Srbiju danas“. *Sociologija*. God. 56. br. 4. Beograd: Kultura. str. 403–426.
- СИМИЋ, Владимир. (2006). Свет детета и његова слика у српској уметности 19. века. У: *Приватни живот код Срба у деветнаестом веку од краја осамнаестог века до*

- Првог светског рата*. Приредили: Ана Столић и Ненад Макуљевић. Београд: Слио. стр. 133–165.
- СИМОНОВИЋ, Риста. (2007). *Живот и дело Борисава Станковића*. Београд: Библиотека града Београда.
- СКЕРЛИЋ, Јован. (1966а). „Милован Глишић“ У: *Епоха реализма*. Приредио: Миодраг Протић Београд: Нолит. стр. 47–67.
- СКЕРЛИЋ, Јован. (1966б). „Јанко Веселиновић“. У: *Епоха реализма*. Приредио: Миодраг Протић. Београд: Нолит. стр. 83–121.
- СКЕРЛИЋ, Јован. (1964). *Писци и књиге 2*. Београд: Просвета.
- СКЕРЛИЋ, Јован. (1964). *Писци и књиге 3*. Београд: Просвета.
- СКЕРЛИЋ, Јован. (2000). *Писци и књиге 3*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- СКЕРЛИЋ, Јован. (1997). *Историја нове српске књижевности*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- СОЛЕША, Биљана. (2014). „Конфликтно језгро приповетке Лазе К. Лазаревића“. *Синтезе*. Год. 3. бр. 6. стр. 49–58.
- СОЛЕША, Биљана. (2015). „Трагично у несатиричној прози Радоја Домановића“. *Синтезе*. Год. 4. бр. 8. стр. 63–75.
- СОЛЕША, Биљана. (2016). „Трагикомична спознаја живота и судбине Кочићевих јунака“. *Синтезе*. Год. 5. бр. 10. стр. 69–86.
- СОЛЕША, Биљана. (2018). „Хронотоп крчме у приповеци српског реализма“. У: *Језик, књижевност, простор*. Тематски зборник радова. Уреднице: Весна Лопичић, Биљана Мишић. Ниш: Филозофски факултет. стр. 217–229.
- СОЛЕША, Биљана. (2019). „Феминистичко истраживање девијантних типова материнства у прози српског реализма“. У: *Језик, књижевност, теорија*. Тематски зборник радова. Уреднице: Весна Лопичић, Биљана Мишић. Ниш: Филозофски факултет. 677–689.
- СТАНКОВИЋ, Урош. (2014). „Разлози честог формирања ванредних судова у Србији 1839–1844“. У: *Владавина права и правна држава у региону*. Зборник радова. Источно Сарајево. стр. 830–844.
- СТАНКОВИЋ, Урош. (2016). Чрезвичайни суд над бунтовницима (1839) и Преки суд формиран поводом Катанске буне (1844). Дисертација. Доступно на: <http://nardus.mpn.gov.rs/bitstream/handle/123456789/6912/Disertacija145432429927167.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

- СТЕФАНОВИЋ, Мирјана Д. (2010). *Аутобиографија*. Београд: Службени гласник.
- STOJANOVIĆ, Zoran. (1984). „Pitanje tragedije“. U: *Teorija tragedije*. Priredio: Zoran Stojanović. Beograd: Nolit. str. 9–27.
- СТРИКОВИЋ, Јован Н. (2016). „Софка антрополошка раван“. У: *Пуста младост у Бориним сновима*. Зборник радова. Уредник: Душан Петровић. Параћин: „Вићентије Ракић“. стр. 77–83.
- ТАУРЕК, Бернхард Х. Ф. (2009). *Филозофирати: учити умирати?* (оглед о иконолошкој модернизацији наше комуникације о умирању и смрти). Предео: Дамир Смиљанић. Нови Сад: Адреса.
- ТЕРАУЏЕВИЋ, Мiodarka. (2017). „Stefan Mitrov Ljubiša i Crna Gora – povijesno-kulturne veze“. *Anali za istarske in mediteranske studije*. Letnik 27. Koper. str. 41–52.
- TEN, Ipolit. (2010). „Uvod u istoriju engleske književnosti“. U: Petar Milosavljević. *Teorijska misao o književnosti*. Knjiga prva. Beograd: Fakultet za strane jezike. str. 283–309.
- ТИМОТИЈЕВИЋ, Мирослав. (2006а). *Рађање модерне приватности: Приватни живот Срба у Хабзбуршкој монархији од краја 17. до почетка 19. века*. Clío: Beograd.
- ТИМОТИЈЕВИЋ, Мирослав. (2006б). „Приватни простори и места приватности“. У: *Приватни живот код Срба у деветнаестом веку од краја осамнаестог века до Првог светског рата*. Приредили: Ана Столић Ненад Макуљевић. Београд: Clío. стр. 165–245.
- TODOROVA, Marija. (1999). *Imaginarni Balkan*. Prevele: Dragana Starčević, Aleksandra Bajazetov-Vučen. Beograd: Čigoja.
- ТОМИЋ, Svetlana. (2014). *Realizam i stvarnost, nova tumačenja proze srpskog realizma iz rodne perspektive*. Beograd: Alfa univerzitet/Fakultet za strane jezike.
- ТРЕБЈЕШАНИН, Жарко. (2000). *Представа о детету у српској култури*. Београд: Југословенски центар за права детета.
- ТРЕБЈЕШАНИН, Žarko. (2002). „Stereotipne predstave o ženi“. U: *Polni stereotipi*. Zbornik radova. Urednica: Isidora Jarić. Beograd: Nova srpska politička misao. str. 91–107.
- ЂОРОВИЋ, Владимир. (2006). *Илустрована историја Срба*. Књига 5. Београд: Народна књига.
- ЂОРОВИЋ, Владимир. (2014). *Историја Срба*. Београд: Ленто.
- ЂУК, Љиљана. (2007). „Поступци психо-нарације у приповеткама Светолика Ранковића“. *Свеске*. Год. 18. бр. 86. стр. 212–218.
- ФИЛИПОВИЋ, Станоје. (1963). *Јанко Веселиновић*. Београд: Нолит.



- FRAJ, Nortrop. (1979). *Anatomija kritike: četiri eseja*. Prevela: Giga Gračan. Zagreb: Naprijed.
- FROJD, Sigmund. (1984). *Uvod u psihoanalizu*. Preveo: Borislav Lorenc. Novi Sad: Matica srpska.
- FROM, Erih. (1989). *Bekstvo od slobode*. Preveli: Slobodan Đorđević, Aleksandar I. Spasić. Beograd: Nolit.
- FROM, Erih. (1976). *Anatomija ljudske destruktivnosti*. Knjiga 1. Preveli: Gvozden Flego i Vesna Marčec. Zagreb: Naprijed.
- FORD, Ričard. (2009). „Autoritet kratke priče”. *Beogradski književni časopis*. Prevela: Adrijana Marčetić. leto 9. br. 15. str. 89–105.
- FUKO, Mišel. (2010). *Spisi i razgovori*. Priredio: Mladen Kozomara. Preveo: Ivan Milenković. Beograd: Fedon.
- ФУКО, Мишел. (1997). *Надзирати и кажњавати. Настанак затвора*. Превела: Ана Јовановић. Сремски карловци/Нови Сад: Издавачка књижевница Зорана Стојановића.
- HAUZER, Arnold. (2015). *Socijalna istorija umetnosti i književnosti*. Preveli: Veselin Kostić i Ksenija Anastasijević. Sremski Karlovci/Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.
- HAČION, Linda. (1996). *Poetika postmodernizma: istorija, teorija i fikcija*. Preveli: Vladimir Gvozden i Ljubica Stanković. Novi Sad: Svetovi.
- HEGEL, Fridrih. (1984). „O tragediji“. U: *Teorija tragedije*. Priredio: Zoran Stojanović. Beograd: Nolit. str. 38–58.
- HEFE, Otrfid. (2011). *Umijeće življenja i moral ili Usrećuje li vrlina?* Preveo: Časlav Koprivica. Novi Sad: Akademska knjiga.
- HORNAJ, Karen. (1976). *Naši unutrašnji konflikti*. Preveli: Dušan Kosović i Batrić Filipović. Titograd: Pobjeda.
- HRISTIĆ, Jovan. (1984). „Problem tragedije“. U: *Teorija tragedije*. Priredio: Zoran Stojanović. Beograd: Nolit. str. 431–447.
- ЦВЕТАНОВИЋ, Владимир. (1982). *Писци српског реализма: XIX век*. Приштина: Јединство.
- CVETANOVIĆ, Slobodan. (1988). *Uticaj vremena na zdravlje ljudi*. Beograd: Naučna knjiga.
- ЦВЕТКОВИЋ, Владимир. (2015). „Феноменологија природних катастрофа”. *Безбједност – Полиција – Грађани*. Година XI. број 3–4. Бања Лука: Министарство унутрашњих послова Републике Српске. стр. 311–327.

- CVETIĆ, Mariela. (2011). *Das Uhaimitliche/psihoanalitičke i kulturalne teorije prostora*. Beograd: Orion art/Univerzitet u Beogradu/Arhitektonski fakultet.
- ЦВИЈИЋ, Јован. (1966). *Балканско полуострво и јужнословенске земље. Основи антропогеографије*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- ЦВИЈИЋ, Јован. АНДРИЋ, Иво. (1988). *О балканским психичким типовима*. Београд: Просвета.
- ЧАЈКАНОВИЋ, Веселин. (1973). *Мит и религија у Срба*. Београд: Српска књижевна задруга.
- ЧАЈКАНОВИЋ, Веселин. (1994). *Речник српских народних веровања о биљкама*. Приредио: Војислав Ђурић. Београд: САНУ/СКЗ.
- ČERNIŠEVSKI, Nikolaj. (2010). „Estetički odnosi umetnosti i stvarnosti“. U: Petar Milosavljević. *Teorijska misao o književnosti*. Knjiga prva. Beograd: Fakultet za strane jezike. str. 360–363.
- ЧОЛАК, Бојан. (2013). „Суровост живота и људска трагедија у прози Јанка Веселиновића“. У: *Јанко Веселиновић: 1862–2012*. Зборник радова. Уредник: Светлана Велмар-Јанковић. Београд: САНУ. стр. 31–44.
- ЧОЛАК, Бојан. (2008). „Стереотипне представе о мушком идентитету и књижевно дело Борисава Станковића“. *Књижевна историја*. Год. 40. бр. 136. стр. 485–499.
- ЧОЛАК, Бојан. (2009). „Модели представљања патријархалног друштва у приповеткама Милована Глишића“. У: *Глишић и Домановић*. Зборник радова са научног скупа Глишић и Домановић. Уредник: Светлана Велмар-Јанковић. Београд: САНУ. стр. 97–105.
- ЧОЛАК, Бојан. (2014). „Приповедни свет Петра Кочића: између концепција задруга – слога и отаџбина – неслога (размирице) – ропство“. *Књижевна историја*. Година 46. бр. 153. стр. 409–426.
- ЏОНИЋ, Урош. (1951). „Милорад Поповић Шапчанин“. У: Милорад Поповић Шапчанин. *Приповетке*. Београд: Српска књижевна задруга. стр. 5–26.
- ŠEVALIJE, Žan. GERBRAN, Alen. (2013). *Rečnik simbola: mitovi, snovi, običaji, postupci, oblici, likovi, boje, brojevi*. Prevod: Pavle Sekeruš, Kristina Koprivšek, Isidora Gordić. Novi Sad: Stylos art.
- ŠELER, Maks. (1984). „О феномену трагичног“. У: *Теорија трагедије*. Приредио: Zoran Stojanović. Beograd: Nolit. str. 138–158.
- ŠELING, Fridrih. (1984). „О трагедији“. У: *Теорија трагедије*. Приредио: Zoran Stojanović. Beograd: Nolit. str. 27–38.

ŠLEGEL, Fridrih. (1984). „Suština grčke tragedije“. U: *Teorija tragedije*. Priredio: Zoran Stojanović. Beograd: Nolit. str. 75–85.

ŠERER, Vilhelm. (2010). „Nasleđeno, naučeno, doživljeno“. U: Petar Milosavljević. *Teorijska misao o književnosti*. Knjiga prva. Beograd: Fakultet za strane jezike. str. 309–313.

ШИЈАКОВИЋ, Иван. (2005). „Нова подручја сукоба између мушкарца и жене“. *Теме*. Год. 29. бр. 3. стр. 323–336.

ШМУЉА, Саша. (2009). „Колективно памћење у дјелу Петра Кочића“. У: Зборник радова. *Петар Кочић данас*. Уредник: Рајко Кузмановић. Бања Лука: Академија наука и умјетности Републике Српске. стр. 101–118.

ŠOPENHAUER, Artur. (1984). „Tragedija kao najviši oblik pesništva“. U: *Teorija tragedije*. Priredio: Zoran Stojanović. Beograd: Nolit. str. 85–93.

## БИОГРАФИЈА

Биљана Солеша (рођ. Панић) рођена је 1971. године у Крушевцу. Основну школу завршила је у Великом Шиљеговцу, средњу педагошку у Крушевцу (1989), Филолошки факултет, одсек Југословенска књижевност и српскохрватски језик у Скопљу (1993). Од септембра месеца 1994. запослена је у Медицинској школи у Крушевцу као професор српског језика и књижевности. Мастер академске студије филологије завршава на Филозофском факултету у Нишу (2012). Докторске студије филологије на Филозофском факултету у Нишу уписала је 2012. године.

Научно-истраживачке радове објављује од 2013. године у стручним публикацијама, часописима и научним зборницима из области српске прозе епохе реализма, методике наставе књижевности и области читања и читалачке писмености. Редовни је сарадник часописа *Синтезе* (Крушевац). Објавила је и монографију *Медицинске школе, Медицинска школа Крушевац 1948 – 2018* (2018).

Учесник је међународних и домаћих научних скупова: *Васпитач у 21. веку* (Соко Бања, 2015), *Наука и савремени универзитет 6* (Ниш, 2016), *СТУДКОН 2* (Ниш, 2016), *Културно-потпорна средства у функцији наставе и учења* (Ужице, 2017), *СТУДКОН 3* (Ниш, 2017), *Језик, књижевност, простор* (Ниш, 2017), *Уметност и контекст: природа у уметничким делима* (Ниш, 2017), *Наука без граница 1* (Косовска Митровица, 2017), *Књижевност за децу у науци и настави* (Јагодина, 2017), *Балкани – језик, историја, култура* (Велико Трново, 2017), *Четрнаести међународни славистички сусрети* (Софија, 2018), *Наука без граница 2* (Косовска Митровица, 2018), *Наука и савремени универзитет 8* (Ниш 2018), *Језик, књижевност, теорија* (Ниш, 2018), *Језик, књижевност, контекст* (Ниш, 2019), *Књижевност за децу и младе у науци и настави* (Јагодина, 2019).

У педагошком раду инсистира на афирмацији тематског приступа настави у образовној пракси средње школе.

## ИЗЈАВА О АУТОРСТВУ

Изјављујем да је докторска дисертација, под насловом

### **ТРАГИЧНО У ПРИПОВЕЦИ СРПСКОГ РЕАЛИЗМА**

која је одбрањена на Филозофском факултету Универзитета у Нишу:

- резултат сопственог истраживачког рада;
- да ову дисертацију, ни у целини, нити у деловима, нисам пријављивао/ла на другим факултетима, нити универзитетима;
- да нисам повредио/ла ауторска права, нити злоупотребио/ла интелектуалну својину других лица.

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци, који су у вези са ауторством и добијањем академског звања доктора наука, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада, и то у каталогу Библиотеке, Дигиталном репозиторијуму Универзитета у Нишу, као и у публикацијама Универзитета у Нишу.

У Нишу, 13.05. 2019.

Потпис аутора дисертације:

  
Биљана С. Солеша

**ИЗЈАВА О ИСТОВЕТНОСТИ ЕЛЕКТРОНСКОГ И ШТАМПАНОГ ОБЛИКА  
ДОКТОРСКЕ ДИСЕРТАЦИЈЕ**

Наслов дисертације: **ТРАГИЧНО У ПРИПОВЕЦИ СРПСКОГ РЕАЛИЗМА**

Изјављујем да је електронски облик моје докторске дисертације, коју сам предао/ла за уношење у **Дигитални репозиторијум Универзитета у Нишу**, истоветан штампаном облику.

У Нишу, 13.05. 2019.

Потпис аутора дисертације:



Биљана С. Солеша

## ИЗЈАВА О КОРИШЋЕЊУ

Овлашћујем Универзитетску библиотеку „Никола Тесла“ да у Дигитални репозиторијум Универзитета у Нишу унесе моју докторску дисертацију, под насловом:

### ТРАГИЧНО У ПРИПОВЕЦИ СРПСКОГ РЕАЛИЗМА

Дисертацију са свим прилозима предао/ла сам у електронском облику, погодном за трајно архивирање.

Моју докторску дисертацију, унету у Дигитални репозиторијум Универзитета у Нишу, могу користити сви који поштују одредбе садржане у одабраном типу лиценце Креативне заједнице (Creative Commons), за коју сам се одлучио/ла.

1. Ауторство (CC BY)

2. Ауторство – некомерцијално (CC BY-NC)

3. Ауторство – некомерцијално – без прераде (CC BY-NC-ND)

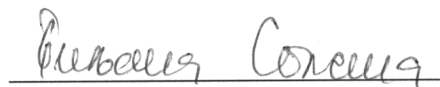
4. Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима (CC BY-NC-SA)

5. Ауторство – без прераде (CC BY-ND)

6. Ауторство – делити под истим условима (CC BY-SA)

У Нишу, 13.05. 2019.

Потпис аутора дисертације:



Биљана С. Солеша