

УНИВЕРЗИТЕТ У БЕОГРАДУ  
ФИЛОЛОШКИ ФАКУЛТЕТ

Бојан Т. Чолак

Модели представљања патријархалног  
друштва у прози српске модерне

докторска дисертација

Београд, 2013

UNIVERSITY OF BELGRADE

FACULTY OF PHILOLOGY

Bojan T. Čolak

Models Representing Patriarchal Society in  
Serbian Modernist Prose

Doctoral Dissertation

Belgrade, 2013

Ментор: ред. проф. др Јован Делић, Филолошки факултет Универзитета у Београду

Чланови комисије:

Датум одбране:

## Модели представљања патријархалног друштва у прози српске модерне

### *Резиме*

Период модерне у српској књижевности обухвата писце који су стварали на самом крају XIX и на почетку XX века. Према је у историјама књижевности модерна углавном омеђена 1901. и 1914. годином (од почетка века до Првог светског рата), поједина значајна дела овога периода штампана су раније, друга и након завршетка рата.

У периоду модерне појављују се нека од најважнијих и најутицајнијих дела српске литературе (зачеци модерне српске прозе), која су снажно утицала на потоње ствараоце, у њој налазимо и заметке авангардних поетика.

Као тематска доминанта прозе овога периода издваја се однос писца према патријархалној култури и њеним вредностима. Стога је прозно стваралаштво модерне занимљиво испитати управо са културолошког аспекта. На тај начин могуће је сагледати линије континуитета у српској књижевности (успостављање односа према писцима претходне епохе – реализма, чија су дела такође обележена инсистирањем на ауторовом ставу према патријархалној култури), открити основе на којима се формирао и из којих је проистекао овај књижевни период, али се тиме предочава и оно што је епоха модерне пружила потоњем стваралаштву.

Са културолошког аспекта модерна остаје блиска књижевности реализма будући да се човек и свет превасходно одређују као позитивни или негативни у односу на вредности које су карактеристичне за патријархалну културу. Ако се изузети у тематици приповетке и могу наћи, када је реч о роману не наилази се нити на један пример где се прича формира независно од односа појединца и патријархалне културе.

Став писца према патријархалној култури или неким њеним својствима (рецимо, начину склапања брака без љубави а из материјалне користи) може бити критички или не, али је однос према нормама патријархалне културе увек у основи

образовања приче или заплета: љубавне интриге засноване на верности супружника или моралним дилемама ступања у ванбрачни однос, удаја за невољеног (или њено одбијање) и жал за вољеним партнером/партнерком, жеља за одвајањем од породице, настојање да се одговори захтевима породице, друштва, потреба да се испуне своје друштвене и породичне улоге (мајке, сина, супруге, оца-хранитеља, газде...), жртвовање појединца зарад заједнице или задруге, тежња да се јединка уклопи у моралну слику друштва...

Занимљиво је да се патријархална култура у делима писаца модерне претежно везује за сеоску средину, док се градска најчешће показује као њена супротност (нека врста антипатријархалног уређења). Када је о вароши или паланци реч њихов статус је променљив, па је негде њихова слика ближа селу, а негде граду.

Иако се доживљава као подручје у којем не владају принципи патријархалног друштва, слика града конструише се у односу на непостојање вредности патријархалне сеоске културе. Отуда су главна обележја града хаос, обесмишљеност егзистенције, морална посрнућа, иживљавање сексуалности, егоизам, нерад, материјални и лични интерес, национално одрођавање, одрицање од породице, те, коначно, одсуство било каквих вредности (Св. Ђоровић, И. Ђипико, М. Ускоковић, В. Милићевић, В. Петровић). Град је повезан са оним непоштеним, исквареним, нечистим, са оним што спутава појединца и што је у основи супротно не само селу, већ и природи као таквој (И. Ђипико, В. Милићевић).

С друге стране, однос према селу је амбивалентан. Док поједини аутори показују критичан став према сеоском друштву (најчешће само савременом, посебно се критикује обичај склапања брачног савеза мимо воље младенаца а зарад обезбеђивања што бољег материјалног статуса – приче П. Кочића), други у њему проналазе спас за изгубљеног појединца (особито дела М. Ускоковића и В. Петровића). Повратак селу, присутан у делима већине писаца, заправо почива на повратку патријархалном друштву и његовим вредностима. Основна јединица патријархалне културе је породица. Она се доживљава као стожер и чувар појединца, док свако одељивање од породице води у пропаст (Кочић, Ускоковић, Петровић). Сеоска заједница најчешће се показује као чувар слоге, као друштво у којем живи

наиван, поштен и сложан живаљ. Оваквој слици сељака опонирани су (мимо грађана) сеоски попови, адвокати и уопште лица која презентују власт (И. Ћипико, Св. Ћоровић).

Патријархат се код многих писаца овог периода сагледава уско повезан са српским националним идентитетом. Стога се код појединих писаца разарање породице и патријархалне културе доводи у везу са пропашћу Србије.

Диференцијација патријархалних модела присутна у етнолошким студијама није значајније изражена и у књижевности овога периода. Патријархат се преваходно доживљава као утопијски систем којем се тежи, а чије вредности нису више присутне на селу, док у граду никад нису ни постојале. Систем, дакле, којем се треба вратити, а који ће пружити спас изгубљеном појединцу. Чак и код писаца код којих наизглед постоји критика патријархата и потреба за повратком природи и природности (И. Ћипико, В. Милићевић), не може се говорити о напуштању доживљаја човека и света преко патријархата нити о одбацивању патријархалне културе као такве. Изузетак чини стваралаштво Борисава Станковића које указује на крутост патријархалног система и пружа критику његових основних начела („Они“, „Покојникова жена“, *Газда Младен...*).

Културолошка анализа српске прозе с почетка XX века показала је да 1913. године, са прозом Исидоре Секулић и Станислава Винавера, долази до напуштања доживљаја човека и света преко система вредности патријархалне културе, те да се прича формира независно од приче о односу појединца и патријархалне културе. Ова нова проза део је нових поетичких концепција које ће се снажно развити по завршетку Првог светског рата.

С обзиром на овакав, културолошки приступ, у литературу су, осим студија књижевно-теоријског и књижевноисторијског усмерења, уведене и оне које припадају подручју антропологије културе, етнологије и етнографије, психологије.

Коначни циљ дисертације представља сагледавање, у културолошком кључу, слике патријархалног модела у књижевности модерне.

Кључне речи: проза српске модерне, културни модели, слика патријархата, етнографија, Оријент – Запад – Балкан (Србија), колектив, индивидуализам, сексуалност, природност, село – варош – град.

Научна област: наука о књижевности

Ужа научна област: српска књижевност

## Models Representing Patriarchal Society in Serbian Modernist Prose

### *Summary*

The modernist period in Serbian literature covers the writing of the very end of the 19<sup>th</sup> century and the early years of the twentieth. Although literary histories usually set this period between 1901. and 1914, or up to the outbreak of World War I, certain important works were published earlier and others after the end of the war.

Some of the most important and influential works of Serbian literature – the early developments of modern Serbian prose – emerged in the modernist period, strongly influencing later authors and containing seeds of the avant-garde.

A predominant theme of the time was the author's relation towards the values of a patriarchal culture. If we examine modernist prose from the cultural aspect, we observe lines of continuity leading back to writers of the previous – realist – epoch (where work was, again, heavily influenced by the writer's attitude towards patriarchalism), and lay bare the underlying foundations of modernism while making plain its legacy to the literature that was to follow.

From the cultural aspect, modernist literature remains close to that of realism, as both man and the world are primarily determined as either positive or negative in relation to the characteristic values of a patriarchal culture. Although exceptions exist in the subject matter of some short stories, not a single example can be found of a novel where the story takes shape independently of the relation between the individual and the patriarchal culture.

The author's attitude towards the patriarchal culture or some of its aspects (as, for instance, entering into a loveless marriage for material reasons) may or may not be critical, but attitude towards the norms of that culture invariably underlies the story or plot: lovers' intrigues based on matrimonial fidelity or the moral dilemma of entering into an extra-marital affair, a girl marrying someone she does not love, or her refusal to do so and consequent grief, the desire to break away from the family, striving to meet the demands of family and society, the need to fulfill one's own social and family roles (mother, son, wife,



father/provider, head of the household/master), sacrificing the individual for the sake of the community or the extended family of the traditional communal household (*zadruga*), and the individual's own efforts to adapt to the moral vision of society.

It is interesting that modernist writers tend to link patriarchal culture to a rural environment, while an urban surrounding is usually shown as its opposite – a kind of anti-patriarchal order of things. As for small or backward towns, their status is changeable, in some cases more resembling the village, in others the town or city.

Although seen as a place not governed by patriarchal principles, the image of the town or city is constructed in relation to the non-existent values of the patriarchal village culture. Therefore, the main features of the urban setting are chaos, the meaninglessness of existence, moral downfall, sexual indulgence, egoism, idleness, material and personal interest, estrangement from nation and family and, ultimately, the absence of any kind of values whatsoever (Sv. Ćorović, I. Ćipiko, M. Uskoković, V. Milićević, V. Perović). The city is associated with everything that is corrupt, debased and polluted, abounding in all that inhibits individual development and essentially contrary not only to the rural life, but also to nature as such (I. Ćipiko, V. Milićević).

On the other hand, the relation towards the countryside is ambivalent. While some authors are critical of village society (usually only the contemporary one – there is particular criticism of arranged marriages without the couple's consent in order to achieve material status, as seen in the stories of P. Kočić – others see it as deliverance for the individual who has gone astray, notably in the works of M. Uskoković and V. Petrović. The return to the village, present in the works of most authors, actually rests on the return to patriarchal society and its values. The basic unit of patriarchal culture is the family, perceived as the linchpin and guardian of the individual, while any kind of hiving-off from the family leads to ruin (Kočić, Uskoković, Petrović). The village community is usually presented as the guardian of unity, a society denized by naïve, upright and united people. As opposed to this picture of peasants (apart from the citizens), are the rural clergy, lawyers and those representing the authorities in general (I. Ćipiko, Sv. Ćorović).

Many writers of the period perceive a close connection between the patriarchate and Serbian national identity; some in consequence link the destruction of the family and

patriarchal culture to the collapse of Serbia.

The differentiation of the patriarchal model present in ethnological studies is not prominent in the literature of the period. The patriarchate is mainly seen as a utopian system worth striving for, but whose values are no longer present in the countryside, while in the towns and cities they never even existed. It is therefore, an order to which society should return and which will provide salvation to the individual who has lost his way. Even with authors who appear to criticize the patriarchate and the need to return to nature and a natural way of life (I. Ćipiko, V. Milićević), there is no question of abandoning the perception of man and the world through the prism of the patriarchate, or of rejecting patriarchal culture as such. An exception is provided by the works of Borisav Stanković, who points to the cruelty of the patriarchal system and offers a criticism of its basic principles – *Oni* (They), *Pokojnikova Žena* (The Wife of the Departed), *Gazda Mladen* (Master Mladen).

A cultural analysis of Serbian prose of the early 20<sup>th</sup> century has shown that in 1913, the prose of Isidora Sekulić and Stanislav Vinaver abandons the perception of man and the world through the lens of a patriarchal value system. This new prose forms part of new literary concepts which were to develop in strength after World War I.

In addition to theoretical and historical literary studies, the cultural approach introduces insights from the areas of cultural anthropology, ethnology, ethnography and psychology.

The final objective of the present dissertation is to use the cultural key to discuss images of the patriarchal model in modernist literature.

Key words: Serbian modernist prose, cultural models, images of a patriarchal society, ethnography, Orient – West – Balkans (Serbia), collective, individualism, sexuality, naturalness, village – small town – city.

Field: Literature

Subject: Serbian literature

## САДРЖАЈ

### Увод

ПРИПОВЕДНИ СВЕТ ПЕТРА КОЧИЋА: ИЗМЕЂУ КОНЦЕПЦИЈА *ЗАДРУГА – СЛОГА – СЛОБОДА* И *ОТАЦИНА – НЕСЛОГА (РАЗМИРИЦЕ) – РОПСТВО*

Буђење чула, еротизација женских субјеката и симболика груди

Утицај етнографа на приповедну инспирацију и обележја мушког идентитета

ИВО ЋИПИКО: ОКРЕНУТОСТ ПРИРОДИ

Опозиција село – град и типизација ликова

Основна обележја друге збирке. Нов јунак – равнодушно неактивно биће

Природа као извор среће и унутрашње хармоније

Доживљај задруге, фигуре оца и мајке. Основне карактеристике ликова

Романсијерски рад

Приповедна проза након романсијерске – Збирке *Крај мора* и *Прељуб*

СВЕТОЗАР ЋОРОВИЋ: ИЗМЕЂУ ИДЕАЛИЗАЦИЈЕ И ДЕИДЕАЛИЗАЦИЈЕ ПАТРИЈАРХАЛНОГ ДРУШТВА

Первертовање родних улога: одступање од пожељног модела мушког идентитета у патријархалној култури

Нове љубавне ситуације

Слика патријархалног света и привлачност негативног јунака

Деидеализација основних начела патријархалне културе

Лик нежење

Патријархална средина и још неколико нових типова јунака у прози српске модерне

Насиље мушкарца и стереотип о женској природи

Жртвовање зарад одбране части породице

Патријархат и мушка сексуалност, још два случаја

Између деидеализације и идеализације сеоског друштва

Романсијерско стваралаштво: идеализација патријархата, стереотипни ликови и њихови односи

СЛИКА ПАТРИЈАРХАЛНОГ ДРУШТВА У ДЕЛУ БОРИСАВА СТАНКОВИЋА

Патријархални свет збирке *Из старог јеванђеља*

Реално и симболичко насиље: мушкарац изван пожељног модела

Патријархална култура и брак

*Стари дани*

Иживљавање сексуалности и родне улоге

Породичне и друштвене улоге у патријархату: тешке и несрећне судбине

Патријархат у причама које су остале ван збирки

Опозиција село–град

Слобода и отуђење

Јунаци збирке *Божји људи*

*Нечиста крв*: појединац у сусрету култура

*Газда Младен*: роман патријархалне културе

*Певци*: (аутопоетички) роман о самоукидању

МИЛУТИН УСКОКОВИЋ: ПАТРИЈАРХАТ – СПАС ЗА ЛУТАЈУЋЕГ (ИЗГУБЉЕНОГ) ПОЈЕДИНЦА

Увид у неколике досадашње приступе Ускоковићевом стваралаштву

Прве збирке: најави и развој доминантних представа и мотива

*Дошљаци*: од грађанске индивидуалности до сеоског патријархалног модела

Приповетке до 1910.

*Чедомир Илић*: идеализација сеоског патријархалног модела

Постхумно објављене приче

ВЕЉКО МИЛИЋЕВИЋ: ОДБАЦИВАЊЕ КУЛТУРНИХ СИСТЕМА И ОКРЕНУТОСТ ПРИРОДНОСТИ

Романсијерски рад

Приповедачки рад

ВЕЉКО ПЕТРОВИЋ: СУСРЕТ ОБЕСМИШЉЕНОГ ЗАПАДЊАЧКОГ ГРАЂАНСКОГ СВЕТА И БАЛКАНСКЕ ПАТРИЈАРХАЛНО-РАТНИЧКЕ ЕТИКЕ

МОДЕРНИЗАЦИЈА СРПСКЕ ПРОЗЕ: ОКРЕТАЊЕ ОД ДОМИНАНТНОГ КУЛТУРНОГ МОДЕЛА

*Приче које су изгубиле равнотежу* Станислава Винавера: владавина насмејаних

и намрштених безизразности и пораз индивидуалности

Исидора Секулић: индивидуалност и женски субјект

ЗАКЉУЧАК

ИЗВОРИ

ЛИТЕРАТУРА

БИОГРАФИЈА АУТОРА

## УВОД

На свест о издиференцираности патријархалне културе на Балкану, односно у Србији, наилази се код многих аутора с почетка XX века. До данас најприхваћенију поделу сачинио је Јован Цвијић. Он је, како Петар Џацић пише, утврдио постојање четири психичка типа Јужних Словена – динарски, централни, панонски и источнобалкански – и више варијетета и група у њиховим оквирима. Премда је ова Цвијићева подела била изложена критици многобројних етнографа, чини се, бар када је реч о књижевницима који су стварали у овоме периоду, да се она показала значајном. Уосталом, и сам се Цвијић приликом осликавања одређених психичких типова служио и примерима из књижевности, па се може закључити да је овај етнограф књижевни текст посматрао као могући (историјски / етнографски) извор. Овакав Цвијићев однос не треба да чуди. У периоду који је претходио Првом светском рату писци су се неретко угледали на етнографе, чак су тражили да их подуче етнографским методама бележења (о чему сведочи сачувана преписка). Очигледно је међу тадашњим књижевницима постојала тежња да се што аутентичније, односно реалистичније „ухвате“ и представе регионални типови. Овакво настојање без сумње је повезано и са доминантним гласовима ондашње књижевне критике, али и са још увек снажним утицајем реалистичке поезике. Тако, рецимо, Јован Дучић у оцени приповедачког стваралаштва Светозара Ћоровића говори о одсуству локалног колорита, онога по чему се Ћоровићев јунак разликује од јунака из других средина:

„Ћоровићеве мостарске приче, поред све своје интересантности, немају ништа локално; то нијесу лица из живота, него из приче; нијесу то наши људи – то су јабанције, дошљаци, који говоре наш језик, носе наше одело, имитују нас у нашој простоти, али који нијесу Мостарци. [...] А оно у Ћоровића све није онако, или бар није оно што је главно, што је најљепше, што је есенција, што нас Мостарце карактерише и прави интересантним. [...] Тако је и са причама са села. То није село,

то су људи са села, сељаци без села. [...] Нигдје сјенке нашег села, с његовим каменарима, сламним и плочним крововима, оградама из којих избија мирис смиља и црвени се крвави цвијет шипка. Није то наш сељак с његовом тешком сиротињом, његовим илузијама за будућност којима се предаје, а у којима скапава“ (Дучић 1989, 370).

Дучићев пример само је један у низу сличних.

Јован Скерлић, вероватно највећи и најјутицајнији критичар до Првог светског рата, у чланку „Србија, њена култура и њена књижевност“ („Босанска вила“, 1910, 33–37), инспирисан Цвијићевим делом, размишља о територијалној распрострањености српске књижевне делатности, а карактеристичан став износи већ првом реченицом:

„Србијанска књижевност, или тачније говорећи: српска књижевност у Србији, срећом само је један саставни део српске књижевности али најважнији и најнапреднији саставни део њен“ (Скерлић 1910, 33).

Инспирација ставовима Ј. Цвијића приметна је и код Јована Дучића у тексту о Борисаву Станковићу, кад говори о постојању различитих модела патријархалне културе:

„Странац би се, идући тим путем, могао преварити о правој психи српског племена, о емоционалности нашег човека, а нарочито о односима тога човека према његовој жени (ДБС 1983, 68). [...] У другим нашим покрајинама живи свет, чини ми се, са осећањима нешто површнијим у погледу љубави и страсти за жену, али се ово надокнађује нечим много сложенијим и мушкијим, дубљим, а можда чак и загонетнијим“ (Исто, 69). [...] „У Шумадији се уопште онако не љуби, нити се онаквим језиком о стварима срца игде говори. [...] Шумадинац, то је хајдук и војник“ (Исто, 73).

Напоследку закључује:

„Код нас постоје одиста разне географске зоне и различите моралне средине, међу којима често скоро нема никаквог међусобног афинитета“ (Исто, 74).

Запажа се, дакле, интензивна тежња да се у књижевницима развије свест о постојању регионалних типова. Истиче се потреба да свака српска средина има свога писца. Скерлић зато у оцењивању вредности прозаисте често инсистира на регионалној „верности“ његовог дела:

„И том приликом казао све што мисли, осећа и трпи не само он, но стотине хиљада Давида, растурених широм Босне. То није онај конвенционални сељак наших писаца ‘приповедака са села’. [...] То је сељак онакав какав је, материјалан, савијен над својим комадом земље, који не види даље од видика сеоског торња, лукав, неповерљив, са пуно и пуно нимало идиличних особина“ (Скерлић 2000, 140).

Бранко Лазаревић такође указује на локално код писаца модерне, али одбацује миметизам као мерило вредности:

„Као што је Јанко Веселиновић волео и описивао своју Мачву, Светолик П. Ранковић своју Шумадију, Милован Ђ. Глишић Подунавље, као што Иво Ћипико воли и описује своју Границу, а Петар Кочић Крајину, тако исто и Борисав Станковић има за свој приповедачки терен своје Врање, своје место рођења. [...] То Врање је пуно лепота, интересантности, призора, ‘слика и прилика’, ‘згода и незгода’, изразитих типова, нарочитих склоности и чудних схватања...“ (Лазаревић 2003, 197–198). [...] „Оно старинско, усталом, да ‘писац треба да стави огледало пред природу’, није никада ни било тачно за даровитије природе“ (Исто, 200).

Инсистирање на значају представљања регионалног још израженије је у историјама књижевности. Прегршт примера нуди Скерлићева *Историја*:



„До Борисава Станковића српска приповетка је била ограничена само на северне и западне крајеве наше; Станковић први уводи у приповетку наше југоисточне крајеве, новоослобођене крајеве. [...] Он описује оно што је видео и осетио, врло често људе који су одиста постојали и догађаје који су се одиста десили, налазећи у једној полуисточњачкој паланци цео ‘очарани врт’ љубави, преливајући то све великом поезијом свога срца, доказујући не речју но делом да за правога песника нема баналности у животу. У његовим описима врањског живота има врло много врањског, локалног“ (Скерлић 1997, 399).

„Иво Ћипико продужује онај низ приповедача који је Далмација дала српској књижевности. [...] Он је описивао живот далматинског сељака, нарочито у Загорју, живот тврд и мучан, али у коме се сачувало много старинског и патријархалног“ (Исто, 401–402).

„Готово сви српски крајеви представљени су у данашњој српској књижевности: Босну ваљано заступа Петар Кочић. [...] Његови описи сеоскога живота Босанске крајне, коју дотле нико није описивао у српској књижевности, описи њених модрих планина и старих шума“ (Исто, 402–403).

Сигурно најјачи утицај антрополошке и етнографске литературе огледа се у студији *Српскохрватска књижевност* Герхарда Геземана. О томе сведочи већ наслов уводног поглавља „Културне зоне и племена“. Геземан на почетку јасно одређује сопствени приступ у сагледавању историје српскохрватске књижевности:

„Овде нам се разумевање не отвара деобом Балкана на источну (византијску) и западну (латинску) половину, него познавањем културних зона“ (Геземан 1934, 3).

Владимир Вујић, преводилац овога дела и писац предговора, запажа:

„Утицај Цвијићеве поделе (из његове антропогеографије) јасан је. Али је карактеристично, и ново за нашу историју књижевности, што је уведено посматрање

‘културних зона’, те је унето много свежине у целу ову ‘синтетичку збијеност’. Очигледно је тежиште интереса г. Геземана на ‘динарском човеку’ који је, за њега, носилац књижевности“ (Вујић 1934, X).

Остављајући по страни Геземанову поделу на културне зоне, усмерићемо се на оно што је овај књижевни историчар и проучавалац изрекао о епоси модерне. Премда српску модерну види као значајнију од хрватске, Геземан се изузетно кратко на њу осврће. У приказу стваралаштва из овога периода инсистира, тако, на интензивном београдском културном животу, у којем учествују не само књижевници, него и научници, естетичари, есејисти. На основу тога (целокупног културног живота) он, чини се, и доноси закључак о српској модерни као значајнијој од хрватске.

Регионални приступ оцењивању дела прозних писаца периода модерне задржаће се као доминантан у историјама српске књижевности готово кроз цео XX век. Јован Деретић у *Историји српске књижевности* поглавље о прозаистима модерне насловљава „Између регионализма и модерног израза“, а започиње га следећим реченицама:

„Нови приповедачи пристизали су највише из унутрашњости, из крајева који су се ослободили од Турака тек после Берлинског конгреса, или су се још увек налазили у оквирима Отоманске империје. Књижевност осваја регије књижевноуметнички мање познате или сасвим непознате, она открива Херцеговину, Босну, југоисток Србије, Стару Србију и др. Приповедачи који долазе из тих крајева изузетни су регионалисти, они уметнички артикулишу локалне прилике и менталитете у још већој мери него што су то чинили ранији приповедачи“ (Деретић 2004, 984).

Осим писаца у чијем је стваралаштву приметан снажан утицај етнографије (Кочић), или се пак осећа изванредан њен утицај и тежња за што вернијим представљањем дате средине (Ћипико, Ћоровић, Станковић), у књижевности модерне јавља се и одређен број књижевних остварења којима у првом плану није приказ

сеоско-варошке регионалности, већ слика модерног грађанског друштва (М. Ускоковић, В. Милићевић, В. Петровић). Но, и код њих (који уводе градску тематику), слика човека и света (града) најчешће се конструише кроз минус присуство, тачније – одсуство регула сеоског патријархалног друштва.

Основни циљ рада *Моделу представљања патријархалног друштва у прози српске модерне* јесте да се преиспита у којој се мери у прози до Првог светског рата може говорити о разликама у моделима патријархалне културе на подручјима где живе Срби. Зато ће се разматрати стваралаштво писаца који припадају различитим регионалним зонама. Из анализе ће изостати ствараоци чији је значај за потоњи развој српске књижевности био мањи. Уз то, овакав избор руковођен је и, с једне стране, књижевним вредностима дела, док су, с друге, поједини писци изостављени и зато што не одступају, у значајнијој мери, од већ понуђене слике културних модела. О њима ће бити више речи у некој другој прилици.

Писци чије ће стваралаштво послужити као извор и грађа за проучавање патријархалних културних модела нису, међутим, само представници одређених регија, они су и репрезентативни за српску књижевност. Реч је о Петру Кочићу (Србин из Босне), Иви Ћипику (Србин из Хрватске, приморје), Светозару Ћоровићу (Србин из Херцеговине), Борисаву Станковићу (Србин са југа Србије), Милутину Ускоковићу (Србин из централне Србије, град), Вељку Милићевићу (Србин из Хрватске, град) и Вељку Петровићу (Србин из Војводине).

Испитивања слика културних модела, које су понуђене у књижевним делима, оствариће се примарно преко анализе ликова. Сагледава се мера уклапања јунака у „пожељни модел“ у патријархалној култури, разматрају се његове породичне, друштвене и родне улоге (изузетно важне у патријархалној култури), однос према породици, индивидуализму, колективу. Од значаја ће такође бити начин на који се представља заједница (задруга), уочавање њене функције у животу појединца. Посебан акценат биће стављен на слике села, вароши и града, уз покушај да се одговори на низ питања: да ли и у којој мери постоје разлике између ових средина с обзиром на морал, родне, породичне и друштвене улоге, осећање остварености

(осмишљености) појединаца, приказ породице и заједнице уопште.

Испитаће се и колико је код српских писаца на почетку XX века била развијена свест о патријархату као ономе што битно детерминише српски национални идентитет. С друге стране, предмет истраживања биће и веза патријархата с културом Оријента, односно Запада – стога се уводи и питање везе патријархата и „националног питања“. Занимљиво је истражити и у којој мери су друштвена уређења села и града уопште доживљена као патријархална, али и како писци тога периода вреднују патријархат (позитивно или негативно представљање, односно идеализација или критика датог модела), зашто и на основу чега заузимају одређени став и постоји ли разлика између приповедачког и романсијерског стваралаштва у приказу модела патријархата, и у самој тематској обради.

У одређеној мери биће испитан и однос књижевника епохе модерне према писцима који припадају претходном периоду, реализму (пре свега према Миловану Глишићу и Јанку Веселиновићу), као и с онима који чине преводницу ка новим поетичким концептима (Исидора Секулић, Станислав Винавер).

Већина проучавалаца стваралаштва писаца модерне оправдано је истраживања заснивала на уочавању саображености дела вредностима патријархалне културе, и запажању какав се однос према датој култури формира. Овај доминантан приступ истраживача вероватно је мотивисан ишчитавањем књижевности периода (модерне) у којем су човек и друштво изнад свега одређени патријархалном културом. Сличан доживљај света и човека карактеристичан је и за епоху реализма. Управо стога су поједини проучаваоци писце епохе модерне и реализма осећали као део истог поетичког система. Имајући ово у виду, занимљиво би било сагледати када и који писци напуштају овакав приступ. Културолошка анализа могла би тако донети резултате у уочавању зачетака модернистичких поетика у којима се човек и свет више не доживљавају превасходно на основу кодова патријархалне културе (што у српској књижевности налазимо готово све до пред Први светски рат).

Етнографија је указала на блискост модела различитих и територијално удаљених културних зона (рецимо, Херцеговине и Јужне Србије). Под утицајем тога, Јован Дучић 1929. године пише:

„Борисав Станковић је дошао у српску књижевност из једног краја наше земље где се највећма рачва пут између нашег блиског Истока и пут нашег балканског Запада. Баш ту, код његовог Врања, заправо и замире талас нашег епског стваралаштва, и зачиње искључиво лирски. Тај је талас разливен затим и по једној широкој области старе Маћедоније, као и у Босни, у осећање дубоких чежњи, које су турском речју прозвали ‘севдахом’, и у осећање оне животне тегобе која се зове ‘дертом’. Значи, двама осећањима која за остале крајеве херојске рапсодије остају непозната, и која изгледају недовољно српска, чак и недовољно словенска“ (ДБС 1983, 68)<sup>1</sup>.

Отуда ће се у овој студији покушати да сагледа у којој се мери та повезаност очитује и на плану модела представљених у књижевним делима. У томе смислу драгоценим ће се показати разматрање ових проблема у делима Светозара Ћоровића

---

<sup>1</sup> Завршни део цитираног пасуса повезан је с Дучићевим идеолошким ставовима, с његовом тежњом за одрицањем да је српско све оно чему би се порекло могло наћи у Истоку (на преиспитивање слике о јужној Србији као простору дерта и севдаха наилазимо у новијим етнолошким истраживањима – вид. Златановић 2009).

За разлику од Јована Дучића, Владимир Дворниковић сматра да је „jugoslovenska melanholija u najdubljem svom tonu orca slovenska melanholija“ (Дворниковић 1925, 40). Пишући о песми и музици југословенских простора Дворниковић указује на постојање „старосрбијанског“ типа певања (који се у зависности од подручја назива још и „босанским“, односно „македонским“...), у чијој је основи меланхолија, тако да „čovjek naš južnih krajeva i iz veselja pjeva tužno i uvijek jednako tužno“ (Исто, 19). „Та pjesma“, примећује даље овај врсни проучаваалац, „živi samo na svom prvom tlu, među bosanskim, srbijanskim i makedonskim planinama, po varošima i kasabama, po čađavim mehanama“ (Исто, 30). Оваква запажања о музици, захваљујући којима се такође могу пратити различити културни модели овога поднебља, блиска су погледима Г. Геземана; он бележи да „географија и ‘дијалектологија’ југословенске народне песме одговара у главним цртама различитим културним зонама у којима живи југословенски народ“ (Геземан 1935, 222). Но, Геземан побија уврежену мисао да је живот народне песме код „мухамеданског човека“ везан за кафану:

„Турска кафана у вароши била је за некадашњег мухамеданца место мира, где се он уз дуван, цигарету и кафу одмарао у празном или у мисаоном понирању или у мирном разговору где речи споро капљу. Овде он није трпео музику“ (Исто, 227).

Оно по чему се Дворниковићева запажања разликују од већине других истраживача јесте проналажење корена меланхоличног духа не само у присуству Оријента на овим просторима од XIV до XX века, већ много даље, у култури Византије:

„Bizant pa Azija... to su bile dvije sedimentacije kulturnog orijentalizma u životu južnih Slovena“ (Дворниковић 1925, 41).

Проучаваоци дела Борисава Станковића који су се бавили утицајем Истока и његове религије, често су предавање јунака судбини, и њихову меланхоличну природу, објашњавали готово искључиво утицајима из времена када су југословенски крајеви били део Турског царства.

и Борисава Станковића. С друге стране, занимљиво ће бити испитати и у којој су мери присутне разлике између различитих културних модела, као и зависи ли однос према патријархалној култури од пишневог родног идентитета.

ПРИПОВЕДНИ СВЕТ ПЕТРА КОЧИЋА: ИЗМЕЂУ КОНЦЕПЦИЈА ЗАДРУГА – СЛОГА – СЛОБОДА И  
ОТАЏБИНА – НЕСЛОГА (РАЗМИРИЦЕ) – РОПСТВО

Најзначајнија остварења Петра Кочића окупљена су у три збирке истога наслова *С планине и испод планине* – 1902, 1904, 1905. Овде су уврштене, осим низа кратких прича, и дужа приповетка „Мрачајски прото“, драмски текст „Јазавац пред судом“ и циклус прича о Симеону Ђаку.

У једној од Кочићевих најраније објављених прича, „Ђурини записи“ (1901), сеоска заједница показује се као чувар слоге и као она која брине о својим члановима.<sup>2</sup> Тако, удовцу Ђури представник заједнице говори да у „рожданику“ стоји да ће се други пут оженити удовицом Ђурђијом. Пошто му потврди њено поштење, Ђура пристаје на женидбу. Заједница је, дакле, та која спаја удовицу и удовца иако они сами нису једно за друго показивали интересовање. Пред крај приче зато се и појављује исказ дат из аспекта колектива: „Оженисмо Ђуру“ (Кочић 1902, 58). Брак између удовца и удовице овде није израз сексуалности и привлачности два бића, нити плод љубави, па чак ни последица страха од самоће, него резултат колективне бригае заједнице за сваког члана. Та брига показује се у настојању да се свакоме појединцу живот олакша. Средина је, према томе, она која осмишљава живот појединца – што је став у основи подударан с патријархалним доживљајем човека и света.

Идеализација сеоске заједнице у овој Кочићевој причи уочава се у представљању сељака као наивних, али мудрих и поштених људи, пуних поштовања према себи надређенима, брижних према члановима других сеоских породица; они се, уз то, осећају непријатно кад особи ван најуже породице предочавају своју муку. Идеализација је присутна и у истицању слоге као основног начела функционисања заједнице (радо позајмљивање ждребне кобиле комшији...).

---

2 Занимљиво је да се у литератури о П. Кочићу често инсистира на пищевој реалној слици села лишеној идеализације. Примера ради вид.: Бранко Чубриловић, *Петар Кочић и његово доба*. Оваквоме доживљају Кочићевог села супротставља се, међутим, Б. Лазаревић: „Он није хтео нимало отвореним оком да погледа у дегенерацију и пропадање које се врши на селу. [...] Није хтео да сазна примитивност његову. [...] Он хоће да га види здравог, чистог и паметног“ (Лазаревић 2003, 69–70).

Говорећи о Кочићевом одрастању и најранијим утицајима на будућег писца, Тодор Крушевац бележи: „Задружни живот ове куће био је проткан патријархалним односима. Ту је учвршћена хијерархија, изграђена по одређеним функцијама сваког члана, наметала појединцу не само вољу једног освешталог реда него и смисао за заједнички живот, потискујући, још увек, појединачне тежње, незадовољство, па и бунт. Због спољашње форме, живот куће морао је изгледати детету као идила, у којој је оно гледало и могло видети само једну вољу, колективну вољу куће као животне заједнице. То је прва Кочићева школа, из које је примио извесну патријархалну ноту, које се ни доцније није потпуно ослободио“ (Крушевац 1951, 23–24).<sup>3</sup>

Исте године (1901) Кочић објављује приповетку „Туба“<sup>4</sup>, која је такође интересантна за ишчитавање пишевог односа према патријархалној култури.

Основна јединица патријархалне културе је породица; разарање породице (на пример, одељивање и формирање инокосне породице) њене чланове одводи у пропаст. (Етнографска и културолошка истраживања показала су, међутим, да овакве представе о инокосним породицама нису сасвим тачне.) Из става о задрузи као чувару појединца проистекла су уверења о незаштићености оног ко се налазио изван породице, или пак, ко је стицајем несрећних околности, остао без оца и мајке (смрт родитеља).

У приповеци „Туба“ Кочић статус јунака као сиротана одређује управо на основу тога:

„Ништа ти није горе и жалосније него на селу остати сирота. Нит’ ти ко има сашити рубина, ни ко опрати, ни ко окрпити – нити имаш главе, ни узглавља, па ет’...“ (Кочић 2002а, 118).

И друге уврежене представе о патријархалној култури налазимо, у овој

---

<sup>3</sup> С оваквим мишљењем сагласан је и Иво Андрић: „Кочић је одрастао у породици свога деде, задружној кући са 36 чељади, и један од његових биографа није далеко од истине када подвлачи као прву и најважнију школу у животу П. Кочића ‘колективну вољу куће као животне заједнице’ и тврди да му је та кућа дала ‘потпун и одређен телесни и душевни састав’“ (Андрић 1981, 156).

<sup>4</sup> Прича није уврштена у касније публиковане збирке.



Кочићевој причи – рецимо, приказ породичних улога: жена је дата као пожртвована мајка и верна супруга, баба као неутешна због синовљеве смрти и у вечитој бризи и страху за унука, док је очух онај ко је непријатељски расположен према пасторку.

Премда је фигура оца одсутна из читаве збирке (у причи „Туба“ отац се само узгред помиње, али се не приказује нити се о њему приповеда), на њу наилазимо у првој верзији приче „Ђурини записи“. Отац је ту описан као „озбиљан и намргођен“ – дакле опет у складу са стереотипним представама о породичним улогама у патријархалној култури:

„Добра мајка дозива сина од тора, да му метне у торбицу ужину – кришку младог сира и комадић тврде кукурузе – а озбиљни и намргођени отац да га покара и опомене, да не пушта више сермије у зијан, као што је јуче учинио, ‘јер, здравља ми, неко ће поиграти’“ (Исто, 80).

У причи „Туба“ прерана очева смрт приморава мајку главног јунака да се преуда. Преудаја, међутим, за њу никако не значи раскид са претходним животом и поништавање припадања првome супругу. Напротив: од туге за првим мужем она врло брзо умире:

„Па не састави ни годину, пресвисну од силног дречања и плакања“ (Исто, 118).

У причи наилазимо и на друге елементе идеализације патријархалне културе: приказ задруге као заједнице у којој сваки члан тачно зна своје место и поштује поредак, што у појединцу изазива осећање задовољства и испуњености смислом:

„Лијепи задрушки мир, ред и поредак владао је под кровом његова дома. Свако је чељаде знало свој посао, па је радило без поговора с вољом и увјерењем да себи ради. Лијепи стари задрушки животе, како те брзо нестане!“ (Исто, 121).

С друге стране, подела породице, како је речено, нужно води у пропаст:

„Некако у јесен ћаћа умрије, ми се уз часни пост начетверо подијелисмо и од тад нам све удари натраг. Године почеше издавати, марва пропадати, а тешке мирије стезати“ (Исто, 121).

Код Кочића се веза *задруга – слога – слобода* може, дакле, означити као безусловна. Овакав концепт и доживљај патријархалне задруге као заједнице која је уско повезана с категоријама слоге и слободе, могуће је пронаћи и у прози већине српских реалиста (вероватно најзаступљенији у раним причама Милована Глишића, као и у нешто каснијим Јанка Веселиновића).

Наведена узрочно-последична веза *задруга – слога – слобода* врло брзо ће се у стваралаштву Петра Кочића преобликовати у релацију *отаџбина – неслога (размирице) – ропство*. У основи, дакле, остају она три члана, али први је суштински измењен, друга два претметнула су се у своју супротност.

Слика села као сиромашне, али сложне и племените заједнице својствена је већини раних прича Петра Кочића. У приповеци „Гроб слатке душе“ (1902), насупрот сеоској породичној задрузи постављају се неморални и грамзиви поп<sup>5</sup> и кнез, који немилосрдно искориштавају село и његове житеље. Иако је завршетак приче трагичан – главни јунак страда у међави с унуком, јединим потомком – заједница му подиже „биљег“ и тако још једном показује бригу о свим својим члановима.

Пропаст породице у причи „Код Маркановог точка“ (1902) предочава се паралелено с пропашћу Србије, премда у самој причи нема непосредне везе између ове две пропасте (ако се занемари одлазак најстаријег сина у војску и препуштање вођења целокупног домаћинства његовом нејаком петнаестогодишњем брату), с обзиром на то да отац, дотадашња глава породице, умире природном смрћу.

---

<sup>5</sup> Занимљиво је испитати фигуру попа у стваралачком опусу Петра Кочића с обзиром на то да он није увек представљен као онај ко стиче корист за себе на штету осталог становништва. У причи „Мрачајски прото“, тако, поп страда, и његово поверење средина изневерава.

Јован Дучић указао је на Кочићев искорак у односу на дотадашњу сеоску прозу кроз формирање лика сељака који је „као лице само за себе активно, индивидуално, као господар или заточник својих сопствених страсти“ (Дучић 1969, 38), приписујући му и разумевање „мрачне љубави човека за земљу коју залива знојем и крвљу, и која је силнија од сваке друге човекове љубави на свету“ (Исто, 54).

### Буђење чула, еротизација женских субјеката и симболика груди

Када је реч о представљању тренутака буђења и спознаје сексуалности, занимљиво је да Кочић ово везује превасходно за женске ликове, док су мушки много више оптерећени материјалном ситуацијом и одговорношћу за ближње. У причи „Туба“ јунакиња силину сексуалности осећа кроз надражај у грудима, док њен младић брине искључиво о томе што нема материјалних средстава да је издржава (исказано такође преко симболике груди):

„Осећала је неку милину која је моћно струјила кроз ватрене и узбуркане груди“ (Исто, 125). [...] „У његовим разиграним грудима мијешала се радост са боном тугом. Сјећао се своје биједне прошлости, а пред очи му је излазила још бједнија садашњост. [...] Није никог свог немати на свијету – како је тешко. [...] Па, ет’, кад би она и пошла за ме, ђе би’ је дово? Ни куће ни кућишта; ни у лијевој ни у десној“ (Исто, 126–127).

У лику Благоја опис буђења еротског готово потпуно изостаје, уколико се изузме дрхтавица приликом првог њиховог сусрета:

„Њега ухвати некакав дрхат, па тресе ли тресе! Погледао би је, а не да му се. Не смије, па ет’“ (Исто, 123).

Свакако најинтересантнија прича у којој се приказује необузdana сексуалност

јунакиње јесте „Мргуда“ (1902).<sup>6</sup> Већ на њеном почетку сексуалност се везује за преступницу, Мргудину мајку, која тако „безобзирно вара“ мужа до те мере да овај одлази чак и попу да се жали. Као и код већине оновремених писаца (видећемо и у делима В. Петровића, М. Ускоковића и В. Милићевића), и код Кочића опис удешавања жене прераста у формулу / симбол за образовање лика прељубнице. У стваралаштву Петра Кочића, појаву сексуалности код женских ликова средина готово по правилу осуђује. Сасвим се другачије квалификује сексуалност која се јавља код мушкараца (одсуство негативног предзнака и неповољност последица по јунакову судбину). Када је реч о мушким ликовима, сексуалност се јавља више као нека врста нагона и природне потребе (као у опису Мике, главног јунака приче „Мргуда“), а не као изазов и искушење за морал јунака. Занимљиво је и то да се код Мике не види бујање сексуалности, узбуркана крв, унутрашње растројство услед незадовољења сексуалних потреба... Тако је, уосталом и са другим мушким ликовима у Кочићевом опусу. Штавише, кад Мика сексуално напаствује Мргуду, описује се само њено телесно узбуђење:

„Он јој несвјесно, нехотично завуче руку у набрекла њедра, која су у ватри горјела као оно модро, распаљено, планинско небо изнад њих. [...] Његова рука ухвати за нешто влажно, обло, тврдо као камен, а вруће као жива жеравица.

– Немој, зеницо моја! – прошапта она њежно, с дубоким уздахом, занесе се и, изнемогла из силног узбуђења, немоћно спусти главу на његово раме. Са Мргудиних зажарених образа нестале узавреле румени. У часку се прели у мртво, ледено бљедило“ (Кочић 1902, 64–65).

Мика је представљен као мушко, и то „здро“ мушко, које се руководи нагоном да узме што му припада. Сексуалност као слабост јесте пак оно негативно,

---

<sup>6</sup> Поводом приче „Мргуда“ сам Кочић бележи: „Ја вам се исповиједам да сам у ‘Мргуди’ покушао оцртати праву сељачку љубав. По мом скромном схватању, сељачка љубав је у причама наших приповједача скроз и скроз falsch. Ја сам, дакле, покушао да тој љубави дам што је могуће непосреднији израз и што љепши, углађанији облик... У оној дивљачкој бестијалности има узвишености, дивне, недостижне узвишености коју могу само здрави нерви осјетити...“ (Кочић 2002в, 157).

везано готово искључиво за женски карактер.

Мргудина породица заснована је, као што је обичај у већини патријархалних бракова, на невољном, тачније родитељском избору супружника. Овакав принцип склапања брака најчешће се темељио на обезбеђивању и побољшању материјалног статуса породице. Мргудина мајка, међутим, иако је пристала на брак с невољеним мушкарцем, одбија брачне дужности и руководи се властитим хтењима, потребом и вољом, што узрокује дестабилизацију унутарпородичних односа и доводи до пропасти саме породице:

„– Не кријем, не шијем, већ ево ти отворено пред овом свијетлом брадом кажем: Нећу те! Шта ће ми стара, саката, сипљива кљусина?!“ (Исто, 61).

Негирање брачних улога и одбијање дужности, те непристајање да се угаси сопствена сексуалност доводи до урушавања патријархалних вредности и патријархалног система уопште.

Негативна слика породице није представљена само кроз лик мајке, већ и оца, који не поступа како доликује патријархалном мушкарцу: уместо да батинама кроти женину вољу и тако врати поредак и ред у породичне односе, он се тужи по селу, одлазећи и до попа:

„– Оче, молим те ко старијег, прошћеш, она моја бијежа од мене... Буде два, три дана код куће, онда се нешто пришјети, намаже косу, очешља се и обуче ко да ће на збор, па ето ти је у свијет. Нема је за неколико, па се јопе' врати. Примим је. Ко велим: моја је, Бог је не убио! Буде мало, јопе' реп на раме, па у мрак...“ (Исто, 60–61).

Патријархално друштво појединца одређује на основу његових породичних корена, при чему се посебан значај придаје угледу и поштењу куће и њених чланова. Отуда се Мргуда друштвено одређује преко мајчиног греха.

И опис Мргуде дат је с наглашавањем еротичног:

„Ама, јеси ли је вид’ла, сестримим те: нема јој ни седамнаест година, а сисе јој набризгале, па тврде ко камен! Кад је погледам, лијепо ми дође криво што сам женско; јест, очију ми!“ (Исто, 61).

Као и код већине писаца српске модерне, лепота се доводи у везу с нечистим, прљавим и неморалним:

„– Ама, не треба ти ништа друго: погледај матерешину само! Старија је од мене макар десет година. Ја, јучерашње вузле: крезуба бабетина, а она и сад ко каква млада.

– Нека си ти крезуба бабетина, ама си и поштена жена, а она је од копилског соја. У њезином се племену и копилад рађају. Ја би се својом дјецом, друго, заклела да је и Мргуда копиле!“ (Исто, 61–62).

Мргудин пад представљен је као последица њене немоћи да у себи сузбије предачку (мајчину) крв („Проклета крви, што ме тако мучиш?!“). Главна јунакиња убија се услед урушавања дотадашње слике о себи и губитка животних вредности. Овоме, истовремено доприноси потврда става средине о њој (да је копилског соја). Ноћ уочи поласка на војну Мика не долази код Мргуде (доласком би показао да је воли, да му је драга и да жели да је узме за жену), и на тај се начин дистанцира од ње. Дете које рађа копиле је:

„– Како нас неће вријеме бити кад се копилад рађају, а свијет се без божје воље вјеша!

– Ко се објесио?

– Па објесила се Мргуда Малетина, дабогда јој земља кости изметала! Ш ње је овај град пао...

– Не куни, дијете! – викну стари Чочорика. – Град је божја воља. Мргуда је погријешила, крв је занијела, ама и гријех свој окајала. Дјецо, не кун’те је, већ

реците: Бог да јој душу прости!“ (Исто, 67).

Кривица, грех, тако, коначно, остају само на њој.<sup>7</sup>

Дезинтеграција породице, у овој Кочићевој причи, није повезана са друштвено-историјским приликама – окупатор, деоба породице..., какав је случај у неким другим делима овог аутора. Она је последица патријархалног обичаја склапања брачног савеза мимо воље младенаца, а зарад обезбеђивања материјалног статуса. Ипак, чини се, у основи приче не лежи у тој мери осуда оваквог брачног модела (мада је Кочић у више приповедака критиковао, па и приказао штетност удаје девојке за старца), колико показивање погубности истицања права жене на своју вољу, и необузданости женске природе. То је главни узрочник и породичне и ћеркине пропасти.

Интересантно је да је Кочић сиже за причу, бар према писању Милана Карановића, преузео из реалног живота, али је основну ситуацију променио: „Говорило се да је свекар на њу настрао. Она није могла од стида да се иком потужи, него се обесила. Закопана је изван гробља“. Код Кочића је ово сведочанство о мушкој подлости и осиности преведено у причу о девојчиној слабости, врелој крви која њоме руководи.

Сукоб ероса и етоса у женском субјекту, и однос сексуалности и природе, своје место налазе и у Кочићевој збирци *С планине и испод планине*, 1904. Збирку чине четири приповетке („Јелике“, „Кроз свијетлост“, „Кроз маглу“, „Мрачајски прото“) и драмски текст „Јазавац пред судом“. У чак две уведени су еротизовани женски субјект.

---

<sup>7</sup> Занимљиво поређење ‘Тубе’ и ‘Мргуде’ извршио је Р. Вучковић: „I suština ‘Tube’ је рица о љубави и смрти. У истој мери то је и ‘Mrguda’. Али у ‘Mrgudi’ је све другачије постављено – тако као да се ради о два антрополошка и наративна модела. ‘Mrguda’ је антидилска прича. Polazeći од исте симболистичке дијотомије *љубав – смрт*, Коџић је решава у две приповетке на различите начине. Umesto neoromantičarsке *љубави* у ‘Tubi’, Коџић у ‘Mrgudi’ uvodi biologističku neonaturalistički shvaćenu *strast* која је јача од поноса и увређеног стида планинске девојке“ (Вучковић 1990, 333–334). Весна Матовић, позивајући се на Вучковићеве анализе Кочићевих приповедака и његов став о два парадигматска модела Кочићеве прозе, јасно указује на постојање две фазе у Кочићевој прози: „Тако ове две приповетке представљају две Кочићеве фазе или ‘два парадигматска модела прозе на преокрету столећа: један неоромантичарско-импресионистички 90-их година и други неонатуралистичко-симболистички почетком 20. века’ (Вучковић 1990, 324–325)“ (Матовић 2011, 539).

У причи „Кроз маглу“ (1903) јунакиња (Вида) представљена је као изразито сензуално биће. С „Мргудом“ ову причу повезује и мотив удаје за невољеног младожењу, „за сакату кљусину, за мрциног, крепалог Обрада“ – опис младожењин готово се подудара с оним из приче „Мргуда“. Али, за разлику од Мргудине мајке, која на брак пристаје, а потом се одаје прељубништву, Марушка свога младожењу одбија, бежи из сопствених сватова. Радије бира да је звери растргну него да се уда за недрагог. Занимљиво је да се у причи указује на последице неурољене и неживљене сексуалности по женску психу:

„Од једне чудне и загонетне болести, која се ненадно појави, страдају планинска, женска чељад. Кад се чељаде развије и од силне једрине забрекне, да кошуља на њедрима попуцкује; кад се набубриле усне зарумене; кад врела и успламћела крв снажније заструји кроз набреккле жиле: у напону снаге, младости и здравља, јави се та немилостива бољка и чељаде *провиче*, што народ каже. Кобна је то тајна. Од чег долази, не зна нико. Планинска су срца тврда. Боле своје, јаде своје, жеље своје не казују ником, већ их носе у гроб собом“ (Кочић 1907, 53).

Опет је реч о деструктивности еротског нагона, и опет се она везује само за жене.

Занимљиво је упоредити Кочића, „планинског“ и босанског писца, са Борисавом Станковићем, највећим јужноsrпским књижевником. Иако оба писца представљају свет стидљивих и срамежљивих девојака, као и свет у којем се интима „никоме не казује“, Станковићеве јунакиње знатно мање делају противно културним нормама и очекивањима; оне се најчешће препуштају судбини и вољи породице, ретко пркосе мужу или чине прељубу. Деловање супротно културним захтевима (инаћење, пркошење) код Станковића се везује превасходно за мушке јунаке („Они“, *Газда Младен, Нечиста крв...*). Код највећег писца српске модерне, жена је, дакле, далеко пасивнија када је реч о делању које би било супртно очекивањима и концептима конкретне културе и заједнице. Чак и Коштана, из истоимене драме, на крају прихвата властиту судбину.



Нетипичан за жене из патријархалне културе јесте и отворен разговор с „непознатим“ мушкарцима о сопственом емотивном стању (ово није било дозвољено чак ни кроз песму), који се у причи мотивише Марушкиним специфичним психолошким стањем, то јесте доводи у везу с лудилом:

„Брате, брате, све ми хоће да отму – снове моје, жеље моје, наде моје, све, све! Зар је он моја прилика? Он, стара, злобна, пакосна кљусина! Он зар да зна и осјећа каква је силна сласт у љубљењу, грљењу, грижењу и дивљачном, грчевитом стезању, кад кости пуцају, снага се увија, а раздрагано, уздрхтало срце хоће да искочи из распламћелих, разиграних груди! О, каква је неизмјерна и језива сласт загрести у топло, једро лице које пуца од младости и свјезине! Како се је угодно и пријатно одмарати иза голицавог, сладосног умора, на милој, мушкој руци, кад око тебе миришу јабуке, крушке, суво, скорушено цвијеће, а на двору се прелијева мјесечина по блиставом, окорелом снијегу!... Опет грљење, љубљење, стезање, грижење; опет дрхтање, заносно дрхтање, дрхтање без свијести; опет меки, слатки звуци, звуци које уво не чује, али који топло струје, трепере, продиру кроз срце, разлијевају се по снази која се, од силне сласти, увија као усијани, растегљиви челик. [...] Зора! Зар тако брзо мину, прохуја ноћ?! Опет оно страшно, преслатко, зорино миловање; опет грљење, љубљење, грижење, стезање, да кости прште; опет дрхтави, нијеми, глуви занос; опет пјесма, мека, слатка пјесма коју уво не чује, али која ватрено струји кроз срце, разлијева се кроз снагу, заноси, опија!“ (Исто, 55–56).

Овакав тренутак исповести незамислив је код Станковићевих јунакиња. Оне – чак и кад су спремне да се супротставе, побуне, као на пример Софка – не иду даље од „Не могу. Нећу“. Отворено и вербално развијеније исказивање дубље личне емоције, чак и пред најближима, код њих изостаје. Све оно што Софка мисли о удаји за себи недостојног младића, сазнаје се из праћења њених мисли, а не преко другоме изговорених речи. Кочићева Марушка, видимо, иде чак толико далеко да говори о мушко-женском љубавно-сексуалном односу, чији опис надилази искуство чедне девојке васпитаване у строгој патријархалној култури. У патријархалној средини

овако отворен говор девојке о еротском тешко да је вероватан. Због тога Кочић у једном тренутку, усред девојчине исповести, а у оквиру истог пасуса, напушта приповедање у првом лицу, замењује га трећим:

„Она се плашљиво припија уз њ, а жедне, суве усне нешто неразговјетно шапућу... Узвици изумиру, вјетар се смирује, и ноћ, лагано шумећи око брвана, почиње уједначено дисати. Она се још јаче припија уза њ и меће му главу у топла њедра. Ноћ протиче, мирис се по згради разлијева, а на свјежу, снажну, уморну младост пада тежак, дубок, слadak сан...“ (Исто, 56).

Занимљиво је приметити да код Кочићевих јунакиња, када је брак у питању, у првом плану није топлина породичног дома, потреба и жеља да се остваре као жене и мајке, већ сексуалност и њено иживљавање у оквирима брачне заједнице, што је, иначе, рекло би се, перспектива можда карактеристичнија, очекиванија за мушкарца.

У причи „Кроз маглу“ се, кроз коментар једног од јунака, уводи лик невестиног момка, који би, да није у војсци, покољ начинио:

„Шта ћеш, мрцина згодна, а ашика јој узеше у војску. Какав је Лако, да га не примише, увано би се данас код Регодине куће врућа, црљена крв пролила!“ (Исто, 54).

Увођење лика војника нема циљ толико да мотивише Марушкино бекство (она не бежи њему, него у смрт), колико да укаже на постојање одбране од таквога чина – живог, здравог, мушког приципа планинског живота. Отуда је Марушкина судбина пре последица одсуства њеног драгог него оно што би је, без обзира на све околности и прилике, нужно задесило (што је случај са Станковићевим јунакињама). Увођењем војника, Марушкиног несуђеног вереника, створена је опозиција матором младожењи.

Опис буђења чежње и сексуалности са доласком пролећа, предмет је приче

„Кроз свијетлост“ (1903). И овде се оно чисто еротско представља кроз опис и сензације у девојчиним грудима, док се за јунака примарно везује некакво неодређено стање чежње:

„Кошуља јој се размакла на заобљеним прсима, а врело, животворно сунце пробило кроз прозор, па се распршило по глаткој, влажној, бјеличасто мраморастој удољници између оне двије округласте, месасте јабуке. [...] Под грлом јој пуче пуце, и обле се, бијеле груди указаше. Држи раширене руке, дрхће и отегнуто, испрекидано, страшно мрмља: ‘А-а-а!’“ (Исто, 48–49).

Груди као подручје објаве пробуђене женске сексуалности јављају се у читавом низу других дела у прози српске модерне (нпр. *Нечиста крв*). Прозна дела настала до Првог светског рата готово да не познају описе у којима би се еротизовао неки други део женског тела.

Када је о опису мушких груди реч, у релативно великом броју примера запажа се паралелно увођење приче о души: мушке груди пре објављују чежњу за нечим неодређеним, непознатим, неухватљивим:

„Данас је, на овом ведром свијетлом дану, још више раздраган. У грудима му се буди и диже живо, дрхтаво, топло врење. Навиру нејасни, снажни, досад непознати осјећаји. Кроз душу му струји слатка, неодољива чежња. За чим – ни сам не зна. Нешто у њему ври, некаква неизмјерна сласт испуњава му разњежене, уздрхтале груди. Сад би га обузела притајена, њежна сјета, сад би опет, весео, раздраган, некуд далеко, далеко полетјео. Куда, коме – ни сам не зна. Али силно осјећа да се нешто топло у њему диже, да му се нешто слатко и врело прелијева у души“ (Исто, 46–47).

Вероватно је Кочић у овом опису најдаље отишао када је реч о представљању буђења еротског импулса код мушкарца.

Утицај етнографа на приповедну инспирацију и обележја мушког идентитета

Након збирке *С планине и испод планине* из 1904. године, женски субјект постепено ишчежава из Кочићеве прозе, уступајући место мушким јунацима, социјалној тематици и етнографским забелешкама. Тако у збирци из 1905. јунакиње налазимо у причама „У магли“ (1904) и „Са збора“ (1904); у првој је она (у питању је путена Циганка) присутна само кроз лирско сећање јунака, у другој је реч о старици, која сећајући се сопствене младости, одобрава забаве младих:

„– Родиле су, брајане, шљиве. Моремо се сваком весељу од бога драгог надати. Остави ти слободно дјецу нек се, ако ћеш, мало и прошаликају! – истаче се из друге гомилице једна остарија жена необично свијетлих и крупних очију. – Мој слатки брајане, једно месо и врела крв слабо се, ако ћеш ме питати, брину за пост и молитву. Знам ја то по себи. О, грдна рано, кад сам ја била некад вако у ватри и напону...“ (Кочић 2002а, 111).

Опис традиционалног окупљања, уз приказ средине и одобравање старијег женског члана млађарији да искорачи из патријархалних правила понашања, чине ову причу по много чему блиској остварењу „На прелу“ Јанка Веселиновића. Веселиновић је извршио велики утицај на генерације писаца, па без сумње и на Петра Кочића. Међутим, док се Веселиновићева јунакиња, као највећи ауторитет, повлачи из друштва (са прела) правдајући се умором, чиме младима заправо омогућује слободније понашање, Кочићева младе охрабрује отворено, непосредно, вербално. То не наилази на одобравање:

„– Језик за зубе, торокачо једна! – издере се неко осорно. – Не узмећи нам дјеце! Види ти ње каква је она само!“ (Исто, 111).

Без намере да се у питање доведе могућа Кочићева инспирација Веселиновићем, видљив је неоспоран утицај етнографа на оба писца.

Интересовање за етнографију обележје је целокупне прозе на размеђи XIX и XX века<sup>8</sup>, па не изненађује њен утицај и на Кочића. Он у овоме периоду води интензивну преписку са Јованом Цвијићем. Бранко Чубриловић пише: „Кочић се бавио у Јужној Србији и омањим научним испитивањима. Углавном студира старе српске споменике, путује по манастирима, изучава народне карактере, бави се понајвише испитивањем сељака и његовог друштвеног положаја“ (Чубриловић 1934, 31). И Јанко Веселиновић се, тако, више пута обраћао Тихомиру Остојићу с молбом да га упутује у етнографске истраживачке поступке. Патријархат, бар кад је реч о стваралаштву Петра Кочића, престаје да бива посматран искључиво кроз ликове и конкретне мушко-женске позиције. Јавља се свест о постојању различитих културних модела, и жеља да се они што потпуније „ухвате“ и истакну.

И други писци једнако покушавају да пронађу што верније типове из своје средине, па то готово „присилно“ преобликовање приповедног света и етнографизација књижевности постаје особеност значајног броја књижевника тога времена. Код Кочића, прича са вероватно највише етнографског утицаја јесте „Змијање“, док је као тип можда најбоље представљен Симеун Ђак<sup>9</sup>. Одјеке тога типа лажљивог хвалисавца налазимо и у делу Иве Андрића („Мустафа Маџар“). Коначно, одабир истог наслова за прве три збирке приповедака указује на пишчеву јасну намеру да што потпуније управо дочара типове карактеристичне за своју средину.

У трећој књизи *С планине и испод планине* уочљиво је често посезање за заједничким представљањем јунака. У причи „Са збора“ наилазимо овакав опис младића:

---

<sup>8</sup> О утицају етнографа на прозаисте тога времена сведочи и сакупљачки рад самих књижевника. Тако, рецимо, Васо Кондић „скупљао је и народне умотворине, бавио се и антропогеографским проучавањем села у Босни и Херцеговини према упутствима Јована Цвијића“ (Кочић 2002б, 267). С друге стране, када је реч о поезији етнографија се, бар у периоду до Првог светског рата, показала као крајње неинспиративно подручје.

<sup>9</sup> „У једном оквиру који допушта и невероватности и дигресије дата је, уствари, карикатура онога јунаштва чији је представник виолентни тип Динараца. [...] То је јунаштво које живи, у једно нејуначко доба, још само у машти, и зато му се димензије сасвим произвољно одређују“ (Јован Кршић, цитирано према: Т. Крушевац 1951, 96). Вид. и изузетно успеле анализе овога лика (Т. Крушевац, Р. Вучковић, М. Ризвић, Х. Крњевић, У. Кисић, З. Лешић, М. Матицки, В. Маговић, И. Секулић, М. Богдановић).

„Два снажна и витка момка као двије јеле, загрљени као два брата, ступајући полагаано кроз збор, пјевали су ту жалобитну пјесму, кроз коју је одјекивала туга и неизмјерна жалост за нечим изгубљеним. [...] Из препланулих и окоштих им образа бије оно пуно, пркосно, планинско здравље и снага, а из очију љута мржња и туга. Пјесмом су ваљда хтјели да се отресе тешке чаме и дубоке, немиле слутње што им је обузимала сву душу“ (Исто, 112).

Подвргнути, с једне стране, типизацији, а, с друге, идеализацији, младићи у овој причи лишени су индивидуалних карактеристика. Отуда је природно њихово здружено приказивање. Овакав поступак није редак ни код Веселиновића (под чијим се утицајем Кочић формирао), као ни код других писаца деветнаестог века.

У другом делу Кочићеве приче уводи се ратна тематика – младићи одлазе у војску – па приповедање о традицији прераста у приповедање о свесној спремности младића да се жртвују зарад отаџбине и слободе, чиме се прича „Са збора“ и суштински удаљава од приче „На прелу“:

„Војници, пјевајући, кренуше на пут. Иако се велика бура спремала, нико их не опомену да не иду. Срамота је то и помињати младу и снажну планинцу који ни од чег не преза. Њега само онда боли и љуто тишти кад унапријед слути да ће свенути и угинути без пушке и ножа. Зато, ваљада, обојица и бијаху тужни и замишљени на расстанку“ (Исто, 114).

Кочић се без остатка опредељује за идеализацију мушке храбрости и типизацију мушког карактера. Исидора Секулић указује: „Његови босански горштаци имају личних обележја, али су ипак израз једног колективног менталитета и херојства. То су људи који заборављају личне животе, живе наднесени над општенародним страдањем и чемером, над тужним ликом своје мучне земље“ (Секулић 1977, 14). Радован Вучковић и Весна Матовић, међутим, поступак хероизације ликова везују и за јунакиње: „Кочићеве јунакиње су снажне грађе,

заносне лепоте, изражене чулности, самосвесне, спремне да се предају у тренуцима заноса, али и да плате цену свога избора и оду у смрт (Мргуда, Марушка). Слично је и са јунацима пишчеве приповедне прозе – горштакког изгледа, бујне природе, стаменог карактера, они стоички подносе ударце судбине и остају одлучни у ономе што су наумили, те трагично плаћају цену тежњи ка остварењу личне слободе и правде“ (Матовић 2011, 540).

Прича „Тајна невоља Смаје Субаше“ (1904) као да противречи тези о представљању мушког идентитета искључиво као храброг, одлучног, неповодљивог и чврстог (изузимајући циклус о Симеуну Ђаку). Но, треба имати у виду да је реч о јунаку који је Турчин, а не Србин, па ће већ тиме бити омогућен његов искорак из пожељног модела мушкарца у патријархалној култури.

На почетку приче Смајо се приказује као безбрижан распеван весео младић, који је према раји добар и племенит и којем је стало да сви људи буду весели и задовољни:

„Млад је и здрав Смајо. Весео је увијек и ни на што се не тужи. Куд год иде, пјева и јаше коња бијесно и силно. [...] Сваког је кмета, и сиромашног и богатог, лијепо Смајо дочекивао код чардака. Сваком би испекао каву и напунио лулу дувана. [...] А Смајо је истински желио да свак буде весео и задовољан, да свак пјева и кликће“ (Исто, 221–222).

Али, у једном тренутку, након што је дозволио да се заљуби, и осетио немоћ да се одупре једној варошкој жени, Смајо мења понашање: постаје замишљенији, повлачи се, пева тужне песме о одсуству љубави:

„И Смајо је с дана на дан постајао мрачнији и замишљенији и чешће, много чешће силазио у варош него прије. [...] Ријетко је излазио међу људе. Непрестано је сједио на чардаку, туробан и замишљен“ (Исто, 223–224).

Тако од „веселог и плахог Смаје постаде једно биједно, намрштено и зловољно

лице, које поче на сав свијет мрзети и викати“. Прича о Смаји јесте прича о осећању љубави које изазива осећај спутаности и „невидљивих окова“.

Прича „Тајна невоља Смаје Субаше“ може, наизглед, имати дотицаја са „Мрачајским протом“ – у обема причама реч је, условно, о мушкарцу који страда због љубави. Али док се у „Мрачајском проти“ главни јунак мења кад се осведочи у женину неверу и издају, Смајин аутодеструктиван карактер последица је спознаје губитка моћи над собом, спознаје немогућности да емоције према жени контролише. Завршно Смајино окупљање мушкараца, које позива на општи јавни плач, јесте позив на плач над мушком судбином, над спознајом мушке немоћи и слабости пред женом:

„Плаћимо и јаућимо сви скупа! Наша је несрећа и невоља дубока и црна као кара-дењиз, и висока ко ово небо над нама!“ (Исто, 225).

Сједињавање, у једном лику, неустрашивог јуначког духа и, с друге стране, потпуне немоћи и осећања слабости пред женом, и то куртизаном, обележје је и појединих Андрићевих јунака. На везу Кочићевог и Андрићевог стваралаштва, већ је било речи у литератури: „Ублажите Кочићеву плаховитост, дајте његовим приповеткама више унутрашње драматичности и бољу композицију и добићете приповедача Иву Андрића“ (Кршић 1952, 161).<sup>10</sup>

У потоњем Кочићевом делу, мушки идентитет све се више карактерише социјалним обележјима. У причи „Тежак“ (1907) потпуно изостаје индивидуализација јунака. Главни лик је један „општи“ сељак, а тема његова тешка и мучна судбина под аустријском окупацијом. У приповедању се, зато, прво лице једнине смењује првим лицем множине:

„Радим и мучим се ко тешки покајник од ране зоре до мрклог мрака; са

---

<sup>10</sup> На Андрићево ослањање на Кочићево стваралаштво упућују многи књижевни истраживачи (М. Богдановић, Б. Милановић, В. Крњевић...), при чему се на везу између два писца указује више узгред, без пружања конкретне анализе утицаја.



звизјездом, што но веле, падам, са звизјездом устајем (Кочић 2002б, 56). [...] Само ми, тежаци, забрављени и забачени венемо, трунемо и у мукама издишемо. И ми смо се поимали да устанемо, да зајаучемо, али нас увијек изда снага и језик нам се поткрати, и над нами се јопет склопи црни мрак и мук. Злоба нас је изјела, немаштина сатрла, голема неправда убила, па куњамо ко метиљава марва. Слаби смо, немоћни смо, неумјетни смо“ (Исто, 58).

Пропаст задруге (породице) Кочић није нужно видео као последицу аустријске окупације. У причи „Кроз мећаву“ (1907) суноврат породице одиграва се мимо логичког узрочно-последичног следа догађаја, преступа или огрешења о обичајно-моралне регуле патријархалне заједнице. Но, упркос томе, писац, када говори о пређашњем животу главног јунака Реље Кнежевића, не пропушта да идеализује задругу:

„Велика је снага и задруга у њега била. По четрдесет, педесет кућне чељади радило је на њивама његовим, са којих су се у врелој сунчаној свјетлости кроз планинско, небеско плаветнило ломили и кршили дрхтави и задихани гласови, а пуна и забрекла снага прштила и пуцала испод загријаних кошуља и сребрних гердана. И пјесма рада и распламћеле младости, пјесма ускипјеле, необуздане планинске снаге уз оштри фијук коса и српова разлијегала се силно, протегнуто, у врелом дрхтању бијелих облих грла, испод помодрелих горских висова“ (Кочић 1907, 68–69).

О идеализацији се може говорити и када је реч о представљању колективног идентитета. Овакав доживљај колективног налазимо у каснијим пишчевим приповеткама, а репрезентативна је „Вуков гај“ (1909). На сам глас о покушају отуђивања, продаје и сече Вуковог гаја, читава заједница диже се у заштиту и одбрану свога члана:

„И сви се завјерише, и старо и младо, и мушко и женско, да бране Вуков гај и да без голема јада не дају да га каури исијеку. [...] Змијање се узруја и узбуни као

никада до тада. [...] Из свију села са њива и од кућа похрљеше гомиле узрујаног и запрепашћеног народа. Људи бацају косе и виле преко рамена, на дјевојачким и момачким уснама прекидају се пјесме, жене остављају колијевке са расплаканом дјецом, и све то хрли и срља према Вуковом гају, погнано некаквом непојмљивом и неодољивом силом. Хрли и куља свијет са свију страна као да из земље ниче и искупља се под Вуков гај“ (Кочић 2002а, 106–107).

Идентификацију колектива са простором употпуњује сједињавање свих тих људи у један побуњен, активан, непокоран, колективни лик:

„Кроз непрегледну гомилу искупљеног и до дна душе узбуђеног народа проструји нешто, везујући једно за друго, стапајући сав тај свијет у једно, у нешто чврсто и непробојно“ (Исто, 107).

До Првог светског рата Петар Кочић, када је о прози реч, идеализује патријархалну задругу: види је као друштвени модел који чува појединца, али и саму српску нацију. Због тога је у његовом стваралаштву уочљиво смењивање два концепта: *задруга – слога – слобода* и *отаџбина – неслога – ропство*. Извором српског (политичког) ропства Кочић је сматрао неслогу, а излаз видео у окретању моделу који се заснивао на слози (патријархат, задруга). Патријархат стога представља, према његовом суду, образац чија начела треба примењивати и на ширем друштвеном плану (национално јединство).

Под утицајем етнологије Петар Кочић покушао је да створи особене јунаке. Ипак, чини се да су његови јунаци најуспелији тамо где је најмање етнологије („Тајна невоља Смаје Субаше“, „Мргуда“, „Кроз мећаву“, „Мрачајски прото“).

Својим стваралаштвом Кочић је извршио снажан утицај на многе касније приповедаче, па не изненађује велики број есеја других књижевника о његовом делу (И. Андрић, Ј. Дучић, И. Секулић...).

## ИВО ЋИПИКО: ОКРЕНУТОСТ ПРИРОДИ

У првој збирци приповедака Иве Ћипика *Приморске душе* (1899), слика света конструише се посредством два пара опозиција што се међусобно подупиру (допуњавају). Први пар, *етички*, утемељен је на категоријама поштено–непоштено (неискварено–искварено), односно чисто–нечисто; други пар, *културни*, заснован је на супротстављању природе и културе<sup>11</sup>. Опонирање природе и културе посебно је, опште је познато, изражено код Исидоре Секулић, па би било занимљиво осматрити сличности и разлике у поимању ових категорија наведена два писца.<sup>12</sup>

Културу Иво Ћипико доживљава као нешто споља наметнуто, спутавајуће, што у човеку производи осећање нелагодности, а везано је за подручје града; природу пак препознаје као њену супротност, самим тим као човеку блиску, као извор чистоте, поштења и неискварености, а доводи се у везу са селом.<sup>13</sup> Село зато има посебан статус, што је истакнуто већ у посвети збирке:

„Namijenjeno težacima, mučenicima harne zemlje, što je mukom obragjuju, znojem lica tope a sve nas hrane“.

У приповеткама из ове збирке напаћеном поштенем сеоском народу супротстављени су одређени друштвени сталежи – у ликовима попа, капетана, агента, жупника. Оваква слика умногome је ослоњена на ранију српску прозу (најизразитија је, вероватно, у стваралаштву Јанка Веселиновића и Милована Глишића).<sup>14</sup>

---

11 Појам се користи условно јер Иво Ћипико под културом не подразумева сеоску патријархалну, него културу запада, својствену грађанској средини; обележја су јој: усмереност на профит и материјално, интелектуализам, институције као што су суд, црква итд.

12 Рекло би се да је Ћипико ближи русоовском схватању односа природе и културе, а Исидора авангардном. Основна разлика је у томе што Русо начело природе, односно природности везује за село (његову чистоту, неисквареност), док код Исидоре и авангардиста то није случај.

13 Бранко Лазаревић поводом Ћипиковог доживљаја сељака пише: „По њему, то је једини добар, природан и искрен сталеж. И у њему има понешто рђаво; али, за све то крива је култура ... Сам по себи, у својој интимној природи, он је морално здрав, весео, природан и склон само на добро“ (Лазаревић 2003, 36).

14 На везу Веселиновића и Ћипика већ је указивано, али углавном без навођења конкретних

Опозиција село–град својствена је већини прича из прве Ћипикове збирке. У уводној, „Чезња. Мјесто предговора“, остварена је у нешто модификованом облику – као однос село / туђина (школовање, манастир). Одлазак у свет главни јунак, тако, доживљава као растанак са светлошћу и пут у мрак:

„S Bogom! sunce, vedrino i svjetlo! Zatvoriše me. Mrak mi brzo omrzaо; stega i ropstvo ogadilo. Ko biljka što raste u tmici, zaželio sam se sunca i zelenila“ (Ћипико 1899, 2–3).

Полазак у свет доводи се у везу с јунаковим одласком на школовање (боравак у манастиру), те сусретом с културом која се одређује као неприродна и човеку страна:

„Pobjegoh. Nu opet me silom strpaše, da se tobože prosvjetlim i izučim. Divljakom me okrstiše. Htjeli su prosto prirodno obilježje s mene svući, te me zaodjeti njihovom umjetnom kulturom. [...] Vruće osjećaje, zatomili umišljenim oblicima. Svijest upokojiše njihovim lažnim naukama. Prostodušnost utukoše bujicom praznih riječi. Čednost, slavom prijekorna junaštva. Zdravi razum i čisti nagon obezumiše doskočicama i izmišljenim bludom. [...] Rugu izvrgoše prave krijeposti. Pogrdiše život, svjetlo i poštenje. Mjesto toga, da pokriju svoje nečovještvo, izumili su sijaset zamamnih riječi, bez smisla i značaja“ (Исто, 3).

Но, као главну особеност културе из које је побегао (а самим тим и туђине и манастирског живота) Ћипико види лицемерје:

„Jedno govorili, a drugo radili. Varali me!“ (Исто, 3).

Могућност избављења нуди само повратк природи и старој чистој љубави из детињства:

---

подударности између поетичких начела (Б. Лазаревић, Ј. Дучић). М. Најдановић се нешто детљаније задржао на препознавању сличности (Најдановић 1983).

„Osnaži me! Ti si jedina, ti me možeš da spasiš. Blaga si: smiluj mi se! Iznemogao pred tobom stojim, nu ćutim, da mi u životu jošte nešto tinja. Zapretak nije se ugasio; do tebe je, da ga ražežeš, da plamenom zaplamca. Zaboravi na sve, košto i ja. Priroda nas k sebi zove. Opet smo njena vjerna djeca: Dogji!“ (Исто, 3–4).

Након живота у туђини дочаравају се животна испуњеност, радост и ведрина у окриљу природе и љубав:

„Zadahnućemo se vedrinom neba i daškom mora: oživjećemo! [...] Vazduh je ispunjen plavetnilom, crvenilom i bezbrojem šarenih boja. [...] Osjećaš li zvukove, što do u srce dopiru. Ne čuješ, onu kajdu, što se nad zemljom nadvila, te s visine slatkim melanholičnim miloglasjem, do nas dopire, pa nas opaja medenom slašću. [...] Zemlja, prostor i sve živo, vonja, buji, raste i uživa. I mi ćemo da proživemo“ (Исто, 4).

Поднасловом (*мјесто предговора*) указано је на програмски карактер приче.

### Опозиција село–град и типизација ликова

Опозиција људи са села и они из града у збирци *Приморске душе* можда најизразитије представљена је причом „На повратку с рада“. Сељани су приказани као вредни и поштени, помало наивни али опрезни, принуђени да посао траже у служби код грађана. С друге стране, грађани су осликани као људи површни, често привилеговани, склони шегачењу и подсмеху, без осећања самилости према напаћеном сељаку:

„Zagorci se usćurili uza zid, šute; očekuju, da ih ko unajmi, ili da ih sreća namjeri na dobra krišćanina, da im ponudi konak, da se do sutra zaklone. Nu od nikuda dobra glasa!“ (Исто, 82) [...] „Časom im se pred oči predstavi domaće ognjište, s veselo

pucketajućom vatrom. Drugo nisu tražili, nego ogrijati se; uz oganj posjedeti i do njega izpružiti se, da otpočnu“ (Исто, 83).

Добру потврду овога виђења представља лик жупника: немилосрдност његова најсуровија је у тренутку када се главној јунакињи Цвијети разболи син:

- „– Sina mi noćas zabolilo – javi umilno.
- Pa šta ću mu ja? – odvrati župan okosito.
- Ništa... – vrcne ona razgovorom. – Dajte malo suhих дрва.
- Zar ste sve izgoreli? Šta radite od njih?
- Ima, ima još... – požuri Cvijeta – no mokra su.
- Osušite ih...“ (Исто, 93).

Нечовечност жупник показује и потом, при исплати зарада:

- „– Malo je, gospodaru – i zagleda se u šaku.
- Koliko smo se pogodili.
- Je... Nu nije ni toliko. Manjka 16 novčića.
- Nije moguće – nestrpljivo će gospodar, mršteć se i nanovo stade da računa... Diže glavu:
- Što brbljaš? Sve je u redu. Šesnaest novčića uzela si litru vina za bolesnog sina. Zar se ne spominješ?
- Pa zdravi bili i to mi naplaćujete?
- Dakako! Ali meni mукte dohodi?
- Imate ga u kući. A ono je za potrebu.“ (Исто, 95).

Супротстављање поштеног сиротог сељака осорном грађанину и беспоштедном чиновнику развијаће се и у наставку приповетке. Агент Цвијети не дозвољава да се укрца на брод, како би се с болесним сином вратила мужу на самрти, јер нема довољно новца за путну карту („Ne dam biljeta bez novaca ni svesu“), док

истовремено заузима понизан став према имућним чиновницима, одобравајући им чак попуст:

„Prisprije jedan viši činovnik i za njim neki trgovački putnik. Oba crvena i razigrana; sigurno dolazili uprav s ručka.

- Dajte mi biljet; znate, uz popust – zapita činovnik.
- Takodjer i meni uz popust – pridje i trgovački putnik.
- Odmah, gospodo – udvaraše uslužno agent“ (Исто, 98).

Грађанска суровост испољава се чак и у тренутку кад Цвијета одлучује да проси (након што су сви одбили да јој дају било какав посао, а не налазећи другу могућност да дође до новаца како би јој деца преживела):

„– Udijeli darak, gospodaru – usrne mahom pred trojicu mladića, što zbivahu šale i smijahu se medju sobom. Oni je tek pogledaše i odmaškoše dalje, ko da se njih ne tiče.

Na prvi mah se zabezekne, nu odmah za čas osokoli se i pridje k nekom ugojnom gospodinu, što je pored nje prolazio.

– Dede, podaj sirotici, štogod, na put božji! – umilno zamoli.

Čovjek stade preda nju i mrko ju pogleda: uozbilji se i bolje zakopča zimski kaput.

– Eto i tebi se hoće prositi, a? Tako mlada – i htjede da ju mimoidje. [...] I taj momčić. Mogao bi i on raditi – i izvadi iz džepa kesicu: – Na uzmi. Nu drugi put ništa! Naučite se truditi – i, utisne joj novčić u ruku. – To obojici...“ (Исто, 106).

Запажамо да је деловање мушких и женских ликова<sup>15</sup> у овој збирци превасходно усклађено с нормама патријархалне културе. Они су – како поступцима тако и појавом – представљени за узор читаоцу (што је одлика, подсећамо, и већине Глишићевих ликова, посебно женских<sup>16</sup>). Мушки јунаци приказани су, тако, као

---

15 Односи се на ликове са села.

16 Вид. Б. Чолак, „Модел представљања патријархалног друштва у прози Милована Глишића“, *Глишић и Домановић*, Београд: САНУ, 2008.

здрави, јаки, крупни момци, најчешће вредни и спремни да се супротставе неправди, а јунакиње као девојке осетљиве на мишљење средине и у страху да их друштво опази поред мушкарца који не припада њиховој породици.

У причи „Погибе ко од шале“ дат је следећи опис младића Павла:

„Zdrav, jak. Ne staje njemu niko na stopu. I zimus, kad se u komšiluku mlagjarija nabacivala kamenom, nije ga majka rodila, ko bi ga nadbacio. Kako jak, onako i pristao. Pun u obrazu, otvoren na besjedi, dobar, samo dok mu na rep ne staneš. Ma ako se s kim zadije, prava ti je junačina: ne da on na se“ (Исто, 11).

Његова одлучност не слаби ни при сусрету с девојком Јаном:

„Pavle je uhvati oko pasa i živo zaljublja š njome. Padoše na zemlju. On se priljubi k njojzi i stade da ju ljubi“ (Исто, 16).

Павле одбија да се повинује новим прописима, који сељаку не дозвољавају да на одређене делове земље изводи стоку на испашу, због чега и страда:

„Šta ne bi pivo. Voјim se ja njih. Dok je stoke biće i paše; gdje do sada pazih stoku, paziću je vala i otsle“ (Исто, 9).

Јован Дучић поводом Ћипикових мушких јунака бележи:

„Ћипикови далматински сељаци, млади су и пунокрвни, то су приморци. [...] Значи, људи у којима пре свега господари спол, темпераменат, обесна воља за живот. То је вечни човек који живи у борби са морем, глађу и женом“ (Дучић 1969, 135).

Само је у једној причи описан негативан лик младића („На сами бадњак“). Но и ту је грех јунака Пере (крађа) дат као последица лошег утицаја оца, а не поквареног или непоштеног карактера:



„Da nije bilo njegova oca, koga on za nesreću i u zlu sluša, ostao bi on čist i pošten, ko prvi u selu“ (Ћипико 1899, 24).

Ни у једној причи не налазимо ситуацију другачију до да син слуша оца, и да му се повинује, што значи да Ћипикови јунаци не одступају од модела пожељног у патријархалној култури кад је о улози сина реч.

Јунакиње су смерне, поштене, верне и радне. У причи „На сами бадњак“ невеста Ката представљена је као вредна и морална жена, која осећа стид због тога што свекар и муж на Бадњи дан краду живину:

„Воже мој, гдје се она укућила! Ето има, да је у нјој преко десет година, па није дочекала ни једне кућне ни црковне slave без straha i srama. Она је све знала...“ (Исто, 23).

Али, упркос томе, она мужа не напушта већ га сваку ноћ верно чека:

„Kakav је, да је, – njen је. A žena treba, da је podložna svom mužu“ (Исто, 24).

Физички опис Кате изостаје. С обзиром да је у питању удата жена, чини се да га је Ћипико сматрао непотребним. Једино што се слика јесу промене на њеном лицу, као сведочанство непријатности и стида:

„Njezino lice obli se rumenilom“ (Исто, 24).

За разлику од Кате, која се у причу уводи описом особине – вредноће, Јања из приче „Погибе ко од шале“ уводи се описом физичког изгледа. Она је представљена као „kršna cura, umiljata i slatka, ponizna pogleda, a ponosita stasa. Crnomanjasta је, па kad se nasmije, bijele joj се još bolje oni, mali sitni i zbiveni zubi“ (Исто, 11), која одолева

сексуалном искушењу с Павлом, момком у којег је заљубљена и којем се обећала:

„Ostavi me – jedva izdisala ona; [...] što si pobjesnio. Miruj!“ (Исто, 16).

Заправо све јунакиње из збирке *Приморске душе* одбијају мушке прохтеве, тачније мушку руку – која се појављује као симбол девојачког искушења и еротичног. (И Борисав Станковић ће, касније, у роману *Нечиста крв*, за мушку руку везати исту симболику.)

Баш као у делу Петра Кочића, и код Ћипика се спознаја сексуалности везује превасходно за јунакиње<sup>17</sup>:

„Djevojčica ga nehotice ugleda. Upade joj u oči go, ko od majke rođen. Bokovi mu se tresli, tijelo porumenilo i s jedne strane zlatilo od sunca. Ko saliven je – šapnu. Postidi se, i obrne na drugu stranu“ (Исто, 36). [...] „Putem joj srce jače zakuca. Nešto ju je diralo. Osjećala je sad slatko, sad bolno, i ispred očiju, silimice, dolazila joj njegova slika. Čudo Božje! Uvijek ga je gledala gola... Vaš onakova... jučerašnjeg“ (Исто, 41).

Премда је Јера више пута видела наог, Ката тек приликом овог сусрета спознаје његову нагост, а заправо сопствену пробуђену сексуалност. Од тога момента она пред њим осећа стид и мења понашање – избегава да учествује у играма које су раније играли:

„Već se ne možemo sigrat. Zašto ne? E ka... pričinjaš se. Ne znaš, bijedan. Ti si momak! – reče – zasrami se i spusti šumu iz ruke. [...] Oči su joj igrale, nije znala, kud će s njima. Prsi se sve jače nadimahu“ (Исто, 48).

Тренутак спознаје властите сексуалности јесте тренутак који детињство одваја од младости:

---

<sup>17</sup> С друге стране, Глишићеве јунакиње све су лишене сексуалности.

„I zagleda se u nju:

– A sada, da se poljubimo!

– Ma, na! Hoću!

– Nije druge, valjda!

– Šta si lud?

– Zašto? Nije prviput, a ne će bit ni zadnji.

– Hoće zadnji. Nijesmo više djeca“ (Исто, 51).

Одбијање да се упусте у љубавно-сексуални однос увек потиче од девојке, чак и када је посреди искрена љубав између младих. Мушкарац је пак представљен као онај који се не суочава с етичким недоумицама или искушењима услед нарушавања гласа о себи због изванбрачног сексуалног односа. Заједница не осуђује младића за овакав однос, већ искључиво девојку. Зато се моралне дилеме мушкарца тичу се пре свега ситуација у којима постоји потреба да се искаже јунаштво и поступи исправно. Све ово заправо лишава мушкарца спознаје властите сексуалности. Типиков јунак као да одувек егзистира као (изразито потентно) сексуално биће – бар када је реч о ситуацијама о којима се приповеда у *Приморским душама*.

У Типиковој првој збирци све приче с љубавном тематиком су трагичне, или носе трагично осећање. У уводној, главни јунак жали за девојком, и обраћа јој се кроз текст; у „Погибе ко од шале“ љубавник страда јер не пристаје да не пређе међу; у „На сами бадњак“, ловокрадица и његова супруга немају миран породичан дом и јунакиња се стици мужевљевог непоштеног стицања; у „Крај мора“, вереник гине због своје храбрости и поштења; муж главне јунакиње приче „На повратку с рада“ такође умире.

Одсуство љубави, као и емотивне испуњености, карактеристично је за причу „Запад“; у њој, чини се први пут у Типиковој прози, наилазимо на лик мушкарца чији је живот потпуно обесмишљен: сексуално иживљен и материјално презадужен, он интензивно размишља о самоубиству, да би га напослетку и извршио (доктор Марио):

„Ni on ni drugi nisu krivi. Njemu je dodijalo da živi, a njima nije. Neka njih; on će da umre. [...] Njene prebije prsi i srce moje – cinički se nasmija doktor – Davno sam se toga zasitio. [...] Zar sam ja kriv, što je tijelo prevladalo, jer je duša bila slaba, da izdrži kušnju. Htedoh da se omamim raskošjem i slašću i još se ne zasitih, već se raztrijeznih. Hlepio sam za svjeskom slavom, nu ne dostigoh je. [...] Mirno dohvati crnu posudu, punu rastopljene fenične kiseline. [...] Grčevito nagne i ispije na dušak, sve do dna...“ (Исто, 130–131).

Лик доктора Марија потпуно одудара од других мушких ликова из прве збирке, и најављује другачији тип Типикових јунака.

Основна обележја друге збирке. Нов јунак – равнодушно неактивно биће

Већ у збирци *Са јадранских обала* (1900) има прича са пасивизованим (неделатним) мушким ликовима, који се препуштају судбини. Реч је о новом типу јунака, најављеном последњом причом прве збирке, који ће најпотпуније бити представљен у роману *За крухом*.

Јунака приче „На расанку“ одликује несмиреност и склоност бесциљним лутањима, по чему наликује ономе из приче „Запад“:

„Бјах немиран, раздражен. Жељах да се искрцам, да побјегнем од свијета, што досадно у ме зијеваше. Једвице дочеках да пароплов пристане: као гоњен, нагох, да се осамим“ (Типико 1900, 9).

Запитаност над одсуством животног активизма исказује се у причи „У жељезничком вагону“:

„Спопала ме душевна немоћ; љутио сам се на се. Мишљах, зашто ми не радимо онако, како приповиједамо и осјећамо? Истина, ја сам ћутио братску

самилост за несретнога Перу. Ну зар је то доста? Па какви смо ми људи, кад немамо снаге, да дјелујемо онако, како смо увјерени, да је добро? Мојим мислима нисам знао наћи реда, и у Периној несрећи чињаше ми се, као да се зрцали људска правда и уредба. И онда будила ми се савјест, и као да ме пита: Зар је доста разумјевати, сажалевати и опраштати – и ништа друго?“ (Исто, 82).

У причама с љубавном тематиком и даље изостаје срећан завршетак, а новина у односу на прву збирку јесте доживљај љубави као пролазне категорије:

„И дође дан растанка, покоп наше љубави, а да и не знадијасмо шчега се то догодило“ (Исто, 5).

Осећања безвољности и равнодушности везују се и за јунакиње. У причи „На растанку“ јунак без конкретног повода напушта драгу, а она то прихвата готово равнодушно:

„Одох изнемогао и сатрвен. Обрнух се неколико пута за њом; мишљах, застаће, вратићемо се једно другоме, уживаћемо још који тренут сласт заједничке туге и заборав. Ну она, прегарајућ се, на око мирна, корацаше напријед; тек с кућног прага обрну се, свину оком на ме и изусту: – С Богом! Бијох сатрвен, изнемогао, но засве растајох се. Зашто? Нисам нигда могао да се схватим! Нека наметнута свијеска дужност, што је до Бога мрзијох, отргну ме од ње!“ (Исто, 5–6).

Нови моменат у Типиковој прози јесте и јунаково саосећање са болом света:

„И сада не осјећох само своју тугу. Заболи ме срце и ради њезина сиромаштва и људских патња. У себи осјетих нешто тешко несвољиво, чега се нисам могао да отресем. Испразност мога бесплоднога жића и свијетско ништавило разумих као никада до тада“ (Исто, 10–11).

Јунакињи приче „Невјера“ дата су својства којима се приближава појединим пищевим мушким ликовима из овога периода: она одлучује да остане у манастиру, да се сасвим одели и од родног места, и од породице и од драгога.

Ни у збирци из 1900. Типико на запоставља социјалну проблематику. У причи „На сунчевој жеги“ опет налазимо слику поштеног и вредног сељака којег жупник и други послодавци целог живота искоришћавају:

„Сјећа се, здравља, младости и љубави. Сјећа када је радио за њих четворицу, да поштено преживу; и никада му не претицаше! Сада изнемогао, дуго је, што се је на невољу приучио“ (Исто, 24).

Кад чини преступ, Типиков сељак то ради из крајње нужде и најцрње беде, а често је у томе пресудна улога охолог и похлепног зеленаша („Биједа“).

### Природа као извор среће и унутрашње хармоније

Иако је у првој збирци као уводну и програмску Типико поставио причу у којој се јасно указује на супротност природе и културе, чини се да тек у збирци *Са острва* (1903) ова проблематика доспева у средиште његовог приповедања. Но док је у причи „Чезња“ дата опозиција села и туђине (града), односно слободног сеоског живота и школовања<sup>18</sup>, у збирци из 1903. године ове су релације превазиђене, а успостављене нове: у опозицији су не више одређена подручја (утемељено на релацији *свој–туђ*), мада има и тога, већ живљење према сопственим потребама и

---

18 Наведена опозиција вероватно најизразитије исказана је у причи „Иво Полић“ (није уврштена ни у једну збирку за пищева живота, али је изузетно значајна за Типикову поетику): „Отац га је повео у фратарски семинариј, далеко од мора. Први утисак био је: хладноћа, тескоба и мрак“ (Типико 1969, 357). [...] „Слушао је приче дрскијих како професор веронауке, лепи, млади фратар, служи се туђом женом добротвора манастира, и професор математике болује од желуца због халапљивости“ (Исто, 359). [...] „А код њега, у селу, код мора, трешње су се већ обрале; сад зреју крушке, јабуке и шљиве, и грожђе и смокве. Сада поље и море мирише. Другови дочекују у осенченим заклоницама цурице...“ (Исто, 363).

природи као опозит живљењу у складу с човеку наметнутим друштвеним нормама и очекивањима. Основни Типиков став у овом смислу, до сада је можда најпотпуније описао Б. Лазаревић:

„Треба се отрести науке, мудровања и књига које нас одвајају од снажне сељакове природе, вратити се у њихову питому простоту, и онда смо решили тешка питања нашег унутрашњег мира, и допустили нашој души и нашој савести да се развија по природним законима који су добри, а не по људским који су рђави“ (Лазаревић 2003, 36).

Психолошки расцеп изазван сукобом природе и цивилизације у овој се збирци везује готово искључиво за јунакиње. Господарица Даринка, главна јунакиња приче „На мору“, представљена је као чедна девојка која спутава властиту сексуалност а руководи се друштвеним очекивањима, што јој доноси нервозу и слабост живаца. Једино море пружа смирење:

„Ужива. Колико ли разлике од јуче до данас? Синоћ је била раздражена, а како да не буде? Отраг неколико дана молила је мајку, да дођу амо, тек да се прође и окупа, да се наужива свјетла сунца, зеленила и мора“ (Типико 1903, 28).

И у овој причи манастирски живот пореди се с простором мрака и одсуства животне радости:

„Још се добро сјећа оних трију година, што их је провела у заводу код милосрдних сестара. Чинило јој се, кад је заувјек кући отпутовала, да оставља гробље, гдје је три године била жива закопана“ (Исто, 29).

Визију среће и осећај интензивног живљења Даринка везује за настањивање поред мора, и за непознатог замишљеног младића:

„Тада би вруће зажељела пустити се к мору, настанити се за које вријеме у малој кућици, тик боровика, у потпуној самоћи, па радујући се свему, што је окол назријевала, и подавајући се најсмјелијем маштању, разуздана, разметала би се младошћу и здрављем“ (Исто, 29). [...] „Колико би друкчије било, да се она могла наћи с неким другим – овако у пустоши. Да је то могао бити њен одабраник, одабраник како га је она замишљала и чију је слику свагдје и у сваком уживању гледала пред очима! [...] Опојена разиграном страшћу, заборавила би на цијели свијет. У њ би се прометнула, па би они заједнички дисали тај чисти зрак и уживали у простору и слободи“ (Исто, 52).

Слична по потреби да се настани крај мора, као и по сањарењу о непознатим младићима, јесте Антица, главна јунакиња приче „Антица“:

„Колико се пута зажељела човјека, колико је пута чезнула за толиким морнарима и рибарима, које среташе по пустој шкољу, и с којима би се тако брзо упознала! Кад би разговарала с којим од њих, колико је пута мислила на малу кућицу до мора, у њој наћи се с којим од њих, проживјети вијек...“ (Исто, 176).

Али, док Даринка одбија неинтересантног момка поред кога се нашла у олујној ноћи<sup>19</sup>, Антица прихвата брак с недрагим Марком, и на тај начин изневерава себе:

„Иза тога, с дана у дан Антица све грђе осјећа тежину брака, и увиђа све јасније да се преварила; кајући се, криви саму себе: није слушала своје воље, већ је узела човјека, јер то и друге сеоске дјевојке раде – и тако сагријешила проти самој себи...“ (Исто, 189).

---

<sup>19</sup> М. Јовановић сматра да до сједињавања Даринке и Иве није дошло јер је Типико „hteo da oстане веран svome паћелу – LJUBAV, PUNA STRASTI, MOGUĆA JE SAMO IZMEĐU SELJANKI I SELJAKA“ (Јовановић 1980, 219).



Удаја за Марка јунакињу доводи до низа нежељених ситуација и коначно до одбијања брачних дужности, до супружничких свађа, чак и туче. Након Маркове погибије на мору, Антица се окреће животу на шкољу а у складу с природом као извором среће и унутрашње хармоније.

Даринка и Антица разликују се и у односу према сопственој сексуалности, према томе колико следе потребе властитога бића:

„Свега тога могла је да се нажива, да је слушала свој сопствени животни нагон, једини што јој је био вјеран; да се није обазирала на свијет и његове навике: зар да свијет боље од ње саме познаје њену вољу?“ (Исто, 198) [...] „Колико сам младости у своме вијеку видјела на овоме шкољу... а, што ћу тајити, колико их љубила? – па сви одоше“ (Исто, 218).

Живљење према начелу природе (у складу са сопственим потребама) не значи просто иживљавање сексуалности, већ остваривање сагласја са собом. Само ако се такав принцип следи, могући су мир и срећа, чак и када човек остане сам.

У Ћипиковим приповеткама из ове збирке окретање природи најчешће значи окретање пространству мора. Оно доприноси остваривању склада и хармоније, и готово никада нема негативна и злослутна знамења<sup>20</sup>. Да и у овом смислу направимо поређење с Кочићем: његов је доживљај природе – планина сасвим супротан: оне су усмерене против човека а неретко учествују и у његовој смрти.

---

20 Изузимајући трагичну судбину Марка, Античиног мужа, ниједан јунак не страда у пространству мора.

Доживљај задруге, фигуре оца и мајке. Основне карактеристике ликова

Сеоска заједница, посебно ужа породица, држи се заједно и у најтежим ситуацијама и у злу. У причи „Браћа“, Спасоје трговца Османа убија да се освети за доживљену срамоту и понижење, због чега остали чланови задруге одлучују да напусте постојбину:

„У тренутку свом тројицом завлада једна мисао. Нагон да се спасе живот испољи се свом снагом, а као једина узданица сину им пред очима Црна Гора...“ (Исто, 5).

Унутарпородичне фигуре – отац и мајка – односе се заштитнички према деци, док је фигура очуха њима супротна. Тако је у „Јелки“ мајка немилосрдна према ћерки, али таква је зарад њене добробити:

„...А Јелка се жури од куће, да се склони испред разјарене мајке. Непрестано је грди и кињи, и једнако јој пријети да неће у кући родити“ (Исто, 229). [...] „Мајка се домишља, но њена срџба не попушта. Она је себи утвила у главу, да је њено дијете преварено, па да ће јој само то помоћи да не буде остављена, ако роди у младићевој кући“ (Исто, 237–238).

За разлику од ње отац је приказан као самилосан:

„Отац и брат је сажалише. [...] А отац и брат поникнуше очима: боје се, да им се погледи не сретну с њеним укоченим и плашљивим“ (Исто, 232–233). [...] „У то надође и отац из поља, уморан. Он сажали своје дијете:

– Пусти је у миру, јер ће бити свашта! – окоси се на жену“ (Исто, 238).

С друге стране, у причи „Цвијета“ представљена је фигура немилосрдног очуха:

„Свом дјетињом вољом и душом приону уз свога поочима, свога хранитеља и једину своју утјеху. Али он се не одазва њеној дјетињој љубави. Нешто невоља, нешто зло срце, а нешто и њен неограничени нагон привржености, озловољи га прво времена“ (Исто, 71).

У овом стваралачком периоду породица се код Типика јавља у улози заштитника појединца, Чак и када изгледа другачије, делање породице мотивисано је жељом да помогне јунаку.

У свим Типиковим причама јунакиње су приказане као сензуалне, али и часне и поштене (Даринка, Антица, Јелка). Тако Јелка, иако у сексуални однос ступа пре брака, истиче:

„Од срца је она тако осјећала; све би невоље заборавила, била би му вјерна жена и мислила би само на њ, и чекала би док се не би из туђине повратио“ (Исто, 232).

У причи „Антица“ категорије части и поштења доведене су у везу с поступањем према сопственој природи.<sup>21</sup> Овакав доживљај части нешто је другачији од оног увреженог у патријархалној култури, ученог у збирци из 1899. године, а везаног за деловање у складу са друштвеним регулама. Типико, дакле, јунакиње не представља као грешне и неморалне – премда оне, вођене својом сексуалношћу и личним потребама, поступају супротно од друштвено пожељног модела (Антица из истоимене приче). Стога Јован Дучић уопштавајући закључује:

„Овде је обично предмет приче описивање љубави младог и сполно снажног света, коме је најмањи повод довољан да страст букне, и најмањи каприс да се та страст задовољи... Жена је изолована од сваког, а човек ослобођен од свачег. Нема

---

<sup>21</sup> М. Јовановић бележи: „Licemerstvo je nespojivo sa njenom [Antičinom] elementarnom i zdravom prirodom“ (Јовановић 1980, 213).

овде ни друштва са његовим законима, ни довољно религије са њеним страшним судом. Људи овде не робују ником него божјем сунцу и својој лудој крви“ (Дучић 1969, 137).

Мушки јунаци из треће збирке не разликују се, пак, много од оних из прве. Мушкарац код Типика често делује у складу са сопственим нагонима, али главна његова одлика јесте поштење. Тако, брат штити част и углед породице, а остали мушки чланови њега („Браћа“); Иво проводи ноћ поред Даринке, на острву, не искоришћавајући је („На мору“); Спасоје, из приче „Цвијета“, збрињава Цвијету када она стигне у Америку, обећава јој посао, а то што одбија да се њоме ожени, јер му се не допада – и упркос коментару другог јунака „Чочече, хваташ души гријех“ – као да иде у прилог његовој искрености и поштењу; Марко Јелки пише писмо, обећава да ће је узети за жену („Јелка“). Из овако униsono date слике можда би се могао изузети лик Марка, Античиног мужа, који је, истина, према супрузи насилан, али је то насиље дошло услед њенога одбијања брачних дужности. Како Типикови мушки ликови не искорачују из уврежене патријархалне представе о мушкарцу, не изненађује ни опис сексуалности (реч је о лику Иве из приче „На мору“):

„Он оћути да му кроз срце и цијели живот јури млаз топле крви, све до очију, што су се закрвавиле. Жиле су набрекле. Бујица успаљене страсти тражила је силом одушка. Све дршће...

Док се тресао цијелим тијелом, рука му се чисто механички подиже, да је загрли, и он се прислони уз њу, срчући мирис и топлину чисте и свјеже пути“ (Типико 1903, 58).

Мушка сексуалност описивана је и у ранијој прози, али, чини се, нешто другачије. Док у већини дела српских писаца већ сам поглед на девојку буди у мушкоме силовит еротски набој (какав је случај, рецимо, и у Типиковој причи „Крај мора“), у причи „На мору“ до јунакове сексуалне реакције долази постепено, и тек након дужег посматрања уснуле девојке.

И збирка *Са острва* има прича са социјалном тематиком, која, заједно с опозицијом природа–култура чини средиште Ћипикове поетике.

### Романсијерски рад

Године 1904. Иво Ћипико објављује роман *За крухом*. Основна тема романа – повратак незадовољног и уморног јунака из града на село – присутна је у још неколико прозних дела тога периода. На основу овога могло би се закључити да се Ћипико опредељује за обраду једне популарне теме. Међутим, јунак који се након школовања (одласка у семениште, односно свеучилиште) измењен враћа у родно место, предмет је сликања већ у Ћипиковој уводној причи из прве збирке („Чежња. *Мјесто предговора*“). Реч је, дакле, о теми која писца окупира. Између Ћипикове ране приче и првога романа свакако постоје разлике. Тако се, рецимо, Иво Полић, главни јунак романа, на село враћа изненада, потпуно непланирано. Након повратка не успева да пронађе смирење и задовољство духа нигде, и ни у чему:

„Враћа се са свеучилишта, утучен и изнемогао, а да није својима ни јавио да ће доћи. Што ближе приступаше к селу, осјећаше у души јачу чаму и трзавицу. Нагло је пошао на пут, хватајућ се тога задњег уочишта, као утопљеник сламке. Сада увиђаше, да ни то не помаже и безнадно размишљаваше о својој несрећи“ (Ћипико 1904, 4–5).

И поред очигледних разлика између два дела, запажају се и сличности, које указују да прича представља заметак каснијег романа.

Везу са причом „Чежња“ потврђује и доживљај града као мрачног места. У роману *За крухом* град се представља као простор туђине и странствовања, који појединца не води напретку, образовању и личном усавршавању, него сусрету с људима лишеним сопственог националног идентитета, препуштених уживању у насладама, који су усамљени и отуђени:

„У благоваоници уз звуку чаша и плитица живо се је разговарало; до њега допираху гласови туђега говора. Осјећаше се стран међу том чељади, што их није могао да разумије. [...] Око му запе на прибите таблице трговаца и других посленика: – већина туђих имена, написана туђим језицима“ (Исто, 9–10). [...] „Читаво поподне вукао се улицама; ну у највећој вреви, гдје је живот кипио, осјети се осамљен, без икога од срца“ (Исто, 10–11).

Стога се и повратак јунака из града доводи у везу са засићеношћу насладама градскога живота:

„И домало друштво у граду не пружаше му више никакове насладе, или ако би и осјетио каткада радост дивљега весеља, или пустио маха младићској обијести и уживању – редовито иза тога, па и у самоме ономе часу, јављаше се из душе туга и силна тјескоба, да у заметку сатаре клицу разуларена заноса. Осјећај самилости и туге живљаше у њему и код чаше вина и у казалишту и у друштву запуштених жена и свугдје, гдје не осјећаше објаву правога, истинскога живота“ (Исто, 12–13).

Представа града као простора мрака, туђинства, отуђености, уживања, егоизма... заједничка је прози целе модерне.

Опозит граду јесте село, као простор беде и сиромаштва, мукотрпног рада, али и поштења и, изнад свега, природности:

„У селу осјећао се задах уморна живота, и тежачки дах као да избијаше из оних сиромашних потлеушица“ (Исто, 5). [...] „Поглед му се устављаше на њиховим дугим, јаким рукама, згрченим прстима, што бијаху испуцане и нажуљане од великога напора“ (Исто, 28). [...] „Осјећаше се здрав, раздраган, у затишју свога краја, а око њега дрвеће и лоза пуне се, назуцује се зеленило, трава избија, све хоће да искочи, да у се упије свјетлост сунца. Јасно море мирује, привлачи. Младић оћути опет задах истинскога живота“ (Исто, 25–26).

Миљко Јовановић, аутор једине монографије о овом значајном српском приповедачу, поводом јунака романа *За крухом* запажа:

„Sve ličnosti hronike *Za kruhom* mogu da se svrstaju u dve kategorije: jednu bi sačinjavale pozitivne, a drugu negativne. Ћипико није остварио оне комплексне личности у којима се добро и зло испољава у драматичном облику и чији је психички живот изузетно богат, разноврстан и компликован. Seljaci iz hronike *Za kruhom* ne samo da su dobri, čedni, već i naivni i poslušni do te mere da deluju nestvarno. Ovakav način tretiranja pučkih slojeva proistekao je iz Ћипикове теze да је само човек као природно биће добар, а онај који је у додиру са цивилизацијом мора бити зао“ (Јовановић 1980, 199–200).

Супротност села и града, утемељена на супротстављености природности (искрености) и неприродности (лицемерја), корене има у причи „Чежња. *Мјесто предговора*“.

Због глобе, уплива културе града уопште, село сиромаша и губи своја суштинска обележја. То мења и јунаков доживљај сеоске средине – она више као да не пружа уточиште:

„Као никада досада учини му се тај свијет убог и јадан, обучен у искрпљена и тијесна одијела по градску скројена“ (Ћипико 1904, 28). [...] „Тада, када се је он преко празника кући враћао, бијаше друкчије. Родна поља бијаху крцата сазрелих плодина; весео, безбрижан, једва би се дочекао слободе и живота, и он је у своме селу гледао изобиље, срећу... А сада разабираше тек биједу и, што је још горе – безнађе у боље“ (Исто, 74).

Кривца за однарођавање, за уништавање и затирање села, и масовно исељавање поштених и радних сељака Ћипико проналази у трговцима (и граду уопште), који се руководе искључиво властитим интересом и могућношћу брзе и лаке зараде, најчешће на туђој муци.

Ипак, суштинска супротност граду није село (штавише, указује се на његову све већу сличност са градом), већ простор мора. Море јунаку пружа очекивану утеху и успева да у њему опет пробуди страст:

„Он пође к мору. У његовој близини увијек налази утјехе [...] Поглед му блуди широким простором, и бол помало попушта, разилази се по расијаним, засјенутим доловима и увалама, блажи га даљина мора, што се с небом спаја, губи се преко високих прекоморских брдина и наступа сјета, тишина и бесконачна чежња...” (Исто, 34).

Јовановић пише:

„Ćipiko, za razliku od svih, *more* doživljava u čitavoj njegovoj elementarnosti i vitalnosti, doživljava ga gotovo fizički, kao deo sebe, kao nešto što je nerazdvojivo od njegovog emocionalnog bića [...] kao nešto *živo* što ima *dušu*, što zajedno sa ljudima *živi, raduje se ili pati*“ (Јовановић 1980, 211).

Утеху од унутрашњих немира, животних патњи, питања и проблема јунаку може да пружи још само жена.

За разлику од јунака већине других српских прозаиста, главни јунак романа *За крухом* уточиште не налази у породици (задрузи), нити неком њеном члану (мајци). Напротив: сама породица узрок је његовог дубоког унутрашњег незадовољства. Одсуство виђења породице као уточишта изгубљеном незадовољном појединцу указује на одупирање основним поставкама на којима почива патријархална култура, али и књижевна мисао тога периода. Ћипико, тако, у роману из 1904. године прави отклон од доживљаја патријархалног културног модела својственог писцима модерне.

Иво Полић, главни јунак романа, трага за принципом слободног живљења, за битисањем лишеним уплива туђе воље и цивилизацијских регула. Живот је за њега живљење према начелима природе и природности, начелима једноставности, непосредности и тренутка:



„Одувијек његово нагнуће пригибало се природи и чезнуло је за најпримитивнијим слободним животом, па га засве сила туђе воље отрже од свега што му је најмилије... Узбуђен, не зна што даље да мисли. Нагнуће, младост и живот све то више распирују га, ах – у овој тамној ноћи нашао би он једину утјеху у њезином загрљају – и смирио би се... Ну нешто га зауставља – што мрзи, што зову поретком – и што му пријечи ужитак, руши му младост, трује му сласт живота...“ (Ћипико 1904, 166–167).

Представљање Иве Полића као „изнемоглог“ и „утученог“ јунака, „уморног од живота“, „меке и осетљиве природе“, одудара од типичног мушког протагонисте у Ћипиковој прози. Истина, додирне тачке постоје с јунацима прича „Чежња“, „Запад“, „На растанку“, али ни у једноме од пишчевих ранијих дела не наилази се на у тој мери пасивну особу, нити на идентификацију мушког са женским ликом, тачније – са сопственом мајком:

„Силно је личио мајци. Његове и њене сањалачке очи имађаху једнак изражај сјете и самилости. Мајчино блиједо лице, старачки свјеже, одсијеваше благо. Посматрајућ је, он је увијек у њеном лицу наслућивао и гледао будућега себе“ (Исто, 23–24).

Самим тим однос главног јунака према оцу неће бити типичан – заснован на поштовању, дивљењу и тражењу узора; напротив – Иво осуђује и очев морал и начин зарађивања, али према њему истовремено осећа сажалење:

„Мишљу је пратио очеве кретње и његову бригу за непрекидним радом. Никада ни с чим није се задовољавао – и он је у своме оцу виђао тек немирна трговца, којему бијаше главни циљ да се обогати. И сад му бјеше жао, што се толико мучи и кини, а могао је и с овим, што је до сада стекао, лијепо и спокојно живјети“ (Исто, 45).

Уз сажаљење, Ивове емоције према оцу прати и стид (због његових поступака према сељацима) и страх:

„Он се је свега тога стидио и неколико пута суне му да отиђе. Па онда паде му на памет, да се за њих заузме, да их пусте у миру. Бијаше му већ ријеч на устима, но не изрече је; бојао се оца и опет знао је, да им не би ништа помогао...“ (Исто, 99).

Ништа мању дистанцу Иво нема ни према другом мушком члану породице – брату Марку.

С друге стране, као блиског доживљава напаћеног и доброг сељака, његов једноставан начин живљења:

„Иво посматраше младића, који га гледаше својим добрим вјерним очима; осјети његову приврженост и бијаше му угодно. Он га је још од детињства од срца волио. Његово обично насмијано лице имало је у себи нешто примитивна, привлачива“ (Исто, 27).

И поред идентификације с мајком, Иво се од ње јасно разликује по томе што она оправдава очев начин стицања:

„Доли је у дућану – одговори му она и опомене га: Гледај да га не љутиш; он се, бидан, за свих нас мучи!“ (Исто, 56).

Иако револтиран очевим поступцима, Иво се не буну, не чини ништа како би исказао сопствени став или се супротставио очевој вољи.

Јунакова пасивност видљива је и у односу према женама и љубави уопште.

У првом делу романа *За крухом* предочена су два љубавна односа. Један између Јере и Јелке, а други између Иве и Марије. У обема везама један члан одлази у Америку. Међутим, док се Јере пред пут вери Јелком, Иво то не чини. С одсуством

активности у љубави сусрећемо се већ на почетку романа, код прве љубавне епизоде (Типико девојку не именује, представља је као сестру другара са свеучилишта, а потом употребљава треће лице јединине женског рода, или је просто назива „девојка“):

„Њему се чињаше, да је излишна свака изјава; да би свака формалност вријеђала његове осјећаје“ (Исто, 18).

Занимљиво је да се главни јунак оба пута заљубљује у девојке чију је браћу претходно познавао, а према једноме осећа чак и извесну привлачност:

„Иво посматраше младића, који га гледаше својим добрим вјерним очима; осјети његову приврженост и бијаше му угодно. Он га је још од детињства од срца волио. Његово обично насмијано лице имало је у себи нешто примитивна, привлачна“ (Исто, 27).

Премда је Марија описана као изразито чулна девојка, Иво Полић према њој не осећа привлачност услед страсти, него из чежње:

„На махове лучио је себе у два бића, и љубав што је осјећао за Марију, није била као друге. Није то била хировита путена страст, већ је то била далека чежња за нечим, што је било изван њенога женскога бића. Ту љубав све више и више натапале су моћне капље братског учешћа и давале јој снажни осјећај изједначења. Његова чула, живци не бијашу разиграни и успаљени, као у оним часовима, када је он у првој младости тражио женскиње, да утоли природну страст здрава живота“ (Исто, 121–122).

Одлазак Марије у Америку, уз изостајање деловања главног јунака, означавају крај првог дела романа.

Други део<sup>22</sup> доноси неколике новине у животима јунака. Најпре, Иво је завршио школовање и са градом прекинуо све везе:

„Са великим градом, где је науке довршио, није га ништа везивало“ (Исто, 173–174).

Слика града – као простора који појединцу у развојном смислу не нуди ништа – остаје иста.

У потпуности се одбацује претходни доживљај љубави код главног јунака: Иво се сада усредсређује на уживање у тренутку, и на иживљавање властите сексуалности:

„Слашћу осјети задах безбрижнога живота, и копкаше га жеља, да га се наужива и насити“ (Исто, 175). [...] „Сада уживам, и то ми је доста – одговори Иво очитим увјерењем, да говори истину... Треба се бесвјесно подати животу, да те носи до краја – настави усхићено. [...] Ја сам се заносио са утопијама, и нисам имао времена да живим; ја сам снатрио...“ (Исто, 190–191).

Оваквом природном, непосредном живљењу, као и у првом делу романа, супротстављен је живот заснован на образовању, и окупираност властитим мислима:

„Учио сам, мислио сам цијели свој живот, а ничему не знам ни почетка ни сврхе“ (Исто, 191).

Уводи се лик путене девојке Кате, чији је младић побегао у Америку. Кате представља нов тип романсијерске јунакиње (најављен збирком *Са острва*) – жене жедне љубави, која се, немоћна да се одупре страсти, еротској потреби и властитој

---

22 Према Б. Ковачевићу, први део романа, штампан 1900, написан је годину дана раније, док се други део први пут појавио 1904, дакле тек у оквиру књиге. Више о поређењу два дела романа *За крухом* вид.: Р. Вучковић 1990.

природи, упушта у чисто сексуални однос са главним јунаком:

„Дошла сам, јер у себи нимама мира... Жедна сам љубави, а зар жедан зна ча ради?! А нисам крива, хтила сам у себи све сатрти, ма све залуду...” (Исто, 203).

Катина позиција жене разапете између захтева културе и потреба сопственог бића представљена је кроз њен однос према два мушкарца – брату, као репрезенту културних норми и самим тим спутавајућем принципу, и Иви Полићу, оличењу неспутаности и природе, те ономе ко јој омогућује да живи према потребама властитога бића.

Овакав приказ јунакиње коси се с пожељним моделом девојке у патријархалној култури<sup>23</sup>:

„Не могу живити без љубави! А говоре да је то срамота за дивојку... Ча то хоће рећи“ (Исто, 246). [...] „Брат ме сваки час прикара, говори: па си хтила да те Марко узме!... – Никидан нисам га могла поднити, па сам му одговорила, да и он јема младу... А он почео викати, и хтија ме опет тућ; говори: ја могу ча хоћу, ја сам мушко! А ти не смиш, јеси ли чула? ... задавићу те!“ (Исто, 280).

Јачина Катиног карактера – истрајност њена да упркос свему живи по начелима природе – одређује је као нов тип јунакиње:

„ – ... Пукло ми је пред очима: зашто да гине моја младост? Кому је од тога корист?

– А како живе друге дивојке?...

– Не знам ја... Нимају потрибу од човика. Јема их, па не мисле друго него за жиће и спање... Млака им је крв...” (Исто, 247–248).

---

<sup>23</sup> За разлику од мушке сексуалности која се не санкционише ни када је реч о изванбрачном односу, женска се у патријархалној култури подстиче само унутар брачне заједнице.

Кате се не каје и не осећа се грешном због сексуалности и жеље да је иживи; не пристаје ни на братовљеве батине, зато одлази у град да тамо ради и живи:

„Радим и мучим се цили дан, дајем им ча добијем... ма нека им је с благословом... Ну да ме брат туче, ако с ким проговорим, и да му оно двоје стари јемају дават послестицу;... то не могу трпити. [...] Поћи ћу у свет, радићу својим рукама, ма ћу бар наћи ко ће ме помиловати“ (Исто, 281–282).

Кате је, тако, чини се, прва јунакиња у српској књижевности која својевољно искорачује из културног система, не негирајући га већ уочавајући сопствену немогућност да се у њега упоји; прва је која одбија да буде жртва породице, друштва, културе.

Ликовима неодлучног и неделатног Иве Полића, с једне стране, и одлучне и храбре Кате, с друге, Иво Ћипико у роман, али и у своју прозу уопште, уноси первертовање родних улога – које ће умногоме обележити потоњу модерну прозу.

За разлику од јунака романа *За крухом*, у другом роману, *Пауци* (1909), Ћипико гради јунака који је, као тип, далеко заступљенији у пишчевом дотадашњем приповедачком стваралаштву. Реч је о лику који се, из перспективе патријархалне културе, потпуно уклапа у пожељан модел младића, мушкарца уопште. Као такав он представља антипод јунаку првога романа.<sup>24</sup>

Раде Смиљанић, протагониста романа *Пауци*, поштен је човек, изразитог сексуалног набоја и мушке воље, спреман да се супротстави сваком, и да узме оно што сматра да му припада, макар то било упркос свему и свима. Писац га уводи готово као симбол светлости и снаге:

---

24 Р. Вучковић говори о три фазе у Ћипиковом стваралаштву: „Prva je neoromantičarsko-modernistička, u kojoj dominira idilističko-idealistički koncept književnosti i nju je moguće identifikovati u prve dve knjige Ćipikove proze. [...] Druga je naturalistička, koja obuhvata zbirku pripovedaka *Sa ostrva* (1903) i roman *Za kruhom* (1904), kad zamisao slobode u prirodi i vizija prirodnog života postaju glavna Ćipikova preokupacija. Treća je neonaturalistička u romanu *Pauci* (1909) i dve poslednje predratne zbirke pripovedaka [...] a pečat joj daje metod naturalističkog razgolićavanja čovekovih nagona, društvene stvarnosti i pogotovo oslobođenog i razuzdanog erosa“ (Вучковић 1990, 248).

„Његове граорасте очи, испод дугих трепавица, засјаше и, чисто учини се, да је то момче собом са села донијело у тамни и прљави дућан свијетлости и снагу“ (Ћипико 1909, 5).

Када описује јунакову сметеност (до које долази искључиво услед неочекиваног сусрета с каквом женом), обавезно је оправдава, истовремено указујући на његове иначе присутне мушке карактеристике:

„Иако је јак и господар од себе, ненадани сусрет збуни га – и застиде се“ (Исто, 35).

Развод и сексуална незрелост Радетова правдају се тиме што је имао свега дванаест година када су га први пут оженили, па зато није могао да одговори на брачне дужности:

„Први пут, било му је тада дванаестак година, доведе му отац прђијашицу у кућу и леже га с њоме. Али цура иза неколико дана одбјегне га и пође к својима: мали Раде бијаше премлад за њезин цурски бијес!“ (Исто, 7).

Но, писац не пропушта да истакне касније развијену Радетову сексуалност:

„А зажелио се више њих, зна он то, јер осјећа у себи мушку вољу и неодољиву чежњу за цурама: чак му у сну прилазе понеке, и с њима се милује, као да је на јави...“ (Исто, 8).

Штавише, Ћипико удешава нов сусрет сада полно зрелог Радета и Маше, његове прве жене. Она бива покорена његовом мушком вољом већ самим погледом, и потребом за мушкарцем који је оличење мушкога принципа, и то толико да му се, иако преудата, отворено нуди:

„Она сагледа у његовим узиграним очима ватру и вољу као никада до сада. – Их! – помисли: човјек је! – и примиче се к њему“ (Исто, 39). [...] „Маша гледајући га у очи, осјећа на себи његову снагу и мушку силу, и дође је воља, да се тој сили подвргне. [...] – Да се милујемо! – вели јој. – Да ти се осветим, за инат, да! Их, слатка ли је туђа жена!... Да се милујемо, Машо!

– Ко нам брани? – шапну жена савладана, унесавши своје помућене очи у његове и тражећи дрхтавим уснама његове бијеле, чисте зубе...

И подавши се сласти упиљи свој помућени поглед у његове очи...“ (Исто, 40–42).

Жена се, према томе, показује као слаба, руковођена властитом „врелом крвљу“ и као она којој је у природи да буде потчињена мушкој вољи и снази. Занимљиво је да и Маша и Божица, Радетова друга жена, на његове предлоге који се тичу њихових судбина (у Божичином случају реч је о просидби), одговарају истом реченицом: „Ко нам брани?“ чиме му препуштају одлуку али и дају благослов да с њима поступа како он жели.

Још приликом првог поновног (случајног) сусрета Радета и Маше поништава се његова пређашња, дечачка сексуална неактивност према некадашњој жени:

„Маша му се врзе по памети... И осјећа воњ њене главе и чини му се да види оне њене коврчасте, плаве косе на затылку, кад се бијаше сагнула да пије са његова гуњца. Дође му одједном, па се чуди, што је не шчепа за врат, кад му бијаше на дохвату; ваљала би му, – осјећа се чио као игда. А не може к својој трудној жени, кад би он хтјео... па, премишљајући, као да се каје што се не окористи овом лијепом згодом!

Сад га мори жеља за њом, таман као неко вријеме, што га моријаше, кад би се, ојачао, у ноћи сјетио ње – немирне, најарене, какова бијаше, док је с њим нејаким лежала“ (Исто, 37–38).



Сексуална неспутаност јунака, немогућност одупирања сексуалном импулсу, особеност је већине како мушких тако и женских ликова овога романа. Тако је Маша приказана као девојка изразитог сексуалног набоја, која се након што су је удали за дете, свакога јутра дизала незасићена, заморена и незадовољена:

„Залуду се цура сваке ноћи трудила, да својим цурским бијесом успламти у њему момачку ватру, топао дах. [...] И цура дизаше се сваког јутра из кревета незасићена, заморена и зловољна“ (Исто, 36).

Касније, после сусрета с Радетом, сексуално покренута и узбуђена Маша свога мужа не може више очима да види:

„– Не могу да га већ видим жива!... А прије како тако, некако се била на њ навадила... Али од када оно у планини сјаранисмо се нас двоје, не марим га на очи! Не знаш ти како је то тешко!... Чини ми се туђ... прљав... Мани!... и закрене руком као да се од нечега брани“ (Исто, 58).

Сексуалност је уочљива и код других Типикових јунакиња; тако Радетова сестра Цвијета, понесена крвљу, допушта да је младић милује:

„Шчепа је и гризе је по врату и положи гдје му је драго на земљу, милује је и руке јој меће у њедра; а цура пушта и тек се тргне, кад му загледа дивљи пламен у очима и кад осјети његову руку на своме голу тијелу“ (Исто, 53).

А Цвијета, иако се удаје за Радивоја, кога је и хтела, касније бежи из његове куће одбијајући да икоме повери разлог. Њено бекство у роману прате приче о свекру који ју је сексуално напаствовао и мужу који ју је сексуално злостављао. Већ само кружење прича о свекру и мужу као (сексуалним) злостављачима показује даа је село, као заједница, далеко од идеалног.

Нема нимало неодлучности у лику Радета Смиљанића, види се то како у

односу према жени тако и према љубавници – он се задовољава с обема, додељујући им испрва, обема, статус супруге:

„Увео сам те, да знаш гдје ћеш доћи: ти си овдје моја домаћица, иноча, друга жена!“ (Исто, 41).

У другом делу романа, када сиромаштво иступи у први план, његов однос према Маши се мења:

„Маша ријетко када му и треба. – Погдјекад, истина, понесе га ум за њом, занесе се; али, ако му није на дохвату, прође му... Гдјекад, кад је згода, загрије се, и замијени је са женом; оно дође некако... па је тога часа слађа од ичега на свијету; гдјекад пак чисто обе жене су му у вољи, те му је тешко лучити једну од друге“ (Исто, 99).

Пред крај романа осећања јунака према овој жени потпуно су се преобразила:

„– Без мало, те ме не превари поп Вране... обвладао ме бесједама... Мало, што му не пустих... – Па? – рече Раде – и он је човјек!“ (Исто, 121).

За разлику од Радета Смиљанића, већина других актера романа српске модерне растрзана је између две жене, и чезне за њиховим сједињавањем. Одлучност и потреба да има две жене не само да показује у којој је мери изражена Радетова сексуална потентност, већ сведочи и о суштинској различитости положаја мушкараца и жена у патријархалној култури. Могло би се помислити да Ћипико и жене слично приказује, то јест са потребом за полигамијом – удата Маша отворено се сексуално нуди другоме мушкарцу, али њен поступак донекле је унапред оправдан тиме што јој је Раде први муж, и што је нероткиња, тачније што је неостварена као мајка. Пример удате и остварене жене која чини прељубу у роману не налазимо. Остаје зато питање: Да није нероткиња, да ли би Маша уопште испољила потребу за другим мушкарцем?

Машин порив да учини све како би се остварила као мајка, па чак и да мужу подметне туђе дете, није типичан за српску прозу до Првог светског рата, а интересно је и да се јунакиња-прељубница ни у једном моменту не приказује негативно (напротив, Машин муж Марко описан је као негативан карактер):

„А ја од њега ни биљега! – рече жена забринувши се наочиглед. – А посліје оних љетошњих дана у планини ... знаш... надала сам се...

– Није до мене – прекиде је Раде живо.

[...]

– Путем мислила сам на попа Врану: може бити, да би он... – и устави се на по ријечи.

– Што?

– Био бољи за ме. Бих, да се мајком назовем – све учинила!...“ (Исто, 57).

Поређења ради довољно је Машу поставити напоредно с нероткињама из Веселиновићеве прозе.<sup>25</sup>

У којој се мери мушки чланови заједнице уклапају у стереотипни модел мушкарца у патријархалној култури показује и неспособност Радивоја и његовог оца да воде домаћинство након мајчине, односно женине смрти:

„Већ и време је, јер од када му је мајка умрла, у кући живу живине: нема ко да их држи у реду, ни да их испере“ (Исто, 53).

---

25 Родитељи главног јунака приче „Адамско колено“ умиру очајни, с осећањем бесмисла живота због одсуства порода, док главни јунак иде дотле да потпуно урушава сопствени брачни живот одбијајући жену, а себе одводи самоуништењу. Без обзира на то што прича има срећан крај, овакав приказ људске трагедије оставља снажан утисак горчине: жена-нероткиња овде је остављена без могућности – с једне стране, морално суптана да згреши с другим и дете подметне мужу, а, с друге, услед немогућности „искупљења“ – никаква вредноћа, племенитост и љубав не могу надоместити то што је нероткиња – од свих бива презрена и одбачена. Тематски блиска овој причи је „Робијашница“ (изостаје срећан крај), која у још већој мери показује колико тешке психичке последице на мушког јунака оставља немање порода. То је ситуација која у Јосипу, главном јунаку, покреће не само јак порив за деструктивношћу (бездушно свакодневно бије своју жену), већ и за изразитом самодеструктивношћу. Више о томе вид.: Б. Чолак: „Суровост живота и људска трагедија у прози Јанка Веселиновића“.

И Радетово потчињавање оцу, као најстаријем мушком члану домаћинства, усклађено је с представом о идеалном мушком члану патријархалне заједнице. Једини моменат када Раде поступа противно очевој жељи јесте када себи бира жену. Међутим, овакав поступак не доживљава се као чин дестабилизације породичне хијерархије, већ сведочи о Радетовој мушкој одлучности:

„Упаде му у колу у око једна хришћанка, коју тада бијаше први пут видио, али је по чувењу познаваше. Дјевојче се скањиваше, а и његов отац, Илија, не бијаше задовољан, па се развргоше.

Али овога пута није га родила мајка, ко ће му на стопу стати, неће ни оца слушати, већ ће повести ону, које се зажели“ (Исто, 8).

Интересантно је да се Ћипико често опредељује да у неком тренутку уведе нову љубавну причу (тачније: љубавни заплет), па ослањајући се на то, даље развија причу романа. Последња љубавна епизода у роману везана је за газда Јову и његову љубавницу Злату.

Село као заједница је, упркос извесним негативним представама (свекар-злостављач, деоба браће...), приказано као жртва лицемерја трговаца, попова и других сеоских чиновника, чије је деловање одређено искључиво личним интересом. Насупрот њима налази се немоћан, добар и умногоме наиван сељак. Овакву поларизацију налазимо у већини Ћипикових приповедака, па и у роману. Тако овде поп Врана Радета осуђује што живи у суложништву са Божицом, а сам истовремено покушава да обљуби туђу жену.

Ћипико и у роману пружа негативну слику града, и поставља је као опозицију топлој породичној сеоској атмосфери:

„Ходајући нађе се наједном у једној тијесној, прљавој улици; сјети се да ту настављају ‘гријешнице’, како их варошани зову. [...] те вечери било је чудо свијета у

улици; понајвише некакова прљава, алкава чељад чекаше пред вратима, погађајући се са женскињама; ценкају се као на сајму... Одјевенији улазе махом, а редари по некога од њих, боље одјевена – чисто је то видио на своје очи – поздрављају по војничку почитањем, као он своје старјешине, и између гомиле чине им пута, све до у кућу. [...] – Како је друкчије код куће – идући ка стацији размишља путем. У памети сине му и кућа и дијете и Божица... Уморан, бесанан, ње се зажелио и слаткога сна. А испаван, чио, своје планине и страствене Маше“ (Исто, 73–74).

Један од разлога пропасти села Ћипико у роману *Пауци* налази у урушавању задруге, а узроке томе проналази превасходно у деоби браће и отимању око наследства. Заваду браће око дедовине користе трговци и каматари, покушавајући да сами дођу до туђе земље.

На крају Раде Смиљанић, упркос јаком и снажном стасу и изузетној вољи за рад, бива понижен и поражен као хранилац, као отац, као муж, као син-наследник. Доведен пред свршен чин – продају дедовине – Раде дејствује као јунак-осветник, као бранилац здравог, мушког, сељачког принципа, али и патријархалне заједнице:

„– Колико је здравих, снажних људи уништио, раскућио, а зашто? Бар да му од њихових земаља бијаше потреба, да их ужива: али што? Никада није ни био на њивама, ливадама, одгојцима... Зар он зна што је земља? Па, по чему да буде његова, је ли му дједовина, је ли је својим знојем игда наквасио? – Ни свога порода нема... [...] И дођу му на памет његова дјеца... [...] Је ли могуће да ме осуде, кад не убијам ради себе, већ да сачувам дједовину својој дјечи? [...] Данас те туку, киње на сваки начин, гуле те законом у руци... и не даду ти да плачеш... [...] Али, што ради закон да одбрани оне који не умију? Што ради да заштити сирочад? – и помисли на своју дјецу. – Гледа и мирно пушта, да раде од нас они, што могу и умију, што их је воља! [...] Зар да ме земља прокуне, што је не осветих?“ (Исто, 157).

*Пауци*, чини се, умногоме понављају модел који је Ћипико већ изложио у пређашњем приповедачком раду, не доносе карактере који би се истакли у односу на

раније пишево стваралаштво. Задруга је доживљена као систем који пропада због неслоге и жеље за деобом. Ипак, село је, само по себи, представљено као наивно, поводљиво, али у бити поштено (изузимајући инсинуације о разлозима Цвијетиног бекства). Као супротност сељанима стоје чиновници и попови. Мушки јунаци се готово потпуно уклапају у пожељни модел мушкарца у патријархалној култури, док су жене приказане кроз одређене стереотипе (слаба воља, зависност од мушкарца, немогућност одупирања мушкој вољи...).

Како поводом овог романа тако се и уопште може запазити да у прози модерне природа често узима негативно обличје (Кочић, Ћипико, Станковић...). Ово је у блиској вези са сеоским животом – он је увек условљен дешавањима у природи.

Приповедна проза након романсијерске –  
збирке *Крај мора* и *Прељуб*

Након два романа, Иво Ћипико публикује две збирке прича. Прва, *Крај мора* (1911), доноси приповетке настале углавном до 1904. године, којима су придодате три приче из 1910. („Поход“, „Злочин“, „У јесењем сунцу“) и три из 1911. године („У страсну недјељу“, „Јарани“, „Дангуба“); друга збирка, *Прељуб* (1914), нема означене године настанка прича, али оне су несумњиво углавном новијег датума, уз неколико за које се може претпоставити да су написане раније.

Збирка *Крај мора* отвара се предговором, значајним због пишевог осврта на сопствено дотадашње приповедачко стваралаштво. У њему Ћипико јасно подвлачи разлику између свог ранијег писања и каснијег:

„У њој су сабрани моји утисци и часовита лака запажања растркана по Острвима и Приморју, кад сам упокојен сласти живота безбрижно, прожет слатком меланхолијом гледао Сунце и Море.

Сјећа ме густих рата и влажних жала, сјећа ме на испустан, млад живот, кад ми

на памет није долазила мисао: чему да живиш?

Најраније од ових прича писане су импресивно, нагонски, са потребом да пишем – оне су чисто моје.

Пишући их, нисам дуго размишљао, осећавао сам и у страсти и у самилости.

Сада, трагајући по њима, у души ми се буде потајале, раскидане успомене и будећи се миришу на сретан младићки живот, и силим се да их у себи задржим, али се оне кидају од моје душе и као да стоје одјелито изван мене... А на њихово мјесто долазе јаче и дубље мисли, али зловне и опасне, јер увлачећи се у душу ми смишљено и наметљиво питају ме: чему да живиш?“ (Ћипико 1911, 5–6).

Ћипико овим текстом указује на два поетичка, стваралачка и животна начела: мисао наспрам осећања, односно контемплација о животу наспрам живота.

Најпре ћемо се осврнути на приповетке које су први пут штампане у оквиру збирке, а већина их је настала на почетку Ћипикова стваралаштва.

Најранија прича у збирци „Дум Кеко“ датирана је 1900. годином. За предмет она има критику једног друштвеног типа. Дум Кеко представљен је као негативан лик чији су поступци мотивисани искључиво личним интересом и материјалном добити. Негативан карактер овог јунака испољава се како у односу према жени тако и према људима уопште: жену кињи, у пословима вара.

За Дум Кеку брак је несносна заједница, па женину смрт доживљава као радосну вест и лично ослобођење:

„А он погледа на љечника и у болесницу, па из њихова лица чисто нагађа радосну вијест“ (Ћипико 1911, 97). [...] „чисто му се предсказује да ће наново бити слободан. И не види у болесној жени друго него запријеку својим одлукама“ (Исто, 102).

Дум Кеко је потпуно лишен осећања страха и не обазире се на мишљење друштва. Иако се на први поглед чини да овом причом Ћипико критици излаже један

тип људи, што је карактеристика књижевности периода реализма, он у ствари критикује савремено друштво уопште, друштво у којем је промењен однос према основним вредностима патријархалне културе: браку, породици, родитељима...

У причама из 1903. године налазимо и теме које обележавају Ћипиков каснији рад. Тако се у причи „Стари свети Спиридон“ појединцу, дум Андрији, који жели да уклони стари кип и постави нов, супротставља сложна заједница спремна и на побуну како би сачувала традицију и њене симболе.

Сасвим је другачија прича „У војничком табору“, у којој се црногорским брдима, симболу спутаности и просторног притиска, противставља пространство мора и живот у складу с њим:

„Силно је досадно; да ми је поћи из ове тјескобе; али куда? Са свих страна притискају ме брдине, нигдје изласка, а друго не осјећам но побјећи из овога скученога простора, ићи напријед, на више, слободно одахнути“ (Исто, 78). [...] „Око ми не може нигдје да отпочине, нити могу да бацим поглед преко супротних брдина, а знам да се иза њих простире отворено море [...] залутали таласи погдје срдито пљуском ударају у њ, али немоћни да га сруше, пјенећи се, враћају се натраг; кад их гледам онако узнемирене, и слушавам њихов јаяк, у души ме боли, и дуго их једнако слушавам и – гледам...“ (Исто, 77–78).

Слобода, као кључна категорија живота, испрва везана за простор мора, у сусрету с војницима доживљава се као оно што је више чак и од смрти:

„А ја узбуђен, поздрављам уједно поносити, слободни дух, што је волио смрт но тамницу и гвоздене вериге. И за чудо, не жалим га, већ, одвојитом мишљу, пратим га до његове равне постојбине, гдје је сигурно дух му полетјео, да се нажива свога краја; – тако снатрећи осјетих у себи, као нигда дотле, сву лакоћу умирања...“ (Исто, 86).

Принцип слободе Ћипико у овој причи не доводи у везу с превазилажењем



једног културног обрасца, већ са животом на одређеном простору уско повезаном с морским пространством, али и са војничким духом који радије бира смрт но ропство.

Супротност као поетичко начело препознајемо и у причи „Писари“. Реч је о најзаступљенијој опозицији у прози модерне – опозицији село–град. И овде је, очекивано, село овде простор светлости, ширине и природности, а град – таме и отуђености:

„И у тијесне градске улице, гдје људи једва један поред другог пролазе, одозго, завирило сунце; одбљесак од горњих кућних зидова засјењује очи и чини спарину. [...] Откад је дошао у овај, са свих страна затворени град, сваки дан нашао би се овдје. У мисли је пратио бродове, који су одлазили у отворено море и мислио на свој пространи завичај у срцу Далмације. [...] Помисли на свјежи маестрал на отворену мору, и слика родног му краја и свјежина модра мора дође му пред очи“ (Исто, 113–114).

Природа се доживљава као прибежиште, као простор који појединцу пружа утеху и доноси ослобођење:

„А врело једнако нешто прича. Па кад ноћно повјетарце прође кроз самац густе бор, разговарају њих двоје ту сами, увијек жељни ноћи. Радовић сједи и слуша испод старог бора – разумије гласове, што долазе из живог камена – гласове оживљене, лаке, свјеже воде – и оне, што се одозго с бора чују, а замећу се над земљом и шире се простором...“ (Исто, 134).

Премда сељаке приказује као у основи поштене и радне, не може се рећи да Типико село идеализује ни у овим најраније написаним причама: оно није обележено само сиромаштвом и исељавањем становништва трбухом за крухом, већ и владавином строгих патријархалних норми и чувања части.

У причи „Отргнути живот“ приказана је типична патријархална средина са типским мушким и женским карактерима (сексуално потентни и јаки младићи,

покорне и часне девојке). Јелицу, главну јунакињу приче, против њене воље обљубљује Ивица, „нартљив и нагао“ младић „здрава рода“ и из „поштене куће“. Иако га није сама пријавила, девојка се одазива судском позиву и сведочи против младића. Јавно признање сексуалног чина њена породица доживљава, међутим, као велику срамоту, па не само што уз Јелицу не стаје она, већ се ни заједница према њој не поставља сапатнички. Изложена подсмеху, Јелица, на захтев брата, напушта село и одлази у град.

Занимљиво је како писац описује Ивичин однос према чину силовања: након почетног немира, Ивица је до тренутка хапшења потпуно равнодушан, чак и заборавља на него догађај:

„Ивица пако пошто престаде киша, на око миран као да се није ништа догодило, крену из поља кући. Кад ступи на прави пут, осјети некакав језиви немир. Затим, размишљајући, чудило се како се оно догодило; кајао се што је лудо занagliо. Хтео је само да се забави, да је изљуби и раздражи, па ето; није био господар своје воље... Али брзо се примири. [...] У жељи да се сит наједе, скоро заборави на дјевојку“ (Исто, 219–220).

Тек пошто га жандар приведе, он размишља о кривици правдајући се помрачењем и одсуством свести:

„Чисто ти кажем, могао бих се заклети, да у оном проклетом часу, нити сам знао за се, нити сам знао шта радим. [...] Зашто се је све ово догодило? – рекао је он искрено и забринуто истоме ономе своме пријатељу кад га је у затвору походио. И настави замишљено: – Обоје смо били млади и слободни: ко зна како се је могло свршити... могли смо се у задњу и узети... А овако, кому је корист? – и тужан, растаде се с њиме“ (Исто, 230–231).

Као девојка која се уклапа у модел пожељан у патријархалној култури, Јелица и у граду сања о удаји и задружном односу:

„Очекиваше са слашћу онај дан када ће да се ослободи измећарења и да проживи задружним животом“ (Исто, 240).

Но вереник из града, који је и отац њеног детета, чим сазна да није била невина кад је с њим ступила у сексуални однос, раскида с њом и истерује је:

„Младић протрне и чисто се смео. Навали на њ срам и потиштеност. [...] Биће младости, те ће један другоме на њ да намигује: Дошао навлаш из града, да купи сеоске отријевине! [...] – Да се овако млад свежем? – мислио је у себи; па да би с киме? Та она није ни дјевица? Други јој је узео дјевичанство, прије мене“ (Исто, 243).

Слично се према Јелици односе и чланови породице:

„Одговор бијаше написао брат. Из њега се разабирало, да се у селу све знаде. Савјетује сестру да остане гдје је. Под конач листа прети јој: – Ако дођеш, надај се свакоме злу и срамоти“ (Исто, 249).

Напуштена од свију, Јелица постаје градска милосница, коју полиција протерује из града:

„И догоди се с њоме што и с многим другима који из села у град дођу да поштено преживу. Њезин добротинитељ бијаше познати пријатељ жена. [...] Но [...] изневјери је и остави другоме на бризи. Сада се градски људи измијењиваху редом“ (Исто, 250).

Повратак у породицу, која је већ и заборавила да Јелица постоји, обележава насиље (пре свега од стране брата) и покушај групног силовања, које спречава управо Ивица, момак који је због ње био у затвору. Јелица завршава као градска и сеоска проститутка, а Ивица се приказује као узоран грађанин и добар момак:

„Ивица се пако повратио из војништва и није више дјетињео. Научио се је у туђем свијету раду и домишљатости. Није марио да наново упадне у напаст. Схваћао је посве друкчије живот“ (Исто, 250–251).

Прича као да носи поруку да силовање треба прећутати и насилника оставити некажњеног. Девојка за коју се сазна да је силована, у животу прође лошије него да је цео чин затајила.

У причи „Отргнути живот“ Типико приказује немилосрдност једног културног обрасца – према силованој девојци – али га не осуђује. Напротив, пишчева је критика усмерена и против закона и против казне за сексуалне преступнике: на самом крају Јелица не само што Ивици потпуно опрашта, него се чак и каје што му се тога дана опирала:

„И ишчекујући га, пребире у себи мисли о њему, осјети да му је већ давно опростила, и, толико пута, последије у животу, кад би јој на памет падало оно доподне, кајала се што му се опирала; можда би ме био вјенчао – помишљаше, – а требала је човјекова миловања, као озебао сунца; – и, за дуго, сећајући се његове напрасите мушке воље, – дошао би јој пред очи онако најарен, као онога доподнева, и тада би страшћу за њим чезнула...“ (Исто, 261).

Одвајање деце од родитеља и безусловна мајчинска љубав предмет су приче „Старица“ (1904). Приповедач се сусреће с мајком свог другара, која се цео живот зарад њега жртвовала, а он након, што се погосподио, више јој се није ни јавио. Упркос томе, мајка непрестано мисли на њега и живи за њега. Лик старице из ове приче одговара типској слици мајке у патријархалној култури.

Када је реч о причама касније насталим, запажа се да у њима преовлађује љубавна тематика, а у једној наилазимо и на размишљања о категорији вечности.

У причи „У јесењем сунцу“ у првом плану су осећања чежње и страсти,

праћена јунаковом потребом за сунцем:

„И ја несвјесно све јаче обухваћам својом мушком страсти, здраву жену обасјану млаким јесењим сунцем – једнаком неисцрпном чежњом, нигда незасићена уживања, које увијек осјећам у простој природи за лијепом женом“ (Исто, 203–204).

Донекле сличног сензибилитета је и прича „Поход“. Јунак, велики заводник и многобројних жена љубавник, седи поред мора и размишља о Марији, девојци која се утопила након погибије свог верника, размишља о тој једној, вечној љубави, због које се човек без задршке предаје смрти:

„Душа ми трага за Маријом. Зашто кад сам код мора морам да мислим на њу?“ (Исто, 164). [...] „Па што је она мени, зашто за њом гинем? Марија чиста, Марија дјевица, што за своју једину љубав даје свој живот. Зар ја што све волим што ми у око пане могу да разумијем, што је једина љубав, што је вјера? Па ипак ум ме к њој носи, и немоћан тргам се да је се отресем. [...] А Марија чиста, јака, Марија жртва љубави гдје је? Хтио би да је видим, да је чујем да ми објасни какова је та велика, једина љубав за коју се живот даје... мени да то каже, што сам вјечито гладан, што гријешећи љубим... да се пред њом, скрушим, освјестим, прекалим... да постанем јак, чист, дубок, као што је дубока ова ноћ, ово море и Маријина душа“ (Исто, 168–169).

Ова прича на можда најбољи начин показује промену до које је дошло у носиоцима радње, у односу на пређашње приповедање: није више страст оно што појединцу доноси задовољење и испуњење, него потреба за вечној љубави:

„И као никада дотада осјетих своју немоћ – осјетих потребу једне јединцате велике љубави, – осјетих у души Марију... И савладан болом, прама рађајућем се сунцу и отвореном мору, – горко заплаках“ (Исто, 170).

Даље, ни море није више искључиво симбол чулности, неспутаности и

слободе, већ нешто што омогућава контакт са вечношћу.

Последња приповетка датирана 1910. годином јесте „Злочин“. Прича говори о пропалом трговцу који се пропио и потпуно запоставио породицу, отуђио се чак и од најближих, због тога што му је власт узела дедовину. Након његове пропасти, син Алија на себе преузима одговорност и покушава да кућу спасе коначне несреће.

Прича „У страсну недјељу“, из 1911. године, слика немогућност одупирања страсти једног језуите, парона Зорзија, и демонску привлачност разблудних градских грешница. Одолевање страсти тема је и приче „Дангуба“, с тим што је јунак овде свестан да мора да превлада тренутке страсти (осамљивањем од људи) зарад очувања личне слободе:

„Никако неће да се покори ни господару ни мотици, а послуша да заради само да се прехрани, али неће да га пази господарево око, већ би хтјео слободна рада, гдје је сам себи свој“ (Исто, 144). [...] „Давно је већ што живе сам о себи и, што не вјерује у људске законе“ (Исто, 148). [...] „Он зна гдје ће: тамо, гдје нема тежака што се цио дан замарају око нехарне земље“ (Исто, 152). [...] „Овако ситу у самоћи, у присјеници, за њ је врхунац среће, не осјећа ни страсти ни чежња, ништа га не дражи“ (Исто, 153).

Прибежиште јунак налази у сједињавању с природом, јер је лишена људских заповести, лаконости, задиркивања:

„И сада се спустио мир на његово биће и душа – упокојена – заборавља на село, као утапа се у топлини и ведрини дана; регби да је и она дио тога дана, када се све здраво и беспослено предаје слаткој природној безбриги“ (Исто, 154). [...] „И не мисли већ ни на село ни на себе. Лијено чувство пријегора и нехаја упокојује се и стапа у хармонији свјетлости и шума. Осјећа благод и покој, и овога часа заборавља на потребе и невоље живота“ (Исто, 156).

Насупрот таквоме начину живота поставља се живот испуњен радом и лишен мисли о смрти:

„Лијено погледа околом, а кад поглед заустави на силесију мрави, што пред њим за послом журе се, вукући за собом тешка бремена, уозбиљивши се рече на глас: – Баш су лакоми и држе се као и људи, као да неће никада погинути!“ (Исто, 154).

Још интересантнија чини се прича „Јарани“ с темом неприпадања и странствовања. Прича говори о тешком осећању другости једног херцеговачког дечака који је у Дубровник дошао по одобрење да се исели у Америку:

„И овђе смо туђи и код своје куће смо туђи – оповргне дошљак замишљен... Свугдје сам туђ, а ето ми не даду у туђину...“ (Исто, 199).

Збирка *Прељуб* (1914) обухвата, попут претходне, како стваралаштво настало ранијих година тако и оно потоње. У анализи ћемо се, и сада, осврнути само на приче које су први пут објављене управо у збирци.

Уводна прича, „Прељуб“, одређеним се карактеристикама подудара с причом „Отргнути живот“: долази до сексуалног преступа, лик завршава у затвору, појединац који је тужио и тражио казну каје се. И овде се, као и у претходној причи, указује на бесмисао кажњавања сексуалних преступника.<sup>26</sup>

Уз то, ако се за јунакињу приче „Отргнути живот“ може рећи да је пасивна и неделатна, тако нешто у још већој мери важи за јунакињу приче „Прељуб“ – писац чак и не помиње Цвијетину вољу у прељубничком чину:

„Павле Орлић служи се женом свога племењака Илије као и својом“ (Ћипико 1914, 3).

---

<sup>26</sup> М. Јовановић успоставља везу ове приповетке са причом „Ватра“: „I jedna i druga imaju za cilj da покажу да је ватра симбол не само домаћег огњишта, већ и живота, а ту ватру одржава жена и без нје се један дом не може замислити“ (Јовановић 1980, 285).

Испрва нигде не наилазимо ни на то какав је Цвијетин однос према љубавнику: она је просто објекат на коме се испољава мушка воља.

Сасвим је другачије, међутим, представљена Павлова жена: она отворено стаје уз супруга-прељубника, брани га:

„Илија брате, имаш ти на коме да се одљутиш, тражи ти оно твоје женетине...  
Пусти мога човјека на миру.

– Није он човјек као други људи...

– Какав је да је – мој је!

– Анђо, жено! – дрјеши ме, – освести се Павле, и трзну животом.

– Хоћу, Павле – одврати жена – и, не оклевајући ни часа, приступи к њему“  
(Исто, 10).

Тек у сцени у затвору писац описује како Цвијета сексуално реагује на Павла док га посматра како цепа дрва:

„И сваки пут, кад га гледа у дворишту, где цепа дрва, чисто увиђа, да јој неће он лако из воље изаћи. Снажно и окретно маше секиром и мушки дахће код сваког ударца. Цвијета га гледа, слуша ударце и подаје се грешним мислима...“ (Исто, 18).

Дакле, и док служи казну, и пошто је претрпела општи подсмех комшија и суда, она не може да спута нагон и обузда се. Сексуалност се тако показује као сушта људска природност, нешто што се не може ни сузбити нити контролисати:

„И ја сам одлучио сто пута, па која корист... Видиш, овога часа док се састасмо, понесе ме ум к теби као и увек. Бог зна шта је то, не знам, али чисто осећам како ми пламен удара уз образе...“ (Исто, 22).

У литератури је вршено поређење ове Ћипикове приче са „У ноћи“ Борисава



Станковића (Ј. Дучић, М. Најдановић, М. Јовановић). Уз занимљива опажања која се тичу подударности мотива, Дучић Типикову Цвијету погрешно описује као ону која се „подаје и без љубави и без сна; даје се из разврата колико и из страсти“, пошто се у причи недвосмислено указује на предисторију њиховог љубавног односа.

Оно што ни М. Најдановић ни Ј. Дучић ни М. Јовановић не истичу, а што је, чини се, важно не само при уочавању разлика између две приче, већ и као новина у српској књижевности, јесте чињеница да се тек са Станковићевом Цвијетом у српску књижевности уводи љубавно-сексуална реакција жене на мушкарца који се физичким карактеристикама не уклапа у модел пожељан у патријархалној култури – Цвијета је вероватно прва јунакиња српске књижевности која сексуално реагује на јунака с одређеним женским карактеристикама (глас).

Премда Илија, кад ухвати жену с комшијом, налази у томе тренутно задовољство, врло брзо цео чин доживљава као сопствену срамоту, и спознаје да би јој све опростио само да нема комшијскога руга, и када би знао да се неће поновити:

„И када не би било комшијскога руга и кад би знао да се она неће опет повратити на свој рђав посао, чисто би се с њоме омирио и подао пређашњем животу“ (Исто, 11).

Зато већ при повратку из суда Илија осећа интензивну усамљеност, а убрзо затим и кајање што је жену тужио:

„Већ путем осети самоћу; што иде кући, а ње неће наћи. Другде, кад би се враћао из вароши, био је загрејан вином и мишљу, да ће код куће све бити уредно. А сада кад је дошао нађе утрнуту ватру на огњишту“ (Исто, 14–15). [...] „– Бог је убио погана је, зло је с њоме, али без ње, сине, стопут је грђе... Помете нас“ (Исто, 16). [...] „Нека дође, нека је каква му драго, нека је само у кући... Човек нема но једну жену, па што му беше пало на памет, те је отуђи од себе? – И мислећи на њу, чисто је од срца зажели“ (Исто, 17).

На крају приче, након изласка из затвора, јунаци одлазе у крчму и мире се. Док се заједнички враћају, Цвијета намигује Павлу на Илију, указујући тиме на неизмењене односе. Типико прељубништво правда, чини се, тиме што су се они у младости волели али због мираза нису могли да се узму. Тако се још једном показало да писац прељубу не осуђује ако се догоди између несудђених супружника. Мотив прељубе изузетно је редак у Типиковом делу, и она је могућа искључиво између некада заљубљених парова који се стицајем околности (материјалних или социјалних) нису венчали.

Немогућност спутавања сексуалности предмет је и приче „У одблеску живота“. Девојка се после погибије вереника заветује на самачки живот, али сусрет с младићем и посматрање како он љуби друге девојке, у њој буде жељу за миловањем и интензивним живљењем. Спас покушава да нађе у вери и молитвама Пречистој Девици.

Ступање у нежељени брак на наговор укућана („Код детета на умору“) или услед недостатка материјалних средстава („Прељуб“) тема је више приповедака ове збирке и једна од средишњих када је реч о делима у чијем је средишту управо приказ патријархалне културе. Ступање у такав брак увек има негативне последице, доноси осећање незадовољства и неиспуњености. У причи „На догледу мора“ узрок очевог супротстављања синовљевом браку јесте болест веренице. Иако младић испрва не пристаје да девојку не узме за жену, када се болест погорша, и сам увиђа бесмисленост женидбе болесницом, истичући притом потребу да се оствари као отац и настављач лозе:

„И што ће му болесна жена, њему који замишљаше жену здраву и веселу, потребну за засићење мушкога нагона и рађање деце, да се ватра у кући не утрне с њиме, и да зна за кога ће у Америци радити и стицати“ (Исто, 62).

Уколико се изузме склапања брака због обезбеђивања што боље материјално-социјалне егзистенције, а мимо љубави и привлачности, у Типиковим приповеткама

у бити не наилазимо на негативну слику патријархалне културе.<sup>27</sup> Критика је његова у већој мери усмерена на противприродне законе.

У причи „Дед“ вредности прошлих времена (стара времена одређују се као јуначка) приказане су позитивно. Деда, као онај ко те вредности у себи носи и репрезентује, целога живота руководио се осећањем жртвовања за друге – за земљу, друштво, породицу. Суочен са осећањем немоћи и бескорисности, као и немогућношћу да и даље служи и штити породицу, одлучује да се обеси:

„Кућни старјешина треба да се брине за кућу, да предњачи у свему... а гдје је то? [...] Видим ја како је: једем а не радим, трошим а не стичем, и чему тајити: носим из уста залогај твојој дјечи!...“ (Исто, 76–77).

Узорито је приказана и снаја – одолева свим искушењима и успева да очува сопствену част, и самим тим част породице.

С друге стране, нова времена представљају се као негативна (јачају похлепа, лакомост) и неморална (обљуба туђих жена).

У више приповедака које су се нашле у овој збирци Ћипико сведочи да је породица оно што даје смисао животу појединца, што му доноси унутрашњи мир и задовољство. Тако, у причи „Вагра“ главни јунак, након што бива истеран из очевог дома и почетне радости због независности, спознаје тежину самачког живота и одсуство животне тоpline:

„Никола није жалио да остави очеву кућу, додијаше му приговори; сваки залогај беше му горак од када му се нашло дете – дете незаконито рођено. Биће слободан, а зажелио се слободна живота“ (Исто, 135). [...] „Стоји беспослен, испустан. Зна, да чега се год руком дохвати, ледено је: – и косир и мотика и кревет и

---

27 Питање је да ли се уопште може негативно карактерисати слика патријархалног брака, јер изузев прељубе коју чине некада замиловани младић и девојка који су силом прилика пошли за друго, у Ћипиковој приповедној прози не говори се о злостављању или некој другој врсти породичног насиља (и у причи „Антица“ мотивација мужевљевог злостављања везана је за женино одбијање брачних дужности, а није последица поремећених унутарбрачних односа).

сламњача и онај истрошени покривач који га тако слабо греје. [...] Помисли: ‘кућа без ватре, гроб је живима!’“ (Исто, 139).

Причом „Ватра“ Типико слави култ огњишта као темељан у човековом бићу.

Приче „У семинарију“ и „Чобани“ обрађују теме које се, као епизоде, налазе и у Типиковим романима. Прва живот у фратарском семинарију, који одише хладноћом и одсуством љубави, супротставља животу у природи, испуњеном сексуалношћу и љубављу. Друга говори о женидби премладог и сексуално незрелог дечака старијом девојком, о прељуби до које долази, и очевом страху да се сексуално незадовољена млада не врати својој кући.

У Типиковом стваралаштву у бити се не критикује патријархална култура. Многе њене вредности, норме понашања носе позитивну конотацију. Основни њени стожери – задруга<sup>28</sup> и породица – доживљавају се као важни за стабилност већине пишчевих јунака (изузети су Кате и Иво из романа *За крухом*, док се Антица из истоимене приче само чини изузетком: смисао живота на крају ипак налази поред једног мушкарца, што је представа жене карактеристична за патријархат). Ови колективи уско су повезани с осећањима задовољства и животне испуњености (посебно се то односи на приповетке и роман *Пауци*). Интензивна сексуалност битно је обележје знатног броја Типикових ликова (и мушких и женских). Она је сагледана као сушта природност, коју је тешко пригушити, а још теже потпуно одбацити (непрепуштање девојке сексуалном чину упркос пориву, карактеристика је прве збирке, али и одређеног броја прича из каснијег периода). Онда где се сексуалност усмерава изван брачних (институционалних) оквира, наслућује се удаљавање од патријархалног обрасца, али чак и тада изостаје критика патријархалне културе – ту је пре реч о појединцима који се не уклапају у дати систем, већ својевољно из њега искорачују (Ката одлази у град, Антица се изолује на шкољу), или су пак у питању

---

28 О задрузи се у делу Иве Типика може само условно говорити подразумевајући под њом здруженост чланова (шире) породице, усмереност једних на друге, поштовање хијерархије, бригу за сваког појединца; уочава се и постојање специфичног односа између породице и друштвене средине (слога, дејствовање као један лик), типски код говора о задружним кућама и патријархалној средини.

појединци који у сексуални однос ступају пре брака, али желе да буду део те, патријархалном културом освештане форме љубавно-еротске заједнице (Јелка). Породица се ретко поставља насупрот сексуалности (што у далеко већој мери налазимо код Б. Станковића); код Ћипика је уочљива у роману *За крухом* и у свега неколико прича. Много чешће, институције су усмерене на њено сузбијање (католички самостан и суд са законима). Писац стога сексуално сједињавање не осуђује уколико је руковођено жељом и потребом, чак ни када се оно збива изван брака; ако је пак реч о некадашњим љубавницима, не осуђује се ни прељуба (мотив прељубе, како је показано, није код Ћипика чест, и увек се дешава између несуданог пара који се волео у младости). Једноставност, природност, одсуство материјалног интереса, склад са природом (симболика мора) стварају осећај унутрашње хармоније и креирају категорију слободног, неспутаног живота, коју писац везује за сеоску заједницу. С друге стране, капитализам, суд, манастирски живот, градска средина – сузбијају природност, гуше сексуалност и онемогућавају човеку исправно живљење и доживљај животне пуноће.

СВЕТОЗАР ЋОРОВИЋ: ИЗМЕЂУ ИДЕАЛИЗАЦИЈЕ И ДЕИДЕАЛИЗАЦИЈЕ  
ПАТРИЈАРХАЛНОГ ДРУШТВА

Первертовање родних улога: одступање од пожељног модела  
мушког идентитета у патријархалној култури

Стваралаштво Петра Кочића и Иве Ћипика има јунаке који се у великој мери уклапају у пожељну слику мушкарца у патријархалној култури. Мушки ликови Светозара Ћоровића и Борисава Станковића различити су од њих.

Јунаци прича Светозара Ћоровића нису одрешити младићи који у свет ступају с вољом да га покоре; нису они ни изразито сексуално потентни љубавници способни да обљубе девојку коју пожелеле, нити ликови који свете друштво и страдају у име виших принципа. У Ћоровићевим причама се, напротив, особине које је патријархална култура истакла као за мушки идентитет одређујуће – дестабилизују. Тако наилазимо на мушке ликове који су стидљиви, због чега су предмет поруга и шала разузданих девојака („Испод врба“, 1901):

„Pajo Gašović, poznati seoski sanjalo, išao je putanjom kroz travu, zametnut kosom preko ramena, a zakićen čitavom rukovijeti crvenoga kukurijeka. To ga zakitile seoske djevojke na kosidbi, šaleći se s njime i zadirkujući što je stidan i što nijednoj od njih nije smio u oči pogledati. Ako ga je koja dirnula, on se samo crvenio i okretao joj leđa; ako ga je zapitala, nije joj odgovorio...

– Ti i nijesi muško – govore mu one u oči. – Da si muško, drukčije bi s nama...

On je i na to slijegao ramenima. Otuda se i pronio po selu glas kako odista nije muško (neki se zaklinjali da to sigurno znadu) i kako se nikada oženiti ne može“ (Ћоровић 1967a, 17).

Овакво представљање мушкога идентитета одступа од слике уврежене у прози модерне – у којој се јунак са којим се девојке шегаче, или којем се мушкост не буди у

додиру с девојкама, најчешће карактерише као дете или лице с одређеним недостатком; у овој причи он је одређен само као сањало. Крај приче, међутим, не допушта да се говори о новом типу јунака: сексуалност његова појављује се изненада, у директном сусрету с нагошћу девојачког тела:

„Neka čudnovata, dotle nepoznata toplina poče ga obuzimati... Osjeti kako mu struji krv u žilama i kako ga kao potajna groznica hvata... Poče drhtati i, nehotice, ispuštati sitan glas, sličan stenjanju. [...] Sasvim mu se smrknu pred očima, te ispusti jedan divlji krik i skoči na noge. [...] – Eto me, eto – odgovori on, a jednako ide, dršće i pruža ruke. [...] Sjutradan čitavo je selo iznenadila vijest da će se Pajo Gašović ženiti“ (Исто, 19–20).

Премда је мушкарац у Ђоровићевој прози умногоме пасивизован, неретко се одлучно супротставља нежељеној женидби. У причи „Латинка“ (1893) јунак је способан да се успротиви оцу јер жели да се ожени женом друге вере (оваква активност није карактеристична за, рецимо, јунаке Борисава Станковића). До женидбе ипак не долази пошто сама девојка одбија да се уда како се на породу не би обестинила свекрова клетва. Женски лик се, дакле, јавља као онај ко чува обичаје, и у страху је од родитељске клетве.

Прича „Даша“ (1901) сасвим је другачија када је реч о представљању мушког идентитета: у њој сметен, стидљив младић девојци лично одриче брачну понуду:

„ – Tebi fala koja ti tako hoćeš – poče Pero i ne osvrćući se na me – ama ja... neću žene... Nije to još za me...“ (Исто, 27).

Прича „Даша“ особена је у српској књижевности овога времена и по томе што јунак јавно пориче интерес за жену уопште:

„– Ja ne mogu biti drukčiji – odgovori on, mirno otpuhujući pepeo sa cigare. – Ja kad sam blizu ženska, ne mogu riječi progovoriti' ... Splete mi se, brate, jezik...

– Mrziš ženskadiju? – zapitam.

– Ne mrzim, ama baš i ne volim!... Ja ne bi' ni žene mog'o voliti... Samo sam volio mater između ženskadije i to ti je sve“ (Исто, 22).

Оваква слика мушкарца – који се по многим особинама не уклапа у пожељан културни модел – није својствена прози модерне (изузима се, наравно, стваралаштво Б. Станковића).

Неожењени Ћоровићев мушкарац на крају приче често остаје сам. Смисао живота он тражи мимо иживљавања сексуалног нагона, тражења правде, јунаштва, женидбе и остављања потомства<sup>29</sup>. Али, у сусрету са лепотом неретко губи власт над собом и поступа упркос властитом положају и свим постојећим препрекама („Хоџа Салих“, „Хафиз-ефендија“).

У причама с љубавном тематиком жена се у мањој мери препушта вољи мушкарца, ишчекује његову одлуку (такав тип јунакиње имамо у причи „Испод врба“). У већем броју приповедака она се обликује као одлучан, активан принцип, који иде чак дотле да момка позива на састанак како би га запросила. У причи „Даша“ јунакиња, тако, упркос опасности од проказивања, иницира сусрет с младићем и отворено му предлаже брак:

„Skoči i Daša. Drhćući cijelim tijelom od uzbuđenja, stade pred njega.

– Istina je – reče, zabacivši i opet kosu unatrag. – Samo si mi ti drag i, ako hoćeš, s tobom ću preko bijela svijeta! [...] – Ne šalim se – dočeka Daša, približivši mu se opet. – Ovo je ozbiljno!... Sad ti ako hoćeš, pa odma' bježimo“ (Исто, 27).

Одрешитост, одлучност и неустрашивост одлике су и главне јунакиње приче „Ђул-бегова Зејна“ (1905). Када јој отац заспи, Зејна излази на прозор и ашикује с момцима:

---

<sup>29</sup> Жал главног јунака због тога што се није оженио и оставио потомство јавља се у неколико Ћоровићевих прича, о којима ће бити речи нешто касније.



„Ja hoću da mi čitav život bude teferič – osiječe ona živo. – Ne mogu ja bez toga... Krv mi taka, pa neću ništa drugo nego veselja, smiha, društva... hoću mladosti da se namladujem i sve da činim što mlados' ište, sve... – Pa se i opet okrenu na peti i hitno se zakloni za kanat od kapidžika. – A kakvi ste mi vi momci! – viknu nekako podrugljivo. – Mrtvi ste, potuljeni, žalosni!... Ne znate ni da govorite... Došli ste da vas ja razgovaram!...“ (Исто, 84).

Ђоровићева јунакиња руководи се активним животним принципом – показује потребу за интензивним живљењем, и мушкарцем који ће бити у стању да је у потпуности задовољи. Немогућност да ту интензивност и испуњеност осећања оствари, да живи у складу с начелом „Sad treba živiti!“, одводи јунакињу у несмиреност, у честе удаје и разводе:

„Ja volim momka i čini mi se lip, dok se ne udam i dok ne poživim s njime, a potlje... dodije mi svaki. Ja ne mogu jednoga, ne mogu u jednoj kući, nit' mogu jednako živiti... Ja hoću da minjam, sve da minjam, sve osim mladosti...“ (Исто, 103).

Руковођење девојке страшћу, осећање привлачности према негативном јунаку и потрага за мушким принципом у основи су приче „На прозору“ (1907). Главна јунакиња Сока одбија да се уда за Саву, доброг и вредног момка, већ сама за мужа бира неустрашивог и раздраганог Јову, да би се, кад упозна пролазност страсти и неимаштину, због тога покајала.

Самосталан избор супруга (мимо начела патријархалног система) тако се, по судбине обе јунакиње, показује као погрешан: прва завршава несмирена, са сталном потребом за мењањем мушкараца, друга у сиротињи и угашене страсти.

И у Ђоровићевим причама наилази се на лик прељубнице. Но, код њега реч није о жени која мужа вара препуштајући се готово бесвесно вољи другог мушкарца, при чему се цела ситуација представља или као комична, или се одвија мимо мужевљевог присуства (Ћипико). У Ђоровићевој причи „На води“ (1903), Мара,

главна јунакиња, пред мужем (Тодором) скривеним гестовима комуницира с љубавником (Митром): непрестано му се осмехује и у његовој близини додатно раскопчава погрсе. Жена у овој Ћоровићевој причи није више жртва мушкарца (који је обљубљује против њене воље и свести) нити тренутне слабости, након које осећа страх и кајање; она се свесно и својевољно упушта у однос. Нелагодност ће се код ње појавити тек при сексуалном чину поред леша утопљенице-прељубнице, али се упркос томе подаје љубавнику. Зденко Лешић сматра да је „На води“ „možda od svih Ćorovićevih ‘priča o ljubavi’ umjetnički ipak najcjelovitija. [...] U njoj, više nego igdje kod Ćorovića, ima neke ondašnje ‘modernističke’ opsjednutosti nedorečenim, tamnim i tajanstvenim, a eros se javlja kao nezaustavljivi talas plime koji odvlači u nepojamne dubine strasti“ (Лешић 1988, 57).

Способна да надмудри мужа, жена често бива намудрена од љубавника. Тако у причи „Пуштеница“ (1903) јунакиња одбија сексуални однос са супругом, како би је он отерао из куће, љубавнику. Међутим, након што у томе успе, сазнаје да се љубавник жени другом. Обе приче сликају манипулативне моћи љубавника над туђом женом.

### Нове љубавне ситуације

Многе Ћоровићеве теме нису, чини се, пре његове појаве биле део тематског фонда српске књижевности. Проучаваоци Ћоровићевог стваралаштва сагласни су да је пред нама „разнорсна инспирација“ и тематска оригиналност (Богдан Поповић, Урош Петровић, Зденко Лешић), а Јован Дучић бележи: „И кад би фабула била у приповиједи главна ствар, онда би Ћоровић био најбољи од млађих фабулиста“.

Иновативност се посебно испољила у причама љубавног садржаја. С овим се слаже и Р. Вучковић: „Najinteresantnije su promene u tipu ljubavnih Ćorovićevih pripovedaka početkom XX veka, pogotovo onog dela čije su teme uzete iz muslimanskog života Mostara“ (Вучковић 1990, 220).

Особен карактер јунакиње налазимо у причи тематски нетипичној за прозу модерне, „Осман-бегова шаргија“ (1901); у њој супруга (Зејна) пристаје на сексуални

однос најпре са мужем и његовом љубавницом, а потом и са још једном доведеном девојком:

„Pošto je razođeo, zagrli je objema rukama i diže uvis, pa je poče ljubiti po licu, po prsima, plećima, ramenima. Poče se igrati s njome.

– Zejno! – viknu ujedanput i nadnese se nad jastuke.

Ona diže glavu.

– Hodi i ti s nama! Nek nas je više!...

Ona, i onako blijeda, poblijedi još više. Ipak ne odgovori. Oborene glave, kao poslušno pseto, pristupi mu.

– Sjedi ovde pored mene!

Ona sjede.

– Tako valja!

On i nju obgrli i stište uza se. [...] Obje se nehotice pogledaše i sa dvije strane još se jače priljubiše uz njega...

[...]

Osman-beg dovede i treću curu, ljepoticu. [...] Skide ruho sa svih i baci ga u kraj. Novu hanumu sjede na krilo, a druge postavi preda se i kucnu uz šargiju.

– Bre, ovo je život! – viknu zatim i poče ih goniti po sobi, škakljati, igrati se s njima, uživajući u njihovu kikotu i vrisku. Čak je i Zejna vriskala! Ona je izgledala vesela i hotimično se u gonjenju podmetala da je samo on što češće rukom dodirne“ (Ђоровић 1967a, 31–32).

„Осман-бегова шаргија“ прича је о љубави и сексуалности, о једном специфичном женском поимању смисла живљења – потреби за љубављу и једним мушкарцем – и другом специфично мушком – потреби за осећањем интензивне сексуалности. Оба су утемељена на патријархалном схватању родних идентитета.

Неуобичајен за прозу српске модерне је и лик Хајкуне-хануме („Иза хамама“, 1904), која самоиницијативно мужу нуди љубавницу, како би добио потомство, због чега сама интензивно, али кришом пати:

„Uzmi još jednu ženu!... Dovedi mi inoću, pa ćeš moć' imati dice... To je lahko! – Jesi li ti pomahnitala? – zapita Halil-aga, iskrivivši lice prema njoj. – Šta je tebi? Zar si ti meni mrska, pa da drugu dovođim? [...] Uzmi Šerifu!... Ona mi je jaranica, a lipa je i odma' će poć' za te... Nju uzmi!... Ja hoću, hoću, hoću da je uzmeš... [...] Lipa je ona, lipa i dobra, i živećemo svi zajedno“ (Исто: 79). [...] „Hajkuna-hanuma uze mu glavu među ruke, privuće sebi, poljubi ga u oči i usta, pa, smijući se jednako, skoći, izleti iz sobe i zatvori vrata. Zatim naglo uleti u drugu sobu, potrća u jedan budžak, zaroni glavu u dimije i poče plakati...“ (Исто, 80).

#### Слика патријархалног света и привлачност негативног јунака

У Ћоровићевим причама које настају првих година двадесетог века патријархална средина показује се као изузетно строга, посебно када је реч о мушко-женским односима. У неколико прича указује се на смелост девојке: уколико се сама обрати мушкарцу, а породица често чини све не би ли спречила развој нежељеног љубавног. Тако у причи „Теферич“ (1902) отац подиже велики зид настојећи да спречи ћеркино гледање са Хасом, комшијским момком. У истој причи наилази се и на тип лепог а негативног мушког јунака, за којим све девојке махнитају:

„– Da ga vidite, on bi vas opsihirio, pa bi za njim mahnitale... Koja ga jednom vidi, izgubi pamet... On je hajinin i nikakav sin, ništa ne radi, nego pije, piva i vara divojke...“ (Ћоровић 1967б, 41).

У завршној слици Ћоровић приказује помахниталост и узбуђење девојака кад се појави такав тип:

„I ona, ma i trenutno, opazi lijepo momće kako sjedi na travi. Hana umalo ne ciknu od radosti. Doćepa se rukom za prsi, otrže jednu ružu i kad se drugi put izdiže, baci je na

njega... u trećem letu vidila ga je kako stoji ukopan i samo je gleda.

I dok su se djevojke naizmjenice ljuljale i, krijući od nena, zasipale ružama zakipljenoga Hasu, dotle se Ajiša sakrila pod jorgovan, zaronila glavu u dimije i jecala...“ (Исто, 42–43).

Приповедање о физичкој привлачности негативног јунака изузетно је ретко у српској прози до Првог светског рата.

### Деидеализација основних начела патријархалне културе

Деидеализација патријархалне средине кроз одбијање да се преузме одговорност за сироче, налазимо у причи „Чудо“ (1904). Након смрти сиротана Митра, нико не жели да на себе преузме бригу за његово дете, зато оно напослетку умире од глади и хладноће. Ово у великој мери чини причу различитом од приповедног света модерне.

У појединим Ђоровићевим причама налази се и на деидеализацију породице и љубави. Тако се у причи „Прије сахране“ (1905) браћа удружују како би сестри и зету ускратили право на наследство, док у причи „Под липом“ (1906) јунак временом престаје да воли своју болесну супругу, а због сажаљења других људи осећа се „понижен, осрамоћен, јадан“:

„Ако није било посла, плачући је molio да му даду... I људи су му davали onako, iz milosti... Tada kao да је počeo hladniti prema ženi... Osjetio је како га svi sažaljuju, zbog nje га sažaljuju, i то га počelo vrijeđati ...“ (Исто, 143).

Ђоровић слика урушавање самопоштовања у мушкарцу, те рађање осорности према жени, за коју везује губитак части, поноса и угледа:

„Makar се i ponižavao, ipak је morao nanovo moliti да му се да посла, morao се

udvarati svakom, ponizno se klanjati, sagibati... I to ga je natjeralo da postane osoran kod kuće... U čaršiji je morao trpiti i pogrde, porugu, podsmijeh; zato se kod kuće htio osvetiti i na sva pitanja počeo odgovarati suho, osorno... Vrijeđalo ga čak i što je bolesnica bila toliko ljubazna prema njemu, što ga i ona žali!... Što da ga žali?... Zbog njezine bolesti nastradao, pa da ga žali! [...] Bud ga u čaršiji ponižavaju tim, zar i kod kuće da se ne smiri“ (Исто, 143).

На крају се деидеализује љубав као осећање које подразумева спремност на велику жртву, одрицање и трпљење. На вест о смрти краве, која их је прехрањивала, у причу се, у Перин однос према супрузи, уводи ироничан тон, који разоткрива његов доживљај властите жене као терета који једва чека да збаци како би осетио ослобођење:

„– Pa fala je Bogu – reče blago, gotovo tepajući. – Neka smo mi živo i zdravo, a to je lahko...”

Pero kao da zaboravi na se, pa tresnu kapom o tle i iskrivi se prema njoj.

– Neka smo mi živo i zdravo – poče se rugati, podražavajući joj – a to je lahko!... Živićeš ti, nesretnice, još tri godine tako i vazda ću džaba trošit’ na te, a ono što mi je pomagalo i bilo od koristi, Bog uze... Uh... I to je Bog!...” (Исто, 144).

С друге стране, у причи „Мајстор-Петрово срце“ (1903) породица је идеализована: један од чланова (отац) превазилази увређеност ради поновног породичног уједињења у тренуцима тешким за другог члана (сина). Наиме, отац главног јунака противи се синовљевом избору девојке, позивајући се на принципе на којима у патријархалном друштву почива избор супружника, што доводи до сукоба оца и сина:

„– Doslen je bio adet da se otac brine za sinovljevu ženidbu – reče nekako hladno – a sad, zar, sinovi pametniji, pa oni hoće ocu da zapovedaju“ (Исто, 91).

Главни разлог за неприхватање младе отац проналази у девојчином сиромаштву и недостојном пореклу:

„Nijesam ja fukara da se prijateljim sa udovicama. Imam ja, fala mi Bogu, svega dosta, pa da se zaletim i u trgovačku kuću, bio bi' miran. A ti poč'o terzijske šćeri...“ (Исто, 91).

Завршетак приче – отац одлази на сахрану прерано преминуле снаје – сведочи о добром очевом срцу, тачније: позитивно је окарактерисан тип који је у српској књижевности често карактерисан негативно.

„Мајстор-Петрово срце“ кореспондира са причом „Латинка“. У обема, јунак се супротставља оцу који се противи браку (у првом случају посредују верски разлози, у другом материјални), а јунакиња не жели да на породу остане свекрова клетва, те сама младића одговара од женидбе. Разликују се завршеци. У раније написаној, момак пристаје на женидбу другом, док у потоњој одбија послушност и поступа у складу са сопственом вољом. Занимљиво је да су женске судбине у обема причама трагичне – у првој, Латинка се утапа, у другој жена умире после порођаја.<sup>30</sup>

### Лик нежење

Истакнуто је да се приказ Ђоровићевих јунака по много чему разликује од приказа типичног за прозу модерне. Прича „Ахмет-ага“ (1911) слика управо такав један тип, с тим што реч више није о јунаку који се показује немоћан и слаб пред лепотом отелотвореном у лику конкретне жене, те чини све да се нађе у њеној близини (што је био случај у неколико ранијих пишчевих прича), већ о јунаку који жуди за лепотом као потпуно апстрактном категоријом, а чији извор препознаје у

---

<sup>30</sup> Размишљајући о Ђоровићевим љубавним причама Б. Милановић запажа: „U tim ljubavnim pričama nema mnogo radosti, u njima je malo srećnika, a znatno više žrtava ljubavi; mnogo pogaženih, ili, bar, prohujalih života“ (Милановић 1967, 64).

гласу једне девојке.

Ахмет-ага, бекрија и освајач многобројних женских срца, којег ниједна девојка није успела само себи да приволи, у сусрету са гласом једног „гаравог девојчета“ бива потпуно покорен:

„Ahmet-aga se već odbio od sviju drugih djevojaka i samo je znao za njezinu, Emininu kuću, i znao samo za nju... Pjesme njezine mamile su ga, bez njih nije mogao...“ (Ђоровић 1967б, 245).

До венчања ипак не долази:

„I zašto se toliko bojavao ženidbe?... Naučio na onake sastanke, navikao se na njih, pa mu nekako izgledalo da bi se ženidbom sve pokvarilo... Kao da ni ona sama nakon svadbe ne bi bila onako pitoma, *slatka*, mila, a pjesma njezina kao da bi malaksala, iznemogla, oslabila. Zašto se bojavao svega toga? Ili onda ni sam osjećao nije koliko je voli i zato je nije prosiо? Nije se uzbuđивao pred sastancima s njome; gledajući je nije drhtaо, krv mu nije jurila u obraze niti ga obuzimala kakva vatra. Ne!... Samo je volio da je gleda i da je sluša, pjesma njezina da se vazda razlijeva oko njega i da ga zamamljuje...“ (Исто, 247–248).

Ахмет-агин поступак (изостанак просидбе) је рационализован. Ипак, завршна слика, говори о Ахмет-аги и нешто друго. Он је нови комшија Емининог венчаног дома, а потпуно лично задовољство налази у слушању њенога гласа. То пре упућује да је њему немогуће да живи лишен додира с лепотом него што га представља као каквог несрећно заљубљеног љубавника:

„A kad bi ona zapjevala, bio je blažen i presrećan. Makar što su godine prolazile, slabеći ga i podgrizajući, makar što su mu i kosa i brada počeli sijediti i osjedili već, čim bi čuo pjesmu njezinu, postajao je vedriji, čiliji, lakši, i uzvalivši se na leđa, rastvorenih usta slušao je.

– Aman!... Aman!... Она никад остарити неће! – полугласно је шаптао покаткада, кад



bi pjesma njezina odjeknula i zatreperila iznad londže mu, a dugačka, sjeda brada talasala mu se preko širokih prsiju, kao što se talasa plavozlačeno kovilje, kad ga vjetar omiluje...“ (Исто, 251).

У вези с овом причом Иван Шоп закључује: „Он у томе гласу открива чисту лепоту за којом је трагао... Нjegова љубав према песми и гласу voljene žene премашuje границе чула, односно чулне перцепције, те он и своје бивство идентификује с Emininom pesmom“ (Шоп 1982, 157).

У причи „Са дјецом“ (1911) појављују се иста имена и главног јунака (Ахмет-ага) и јунакиње (Емина), као и у претходној причи, и сличне животне ситуације (он је самац који је некада ашиковао с њом, она је удата и има децу). С обзиром на то да је реч о одељеним целинама, засебних наслова, није нужно читати их заједно, као једну причу.<sup>31</sup> Јер, за разлику од писца *Божјих људи*, који је инсистирао на заједничком објављивању прича-цртица уврштених у ову збирку (чиме је оправдано и читање збирке као целине), није познато да је Ћоровић имао овакве ставове и жеље. Посматране овако, као засебне целине, Ћоровићеве приче чак добијају на квалитету, пре свега „Ахмет-ага“.

Прича „Са дјецом“ приказује, дакле, остарелог мушкарца који интензивно пати услед одсуства порода, у којем види смисао живота, уверен да без порода изневерава претке:

„– Ех, а с мајком им ја ашиков’о – misli, lijeno otežući trepavicama i uzvijajući obrvama, a mišići na obrazima grče se, poigravaju. – Sudbina bila, ne uzesimo se... Sad, eto, u nje dica, zlatna dica... Она оставља траг иза себе, да се зна да је живила на овом свиту,

---

31 И. Шоп, за разлику од рецимо З. Лешића, приповетке у којима је главни јунак Ахмет-ага посматра као једну целину, па стога о његовом лику и закључује уопштено: „Он је likom mudrog i humanog Muslimana zastupao jedan idealan moral, dovodeći ga u vezu kako s epsko-patrijarhalnom tradicijom starinskog mostarskog sveta, tako i s orijentalnom islamskom tradicijom“ (Шоп 1982, 158). Исто чини и Б. Милановић: „У liku Ahmet-age Ćorović je ocrtao lik duševnog i dobrog starovremenskog muslimana, koji pogođen traumom prekinute mladalačke ljubavi živi osamljeno, ali uvek sa spremnošću da učini neko dobro drugima“ (Милановић 1967, 78).

ostavlja komad svog života u njima, a ja... Eh!...

I tiho uzdahne.

– Ne oženio se, ne d'o života ni sriće nikome – nastavlja tiše. – Kad me u mezar polože, utréce se i moj trag i trag mojih starih, koji su mislili da ću im ga očuvati... Skrhaću se k'o bezrodno drvo, da niko ne zažali za mnom, ni suze prolije...“ (Ђоровић 1967б, 254–255).

Предочена је перспектива мушкарца оформљеног унутар патријархалне културе, у којем свест о одсуству порода и прекидању породичне лозе изазива осећање промашености постојања. Под утицајем тога јунак на крају приче овако доживљава и одређује и себе и простор у којем живи:

„I, prihativši se za čibuk, pogleda po avliji. Sad mu nekako sve prazno, sve pusto, sve muklo u njoj. Kuća njegova ne naliči mu sad ni na kuću, nego kao na grob kakav, a on sam kao da i nije čovjek, još pun zdravlja, krepčine i snage, nego jedan živi mrtvac koji je odavno zakopan i sahranjen u grobu ovom.“ (Исто, 256).

Светозар Ђоровић један је од ретких српских писаца из овога периода (Станковић је други) који приказује судбину мушкараца (лишену комичних елемената) који су остарели а да нису ступили у сексуални однос.

#### Патријархална средина и још неколико нових типова јунака у прози српске модерне

И Светозар Ђоровић патријархално друштво приказује као заједницу која је немилосрдна према девојци која ванбрачно зачне. Али, за разлику од већине прозних дела српске модерне у којима се девојка најчешће препушта снажном женскоарошу који не може да савлада полни нагон, Потркуша из приче „Вечерњи посједак“ (1909) ступа у сексуални однос са заводником нетипичним за српску прозу с почетка века:

„Čudan je momak bio, čudan... Miran naoči, dobar, blag, stidan k'o đevojka kakva... Kudgod ide, moli se Bogu, krsti se, čita molitve... Pred svijetom je bježao od ženska k'o od đavola paklenog, krstio se po sto puta kad bi mu o ženidbi spomenuli...“ (Исто, 276).

Иако по спољашњим особеностима готово антипод увреженој представи заводника (његов лик чак одговара пожељном обрасцу младожење), Петар не преузима одговорност за Потркушу и њихово дете. Штавише, он пориче да је с њом имао било какав однос, и узима улогу скрушеног и побожног човека:

„Ne dovedi dušu moju u grijeh, gazda, kumim te Bogom i svetijem Jovanom’, odgovori zatim, klanjajući se do zemlje. ‘Ne govori, gazda, preda mnom o nečistom poslu i grijehu paklenom... Kuku meni, ne skverni čednos’ moju!... Bože, molim ti se, pomiluj me!... No izbavi nas od lukavago...’ [...] Gospodi, ti znaš da ja nikad nisam kročio u sobu grešnice teške...“ (Исто, 279–280).

Потркуша завршава као и већина обљубљених па остављених јунакиња епохе модерне – проказана, напуштена, без части, као проститутка. Ћоровић на крају приче, међутим, деидеализује заједницу која све време оштро осуђује Потркушино зачеће (називајући је поганом, проклетницом, безобразницом), и која захтева њено протеривање. Последњом сликом – они који су изrekli највише осуда (Радован и Томана) откривају се као прељубници – указује се на лицемерје патријархалног друштва, и пружа критика оваквог система:

„U toj gunguli i Radovan privuče Tomanu i prošapta joj:  
– Kada svi pospu, hoću li ti doći?... Hoću li?...  
– Nemoj kroz vrata – hitro upade ona, obazirući se. – Mogu te videti... Iz bašče dođi, kroz pendžer...  
On je snažno stište za ruku.  
– Laku noć!  
– Do viđenja!

I lagano, tiho, razidoše se.“ (Исто, 282).

Насиље над женом унутар патријархалне породице можда је најбоље представљено кроз судбину Синце („Синца“, 1911). Још као девојчица Синца је (с братом) жртва тешког вербалног и физичког очевог злостављања:

„Отац јој је био kavgadžija, siledžija, zulumčar један у својој кући и пред њим је морао свак стрепити, свак дрштати и увјјати се. Стрепио је и старији брат Sindžin, Simo, strepila i ona, увјјек, сваког дана. Čим би издалјега zagrmio крупни глас очев, čим би zakloparale čizme njegove преко авлије, zamirali су обоје и обоје се ukрivali. Nikad лијепе ријечи од њега да су чули, nikad да их је omilovao, obgrlio, privukao uza се. [...] Ако се које од њих двоје усудило да ријеч progovori, да pisne само, pucali су одмах једно за другим šamari, zaušnice, ударци. Počeo би tući čas једно čas друго dijete и u tome као да се nije mogao nikad umoriti“ (Исто, 259–260).

До очеве смрти њихов братско-сестрински однос карактерише здруженост у страдању и патњи. Након очеве смрти брат преузима очеву улогу, идентификује се с њиме. Самим тим мења се и његов однос према сестри: Симо испољава висок степен насиља према Синци:

„Nakon смрти очеве [...] zadomačio се Simo у кући. I, začudo, одмах се promijenio. Od onog ćutljivog и na oči mirnog momčeta, gotovo преко ноћи поста silnik, grubijan, ugnjetač. Mислећи, zar, да се drukčije ни domaćinovati не може nego samo drekom и psovkaма, počе u svemu podražavati ocu. Oslobođen najedanput од one besprimjerne stege, raspusti се, razbijesni, pomami. Poče и on ići u mehane, počе pijančiti, svađati се. Sve grdnje što ih otac nekad на њега sasipao и које као да му се skamenile на srcu, sad је htio izliti на druge. Najviše на Sindžu. [...] A sad, kad је on postao gospodar, mislio је да је sasvim природно да она и dalje strada: žensko је и stvoreno zato да trpi и да ćuti“ (Исто, 260).

Братовљева смрт доводи до нових промена односа у домаћинству. Првобитни осећај олакшања и смирености због одсуства мушкарца у кући, убрзо замењују трзавице са снајом, из којих израста свађа. После ње снаја задобија статус господара мужевљевог домаћинства, а Синца се иселава.

У више прича из овога периода Ћоровић говори о једноме од најзначајних обреда патријархалног друштва – о свадби.

Приче „Сусрет“ (1912) и „Куповина“ (1912) представљају основне принципе на којима у патријархалном друштву почива избор супружника, а који се темеље на купопродајном договору. Прва прича слика мајку која одлази некадашњем удварачу да га замоли за новац не би ли њен муж исплатио дугове па да не морају ћерку да удају за момка којег не воли, док друга показује оца као оног ко одбија да ћерку уда за сиромашног а лепог момка, истичући предности богатог и грдног, уз истовремено порицање врлина онога другог. У оба случаја мајка је представљена као ћеркина заштитница и савезник.

Садржином је интересантна прича „Заборављена кућа“ (1901). Тема сексуалног односа у којем учествује више партнера дотакнута је у неким претходно анализираним причама, али у овој је девојка (проститутка) иницијатор једног таквога чина, након којег се не осећа изгубљено и не извршава самоубиство попут јунакиње из приче „Осман-бегова шаргија“. Ћоровић јунакињу не показује као типичну проститутку, ону која се спољашњим изгледом одваја од других девојака (у прози модерне лик проститутке маркиран је наглашеном шминком и претерано слободним облачењем) већ она, уколико се изузму касни доласци кући, по много чему личи на обичне, поштене девојке:

„Bila je to mlada djevojka, dosta lijepa i prijatna, iako blijeda i uvela u licu. Nosila je švapske haljine. Sav svoj namještaj donijela je u jednoj ruci, u jednome zavežljaju“ (Ћоровић 1967в, 25–26).

Превазилази се класичан приказ мушко-женског сексуалног односа. Јунакиња

се својевољно и радо упушта у сексуални чин са двојицом мушкараца истовремено:

„U sobi, pred sobom, gledao je Franca kako se primakao do Ljubice, koja je bila u Evinom kostimu, obmotao je rukom oko pasa i kuca se s njome. Opazivši Galamu, oni se nimalo ne zbuniše. Još se osmjehnuše na njega i pozdraviše ga, dignuvši čaše u vis... [...] Galamu kao da nešto povuče njima, kao da mu se pamet prevrnu. On uzviknu, raširi ruke i obgrli Ljubicu s druge strane. I tad se predade uživanju bez kraja...“ (Исто, 28–29).

Јутарња нерасположења и незадовољства, која су се с почетка приче везивала за јунакињу, не спомињу се након оргија у кући.

На крају приче Љубица бива протерана јер је у њој виђен узрок нарушеног реда и хармоничних односа у згради. Тиме (патријархално) друштво показује да је немилосрдно искључиво према женској сексуалности.

#### Насилје мушкараца и стереотип о женској природи

Попут већине српских приповедача, и Ћоровић у неколико приповедака жену представља као биће својевољно потчињено мушкој природи, те испуњено и срећно када припада мушкарцу, ма како се он према њој опходио. У причи „За њим“ (1904) писац представља девојку Тату, усамљену и напуштену од свих. Она смисао живота и лично уживање проналази у бризи о повређеном Ђури:

„Osamljena otprije i napuštena od svakoga, sada kao da je uživala u tome što je našla nekoga s kime je nevolja zbližila, našla *mušku glavu*, za koju se mora starati i po ženskome nagonu slušati i pokoravati joj se. I u najslabijem muškarcu žena, zbližena s njime, vidi neku svoju zaštitu i prepatiće, podnijeće i žrtvovaće mnogo da ga sačuva; napuštena i osamljena žena podnijeće i žrtvovaće sve i predaće mu se svom dušom“ (Исто, 111).

Чак ни његов нерад, опијање и нечовечно поступање неће бити довољан разлог да га напусти:

„Prvi put udario joj dva šamara, drugi put četiri. Kašnje poče tući nemilice. Hvatao je za kose, za duge, debele pletenice, obarao je na tle jednim mahom i tukao gdje stigne. Kao da je u tome osjećao neobičnu nasladu! Volio je gledati kako se grči, uvija, trza, vrišti pod nogama mu, kako kuka, moli, preklinje! I što je više vriskala, on je tukao sve jače. [...] Ko će pobeć' od sudbine? – odgovarala je Tata mirno, zaboravljajući odmah i na bolove i na udarce čim su prestali. – Žena sam mu pred Bogom, a on je gospodar... Koji domaćin ne udari?“ (Исто, 114).

Чак и након што ју је, кад се разболела, опљачкао па побегао, она га пошто оздрави, тражи:

„Pred Bogom sam njegova, pa ću za njim... Ja nemam nikoga nego njega, a on opet ima mene... Najbolje jedno s drugim... Ovakvo ne valja... Ovakvo je samovanje teško...“ (Исто, 122).

Осорно и насилничко поступање мушкарца према жени, и њен мазохизам оличен у уживању у мушким псовкама и страдању од мушке руке, јавља се и у причи „Маруша“ (1906). Након мужевљеве смрти удовици Мари, која се поред мужа пропила, као тотор намеће се Аћим, сиромашан човек лоше репутације, према којем средина исказује нетрпељивост која иде до тога да га и злостављају:

„Otkako je prestao biti fenjerdžija i udario čak u nedozvoljene zanate, gonio ga je svak, grdio, prezirao. Policajci su ga tukli...“ (Исто, 146).

Ступање у нове односе – Аћим постаје Марушкин заштитник – и преузимање улоге налик домаћинској, доводе до промена у Аћиму: он се осећа дужним да Мару изгрди, као што је покојник чинио, у чему она налази готово извор уживања:

„Zato mu je bilo neobično milo što je ipak našao nekoga nad kim se može iskaliti, rastresati, prijetiti i grditi, a da mu se, i nehotice, mora pokoravati. Psujući Marušu, on se svetio i goniteljima, psovao je i njih, psovao svakoga od koga je zazirao“ (Исто, 146). [...] „Kao pravi zaštitnik i, gotovo, kao neki domaćin, on je smatrao za dužnost da često puta izgrdi i Marušu... Čak je uživao u tom da je grdi. Uživao je, jer se ona, naučena na psovke i vječnu pokornost, nije ni protivila, niti mu odgovarala“ (Исто, 145–146).

### Жртвовање зарад одбране части породице

Жена са села која напушта дете (сина) и одлази за љубавником, лик је изузетно редак у прози модерне. Управо таква је јунакиња приче „Баба Анђина слава“ (1908). Писац мајчино бекство покушава да оправда тиме што истиче да је реч о „mladom, zdravom, jedrom, kršnom“ момку, а потом и представљајући њену тешку позицију – удовица која је затруднела са мушкарцем за кога је мислила да ће је узети, али који није желео да прихвати њеног сина из првог брака:

„I je li ona znala da on neće biti pošten? – zapita. – Je li to mogla znati?... Iz početka pazio je i volio Simu što se kaže k’o oči u glavi a pošlje ga omrzn’o... Je li se ona nadala da će se tako promijeniti?... Kad joj je prvi put kaz’o da ne može maloga podnositi, umalo nije pala u nesvijes’... Pošlje joj je to vazda govorio... ‘Simo je’, veli, ‘tuđe dijete, makar što si ga ti rodila, i meni je mrzak... Mrzak mi k’o pseto... Nit’ ga mogu gledati ni trpiti ukraj nas’“ (Исто, 176).

Премда мајка испрва одбија љубавника, чак га и истерује, напослетку одлази за њим:

„Ni ja ne mogu ođe’, reče suho, odsječno, a glas k’o da nije njezin, nego nekako promuk’o k’o u pjanca. – ‘Idem i ja *njemu*...’ [...] Idem, opet ona isto onako. ‘Do nekoliko



dana eto i drugog deteta”“ (Исто, 177).

Мајчино напуштање детета доводи се на крају у везу са заштитом свих чланова породице, посебно сина:

„Pa neće bit’ samo moja bruka’, opet otegnu ona ‘nego će se razliti na svu ovu kuću... i ti ćeš biti ružena i Simo će bit’ ružen. [...] Kad dijete uzraste malo, neće mu dati s mirom na sokaka izić’... Svi će mu se rugati... I moje će dijete omrznuti majku i ružice me...” (Исто, 177).

Ђоровић тако у овој причи задржава слику патријархалног друштва, која се налази у основи прозе модерне, премда се на први поглед чини да прави одређени тематски искорак.

Сукоб потомка некада моћне а пропале породице са чиновником (зеленашом, газдом) у основи је антологијске приче „Ибрахим-бегов ћошак“ (1903). Ибрахим-бег, син чувеног и моћног Хасан-бега, чија се позиција поредила с царском, након очеве смрти и насилног одузимања имовине, ради као фењерџија и чистач улица. Појавом у целини он одудара од свога порекла:

„Jedan mali, sićušan, mršav čovek, neumiven i neobrijan“ (Исто, 44).

Позив на разговор који долази од градског инжењера јунака у тој мери узнемири и преплаши да се налази готово ван себе:

„Ibrahim-beg se poguri, usitni hod i zapplećući pođe... Kao neka jeza počela ga objumljivati svega... Gotovo počeo drhtati... Kao da je mislio da je inženjer neka aždaha, koja će ga progutati čim se pomoli“ (Исто, 47).

Прави сукоб међу њима изостаје, пошто Ибрахим-бег не чини ништа, сем што

не дозвољава продају наслеђене кућице, све време при томе заузимајући према саговорнику потчињен однос и не напуштајући молбени тон:

„– Da, da, – dočeka inžinjer. – Velim ti da smeta... A ti nećeš ništa štetovati...  
Platiće ti se...

– Jok! – ispade Ibrahim-begu nehotice iz usta.

I, kao da se poboja od jačine uzvika, brže-bolje spusti glas, umekša ga i oči obori u zemlju.

– Ne može mi ono niko platit’ – prošapta.

[...]

– Dosta! – reče. – Ako nećeš milom, oborićemo ga silom. Ja neću da ona nakaza kvvari našu čaršiju.

[...]

– Nemojte – reče opet moleći“ (Исто, 48–49).

Ибрахим-бег одбија да допусти да му сруше последње што му је од оца остало, оно што представља сведочанство беговине и његовог порекла. Прича је за прозу модерне особена по томе што реч није о устајању искоришћеног и гладног сељака у име (социјалне) правде, као што није реч ни о сукобу поштеног и непоштеног припадника друштва односно заједнице. На делу је покушај конструисања и брисања идентитета кроз културне споменике. Рушењем неугледне кућице некада најмоћнијег човека (тима брисањем и порицањем онога што је некад било), инжењер настоји да успостави нов поредак и односе, тачније: да на извештан начин конструише културно и друштвено сећање. Ибрахим-бегова побуна покушај је одбране властитог идентитета и традиције. Одлуком да ни за какав новац не прода породичну кућицу и да пре настрада заједно с њом него да добровољно пристане на њено рушење, Ибрахим-бег превладава неугледност своје појаве и друштвеног статуса, и показује се достојним предака и њихове крви.

Историја књижевности довела је у питање вредност Ћоровићевих прича, њихов уметнички домет и дубину (Ј. Скерлић, З. Лешић, Ј. Дучић...). Узрок томе

треба по свој прилици тражити у немалом броју публикованих слабијих прича и романа. Но, када је реч о причи „Ибрахим-бегов ћошак“, недоумица нема: „‘Ibrahim-begov ćošak’ је, без сумње, психолошки дубоко утемљена прича, али је она, уз то, и изузетно минучиозно обрађена, тако да сваки детаљ функционише као дио цјелине“ (Лешић 1988, 61).

### Патријархат и мушка сексуалност, још два случаја

О последицама одсуства одговарајућег васпитног модела, замени породичних и родних улога и снажном утицају посесивне мајке на сина, и на његов однос према женама, говори прича „Како се мула-Мехмед оженио“ (1904). Мула-Мехмед одрастао је без оца, поред мајке, приказане као јака женска фигура, која је, после смрти мужа, на себе узела двоструку полну улогу – и домаћице и домаћина. У страху од женидбе девојком с којом би се она могла не слагати, што би довело до синовљевог напуштања мајчинског дома, мајка Мехмеду не дозвољава контакт са девојкама и женама, и понаша се веома посесивно:

„Kad je stasao za ženidbu, čuvala ga je još više. Bojala se da se slučajno ne bi sastao s kojom djevojkom, pa da mu mozgom ne zavrti. A nipošto nije htjela da se oženi za života njezina. [...] Stoga mu je zabranila da ni zelje ne smije prodavati pred kućom u kojoj ima djevojaka, a, da joj bolje zapamti prijetnje, privezala bi mu i po dva-tri šamara. Od ove navike nije se mogla odvići ni kad je mula-Mehmed počeo stariti i, ne gledajući na prosjede dlake u potkresanim mu brkovima, jednako bi mu, u ljutini, vezivala šamare, što je on sasvim mirno i ne protestvujući podnosio. Radi toga bježao je on od žena, a na djevojke nije smio ni pomisliti“ (Ћоровић 1967в, 125–126).

Изостанак природног развоја односа мајке и сина, отвореног исказивања емоција, нежности и топлине, те присуство једног изразито строгог васпитања и односа типичног за однос оца и сина, доводи до тога да се мула-Мехмед све до

мајчине смрти пасивизује, не исказује сопствену вољу, као ни интересовање за жене. Тек пошто се ослободио јаког и строгог мајчиног ауторитета, он је способан да се оформи као мушкарац и да на себе узме улогу домаћина.

Код великог броја Ћоровићевих мушких јунака сексуалност је доминанта описа. Занимљиво је да су чести ликови сметењака и сексуално неискусних мушкараца. Мушкарац, иако гоњен сексуалном привлачношћу коју осећа према жени, не успева да ту потребу и задовољи. У причи „Радост Омера Грбе“ (1911) грбавец покушава да ступи у сексуални однос са женом којом би се и оженио, али бива одбијан због изузетне ружноће (не прихвата га чак ни припита, дебела суманута Циганка). Премда ова прича садржином одудара од типичних за епоху модерне (где је готово немогуће да мушкарац, ако је исказао вољу, остане лишен сексуалног задовољења), треба имати у виду да је реч о изразито ружном грбавцу, дакле лику са друштвене маргине. Много интересантнијим се показују јунаци сметењаци и невини мушкарци из Ћоровићевих раних прича.

#### Између деидеализације и идеализације сеоског друштва

За разлику од романа, у којима је писац склон идеализацији односа унутар сеоске породице, у причама се у већој мери јавља критика друштва и људи са села. Тако наилазимо на приче у којима синови заборављају очеве и жртву коју су ови за њих поднели, те бекријају по вароши трошећи новац на жене и пиће („Јединац“, 1895), девојке које се проституишу како би лагодније живеле и лепше се облачиле („Нов ђердан“, 1905), шкрте очеве који подржавају проституисање ћерки („Нов ђердан“), жене и мужеве прељубнике („Гријех Стипана Чаловине“, 1906), мужеве који уз помоћ љубавника својих жена остварују личне циљеве („Матан десетинар“, 1906), па чак и мужеве који живе од женине проституције („Просидба“, 1909). Особито се занимљивим чини лик осине жене из приче „Матан десетинар“, грубе према супругу а љупке према љубавницима, која мужу прибавља друштвене позиције док сама ужива у блуду љубавних сусрета (омогућених тиме што се муж сам уклања), као и

лик мушкарца који не жели да ради, односно да сноси одговорност за породицу, већ да ужива у лагодном животу који му жена проституисањем омогућава.

У питању су модели супротни пожељним, неприхватљиви за патријархално друштво. Р. Вучковић сматра да је „naturalistička oštrina u sagledavanju odnosa na selu rezultat nove antropološke koncepcije koja je potisnula idilsku iz devedesetih godina“ (Вучковић 1990, 230).

Сем оваквих прича, наилази се и на приче у којима је сељак представљен као узорит члан задруге, послушан, поштен, радан, наиван, и најчешће жртва поквареног грамзивога друштва („У затвору“, „Пријатељи“, „Отац“, „Освета“, „На визитацији“).

#### Романсијерско стваралаштво: идеализација патријархата, стереотипни ликови и њихови односи

Светозар Ћоровић је, осим приповедака, написао и више романа, од којих је најпризнатији онај најпознатији *Стојан Мутикаша* (1907)<sup>32</sup>. Колико је приповедном прозом (посебно оном из раног периода) успео да књижевности модерне да неколико особених типова, толико је у романима Ћоровић остао у оквирима типичног и очекиваног. Предност приповедачког над романсијерским радом истакли су многобројни проучаваоци (Р. Вучковић, А. Г. Матош, З. Лешић, Ј. Дучић).

Тему романа *Стојан Мутикаша* чини прелазак сиротог дечака из једне убоге, али поштене и племените средине (село) у другу, богату и сурову (град) у којој владају посебни закони – покоравање јачем и кињење слабијег:

„– Ovđe je sve drukčije – ponovi. [...] – Ovđe kad si sa starijim i jačim, a ti šuti. Pa ako te i udari, šuti. A kad si sa nejačim, udri! Što i' više oboriš, tebi je bolje i bolje ćeš se progurat' ...“ (Ћоровић 1967д, 31).

---

<sup>32</sup> Роман је публикован најпре у периодичном гласилу *Дело* 1903. и 1904. године. Постоје разлике између часописне верзије и потоње, која је изашла као засебна књига.

Пословање се у граду заснива на принципима лажи и подвале:

„Luka Galeban dužan mi je 600 groša: prodo mi vola za 400 groša; ostalo pri njemu kusura 200 groša; jopet ja njemu prod'o istoga vola za 600; svega pri njemu mojije' 800 groša“ (Исто, 39).

[...]

„– Izmjerio si dva aršina manje – šapnu Stojan na uho gazdi. [...] – Šut', kopiljane! – oštro prošapta gazda i zvrncu ga aršinom po glavi.

[...]

– A šta ti je to? – pita odmah ako opazi da je koji seljak donio štogod iz čaršije.

– A evo kupio sam malo kahve – odgovara seljak, sliježući ramenima.

– A u koga – pita Simo.

– U gazda-Radovana.

Gazda Simo zasmije se i otima mu kahvu iz ruka.

– Daj da ja izmjerim – veli i baca u terazije. – Evo, ti si bezbeli uz'o litru, a on ti izmjerio dvaes' i pet drama manje... Krivo ti izmjerio!... Eto, biva, kako se to mjeri kad se ne kupi u mene...“ (Исто, 43).

Приказ трговачких породица почива на општим местима: женидба из интереса, прељуба и уцена. Закони града не почивају, дакле, на хришћанском моралу и начелима, него на личном интересу. Слика градске средине дата је само преко приказа трговачког света.

Село и град су у контрасту, представљени као супротности (како материјалне тако и моралне), онако како се то усталило код већине српских писаца с почетка XX века.

Ђоровић за стереотипима посеже и у опису породичних и родних улога и односа. Мајка (жена на селу уопште) не жели да сина пошаље у град, да га одвоји од себе, док отац (чија се реч слуша и поштује) спас за сина види управо у напуштању села. Однегована у патријархалној средини, Стојанова мајка, пак, зна своје дужности и права, па не сме да се супротстави супругу – поштује његову реч као реч старијег:

„Nije, sestro, duše mi! Ja ne mislim tako – dočeka Stojanova mati, a oči joj se napuniše suzama. – Moje dijete nije meni teško. Ama otac mu tako hoće, a njegova je najstarija“ (Исто, 12).

Лик оца такође одговара типском опису мушкарца-домаћина:

„– А шта ćeš ти? – viknu sa vrata otac Stojanov, koji se iznenada pojavio na pragu i širokim plećima zakrčio i onako uzan prolaz. [...] Mrko, uvijek sumorno lice njegovo dođe još mračnije, a dugački, raspuhani brkovi njegovi nakostrešišе se, sve igraju“ (Исто, 15).

Селјак је приказан као поштен и вредан радник којег друштво експлоатише и чија позиција стога не може да се промени. Слику тешке судбине употпуњује и приказ суровости природе, кадре да у трену сатре селјаков целокупни уложени рад и труд:

„Zar svi nijesmo kao živi mrtvacі – i suhi, i mršavi i gladni; a kako ćeš i bit' dobro kad su zli nemani nastali, pa nas nebo ne gleda, a zemlja izdaje. Svak od nas ište, a niko ne daje. Gone nas suše, grad, vjetrovi i zli ljudi, svak nas goni!“ (Исто, 16).

У селу влада приснија међуљудска атмосфера и брига за свакога појединца, посебно за чланове породице. Тако се све жене окупљају да већају о Стојановом преласку у град:

„А у кући био читав савијет! Око широкога, kamenitoga ognjišta, na kome je puckarala vatra i pekla se kahva, posjeda'о osam do deset starijih žena i sve se upustile u krupan razgovor. Tu i strina Mara, i tetka Soka, i dajinica Anđa i mnoge dalje i bliže strine i rodice, pa sve došle da vijećaju o Stojanovu (mali se tako zvao) odlasku u šеher i da donesu svoj zaključak. Zaključak im, upravo, nije ni trebao, jer rijetko da bi ga ko poslušao, ali vijećanje se nikako nije smjelo izostaviti, pošto je svet običaj da sve srodnike treba

obavijestiti o svakome krupnijem događaju u kući i saslušati im savjete. Ko bi malo pažljivije posmatrao čitav ovaj skup, lako je mogao poznati da su sve žene, listom, protivne Stojanovu odlasku. Sve su bile nekako zabrinute, tužne i nevesele...“ (Ђоровић 1967д, 12).

Реч је, дакле, о приказу једне типичне патријархалне породице и средине, у којој је све што се дешава појединцу предмет разматрања у оквирима великих породичних окупљања и већања.

Судбину газде, с једне стране, и судбину сељака, с друге, писац прати кроз причу о два дечака – Стојана и Милоша. Док један креће у немилосрдни град спреман да успе, оствари позиције и стекне новац, други остаје на селу задовољан битисањем у складу с природом и животом у окриљу породице:

„Svejedno, ja ne bi' mog'o tamo. Ja, brate, volim ovcama i kozama nego tolikim kućama. Kuća k'o kuća, pa svejedno jali velika, jali mala... A ovce, a janjad, a kozlići, pa kad se zaigraju, a ja za njima, pa se motaj po travi i veri se po brdima da vrat skrham. Zar njih ostavit'? Pa kad se love prepelice, pa kad se ide u šumu, kad ložimo vatre i pečemo kukuruze! Zar i to zaboravit'? [...] Volim ja ovde! Opet je ovde meni ljevše! Pa ovde mi i babo i majka, pa da ih ostavim?! [...] Neću, neću ja ni kušat'... Makar i ne jeo pečena mesa, opet neću ovo ostavit'“ (Исто, 11).

Ликом Стојана Мутикаше Ђоровић дочарава појединца који се мења под утицајем средине. Од поштеног дечака Стојан се претвара у варалицу и прељубника, који се не руководи хришћанским начелима већ грађанским моралом, у чијој је основи трговачки, тачније лични интерес. Отуда каснији сусрет са другаром из детињства Милошем, који моли за позајмицу, не доводи до саосећања и емпатије, него само до процењивања могућности за нову зараду (продаја непостојећих овчијих кожа пријатељу, скупље, а потом куповина по знатно нижој цени).

На крају романа Стојан има статус најбогатијег газде, али је у потпуности изгубио људско обличје и лични мир. Гоњен сумњом, немирима и паранојом, Стојан умире изолован, и потпуно сам:



„Bojao se sad i svojih prijatelja i pristalica. Sumnjao je u svakoga“ (Исто, 260). [...] „Pri najmanjem šušnju Stojan bi zadrhtao. Ako je začuo čije korake pred vratima, strecao je i stresao se. [...] U noći je postajao Stojan još nemirniji. ‘Noć mi ide, smrt mi ide’, govorio je sam sebi, hodajući blijed, neobrijan, krvavih očiju, po avliji. Sjediti nije mogao. Nije mogao ni ležati, ni spavati. [...] Uzvijereno gledao je po sobi, gledao u tavanicu. [...] Obilazio je i sobe, bojeći se vatre. [...] I gotovo počeo sumnjati i u svoju pamet... Kao da ga je i ona počela iznevjeravati, ostavljati... Da to nije početak ludila?... Da nije...“ (Исто, 262–263). [...] „Jednog jutra našli su Stojana mrtva, u sobi, u ćošku jednom. Neki su govorili da je od straha umro, dok su drugi odlučno tvrdili da se otrovao“ (Исто, 263).

Романом *Стојан Мутикаша* Ћоровић успева да изгради велику структуру која прати психолошки развој главног јунака. Избегнуто је насилно повезивање тематски различитих приповедака или развијање анегдотских наратива. Ипак, слике села и града одвише су типске, а мотиви неоригинални. Чак се и читави тематски делови препознају као они који постоје у већем броју других прича и романа овога периода, код других писаца.

Потпуно другачије него у роману *Стојан Мутикаша* дате су улоге оца и мајке у првом Ћоровићевом роману *Барон из Дангубице* (1901). Жена се ту приказује као лењивица, усмерена само на сопствено уживање. Она по читав дан испија кафу и себи издваја бољи комад јела него деци:

„А žene im kao i oni. I Dangubičanka kad ustane pomoli se Bogu, ispeče kahvu i pije je sa mužem. Kad muž ode, ona se zavalj i leška malko. Zatim ustane i tokorse omete sobu. Smetlije izbacj pred vrata, pa razbudi dijecu. I njima dade kahve. A kad joj budu mirna, naruži ih malko i istjera ih na sokak, ‘da se igraju’. [...] Sa komšinicama pije kahvu i pretresa dnevne novosti. [...] Pred podne vrati se kući. I obično zateče djecu gdje se biju. Ona ih utjera u kuću. Za kaznu počne tući i prave i krive. [...] Od ručka pošalje polovicu mužu. Ostalo pojede ona sa djecom. Pojede vrlo slatko. Sebi izabere bolje zalogaje, djeci

slabije“ (Ђоровић 1967г, 17).

Мушкарац је приказан као ленштина и пијаница, који иде од механе до механе и као човек који дозвољава да му жена заповеда:

„Najmilije im jesti i spavati! Za to žive i u tome upravo i provode svoj i onako kratki vijek. Ustanu ujutro. Prekrste se pet do šest puta. Očitaju *Vjeruju* i dva *Očenaša* [...] pa piju kahvu. Uz to se razgovaraju sa ženskadijom. Zatim se opet krste i idu u dućan. Tu nanovo naruče kahvu i ispijaju je. [...] Iza ručka se spava. [...] Mušterija u to doba niti smije doći niti koga probuditi. [...] Probudivši se, piju kahvu. Uz to se tegle i zijevaju sve do pred večer“ (Исто, 13–14).

Породичан живот у роману *Барон из Дангубице* испуњен је свађама и вређањима супружника:

„– A šta je tebi stalo, gusko jedna dabili gusko, kud se ja skitam i kako se ja skitam! Ja sam domaćin i radim šta hoću, a ti si žena, pa treba da šutiš. [...] – Ti si jedna jezička i jedna klepetuša, pa klepećeš ni sama ne znaš šta“ (Исто, 17–18).

Реч је, дакле, о једном антипатријархалном систему у коме нико не поштује рад, ред и своје дужности, у којем се искорачује из сопствених породичних и друштвених улога или се оне тумаче погрешно.

У овом Ђоровићевом роману-сатири налазимо и жену која кињи мужа, издире се на њега, чак му и заповеда:

„– Zar ti ne vidiš ove prašine po stolovima? – пита га даље. – I zar se ne stidiš?... Zar ne vidiš kako sve ovo kuka zbog tvoga prokletoga spavanja? Mehandžija od silne lupe otvori oči i otežući trepavicama zablenuo je gleda. A ona se crveni i bjesni još više. – Što nijesi očistio ovu prašinu? – пита готово цићећи. [...] – Ustani! – zapovijeda.“ (Исто, 26–27).

Сатирични приказ неуредне домаћице врхунац достиже у њеном оправдавању зашто не пере кућу, подове и судове:

„Sve se na svijetu izliže kad se često tare, pa zar se neće izlizati i tavan (pod) i sudi? [...] Zar se neće ćilimi od trešnje razguliti, a haljine od velika frčanja proderati?“ (Исто, 35).

Премда је Ћоровић у *Барону из Дангубице* дао оштру друштвену сатиру, засновану пре свега на первертовању породичних улога и односа, она је била усмерена искључиво на грађанско (варошко) друштво. По овоме се однос Светозара Ћоровића у потпуности подудара с односом других оновремених писаца према градској средини. Сатирична слика села изостаје, па је и по томе овај писац близак другим књижевницима свога времена.

Ни у осталим романима Ћоровић не успева да оствари значајнији искорак у обради тема и ликова – препознају се ситуације и типови слични онима које налазимо код многих оновремених писаца. Стиче се чак утисак да већ сам жанр романа одређује тип јунака за којим ће Ћоровић посегнути и да одређује његов однос према патријархалном друштву. Ако је у сатирични роман увео палету карикатуралних варошких ликова који поступају углавном супротно улогама које би требало да имају, гледано из угла патријархално структурисаног друштва, у хумористичком роману *Женидба Пере Карантана* (1902) писац се критички осврће на положај нежењеног човека, чија је кућа запуштена, па зато и нема могућност да угоди госту (нема пите и других понуда). Мушкарац без жене неспособан је за вођење домаћинства:

„U kući nemaš gotovo ništa i da trnom povučesh po njoj, ne bi imalo šta zapeti. One slike sa golišavim Švabicama (a ti plaho begenišesh i kupuješ takve slike) i ona dva sanduka u kraju i drveni krevet, – eto to ti je čitav namještaj. Pa kako to držiš, kako li paziš? Vidiš li kolika ti je paučina po zidovima i kolika je prašina po tlima? [...] Tako ti je to, brate, kad nema ženske glave u kući“ (Исто, 112).

Док се женидба у овом роману представља као оно што мушкарцу омогућује потпуну угодност, за жену је она суштина живљења:

„– Ја – nastavi Jeftan ponosito, spremajući se da i treći put udari rukom o sto. – Žena nam treba! Nije drukčije nego baš treba! I ja bi' volio bit' bez žene da ne treba... I nju je Bog stvorio, pa ako ni za šta drugo, neka barem čuva i čisti kuću i rađa decu... Oklen bi mi bili da nam se nisu ženili stari?...“ (Исто, 113).

Премда је могуће прочитати донекле критички однос према оваквоме поимању женске улоге, чини се да у првом плану ипак није критика. Читавим романом доминира тенденција креирања хумористичког ефекта. Тако се Перово детињство и однос према родитељима описује као нетипичан:

„Čim je počeo vladati sobom, počeo je lupati i tući mater, a prvim riječima što ih je progovorio, opsovaо je, po našem načinu vaspitavanja, ružno oca. Zbog tih čudnih znakova rekoše da će dijete biti 'mimo ostale'“ (Исто, 115).

Сличан је и однос родитеља према детету:

„– Ama ja vidim. Po jutru poznajem dan. I право da ti rečem, ja ga više ne mogu gledati po sokaku i mučiti se s njime, nego treba kome drugome da ga natovarimo na vrat, pa neka se drugi muči“ (Исто, 116).

Критика се више односи на одређене друштвене типове и ситуације, посебно на моменат тражења девојке за удају. У мањој је мери усмерена на породични систем и патријархалну културу уопште. Уосталом, роман се и завршава похвалом женидби:

„Kad sam preko dana u dućanu, jedva čekam da se smrkne, meni se svane i mene moja Staka čeka na vratima, pa ruke širi, u lice me ljubi. I kad uljegnemo u sobu, a ona mi

sjedne na krilo, pa mi čupa brkove, ljubi me i miluje, pa se igramo i šalimo k'o deca... Ja ti ne znam ništa drugo kazati, nego da se ni sa carem ne bi promijenio i sada vičem iz svega grla: kuku onome, ko nije oženjen!“ (Исто, 201).

Критика унутарпородичних односа који одступају од подразумеваних у патријархално уређеној породици остварена је у *Мајчиној султанији* (1906). Роман прати судбину Милке, размажене варошке лепотице, уверене у то да ниједан мушкарац није достојан њене лепоте и љубави. Милкин отац, Јован Радетић, варошки првак, готово се у потпуности уклапа у лик патријархалног оца:

„У кући, коју је називао својим гнијездом, био је готово тиранин. Сва чџљад стрепила су од њега. Кад се враћао из чаршије, ниједно га чџљад не смело на вратима или на прозору доčekати; свако је морало бити у неком послу. [...] I док је он пушио и испијао чашу за чаšом, сви су морали стајати у страни, да му одговарају на разна питања, или да слушају нове заровијести“ (Ђоровић 1967а, 159).

Иако страх и трепет свим укућанима, Јован према Милки показује извесну слабост:

„Једина је Милка, mezimica и љубимика читаве куће, што је смјела слободније да му приступи, да сједне поред њега и mazeћи се да му наслони главу на rame и милује га и љуби по образу. На њу као да се није љутио, нити је могао заружити. Штaviше, њезино улагивање и чаврљање као да му је годило, те би се често пута осмјехнуо или је у шали потегаво за нос“ (Исто, 159).

Отац према Милки поступа другачије него према осталим укућанима, а њено присуство буди му осмех и заводи га на игру. Овакав некарактеристичан однос између оца и ћерке у једној патријархалној породици довешће до Милкине усредсређености искључиво на удешавање, те до потпуног занемаривања рада по

кући и око ње.<sup>33</sup> У наклоности према ћерци отац иде толико далеко да јој дозвољава чак и да сама одлучује о својој судбини:

„– А шта ће ти Milka? – usudi se zapitati baba Stanija blagim, tihim glasom. – Ti si otac i ti je možeš dati za koga hoćeš... Ona je dijete... Ko bi nju pit'o?

– Dijete se i ne pita – osiječe Anika oštro. – Što otac rekne, to će biti.

[...]

– Prosi te Savo Varaga i, evo, hoćemo da te damo za njega – reče. – Zar nije lijepo? Milka mu spusti glavu na prsi i mazno poče ga čupkati za brk.

– Ako sam ti teška, ti me baci i u vodu, babo, – reče. – Otac si, pa sve možeš...

[...]

– Ona ga neće, pa ga neću ni ja – presiječe je gazda Jovan, zaklanjajući Milku sobom, kao da neko hoće da mu je otme. – Ja sam ovđe domaćin i ne trebaju mi tutori... Ja je ne dam!“ (Исто, 176).

Сасвим другачије Јован се поставља према Љубици, девојци из његове куће која му није ћерка:

„– Ti ne treba ni da ga znaš kad ga ja znam – osiječe gazda Jovan žešće i iskezi zube kao da će ujesti koga. – Ne zna ni on tebe, nego te ište što je čuo da si u mojoj kući i što zna da iz moje kuće ne može izaći ništa nevaljalo... Ni on za tebe ne zna, a zaprosio te je... Vidio te samo dva puta, ama ga nije zanijela tvoja ljepota, nego ime moje kuće... I šta tebi treba da ga znaš? Tebe ja i ne pitam, nego Gospavu. [...] – A ja sam kaz'o da pristajem i vjenčanje će biti brže“ (Исто, 189).

Управо ће могућност да сама одлучује о својој удаји (односно омогућавање онога што у патријархату није било дозвољено) бити узрок Милкином паду (ноћно

---

33 Б. Милановић сматра да није само породица „та која Milku uzdižući zapravo i ruši, nego je to i čaršija, u hirovitim mijenama svojih zlobnih i zavidnih ogovaranja sa iznenadnim izlivima opšte simpatije i brižnosti, čas spremna da se naruga i na palog baci blatom, čas u želji da pritekne u pomoć i sažali se nad nevoljnikom“ (Милановић 1967, 71).

љубависање са Немцем-шарлатаном), што ће довести до срамоћења читаве породице. С друге стране, Љубица ће живети у складном брачном односу испуњеном поштовањем, љубављу и топлином.

Роман *Мајчина султанија* мада оптерећен општим местима и типичним сценским приказима, доноси ипак и тему релативно слабо обрађивану у српској књижевности, која је у томе периоду била изузетно актуелна у европској, а у уској је вези с проблематиком патријархата – тему очинства.

Саво Варага, главни јунак романа, за жену узима проказану Милку. Међутим, када му жена затрудни, разапет питањем очинства, понаша се сумануто и махнито, губи контролу над сопственим поступцима. Чак и када сазна да син није његов, не налази смирај:

„– Ама ја не знам је ли моје – пакосно дочека Savo и опет ustuknu. – Не знам... не знам... а када бих знао... Знаш ли ти да ја могу ubiti и тебе и njega? – ciknu.

[...]

– Kazuj čije je? – opet će on, još bješnje.

– Kazala sam!

– Ne vjerujem ti.

– Ne vjeruj!

On pođe vratima.

– Čuješ, mogu te ubiti k'o kučku, – reče – ama neću dok iz tvojih usta ne čujem ispovijed... Hoću da mi *ti, ti* potvrdiš sve što je prijatelj pis'o... I do sutra imaš vremena!... Do sutra, čuješ li!... Ako do sutra sve ne priznaš, iskidaću te u komade i тебе и то dijete... Neću ja više biti tvoj magarac... Neću!... Teško tebi, ako i opet slažeš!... Teško čitavoj kući!...“ (Исто, 354).

[...]

„Samo joj je krivo bilo na Savu što se nekako promijenio i podivljao, pa se propio i ništa drugo radio nije, nego išao iz mehane u mehanu. Bilo ih je koji su tvrdili da su ga viđali na groblju kako luta između krstova, dok su opet drugi govorili kako se najčešće vrza

oko Nikolinih vrata, ne bi li zar ugledao dijete, koje je, kao što svi uvjeravahu, ‘isto istovijetno k’o Milka“ (Исто, 366).

Критику друштва које одступа од патријархалног уређења постоји и у роману *Међу својима* (1921). Однос Даринке и њеног оца, газда Михе, готово да је подударан ономе између Милке и њенога оца, из романа *Мајчина султанија*. Реч је о размаженој ћерки којој строги отац допушта оно што се у патријархалној породици иначе не допушта, због чега се јунакиња касније руководи искључиво својом вољом, те полази лошим путем (бежи за младића чији је отац непријатељ њеноме, а који је касније вара). Ни у овоме роману Ђоровић не пропушта да истакне негативне аспекте градске средине којој супротставља живот у касаби:

„– Много, много је bolje тамо – nastavi življe, naglašavajući svaku riječ. – Bolji ljudi, bolji običaji... Ovde sve iskvareno, nisko... Svak gleda da ti podmetne nogu, da ti skrha vrat... Kamo sreće da sam ja ostao na selu... Bolje bi bilo!... [...] A proklinjaćeš onaj čas kad si došao amo...“ (Ђоровић 1967г, 318–319).

Негативна слика жене која поступа како хоће, а не како се мора (ситуација која се најчешће повезује с неморалом), налази се и у роману *Дивљак* (1913). Љубица, главна јунакиња, упушта се у љубавни однос са Младеном, иако не намерава да напусти барона за кога је везује искључиво корист:

„Ali zato što te volim, ipak nemaš prava kontrolisati me, ispitivati moje postupke... Ne!... Bila sam uvijek slobodna i hoću da ostanem potpuno slobodna... Niko ne smije ni pokušati da mi tu slobodu ograniči!... Niko!...“

– Ali šta će ti baron?... Šta će?... – zapita Mladen vatrenije, pa i on ustade i počeo hodati s njome zajedno. – Zar zato što je neka vlast, pa ti milo što vam se svi klanjaju kad se izvozite?... Ili se raduješ što zavide poneke ‘prijateljice’?

– Možda i to – odvrati ona ponosito. – Pa šta?...

[...]



- Ništa zato... Prezirem ja i njega – kratko skresa Ljubica i uzvi ramena.
- I ipak ga ne možeš odbiti?...
- I ipak ga *neću* odbiti“ (Исто, 143–144).

У већини Ћоровићевих романа патријархат се види као идеални модел, иако се то не експлицира. У таквом систему нема личних незадовољстава и немира који би били његова директна последица.

Ово се можда најбоље чита из описа *правог* домаћина и домаћице у роману *Брђани* (1919):

„Оразивши Lakana kako sedi na trupini, primače mu se i sede do njega. Nije imao običaj da ga miluje i grli, nije ga hteo maziti. Čak ni od lanjske godine otkako mu mati umrla te osta siročće. Retko kad i da se osmehnuo na njega. On se uopšte retko смејао и то само десном усном која би се не приметно надигла. Uvek hladan i озбиљан, увек прави домаћин. Ni sada ne htede da ga pogleda, ni da mu se okrene“ (Ћоровић 1967ж, 255). [...] „Petar i Lakan sedoše odmah. Starica kao da se još ustručavala. Gledala je, takorse, da se nije što zaboravilo, je li sve namireno. Nekako kao da se pribojavala Simata. Jer iako je sin, on je домаћин, глава куће. I činilo joj se da je on jedan jedini прави radiša i jedini pametan čovek u свету. Niko se ne može merititi s njime. Zato se i чувала да му никад ништа не приговори нити га прекори. Čak ni onda kad joj se činilo da on nema право. Otkud она, луда женска глава, да га саветује? Kako bi mogla? Та није он дете, није Petar“ (Исто, 256).

Сви јунаци романа који буду одступили од друштвено пожељног модела, биће презрени од чланова заједнице, и због преступа испаштати.

Слични типски прикази карактеришу и нешто раније настали роман *Јарани* (1911). Ликови се уклапају у стереотипе који се тичу како физичког изгледа и особина јунака (мушкарац је неустрашив, горд, усправан, снажан, јак, силан, изазива страх и поштовање код свих...), тако и њихових породичних и друштвених улога (мајка не

може да престане да воли сина иако га је напустила; син све опрашта мајци; отац је страх и трепет у породици, никада не показује нежност и милост) и унутарпородичних односа (син се боји оца, али не и мајке; мајка преза од сина; жена је покорна мужу). Сходно патријархалној етици мушкарац без оружја, и који није окрвавио руке, ма колико поштен био доживљава се као „женскоња“:

„Sulaga, mirni, dobri Sulaga, koji jedini u ono doba nikakva oružja na sebi nosio nije i koga su u čitavu šeheru svi i nazivali *ženskonjom*. [...] I makar što je, od rođenja još, bio neobično bogat, bogatiji nego četvorica drugih zajedno, ipak su ga gotovo svi izbjegavali i sklanjali se od njega. Stid, zar, bio ljude da se druže sa čovjekom, koji još ni jednog *Vlaha* posjekao nije, ni na čiju kuću udario, nikoga napao, izgrdio“ (Исто, 63).

Опис оваквог јунака супротан је ономе који се везује за узорног представника, а акценат је на заосталости у расту и на чињеници да је готово спан:

„Omalen, sitan, mršav, sa glavom malo većom od stisnute šake, kako mu podrugljivo govorahu, sa rijetkom bradom koja mu se sastojala upravo iz tri dijela i za koju se nikako ne bi moglo reći da je izrasla na licu, nego je neko nakazno i nakrivo prilijepio za obraze...“ (Исто, 63).

Роман који се садржајем значајно одваја од других јесте *У ћелијама* (1919). Радња се одиграва у манастиру, а прате се међусобни односи калуђера, при чему се у великој мери разобличавају и сеоски унутарпородични односи. На критику калуђерског реда наилази се у многим прозним делима српске модерне. Штавише, чини се да се критика клера може узети као заједничко обележје српских писаца који су стварали почетком двадесетог века (црквена лица се готово увек показују као лукава, препредена, прождрљива, себична, шкрта, женскароши...). Ипак, Ћоровићев роман доноси неколико особених јунака (Јеврем, отац Јањићије), а посебно су занимљиви прикази сеоске заједнице – она се у потпуности демаскира. Тако искушеник Јеврем пролазећи кроз село запажа:

„Oko njega, na obje strane, niske kućice. Skromne, šćućurene pod slannim krovovima, gledaju ga, nalik na krmeljave oči, svojim nikad nečišćenim prozorima. Kao razjapljena krezuba usta zijaju rastvorena vrata. Ponekad domaćica stoji pred njima, raščupana, prljava, sa mutnim očima i ispijenim licem. Blenući u njega drži u naramaku polugolo dijete, mršavo i prljavo kao i ona, koje se zacenilo od plača i čupa je, grebe po obrazima. U prašini, pod nogama materi, valjaju se ostalo dvoje troje djece“ (Ђоровић 1967e, 224).

Оваква изразито негативна слика једне сеоске породице ретко се може наћи у прози српске модерне. У првом плану притом није сиромаштво и убогост, него прљавштина, запуштеност, нерад. Нешто касније, кроз лик гојазне сељанке Јоке, њеног супруга и локалног калуђера, њиховог најбољег пријатеља, писац разобличава и моралну страну сеоског становништва:

„Јока је била крупна, гојазна сељанка, коју је читаво село *ошћевало* на 110 кила тежине, жена познатог рибара Митра Галебана. Била је кроз првих неколико година нероткиња. А то је давало сељацима повода да праве масне шале на рачун Митров и да га непрестано задиркују. Због тога им била у кући вјечита свада и инад. Она је неколико пута морала бјежати из куће и ноћивати по комшилuku; он је неколико пута носио завезану главу или руку. Тек се осме године, пошто им се роди прво дијете, смiriше мало. А када роди и сина, приљубише се једно уз друго. Митар је носећи рибу поносито пролазио кроз село и свакome пркосно гледао у оči; гојазна Јока долазила је crkvisvakoga празника и, као за инад свијету, носила обадвоје дјеце у naramaku... Оца Прокопија обожавали су и једно и друго. Кућа њихова била му отворена у дану и у ноћи. Ту му се и рубље кrpило и најлјепша се јела приправљала за њега. Митар га научио и риболуви и вазда га возао по ријечи, у својој лађи. Отуда су и избиле пошalice да су Прокопије и Митар ortaci у свему: у риби, у кући, у жени, у дјечи... Pakosni свијет није могао ни гледати како се два пријатеља vole и поштују“ (Исто, 278).

Наведени одломак разоткрива унутарпородичне односе (жена туче мужа и

подмеће му туђе дете), показује тешку позицију бездетног брачног пара у патријархалној култури, и указује на подсмех који је пратио ожењеног мушкарца без порода.

Разобличавање женске природе као слабе и податне налази се на још једном месту у роману. Искушеник Јеврем у винограду сусреће девојку Мару, коју, обузет страху, покушава да обљуби. Уместо да му се препусти и пода, покорена његовом мушком вољом и снагом, девојка момка најпре одбаци од себе, а потом му, из све снаге, на леђа саспе неколико овећих каменова. Немили догађај пробудиће у младићу осећај стида и жељу да се оправда, покаже, па ће отићи да је тражи:

„Pi ako je i pomislila, nije ga mogla po dobru pomenuti, bez podsmijeha, bez teške poruge!... Momak koga je savladala!... Koji se grčio, uvijao pod njenim udarcima!... Slabotinja!... Činilo mu se kao da toga časa čuje kako ga glasno naziva slabotinjom. I krivo mu je bilo, ljutio se što tako misli o njemu. Zar on slabotinja? On grđi od drugih? Ako se za čas raslabio, klonuo, nadražen vrelinom njezinom i mirisom čvrstoga mladog tijela, te ga oborila, zar da mu se vavijek ruga radi toga?...“ (Исто, 224).

Поновни сусрет доноси отворену девојчину провокацију:

„– A svrbe li te i sad leđa, momčino?

– Da me nijesu svrbjela, ne bih se ni sjećao – odgovori joj veselo i pozdravljajući poče mahati rukom. – A ovako vazda si mi bila na umu...

– Ja sam se i postarala da me ne zaboraviš – živo dočeka ona igrajući se motikom. – Pošteno!“ (Исто, 226).

Романом *У хелијама* Ђорђевић уводи још једну занимљиву тему – сталну човекову тежњу за обрачуном, борбом и стварањем личних непријатеља. На крају романа отац Јањићије – у тренутку када толико психички сломи Игумана (црквени ауторитет и особу чијој су се вољи сви сем њега покоравали) да овај не само што пред свима плаче, већ жели и да напусти манастир – Игумана позива да чак пију заједно,

покушавајући тако да смири и врати у равнотежу свога противника, да би се потом потпуно разочарао спознавши његову слабу природу, због чега читав тај сукоб и борбу доживљава умањено и као нешто недостојно:

„Ne znajući šta bi još kazao, osjećajući se nemoćan, zbuni se. Od jeda što mu ponovo red narušili, od bola što mu pokvariše bratićevu svadbu, suze mu udariše na oči. Zaplaka.

– Ovoga časa napuštam manastir – reče ispresijecano i poče otresati peševima mantije kao da se odriče nekoga. – Ostavljam... Vi upravljajte... Vi radite... Ja neću više!...

Janjicije kao da se sažali, gledajući ga onako satrvana, poražena, slaba. Dođe mu da ga kao dijete pridigne i uzme u zaštitu... Od koga?... Obori glavu i uzdahnu.

– Ostavi, oče, igumane, – reče meko, bolećivo, pristajući za njim. – Što je bilo bilo... Sjedi da pijemo!

– Idem ja... Idem... Neću više, – zadihano je govorio iguman, izmičući između njih, bježeći iz ćelije, a suze mu još neprestano cure i kaplju na široku, neuređenu bradu. – Neka vas đavo nosi!... Neću!... Idem!...

Jevrem lagano pristupi Janjiciju... On je još stajao na mjestu, mrk, nepomičan, sumoran, sa opuštenim rukama i oborenim glavom. Disao je ubrzano; u nosu kao da mu šušketalo nešto, pištalo.

– Šta ti je? – tiho ga zapita.

– Ništa – muklo odgovori Janjicije i okrenu se od njega. – Pokvari mi sve veselje, pasji sin!... Mislio sam dosad da se, kao i s Turčinom, rvem sa nekom silom, sa vlasti nekom... I mislio sam da pobjeđujem i veselio se... A on – plače!... Muško pa plače!... Kukavac!... Kao da ima neke radosti kad čovjek pobjedi kukavca!...

Zatrese glavom i muklo dodade:

– Nije druge... Trebaće tražiti novu, pravu silu za rvanje... Sve mi se čini, opet ću u goru, u koju hajdučiju...“ (Исто, 282–283).

Романом *У ћелијама*, посебно његовим последњим поглављем, Ћоровић потврђује истанчаност осећаја за грађење финих и психолошки сложених типова

имао. Нажалост, овим се осећајем, бар када је о писању романа реч, није у довољној мери руководио.

Патријархални свет збирке *Из старог јеванђеља*

Збирка *Из старог јеванђеља* Борисава Станковића објављена је 1899. године у Београду; садржи пет прича: „Ђурђевдан“, „Прва суза“, „У ноћи“, „Станоја“ и „Увела ружа“.<sup>34</sup>

У причи „Ђурђевдан“ Станковић у центар интересовања поставља исказивање љубави и могућности испољавања еротског у патријархалној култури.

О патријархалној култури писац проговара већ кроз уводни опис у којем доминирају тесна улица, високи зидови и велике капије, чиме се указује на затвореност патријархалног света и на осећање тескобе у њему<sup>35</sup>:

„Гледам живу, тесну улицу, ограђену високим зидовима, с великим капијама и разгранатим дрвећем које се пружа те је кити зеленилом“ (Станковић 1899, 1).

Показује се да су лирска казивања погодно тло за откривање еротског и љубави у патријархалном друштву, који се репрезентују и у реалности приповедног света. Неопходно је истаћи да до еротског контакта између главних јунака ове приче долази искључиво због празничне атмосфере.

Мушки и женски светови у патријархалној култури јасно су и строго одвојени. У причи „Ђурђевдан“ присуство мушког члана заједнице током мантафе могуће је само зато што се празнична игра одвија у његовом дворишту, па њему, као домаћину, није могло бити забрањено да се ту нађе („У твом је двору па можеш!“). До еротског контакта долази услед занесености у девојачкој игри. Тај моменат уласка у занос и изласка из њега јасно је назначен:

---

34 Како Андра Гавриловић наводи у предговору збирке *Из старог јеванђеља*, Станковићева прва књига прича одмах је наишла на добар пријем код читалаца. О томе сведочи и Ј. Скерлић – у *Историји нове српске књижевности* он бележи: „Крајем деведесетих година, 1898, јавио се у *Искри* са неколико приповедака, о којима се стало говорити и писати тек када су изишле у збирци *Из старог јеванђеља*“ (Скерлић 1997, 399) и даље: „Међу најновијим приповедачима српским прво место заузима Борисав Станковић. Он је нагло ушао у књижевност са стварима савршеним, које су означавале један сасвим оригиналан таленат и нов правац у српској приповеци“ (Скерлић 1997, 399).

35 О простору и патријархалној култури у стваралаштву Борисава Станковића најсадржајније је до сада писао Новица Петковић у студији *Два српска романа*.

„Шалваре јој шуштаху, пламени расплетене косе шибаху је по плећима, а она се превија, бежи, смеје слатко, силно, раздрагано... Стигох је. Отимам јој оно ћупче а она се тресе, грца, брани се и *несвесно* припија уз мене. Из зажарених образа тек што крв да кане. Зажмурила, наслонила се целим телом на мене, стисла ми грчевито руку, а из сувих, немих, уста иде јој врео, слатак дах. Тако пригрљену, стиснуту и обамрлу држах је у наручју... Осећах стид али је ипак не пуштах од себе... Рука ми се дотаче њених топлих груди, клецнух, стиснух је, глава ми клону, те мој образ додирну њен, и не знам ни сам зашто шапнух.

– Пасо!

Она се трже, стресе и *освести*. Погледа ме уплашено и гласом који опија и заноси, дршћући једва чујно, протепа:

– Немој! – Срамота је!“ (Исто, 9).<sup>36</sup>

Еротска игра у патријархалној култури била је допуштена између девојака. Оне су смеле једна другу да штитају, милују, гризу, чиме је и мотивисано препуштање главне јунакиње Станковићеве приче младићу. Паса у тим тренуцима не поседује јасну свест да се поред ње налази мушкарац. Тога постаје свесна тек када чује његов глас, тачније када је он ослови; тада долази до трзања, освешћења, увиђања сопствене позиције. Зато Паса потпуно мења понашање, и моли да јој сачува част.

Занимљиво је да су девојачка лирска казивања могла бити у тој мери отворена према еротском да се кроз садржај исказивало и штошта за патријархалну средину неприхватљиво и неморално. Тако девојка младића који ју је раскопчао, обљубио и отишао, позива да се врати, макар само да је пољуби:

„Први пут изађох у башту, узабрах цвет, помирилах га, али из њега изиђе оса и уједе ме. Тако и ти драги. Први пут кад ме виде, слатко ме погледа. После замрси косе моје густе, раскопча јелек, разгрну ми груди и љубљаше ме. Комшике, црне душе, рекоше ти да сам неверна, и ти ме наружену остави. Срце ми пуца, али још те волем. Иди код друге, љуби их, целивај, па опет дођи драги код мене. Не љутим се ја, већ хвалим Бога што ми те даде. А још више ћу да га хвалим и славим, ако ми се опет вратиш и целиваш ме... Ах, моје цвеће тако лепо цвета, јер га сузама залевам; а тице ми тако слатко и тужно поју, јер их леблебијом храним, што сам за тебе чувала... Дођи

---

36 Подвукао Б. Ч.



драги, дођи мили!...“ (Станковић 1899, 6).

#### Реално и симболичко насиље: мушкарац изван пожељног модела

Прича „Прва суза“ приказује могућности реалног и симболичког насиља над мушким чланом заједнице који се не уклапа у модел мушкараца пожељан у патријархалној култури.<sup>37</sup> Пошто је благо ретардиран, главни јунак Димитрија није социјално прихваћен, гурнут је на маргину друштвеног живота. Заједница му, штавише, одузима и родни идентитет, доживљава га као бесполног. Но, тиме му је дозвољено много шта што дата култура не дозвољава просечним, здравим младићима – на пример, да се попут девојке кити цвећем. На доживљај бесполности упућује и однос главне јунакиње Тоде према њему:

„Она (Тода) се није њега стидела. За њу он не беше мушко, човек, већ обично, свакидашњи створ“ (Станковић 1899, 15).

Тода, али и читава заједница му, дакле, не само поричу статус мушкараца, већ и човека уопште. Отуда следи да сваки члан заједнице, а најпре жене и деца (мушкарцима је то најмање доликовало), може да према њему исказује извештан степен насиља пре свега вербалног:

„Остале жене узеше га грдити.

– Говори, што си зинуо коме?“ (Станковић 1899, 19).

Да не би био потпуно изопштен из средине, Димитрија је принуђен да буде покоран и трпи злостављања.

У основи приче „У ноћи“ стоји сукоб појединца са друштвеним нормама. Ликовима Стојана и Цвете представљене су две могућности разрешења тог сукоба. Док Стојан постаје жртва очевог реалног и симболичког насиља јер одбија

---

<sup>37</sup> О појмовима реалног и симболичког насиља, као и о њиховом манифестовању у прози Борисава Станковића вид. студију Б. Чолак, *Роман патријархалне културе – „Газда Младен“ Борисава Станковића*. Београд: Институт за књижевност и уметност, 2009.

предвиђене друштвене и породичне улоге, Цвета покушава да прихвати намењене јој роле, потискује потребе сопственог бића, што је напоследку доводи до делиријума, немогућности самоконтроле и јавног емоционалног излива: не само пред мужем, већ и пред читавом заједницом она пада на земљу, почиње да дрхти, да стиска прса, да плаче, да бунца, да се гризе. До потпуног разоткривања долази у тренутку кад окреће главу према Стојановом гласу.

„У ноћи“ је прва објављена Станковићева прича у којој је приказан лик „здравог“ мушкарца који трпи насиље због непослушности, односно неиспуњавања дужности које патријархална култура пред њега поставља. Спроводе га чланови породице. Тако, пошто Стојан одбије да обавља улогу мужа и домаћина, отац над њим врши и реално и симболичко насиље:

„Жену ни да погледа, већ увек, тобож послом, бежи у села, код чивчија, где су њихове њиве, и тамо остаје по читаве недеље... Отац му побесни. Једном га истукао на мртво име и истерао“ (Станковић 1899, 31).

Симболичко насиље у овој причи јасно је испољено у следећим очевим речима:

„Седи до мене, *седи ко што приличи мужу, домаћину!* – и реч домаћин нагласи“ [...] „Убићу те, бре, убићу, *никакав сине!* Убићу те, убићу те! Бар да те не гледам *таквог*“ (Станковић 1899, 32).<sup>38</sup>

У првом случају реч је о позивању на улоге мужа и домаћина, а у другом о негативној оцени испуњавања улоге сина.

Колико је за породицу страшно било Стојаново одбијање улоге мужа види се из сцене у којој отац тражи од сина да га убије како не би доживео бруку да се млада врати кући. Тек после тих очевих речи, његовог искреног плача, Стојан одлучује да оде невољеној жени.

У причи „У ноћи“ Станковић бира једно одређење у карактеризацији Стојановог лика, које ће бити својствено и појединим касније насталим пишчевим јунацима. Наиме, на самом почетку приче, још пре него што се Стојанов лик појави пред читаоцем, његов се глас описује као „више женски но мушки“, чиме се отвара

---

38 Подвукао Б. Ч.

простор за јунаков излазак из родне улоге.<sup>39</sup>

Различитост социјалног статуса јунака ове приче пресудна је за немогућност њиховог брачног односа. У патријархалној култури категорија љубави у склапању брачних веза показује се као суштински небитна. Представљање интимних криза јунака које настају као последица ступања у нежељени брак, предмет је многих дела Борисава Станковића.

У поменутој причи уочава се и колики је страх женин био од друштвеног проказања. У тренутку када заљубљени Стојан и Цвета остану сами на њиви, она га моли да оде, позивајући се, при томе, на њихове измењене друштвене статусе, пре свега на сопствени – удате жене:

„Не љутим се, али што ће да каже свет, људи? Иди, ако ми мислиш добра. Шта хоћеш ти? Та ја сам жена!“ (Станковић 1899, 27).

Овим се показује и то да је у патријархалној култури мушкарцу био допуштен изванбрачни сексуални однос и изван брака, жени никад. Отуда Цвета и инсистира на сопственој позицији и предочава оно што је као прокажену жену чека:

„Па кад је истина, што онда долазиш? Што ме не оставиш?... Ето, имаш жену, децу – домаћин си човек!

– Ех – и махну руком – не спомињи ми то.

– Да, ти имаш, а ја? Па још и то, да нешто он чује, онда где ћу ја, где?“ (Станковић 1899, 27).

Већ саму прељубничку мисао, али и даље постојање емоција, па и сексуалне привлачности према другом човеку, туђем мужу, главна јунакиња доживљава као сопствени тежак грех<sup>40</sup>:

„А овамо виђа га, говори с њиме... Куд ће јој душа и тело на оном свету?...

---

<sup>39</sup> За сличним одређењем посеже и Милован Глишић у причи „Прва бразда“. Више о томе вид. у поменутом раду Б. Чолака о приповеткама Милована Глишића.

<sup>40</sup> Јован Дучић је у есеју о Борисаву Станковићу управо причи „У ноћи“ посветио посебну пажњу, истакнувши да „ни у једног нашег писца није досада проблем физичке страсти овако био увек и један проблем савести“.

Грешно је то, грешно... Мајко Богородице!“ (Станковић 1899, 27). [...] „– Боже мој, Господе!... Господе Боже, света Богородице... Господе, Господе... Боже, шта је ово! – шапташе она дршћући од страха и кријући поглед од светлости. – Умудри ме, слатки Господе! Ох грешна и црна ја! – И мисао о грешности, мучењу на оном свету због нечистих мисли, све то изиђе пред њу у црној и страшној боји...“ (Станковић 1899, 35).

### Патријархална култура и брак

Могуће негативне последице склапања патријархалног брака предочене су у причи „Станоја“, и то кроз судбине три јунака: стрица дечака-приповедача (стриц остаје неименован), стрине Кате и Станоја. Љубав се у овој, као и у претходној причи, повезује с младалачким хиром, и показује као небитна при уговарању брака. Удата за недрагог Ката живи тешко, док њена младалачка љубав, Станоја, одбија да се ожени другом, напушта све што је имао, одбацује друштвену признатост и статус способног, узорног мушкарца и члана заједнице, и окреће се самодеструкцији.

У овој је причи трагика жене у патријархалној култури акцендована можда снажније него у иједној Станковићевој причи из овога периода. Она се показује кроз неконтролисано насиље које приповедачев стриц спроводи над својом супругом:

„Мој стриц беше прек човек. Његова реч у кући је закон. Колико пута он туче стрину и гони је од куће. А нарочито када се напије онда, што кажу наши, у свет да се бежи. Сећам се једном: Дошо он кући пијан, ухватио стрину, завалио је под себе и туче душмански... Док стрина ћуташе, ништа; али када је стриц ухвати за косе, и обавив их око своје руке, отпоче да је вуче и дрмуса ко луд по кући, и кад стрина тихо, угушено, писну...“ (Станковић 1899, 39).

Међутим, могућност да се несметано испољи насиље није била усмерена само на жену, већ и на свакога ко је стајао ниже на социјалној лествици:

„– Ти ли бре псето?! – викну он гушећи се и дохвати штап те лупи Станоју по глави“ (Станковић 1899, 40).

Колико је пресија патријархалне културе према исказивању оног личног,

интимног, била јака, види се у сцени у којој дечак Миле, иако свестан Станојевог стања у сусрету с остацима леша мртве драге, оштро реагује кад код овога уочи почетак јавног исказивања емоција:

„– Като... Зар ово ја теби, ја?

– Станојо! – дрекнух уплашено“ (Станковић 1899, 46).

У том тренутку Миле преузима образац и реагује попут стрица:

„– Што плачеш, море?“.

Већ поднаслов приче „Увела ружа“. *Из дневника*, говори да следи интимније, отвореније приповедање, лишено покоравана друштвеним обзирима. Тим се поднасловом, дакле, омогућује представљање садржаја који се јавно не исказује често, али и покреће нека врста разговора са собом и промишљања о себи. Ова дужа приповетка заправо је лирска исповест о промашености живота услед одсуства љубави, о признању слабости властитога бића и гушењу сопства зарад покушаја да се одговори на културне норме и друштвена очекивања.

Од самог почетка уведена су два света – интиман простор човека и, насупрот њему, друштвени простор – свет патријархалне културе. Социјалне разлике и у овој причи јављају се као чињеница која главним јунацима не допушта да ступе у брак (Коста је из старе хаџијске породице, Стана из сеоске, дошљачке). Чини се да је Станковић причом „Увела ружа“ желео да истакне сусрет појединца, пре свега мушког члана заједнице, и то сина јединца, са једном строгом и затвореном културом.

Тип мушкарца који упропаштава и себе и читаву породицу, настојећи да следи друштвена очекивања, препознаје се најпре у фигури оца главног јунака:

„Отац ми беше умро пошто упропасти готово све имање на разне послове који му никада нису полазили за руком, а које је он опет предузимао више ради света, да се не каже: како ништа не ‘печали’ већ једе готовину“ (Станковић 1899, 50).

Лик одсутног оца чест је код Борисава Станковића, и уско повезан с јунаковом представом о мушкој независности, то јест покушајем остваривања, односно потискивања права на исказивање сопствене воље.

У причи „Увела ружа“ јасно је истакнута Костина пасивност у односу на захтеве патријархалне културе, и препуштање одлучивања о судбини главном кућном ауторитету, баби.

Положај жене у патријархалној култури зависио је од статуса породице којој је припадала. Тако се разликовао однос према раду између жене са села и оне која је припадала хаџијској породици. За разлику од Марије, Станине мајке, Костина баба морала је да се скрива и ради ноћу како не би нарушила углед, а самим тим и статус породице у средини:

„Никад њу није могао ко да види, да она ради какве тешке послове. Сем плетива и шивења ништа друго пред осталима није узимала да ради“ (Станковић 1899, 51).

Социјалну разлику показују и улоге којима су прибегавале кад год би Марија Костиној баби нешто донела:

„Ако твоја мати што добро умеси, она доноси нама. И, да то не би изгледало као поклон, она тихо и гледајући понизно у матер, моли је:

Ево ацике да видиш... Ја га истина... али ти знаш боље. Обиђи да видиш!

Мати узима, једе, и мада је изврсно јело, она опет ставља примедбе, како би то изгледало да она то једе само из добротe те тиме да твојој матери учини по вољи – милост“ (Станковић 1899, 52).

Код Стане, за разлику од Косте, нема у тој мери свести о значају сталешких разлика:

„Али ја, ах ја, већ почех да се заносим амбицијама које, подстицане успоменом мога високога порекла и охолим материним поуздањем у мене, све више се и више шираху, пружаху чак до – стид ме је већ!... Ја сам само то знао, да ти ниси за мене, да си много доле, ниско, ниско!“ (Станковић 1899, 58).

У Стани је испрва доминантна представа о родним разликама и улогама које мушки, односно женски чланови у патријархалној култури имају. Тек од четвртог, претпоследњег дела приповетке, види се да је сад и Стана свесна да постоје међу

њима сталешке разлике и разлике у кодексу понашања између дошљака и хаџија.<sup>41</sup>

Упоредо са свешћу о значају порекла, код Косте се развија и одговорност за даљу судбину породице, јавља се жеља да „пред светом“ потврди сопствену родну улогу:

„Мајка је моја желела, да ја постанем оно што мој отац не беше – да повратим изгубљено имање, уздигнем и још лепшим сјајем обасјам већ помрачено име наше“ (Станковић 1899, 56).

Колико је то очекивање било тешко за јунакову психу, види се из његових неизговорених речи (упућених баби):

„Ко би смео да јој каже:

– Нано! Не љути се, али ја не могу толики да будем. Страх ме је од толиког.

Не могу нано, страх ме је!“ (Станковић 1899, 63).

Услед константног настојања да одговори очекивањима патријархалне породице и средине, главни јунак ће напослетку доћи до следећег закључка:

„Младост! Да ли је ње икада било код мене? У чему беше она? Не! Ја нисам имао младости. Ја никада не осетих чилост духа, свежине мисли и брз, топао, отицај крви у мени. Никада ми снага не заигра од здравља и бујности... Зар је то младост? Увек бех сув, изнемогао и блед“ (Станковић 1899, 64–65).

У збирци *Из старог јеванђеља* показано је да агресија не проистиче нужно из „мушке природе“, већ да може доћи и као последица материјалне пропасти. Тако је, у причи „Увела ружа“, Никола, Станин муж, био добар супруг и отац докле је био успешан трговац. Тек пошто пропадне, почиње да злоставља жену.

---

41 У тексту „Ка дефиницији културе“ Т. С. Елиот уочава да се културна дезинтеграција дешава када се два или више слојева тако раздвоје да у суштини постају одвојене културе. О томе колика је била одвојеност хаџијске културе од остале српске можда су најбоље писали Вук Ст. Караџић и Тихомир Ђорђевић. Тако први бележи да „Срби што живе по вароши и нису прави Срби јер не само што се носе и по турском обичају живе већ у три буне и ратове беже са Турцима“ (*Даница*, 1827), а други каже да „село и варош нису били делови једног мешовитог типа .... већ два разбијена типа са засебним интересима и без икакве солидарности“.

Слика патријархалног света код Станковића се, видимо, умногоме разликује од оне какву је претежно нудила тадашња етнографска и књижевна грађа. Приказивање колектива, унутарпородичних односа, љубави, еротског, мушких и женских идентитета, већ у овој првој Станковићевој збирци, одударало је од идеализоване слике патријархалног друштва. Већина Станковићевих ликова носи незадовољство, осећање неостварености, промашености, изгубљености... Они се налазе разапети између потреба сопственог бића, с једне стране, и одговорности према другима и испуњавању друштвених очекивања, с друге. Разноврсност карактера Станковићевих јунака извире, између осталог, из њихових различитих интерпретација једне (патријархалне) културе и њених образаца, што доприноси динамичности приповедног текста.

### *Стари дани*<sup>42</sup>

#### Иживљавање сексуалности и родне улоге

У средишту прича „У виноградима“ и „Нушка“, из збирке *Стари дани*, налази се љубавно-еротизовани однос младих, из којег се може ишчитати положај девојака, односно момака у патријархалној култури. У првој је реч о сусрету девојке Ленке и младог неименованог приповедача у винограду. Сусрету је претходила свађа на бунару, изазвана момковим покушајем да, у одуству чланова своје породице, обљуби девојку (додирући је по телу док она повлачи кофу из бунара немоћна да се одупре):

„Ухватио сам је за пас. Није могла да се брани. Јер ако ме одгурне рукама, пустиће кофу која ће натраг у бунар пасти и разбити се; а овамо сам је ја грлио све више и више... Она је клецала. Хтела је све да пусти и падне“ (Станковић 1902а, 41).

Тек кад Ленка заплаче, младић је пушта, разочаран и срдит. Помирење условљава пољупцем, на који поштена и чедна девојка не пристаје, или тачније, пристаје, али се при томе поставља пасивно, па изостаје њено вољно учешће:

„– Не, не... муцала је, а једва се савлађивала да главом не одриче.

---

42 Збирка садржи девет приповедака; три од њих прештамpane су из претходне збирке.



– Дај ми!

– М–м–м ... муцала је.

– Нећу силом, нећу! Почех. Ако хоћеш дај, ако не... И пођох.

Она напреже сву снагу. Није смела да се одвоји од гране за коју се држала, јер изгледаше да би пала. Па, жмурећи, пружи ми: и лице, и уста, и око, све. Али ни корака к мени да крочи.

– Е нећу! рекох љутито и, оставив је, одох брзо, круто“ (Исто, 45).

Изостанак девојчине воље и препуштање иницијативе младићу повезано је с пребацавањем одговорности. Младићево одбијање иницијативе (пољупца) сведочанство је одбацивања и неприхватања одговорности. Слику распусног момка дочаравају и речи Циганке:

„Душа ти је широка, срце црно, те тешко оној која се у тебе загледа. Век ти шарен, пут далек, незнан и таман. Ако преживиш...“ (Исто, 47).

У приповеци је јасно представљен различит однос момка и девојке према иживљавању властите сексуалности.

Начин на који су девојке своју сексуалност у патријархалној култури иживљавале, описан је у „Нушки“. Претходна прича показала је како је, у патријархату, момцима било дозвољено да исказују сексуалност према девојкама (погледом, осмехом, додиром, речју...), док је девојкама било какав приснији контакт с њима био најстроже забрањен. Присност и интимност могле су испољавати једино једна према другој:

„Знам, и пре кад је тако мајка доведе у госте, а она живи враг. После вечере скупим око себе девојке, па дођу и младе жене... Само мајка с њима остане, а оне, пошто добро притворе капију, запуше рупе на њој, почну да играју и певају. Шта ти не раде! Облаче се у мушка одела, плаше једна другу, ваљају се по трави у сенкама од дрвећа по башти“ (Исто, 51–52).

Исказивање женске сексуалности било је, дакле, могуће само у потпуно затвореном простору, и искључиво међу другим женама или децом.

У причи се приказује и какав треба да је однос момка и девојке у јавности, приликом какве свечаности (свадбе). Да би показао наклоност према девојци, младић у коло поред себе прихвата девојчиног рођака, истовремено пазећи да се друга девојка не нађе на том месту:

„Чак сам и ја играо. Хватао се до најбољих момака. Они ме радо примали, не ради мене, већ ради ње, наше гошће, Нушке. [...] И отуд је гледала овамо у оро, али тако гледала као да ни у кога не гледа. [...] И да јој, ваљда, покаже како је воли, он, кад коло поведе, не пушта ни једну девојку до себе, већ узме мене, њеног рођака... Као да сам ја нешто она!“ (Исто, 50–51).

Мушкарац (девојкин рођак) се, тако, у овој причи показује и као нека врста „цензорског канала“.

#### Породичне и друштвене улоге у патријархату: тешке и несрећне судбине

Судбина удовице (самохране мајке) и њеног (још нестасалог) сина првенца приказана је у причи „Наш Божић“. Ово је прва прича у којој Станковић говори о тешкој судбини човека у патријархату, а да у њеној основи није осећај неоставрености због удаје за невољеног мушкараца, односно жену. Прича прати, с једне стране, стасавање малолетног и нејаког сина у домаћина (услед преране очеве смрти), а, с друге, прелазак жене из нежељеног и принудног статуса домаћина куће у жељени статус мајке са сином-заштитником.

Напуштање пређашње улоге и прихватање нове (од дечака у домаћина) одиграва се у празничан дан, на Божић:

„Сада ме и мајка већ не грди, ако штогод сломим, а камоли да ме бије, јер ‘лошо’ је пред Божић. Чак ме друкше некако и гледа. Не као мајка, већ некако друкчије, понизно, као старијег од себе“ (Исто, 58).

[...]

„– Ајде, сине, устани, Божић дошао... Ајде, *домаћине* мој...

А при тој речи ‘*домаћине*’ осетим како ти набрана, топла уста задрхте и суза

кане на мој врео образ“ (Исто, 60–61).

[...]

„– Христос се роди! И хоће мајци да приђу руци. А она се, тобож, трза, не даје, већ их упућује у собу к мени. Улазе они ... Оставља мене, да ја – не да их дворим, већ ссамо с њима онако, као сваки домаћин седим, разговарам.“ (Исто, 65).

Обред прелаза повезан је, дакле, с празничним даном када као нови домаћин мора да испоштује и изврши низ обичаја и правила. Истовремено, Божић је и почетак новог годишњег циклуса, па се симболика приче и на том плану може тражити.

За разлику од већине ранијих приповедача, који су сведочили о уједињењу патријархалне заједнице када треба помоћи одређеном њеном члану, Станковић приказује однос патријархалне заједнице према убогој, удовичкој породици лишен непосредне помоћи и потпоре – постоји само разумевање за њихову тешку материјалну ситуацију, што се испољава као одлука да се у њихову кућу у празничне дане не иде, чиме се превасходно настоји да се домаћин пред другима спасе осећања стида због сиротиње:

„Али узалуд кад никога нема да га угостимо и дочекамо. Што је долазило, то дошло изјутра, на ракију, као да нас штеде, јер знају да немамо, и зато су долазили ујутру на ракију, пошто се тада не заседа и не пије тако много. А ми не бисмо штедели. Како бих ја њих дворио, гостио, слушао их и, највише, појио, само да они нама дођу, да нас не штеде, него да смо и ми као сви!...“ (Исто, 69–70).

Ако је заједница остајала по страни када је реч о поновном укључивању породице у њен „живот“, то се није односило на чланове шире породице (некрвне сроднике – кумове, ортаке, побратиме...), чија је улога управо и била да помогну поновно стицање друштвеног положаја и угледа, те да јавно озваниче нове друштвене и породичне позиције:

„На нашој капији уђе заносећи се, са заваљеном шубаром, наш ч’а Јован, ортак и побратим покојног оца, а за њим, тискајући се, свирачи.

[...]

– Еј, домаћине! виче ч’а Јован пењући се.

– Ту смо, ту! одговара му мати, грцајући и трудећи се да се прибере.

- Христос се роди, домаћице! Камо, где је домаћин?...
- Ту је, ту је! показује на мене и нуди, чак и Цигане пропушта у собу. Улази ч’а

Јован.

[...]

- Свири, бре! заповеда Циганима, који су се збили уза зид.
- Шта, газдо?
- Домаћин шта хоће! и показује главом на мене. Цигани гледају у мене ишчекујући, а ја црвеним од забуне и среће“ (Исто, 71).

Слика патријархалног друштва у овој причи је тешка, чак изузетно сурова, али пуна саосећања, пажње и бриге, која се исказује како унутар породице, тако и у самој заједници којој појединац (породица) припада.

Причом „Стари дани“ Станковић критикује тадашњи, нови владајући систем који је, сменивши (неидеалан и тежак) стари, успео да уруши и његове ваљане вредности. Некадашњу организацију и ред заменио је хаос оличен у расутом ђубрету, неочишћеним двориштима, прљавим домаћим животињама, изривеној калдрми, воденицама које не мељу, кућама-групинама, животињама лишеним домаћинског надзора:

„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. Воденице које не раде, већ се у њима пије ракија. Опет куће. Час нове, све по плану, час старе, турске, и ради шора пресечене, те стоје као неке трупине...“ (Исто, 74).

Хаос захвата и међуљудске односе, али и саму власт: приповедач даје слику среске канцеларије испред које „истоварени“ леже сељаци, рањени и поубијани од Арнаута, које угојени и златом окићен лекар, Цинцар, штапом прегледа одбијајући да се због њих сагне:

„Скрените се десно, среска канцеларија. Пред улазом истоварени сељаци, рањени и поубијани од Арнаута. Подаље од њих стоји лекар, Цинцар, угојен, обријан,

обучен по старој моди, са златним прстењем и ланцима, и, не сагињујући се, штапом открива рањенике, прегледа их и пита танким гласом кроз нос:

– Сто цан’м, сто тој, а?

А сељаци јаучу, вију се и крвљу из рана шарају калдрму“ (Исто, 74–75).

И потоње слике – окружног начелства, чаршије, дућана, касапница и ћевабциница, лицитација – огледало су немарности и запуштености, а последица система у којем владају мито и корупција.

Реч је, дакле, о приказу опште анархије у односу на некадашње друштво и његово устројство.

Повратак у свет детињства приповедача, у време турске владавине и строгог поштовања система патријархалне културе, остварен је кроз причу о прослави славе – највећег породичног празника у Срба. Приказ славе дечаковог тече Јована прате категорије чистоте, тишине, поштења, уређености, топлоте, присности – које се односе како на заједницу, тако и на њене чланове:

„И заиста, код њега је све смишљено, тихо и темељито. Поштен је и чист као огледало. Не говори много, не брза, не плете се. Природа јака, вера искрена, а душа неокаљана и чиста као извор планински. Жена му, моја тетка, добра. Нема под небом жене мекшег срца“ (Исто, 76–77).

[...]

„На собним вратима дочекује нас теча, гологлав (једини пут у години) отвара врата, уводи нас у ту велику собу из које запахује светлост, топлота и јара људска. Здраве се. [...] Све је то било своје, блиско, рођено... један другога пецка, нуде се дуваном. Разговарају се, чекају попа да пресече колач“ (Исто, 78–79).

Иако је све представљено готово као утопијски простор у коме заједницом владају ред, хармонија, осећај припадности и тоpline, Станковић ће кроз причу о неоствареној љубави показати и сву тежину патријархалног система, и његову погубност по појединца.

Немогућност остваривања љубави, што ствара осећање животне промашености, везује се за само једнога актера – Томчу, што је ситуација нетипична за Станковићеве приче (у њима обично и младић и девојка пате због брака са неким другим, невољеним). Пронашавши на граници девојку коју су Арнаути отели, Томча

се заљубљује у њу, али је ипак враћа њеном ујаку, очекујући да ће од њега добити благослов за женидбу. Међутим, ујак девојку даје другом просцу (са бољом друштвеном позицијом и материјално ситуираном). Премда је Томча и пре тога описан као кријумчар, склон (ауто)деструктивном понашању (опијање, преживљавање од данас до сутра, агресија...), могућност женидбе вољеном девојком он сада доживљава као прилику за васкрсење и лични спас кроз љубавну реализацију и прихватање одговорности за другог. Отуда и потиче потоња захвалност Пасином ујаку: он га је, бришући све те могућности, лишио напора да се мења, да постане достојан и пуноправан члан заједнице:

„А Томча после зато чак му био и благодаран, што му је није дао, те се није оженио, није везао (као што говораше), већ и даље остао оно што је био. Сам. Без игде икога. Само пије и лута по механама, бијући Циганке и друге механске жене“ (Исто, 82).

Одредивши Томчу као карактер склон (ауто)деструктивним поступцима, заједница према њему успоставља дистанцу, и то му јасно показује, премда ни у једноме тренутку непосредно. Не зачуђује зато што његову појаву на слави прати осећај хладноће, породичне и славске спутаности, неке тихе нетрпељивости, ишчекивања да оде:

„Врата се отворише и уђе Томча.

Сви, чак и ја овамо, на крај собе, осетисмо хладноћу, коју он с поља собом унесе[...] Опет поче песма. Али не 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. А и Томча је то као осећао... И сваки час је очекивао нешто, био на опрези, 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“ (Исто, 85–86).

Категорије топлине и хладноће повезане су с категоријама припадања и неприпадања.

О Пасином незадовољству браком и мужем, и патњи за Томчом, у причи нема речи, при чему треба имати у виду да она за његову просидбу никада није сазнала; то

јој, чини се, и омогућује слободније опхођење према њему:

„А Паса, не знајући да је он њу просио, хтео даје узме, кад је превео, није се од њега устручавала, бојала, већ га је много пазила. На Ускрс, Божић, и онај дан кад ју је превео преко границе, као успомену, слала му је бошчалук, и где год би се с њиме нашла, она би се шалила слободно, умиљавала му се, тепала му као брату“ (Исто, 82).

Станковић, према томе, у причи „Стари дани“ не идеализује друштво у којем влада патријархална култура (напротив, приказује га као тежак и суров систем који појединца може одвести и у аутодеструкцију), већ га доживљава као систем бољи и уређенији, као систем у коме се знао ред, од онога који је завладао с нестанком турске власти и напуштањем строгих патријархалних регула.

С културолошког аспекта посматрано, једна од најзначајних Станковићевих прича је „Они“; у њој се прати однос индивидуалног емоционалног света и вредности на којима почива систем патријархалне културе, односно: кроз судбине оца и сина показује значај емоционалног у животу појединца.

Отац главног јунака се, руковођен емоцијама (љубављу), жени сиротом девојком, супротстављајући се тиме вољи породице:

„Али кад се загледао у њу, браћа му, цела кућа, не само што му нису давали њу да узме, него се чак као и подсмевали на ту његову љубав с њом, сиротом, удовичком кћери“ (Исто, 100).

Увређен, а са жељом да истакне своју самосталност у односу на породицу, одриче се свих и чак одбија да узме део имања који му након одељивања припада:

„Али он не само што је узео, венчао се с њом, него, као у инат браћи, кући, кад се оделио, и од свог тала, очевине, није хтео ништа да узме, него све браћи оставио, а он се диго са женом и сишао овамо доле у ‘нове мале’, где је земља била јевтина“ (Исто, 100).

Ни на једном месту у причи не каже се да се отац због овакве одлуке покајао. Међутим, тежак и суров живот, пун немаштине, одрицања и спорог стицања,

пробудио је жељу да свог сина, Миту, васпита на другачијим принципима од оних које би можда сам могао ишчитати из његовог живота, а у чијој је основи поступање у складу с властитом емоцијом. Стога од најранијег детињства у сину настоји да сузбије вољу, да покаже небитност емоција за квалитетан живот.

Отац не показује осећања ни према супрузи ни према сину, што је модел који прихвата и Митина мајка, а у основи свега је страх да се син не ода пороцима и крене нежељеним путем:

„А овамо, опет из великог страха, да не буде он као што треба, не поквари се, не проневаљали се (а баш тада је била почела младеж да се квари, иде по механама, пуши, пије), поступали су с њим као да им није ништа. Отац никад с њим да је проговорио, сем кад би имао шта да му заповеди. Па и то је чинио преко матере“ (Исто, 102).

Оваквим поступањем свесно је гушен разитак емоционалне стране синовљеве личности.

Слично отац чини и кад је реч о гушењу, тачније сузбијању његове воље:

„И кад је већ био велики, момак, одело су му једнако они сами наручивали. Истина, најбоље и најскупље, али не питајући га“ (Исто, 104).

Овакав модел понашања оца према сину није дакле последица очевог осећања личне неостварености или обесмишљености, те усмеравања на животни модел другачији од његовога, већ резултат искуства, живота испуњеног мукотрпним радом и тешким стицањем, и то након иживљене и младости и љубави.

Са синовљевом смрћу отац доживљава пораз у покушају да себи докаже небитност емоција, те увиђа да није могуће одржање принципа на којима је засновао синовљево васпитање, што доводи до његовог потпуног психолошког слома:

„Долази му отац. На плач и нарицање Марикино, која истрчи преда њ, вели, умирава је:

– Ништа, ништа није... А вилице му се тресу, зуби цвокоћу.

И у велику собу, где он лежи мртав испружен, не улази к њему, већ иде у ону другу, малу собу, али кад тамо види да су ту унели њу, мајку му, он, не знајући шта да



јој ради, како да је теши, враћа се, оставља је и почне да иде по кујни, кући, не знајући где да се дене, једнако сам себи говорећи, као тешећи околне:

– Ништа, ништа није.

Па одлази иза куће, али и тамо не може сам да остане: долазе по њега, теше га... Онда он чак изван улице иде, у поље, у реку. И тамо, скривен, исто онако висок, озбиљан, шета се, иде од врбе до врбе, једнако понављајући оно:

– Ништа, ништа није“ (Исто, 116).

[...]

„Одједном све умуче изненада. Из кујне појави му се отац. Укочено дође и стаде више главе Митине. Гледа га, гледа, па хукну:

– Мито, синко, што бре ово с нама уради?

И, онако неочитаног, пољуби га у чело. Затим, још укоченије, али само сад пресамићен, гурајући песнице у слабине, изиђе и оде у ону другу, малу собу, да се тамо затвори“ (Исто, 121).

Мита је, с друге стране, показан као биће које се осећа спутано и неостварено, лишен могућности да живи сопствену младост и да љуби ону коју воли (као отац што је чинио), те који од најранијег детињства живи према родитељском моделу, у чијој се основи налази (само)жртвовање:

„И зато што је то знао, он се из све снаге упињао да им што више угоди. А знао је да ће им угодити само тако, ако буде што мирнији, стидљивији. Међутим, само је он знао колико је осећао и патио од тога. С колико је чежње, ватре, страсти мислио на женске, пиће, ашиковање!“ (Исто, 105).

Мита зна да је он разлог свих родитељских одрицања и жртвовања, и због тога одбија да искаже жеље и сопствену вољу – сматра да би их тиме изневерио, чак увредио. Зато не реагује пубуном кад му отац одабере супругу (супротно своме избору, отац Мити жену бира руковођен девојчиним иметком, а не синовљевим осећањима), и пристаје на брак са невољеном:

„Мита, као што се и очекивало, ни речи није казао. Чак није дао да се ма шта примети“ (Исто, 107).

Али, Мита ипак не прихвата нове породичне улоге, не учествује у брачном животу. Ступањем у нежељени брак он увиђа да му је укинут простор за иживљавање младости и љубави, што никада није окусио, и што у њему ствара осећај промашености живљења. Због тога се јунакова побуна и јавља тек у браку: најпре кроз поменуто одбијање улога, а потом и као директан сукоб са супругом и оцем на дан венчања вољене девојке Маре:

„Као да се није оженио и постао други, домаћин у кући... Кад се у зору кући вратио, жену, Марику, на мртво име је избио, тукао је, тукао... И те ноћи комшије су чуле његова оца, где уздржавајући се, шиштећи од беса, грди га, псује; али чули су и њега и његов, тада први пут јак, силан глас, где му одговара, одупире се и плаче“ (Исто, 107).

Одбијање Митино да одреди природу своје болести и конкретно место бола, повезано је с осећањем ништавности тога наспрам оног суштинског бола због живота лишеног младости, због губитка љубави, што у јунаку изазива осећање бесмисла и убија вољу за животом.

Причом „Они“ Станковић не негира патријархални систем и његове вредности, нити га одбацује, само показује погубност живљења без младости и љубави. Епизода са Аритоном говори о неоправданом страху од пропасти оних који умеју да се иживе у младости.

Крајем деветнаестог века патријархална култура у Врању представљала је крут систем у којем су се тачно знале дужности и правила понашања у зависности од пола, као и од друштвеног и породичног статуса. Непоступање у складу с датим културним обрасцем бивало је узрок опште друштвене осуде. Прича „Покојникова жена“ можда најбоље дочарава крутост патријархалног система и указује на тешку судбину удовице, као и жене уопште.

Млада удовица Аница, главна јунакиња, налази се под непрестаним надзором породице и читаве средине. Годину дана након супругове смрти, у кућне посете могле су јој доћи само комшинице, и то искључиво у присуству њене мајке. Уколико је у кући била сама, нико није смео да уђе:

„Утом би почеле и комшике да јој долазе. Оне су само тада, када није сама, већ

кад јој мати дође, долазиле к њој. Иначе не. Не што је нису волеле, већ нису могле, није био ред. Сама је. Мушке главе нема у кући, а она онако сама, удовица још млада и лепа. И зато није било у реду да јој ко долази, посећује је. Бојале су се да јој због тога, тих њиних посета, мешавине, не би какав рђав глас изашао, чуло се што ‘лошо’“ (Исто, 128).

Такође, ако је у посету долазио супругов близак рођак и пријатељ, све се морало одвијати пред очима јавности:

„Врло ретко, понекад, каквим великим празником ако би јој дошао тај Ита. Он, једно што јој је био стари сват, сматрао се од мужевљеве, покојникове родбине, – јер ни њена родбина није смела да јој долази, бојећи се тиме да не увреди покојника, што би му тим својим доласком ‘мешали се у његову кућу’, долазили, ‘узнемиравали га’. Па и он, Ита, кад год би дошао, ма да га она није ни нудила, ни сам не би улазио унутра, у собу, већ би увек испред куће, на сточици, седео и улазећи навлаш за собом не би затварао капију, остављао би је отворену, да га може сваки видети“ (Исто, 130).

Тежина позиције удовице чита се и у захтеву да настави да живи потпуно исто као да је покојник и даље присутан у кући. Стога је њено понашање, распоред ствари по собама, кување јела, морало да буде усаглашено с оним како је он за свог живота волео и желео. Исказивање личне воље Аници је тиме сасвим онемогућено.

Ова прича сведочи да то одузимање воље жени, праћено њеним обезличавањем, почиње од најранијег детињства, а оличава га, овде, поступак Аничиног именовања:

„А она, Аница, једино се по тој својој браћи и знала. Нико њу није звао њеним именом већ ‘сестра Рибинчики’“ (Исто, 131).

На обезличавање жене (тачније утапање у шири, колективни, родно условљен идентитет) упућује, између осталог, и то што браћа не праве разлику између Анице и мајке:

„Мајку и њу, Аницу, они нису ни разликовали. Сматрали су их као једнаке,

називајући их ‘жене’“ (Исто, 132).

С обзиром на то да је навикла да сопствени идентитет види само у односу на мушкарца (главу породице и заштитника), његов нестанак буди у њој страхове, посебно везане за простор ван куће и сусрет с непознатим:

„Све се боји нечега, а нарочито оне ширине и пространости друма, света, људи што по њему иду. [...] Жури се. Али сада мало слободније иде по познатим улицама. [...] Она, у својој улици сада као сасвим ослобођена, гледа како јој синчић весело трчи капији...“ (Исто, 126–127).

Ослобађење наступа тек када се нађе сама у соби:

„И пошто скине са себе одело, разузури се, осети се ту, у соби, затворена, слободна, седа у соби, готово се изваљује, као одмарајући се од оног плача на гробу и страха што је претрпела идући сама путем...“ (Исто, 128).

Простор дома у овој Станковићевој причи сведочи како о начину живљења, тако и о карактеру станара. Тако, кућа Аничине браће, кријумчара, одише празнином и хаосом, насупротив уређеном простору куће њеног мужа:

„Па због њих ни кућа им, ма да је била велика, лепа, није могла да буде као што треба: лепо намештена, чиста, уредна, да свака ствар стоји на своме месту. Због њих се није могло. Кад коме што затреба: каква крпа, пешкир, суд, он што му прво до руку дође узме, не пита да ли је то за то, већ узима и, кад сврши посао, он га после баца и то ма где. И тако кућа им је изгледала као гола, празна.“ (Исто, 132).

И у причи „Покојникова жена“ наилази се на неостварену љубав. Премда је Аница према Ити осећала извесну блискост, никада није дозволила да се осећања развију, због чега на вест да су је дали за Миту не реагује протестом или негодовањем. Напротив, без речи пристаје, чак се на свадби осећа угодно и лепо:

„После за њега више ништа није чула до само то, да је том човеку, за кога су је дали, Ита побратим; и кад је то дознала, чисто јој је одахнуло, као да се ослободила

неког страха, бојазни... Чак јој и било мило што се тако с њим лепо свршило, и што ће јој он од сад бити као брат, а не друго“ (Исто, 136). [...] „Први пут она осети – осети да је лепа, млада... И, сва срећна, поче да дрхти, осећајући како оно што је чекала наилази, остварује се, лепо, добро...“ (Исто, 138).

Тек на свадби долази до првог интимнијег дијалога с Итом, кад јој отворено казује о свом болу и немиру због њене удаје за другог. У поменутом дијалогу Ита чини алузије на прву брачну ноћ и губитак невиности најпре пред Аницом, а потом и пред својим побратимом, њеним мужем, али тако да и она чује:

„– Да, да, и ја! и дигао се. – Срећан сам! Што да не? Хоћеш да ти певам? Знаш да ћу ноћас, док ви... ја ћу сву ноћ – ах, ноћас!

А опет то ‘ноћас’ било је... Она се сети шта он мисли под тим ‘ноћас’. Крв јој јурну. Хтеде да устане, виче, али није могла. Једва се дигла и одмакла од Ите.

– Снајка, поче он, кајући се и не гледајући у њу. – Куда? Зар се бојиш?...

– Не, брате... тресла се она и муцала; – али, да идем. Чекају ме... траже...

Ита одједном ста пред њу. Вилице укочио, стиснуо, као да не да да му зуби цвокоћу. И свом укоченом лицу силом је давао смејање. А осмех му био кратак, леден.

– Снахо... поче он, а глас му једва излазио... – Нећу вечерас да се враћам и видим с тобом. Ко зна шта после... само Бог срећу нека вам да... велику, голему... Нарочито теби. А њему, већ – и опет је показивао на поље, на мужа јој: – он је сада и онако срећан.

Пружио јој је руку, али није могао да крочи. Она, једва чинећи се невешта свему, опет бојажљиво, сестрински, запита га:

– Зашто, брате? Да ниси љут? И чинећи се да страхује да није чиме угошћен, удворен и тиме наљућен, као молећи га за опроштај, извињење, приђе му, да га пољуби у руку.

Ита, и сам видећи тај њен бол – муку да се отргне, одржи, да му се покаже само као сестра, снајка, а не друго – и гледајући како се мучи од бола, само се извио и, даровав је, изашао!

Она га је несвесно одгледала. Чула је, како га заустављају, а он неће. Глас му сув. Чу како мужу јој у шали добаци: ‘Ти заустављаш, а овамо једва чекаш да останеш сам’“ (Исто, 141–142).

Ита, према томе, иде толико далеко да пред женом свога побратима отворено прави алузије о одузимању њене невиности, поступак који је у патријархалној култури готово незамислив.

Аничино привиђење после прве брачне ноћи (како Ита пијан излази из кафане певајући песму о њој, раздевиченој девојци), дакле, последица је њиховог дијалога и тренутка реактивације њених потиснутих осећања.

Увиђање Итиног бола и његово јавно показивање љубави, мења Аницу. До тада је љубав према њему постојала скривена и од ње саме. Она није била само невербализована већ и неосвешћена. Након Итиног признања, и након сексуалног односа с мужем, Аница осећа грешност, стид и кривицу, који је одводе у бунило и потискивање:

„Како су после распремили и наместили постељу у соби, како је ашчика увела младожењу к њој – ништа не зна. 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, загнутивши лице у своје косе, трпећи, проплакала.

Даље? Ништа не зна до кад се у зору пробудила и скочила“ (Исто, 142–143).

Осећај кривице у тој је мери изражен да јунакиња преузима улогу безгрешне домаћице како би у највећој мери избегла физичко-вербални контакт с мужем:

„И заиста, толико је радила, чистила, намештала, трудила се да угоди мужу. Све до ситнице угађала му, не из љубави, већ више као од страха да нема зашта да је грди, говори јој, приближује јој се и тиме је подсећа на оно. Толико је била вредна, готово лудо, сва унесена у посао, спремање, да је и њему мужу, већ било више него што треба“ (Исто, 147).

Однос према Ити карактеристише поступак потискивања, који се опажа у више ситуација. Емоције ће први пут потиснути кад схвати да Итини чести доласци њеној браћи у њој буде интимне жеље. Она не допушта да се мисао о њему и љубавна осећања развију. Бекство од себе и излаз од свега проналази у преданом кућном раду и поступању које доликује патријархално васпитаној девојци:

„Он као да је био за њу нешто, али о томе она није смела да мисли, нити је опет зато имала кад. Сва је кућа била на њој. [...] Кад се уда, почне да води своју кућу, ‘домаћинлук’. [...] Да буде оно што од сваке њене другарице бива, и што треба да буде. Али, што је најчудније, кад год је мислила о томе: све то увек као да се скупљало, врзло око тога Ите. Зато би она тада одмах, црвенећи, брзо престајала да мисли о томе. И, не осећајући се несрећном, као да то није њена ствар, још мање да то од ње зависи, већ да то само по себи мора доћи, мирно, сва предана послу, чекала је, управо не чекала, него је сваког дана радила оно што је било њено, тј. што је требало за тај дан да се уради кући. А за то, друго, остало, уверена је била, има кад: доћи ће“ (Исто, 134–135).

До Аничиног пада, немогућности да се на овај начин од емоција брани, долази, како смо видели, на свадби.

И Аничин брак, од момента после прве брачне ноћи, обележен је потискивањем, те одбацивањем потреба сопственога бића кроз марљив и тежак рад, кроз извршавање свега онога што жена треба у кући и око мужа да обавља. Иако на свадби њена осећања и однос према Ити постају освешћени, Аница као удата жена нема могућност да ишта промени: покушавајући да буде ‘као што треба’, поново прибегава процесу потискивања, односно бекству од себе. Овога пута, услед освешћених осећања, знатно теже.

Након супругове смрти пред Аницом се појављује могућност коначног остварења љубавног односа с Итом. Међутим, ниједним поступком или речју Аница не пружа наду за то. Она најпре улази у стање делиријума, а потом одбија Итину прошевину. Аница је, дакле, с једне стране, растрзана између личних осећања и свести о великом болу који је Ити донео њен губитак невиности с другим, те спознаје да њихов однос никада не би могао да буде растерећен тога спознања, али и Митиног лика. Брак с Итом довео би, без сумње, до тога да се непрекидно осећа нечистом – и у односу према Ити и у односу према Мити, те до осећања новог греха, а тиме још дубље личне располућености и распамећености. С друге стране, васпитана по патријархалном моделу да се не руководи сопственом вољом, да припада мушкарцу и да му буде верна, без грешних помисли, Аница је свесна и сопствене грешности у браку с Митом. Митина смрт не отвара јој просторе личне слободе, већ доноси само ослобођење од лица човека пред којим је грешна. Након Митине смрти Аница поступа у складу с дужностима удовице, предано и верно. Она чак ужива што може у

потпуности да одговори на нову друштвену улогу, што као супруга није успела:

„И тек када дете онако испод њена скута, још више уплашено што се она никако њему не окреће, почне на сав глас да рида, и кад би од његових крупних суза већ почела земља да се влажи и лепи по његовим обрашчићима, тек онда би се она освешћивала, трзала, дизала га готово онесвесло од плача...“ (Исто, 124). [...] „Сва се одала томе плачу и одилажењу му на гроб и у томе, за све што је било, за све што је претрпела, као да је налазила за себе одушке. Једва је чекала да дође субота, какав празник и да му изиђе на гроб, изнесе за душу, и сита, до миле воље, да се наплаче“ (Исто, 148). [...] „Нарочито кућу, коју је сада још пажљивије чистила, ништа није кварила од пређашњег реда, бојећи се и стрепећи да се не осети и не види да је то зато што сада њега, мужа, нема, па она ради шта хоће. Слободна је...“ (Исто, 149). [...] „И мада га у ствари није било, мада је већ толико било прошло од његове смрти, ипак је он морао за њу да буде жив. Нарочито за њу, Аницу. Јер он је био тај који се сагао, узео је и увео у своју кућу и тиме увео у неки ред... жена, људи. Дао јој – не име, већ нешто више, јаче, дао јој неку одређеност. [...] Па и када је умро, опет је и даље била његова. [...] Главно је било ово, покојник, исправност према њему“ (Исто, 153–154).

Због свега тога и одбија Иту а удаје се за невољеног Недељка – тиме јој је омогућено очување култа покојника, и пружена могућност да коначно буде исправна, да буде „као што треба“, као што јој дужност и култура налажу.

Код Анице, према томе, постоји јака потреба да се очисти од греха, и да остане чиста тако што ће поступати потпуно у складу с улогом и дужностима удовице, дакле, да упркос преудаји очува култ покојника, а то је за њу, као патријархално васпитану жену, најважније. Због тога покушај угрожавања покојниковог култа доживљава као учествовање у греху, као издају према њему, те испољава презир према свакоме ко би то покушао:

„Па и њу, мајку, није трпела. Чак је почела да је грди, натреса јој се. Нарочито кад мати јој, распремајући кујну, заборави да остави што на пређашње старо место, као што је и пре, за време покојниково било. Тада би она мајку највише грдила. Не што је то она учинила, већ што је Аница у томе осећала како мајка јој хоће тиме намерно да увреди покојника. А они су сада сви против њега. Чак га као и намрзли. И то све због тога, што Аница неће да пође за Иту. А сад је Аница напротив, кад су сви



били против покојника, сматрала да је дужна да га брани од њих, што они тиме, удадбом за Иту, хоће да је од њега као отргну, извуку“ (Исто, 159–160).

Али, опредељивање да остане „као што треба“ не доноси јој осећање мира, испуњености и задовољства; само свест о исправном, часном поступању према покојнику, и тренутно задовољство услед доследног поштовања патријархалних норми прописаних за удовицу. У тренуцима осамљености, када се препушта сопственом бићу и нехотичном сањарењу о животу с Итом, пред Аницу искрсава лик покојника, а то изнова буди интензивно осећање сопствене грешности, и баца је у душевно растројство:

„Ех! И понекад би Аница падала, подавала се. Пуштала би да јој поигравају прса, снага, да је обузимље и да се подаје оном, изван покојникове куће, зидова, капије, другом, новом, животу. А тај је живот био: Ита. Али, увек тада као казна, усред тога, у том слатком, тешком сну о Ити, појавио би се он, покојник. Ништа не говори. Само му јаче одударају они његови пуни, црни бркови од бледа, кошчата, а сада још и мртвачка лица. И испред Анице укочено, све више почне да се диже. Поглед му строг, мрачан, упрт у њу. Она ништа не сме. Само, као молба за извињење, опроштај, што се усудила да мисли о другој нечем, и почне да јеца:

Твоја, твоја...

И измиче испред покојника цептећи од страха, што на дну срца осећа да то ‘твоја, твоја’, није можда истина.

Понекад то је тако силно, да од страха скочи и готово изван себе, не знајући шта ради, појури прозорима, решеткама и почне да их цима, дрма, као да би хтела да их извади и побегне“ (Исто, 161–162).

Аница, једна од најтрагичнијих јунакиња Станковићеве прозе, опредељујући се да живи и поступа „као што треба“, на крају приче ипак не успева да се избори с разапетошћу између осећања греха, љубави и дужности. Напротив. Одбацивањем Ите и настојањем да следи дати културни образац ствара себи још дубље интимне кризе.

## Патријархат у причама које су остале ван збирки

Проблематиком женске сексуалности у патријархалном друштву Станковић се бави и у раним својим приповеткама „Тајни болови“ (1898) и „Стојанке, бела Врањанке“ (1901).

У „Тајним боловима“ окосницу приче чини покушај главног јунака да прихвати онај део мајчине личности који почива на иживљавању властитих потреба (љубави и сексуалности). Јунак, наиме, након мајчине смрти наслеђује њену преписку са љубавником, њиховим кућним пријатељем. Прва његова реакција је доживљај мајке као грешнице:

„Узе једно, отвори га и поче читати. Али одједном преблиједи, цикну и скочи, бацив писмо ко да га је гуја ујела.

– Боже!... – и занесе се.

– Љубавник?! Моја мати грјешница, она и блуд?!... Боже, Боже!...“ (Станковић 1970а, 9).

Долази до деидеализације мајчиног лика, до урушавања њеног светачког бића:

„Шта да ради? Најбоље да узме и запали. Да не чита и не обара њу – светињу и идола... Њу, њу! коју је сматрао за узор поштења, њу, своју матер коју је љубио више но све. Љубио је свом милином синовљеве љубави“ (Исто, 9).

Мајчина сексуалност, њена потреба за љубављу према другом мушкарцу, доносе сину толико разочарање и пометњу да сазнање да се отровала, како не би била осрамоћена због нежељене трудноће, испрва не успева да пробуди његово разумевање и сажаљење:

„Али сама ријеч „мајко“ бјеше му тешка, страна и неугодна...“ (Исто, 10).

До тога ће доћи тек накнадно, узимањем гледишта непристрасног посматрача, али ће и тада остати горчина и туга:

„Али ипак, ипак око срца као да му се обавила тешка, хладна ко лед туга па га

стиска и гнијечи, да чисто осјећаше како му капље крв из срца.

– Мајка!... Еј!... – И у тој ријечи бјеше исказан сав бол, мука, понижење пред самим собом и тежак стид“ (Исто, 11).

Преступништво жене која се повела љубављу и сексуалношћу према одређеном мушкарцу, налази се и у причи „Стојанке, бела Врањанке“. Прича слика судбину две сестре, хришћанке, које се заљубљују у два Турчина. И док прва (Ташана) с мухамеданцем ступа у брак, због чега носи родитељску клетву и осећај кривице за братовљеву смрт, друга (Стојанка), упркос жељи да је Шаћир-бег отме, и еротских мисли усмерених према њему, напослетку успева да му одоли, и на наговор сестре, пристаје да се уда за невољеног хришћанина. Но, и поред тога, Стојанка завршава трагично: чувши да се удаје за другог, бег уочи венчања одлази Стојанки и убија је.

Тематика ванбрачног нежељеног зачећа у патријархалној култури предмет је приче „Наза“ (1900); у њој се, на начин можда најбруталнији у Станковићевој прози, описује покушај побачаја како би се спасла част девојке и породице. Прича доноси и један, за патријархално друштво специфичан однос мајке и ћерке, заснован на мајчином насиљу и трпељивости ћерке. Он проистиче из страха од друштвене осуде и завршава ћеркином смрћу:

„Па је дохвати бесно за косе, притисну јој главу о зид и поче да је удара. Целу ноћ је била, тукла, вукла по соби, ударала, била, љубила, и опет била, и опет тукла, љубила, плакала!

А Софка се није мрднула, није отимала, само је уздисала. [...] Наза је опет била, вукла за косе, тукла, док Софка није обамрла. Наза се нагнула, слушала да ли дише. Дише! Опет је тукла, била, а није могла да је убије. Тврда душа човечја! [...] а Софка, сва подбухла, у модрицама, пуна влаге од земље на коју је лежала (Наза јој није дала ни асуре) рекла би болно, благодарно:

– Удри, мајке, удри! [...].

На трбух метну јој даску, затим онај један велики, каљави камен. [...] Дете још мрда. Живо. Ох! И Наза, поврх она два камена, попе се и она, седе на њима, згрчи се, рукама обгрли колена. [...] А Наза је испод себе, кроз она два камена, осећала како у трбуху Софкином још дете мрда. Али то није било дете. Мрдала је Софка последњи пут, самртно. А Наза је једнако седела, јаче стискала, чекала да дете више не мрда!“ (Исто, 58–60).

Грешно зачеће девојке, убиство детета, самоизолација из средине, те прижељкивање властите смрти садржај је и приче „Баба Стана“ (1907).

Изопштавање породице из заједнице у патријархалној средини није морало бити везано за какав конкретан преступ, него и за саму човекову појаву. У причи „Риста бојација“ оба брачна друга изоштена су из друштва искључиво због жене, тачније, због њеног страсног изгледа:

„Мада нису били тако строги, још мање дошљаци, непознати, ипак код њих није било као код других. Нико им није долазио, нити су они коме одлазили. На слави, Божићу, Ускрсу и осталим празницима код њих је било као и код осталих: и свећа, и колач, и сва спрема али није било ни испраћаја, ни дочека, ни ларме, жагора, још мање у вече вечера и весеље. Ни најближи комшија да би им дошао. [...] И та отуђивост свију, не бежање, страх од њих, али и не долажење, не општење изгледало је да није толико због њега самог, Ристе, због те његове мирноће и те његове неке као болне, учмале усамљености, колико због жене му. Жена му је била плава, крупна, мека и некако сва страсна. Страсна је изгледала и кад је седела. Страсно јој је било и колено које се издизало из хаљина јој; страсна и пуна јој мека рамена; страсно и бедро и половина и цела јој страна која се видела од ње онако приљубљене и згрчене уз капије, са увученим рукама у недрима и навученом шамијом над очи да су се виделе само њене плаве очи и пуна јој уста“ (Исто, 63).

Повођење за сексуалношћу и испаштање због тога налази се и у причи „Јовча“ (1901). Лепотицу Нацу богати и строги отац одбија да уда, сматрајући да је нико није достојан, због чега је затвара у кућу, одваја од спољашњег света. Наца, међутим, ступа у сексуални однос са кућним слугом Манасијем, за кога су браћа потом принуђена да је удају. Прича је занимљива зато што у Станковићев опус уводи тему инцеста – заљубљеност оца у сопствену кћер, те немогућност одвајања од ње чак и након спознаје греха, почињеног упркос изолованости.

Неостварена љубав, уз осећање инфериорности мушкарца због одбијања послушности и непонизности девојке према њему, описана је у причи „Чок“ (1902). Ката, главна јунакиња, увређена је што Младен, момак којег воли, не препознаје љубав из њеног погледа, већ доказ љубави тражи у исказивању покорности према њему:

„Од увек је био такав: напрасит, горд. А нарочито према њој. И то зато што је мислио да она онако богата, јединица у мајке, и лепа, па не само што хоће да је виша од свих својих другарица, него и од самога њега. И зато је она и била таква. Никад, као што су друге према онима које воле, она према њему није била послушна, сва срећна ако он до ње или игра, или разговара, гледа је. Никад она то не, а камоли да понашајући се тако према њему, као што је ред, тиме у исто време обећава да ће му, ако је буде узео, бити жена као што су и друге жене: благодарна, срећна што се удала за њега, да ће његова реч за њу бити закон. [...] А она је знала, била уверена да он не би то тражио. Волео би је, трунка не би дао да падне на њу. Али увређена тиме што он само у том њеном понижењу пред другима види њену љубав, а не из ње саме, њених очију, које кад га гледају, издају је; њене витке, набрекле снаге која, кад је он близу сва јој узигра, те она обамре, дрхти, стрепи, јер зна да кад би је он само дирнуо пала би, растопила би се на његовим рукама. И, тиме увређена, за инат никада није хтела да буде као што је он хтео“ (Исто, 157–158).

Иако се Ката касније удаје за другога, са којим срећно и лепо живи, у интимним тренуцима с мужем, она тај однос пројектује на Младенов лик:

„Сада увиде да она, кад год је мужа грлила страсно, лудо, срећно, да је то било онда кад је грлећи мужа, замишљала да грли не мужа, већ њега. Као да њега грли, љуби. И увек јој био он. Прва помисао он!“ (Исто, 168).

Спас од потребе за њим, те, коначно, и прекидање некадашњег односа с његове стране, Ката је видела у његовој женидби. У њој, напослетку, и сам Младен проналази могућност за сопствени спас: више не би морао толико да пази да пред друштвом не ода да љубав према Кати и даље постоји:

„Мора једнако да се упиње да се показује увек онај исти, да је виши, бољи. Да пази да се не покаже мек, кад-кад од дерта се не опије, изјада, да не покаже како му је тешко, мучно, да је још воли и никад не може да прежали. А овако, женидбом, све то пада. [...] Моћи ће њу, ожењен, комшија јој, слободно да је виђа, разговара се“ (Исто, 169).

Положај жене у патријархалној култури занимљиво је посматрати и кроз

причу „Тетка Злата“ (1909). Главна јунакиња од најраније младости задовољство проналази у жртвовању зарад другог, одрицању и служењу члановима породице:

„Ено, још као девојка, па најмлађа од свих сестара и вечито у кујни, око огњишта, на жегу, више је изгледала као нека њихова слушкиња него као сестра. [...] Увек [је] носила хаљине од својих сестара, само мало дотеране и скројене. И то не што се и њој не би купиле нове хаљине, него што сама она није хтела. Што никако није хтела да собом, тим својим новим хаљинама, штети кућу, а особито брата, кога је тако много волела“ (Исто, 177).

Ни Златина удаја није била последица исказивања сопствене воље, већ тежње да брата и његову жену растерети свога присуства:

„Али поред свега тога ипак на послетку морала да се уда. И то из страха, бојазни да, када се брат оженио, дошла снаха, ако баш не одмах, али можда доцније, када буду деце имали, па деца почну да расту, трошкови куће због њих бивају већи, да можда тада снаха јој не би кадгод помислила, осећала како им је она на терету; и једино због тога да само њима, кући, брату своме олакша, на послетку се удала“ (Исто, 178).

Иако удаја Злати омогућује да се оствари као мајка, прерана погибија супруга захтева од ње нову жртву – преудају, која се опет мотивише раније присутним страхом да не оптерети братовљеву породицу:

„А дете ће расти, напредовати и брат, ако може да поднесе храну за њу, па и за њеног Стојана сад, док јој је још овако мали, доцније неће моћи. Јер ће дете и више јести. Требаће га облачити, изводити га на пут и за то трошити. Иако је он, брат, дужан да њу своју сестру трпи, и храни, није дужан још туђе, његово дете... И зато, поред свег ужаса поново стегла срце и поново се удаде“ (Исто, 180).

Ступање у нови брак доводи Злату на поприште породичног сукоба оца и сина због очеве женидбе. Премда је јасно испољена нетрпељивост пасторка према маћехи, Злата с новим мужем не успоставља савез против пасторка, већ одбија да се у њиховој свађи приклони једној страни, и поставља се у позицију онога ко трпи, како би у кућу унела мир и заштитила Стојана:

„А пасторак још више побесни кад виде да му се отац поново жени. [...] И настаде лом у кући. Чак оца поче и да бије. [...] Али од ње ни реч се не би чула. Не само тада него никада. Још мање да је кадгод пасторку штогод пребацила, увредила га, успротивила му се. Не да се кога бојала, још мање њега, пасторка, знала је она да овај не би смео на њу да насрне, јер зна он да иза ње стоји њена родбина, кућа одакле је дошла и брат њен у чаршији, него што је хтела да прво у кући буде мира, а друго што је била уверена да ће их, и мужа и пасторка, пре том својом мирноћом умирити него ли свађом. А највише је трпела, чак је и била срећна због те своје трпње – што је осећала како том својом патњом искупљује и храну и одело за свог Стојана.“ (Исто, 180–181).

Златин живот посвећен је, дакле, обезбеђивању заштите и сигурне егзистенције сину Стојану, уз неугаслу жељу да поново припада његовом оцу, а своме првом мужу. Зато се након смрти другог супруга Злата исељава из богате куће пасторка, купује кућицу на крају вароши и опредељује за живот у немаштини:

„Никако они нису могли да схвате зашто она све то баца и поново иде у сиротињу. Једино је она знала, надала се, стрепила да ће можда, можда кад тако остане сама, са својим, *његовим*, Стојаном осетити се како се цела она, сва, понова враћа *њему*, покојнику, своме првоме мужу, као што се и не превари. Јер не само да се осети како се поново вратила *њему* него одвојивши се и оставши сама са својим Стојаном, осети да је *његова*, првога покојника, оца Стојанова, толико његова као да никада није ни престајала бити“ (Исто, 183).

Кад смисао живота препозна у потпуном посвећивању сину, у Злати се буди интензиван страх од губитка, од изненадне Стојанове смрти:

„Њу је – ни сама не зна због чега, откуда, зашто – тек све већи неки страх, слутња и трепет обузимао: Да можда, – а какве је она зле среће – да од свега тога ништа не буде. Ох, да можда Стојан – а он већ тако немиран, тако трчи, тако се ноћу открива, – случајно не назебе, не разболе се, и – не дај, Боже! – умре.“ (Исто, 185).

До промене Златиног друштвеног статуса – из удовице и жене у искључиви статус мајке, долази тек када Стојан ступи у службу код мајстора, а показује га начин

Златиног хода кроз чаршију:

„Средином чаршије водећи га морала је на све стране да се окреће и јавља, колена су јој клецала и руке све биле од зноја. [...] Пролазници видећи је таку како иде средином чаршије, а не забрађену дубоко, не обучену у ново, одмах, а нарочито по том њеном идењу, средином чаршије, знали су што је. И готово сви почеше да устају и да је поздрављају“ (Исто, 194).

[...]

„И кад пође, осети мрак, осети се како први пут у животу иде сама, без слуге, без фењера, од среће и радости сва се исправи, ноздрве јој се раширише. [...] Јер ето и то би! Он јој иде на занат, она престаје да је удовица, већ постаде мајка. Јер ето, као сада, свака мајка може у црни мрак да долази. [...] Јер ето сада она је престала да је женска и још мање удовица и да као досада међ светом својом појавом и снагом изазива грешне мисли, пожудне погледе. Сада је она само мајка. Чак и своје крштено име губи и једино се зна као „тетка Злата“, као мајка Стојанова. [...] Сада може да иде како хоће и где хоће. И забрађена, и незакопчана, чак и боса. А не као до тада, па не сме да се појави а да није обучена како треба. [...] Када иде чаршијом никако да не сме средином да тиме не би дала да јој се може са свију страна снага загледати, већ само да иде с једне стране, и то све уза зид. А најбоље чаршијом никако и да не иде. [...] А сада је све то отпало, престало. Не само да је слободна него као свака мајка, и чиста, чиста од свакога и свачега“ (Исто, 196–197).

#### Опозиција село–град

Када је реч о слици грађанског друштва, Станковић не одступа значајно од писаца који су стварали у периоду пре Првог светског рата: и у његовим причама наилази се на поштеног и вредног јунака који из мањег места долази у град како би успео и постао господин.

У причи „Мој земљак“ (1909), Милан, главни јунак, одлази у Београд на школовање са жељом да не заврши као остали, што су одећом и позом маскирали праву позицију у градској средини:

„А новац што би добивали од својих кућа брижљиво би чували и крили, да би



могли, када за време распуста дођу овамо кући, што више да довуку – не одела, него машини, оковратника и манжетни. А највише велике, гломазне књиге, историје, и то културне, социјалне, па чак и на страним језицима, само да би овамо нас, своје рођаке, који ћемо исто тако, кроз неколико година, продужити школовање, том својом наученошћу, том множином књига, студија просто убијали и изазивали код нас толики страх, а и поштовање.

Међутим он, Милан [...] није хтео да буде као сви“ (Исто, 198–199).

Главни ослонац Милан проналази у марљивом и поштеном раду:

„Одмах оде тамо у Београд, и уписа се, и то у најстрожу гимназију. [...] И што га још више уздиже: не само да није од куће тражио да му се покатакд пошаље новац, веш или одело, особито нове јаке ципеле, него је он отуда овамо њима често слао поклоне и дарове“ (Исто, 199).

Иако испрва често долази у родно место, доносећи поклоне и показујући бригу за чланове породице, временом његови се доласци проређују:

„Али он, не само што је овамо код њих све ређе и ређе долазио него готово и никако. [...] Доцније, после неколико година тај његов старији брат некако брзо, на пречац умре. [...] Он ни тада на његов погреб и сарану не дође“ (Исто, 205–206).

Јунак завршава као учитељ који живи у ванбрачном односу с газдарицом, и који се одао кафани и пићу:

„Више никада не одох тамо, нити зажелех да га видим. Све сам дознао. Ништа од њега. Управо, што рекли, како се узме, као што су сви остали и као што ћемо и ми сви сигурно бити... Сем часова у школи, те своје газдарице и кафане, ништа даље“ (Исто, 214).

Као контраст слици обесмишљеног животарења у градској средини нуди се приказ необраног грођа на породичном имању:

„И после, доцније, за чудо, не само да сам избегавао, него кад би га макар и

издалека назрео, мени би увек било мучно, тешко. А то све због тога што би ми се одмах после њега силом почела да намеће, и то тако силно, слика његових: матере, оца, особито оне њине чардаклије, оног чувеног грожђа, како у позну и оголелу јесен још необрано стоји, још чисто тужно кроз осушено лишће виси, жути се, чека њега да он дође, узабере га, окуси, а његов, готово слеп отац дрхтећи обилази око њега, загледа га, чува и плаши вране и друге птице да га не кљују и начињу...“ (Исто, 214–215).

Негативан приказ градске средине, посебно грађанке, налази се у причи „Јовото“ (1909). Јовото, придошлица, изнајмљује под неповољним условима собу у једној грађанској породици не би ли успео да заведе, а потом и ожени неку од газдиних кћери. Породица му и даје најмлађу кћер, препознавши у њему вредног и амбициозног младића:

„И тако је то ишло, док, при свршетку, чусмо, као што смо се и надали, да се заљубио у најмлађу сестру. Не зна се од куда одједном она искрсла. Кажу да је до тада била негде код неке тетке или стрине у унутрашњости али не далеко, него ту на прузи железничкој или око Смедерева, и тек што почела да се развија, довели је. Знали смо да је то због њега, да њоме њега улове, пошто је већ свршавао, као што смо били сигурни да ће га и уловити, да ће се он заљубити и узети је. И то би“ (Исто, 231).

Јовото тако добија жељени брак; но он му не доноси планирани положај. Напротив, и поред значајних породичних друштвених веза, Јовото остаје без унапређења, са нерадном и сензуалном женом, која се пошто увиди неспособност мужа да направи каријеру и стекне друштвени положај, одаје прељубништву:

„Не само да Јовото не доби одмах какву велику службу, као што су му обећали, него је морао, како и сви његови другови, по годину и више да практикантише. [...] А она, снаја, хајд што није ништа донела, што ништа није хтела и знала да ради по кући, али тако се понашала, тако изгледала, као да им није снаја, као да се није венчала за Јовоту и ту, код њих, дошла да седи, живи, цео живот проведе, него као да је дошла у госте, на кратко време. Само се чешља, намешта. Или ни то неће. Већ по цео дан иде сасвим у танким хаљинама, готово гола, никад не гледајући да ли кога

има у кући, да ли је капија отворена и да ли мушки, свет, пролази. Чак је и уживала у томе, видећи како се сви запањују од ње, од њених, сада, после венчања, још набреклијих прса, још развијенијих кукова. [...] И свакога који прође, право, радознано гледа у очи. Чак по изненадном увијању њене половине, као да се угреје, упали, могло се из куће да зна да је тај који сад тамо испред ње пролази сигурно мушко. [...] Права „Бириси“ која и кад дише, спава, и онда мисли само на своје дојке и уста, а камо да може издржати кад испред себе види мушкога. Види, да који дан, који час, ко зна с ким ће да се спанђа, да пукне брука, да на кућу и образ падне мрак, љага. И заиста, тако се и зби“ (Исто, 232–234).

Оваква слика грађанке типична је за писце прозе модерне. Супротна јој је представа поштене и верне сеоске жене која осећа мужевљево присуство и припада му и када је одсутан, а која је, такође, карактеристична за прозу овога периода. Налазимо је и у Станковићевом стваралаштву („Његова Белка“, 1921):

„И тада би и она поред Белке почела сасвим да се губи. Почела би и сама да осећа: како је он заиста ту, дошао. Једном руком милујући Белку, ево нагиње се над њом, наслањајући ону своју другу руку на њено раме. [...] Ево над њом сада његово дисање, дах. Зна она тај дах. Није га заборавила. Ево трептања његових очију... И ево, како се све више над њом надноси, додирује је...“ (Исто, 275–276).

### Слобода и отуђење

Станковић је критиковао многа начела патријархалне културе, посебно образац на којем почива склапање брака. Репрезентативан пример је прича „Увела ружа“ (верзија публикована након 1927), у којој су сви актери несрећни услед брака с невољеним партнером. Успоставља се ланчани низ – женидба једног јунака мотивисана родитељским императивом несрећном животу води и њега, и жену коју је узео, и њеног несурењеног драгог. Тиме се мотивише и насилно Томино понашање према сопственој жени. Ипак, Станковић се показује и као изразит критичар принципа људске слободе, упућујући на његово наличје и обману.

У причи „На онај свет“ јунак прижељкује смрт јединог преосталог члана породице, баба Злате, како би се ослободио свих веза. Међутим, са бабином смрћу,

уместо толико жељеног ослобађања долази јунакова спознаја трагичности сопствене егзистенције, сведене на самствовање и усамљеништво, односно спознаја непостојања животног упоришта.

Тематски је овој причи блиско дело „Наступ“, објављено након пишчеве смрти. Иако постоје индиције да је реч о незавршеном роману, сачувани се текст, чини се, може читати као довршена прича. Главни јунак Ђорђе Станислављевић, доктор права и писар министарства, након отуђивања и одрицања од свих (чак и мајке), те низа година проведених у граду, у потрази за добром приликом, миражциком која би га извукла из дугова и омогућила му да настави лагодан живот, суочава се са сопственом пролазношћу, непостојањем смисаоног упоришта, те изразитом усамљеношћу:

„Осети страву која се осећа у самоћи, и при оном инстинктивном осећању о независности живота. Као да му се нечија силна, тешка рука беше спустила на рамена, теме, и гураше га, потискиваше некуда назад, у нешто, куда он није хтео нити смео да иде“ (Станковић 1970в, 68) [...] „Младост, као птица одлетела! Душа утрнула, осећаји унакажени. А нигде кута, да главу склони, нигде топле руке да загрли, душе да сажали, целива... И да затишје његовом боном телу и души, који почели да дрхте и тресу се од живота...

– Мајко! – Али и то не сме да изговори, јер на њу није имао права“ (Исто, 90–91).

Наспрам независности, живљења уз мото „уживај док си жив“, онако како се жели, хоће, јунак, у једном животном тренутку, осећа интензивну потребу за припадањем, за породицом, за битисањем унутар неке уређене (дефинисане) целине. Ово снажно осећање усамљеништва, неприпадања, обесмишљености (последича разочарања у идеале), јунак не успева да превлада, и подиже руку не себе.

Преиспитивање начела слободне индивидуе, посебно женског питања, које се сагледава кроз проблем слободне љубави, изражено је у незавршеном делу „Печал“. Главна јунакиња разочара се у вољеног младића, „вођу младог колена, нараштаја напредних идеја, великих мисли и жеља“, који се залаже за једнакост полова, права жена, слободу индивидуа и слободу љубави, јер открива да се иза његових ставова крије само лични интерес мушкарца да што лакше дође до женског тела. Док је однос с вољеним тек у зачетку, јунакиња идеје о „слободи индивидуе, једнакости, срећи

целог човечанства“ доживљава као отрзање „несносном, неизвесном, млитавом и тамном прелазу из патријархалног живота у чист, светао, слободан живот!“. Но, у тренутку када буде схватила да он покушава да је обљуби, освешћује се и доживљава преображај: у њој се буде дотад снажно потискиване патријархалне вредности које чувају девојачку невиност и част, које она сад доживљава као интегрални део сопственог бића:

„Али – не она, већ неко други, до тада невиђен и незнан, а опет тако силан и моћан, није дао да и ту он продре“. (Исто, 107) [...] „А камо слободе мисли, осећаја, погледа на живот... ох, слободе на своје ја? – цикну она пригушено и устаде дрхтећи од једа. – Дакле, све је то било за њу онако нешто, мамац! А она је, међутим, у истини била њихова ствар коју су они, како су хтели, водили, гурали. И, наравно, да би је учинили што послушнијом, они су јој говорили о слободи, безграничној љубави, срећи целог човечанства. Ласкали јој како је она једина која се уздигла изнад нивоа обичних женских, о којима су говорили са неке висине, сажаљевајући их. То су јој говорили а она тек сад види да је то било само зато да би је боље спутали, везали, нагнали да мисли као и они, начинили је, ласкајући њеној сујети, потпуним аутоматом [...] Да, да, била је ћурка, те није увидела да су јој само ласкали ради њене лепоте, те није видела да су је они скроз познавали, оценили, и према томе, с чистим, јасним планом, ниским планом, да је имају, они су јој, знајући ту њену ману, говорили о слободи, правди, једнакости, исмејавали овај данашњи гњили, трули живот, у коме све гине, вене, стискано и гњављено глупим предрасудама и сујеверјем. А она, ах, ћурка, по сто пута ћурка! Толико је била кратковида, наивна, глупа, да је све то веровала, мислила да они њој то из чистих побуда... А она, овамо, била им слепо оруђе, варана, залуђивана. И то баш тим новим мислима, идејама, фразама о слободи човека и праву на *свој* живот“ (Исто, 107–109).

Оваква позиција Станковићеве јунакиње – буђење свести о патријархалним вредностима (које се поимају као суштинске у женском бићу) у тренутку када мушкарац настоји да је обљуби, те инстинктивно отуривање момка; жеља за образовањем и интелектуалном афирмацијом која није мотивисана потребом за самоусавршавањем, већ настојањем јунакиње да се допадне одређеном младићу – асоцира на лик Вишње из Ускоковићевог романа *Чедомир Илић*. Веза између Ускоковића и Станковића види се и у слици обесмишљене индивидуалне

егзистенције која завршава самоубиством (Чедомир Илић – Ђорђе Станислављевић).

И поред недовршености дела „Печал“ могуће је наслутити јунакињу блиску Софки из романа *Нечиста крв*. Обе су изразито чулне, имају специфичан однос према сопственом телу, поседују одређене „мушке“ карактеристике, посебно су интелектуалне и интуитивне. И једна и друга упуштају се пре брака у телесни однос са мушкарцем кроз додир, али тог истог мушкарца и отурују прекидајући еротску игру. Ни у коме не препознају прилику достојну себе. Иако не знамо како би се дело даље развијало, може се претпоставити да је писац имао намеру да представи једну „грађанску варијанту Софке“.

### Јунаци збирке *Божји људи*

Збирка *Божји људи* Борисава Станковића први пут је објављена 1902. године у Штампарии српске књижаре браће М. Поповића из Новог Сада.<sup>43</sup> Познато је колико

---

43 Упоредивање збирке из 1902. с оном из 1913. године показало је да су у делу вршене одређене измене које су се за проблематику овога рада изузетно занимљиве. Наиме, у причама „Љуба и Наза“ и „Таја“ уочава се да је Станковић у другом издању у највећој мери елиминисао еротизоване сегменте физичког описа јунака или пак њиховог деловања. Тако, из приче „Љуба и Наза“ изостаје моменат када Наза милује Љубу:

„Проси, проси, па се напије и дође. Стане Љубу да дрма, буди, *милује* а он уморно мртво преврће се на другу страну да заспи одишући и бранећи се од ње.“ (Станковић 1902б, 19–20)

„Проси, проси, па се напије и дође. Стане Љубу да дрма, буди, а он уморно, мртво преврће се на другу страну да заспи одишући и бранећи се од ње“ (Станковић 1913, 27).

Још занимљивијим показују се интервенције на причи „Таја“. Пре свега изостављено је из физичког описа Варошанке њено погрсје, а потом и Вејкин доживљај да га Варошанка кришом страсно додирује:

„Ма да је била већ стара, усахла, ипак је била некако мека и са још *добрим прсима* и лицем“ (Станковић 1902б, 25)

„Ма да је била већ стара, усахла, ипак је била некако мека и са још добрим лицем“ (Станковић 1913, 34).

„Поздрављала се она, истина промукло, али некако *страсно* па од онога што јој даду и она је одвајала и давала Таји, метала му у скут... и, како се Вејки чинило, навлаш га додиривала својим *страсним рукама*.“ (Станковић 1902б, 25)

„Поздравља се она, промукло. Па од онога што јој даду и она је одвајала и давала Таји.“ (Станковић 1913, 35).

је Станковић инсистирао да се корпус прича о божјим људима штампа у целини<sup>44</sup>. Збирку чини двадесет и једна прича, укључујући уводну и завршну. Зна се и да је Станковић писац врањске културе и периода ослобођења Србије, тачније, да га је особито интересовао положај јединке у атмосфери смене културних модела, однос индивидуе према колективу и култури. Оба Станковићева романа (и *Нечиста крв* и *Газда Младен*) управо и говоре о томе и таквом добу. Збирка *Божји људи* обухвата период који претходи ослобођењу, прецизније, књига се завршава почетком ослобађања Србије и најавом рата.

У овоме одељку биће сагледано у којој мери Станковић одступа од типског приказа женског идентитета, при чему ће пажња бити усмерена преваходно на оне јунакиње које припадају свету божјака, тачније једном маргинализованом слоју патријархалне културе.<sup>45</sup>

Збирка *Божји људи* почиње причом „Задушница“<sup>46</sup>. Већ у њој видимо да је очување култа мртвих у патријархалној култури било везано готово искључиво за жене: оне излазе на гробља и чине оно што обичаји налажу. Јелена Панић осврће се на статус варошанки у уводној и завршној причи ове збирке, акцентујући однос простора и женског тела<sup>47</sup>:

„Варошанке на гробљу, тј. отвореном простору периферије узнемирене су,

---

Имајући у виду Станковићева постичка начела није најјасније зашто се одлучио да изостави ове делове, те се само од себе намеће питање није ли то интервенција „туђе руке“. Поредбenu анализу прича из књиге *Божји људи* с онима које су касније (1917) публиковане у *Београдским новинама* урадио је Станиша Тошић („Божји људи – омиљена тема у делима Б. Станковића“). Било би интересно да се проуче и анализирају све интервенције, посебно језичко-стилске, на тексту из 1913. у односу на онај из 1902. Ово би показало у којој су мери измене уопште Станковићеве.

44 Вид.: *Српски писци: Борисав Станковић*, Сабрана дела, књ. 2, 1956.

45 Статусу божјака у православној култури, односно код Борисава Станковића посвећено је неколико радова од којих је, свакако, најзначајнији текст Владете Јеротића. У раду „Религиозно у делу Борисава Станковића“, Јеротић се посебно осврће на сличност, односно различитост врањских божјака с руским јуродивима; вид. о томе и: Сунчица Денић, *Опште и лично*, Београд: „Филип Вишњић“, 2005. Погледајте и одреднице божјак / јуродиви у *Српском митолошком речнику* и у *Православној енциклопедији*.

46 Од двадесет и једног наслова, само један садржи име женског божјака, али чак ни ту оно не стоји самостално већ уз име другог божјака према је реч о божјакињи која заузима значајно место међу божјачким светом. Једино прича „Биљарица“ у наслову упућује на женски идентитет, но без имена. С друге стране, имена мушких божјака појављују се у чак петнаест наслова. Више о укупном броју имена божјака, као и о пореклу тих имена, вид.: Ана Савић–Грујић, „Именослов *Божјих људи*“.

47 Овим проблемом посебно се бавио и Новица Петковић анализирајући роман *Нечиста крв* и неколике Станковићеве приче (Петковић 1988).

подилази их ‘потајни’ страх, за разлику од затвореног простора који им улива сигурност и смиреност као у последњој цртици када у амбијенту кућног огњишта збрињавају мртвог божјака на начин достојан ‘сваког другог човека – домаћина’.” (Панић 2010, 350).

С друге стране, однос божјака према простору отвореном, односно затвореном, зависи искључиво од њихових психичких деменција. Простор не фигурира у значајној мери као социјални код у њиховом менталном простору. Уводна прича открива и однос средине према божјацима чему овом приликом нећемо посвећивати посебну пажњу с обзиром на то да се Владета Јеротић подробно поменутом темом бавио.

Увођење ликова божјака Станковић врши по прецизном редоследу: пажњу најпре посвећује онима који су уживали највећи углед. Сходно томе, први о коме ће бити речи је онај коме се други покоравашу, који код свих осталих изазива страх, од кога стрепе, а то је, занимљиво, женски божјак – Наза<sup>48</sup>:

„Сви су се просјаци ње бојали. Нарочито на гробљу. Тамо им је била као нека домаћица. Уређивала их је, пазила да ко чије место не заузме“ (Станковић 1902б, 12).

Лажне просјаче Наза није само терала него се с њима и тукла (а реч је о материјално добростојећим људима који су се уочи одређених празника, интереса ради, преодевали у просјаче). Иако у композиционом погледу причи „Љуба и Наза“ претходи „Манасија“, Наза је ипак први божјак који се самостално представља; наиме, лик Манасије везује се за клисарицу и о њему се говори одређивањем његове функције и значаја у њеноме животу.

Прича „Љуба и Наза“ на можда најбољи начин репрезентује концептуализацију мушког, односно женског идентитета у овој Станковићевој збирци.<sup>49</sup> Чини се да се писац односи према њима на сасвим различите начине. Док

---

48 Јелена Стошић бележи да је име Наза заправо „лични надимак од турског имена... Назланка, у чијој је основи турска реч која значи нежност, лепота“ (Стошић 2009, 76).

49 У студији о *Божјим људима* Душан Маринковић износи став да су ликови у овој збирци пре свега етички мотивисани: „И предаја и казивач предајног искуства лик не виде као индивидуалну психичку структуру, као карактер, већ је сагледавају као етичку. Етички идеолошки систем колектива надређен је свему што је у причи тематизирано као друштвени, историјски или индивидуални простор“ (Маринковић 2010, 183) [...] „Станковић не пише приче о божјацима, него с њима као ликовима прича о затвореном, петрифицираном моделу једне друштвене самосвести.“ (Исто, 184).



су јунакиње лишене тежих психичких поремећаја, а претежно је реч о особама које су побегле из вароши или села како би се склониле од друштва, мушки ликови су углавном психички дементни од рођења, или је болест последица извесних околности којима нико не зна узрок. Због тога су и њихови страхови често ирационални (видети причу „VII“). Психички поремећаји јунакиња, с друге стране, готово су по правилу окарактерисани као благи, и мотивисани друштвеним околностима, или, како Драгутин Костић пише: „Носе на себи ране и последице или турског робовања и зулума или друштвених односа, распусног, раскалашног и неморалног живота“ (Тошић 1973, 73)<sup>50</sup>. Вејкин је поремећај изазван насиљем Турака, убијањем читаве породице како би њу отели (прича „Таја“). Наза је, подсетимо, побегла од окрутног газде којем је служила, а који је покушао да је обешчисти, силује. И друге јунакиње су жртве социјалних околности.<sup>51</sup> Оне су, међутим, и жртве међу божјацима. Трагичан крај живота и Назе и Вејке дошао је као последица управо одбијања, заправо губљења интересовања партнера-сапутника за њих. Међу мушким божјацима готово да нема ниједног који је у божјаке доспео бекством од суровости света, у потрази за уточиштем. Менко је у том смислу једина права мушка жртва друштва, што је подразумевало директно насиље средине над појединцем. Занимљиво је да Станковић овог јунака ипак не сагледава искључиво као жртву; наиме, Менковој трагедији, и њома узрокованом лудилу, претходи његов физички обрачун са бегом.

Стереотип патријархалне културе о жени као часној, поштеној, радној, пожртвованој, несумњиво је постојао у Станковићевој свести док је стварао ове приче.<sup>52</sup> Иако је реч о просјакињама, све јунакиње представљене су читаоцима као

---

50 У Костићевом тексту наведени цитат односи се на све божјаке. Мишљења сам да га ипак треба везати пре свега за женске ликове.

51 Због тога се код јунакиња као по правилу јавља, као пропратна, прича из прошлости (изузетак је Биљарица – реч није о лепој жени, па самим тиме изостаје прича о прошлости – у овој збирци потребна зато да се исприповеда о очувању, одбрани части). Када је о мушкарцима реч, на причу из прошлости наилазимо код Миткине (с тим што она не објашњава разлог његове помахнитости већ само сведочи о његовој природи, слабости; за разлику од Назе и Вејке, које су некада биле „здраве“, Митке никада није био „нормалан“ нити се зна узрок његове махнитости). Слично је и са Менком – прошлошћу се оправдава његово лудило, дакле, онако као код женских јунакиња, али уз већ истакнуте разлике. Из овога следи да су жанру приче примеренији текстови у чијем су средишту женски јунаци („Љуба и Наза“, „Таја“, „Биљарица“, „Парапуга“). Приче најчешће доносе опис јунакиње, причу из прошлости, реалистичку мотивацију лудила и доспећа међу божјаке, уз обавезни епилог у коме се говори о смрти јунакиње (због мелодрамског тона Милисав Савић сматра их зато мање успелим). Текстови о мушким божјацима заправо су слике, исечци из живота. Најчешће се не зна одакле су, куда иду и како ће им се, и када, живот завршити (од женских божјака таква је једино Варошанка).

52 Оваква слика жене, коју карактерише и одсуство еротске жеље, налик је онима у ранијим књижевним епохама – вид. у *Огледима о српском реализму*, како се Драгана Вукићевић осврће на

узорите. Опис Назе стоји, тако, као потпуна супротност опису Манасије или Љубе:

„Па и овако, када се повеже шамијом, пребаци је преко врата те јој се не види та нарасла гуша, изгледала је доста лепа. А нарочито када је насмејана те би јој се видели њени здрави, бели зуби. Увек је била опрана, искрпљена и лепо повезана“ (Станковић 1902б, 13).

„И онако прљав, балав, осушених ногу, руку, а здепаст, све прља око себе где год прође“ (Исто, 11).

Слично Нази описана је и Вејка:

„И тад се по њој могло још да види како би она заиста постала лепа, само да је није то, тај ужас, као пресекао... А била је вредна. Убрзо она ону Тајину колебу, собу, јаче и боље учврстила пружењем и земљом; изнутра почистила, па однекуд набавила и судове, посуђе те је уредила као неку кућу. Чак му је и јело готовила.“ (Исто, 23–24).

Станковић подробно описује и Биљарицу иако није лепа:

„Мала, згрчена. А сва у крпама и дроњцима. Са исушеним, скупљеним ногама те не може да иде, већ се вуче. Лице јој ситно, старо и пуно неких белих, великих маља. Уста јој и вилице све обрасле у тим маљама као у некој бради. Само јој очи крупне, беле. Онако увијена у крпама, нарочито око главе те јој се лице готово и не види, са тим својим завежљајима и торбама, као неко клупче вуче се и пузи по улицама...“ (Исто, 39).

Биљаричина потрага за расковником потреба је за остваривањем одређеног друштвеног статуса, „да и она, као све, прве, најбогатије девојке у њеном селу, пође на сабор“ (Исто, 40) и да „си купим кућу, земљу, стоку [...] да сам и ја као ви“ (Исто, 42).

Потребу да се буде и живи „као и други“ препознајемо и у Назиној жељи да се уда пред попом, у цркви („Хоћу у цркву као и сви други“).

---

патријархалне представе о жени, и на литерарне клишее који су је пратили, као и: Б. Чолак, „Модели представљања патријархалног друштва у приповеткама Милована Глишића“.

Станковићеве божјакиње, видимо, имају жељу за признавањем, за породицом, браком, домом. Тиме је и мотивисано и њихово деловање и жеља за мушкарцем. Вејка се чак са другом јунакињом бори за милост једног божјака. Код свих божјакиња постоји тежња за уређењем света божјака по правилима онога другог, општеприхваћеног. Одступа једино Варошанка. Као лик она је контраст осталима. Њена судбина је другачија: дошла је из вароши јер се пропила и тамо пропала. Она, даље, злоставља, бије, мучи свога сапутника. Чини се, ипак, да Станковић ни овде не излази из типског оквира: јунакиња остаје без имена, одређује се једноставно као варошанка, и не припада заједници; међу божјаке је доспела изненада, и исто тако из тога света нестала.

Колико су Станковићеве јунакиње из ове збирке моралне показује и то да Наза одбија да у своје станиште прими Љубу докле год не постане сигурна да ће stradати од хладноће. После овога, одбија да се креће где је до тада ишла, како би избегла срам и јавно жигосање<sup>53</sup> Свет божјака се тако показује као једна уређена заједница, са особеним правилима и кодексима понашања. Већини јунака, посебно женских, стало је до мишљења других. Заснивање самоодређења на оваквим принципима блиско је регулама патријархалног друштва. Примера ради, Наза пази да други не виде да она храни и помаже Љубу, кришом му дотурајући што је испросила:

„А Наза, од стида не би смела у никога да погледа а камо ли да кога изгрди и избије, већ би кришом из своје торбе преносила у Љубину, тобож да је то напрошено, само да јој се не би после још више смејали када би морала пред свима, на очиглед, да одваја од онога што је за себе напросила, и њему да даје“ (Исто, 14).

Код већине божјакиња региструје се одсуство еротског. Све су чедне. Побегле од сексуалног искориштавања, али и проституције. Радије бирају да просе него проституцију или мушкарца којег не воле. Еротско је истакнуто код Варошанке – њиме она најпре успева да придобије божјака, а потом га тиме и кажњава, ускраћује му еротско задовољство и у његово склониште доводи љубавнике. Пригушивање еротског у њиховој свести очитује се и у Назином избору потпуно асексуалног Љубе за супружника. Међутим, управо ће та асексуалност партнера јунакињу одвести у самодеструкцију:

---

53 Јелена Панић поводом ове јунакиње говори о поступку самоискључивања из заједнице.

„Наза, од муке, после почела и да пије. Проси, проси, па се напије и дође. Стане Љубу да дрма, буди, милује а он уморно, мртво преврће се на другу страну да заспи одишући и бранећи се од ње“ (Исто, 19–20).

Ови недвосмислени примери потискивања еротског посебно су занимљиви будући да се до сада сматрало да је еротска тематика тек код Станковића добила „оно место које је аналогно њеном значају у животу човека.“ (Деретић 2010, 190). Интересантно је, ипак, да Станковић положај жене у овој збирци углавном одређује кроз однос према еротском. Она или бежи од силовања и проституције, или је прељубница, или блудница. У процени колико је Станковић успешан у приказивању жене мимоићи ће се мишљења Јована Скерлића и Исидоре Секулић. Док Јован Скерлић, имајући пред собом баш *Божје људе*, изриче хвалоспев Станковићевим причама, посебно онима у којима су главни актери жене („Љуба и Наза“, „Таја“, „Биљарица“) <sup>54</sup>, Исидора Секулић, говорећи о целокупном стваралаштву једног од највећих српских писаца, оштро критикује опис еротике, особито у старијих жена: „Помамљује се, додуше, та крв, кад неком мушкарцу дође ‘оно његово’, или некој бесној лепотици ‘оно њено’, чега код старијих жена никако нема, а код старијих мушкараца се око тога цело село заврти... Старијих жена је дан и прилика када дође ‘то тамо њино идење на гробље и ношење у препуним тепсијама...’“ (Секулић 1977, 396).

Већина Станковићевих јунакиња из ове збирке узима на себе улогу мушкарца, заштитника. Та карактеристика не односи се само на божјакиње, већ и на клисарицу са почетка збирке. Она је та која је заправо била „прави клисар, а муж њен неки миран, слабуњав човек, само је копао гробове а остало што је најтеже: отварање, затварање, чишћење цркве, надгледање гробља, ноћу обилажење, пазење гробова, а нарочито ноћу растеривање паса који се купе и лочу зејтина из кандила по гробовима све је то она, жена му, клисарица радила“ (Станковић 1902б, 9).

По тој способности да све држе под контролом и да све носе на себи приближавају се ликови клисарице и Назе. Наза ризикује углед и статус међу божјацима бригом о Љуби. Заштитничка и хранитељска улога оцртава се и у карактерима Вејке и Ташане, али и у лику Миткине жене. Наиме, Миткина супруга,

---

<sup>54</sup> Похвале Јована Скерлића *Божјим људима* односиле су се пре свега на обраду једне тематике која не само што до тада у српској књижевности није обрађивана, већ је указивала на достигнут развој те исте књижевности. У приказу књиге Скерлић акценат ставља на оне јунаке који су друштвене жртве, док ирационалне поремећаје, патолошке страхове, немине, пориве он не спомиње. Тако је, рецимо, у приказу приче „Парапута“ сва пажња усмерена на лик прељубнице Ташане.

услед своје превелике љубави (у питању је прича о жртвовању жене, супруге због љубави) одбија да сагледа прави узрок мужевљевог одбијања новца (спознање и страх од сопствених слабости и деструктивне природе), те се сама прихвата да ради, а зарађено даје њему. Она, дакле, оживљава, подстиче и одржава његову слабост према пићу, па тиме постаје виновник и његове пропасти, и ћеркиног, и сопственог трагичног завршетка.<sup>55</sup> Тек након њене смрти Митка враћа самоконтролу.

У причи „Станко, чисто брашно“ такође наилазимо на стереотипан приказ лика пожртвоване, до краја истрајне мајке која стрепи од лошег гласа, туђег мишљења и речи. Она се појављује не само као заштитница сина већ и читаве породице. Али, поменута прича доноси нам и један другачији тип жене, какав до тог тренутка не срећемо у збирци. Реч је о снахама које након смрти свекрве престају да трче за махнитим Станком јер „им се досадило и дигле руке од њега“ (Исто, 53).

Историја књижевности забележила је да је главни актер приче „Парапута“ не сам Парапута него заправо Ташана, те да „његова судбина служи као помоћна, да је значајна само по улози коју има уз лик Ташане“ (Петковић 2009, 21). Ташана је хаџијска удовица која је, јер се загледала у Ману Грка, осуђена да се брине о једном божјаку. Старање о божјаку понуђено је као алтернатива испијању отрова. Свет божјака је, према томе, за њу могућност искупљења, очишћења. Писац Ташану описује само као хаџијску лепотицу лишавачући је било каквог конкретног одређења. Станковић инсистира на приказу њене пожртвованости, преданости и заштитничке улоге. Оно по чему се Ташана ипак издваја од осталих јунакиња збирке јесте поменуто љубавно преступништво, што доводи до признања греха, искреног покајања и потребе за очишћењем. То се очитује у строгом, готово опсесивном, а вишедеценијском извршавању наметнутих јој обавеза:

„Па и сада, ма да од старости обневидела, поштапује се, поред неколико снаха, толико слугу, слушкиња, још не да да је ко у Парапути одмени“ (Станковић 1902б, 44).

Чин (само)очишћења „јесте урођени начин за савладавање природе, за самоослобађање материјалног створења из стега материје, начин за постизање индивидуације, издвајања“ (Епштејн 2009, 273). Уведена прича из прошлости тако не

---

<sup>55</sup> Оваква обрада једне наизглед клишетизоване теме особена је јер се ретко где у српској књижевности наилази на у тој мери изражен мазохизам.

само да објашњава Ташанино присуство међу божјацима, већ је и показатељ психолошког понора њенога бића.

У релативно скромној галерији женских ликова *Божјих људи* наилазимо на један пример изузетан не само у контексту ове збирке већ и читаве Станковићеве прозе. Реч је о сакатој, језичавој и муцавој Вели, јунакињи која у делу живи кроз само једну ироничну опаску. Остаје упамћена баш због ове усамљености. Иронија није честа у говору Станковићевих јунака. Занимљиво је да је везана баш за женски лик.

О простору у *Божјим људима* било је речи. Већ први проучаваоци стваралаштва Борисава Станковића приметили су колика је његова улога, као и значај. Мало је ко, међутим, указао на простор света природе, и то као демонски, често трагичан за јунаке. Све три Станковићеве јунакиње завршавају трагично у отвореном простору природе: Назу вуци растржу, Вејка залутала умире негде у пољу, а Биљарица се у шуми распада... Овакав крај писац не везује ни за једног мушког божјака; штавише, они настављају да живе и пошто се приповедање о њима заврши. У композиционом погледу све приче у којима доминирају мушки божјаци имају отворен завршетак. Изузетак представља, донекле, „Луди Стеван“ где крај текста поприма облик локалног етиолошког предања:

„И сад, кажу, да је путања која води од порте до цркве од тога његовог камења начињена“.

У односу на слику жене у јужној Србији, каква је постојала у етнолошкој литератури двадесетих и тридесетих година (разбијање владајућих стереотипа) Станковићев приказ женских јунака у *Божјим људима* остаје мање-више у границама типског. Жене су узорите (позитивно или негативно), са обавезним ореолом мучеништва (чији је узрок социјални, будући да друштво јесте узрок њиховог физичког и психичког страдања). Тиме се и разликују од приказа мушких ликова.

### *Нечиста крв*: појединац у сусрету култура

Радња романа *Нечиста крв* (1910) смештена је у време ослобађања српских територија од турске власти (1878), када је дошло до сусрета две културе: једне строге високоорганизоване патријархалне, формиране под јаким утицајем турске/оријенталне, и друге, код које су још били видљиви трагови паганског света и његових обичаја. Отуда је најпознатије Станковићево дело занимљиво посматрати управо са културолошког аспекта.

У роману *Нечиста крв* приказане су не само различите, већ и сукобљене етничке групе – Срби, Турци и Арнаути. Њихови су међусобни односи (дружење и орођавање) били и етнички, и конфесионално, и социјално условљени. Тако је у патријархалном друштву XIX века у Врању пре долазило до пословне сарадње и дружења између етнички и верски различитих групација, него сталешких. У процесу орођавања била је, пак, забрањена и етничка, и конфесионална, и сталешка различитост. До контакта особа из различитих етничких или верских заједница једино је долазило у ашиковању са булама, али је и такво мешање Станковић осуђивао. Трифунов син је услед остваривања љубавне везе са Туркињама постао „блед, сув и танак, више женско но мушко“. Сваки чин спајања конфесионално и етнички неједнаких појединаца у патријархалном друштву овога периода најоштрије је осуђивала и средина и породица, а како виновници, тако и њихови потомци, сматрани су носиоцима нечисте крви.

До орођавања између чланова социјално различитих група ипак је могло доћи, мада се и оно избегавало (Мита – Тодора; Софка – Томча). Тај је мотив Станковић често обрађивао и у приповеткама („Увела ружа“, „У ноћи“, „Они“...).

Када је реч о ступању у некрво сродство, тачније побратимству, најчешће се везивало за припаднике исте вере. Братимљење је настајало или из интереса (нпр. тражење заштите) или као последица духовне везе између побратима. Иако ретко, побратимство је остваривано и између припадника различитих вера, и то углавном ради обостране користи. Обред братимљења у овим случајевима се није смео обављати у цркви.

У роману *Нечиста крв* можемо говорити о посредном и непосредном побратимству. Непосредно се остварује између Марка и Ахмета. С обзиром на то да се побратимство „схвата као веза чији је посредник Бог“, оно се сматра јачим од крвног сродства, које „нема божанску, већ ‘људску природу’“. Дакле, Марко већ тиме

што за побратима бира Ахмета, Арнаутина, чини религиозни преступ. Алекса Јовановић наводи да су већи страх код Срба изазивали Арнаути, него Турци. С тим се сложио и Јован Хаџи Васиљевић – он бележи да „Срби Арнауте сматрају за највеће своје душмане“. Због тога је свако братимљење с њима сматрано за тежак грех. У *Енциклопедији* Татомир Вукановић пише: „Побратими су као браћа. Њихова се деца не могу узети, јер се у народу сматра да их је једна мајка родила“, као и да су деца од „побратима други побратими“. Вукановић бележи и да би кршење обичаја, и сексуално општење био „већи грех, него да су браћа по млеку“. Слично запажа и Тихомир Ђорђевић у другом тому књиге *Наш народни живот*. Он наводи да су прељубе међу оваквим сродницима „увек схваћене као тежак грех, чак и када су само помисао“. Ђорђевић тврди да се „извршена прељуба у вештачком сродству сматра као један од најтежих грехова“. По његовом је мишљењу некрвно сродство „јаче од крвног и ни у ком се случају не сме кршити“. У овоме роману, посредно преко Марка и Ахмета, долази и до братимљења њихових породица. Дакле, ступањем у сексуални однос Маркова сестра и Ахметов синовац начинили су тежак преступ. Грех инцеста обавезивао је на крвну освету читаво племе. Тако се преко мотива побратимства и крвне освете уводи и мотив братоубиства: Марко убија Ахметовог синовца, а њега убијају Арнаути.

Преко Марка се, даље, остварује и посредно братимљење Мите и Ахмета, а они су различите и вере, и нације, и сталежа.

Однос Турака није био исти према свим Србима. Он је зависио пре свега од припадности друштвеном слоју: Турци су се другачије опходили према Србима сељацима, него према Србима варошанима, нарочито хаџијама.

Опхођење према Србима сељацима није било пријатељско ни од самих Срба варошана (хаџија). Разлика између ова два друштвена слоја постојала је пре свега у ставу према Турцима: за разлику од сељака, који су Турке сматрали огорченим непријатељима, варошани су с њима живели у слози. Наклоњеност Турцима дошла је као последица одрођавања. Оно је у *Нечистој крви* приказано кроз заборављање матерњег језика, довођење Турака на славу, ашиковање с булама, дружење с беговима, турчење и др.

У досадашњој литератури о Врању која се бавила проучавањем периода до његовог ослобођења, примећено је да су виши друштвени слојеви били под великим утицајем источњачке културе, да су њихови припадници усвајали и менталне и моралне одлике Турака. Јован Хаџи Васиљевић истакао је као карактеристику Врања



и то да су у његовом старом делу до 1878. године живели углавном Турци. Приврженост Турцима с једне стране, а, с друге, одвојеност од Срба, утицала је, како је он приметио, да се већина варошана доласку Србије није обрадовала.

Тихомир Ђорђевић у четвртом делу књиге *Наш народни живот* истиче економски моменат као битан за начин живота и за морал једног друштвеног слоја. Материјални статус је доводио до разликовања варошана и сељака и у исхрани, и у становању, и у одевању.

На разлици између два економски неједнако развијена слоја – хаџија и скоротечника – Станковић је инсистирао већ у првој верзији романа (1900):

„И када тамо, на гробу, по разасртном чаршаву – а што ти је просто 'па просто – не може а да не изнесе печене тикве, пасуљ и пите од коприва... Тобож то покојник волео да једе кад је био жив“ (Станковић 1982а, 233).

Иако је овај опис у коначној верзији изостао, у роману се могу уочити слични примери:

„Испрва би долазиле у простим колима, са оцем и матером, са пуно корпи јела и буклија вина, да тамо целог дана преседе. Доцније кад се још више обогатише... ишле су на својим колима, и то лакованим са федерима... и то не изјутра рано, да целог дана тамо седе, него после ручка, као сав остали богати свет“ (Исто, 38).

Од економског је стања умногоне зависио и углед и положај породице у патријархалном друштву. Велико богатство, које је Трифун изнео „свет да гледа“, није утицало само на подизање његовог угледа, већ и угледа целе породице:

„Одувек саме би владике, приликом великих празника, после службе, прво код њих долазили на честитање, па тек онда ишли у друге куће, такође старе и чувене. У цркви имали су свој сто, а на гробљу своје гробље“ (Исто, 7).

Велико материјално богатство донело им је поштовање и Турака и Арнаута. Инсистирање, у првом поглављу, на приказивању величине њихове породице показује сву тежину пада који ће доћи са Софкином продајом у чивчијску кућу.

Јован Хаџи Васиљевић наводи да се у врањској средини тога времена доста

полагало на старо име, и да су се скротечници слабо ценили:

„Већина полаже на то да сачува добар глас о себи и својој кући и да се не поруга. У већини случајева, ко погази свој чес, тај се сматра за изрода; доста се полаже на старо име, на име предака, с тога се и поштују старе породице и традиције. Скоротечнике су слабо ценили“.

Ово објашњава велику жељу дошљака за укореењивањем. Статус појединца није зависио само од новца, већ и од имена, односно породичног порекла.

Углед је био симболички кодиран и простором. Што је једна породица имала већи углед, то је морала бити ближе центру вароши.

Простор се у *Нечистој крви* може поделити на Горње и Доње Врање. Дошљаци су живели на крају вароши, на граничном простору који је сматран нечистим. За разлику од њих, горњоварошки простор насељавали су угледни. Симболичним приказом Софкиног силаска Станковић заправо остварује слику мешања просторних равни.

Јован Хаџи Васиљевић још 1896. године запажа да „старо Врање треба тражити у горњем делу данашњег града Врања; то је стари део града који је у последње време почео пропадати и спуштати се на ниже, ка Доњем Врању“. Интересантно је да се Борисав Станковић, када говори о Софкином положају, служи просторним одређењима. Схватимо на основу тога да није исто силазак, спуштање и пад. Силазак је везан за Софкин излазак из куће и долазак у нову средину. Пошто главна јунакиња буде дозволила да јој сељаци приђу, да је додирују, а затим прихвата и да их служи, говоримо о Софкином спуштању. До пада долази тек после Митине посете, односно након самоисплаћивања.

Разлике у обичајима између Горње и Доње вароши последица су различитих утицаја под којима су се ове две средине формирале. Јован Цвијић уочио је трагове старе балканске културе у области централног типа. У доњоварошкој средини је очевидан утицај паганства и архаичних обичаја, какво је снохачење. Као супротност истакнут је патријархални режим који „има своја морална схватања често високога реда“, а присутан је у варошкој култури. У том је смислу Милорад Драгић у праву кад каже да се за Маркову кућу не може рећи „да је патријархална већ да је поварошена кућа старобалканског брђана“. Дакле, када говоримо о различитости ова два простора, не мислимо само на неподударење појединих обичаја какво постоји, на

пример, у игрању кола, већ и на оне неподударности које се тичу схватања морала, односно греха. Такву врсту супротности Станковић ће најбоље приказати преко обичаја снохачења. Нашавши се у једном новом културном простору, туђем и другачијем, Марко не може да спроведе обичај који његова средина (култура) очекује. Изгубивши упориште у простору, тражи га у песми, а потом и у старцима, и Стани. Међутим, како га не налази нигде, расцепљен између свога *желим* и *смем*, у немогућности да, с једне стране, обузда своју еротску пожуду, а, с друге, да се уздигне изнад средине, диже руку на себе.

Новица Петковић запазио је да готово четири петине романа *Нечиста крв* заузима обред свадбе. Многи су проучаваоци у томе пронашли повод да говоре о асиметричној композицији дела. С друге стране, то је био један од главних разлога што се немачком преводиоцу прикладнијим учинио назив „Хаџи Гајка девојку удава“. Ипак, циљ Борисава Станковића није био да прикаже свадбу као обичај у једној средини, већ да истакне њену улогу као обреда прелаза. Свадба подразумева и симболичку смрт ново рађање. У роману *Нечиста крв* говоримо о прелазу из једне породице у другу, али и из једне културе у другу, односно из једног социјалног статуса у други. Преко овог обреда Станковић је најбоље могао да прикаже обе друштвене средине – и сеоску и варошку. За време славља попуштају обичајне норме, долази до потпуног разоткривања човека, он се ослобађа свих стега и обзира и поступа по осећању своје крви. На тај начин писац је успео да јаче истакне различитост двеју култура, а управо та различитост довешће до унутрашњег цепања главних представника обеју средина.

Л. Вајт уочава да склапање брака у патријархалном друштву има превасходно колективан карактер. Он се „пре може окарактерисати као остваривање сродничких веза између две породичне заједнице, него веза између двеју јединки“. Не спаја се Софка у Станковићевом делу нити са Томчом, нити са Марком, већ са свима њима – сељацима. Због тога ће Мита на крају романа и рећи: „Зар бих ја дао, не за тебе, него за вас, моје чедо, кћер?“. С друге стране, Жорж Девере сматра да главни циљ склапања брака није стварање везе између мужа и жене, нити савеза између две породице. Његова је сврха, према мишљењу овог етнопсихоаналитичара, да прикрије непријатељство оверавањем нагодбе, како би се уместо сукоба установио мир.

Девере запажа и да се најважнија правила при склапању брака не тичу односа између мушкараца и жена, него односа међу мушкарцима, будући да се и трансакције обављају међу њима. Видосава Николић наводи да у церемонији свадбеног обреда

постоји „приликом склапања брака читав низ термина везаних за отмицу невесте: обавља се обред ‘мир’ или ‘мирење’ пријатеља, ‘пијење девојке’, који подразумевају плаћање накнаде за невесту у новцу, односно откуп за невесту“. Да је Мита морао добити новац од Марка већ самим пристанком да Софка пође за Томчу, сведоче и речи Јована Хаџи Васиљевића који каже да је обичај налагао да „уговори момкова страна колико ће девојкином оцу дати у новцу и које дарове у стварима“. Дакле, Мита је већ самим давањем Софке за Томчу добио одређену суму новца од Марка. Поставља се питање – није ли Софка мислила да ће, пристанком да се уда за Томчу, спасти породицу управо новцем који је њен отац морао, по обичају, добити, а не оним који би добио продајући је. Да ли би се Софка могла осећати као жртва да је знала да је продата? Уосталом, када она себи ставља ореол жртве и када прибегава самообмањивању?

Интересантно је уочити да Софка себе доживљава као отету девојку коју одводе у логор док силази у Доње Врање:

„...Да се Софки не тек поче него сасвим учини све ово као логор. [...] Све јој се учини као неки логор, као неко одмориште, где се они сад сви са њом, својим пленом, зауставили да се одморе“ (Исто, 158).

Поистовећивање свадбеног чина одвођења младе у нову кућу и отмице девојке у Софкиној свести настало је услед потискивања свести да је купљена. Сасвим је разумљива та Софкина замена свадбе и отмице, ако се доведе у везу с тврђењем Тихомира Ђорђевића да су куповина и отмица у патријархалној средини сматрани нераздвојним. Дакле, Софки јесте јасно да је продата, али, да би избегла већи психички раздор, она прибегава самообмањивању. Тренутак самообмане отпочиње већ када Марко и Мита долазе са свирачима, али о томе ће бити речи касније.

У роману *Нечиста крв* свадбеним се ритуалом остварује прелаз и на плану просторних зона (Горње Врање силази у Доње) и на плану друштвених прилика (скоротечници заузимају место хаџија). Обред прелаза може довести до промена како на хоризонталној (на пример, из дечака у мушкарца) тако и на вертикалној равни (из вишег слоја у нижи, или обрнуто).

Примећујемо да код Томче постоји и хоризонтални прелаз (он из дечака прелази у мушкарца – ожењеног човека) и вертикални (из скоротечничког слоја прелази у хаџиски). Међутим, с обзиром на то да вертикални прелаз у његовој свести

нема значаја, говоримо о доминацији хоризонталног.

Код Софке, међутим, говоримо о доминацији вертикалног прелаза над хоризонталним: она из хаџијске породице прелази у сељачку, и тај прелаз има значајну улогу у њеној свести, док је прелаз из девојке у жену, ипак, мање значајан.

Код Марка постоји искључиво вертикални прелаз: свадбеним обредом он постаје коленовић.

Митин вертикални прелаз иде силазном путањом – из вишег слоја он ступа у нижи. Апсурдно је што он на овај начин покушава да сачува хаџијски статус.

У Станковићевом роману ни на једном се месту експлицитно не каже како је текла купопродаја између Мите и Марка. Међутим, на основу онога што нам приповедач кроз Софкину тачку гледишта казује о купопродаји куће, можемо да закључимо о купопродаји Софке:

„Изгледаће да они продају кућу више њему за љубав, да би га учинили својим ‘чираком’, врстом слуге али њиховим *наследником*, коме се какво имаће, кућа, не продаје за онолико колико кошта, за добит, него више да му се, као сваком новајлији, особито странцу, укаже помоћ, да се онако сам, стран у вароши, *изведе на пут*, окући се, постане и он домаћин“ (Исто, 76).

Није Марко мислио да Мита њему Софку даје само зато што он има пара, већ да то чини јер хоће да се ороди с њим, као јединим достојним хаџијске породице и по снази и по моћи.

Ово потврђује и Маркова перспектива, уведена у опису одласка из Митине куће:

„Само њему, госту, чинило се да (а то као да гледа обрнуто, кроз себе и иза себе) отуда са њиме, Софкине куће, једнако гори свећа и осветљава овамо испред њега *пут*“ (Исто, 82).

Марко не жели да парама купи порекло, већ да постане изабрани наследник хаџи Трифунове лозе. Да није постојала свест о изабраном настављачу хаџијске породице, он од Софке не би непрестано тражио потврду да воли њега и његову породицу, односно да је својевољно пристала на брак с њима, сељацима. Да Марко није поседовао ту свест, тако нешто не би га се тицало. Једино Мита зна да је Софка

продата. Сви други – Марко, Софка, Томча – то не знају, и због тога ће се сазнање да јесте управо тако, погубно одразити на њихове психе.

У седмом поглављу се каже да је Тодора била већ начисто с тим да ће се њихово сиромаштво морати изнети пред јавност и да ће Мита „тамо негде свршити, чак и навлаш, и насилном смрћу умрети, да би тиме... забашурио праву истину“ (Исто, 70).

Од Мите се први пут очекује акција – да самоубиством спасе част породице. Но он одлучује да уместо себе жртвује Софку. Иако ова жртва изгледа мања, подједнако је велика. Оформљена под утицајем очевог супер-ега, Софка себе доживљава као некога ко је изнад средине:

„Она ништа са њима (светом) није имала заједничког. Све је за њу било тако туђе и страни“ (Исто, 39).

Стога је удаја за неког ко је далеко нижег социјалног статуса од хаџијског морала погубно деловати на њу. Свест да не постоји онај који је ње достојан и да свака прилика представља њену срамоту, узроковаће да, и не знајући за кога је испрошена, почне „све око ње у колутове да се окреће...“ и да посрне тако „да јој се руке дотакоше пода“ (Исто, 86–87).

Занимљиво је запазити на који начин мајка реагује на сазнање да је Софка испрошена. Жена је, наспрам мушкарца, како у Доњем Врању, тако и у Горњем, била у потчињеном положају. Тодора је знала да ако се он „реши на нешто, ма то било и најгоре и најстрашније, она има само да се покори томе и слуша“ (Исто, 71). Међутим, уместо да се покори на вест о Софкиној удаји, Тодора се „први пут у животу“ Мити „испречила, и није хтела да престане, рекла му све“ (Исто, 75). А потом, вече уочи сазнања да је испрошена, Софка чу „као никада дотле, материн доста јак глас, као неко одупирање, свађа, плач“ (Исто, 86). Хаџијска породица је презадужена, Мита посла нема, Софки је двадесет седма година, без наде да ће се боља прилика за удају појавити, а мајка се први пут у животу успротивила мужу. Зашто?

Када буде саопштила да је Софка испрошена, уместо срећно и радосно, њено лице биће унакажено и искривљено од ужаса, као да доноси вест о смрти свога детета:

„Сутра, ујутру, мати јој се појави на степеницама са руком на челу, преко очију, а уста јој и цело лице било готово унакажено, толико искривљено од ужаса“ (Исто, 86).

После ове сцене јасно је да је Тодора била сигурна да ће Софка завршити трагично – онако како је Мита требало да заврши.

С друге стране, Софка зна да је Мита нешто продао, али не зна шта – покућство, кућу или њу. Мајчина побуна и њено одбијање да испрати мужа до капије доводе до сазнања да се десило нешто „страшно и велико“. Значи: или је продата кућа или Софка. То зна и главна јунакиња, јер да не зна, она би одмах закључила да је продата кућа, а не себе убеђивала речима: „Сигурно, сигурно да је он кућу продао“. Да је заиста била уверена, и сама констатација „сигурно је кућу продао“ била би довољна. Дакле, ту лежи зачетак процеса Софкиног психичког потискивања.<sup>56</sup> Потврду да је заиста реч о потискивању налазимо и у сцени у којој Марко долази са свирачима, увече (што је знак да је девојка испрошена) да види „кућу“. Софка чује музику, али не открива њено значење:

„Софка застаде. Није могла да верује. Неће ваљда толико ићи далеко да, доводећи купца и продајући последње, чини то још са свирком и весељем! Али одмах га разумеде. Ваљда да се то што боље сакрије, зато овако чини“ (Исто, 78).

Исто тако, и Марков боравак у Митиној кући сведочи о тренуцима самообмањивања главне јунакиње. Софка запажа начин на који он гледа кућу и мајку. Ни у једном моменту она неће рећи да Марко и њу гледа. Међутим, када коначно схвати да је то био просац, зачудиће се како то није одмах помислила због начина на који ју је гледао:

„И тада се поче сећати. Тек тада би јој јасно и оно његово запрепашћење кад је виде, а после онда оно нескидање ока са ње, при том вечит му трепет пуних му уста и оно на махове, кад с оцем остане насамо, потврђивање. ‘Ја што рекох, не порекох’“ (Исто, 88).

---

<sup>56</sup> Поступку самозаваравања Софка ће прибећи под утицајем Нате. У сцени у којој Софка гледа Нату, она схвата да је срећа повезана с незнањем.

Дакле, такав Марков поглед она је у својој свести потиснула.

Софкина самообмана да није продата, него жртвујући се удата, трајала је до Митине посете, у тридесетој глави романа. Тада видимо да Софка није знала да је продата<sup>57</sup>, јер да јесте, не би помислила да је требало кришом да им шаље паре, нити би помислила да су сиромашни, јер откуд би знала да ли је сав новац исплаћен:

„И тада се Софка сети да су можда одавно без пара, без игде ичега, и са језом дочекујући га поче себи да пребацује: што се није сетила и кришом, макар крадући, да им шаље, и то не њему, него матери, да се он не би нашао увређен, и да сада не долази овако љут“ (Исто, 194).

Исто би тако знала о чему Мита и Томча разговарају:

„... Не хотећи ни да седне на силно нуђење Томчино, сав побеснео што је дочекао да он, ефенди Мита, тако што чини, онолико се понижава и на ноге неком долази, заглушеним, шиштавим гласом говори *нешто* Томчи, а на *то* му Томча, и то наивно, чисто узбезекнуто, одговара...“ (Исто, 195).

Тек пошто се Мита буде продрао „Паре!“ Софкино самообмањивање престаје. Митино гласно тражење новца, односно разоткривање да је Софка продата, онемогућује њену даљу самообману. Тиме он у њој убија ону другу Софку, у која је опстајала једино захваљујући самообамни.

С друге стране, оног тренутка кад Томча схвати да је Софка купљена и да у хацијској породици не постоји љубав према њима, сељацима, у њему се реактивира очево над-Ја, под којим је првобитно био оформљен.

Удајом, наводи Тихомир Ђорђевић, жена постаје својина мужа, као и свака друга купљена ствар. Такав је статус имала жена и у Горњој и у Доњој вароши. Али, за разлику од Горњег Враћа, у Доњем је однос према жени био далеко нечовечнији. Ђорђевић наводи и то да су онога ко није тукао жену „сматрали за неваљалца“ и говорили „да се жени под скут завукао“.

У *Нечистој крви* видимо да Марко не само туче Стану, него да се Томча, иако „нема још дванаест година... на њу издире, заповеда јој“ (Исто, 113). Према томе, Томчу васпитава Марко, и Марково над-Ја он узима за узор. Ово ће бити значајно зато

---

<sup>57</sup> Под незнањем овде подразумевам свест о продаји потиснуту до незнања.



што ће убрзо потом, Томча, услед несрећног случаја, тај образац заменити новим и потпуно другачијим – Софком. Разоткривањем купопродаје Томча се враћа у окриље реда – тиме што поново реактивира очево над-Ја, а отуда долази његово нечовечно поступање према Софки. Од тога тренутка она за њега не представља више ни мајку ни супругу, већ женско, што из његове перспективе значи искључиво – ствар. Реактивација првобитног над-Ја, образованог под утицајем оца, ако је и могла да се у потпуности реализује у односу према Софки, није то могла и према мајци. Однос према Стани се, са доласком Софке, односно Томчиним добијањем новог васпитача, мења. Због тога он не може да поврати пређашњи однос према мајци, па се осећа нелагодно.

Софка мисли да је љубав према њој јача од љубави према традицији, и стога очекује да ће отац пре да прода кућу него њу. Мита, међутим, не сме да на себе преузме такву одговорност. Он није у стању да прода кућу која је задавала средини страх колико и сам хаџи Трифун.

Од тренутка када буде сазнала да је уместо куће продата она сама, Софка кућу почиње другачије и да доживљава. Тај доживљај показује да она подсвесно зна да није жртвована, него продата. Ореол жртве она ће себи ставити после сцене сукоба с оцем. На такав закључак наводи начин на који доживљава воду – на њу пројектује своја осећања. Кад је пошла оцу на разговор „ни мрак, ни самоћа, ни мртво падање воде са чесме не узнемири је“ (Исто, 91), а кад се враћала, „вода је са чесме тешко падала“ (Исто, 95). Значи, пре разговора она је била „мртва“, а после је осетила „тежину“ онога који се жртвује зарад другог. Да Софка мисли да је удају, кућу не би доживљавала као супарницу, нити као нешто што је угрожава. Осећање угрожености последица је свести да је Мита одабрао да заштити, то јест сачува – кућу. Софка је продата због куће, а не кућа због ње, да би опет били заједно, како је она очекивала. Између љубави према њој и одговорности према кући, прецима, Мита се опредељује за друго. Отуда потиче идеја о жртви: жртвована је за тај симболички простор. Она мисли да су паре које ће отац добити оне које му по обичају припадају, а не оне које су добијене трговином њоме.

## Снохачење

У етнографској се литератури наводи да је снохачење део паганског наслеђа, то јест да је оно остатак архаичних обичаја. Стога се средина у којој се снохачење појављује открива као она у којој патријархални модел није распрострањен. Јован Хаџи Васиљевић запажа да у пчињским селима многи очеви узимају девојку уместо за сина, за себе. Такав обичај назван је снохачење. Појава снохачења на селу сасвим је разумљива, јер је тамо задржан читав низ словенских архаичних обичаја. У етнографским изворима налазимо да је ступање у сексуални однос између сродника код словенског народа било распрострањено. У литератури се наводи и да је од 1878. године у Врању обичај снохачења био строго кажњаван. Међутим, упркос томе, он се изван града, па чак и на самој његовој граници, и даље упражњавао. У вароши, где је утицај хришћанске културе био јачи, били су забрањени родоскврни односи.

Спајање једне хришћанске средине, у којој се религијске регуле строго поштују, и друге, у којој постоје остаци паганских обичаја, доводи до раздора унутрашњег живота припадника обеју. На свест дошљака погубно утиче то што не могу више да спроводе свој обичај, а на свест варошана то што морају да ступе у односе који су у супротности с њиховим дотадашњим моралним вредностима.

Као хришћанка и припадница другачије културе, Софка се овог обичаја ужасава. Аверзија је последица свести да треба да ступи у сексуални контакт не само са својим свекром, већ и са симболичком фигуром оца.

Преко обичаја снохачења Борисав Станковић подвлачи и разлику у сликању морала две заједнице. Софкин је морал оформљен под утицајем варошке културе и због тога она међусобно општење сељака на свадби доживљава као нешто необично и страшно:

„И са ужасом Софка је гледала како је све то почело да постаје, да се стапа у једно. Сви мушки претварају се у једног мушког, све женске такође опет у једну општу женску. Ни старо, ни младо, жена, снаја, стрина, ујна или какав род. Само се знало за мушко и за женско, и онда једна мешавина: стискање, штисање, јурење око куће и крклање“ (Исто, 166).

Услед сукоба сеоске и варошке средине, односно њиховог различитог схватања морала, рађало се психичко цепање појединаца формираних према одређеном

културном моделу. Такав је случај са Марком и са Софком.

Да би извршио обичај снохачења, који у новој средини (култури) није допуштен, Марко је принуђен да подршку тражи у другима – песми, старцима, Стани. Не налазећи је, међутим, нигде, он није у стању да традицију настави. С друге стране, у тренутку када схавта да треба да има сексуални однос са свекром, Софка увиђа трагичност своје позиције, као и разлику у моралу између сељака и варошана:

„Нико то не сматра за увреду, грех; ни доцније, када синови порасту. Ништа то није. Имаће и они, синови, кад, имаће и они својих снаја...“ (Исто, 168).

Питање очинства ће се, међу припадницима сеоске заједнице, први пут поставити тек у новој средини, с Марком. Оно ће у пчињском прваку појачати унутрашњи немир. Стана, увиђајући до каквог ће психичког раздора доћи код и Марка (ако му призна да је имала однос с његовим оцем и да је Томча заправо његов брат а не син), и код Софке (ако Марко то уради с њом), ништа не признаје. Нема сумње да је Стана то учинила следећи кодексе и начела сеоске заједнице. С друге стране, Марко је свестан да она не говори зато што настоји да га обузда и спречи у намери да и сам учини оно што су и његови мушки преци чинили. Поражавајуће сазнање да је свима пре њега спавање са снајама било дозвољено, „само њему се не да, само он то не сме“, да је немоћан да се уздигне над средином, одводи га прво у лудило, а потом и у самоубиство.

Малиновски сматра да је одбојност која се јавља при ступању у инцестуозни однос тековина културе, и да таква аверзија није природна. Тиме заправо настоји да каже да је несвесно у човеку „слепо“ за сродство. То се потврђује и у роману *Нечиста крв*: Софкино ће се тело узбудити, на њено велико запрепашћење, на Марков додир:

„На ужас осети како јој се испод његове руке одједном, силом, против њене воље, поче половина да увија, и прса јој, као жива, тако уздрхташе и полетеше“ (Исто, 164).

## Улога прага

Праг је имао важно место у животу старих Словена, а везан је за паганску традицију. О значајној улози прага као симболичког граничног простора у традицијској култури постоји обимна антрополошка и етнографска литература. У српској фолклористичкој и етнологској традицији незаобилазни су текстови В. Чајкановића, И. Ковачевића, Љ. Раденковића, Н. Љубинковића.

У *Нечистој крви* говори се о три различита прага, на укупно тридесетак страна. Већ тиме исказана је његова важна улога у животу Врањанаца.

У делу се са прагом први пут сусрећемо на Софкином венчању, приликом њенога изласка из куће. Како нам литература казује, обичај је био да млада прескочи праг, да га никако не додирне. Тај је чин на симболичан начин представљао раскид с очевом кућом. У Станковићевом роману дешава се нешто неуобичајено. Док је прекорачивала, младу „сунце, сјај и граја... запљусну. Вео јој се закачи за праг...“; Софка „застанувши... са уздигнутом руком као бранећи се од сунца... чекала је да јој откаче вео“ (Исто, 146), а потом „излазећи на капију, осети само како јој лице и косу додирну онај венац од шишмира и другог цвећа, већ осушеног, готово спарушканог од фењера, и то је задахну неким загушљивим мирисом као на тамјан и свеће“ (Исто, 147).

Софки се, дакле, док излази из очеве куће, указало мноштво лоших знамења: венац од шимшира (погребни симбол), спарушено цвеће (цвет као симбол архетипског лика душе), мирис тамјана и свећа (елементи везани за помен).

На интересантнију симболику наилазимо у првом делу овог навода – ону која се везује за сам Софкин прелазак преко прага. У тренутку када га је прекорачила, Софку је сунце запљуснуло, а вео јој се закачио за праг.

Поводећи се за Хансом Блуменбергом, који у светлости види метафору истине, као и за *Илустрованом енциклопедијом традиционалних симбола*, у којој стоји да је вео скривено знање, оно које испитивача штити од истине, али и симбол жртве, закључујемо да та сцена представља заправо моменат у коме се јунакиња сусреће с непосредном спознајом да није жртвована. Истина која јој се том приликом указује толико је нагла да она мора да подигне руку како би се од ње заштитила. Истовремено, вео који јој се закачио за праг симболизује тренутак нестајања самообмане, односно тренутног пада ореола жртве који је сама себи ставила.

Занимљиво је да и у приповеци „Печал“, која има много заједничких мотива са

романом *Нечиста крв*, запажамо сличну сцену:

„Пред њу изиђе све. У час виде све. Отвори се, разгрну и ступи пред њу, уносећи јој се и наметајући тако силно, да она нехотице и десну руку подиже, не да се брани од тих слика, већ као да спречи сувишно њихово нагло продирање“ (Станковић 1988, 298).

Прелаз преко прага хаџијске куће за Софку је најзначајнији. Тим чином она је искорачила из једне средине и кренула да силази ка другој. Станковић је приказао не само обичај у једној култури, већ и његов утицај на психу јунака који у том обичају учествује.

Друга сцена у којој се спомиње праг представља заправо крајњу тачку обреда прелаза. Његов почетак означен је, како рекосмо, младиним изласком из очеве куће, а завршетак њеним уласком у мужевљево (свекрову). Централни део обухвата црквени церемонијал.

Прелазак преко прага Маркове куће од битног је значаја за обе породице. Тек када млада прекорачи праг, она ступа у нову породицу и добија новог оца и нову мајку. У приказу ове сцене писац је дао доста аутентичних података. Обичај је налагао да се на праг стави корито, које млада прескаче. Том приликом свекар је дарује. Извршивши овај обичај Софка је сјединила две породице, средине и културе. Сем кућног прага појављује се још један – кухињски. Прелазак преко њега мање је значајан јер је млада већ ступила у кућу.

Последњи у низу је праг Софкине собе. Он је од велике важности пре свега за Марка. Преласком преко њега дошло би до сексуалног односа са Софком, чиме би Марко, на симболичан начин, постао хаџи Трифунов наследник. Хаџија више нема, од потомака је остала само Софка, симбол своје културе. Онај ко је буде узео за жену постаће настављач хаџијске лозе. Марко сматра да је једини тога достојан. Наиме, исто оно што је Трифун био за своју варошку, средину, Марко је за пчињску. И један и други су прваци, поседују огромно богатство и велики углед. Њих писац једине представља као челнике својих заједница. Станковић је остварио паралелизам на још једном плану – обојица су слаби на љубав: Трифун према сину, Марко према Софки.

Међутим, постоји и битна разлика. Она ће узроковати Маркову смрт, односно најпре покушај самоубиства, а потом и неповратни одлазак Арнаутима. За разлику од Трифуна, код кога пад пред собом настаје као последица увиђања сопствене немоћи

оличене у љубави према сину, код Марка слом нема узрок у љубавној слабости. Представљајући лик хаџи Трифуна писац инсистира на његовом издизању из средине: за њега нема закона, он чини шта хоће и коме хоће. За тако је нешто Марко неспособан. Он нема снаге да се уздигне изнад средине у којој се нашао, да поступи против њених норми. То поражавајуће сазнање, свест да заправо није достојан наследник Трифунов, довешће га до подизања руке на себе. Досадашњи тумачи су узрок његовог покушаја самоубиства видели у страху да се не покаже немоћним пред Софком, односно у слабости пред њеном лепотом. Али, тако нешто, чини се, ипак не би било довољно да пчињски првак дигне руку на себе. Прави одговор треба тражити у питању шта Марко заправо купује. Да ли он замашну своту новца даје само за Софкину лепоту? Не. Он ће је први пут видети тек у Митином присуству. Шта онда купује – углед или нешто друго?

У тренутку кад Марко буде Стани саопштио да сину доводи жену, неће рећи да је испросио „Софку“ – што би значило највећу могућу лепоту, неће казати ни „ефенди Митину кћи“ – што би подразумевало господство и углед, већ ће рећи „хаџи Трифунову унуку“. Ту је скривен одговор на питање шта Марко купује. То је и једино зашта је спреман да издашно плати. Лепоту и углед он је могао добити и за много мање новца, могао је узети чак и хаџијску наследницу, али не и хаџи Трифуна за сродника. Марко, заправо, купује Трифуна кога су се плашили сви подједнако, и Срби, и Арнаути, и Турци; Трифуна који је представљао симбол моћи, власти, угледа; Трифуна после чије смрти је и даље живео страх од њега и његовог имена. Маркова жеља јесте настављање хаџи Трифунове лозе, односно укореењивање, прецизније, калемљење свог изданка на њу. Куповином Софке Марко дакле жели да се на симболичан начин сједини са Трифуном. Да би до тога дошло, мора с њом да спава он сам. Не син, јер Томча није достојан Трифунов настављач, већ он, Марко, пчињски првак, човек који предводи читаву своју заједницу.

Но, до сједињавања није дошло. Зашто? Доласком у Врање Марко је ступио у нову средину, која забрањује обичај снохачења. Тиме му је забрањено једино што би га на посредан начин спојило са Трифуном. Тренутак пада настаће када буде схватио да заправо није достојан настављач, јер нема снаге да се, као Трифун, издигне над својом средином. Тад у њему настаје лом, борба са средином, са собом, против себе.

Није ли у овој сцени Станковић представио борбу између натчовека и ваши у човеку? После ове сцене, после суочавања са сопственом немоћи да се уздигне над средином, над гомилом, да буде попут великог Трифуна, Марко пада не пред другима,

већ пред самим собом. Након тога ништа га више није могло сачувати од смрти. Према томе, није Марко избеумљен лепотом, како то сматра Глушчевић, нити он Софку сувише цени, и не гони Марка у смрт Софкина лепота, већ сопствена немоћ и неодлучност.

### Поетика пољупца

Већина досадашњих проучавалаца *Нечисте крви* истакла је улогу немог говора у роману. Углавном су помињани гестикулација, мимика лица, положај тела, и о свему томе подробно је и добро писано. На овом месту пажња ће бити усредсређена на поетику пољупца.

Пољупцем се увек нешто исказује. Важан је и начин на који се он испољава. Варошани и сељаци различито се односе према пољупцу. Док га први сматрају за нешто посебно, што се упућује само одређеној особи, како би се њиме нешто исказало, и прибегавају му ретко, догле се други исувише често њиме служе. За разлику од сељака, варошани пазе и коме, и где, и пред ким, и како га пружају, као и шта њиме испољавају. Исто тако, пазе и на значење, поруку коју њиме добијају. Неретко ће пољубац деловати на потоње поступке јунака. Њиме се изражава кретање од једне особе ка другој. При томе је врло важно ко га упућује, а ко прима. Битно је у том односу разликовати позицију подређеног од позиције надређеног. Онај који пољубац даје није увек и онај који је надређен. За доњоварошане пољубац не представља неки посебан знак – пољубац је за њих готово увек само израз сласти и пожуде. Будући да за сељаке пољубац не репрезентује никакав код, разматраће се превасходно значење које пољубац има за варошане.

У *Нечистој крви* уочавамо да је пољубац код варошана условљен и простором и особама које се у њему налазе. Тако се они никада не љубе на отвореном простору, изузев у руку или образ (Мита љуби Тодору искључиво када су сами), али ни у затвореном, уколико се поред чланова најуже породице нађе страни лице. Када Мита у кућу ступи са Марком, Софка ће само госту пољубити руку.

У роману пољупци су различити – у уста, у чело, у главу, у руку и у образ. Битна карактеристика пољупца је да може бити прихваћен и неприхваћен. У уста се љубе или муж и жена (Мита – Тодора), или сестре. Приметићемо да се у роману на такав начин љубе и мајка и ћерка. Али, то није било уобичајено. Пољубац у уста знак

је једнакости, равноправности међу учесницима; он је једини у којем нема односа подређеног и надређеног. Сви остали (у чело, главу, руку, образ) подразумевају подређеност једног од актера, односно надређеност другог. Онај ко другога љуби у уста, изједначава га са собом, то јест показује да је у равноправаном положају с њим. Однос равноправности Софка ће остварити прво с мајком (пољупцем у уста), а потом и са свекрвом (кроз држање за руку). Тиме оне њу изводе из потчињене позиције и постављају у положај једнаке себи. Тодора ће то учинити на Ускрс пољубивши је „не у чело, као мати – већ у уста као сестра“ (Станковић 1982а, 66), а Стана, држећи је „за руку, не као свекрва, старија од ње, него као сестра“ (Исто, 153).

У чело љуби родитељ дете (у роману *Нечиста крв* обрнутих примера нема). Иако у делу постоји више таквих пољубаца, скренуо бих пажњу на два. У оба се као надређен јавља Мита, а као подређена Софка.

Први пољубац у чело, односно главу, налазимо у сцени у којој Мита долази кући из Турске:

„Кад приспе до Софке, она, узимајући својом ознојеном руком његову суву, хладну руку и љубећи је, ослови га:

– Добро дошао, тато!

Он као устукну. Али се прибра. И као не знајући до тада колико је већ она порасла и колико је лепа, те дивећи јој се и загледајући је, само је потапша по образу и пољубивши је по коси, рече:

– Како си ми, чедо?“ (Исто, 73).

Други је део сцене наплате дуга:

„– Како си, тато? – поздрави га Софка и приђе му руци.

Он је пољуби. Додирну јој чело, и то врх од чела, онај разделака од навише зачешљане косе.

– Добро чедо! – увређено јој одговори“ (Исто, 194).

Иако, наизглед идентичне, сцене се по врсти информација које пружају у потпуности разликују. Док у првој однос Мите и Софке прати, и поред релације надређеног и подређеног, љубав, јака духовна веза и заштитничка улога, у другој све изостаје. Пољупцем не „по коси“, него у „чело, и то врх од чела, онај разделака од



навише зачешљане косе“, онај који љуби дистанцира се од онога кога љуби. Такав је пољубац настао као последица, с једне стране, њеног двогодишњег недажења кући, односно заборављања на оца, а, с друге, чињенице да ју је отац видео срећну, уз сасвим равноправног Томчу. Након тог хладног очинског пољупца Софки постаје јасно да је погрешила што се спустила, изједначила са сељацима. Пре него што надређени пољуби подређеног у чело, треба да подређени пољуби надређеног у руку. За разлику од прве сцене, у којој Мита Софки допушта да га пољуби, у другој он то не дозвољава. Иако није експлицитно изречено, из наведене сцене ово се може сасвим јасно закључити. Остајемо ускраћени за сазнање да ли је после приласка Софка очеву руку и пољубила. Међутим, већ следећа реченица у делу: „Он је пољуби“ – указује да до тог пољупца није дошло. Да јесте, на почетку ове реченице нашао би се везник, па би реченица гласила: „А он је пољуби“ или „И он је пољуби“. Изостављањем Станковић посредно казује да до Митиног допуштења није дошло.

Обе сцене прати и по једна Митина реченица. И оне се чине сличним, али у односу на прву сцену у другој недостаје етички датив. Уместо првог, топлог, заштитничког „Како си ми, чедо?“, у другом имамо хладан и увређен одговор „Добро, чедо!“. И у првом и у другом примеру пољубац прате и говор и осећања. После пољупца у чело, Софки све бива јасно. Духовна веза између њих је прекинута. Схвата да „Она Софка“ за оца више не постоји; да је од сада она за њега само његова кћер и ништа више. С њом Мита тако и поступа – патријархално, онако како он хоће.

У разумевању односа Софка – Мита у сцени наплате дуга, од помоћи би могла бити и сцена у којој Софка приликом честитања Ускрса одбија да јој сељаци пољубе руку. Тиме постаје јасно да је Мита у том тренутку доживљава као једну од њих, као једну од сељака, а не више као део себе, као своју Софку, као „татину Софкицу“.

У *Нечистој крви* жена жену љуби у руку, образ или уста. У руку се љуби мајка или свекрва, у образ кћер, а у уста сестра. У првом примеру онај који љуби је подређен, у другом надређен, док у трећем односа подређеног и надређеног нема, у питању је равноправност. Пољупцем жена жени може да искаже поштовање, идентификацију, равноправност или љубав.

Жена мушкарца љуби у лице (Магда сина), или у руку (Софка Миту и Марка). Такав пољубац може бити израз поштовања, тражења заштите, али и страсти.

Мушкарац жену љуби у главу, чело (Мита Софку), у уста (Мита Тодору), у руку (Магдин син Магду). У првом случају изражава се љубав, заштита, али и дистанца, у другом страст, у трећем поштовање.

Пример љубљења мушкараца налазимо у сцени веридбе, а актери су Мита и Марко. За разлику од Мите, за кога тај пољубац представља коначно закључивање споразума, Марко га прима као израз наклоности.

### Поступак именовања

Разлика између средина огледа се и у поступку именовања. Под овим пре свега подразумевамо међусобно ословљавање јунака. Табу именовања мушкараца разликовао се у два културама. Строжи је у Горњем, него у Доњем Врању.

Варошка жена није смела мушкарца називати по имену, ни у породици нити изван ње. Спомињање је нарочито било забрањено пред другим мушкарцима. Обичај је налагао, како уочава Душан Бандић, да га зове „ОН“ или „МОЈ ЧОВЕК“. Аутор ово доводи у везу с везивањем жена за „нечисто“.

Ни Тодора ни Софка Миту, и друге мушкарце, не називају по имену. С друге стране, на крају вароши табу именовања није био тако чврст. Стана сасвим слободно изговара Марково име пред другима, а тако га и ословљава:

„Ох, не могу, бре, Марко!“ (Исто, 107).

И нешто касније:

„Немој, Марко!“ (Исто, 153).

У роману су честе метаболе, то јест конструкције типа „Он, њен муж, Томча“. Њен први сегмент („Он, њен муж“) дао је перспективе самог јунака (тј. жене). Јунак одређује другог јунака према себи. Други део („Томча“) уведен је као перспектива средине.

Међутим, могуће је и другачије тумачење. У њему би перспективу лика укључивала само заменица „Он“, док би други део „њен муж, Томча“ припадао перспективи средине. Одредница „њен муж“ односила би се на комшије, на оне који живе у вароши, док би „Томча“, обухватало перспективу шире заједнице.

Именовање говори и о међусобном доживљавању јунака. Софка најпре амбивалентно одређује Марка са „гост, купац“. Нешто касније, када приповедач

Марка одреди другачије („само њему, госту“), постаје јасно да он није купац за остале, већ само за Софку.

Поступком именовања изражава се и однос подређености. У Врању је обичај налагао да се жене именују према мушким члановима породице – најпре према оцу (Софка ефенди Митина), а потом и мужу. То сведочи и о подређености. У приповеци „Покојникова жена“ жена се одређује и назива по брату. Такав пример постоји и у *Нечистој крви*. Заједница Маркову сестру именује као „батина сестра“. Овај податак пружа две информације: најпре, да су је звали по брату уместо по оцу, и другу, да цела средина Марка доживљава као „бату“. Интересантно је запазити да једино Марка и Трифуна средина/заједница у целини доживљава као „бате“.

Уколико је жена живела без мужа, дете се називало по мајци („Баба Злата“). И у *Нечистој крви*, у другом делу романа, не каже се за Софку да је Томчина, него обратно – за Томчу се каже да је „њен Томча“. Поступак именовања одређује однос у којем она има мајчинску, а он улогу сина. Пермутација је последица разлике у годинама, с једне стране, односно, доминације у кући, са друге.

На основу именовања можемо говорити о расположењу, осећању онога који именује, према ономе кога именује. У зависности од тога на који начин Трифун дозива жене, оне закључују о његовом расположењу према њиховим мужевима:

„А већ када би коју нарочито по имену позвао горе к себи, она би премирала. Знало се да он никоју, кад по имену зове, не зове за какво добро. Сигурно њен муж нешто скривио“ (Исто, 9).

Преко именовања указује се и на карактер јунака. Пример представља Чал’к (луда) Наза.

Видом ословљавања се може на ословљеног утицати. Мита Софку успева да убеди да се уда не само разоткривањем свог стварног положаја, већ и речима, односно начином на који је ословљава:

„– Или, зар, синко, чедо, Софке, Софкице моја, не верујеш тати?“ (Исто, 92).

Из поступка именовања сазнајемо и о односу између два лика. Мита Софку доживљава као део себе („татина Софкице“). На исти начин прихвата и она њега.

Софка и саму себе одређује кроз именовање. Њој ће бити тешко да нађе

прилику за удају, јер нема тога ко би био достојан да његовим именом замени очево. С друге стране, и средина њу доживљава посредством имена. Тако њена појава побуђује страх и поштовање уместо еротике:

„А у свим тим говорима о њој, увек је био само као страх, дивљење и поштовање, а никада друго, као о осталим женским“ (Исто, 37).

Ословљавање, као што је истакнуто, може бити и у вези с осећањима, односно може указивати на односе јунака. У *Нечистој крви* примећујемо да Марко Софку увек ословљава са „Софке, кћери“. Значи, Маркова осећања према њој су амбивалентна. С једне стране, доживљава је као жену, а с друге, као кћер. Није случајно ни што увек на прво место ставља њено име, а тек потом сродство. Њега, пак, Софка ословљава искључиво са „тато“. Због тога ће и бити ужаснута реакцијом тела на његов додир.

Именоване нам може открити и односе између људи о којима се ништа непосредно не каже. Такав је случај у ословљавању Софкиних бабе и деде:

„Деда је звао својом ‘мајчицом’ и готово је на рукама носио“.

Називање жене „мајчицом“ говори о поремећеном односу између супружника; он је последица дедине сексуалне немоћи.

У роману је присутна и поларизација кроз однос *ми – ви*. Она се односи на обе средине. Увек су они други, туђи и непријатељски *ви*. Мита себе непрестано доживљава као неког ко је изнад средине. Једини лик с којим успева да оствари духовну везу, а самим тим и да га делимично укључи у доживљај сопственог идентитета, јесте Софка. Међутим, и она ће у сцени наплате дуга бити у потпуности отиснута на другу, непријатељску страну. Тада се јасно види да Мита Софку доживљава као некога ко припада другој страни, њима, керпичима и сељацима.

Мита је, давши кћер у Маркову (сељачку) кућу, мислио да ће Софка, иако ће променити средину, остати изнад сељака, односно да их неће прихватити као себи равне. Међутим, након силаска у Доње Врање, Софка приликом свадбеног славља дозвољава да јој сељаци приђу, да је додирују. Потом почиње и да их служи „као свака сељанка“. Сцени у којој Мита долази да наплати дуг претходи она у којој се приказује Софка поред Томче срећна:

„Особито би гледала њу, Софку, како са оним срећним изразом уста и са црним и задовољним очима, окренута и нагнута над Томчом, слуша шта јој овај говори и показује“ (Исто, 192).

Интересантно је детаљније размотрити Митино понашање када дође по новац. Он не запажа прво оно што би се очекивало – велику кућу, чистоћу, богатство, већ Софку која је срећна, и поред које, равноправно, стоји Томча. После сазнања да је Софка учинила једино што није смела – да сељаке прихвати као себи равне, у Мити се кида духовна веза која је с њом постојала, и од тога тренутка он Софку доживљава као једну од њих, што се види из податка да јој не допушта да му пољуби руку. Потреба да све доведе у првобитан ред, али и да Софка буде кажњена, чини да се Мита, упркос томе што Томча не одриче да ће му паре дати, продере тако да и Софка чује:

„Паре! – чу Софка очев глас, промукао, и готово попрскан пљувачком“ (Исто, 195).

Гласно изговарање речи „паре“, а потом и јавно откривање купопродајног уговора, доводи до тога да Софка осети како је нешто „пресече“:

„Зар да ми није онај, твој отац (није хтео ни име да му спомене) обећао паре, зар бих ја за тебе, пезевенк један, дао моју кћер?“ (Исто, 195).

На оно што Мита открива реагује Томча:

„Тато, бре? Не тако, *не то*, бре!“ (Исто, 196).

Изговарајући „не то“ Томча од Мите тражи да се заустави, да прекине да говори о теми коју види као табу. Разоткривањем, пак, Мита настоји да врати хације и сељаке у пређашњи положај. Због тога он „још бешње, још обезумљеније“ наставља да износи све:

„Зар да ми није обећао паре, и то какве, зар бих ја дао, не за тебе, него за вас,

моје чедо, кћер? Ко си ти? Шта си ти? Керпич један, сељак један! И зар да ти мени сад...“ (Исто, 196).

После ове сцене Софки је самообмана онемогућена, а однос хаџија и сељака привидно враћен у првобитну позицију. Истовремено, разоткривањем Мита онемогућава да се и однос Софке и Томче поврати у стање среће и равноправности. Тако Мита, симбол хаџијске културе, настоји да наруши постојећу, нову структуру улога и односа, и да све врати у првобитни ред.

Након разоткривања сукоби између јунака даље се и не приказују јер се не могу променити. Ни у једном од јунака (Софки, Томчи, Мити) нема воље за разрешавањем конфликта, јер оно не би донело промене. Дакле, после ове сцене сви односи су решени, иако су сукоби остали.

#### *Газда Младен: роман патријархалне културе*

У недовршеном и за пишевог живота необјављеном роману *Газда Младен* Борисав Станковић показује какву је улогу син првенац имао у патријархалном друштву у Врању крајем XIX века. Од њега се захтевало испуњавање тачно одређених дужности, а то му је прибављало статус достојног настављача и домаћина, а самим тим и улогу заштитника породице. Слика сина који није првенац представљена је кроз епизодни лик Младеновог брата.

До сада су у анализама романа *Газда Младена* проучаваоци књижевности најчешће изводили паралеле с романом *Нечиста крв*. Углавном је инсистирано на сличностима, како на формалном, тако и на плану садржаја. Као кључно истицало се свесно (само)жртвовање јунака зарад породице. Међутим, посматрани са културолошког аспекта, Станковићеви романи умногоме се разликују. Док је у роману *Нечиста крв* реч о јунакињи чија се судбина разрешава у једном прелазном добу у коме се смењују две културе, дотле је у роману *Газда Младен* реч о положају мушкарца у оквиру једне строге и затворене културе. Софкина, Маркова и Митина психичка криза последице су тешког прилагођавања култури другачијој од оне унутар које су оформљени. Младенова психичка криза, пак, није последица смене култура, већ тешког прилагођавања оној којој се припада. У средишту *Нечисте крви* је смена два културна обрасца, и рефлектовање те смене на психу припадника на обе стране. У

средишту, пак, романа *Газда Младен* стоји јунак и његов однос према нормама једне културе, супротност онога што он у својој бити јесте, и онога што та култура од њега тражи да буде (олично у имену).

Већ прва реченица у роману *Газда Младен* указује на проблем положаја мушкарца у патријархалном друштву:

„Целог живота, увек, само је радио оно што један човек треба да ради“ (Станковић 1982б, 7).

Запажамо као кључне две речи: *човек* – којом Борисав Станковић означава мушкарца, и *треба* – чиме се истиче постојање за њега тачно одређених дужности, али такође и указује на разлику између дужности и воље.

Осећања дужности у патријархалној су култури често имала значајну мотивациону функцију у понашању мушкарца. У основи човековог осећања дужности стајали су друштвено-културолошки захтеви. Предавање нежном љубавном осећању схватало се као слабост, мекуштво. Патријархална култура произвела је мноштво нормативних упутстава, различитих за мушкарце и жене, као и за представнике разних узрасних категорија. Сваки члан патријархалне заједнице морао је да прихвати облике понашања карактеристичне за дату *родну улогу*.

Основни Младенов страх јесте страх од тога да се неће потврдити као мушкарац. Потврђивање родне улоге везано је за опстанак куће и обезбеђивање егзистенције породице. Категорички императив његовога деловања јесте „бити човек“, или, прецизније, „бити мушко“. То значи бити јак у свему, а изнад свега имати контролу над самим собом, одупрети се ономе због чега су други првенци и њихове породице пропадали: картама, пићу, женама. Појачани страх од подлагања слабостима у главном јунаку доноси свест о томе да су му и деда и отац били слабији; први окренут картама и женама, други пићу. Младен, уз то, запажа да му је и мајка поводљивог карактера.

У Младену је због свега тога изразито изражен страх од жена (оличен у његовом односу према Јованки), од трошења новца (тежња штедљивости), пића (одбијање пића чак и када му је најтеже). У основи тих страхова налази се интензивна бојазан од неиспуњавања друштвених улога, од робовања страстима које би и њега и његову породицу одвеле у пропаст.

Идеалан образац за остваривање друштвене улоге која му је рођењем

намењена проналази он у баба Стани. У питању није идентификовање с појединцем, већ са вредносним системом који Младен усваја пре свега преко бабе. Баба је та која је одлучна и храбра, и која је самим тим носилац мушке родне улоге у породици.

### Породичне и друштвене улоге

Највиши положај у породици у патријархалном друштву имала је особа која је представљала главу породице (куће). Ова улога припадала је оном члану који је све укућане држао под контролом, и кога су се сви највише плашили. Својим ауторитетом он је одржавао дисциплину, доприносио да све буде како треба. Таква особа морала је била строга, разборита, по карактеру чврста, високо морална, штедљива и марљива. Уз то, глава породице морала је укућане да кажњава за непослушност и неодговорност, а важност и углед признавали су јој сви чланови заједнице. Ко је глава породице најјасније је показивало то по чијим је имену средина називала кућу и укућане. Ову улогу могао је добити и мушки и женски члан заједнице, и она није морала бити повезана с улогом домаћина и газде. У роману *Газда Младен* је, тако, баба Стана имала улогу главе породице, а Младенов отац био је просто газда и домаћин.

Баба Стана је углед и поштовање стекла пошто је кућу спасла, чинило се, неминовне пропасти, до које ју је довео Младенов деда. Од тада је „све она узела у своје руке“, што значи да је постала главна у кући, она чија се реч највише поштовала. Тако, иако је, споља гледано, Младенов отац био тај који је пред светом и наплаћивао и продавао, трговину је у ствари обављала баба. Када се ово уопшти, може се рећи да је баба Стана била у позицији доминантног, тачније, онога ко влада из сенке. Такав однос опстајаће до смрти Младеновог оца – баба Станин син до краја живота није успео да се уздигне изнад мајчине снажне фигуре, и остао је лишен тога да се кућа, укућани, па и његов син, називају по њему, како је обичај налагао.

Поводом Младеновог оца може се говорити о нелагодности коју мушки члан патријархалне заједнице осећа у вези са друштвеним улогама домаћина и газде. Обе улоге потпуно су супротне правој природи Младеновог оца. Код куће он се показује потпуно незаинтересован („...да нема што да мисли, о чему да се брине и заповеда. Да може рахат, раскомоћено, без бриге да лежи и да се одмара“). У којој мери је улога газде за њега оптерећујућа види се по начину на који, након посла, улази у кућу, и по



равнодушности према донесеном новцу („још с капије разузурјујући се, скидајући колију, у исти мах вадио би кесу и додавао би било матери, било њему, Младену, већ ко би се ту у близини нашао“), по жељи да се руча, а не да се говори о послу (као касније Младен), по незаинтересованости за доношење пословних одлука и препуштању баби да их доноси сама („И, ако хоћеш, да купим, ако не, како ти наредиш“), по скидању већ одмах с капије. Улогу газде он доживљава као терет који брзо жели да збаци чим уђе у кућу.

До скидања маске газде и натмуреног домаћина долазило је тек увече, у кревету. Тада се показује његова права, нежна природа:

„И Младен би осетио чак и овамо, испод материне главе, па чак и испод своје, очеве прсте од испружене руке, како и њега заједно са матером грли“ (Исто, 18).

Младенов отац може да занемари улогу домаћина, пошто је она везана за кућу, тиме мање изложена јавној процени, док улогу газде не сме, пошто је везана за посао и тиме јавна.

Најистакнутија друштвена улога била је улога „бате“. Новица Петковић је међу првима указао на то. Како он бележи, „у претежној већини Станковићевих дела [...] постоји лик старовременског строгог а ћутљивог, типично патријархалног домаћина целе куће. Његова је воља и моћ често прелазила границе сопствене породице и сезала је, тако рећи, или широм укупнога братства или широм врањске чаршије, углавном трговачке и занатлијске. Отуда и посебан назив за њега – *бата*, што је по пореклу древна словенска реч, па није тачно да се накнадно појавила под турским утицајем, као што неки тумачи погршно тврде. Разуме се, воља и моћ патријархалног домаћина, *бате*, долази отуда што он, у ствари, собом оличава и чува неписане моралне и свеколике друге норме на којима је тадашњи друштвени поредак почивао“ (Петковић 1982, 187). Наравно, није сваки газда или домаћин истовремено обављао и улогу бате. Из Станковићевог дела може се закључити да је у читавој средини постојао само један такав човек. Главна његова особеност је да га читава средина држи за себи надређеног, те нико не сме да му се на било који начин супротстави. Обично је то био најугледнији мушки члан заједнице који је уливао страхопоштовање осталим мушким и женским члановима заједнице. Запажамо да се улога бате у роману *Газда Младен* појављује у још једном, ужем, виду. Тако, пре него што постане бата читаве средине, Младену цела његова шира родбина доноси новац на чување и исказује потпуну покорност.

Интересантно је да баба, Младенов васпитни образац, она о чије се захтеве главни јунак никада није оглушио, на крају чини све не би ли Младен остварио улогу настављача породице, а он то одбија. Баба то чини позивајући Младена најпре на свој ауторитет (доводи му девојке, како би му ставила до знања да жели да се он ожени), потом препуштајући њему ауторитет (симболично: предавањем породичног блага), а на крају и бежећи од куће, не би ли се он у потпуности ослободио њенога ауторитета и наставио породицу.

Изостанком брака изоставља се најзначајнији обред прелаза за појединца у патријархалној култури. Свадба је сматрана завршним делом комплексног и често дуготрајног поступка иницијације, како момка, тако и девојке. Свадба је у патријархалном друштву младићу требало да обезбеди ступање у свет одраслих мушкараца, тачније: углед, поштовање, могућност да доноси одлуке. Младен је, међутим, све то остварио, односно у тај свет ушао и без поменутог обреда прелаза. У главном јунаку је, услед прераног сазревања, поремећен устаљени пут мушког детета од периферије породице ка њеноме средишту, на којем женидба представља незаобилазан корак. Друштвена заједница учествовала је у свим преломним моментима у животу детета. Она је била та која је испољавала солидарност. Због тога је моменат кад Младен проси брату девојку, а потом и седа у чело стола на његовој свадби, важан: у том тренутку средина даје сагласност да Младен сме да чини оно што други нежењени мушкарци не смеју, чиме се указује на јунаков прелазак у хијерархијски виши слој, онај коју су чинили искључиво ожењени мушкарци.

Због свега овога Младен може да одбије да се ожени. Венчање, као обред прелаза, иницијација, њему не треба – с обзиром да је све већ постигао. Женидба њему не може донети никакав социјални напредак. Да је ситуација била другачија, да је то требало учинити због материјалне стабилности породице и друштвеног напретка, нема сумње да би Младен то и учинио. У овом случају жеља за браком код њега би се могла јавити једино као жеља да настави потомство, да културни образац пренесе на сина.

С друге стране, женидбом би Младен много изгубио. Он је, наиме, спреман да за породицу жртвује живот, да се одрекне свега, но не и чистоте сопственога бића. То, дакле, Младен жели да сачува, то ће остати рањаво и жељно, али чисто. Младеново жртвовање последица је, открива се, велике љубави према баби и родитељима – љубав је у основи Младеновог жртвовања. И одбијање брака са другом женом не представља друго до доказ Младенове љубави према Јованки. Отуда није било

неопходно да се на крају романа уведе свађа с братом да би Младен доживео разочарање у живот, како је то замишљено у нацрту. У коначној верзији је губитак смисла живота повезан с губљењем сопствених емоционалних диспозиција.

#### Однос Младена и Јованке: четири Младенова искушења

Однос Јованке и Младена приказује се од краја треће главе. Заснован је на поверењу. Младен се према њој поставља братски, заштитнички. Како се баба Стани не би учинила сувише неугодна, он, пред њом, погледом умирује Јованкину веселу природу. С друге стране, Јованка би волела да је Младен „нежнији, отворенији“. Младенов братски однос према Јованки задржаће се до краја романа, при чему у њему непрестано живи страх да се случајно не открије да између њих постоје дубља осећања. Тај страх толико је јак да га неће напустити чак ни када се нађе над Јованкином самртничком постељом.

Одлуку о просидби Јованка препушта Младену. Она од њега тражи да или одобри да пође за другога, или да се обавезе да је узме за жену. Јованка, дакле, одговорност за све пребацује на Младена.

Као син првенац, Младен зна да није пожељно да се ожени девојком из сиромашне куће. Таква женидба изискивала би, будући да девојка не доноси мираз, велике трошкове, а то би могло утицати на даљу трговину, па тиме и на материјални статус породице. Иако некада цењена, Маркова кућа представљена је као осиромашена и дегенерисана, а отац Јованкин, последњи из те велике породице, као онај ко по читав дан седи код куће, чува се и лечи. Стога, како је сматрала Младенова породица, Јованка није била довољно добра прилика.

На почетку четвртог поглавља приказује се Младеново маштање о срећном животу са Јованком, али истовремено и предосећање неостваривости тога животног сна:

„Знао је како ће све то бити лепо кад је узме, али увек, осећајући сву ту срећу, у исто време осећао је и као неко чупање око срца, предосећање. Као наслућивање да, можда, сигурно, неће баш тако све бити... Биће бола, јада“ (Станковић 1982б, 47).

Немогућност остваривања брачне среће везана је, у ствари, за неизречено

несаглашавање бабе и мајке да се ожени Јованком. Младен зна да се оне „потајно надају да ће је он одбити, не узети“ (Исто, 54). Иако ниједна од њих две неће то Младену отворено казати, он схвата да му је дужност да је одбије. Да је иједна од њих испољила, макар најмањим невербалним гестом, слагање с његовом љубављу, с избором, било би другачије. Уместо тога, баба „никако га не испуштала“ (Исто, 52) из вида, да случајно не поклекне, а мајка „као да је она за све крива, једнако је бежала, крила се и тамо можда уздисала“ (Исто, 52). Од тренутка када треба преломити и одобрити да Јованка пође за другога, Ката све време осећа кривицу.

Први пут се са њеним осећањем кривице срећемо у четвртој поглављу, када Младен, после посете Јованкиног оца, долази кући:

„Мати му већ се крила, постављајући софру за ручак, доносећи и сипајући јела једнако је крила главу, не смејући у њега да погледа, као да је за оно све она крива“ (Исто, 50–51).

Мајка зна да Младен „има за ова два дана да им каже, реши се...“ да ли узима Јованку. Исто тако, она осећа да „ако њу не узме, сад се не ожени, какав је он, никада више неће се ожени“<sup>58</sup>. Значи, Ката зна да ће, уколико не узме Јованку, Младен остатак живота проживети „тужан, несрећан“. Кривица се у њој појављује као последица свести о сопственом неделовању, препуштању да Младен донесе одлуку каква се од њега очекује, и тиме себе унесрећи. Супротно овоме, у сцени у којој Мика треба да се ожени, мајка се појављује као главни посредник у остваривању те брачне везе. Њено залагање иде дотле да чак Јованку позива да од Младена тражи да допусти женидбу, „оптужујући га и издајући, тужећи се на њ, плачући“ (Исто, 73).

До самосталног сусрета Јованке и Младена долази два пута.<sup>58</sup> Прва сцена збива се након што је он одбацио њену љубав; он је убеђује да пође за другога. Иако почетак те сцене недостаје (Станковић није написао како и због чега долази до њиховог сусрета), сам текст нуди извесне одговоре. Може се претпоставити да је Јованка сама, ненајављена, у знак побуне дошла Младену (као Софка оцу), или да је Младен био дужан да и њој лично саопшти своју одлуку, будући да га је и она молила да се распита за просца, или пак да је Јованка одбила да пође за другога, па је Младен дошао да је убеди да пристане. С обзиром на то да у сцени видимо да Младен стоји док Јованка плаче над разбојем, да је у разговору он назива „лудом“, и да се

---

<sup>58</sup> Трећи сусрет, до којег је требало да дође између ова два, Станковић није написао.

напоследку каже како она „одобри, рече да ће поћи“, највероватније да је у питању ово треће. Оваквом мишљењу иде у прилог и то што је у сцени кад побегне од мужа, дакле, кад опет исказује своју вољу, Младен такође назива „луда“:

„... а већ је знао која је то, да је то она, Јованка. Луда, као што бог дао, па ето дунула и оставила свекра, мужа и дошла оцу“ (Исто, 68).

„Шта је она луда учинила?“ (Исто, 70).

Јованка прво покушава да Младена сломи плачем. Сузама она жели да му искаже своју несрећу, патњу, бол, али и да покаже да је још увек његова. Тиме га ставља пред ново искушење – одолети њеном плачу, боли, и њој лично одрећи љубав. Да је реч о искушавању Младеновом видимо и по опису Јованке док плаче (датог из перспективе лика рефлектора), који је обојен еротиком:

„... а очи јој, њене црне очи, поцрвенеле од плача, трепавице дошле још црње, влажне, мокре, а уста јој, подбрадак, врат све то врело умрљано сузама“ (Исто, 55).

Он не подлеже, једнако само стоји:

„Младен је осећао да она плачући, у том јаду, плачу, чека да јој он приступи, утеши је, бар да му се обисне, заборави све и на његовом рамену исплаче се сита, сита. Али он то није хтео. Стајао и чекао“ (Исто, 55).

Неприлажењем Јованки Младен између ње и себе успоставља дистанцу, и тиме њихов однос поставља на нову раван. Видевши да јој Младен не прилази, Јованка се одлучује да га лично, директно упита због чега је неће, зашто је одбија. Ни у једноме моменту док јој износи своје разлоге Младен не негира љубав, већ само предочава аргументе патријархата који стоје у основи његове одлуке. Оним чиме је одбија, он је и убеђује – реч је о истоме дискурсу. У првом сегменту одговора Младен истиче рационалност и позива на одбацивање наивности. Изреком „не једе се све што лети“ одговара на њено питање – искуство ће јој показати разлику између реалности и онога што се жели, хоће. Другим сегментом одговора Младен афирмише позитивне стране патријархата и наводи зашто треба да пође за Стојмена. Тако он најпре истиче

материјално стање прошчеве породице („пуну кућу, кућу богату“), а потом и Стојменову позицију унутар породице („јединац“), као и његову природу („миран, добар“), да би на крају указао и на њену будућу позицију у тој кући („на рукама да те носа“). Аргумент који Младен не наводи, а који је за Јованку једино битан, јесте љубав. Младен зна да Јованка неће пристати да уђе у брак без љубави, зато му је неопходно да јој укаже на небитност те категорије за квалитетан брачни живот у патријархату, због чега јој предочава негативне стране патријархата – последњим сегментом одговора Младен Јованки указује на алтернативу уколико одбије Стојмена, односно истиче социјалну несигурност и негативно у мушко-женским односима у патријархалном браку (туча, злостављање, трпљење...). Младенов поглед на брак је патријархалан, заснован на рационалним аргументима; љубав је ту потпуно небитна. Према томе, главни јунак Јованку не убеђује да се уда негирањем своје љубави, него афирмацијом негативних страна патријархата. Тек после овог Младеновог одговора Јованка престаје да плаче: њено запрепашћење је толико да је „зинула и гледала. Скаменила се“, али оно није последица схватања да је он никада неће узети за жену, већ уочавања његове огромне самоконтроле и потпуно рационалног посматрања живота. Јованкина реакција односи се и на Младенов окамењени изглед и глас („ништа да у њему дрхти, да се познаје“), по којима се није могло видети како му је заиста. По тој окамењеној спољашњости, чак и пред њом коју воли и до које му је стало, Јованка закључује колико он гуши емоције. И пред том његовом окамењеношћу остаје и она скамењена. Младеново потискивање емоција толико је јако да он, чак ни кад Јованка пристане да пође за другога, ничим не показује да је дошло до било какве промене, већ се понаша као да је одувек све тако и требало да буде.

Након Младеновог „суhog“ и „крутог“ одласка, Јованка опет бризне у плач. Али, за разлику од плача са почетка сцене, плач на крају није ламентирање над сопственом судбином (због тога што је удају за онога кога не воли), већ над сувим и крутим Младеном. То, значи, није плач остављене девојке – који зрачи еротиком и којим се нешто жели постићи – већ плач сестре, који одише искреношћу и очајем над изгубљеном младошћу брата и над његовом угушеном телесношћу. Свесна да га је изгубила као мушкарца, Јованка се према њему поставља у једини преостали могући однос – сестрински. Такав однос између њих долази као последица и тога што Младен за Јованку, у одсуству јаке фигуре у њеној породици, преузима улогу ауторитета. Отуда и проистиче оно „Младене, брате“, и каснији доживљај Јованкиног

свекра да се и са Младеном ородио.

Младеново унутрашње окамењивање почиње, дакле, после сцене у којој се он одриче Јованкине љубави. До тога тренутка запажа се да је он емоционално богат и да воли. Љубав, завршно са крајем трећег поглавља, представља саставни део његовог живота; цело треће поглавље посвећено је приказивању Младенових осећања према Јованки. Значи, до четвртог поглавља Младен је само споља умртвљен, стиснут, окамењен. У четвртом се поглављу, међутим, од њега захтева да се одрекне љубави према Јованки. Први пут он себе ставља пред право искушење: показати да је јак над собом, и способан да се одупре било каквим емоцијама и страстима. Но, потискивање осећања препознајемо још приликом очеве сахране:

„Престрашен, не знајући, а највише плашећи се да заиста и не буде као што не треба, не заступи оца, само је то гледао, да се очева смрт у дућану не осети, да ниједан муштерија, купац, не отпадне. А остало, све је заборавио. И оца да оплаче, за њим сузу да пусти. Чак му ни гроб није добро видео“ (Исто, 20).

Терет одговорности за судбину породице, који преузима, потиснуће жал, али овде нико од њега не тражи да се љубави према оцу одрекне. С друге стране, у епизоди с Јованком од њега се захтева управо такво одрицање.

Јованкина удаја за њега представља прво озбиљно велико искушење: не дозволити себи као мушкарцу да емоција управља животом; показати се јак у обуздавању осећања. Одбијањем да се ожени Јованком, Младен се не одриче само љубави према њој, него љубави, вољења уопште. Због тога је тај моменат пресудан за даљи Младенов емотивни живот, и због тога он њему доноси толики немир.

Колико је Младену тешко у сцени одрицања љубави сазнаје се искључиво преко Јованке. Она је та која све време говори колико је њему њена удаја заправо болна и тешка. Младен ни најмањим знаком тако нешто не показује. У страху да ко случајно не помисли да он њу воли, понаша се сасвим супротно – хладно и равнодушно. И у тој борби против љубави, против сопственог бића, почиње Младеново емоционално атрофирање.

Дакле, Младеново унутрашње окамењивање последица је његове одлуке да Јованку препусти другоме мушкарцу. Враћајући се кући из дућана, помирен с одлуком коју је морао да донесе, Младен, док пролази поред Јованкине куће, први пут осети како му „срце трне“, али ни тада не промени ништа, настави да иде „мирно,

укочено, погнуте главе“ (Исто, 54). После тога његова се перцепција окружења, куће (и сопствене и Јованкине) мења: и чаршија и све што се везује за њу чини му се црно и мртво:

„Пошто затвори дућан, пође. Већ ноћ мртва, чаршија мртва. Црни се калдрма. С обе стране, сниски, као нанизани, црне се дућани, стреје, ћепенке. Он је ишао. И чак као охрабрен, умирен услед ове самоће“ (Исто, 104).

Младенова одлука утицаће и на Јованку. До тада весела, раскалашна, безбрижна, она постаје уморна, а њене веселе очи, насмејано лице, топла и миришљава недра, витка бедра, преобразиће се у малаксале очи, мирно и бледо лице, омекнула и угнула прса. Јованкина спољашња промена последица је измењеног унутрашњег стања.

До другог самосталног сусрета Јованке и Младена долази после њене удаје. Њихови друштвени статуси, врло је важно, промењени су. Јованка сад, замољена од Кате, тражи од Младена да брату допусти да се ожени њеном заовом.

За разлику од претходног сусрета, у сцени у којој Јованка од Младена тражи да одобри брак између Мике и Јелене, она долази к њему. Занимљиво је да, упркос томе, што је договор између Кате и Јованке обављен у највећој тајности, Јованкин долазак Младена не изненађује (напротив, он као да га очекује). Оно што Младена изненађује јесте уношење у лице и њен отворен, јасан поглед:

„Она *изненада*, чисто уносећи се у њ, што је Младена од тог њеног отвореног, јасног погледа, чисто *пресекло*...“ (Исто, 73).

Својим погледом Јованка позива на истину, на одбацивање лицемерја патријархата. Њиме она настоји да Младену онемогући даље играње, глумљење невештости. У овом сусрету Јованка је у потпуности припремљена за дијалог с Младеном. Поучена искуством, она зна како ће се Младен понашати, како ће водити разговор и које ће разлоге за одбијање навести. Она зна да је, према његовом мишљењу, љубав за брак небитна и да, према томе, мора да наступи другачије него што је до тада чинила.

Након отвореног погледа долази и до отвореног дијалога.

Јованка не наступа изокола, већ директно, и без страха. Њој је доста



притворности, свих улога и игара. Она нити моли нити тражи од Младена да брак одобри. Уместо суза, питања, молбе, чује се њен захтев:

„Брат-Младене, не стај на пут!“ (Исто, 73).

Запажа се да се Јованка Младену не обраћа као други ликови у роману, са „бата Младене“ (што би значило као ауторитету и из извесне подређене позиције), већ са „брат-Младене“ чиме истиче њихов братско-сестрински однос. Одсуство подређене позиције и позивање на сродство омогућава јој да му каже оно што жели, и то користећи се императивом. Стављањем у први план „брат-Младене“, Јованка пориче постојање било каквог односа међу њима изузев братско-сестринског.

Пошто је одредила природу њиховога односа, Јованка на њега пребацује одговорност за судбине његовог брата и њене заове. Пуноћа Јованкиног исказа чита се у оном „а већ се по њеном гласу, лицу, видело да се сетила свега њиховог“, чиме се подвлачи њена неоствареност, несрећа проузрокована пристанком на патријархални брак. Позив да не стаје на пут већ у наредној Јованкиној реплици добија објашњење: „не стај им на пут срећи“, чиме подвлачи разлику између брака и среће, везујући срећу искључиво за љубавно остварење, и тако урушава Младену представу о хармоничној патријархалној породици као извору среће.

Из те почетне ситуације, у којој је био затечен и пресечен њеним позивом на истину, Младен успева да поврати контролу и над собом и над ситуацијом. Он не само што наставља да игра, чинећи се невешт, понашајући се као да не зна о коме је заправо реч, већ јој одговара на исти начин – уносећи јој се у лице. Али, за разлику од Јованке, којој глас, лице откриваху бол, он на њен захтев одговара питањем, сасвим мирно, и њеној директности супротставља увијеност:

„Он се чинио невешт. Унесено, мирно, завијено, одговори јој:  
– Снашке, коме ја на пут стајем?“ (Исто, 73).

Дакле, Јованка на почетку разговора ни својом искреношћу ни отвореношћу, како погледа тако и речи, не успева да поремети Младена, да га избаци из равнотеже: на њено „брат“, он одговара „снашке“, на њену искреност он одговара игром. Ословљавајући је са „снашке“ (обележавајући је тиме и социјално као младу удату жену која још нема деце), Младен дистанцира њихов однос од братско-сестринског.

Тиме он не дозвољава да се прекине давно започета игра између њих двоје. Младен се служи свевременим презентом, те његово питање добија и једно додатно значење: коме је он икада стајао на путу? На тај начин он актуелизује њихову причу, њихов никада завршен однос, чиме настоји да је сломи. Младен још увек не увиђа да то није више она насмејана и весела Јованка с којом је могао лако да изађе на крај.

За разлику од претходног разговора, када је била изненађена његовом мирноћом, окамењеношћу, игром, Јованка сада све то спремно дочекује и “чисто опором” се супротставља:

„Немој тако! С нама што је било, било. Ја опет, хвала богу! Али ти... Видиш себе... Наше већ је било. Него *немој* на ову децу... Не стај им на пут срећи!...“ (Исто, 74).

Јованка говори из позиције онога ко је прихватио своју судбину, ко се помирио са сопственом позицијом, и ко је свестан немогућности њене промене. Због тога и може да се обрачуна с Младеном. У њој, Јованки, нема више воље да се за њих бори.

Први пут она казује да је њихово прошло, да је између њих готово („С нама што је било, било“). Тек пошто је прихватила судбину, она може да стави тачку на њихов некадашњи однос. И ставља она, Јованка, која је зарад љубави на све била спремна. Тада Младен препознаје ту њену помиреност са несрећним животом, одсуство воље да било шта мења, да се успротиви, побуни.

Затим му предочава њихове позиције: и она у браку, и он ван њега, неостварени су и несрећни. Но, и та њена тешка, готово неиздржива позиција жене удате за невољеног и сексуално немоћног мужа, ипак је далеко повољнија од његове усамљеничке („Ја опет, хвала богу! Али ти... Видиш себе...“). Јованка му прва пориче статус успешног човека, прва која га разоткрива пред њим самим – сам, невољен, води мучан живот без љубави. Она је та која скида маске патријархалног друштва – иза успешног газде, „бате“, крије се неостварен и дубоко несрећан човек. Истину Јованка супротставља његовој лажној патријархалној представи о срећном браку услед материјалне сигурности – представи која у њему постоји одмалена. Њиховим судбинама она открива погубност патријархалних принципа за брак, и успева да побије Младенов став о безначајности љубави.

Насупрот њиховој љубави, срећи, с чијим се неостваривањем помирила, Јованка поставља љубав и срећу његовог брата и своје заове. У првом делу реплике

Јованка ни у једном моменту не пребацује Младену одговорност за своју судбину, само му предочава како су завршили, куда их је одвело праћење патријархалних принципа. Тек у другом делу реплике, оним „немој“, Јованка Младену пребацује одговорност, али за судбине Мике и Јелене. Занимљиво је да Мику и Јелену Јованка назива децом. С обзиром на то да је реч о Младеновом брату и њеној заови, тешко да је посредни нека велика разлика у годинама. Пре се може претпоставити да их тако назива зато што пред њима стоји будућност. Својом репликом она Младену говори да то што је било с њима не треба да буде модел који се понавља – њоме Јованка од Младена захтева да ту љубав дозволи.

Тек након разговора Младен примећује Јованкино мирно и бледо лице, и њене малаксале очи. Испрва, он Јованкин поглед види само као јасан и отворен. О малаксалости и бледоћи нема речи. Значи, тек после њених речи Младен је сагледава онаквом каква јесте. И први пут види да то више није она Јованка која је због њега спремна на све, већ једна потпуно убијена, несрећна, и са судбином помирена жена. У њеним очима он проналази потврду свега што му је рекла. Ничему изреченом Младен се не супротставља, не противречи – отвореним исказивањем истине Јованка успева да га сломи. И Младен, како би избегао „даље причање и тражење“, а „нарочито њено гледање“, диже се, даде пристанак и „брзо, одмах изиђе како му се не би захваљивала“, јер би то у њему изазвало још већу нелагодност, будући да је управо он тај који је њу упропастио. Али, оно од чега бежи нису само Јованкине сузе којима моли да не стаје на пут Микиној и Јелениној срећи, већ и сузе над његовим животом. Истовремено, његово бекство је и покушај бега од немилосрдности сусрета с истином. Потпуној самоконтроли Младен се враћа тек на улици.

Први пут када Младен замало изгуби контролу над собом, и када се у њему јављају не само љутња и бес, већ и порив за агресијом, јесте тренутак сазнања да је Јованка напустила мужа и вратила се кући. Јованкин поступак Младен сагледава као последицу њене урођене лудости, тачније, непромишљености услед повођења за емоцијама. Његов коментар испрва се своди на мисао: „Само још то је требало!“, чиме се каже да је главни јунак свестан да се налази пред новим, четвртим искушењем. Остављањем мужа Јованка у Младенов живот поново уноси немир. Она буди протерана, већ утуљена осећања, с којима је Младен мислио да је засвагда завршио још онда – проналажењем младожење за њу и њеном удајом. Младен, дакле, не жели да учествује у нечему што је већ одавно отписано, у чему се не сналази, где

се осећа несигурним и слабим. Све што је мислио да је оставио иза себе и да је далеко од њега – љубав, бол, патња – све је то сад поново изронило преда њ. Сва дотадашња Младенова одолевања Јованки као највећем искушењу поништена су њеним напуштањем мужа. Опет он мора да се бори с емоцијом, да потисне осећајност и не дозволи да ни овај пут, сад када му се нуди без обавезе, не поклекне, већ да остане као што треба.

Из страха да се не опази да осећања према Јованки и даље постоје, Младен се чини невешт, прави се да не зна о коме је реч, која је то побегла:

„Он, још уплашеније, поче:

– Ништа, синко. Него дошла...

Младен застаде и диже главу. Ч'а Марко још уплашеније настави:

– Дошла, синко! И ено: седи. Побегла и дошла, па само ћути и седи.

– Која побегла? Која дошла? – поче Младен, а већ је знао која је то, да је то она, Јованка“ (Исто, 68).

Глумљење незнања повезано је с Младеновим настојањем да покаже како он нема везе с њом, како је чак и сама помисао на Јованку од њега далеко, и како је Јованкин отац код њега дошао само као код „бате“, а не као код неког кога се лично тиче њена судбина, и ко је у њу умешан. У тим тренуцима Младен је још увек прибран и контролисан. О једу, љутњи и жељи за агресијом нема речи. Ова осећања ће се у њему појавити тек пошто чује како Јованка истиче коначност своје одлуке („То је“) и изричито одбија могућност враћања („Жива ја тамо више нећу!“). Дакле, оно на шта Младен реагује није њено бекство већ истицање права на своју вољу, која није, попут његове, усаглашена с нормама патријархалне културе, већ усклађена с осећањима и потребама њенога бића. И то да каже она, жена, из убоге куће. Ко је она да одбаци читав један систем вредности и да себе, своја осећања постави изнад норми једног друштва кад то не сме ни он, газда, па још и бата те средине? Ко је она да тако лако одбаци позитивне стране патријархата само зато што јој се хоће? Да допусти да емоције у тој мери њоме управљају? Најзад, ко је она да има права на своју вољу? То је оно на шта Младен као човек од реда и дужности реагује. Он не разуме то руковођење према сопственим осећањима, способним да одбаце материјалну сигурност и мир у кући. Због тога ће и рећи да њој треба камџија (оличење негативне стране патријархата), која би је научила да цени ону другу,

позитивну страну тога система. На камцију Младен заправо пројектује свој агресивни нагон – који је био толики да „у први мах, од једа, љутње, он умало што се не заборави, умало што не преломи перо, баци тевтер и не скочи да право тамо, код ње, оде, да је заувек, засвагда, изгрди, па чак и избије, на мртво име избије“ – али над којим, ипак, на крају надвладава његово основно животно начело: да све буде као што треба.

Код Јованке се, значи, супротно Младену, запажа превласт осећања над разумом. Стога њен животни императив није да поступа „као што треба“, него као што осећа. И управо јој он омогућава да олако одбаци своје дотадашње друштвене улоге снахе и супруге (односно ћерке и сестре):

„Луда, као што је Бог дао, па ето *дунула* и оставила свекра, мужа и дошла оцу“ (Исто, 68).

Занимљиво је да Младен прво наводи да је Јованка оставила свекра, па тек онда мужа. Стављање свекра на иницијално место указује на њен прећутни договор са свекром о прикривању стварних односа у породици, и прихватању одређених улога. Напуштањем куће Јованка је тај договор, игру, прекинула. Пристанком да пође за другога, Јованка у новој кући није добила статус снахе и жене, већ ћерке и сестре. Та позиција њој у почетку одговара будући да остаје чедна и верна Младену. Међутим, увидевши да Младена њихов непромењени однос можда повређује, она почиње да избегава сусрете с њим. Одвојена од Младена, а немајући поред себе мушкарца који би могао да га замени (брак у који она ступа није само без љубави, него и без могућности за развој неког другог односа изузев сестринског), Јованка се осећа неостварено као жена. Значи, неподношљивост Јованкине позиције у браку проистиче из тога што се њена емоција у односу на мушкарца не развија. Удајом за другога Јованка није желела да се материјално збрине, већ да се оствари као мајка и жена. Због тога као решење и види повратак Младену, човеку који би јој то могао пружити уколико би пристао да је задржи као распуштеницу.

Опажа се да Јованкини отац и мајка на ћеркино бекство реагују различито. За разлику од мајке, која сматра да је Јованка добро учинила што је побегла од сексуално неспособног мужа, пошто се поред њега само „мучи, пати“, отац страхује од јавне бруке и позива се на Божју вољу и скрушеност: „Бог, мори! Бог Господ! Бог! И ако је Бог! Бог нареди да се пати, мучи“ (Исто, 71).

Док код мајке преовлађују осећања беса (што су Стојменови уопште женили импотентног сина, и тиме унесрећили њено дете) и бола (што јој ћерка пати и што јој не преостаје друго но да постане побегуља и прокажена), у оцу осећање страха потискује сва остала. Он је првенствено унезверен и преплашен. Ипак, страх од срамоте не успева да у њему побуди одлучност. Уместо да ћерки сам нареди да се врати супругу, Марко бежи од куће, од суочавања с њом, и Младена моли да је врати. С друге стране, мајке се не тичу ни срамота ни страх. Марковој унезверености и преплашености супротставља се њена узнемиреност („поче брзо да са једног краја на други иде, баца дрва, намешта и виче...“) и одлучност у ставу да Јованка Стојмену не треба да се врати („И нека остане!... Не дам.“). Мајка је та која, у односу на ћерку, заузима заштитничку улогу, која има потребу и храброст да пред Младеном каже: „Не дам“, чиме га истовремено обавештава о својој сагласности за њен распуштенички живот с њим. Разумевање ћеркине патње вероватно проистиче из тога што се и сама налази у сличној ситуацији, с обзиром на то да је и њен муж сличан Стојмену.

Да је свекар све време био свестан синовљеве сексуалне немоћи, и да је њено јавно разобличавање у њему изазвало осећање стида и кривице, како због тога што има таквог сина, тако и због упропаштавања Јованкиног живота, чита се из следећег пасуса:

„И као стидећи се, као да је он свему томе крив, чинећи се да не види Младена, убрза и пре њега сави у улицу и изгуби се у капију“ (Исто, 69).

И поред тога што чује колика је Јованкина патња, бол, несрећа, што чује да је Стојмен импотентан и да је Јованка још увек чедна, Младен доноси одлуку да је мужу врати. Он је, дакле, свесно враћа у тај несрећан, јалов живот, чиме потврђује да су емоције за њега небитне, баш као и људско остварење, да се све мора подредити угледу куће и добром гласу. Младен је мужу враћа јер „тако треба“, али и да би одагнао искушење од себе, да би ствари вратио у првобитни ред, на своје место, и

тако могао наставити живот заснован на догматском поштовању патријархалних норми.

### Однос Младена и мајке

На односу Младена и мајке Станковић се задржава три пута, при чему се тај однос увек представља као различит.

Први пут писац то чини у другом поглављу, када даје лик мајке. Ту је њихов однос приказан као дистанциран, а преовлађују осећања подређености и поштовања. О мајчиној љубави према сину готово да и нема речи – каже се само да је Ката „сву своју љубав преносила [...] на млађег“ сина. Дакле, у овом поглављу се тај однос представља онаквим какав у патријархалној култури и треба да буде – лишен нежности. Сличан је и Младенов однос према мајци: ни на једном месту не говори се о његовој љубави према њој, већ се каже само да је „увек био према матери озбиљан. Строг“. Читав њихов однос био је, уз то, непрестано под контролом очију јавности, а пре свега бабе.

Други пут се писац на овом односу детаљније задржава у шестом поглављу, након бабине смрти. Мајка је очекивала да ће се нестанком баба Стане односи унутар породице донекле променити, будући да више нису били непосредно и непрестано изложени њеноме погледу. После смрти свекрвине, у Кати се појављује „нека већа слобода, одрешеност, лакоћа“, а у целој кући „ослобођење“. Међутим, ослобођење које су осетили сви чланови породице, није се одразило на Младена. Стога ће он бити тај који ће ове поремећене односе унутар породице вратити у претходни ред.

До тога враћања „живота по кући као пре, као што је требало“ доћи ће после Младеновог сукоба с мајком. Иако ова сцена наизглед има функцију да све врати у првобитни ред, примећује се да у односу мајке према Младену долази до промене. Испрва заснован на поштовању и осећању потчињености, тај однос сада почива пре свега на страху:

„А од Младена чисто је стрепела. Сасвим га, од страха, остави, напусти. Дрхтала је пред њим... И кад би дошао, дочекивала би га понизно, са страхом, седела

испред њега...“ (Исто, 90).

С друге стране, у Младену се појављује агресија према мајци:

„Није смео доле к њима да сиђе јер, бојао се, заборавиће се и чисто би је тукао, толико му она дође тешка, мрска са тим њеним нарицањем, кукњавом“ (Исто, 89).

Трећи пут њихов однос ближе се осветљава у осмој глави, у сцени бекства пред турском најездом. Ова сцена је у том смислу вероватно најзначајнија јер се експлицитно истиче разлика између Младеновог опхођења према мајци и његових правих осећања. Такође, у сцени опраштања први пут се откривају и истинска мајчинска осећања.

Младен испрва као да не сагледава право мајчино стање, те њено врзмање по кући и немир доводи у везу са забринутошћу за судбину ствари које не могу да понесу у избеглиштво:

„Хајде ти! Доста. Не можеш све да понесеш“ (Исто, 97).

Наведеној реченици супротставља се наредни пасус којим се указује на право мајчино стање:

„Али она није носила ништа. Само, као луда, чисто изгубљена, не знајући где ће од тешке муке, ишла је из кујне у собу, из собе у подрум, и *једнако, једнако* надала се, дрхтала да ће напослетку и он да се предомисли, реши и он с њима да путује. И не знајући да то зато чини, једнако се вукла, ишла, као да има тобож још шта да понесе, једнако чекајући као на то његово решење, да и он с њима оде, не остаје сам, у сигурној, јасној смрти“ (Исто, 97).

Мајка се у овоме стању лудила и изгубљености налази услед свести о Младеновом препуштању смрти. Ката први пут показује бригу за Младена; ни сада то не чини јавно, о свему се тек слути из њених покрета и држања. Нема сумње да се кроз читав наведени пасус провлачи Катина свест, која се пре свега чита из двоструког понављања речи *једнако*, али и из убеђења да Младена чека „сигурна,



јасна смрт“. Присуство мајчине перспективе запажа се и у пасусу који долази:

„А да му каже? Ко сме да му каже? И зато, клецајући, обамирајући, ишла је, вукла се, а свакад са упртим, преклињућим погледом у њега. Сузе само што јој не груну и не закука углас. Па бар да сме да га изљуби! Ни то. Ено га какав је: строг, нем, каменит. Само строго стегао усне и као да не дише. Чисто чека да они оду, што пре, као у *инат* неком да оду, да их испрати, а он да умре“ (Исто, 97).

Мајка је, значи, разапета између сопствених осећања, која је нагоне на делање, и страха да Младена још више не наљути, да га не ражести, да између њих не дође до нове свађе. Отуда проистиче и њена недоумица о потреби активности („А да му каже?“). Али, већ у наредној реченици недоумица се разрешава („Ко сме да му каже?“). Катин душевни слом очитује се у њеној потпуној телесној одузетости и умној одсутности. Остајо је још једино поглед који је у самом Младену тражио спас, наду.

Из наведенога одломка видимо мајчино спутавање не само плача и кукњаве, већ и пољупца. Међутим, ту није на делу спутаност патријархалном културом, већ страхом од Младена: никакву емоцију она не сме да покаже како га не би наљутила. И у тим тренуцима изгубљености, муке, дрхтања, најјачих осећања, она га види као строгог, немог, каменитог, и због тога не сме ни на који начин да покаже шта осећа.

Интересантно је да мајка, сем што види Младену сигурну и јасну смрт (ако не пође с њима), сматра и да он чека да они „као у *инат* неком“ оду. Због чега? Да ли то Ката можда мисли да ће Младен, напуштањем простора за који је везан његов углед и материјална добит, изгубити смисао живљења? Не чини ли се њој због тога да Младен, одбијајући да с њима пође, радије бира смрт него избеглиштво, а потом повратак у неки другачији простор? И не чини ли јој се да својим одласком и они, цела Младенова породица, потпомажу то његово урушавање, губљење позиције? Напоследку, не чини ли јој се и да га сви они у тим тренуцима издају?

Након тога ситуацију видимо из Младенове перспективе:

„Младен, стојећи на капији, до кола у којима су већ били брат му и снаха, гледао је матер. Погађао је, знао је зашто она сада тобож тако иде, лута, као да је нешто заборавила да понесе“ (Исто, 97–98).

Тек тада он је њу заиста видео и „с *неисказаним болом, горчином*, која му је *палила грло, ишла на нос*, мислио је како *и сада*, на последњем можда растанку, *мора* да је према њој строг, сув“ (Исто, 98). Тек тада и ми видимо колико је Младену била тешка његова улога, колико је она била у супротности с његовом правом природом, и у којој је мери он себе спутавао. Видимо да је и тада, највероватније при последњем њиховом виђењу, он морао према њој бити строг. Тако се патријархални културни обрасци показују као немилосрдни и у најекстремнијим ситуацијама. И да би све то прекинуо, зауставио покренуте емоције и nelaгоду, Младен је „пресече и заповеди да што пре седа у кола, да би што пре отишла“. За ту строгост он оправдање налази у чињеници да је све теже изићи из града. Проналажењем оправдања он заправо жели да прекине своја разматрања, да започету интроспекцију заврши. Уместо самилости, из њега опет проговара патријархат, али му је овај пут за изрицање наредбе била потребна сва снага:

„Мора, јер ено друм почео све више да се пуни, црни, закрчује колима осталих бегунаца. Зато Младен, *скупљајући сву снагу*, не могући више да је гледа како једнако луња, иде по већ пустом дворишту, празној кујни и кући и једнако у њ преплашено, молећиво, убијено гледа, напослетку што строже викну, осече се на матер:

– Хајде већ! Докле то? Хајд одмах!“ (Исто, 98).

На те његове речи, она одговора нема:

„Она само клону. Виде да је све свршено. И не знајући шта више може да ради, са обореном главом, као пресечена, пође колима. Толико је била убијена да, пролазећи поред њега, није смела ни да га се дотакне, опрости се, загрли га“ (Исто, 98).

Глаголом *свршено је* означено је одсуство постојања било какве наде у мајци. Из Младенових речи Ката схвата да не постоји могућност да између њих икада дође до успостављања односа мајке и сина. Схвата немогућност превазилажења патријархалних норми. Према томе, у вези с овом сценом можемо говорити и да Младен бежи од суочавања с мајком; ни на растанку они немају снаге да се суоче као мајка и син, што показује силину патријархалних стега.

Ипак, кад схвати да је Ката, оставши без наде, толико убијена да не сме ни да

га погледа, ни да га дотакне, опрости се, загрли га, Младен разуме колико је за њу важан тај однос мајке и сина. Речима *пољуби ме* он се, међутим, пред мајком не отвара емоционално, већ јој пружа могућност да се бар у тим, можда последњим тренуцима, опходе као мајка и син. Тим јој речима он враћа наду. Гледајући како мајка и брат остварују однос који је њему био ускраћен, Младен је био уверен да је Кати то довољно да би се у потпуности остварила као мајка. Због тога он до тада и не настоји да с њом успостави другачији однос. Али, сада Младен види да јој треба и он, да и у њему тражи сина. Младен, значи, схвата да не може да се с мајком растане строго формално. Он није равнодушан, али из њега ипак не проговара емоција, већ само жеља да јој на расстанку пружи остварење онога што очекује. Да је емоција постојала, он би сам мајку загрлио, пољубио, а не овако, чисто као обављајући неку дужност, узео, обавио њену руку око свог врата и принео јој образ да га пољуби:

„Сам је он *морао* да се до ње сагне, *чисто* узме је, да би могла да стоји на ногама, да би могла да метне своју малаксалу руку око његова врата, загрли га. Сам је он *морао* да јој принесе свој образ њеним устима да би га пољубила“ (Исто, 98).

Како би зауставио покренута осећања, сузе, бол, Младен „још једном сухо, строго понови брату све оно што му је већ толико пута казао, наредио: шта има да чини путем, у којем месту, у ком хану да одседне“. А затим се окрене од кола „не могући више да их гледа, нарочито матер, чију је главу видео како подржавана, наслоњена у снајкино крило, само се тресла, климала, и, из страха да је не би он чуо, чуло се како уздржано плаче, јеца“. Младен одби и да их „по обичају, одгледа док не изиђу и не замакну из улице, већ се одмах окрену и уђе у кућу“. У њој, тако пустој и испражњеној, хладној, он проналази осећање сигурности:

„И ту, у пустој, испражњеној кући чисто одахну. Осети се сам, сигуран“ (Исто, 181).

Нема више могућности за развој осећања која би у њега могла да унесу немир и несигурност. Младен остаје сигуран у својој самоћи.

Дакле, пошто је обавио све што је имао, испунивши тако своју друштвену улогу газде, првенца, онога ко брине о породици, Младен, гледајући како одлазе кола, одбија да настави да игра и улогу Катиног сина. Он је свестан да чак и да жели тај

однос с њом, за то више нема времена, и зато се брзо повлачи. Ова сцена представља, у ствари, Младеново бекство од покренутих емоција, од себе.

Након повратка породице из Лесковца, Младен после одређеног времена тражи од Мике да се одели. Због чега је Младену то одељивање с братом неопходно? Шта тиме жели да постигне? Из уводне реченице деветог поглавља („Једне вечери дође раније кући но обично“) јасно је да у Младену већ неко време постоји немир, нешто што га мучи, а на шта никако не може да се одлучи. Колико је то за њега било важно, али истовремено и тешко да се реши, чита се како из чињенице да дуго времена проводи над тевтером, тако и из његове распојасаности:

„Право оде у собу. Седе. Испред себе метну тевтер, расклопи, метну наочаре а поче да рачуна. Кад се смрачи, само викну:

– Свећу!“ [...] „Мајка, кад је унесе и стави преда њ, затече га погнута над тевтером, са пепром иза ува, без горње колије, већ само у јелеку чоханом са редовима дугмади спреда и крутом, високом јаком“ (Исто, 101).

Младену је, дакле, неопходно разрешење нечега што га мучи, и то, испоставиће се, још откако су се његови вратили у Врање. Оно што га узнемирава јесу односи између њих троје (њега, мајке и брата), који су остали непромењени и пошто су се мајка и брат вратили из Лесковца. Да материјално није разлог раздељивања, јасно говори опис свеће који следи:

„Свећа нова, у златном високом чираку и упаљена осветли њега спреда и место око себе као котур“ (Исто, 101).

Шта је то у Младену могло да пробуди жељу да оствари другачији однос с мајком? Одговор проналазимо у сцени која овом поглављу претходи. Наиме, пошто су ушли у Врање, српски војници с Младеном успостављају однос какав према њему до тада нико није имао. Та врста односа ослобођена страха, а пуна топлине и непосредности, Младена дирне толико да у њему изазове не само сузу, већ и плач. Истовремено, она у њему буди жељу за топлином и присношћу. Могућност за остварење тога он ће видети у односу с мајком, која је на растанку исказала потребу за успостављањем мајчинског односа с њим. Једном осетивши људску топлину,

Младену је тешко да остатак живота проведе лишавајући је се. Међутим, након повратка породице из Лесковца Младена дочкује непромењен однос мајке према њему. На то указује и Младенов доживљај да је мајка слутила „шта ће између њега и њеног Мике да буде“, што значи да, из његове перспективе, мајка и даље само Мику доживљава као свога. Управо зато, остварење другачијег односа с мајком могуће је само ако Мика оде из куће. За одељивање с братом Младен оправдање проналази и пред собом: време је да брат постане свој газда, и да живи са женом одвојено, како би могли чинити шта желе и располагати новцем онако како они хоће.

Запажамо, такође, да Младен све време осећа кривицу према мајци што хоће да јој одузме Мику. Тако он, иако подиже главу, одбија да мајку погледа кад уђе у собу да му донесе свећу („Кад она уђе, он диже главу. На њено ‘добро вече’ оста погнут над тевтером“) <sup>59</sup>. Осећање кривице налазимо и у опису Младеновог погледа у мајчином присуству („...набрана чела и некако горко, суво укочених очију“) у коме се оцртавао бол (јер ради против ње и повређује је), али и одлучност да истера своје (и преко њених осећања). Младен зна да би растанак с Миком мајку убио „тугом, несрећом“, али и поред тога, одлучује да њену љубав преусмери на себе.

Колико је Младену тешко било да се одлучи да се одели од брата видимо и из његове неодлучности пред мајком да позове Мику. Тако, и пошто Ката остави свећу и пред њим постоја, он још увек ништа не говори. Тек на њено питање да ли му још нешто треба, одговара да му позове Мику; и тада се у њему запажа неодлучност, која ће се разрешити бацањем наочара, чиме је означен моменат одлуке да ипак, и поред свега, од Мике затражи да оде.

Иако је обичај налагао да старији брат изађе, Младен никако није очекивао да ће он бити тај који ће морати да напусти породичну кућу. То очекивање темељио је на сопственој улози која није била улога брата и сина, већ домаћина и оца. Отуда је, занчи, проистекао бес: он је био тај који је све подигао, све обезбедио, ко се увек постављао као отац, ко није живео свој живот, већ га је жртвовао зарад породице. Сада се брат према њему опходи губећи то из вида и, по обичајном праву, тражи да Младен напусти кућу.

Да Младен кућу доживљава као своју, види се из следећих његових речи:

„Теби – поче он тврдо, суво – није добро *код нас*. Много радиш, а мало имаш.

---

<sup>59</sup> Да је поглед изостао видимо и из описа Микиног уласка у Младену собу: „Младен диже главу, погледа га“.

А и то што имаш не смеш да трошиш, расипаш како хоћеш. Ниси свој газда. А хоћеш да си свој, да се оделиш. Не можеш више *код мене*“ (Исто, 102).

Одговором Мика у Младену потпуно убија жељу за емоцијом и претвара га у камен. Брат је, дакле, тај који му онемогућава последњу прилику да почне да живи као човек, да се огреје животом.

Након Микиног одговора Младен се преображава. У њему се јављају разочараност и повређеност које воде другачијем односу како према породици, тако и према читавој средини. Све његово потоње деловање само је револт због губитка:

„И после као да на све намрзну. Ништа као да није хтео да види. Све му није било као што треба, ништа не вредело. Тешко томе ко би штогод учинио погрешно! Никад да му он опрости. Никакав изговор, никаква молба, обзир није помагао. Тога никад не би погледао, ни проговорио с њиме“ (Исто, 103).

Младеново стање последица је тога што се од њега, у тренутку када је пожелео да сопствени живот бар донекле испуни љубављу, опет тражило да поступи по обичајном праву. За његове потребе, жеље, није било разумевања, па ће зато и он одбити да према било коме покаже самилост и саосећање. Све оно што је знао да чине кришом и у његовом одсуству, а што им је до тада допуштао правећи се да не види (чак се и склањао како би могли у већој мери да пију, једу и веселе се), Младен више не дозвољава:

„Па и кад све уреди, потчини себи, као пресече: да нико у кући, у дућану, не сме да ради друго него што је он рекао, да се не сме ништа да чини, мисли, жели, креће се друкчије него као што је ред, као што он хоће – опет је био исти“ (Исто, 103).

Каже се потом да је опет био исти, онај стари, строги Младен, али запажа се да његова строгост није више била ни умерена нити усмерена на очување реда и ауторитета, већ је постала искључива, и сама себи циљ. Младен постаје окрутан и бескомпромисан. Као што се од њега увек тражило да поступа по обичајном праву и да се лишава свега, сада он исто то тражи и од других, без изузетка. Зато су сви и у кући и у дућану морали да, укључујући и брата, кад се он појави, „стоје неми,

укочени, чисто да не дишу“.

То тражење да се дужност врши онако како то патријархат у свом најсуровијем виду налаже, проширило се и изван породице, на читаву заједницу: сви су морали радити оно што је требало, никаквих попуштања више није могло бити:

„И тамо, у цркви, морало је бити као код куће. Све је морало бити у реду, на време. И попови, и клисари, сваки да је своје свршио и готови да су кад он дође, да почне јутрење или служба. Чак и просјаци, поређани с обе стране, кад би он долазио, устајали су, збијали се унатраг од њега у редове, не пружали руке за милостињу. Зна се кад он даје“ (Исто, 103).

Младен, ето, чак и међу просјаци, оне који су на маргини друштва, успева да утера страх и заведе ред.

Затварање у себе манифестује се и на плану приповедања. Престаје дотадашња доминација перспективе лика-рефлектора. Самим тим не приказују се више Младенова осећања и размишљања, већ је све дато из перспективе приповедача дистанцираног од јунака.

Нико у вароши, међутим, није могао да на Младену види било какво осећање – увек је ходао „суво, споро, високо“. За тај простор он је своје емоције потпуно затворио.

Однос према друштву, човеку, Младен није променио ни пошто се разболео. Ни пред смрт није дозвољавао да му се ико приближи, да оствари с њим блискост, да ико према њему покаже самилост. Није желео да ико осећа да му је помогао, олакшао муке, кад је оно најболније сам отпатио. Није желео да од икога више ишта тражи. До краја Младен, дакле, остаје изнад средине. Због тога он неће нити молити, нити тражити да му се што донесе – и тада ће наређивати:

„Тако је и умро. Нико није знао ни смео знати кад је легао, разболео се. Нико није смео да му, као осталима, донесе понуде, пита, моли. Што је хтео, сам је наређивао“ (Исто, 105).

Страх од газда Младена био је толики да нико од Врањанаца није смео да било шта пита о њему, да га помене или га обиђе. Зато је и разумљива, после свега, појава

веселости: била је то последица неке врсте раскида с ауторитетом.

Након Младенове смрти, када је отворен његов тевтер како би се утврдила дуговања, пронађена је и забелешка: „Умрећу рањав и жељан“. Она нам открива једног сасвим другачијег Младена, лишеног жеље за успехом, материјалним стицањем, угледам. Читав живот највећег, најбогатијег и најугледнијег човека, „бате“ средине, из те реченице чита се као промашен и неостварен. Ништа што је стекао није могло надокнадити изгубљену младост, љубав, миловања, живот. Све се пред тиме показало малим и смешним. И зато ће Младен и презрети своју друштвену улогу, таквог себе. Уместо пуног потписа, потписао се само именом; и то баш ту, у тевтеру, симболу онога што му је одузело срећу, живот. И као што су негде у тевтеру остале скривене те његове речи, тако је и у газда Младену остао, али занавек, скривен онај прави Младен.

#### *Певци*: (аутопоетички) роман о самоукидању

Трећи Станковићев роман *Певци* такође је остао незавршен, и то упркос пишчевим настојањима и вољи. У средишту приповедања је прича о пријатељству неколико младића, с посебним акцентом на однос Јована и Стојана.

Два пријатеља, Јован и Стојан, оличења су двају принципа. Један је *активан*, и његово се деловање делимично уклапа у пожељну слику о мушкарцу у патријархалној култури (Јован је несмирен, непослушан и својеглав; одрешит, способан, склон борби...), а други *пасиван*, такође само делимично уклопљив у слику пожељног мушкарца (послушан и вредан, Стојан је слабуњав, изолован, не показује одлучност и иницијативу, сексуално је бојажљив). На овакав спој два пријатеља, чији се карактери по много чему разликују, и у тој различитости приближавају и допуњују, наилазимо у причи „Они“, која без сумње представља предложак роману (премда између два текста постоје и очигледне разлике).

Иако почетак романа наговештава животопис Јованов, од другог поглавља прича се преусмерава на приповедање о петорици младића, пријатеља из младости, да би се потом усредсредила на приповедање о Стојану. Други јунаци појављују се мање-више као епизоде у његовом животу. Стојаново одрастање и однос мајке према њему преузети је заправо сиже приче „Тетка Злата“. Но, за разлику од романа неких



других аутора из истога периода, где такав поступак ствара утисак „попуњавања“ приче у циљу ширења обима романа, у Станковићевом делу она је потпуно функционална – доприноси комплекснијем осликавању психолошке мотивације Стојановог лика, а нарочито његовог потоњег односа са Јованом.

Лик одсутног оца код оба јунака појављује се као изузетно важан. Али док Стојан одраста без оца (рано преминуо несрећним случајем), услед чега је његов живот последица худе (несрећне) судбине и снажно осенчен свешћу о присуству смрти, дотле је Јованов живот последица сурове судбине одбаченог сина:

„Слушај – понављао би своју претњу коју толико пута помињаху, Јован већ је на памет знао: – код мене места немаш. Ово, мајстор, он ти је и отац и мати, све. Да знаш: да од његове куће и дућана другог места немаш. Ту да си. Нога и рука ту, у дућану, да ти је пребивена. Нећу да знам за тебе!“ (Станковић 1970б, 143).

Однос Јована и Стојана, испрва заснован на поштовању, временом се продубљује, па обухвата заштиту, разумевање, приврженост, нежност, топлину. Станковић у интимизовању односа два младића иде толико далеко да предочава чак и њихов тактилни однос (за патријархалну културу некарактеристичан):

„И кад би их још више угрејало, Стојан би се извалио у skut Јовану, дигао би лице спрам месечину, зажмурио и запевао [...] А Јован, надносио би се над Стојаном, гледао га и као неко дете руком миловао по образима. Миловао његову меку косу, издуљено кошчато лице“ (Исто, 138–139).

Ако Јована и Стојана чини блиским лишеност, тачније одсуство очинске љубави, потпуно се разилазе када је о односу према девојкама реч. Смелом Јовану супротстављен је Стојан који чин сексуалног сједињавања са женом доживљава као непремостив амбис, као нешто што га у тој мери испуњава страхом да је потпуно онеспособљен за сам чин. Тиме се овај Станковићев јунак приближава Настасијевићевом јунаку:

„Треба само да је додирне, спусти своје руке на њена бедра, кукове и – пала би му, а он би се, ах! тако заплакао. Не што је не воли, није му драго, већ што је то за њега толико велико, силно, много, да он чисто не сме, боји се...“ (Исто, 201).

У поређењу с газда Младеном, јунаком из другог Станковићевог незавршеног романа, који осећа страх од тога да се не покаже слаб, и не одговори на друштвена и породична очекивања, те тако посведочи да није „као што треба“, Стојан осећа стид управо зато што није „као што треба“:

„Према свему био је као равнодушан, не као његови другови, младићи, који било у проводњама, девојкама, било у кицошењу, ношењу, налазе задовољства, радости. Као да није био млад, мушко, већ нешто друго, тако миран“ (Исто, 161). [...] „Стојан, застиђен због тог гледања, одваја се од прозора и ћути. Стид га од тих материних прекора, од те молбе: што он све тако, не као други. [...] И заиста, сам он, Стојан, осећао је, а и по њему могло је да се види, да није као што треба. Никад сасвим задовољан. Увек као да га је било стид, већ му било незгодно, неугодно“ (Исто, 168).

[...]

„Мучен тиме шетао би се по башти, али не средином, већ око зидова, испред дрвећа, као кријући се да га ко не види таква. Осећао би како трава мирише, како дрвеће, стабла, грање, лишће, услед наилажења предвечерја, хладовине, свеже, окрепљено пушта од себе шуштећи неки влажан, зрео, свеж мирис зеленила дрвета; како око њега, из околних високих кућа, доксата, дворишта иду, крећу се. Али зато што је све то јасно, на дану, види се, њега то као гуши, стид га, боји се да га ко не опази и види то што он осећа и подсмехне му се... И зато и тамо кад је, у башти, сам, опет и ту није као што треба“ (Исто, 169).

Услед свега тога он сам као да већ заузима позицију подређенога, неприметног, који се склања и у друштву осећа непријатно, уз истовремено настојање да прикрије жељу за самствовањем:

„И Стојан љут, оневесељен на то, не би ни излазио из баште, догод би их било, долазило, скупљало се на бунару. А опет, није смео да остане много повучен, удаљен, бојећи се да му се оне не подсмехну због те његове усамљености, већ би чисто крадом, полако долазио, приближио би се обично до улаза у башту, где је било цвеће, шишмири, руже, те би ту или седао, или загледао цвеће, леје, чак би и шушкао, да би га оне чуле, могле отуда кроз тарабу и да виде, да им тиме покаже како је он ту, не боји их се, не бежи“ (Исто, 170–171).

Потреба за самоизолацијом, усамљеништвом, неприметношћу и неприсутношћу последица је, дакле, јунаковог осећања недостојности сопствене родне улоге и свести о могућем односу друштва према њему таквом (подсмех, изолација, искључивање). С друге стране, наведена потреба мотивисана је одсуством животне ведрине и јунаковом хиперсензибилношћу:

„И Стојан, осећајући то, знао је како је та његова непотпуна веселост, туђење, као повученост, неугодна, самом њему је мучна а камоли њима, Јовану, Чукљи, матери му. Бојао се, да они не помисле како тиме хоће од њих да се либи, одваја“ (Исто, 169)

[...]

„И Стојан би једва чекао да све то прође, а знао је да ће то с даном да се сврши. И ваљда зато је он свакад, кад се дан одмицао, губио, осећао се лакши, слободнији. И што би више мрак долазио, ноћ бивала, он се осећао све слободнији и слободнији, зато што се у мраку све губило, нико већ не може да види шта је, како му је, какав изгледа. Нема да стрепи, црвени, бојећи се да ће му се ко подсмехнути било замишљену, сетну, било веселу. Нико не може да га види, јер мрак је, ноћ, и он сам, усамљен“ (Исто, 171–172).

Тренуци напуштање позиције аутсајдера, када нестаје стид због онога што јесте, када доминира и влада другима, те, надасве, када испољава моћ, јесу моменти певања:

„Стојан почиње. Почиње да износи, пушта свој глас. Али у почетку задржавајући га, дубоко, јако, чисто не доликује његовом слабом, бледом изгледу. Изненађује. Сви гледају у себе. Не смеју главу да дигну, покрену се, накашљу, као да не повреде, не учине да нестане тог његовог гласа, гласа тако чудна, јака, а широка, да осећају како почиње да им се вије око глава, загрева их, почиње да продире у њих, као поткопава, буди нешто успавано, мило, драго, једном већ познато. [...] Пева, и то онако широко, из дна срца, с раздраганошћу која их све обухвата и чини да песма, оне речи, чудно иду, продиру у њих и као да код свакога буде неки особити, његов, некад доживљен догађај, успаван спомен, осећај. А опет као да су сви ти различити особени осећаји ту, у тој песми, нарочито у оној широкој, топлој раздраганости гласа Стојанова, која чисто изненада, право, одједном, као руком, за срце човека хвата, те се она купе и пуштају од себе уздахе, потврду затајана бола...“ (Исто, 188–189).

Станковић, попут Андрића, успева да у једноме лику оцрта две крајности – с једне стране осећање дубоке личне недостојности која условљава стид, а с друге, превазилажење тих осећања исказивањем сасвим изузетних, готово надљудских способности (у моментима док пева), те задобијање моћи над свима.

Али, за разлику од Андрићевог јунака, Стојан и у певању открива недостојност која се везује за сопствену родну улогу. Зато престаје да пева. Ново самоукидање последица је свести да му као младићу (мушкарцу) не приличи да пева љубавне песме:

„Зато се све више повлачио. Стид га било да пева, а још мање као пре, и као што је само он осећао, знао; да пева сетне, љубавне песме; да у њих уноси ону своју, личну топлоту, раздрагану – ох, толико тешку и милу! – тугу, бол. Бојао се да не кажу како се већ мази тиме. И зато је све више, радије певао црквене песме, псалтир које је код владике учио. Њих је радо певао зато што је у њих чисто уносио оно од свога што се стидео да каже у овим, световним песмама. Јер ово су црквене, свете песме и ту нема нико да му замери, посумња, као што би, кад би певао неку обичну, љубавну песму, па у њој спомињао драгу, име какво, те ко посумњао да он сигурно на ту и ту мисли, и зато тако чежњиво, страсно пева. Овде тога нема. Псалтири, тропари то су свете песме и нема ту ко да посумња, помисли рђаво и онда он може њих да пева до миле воље, свуда, на сав глас.

И због те своје стидљивости, осећања: како сада већ није ред, паметно да као пре, кад је био мали, и сада онако пева по славама, свадбама, Стојан је ретко, управо и престао више да пева. [...] Није знао због чега, зашто, само осећао је: да није у реду, да је већ велики, човек, и да за њега више то није; не доликује му. И зато, с дана на дан, бивао је све више повученији и усамљенији“ (Исто, 194–195).

Ово самоукидање без сумње је морало оставити трага на Стојана и његово потоње поимање смисла живљења, чак би се можда могло рећи да је управо оно могло бити узрок његовој смрти. Губитак себе, а затим и животног смисла услед слеђења туђих (културом наметнутих) очекивања, тема је која је већ проблематизована у причи „Они“. Међутим, док је у поменутој причи јунак обесмишљен допуштањем да одбаци своју прву љубав (Мару) и пристајањем на брак са другом женом, у роману се његово обесмишљавање везује за укидање властитог

постојања кроз песму и певање. Јунаково певање одређује се као „чудно“ и „незнано“, самим тим извесно и као оно суштинско за његово биће:

„Било јој је тешко, као страх је хватао од тог, таквог његовог унесеног, некако чудног певања. [...] Али баш то незнано певање задавало је матери страха“ (Исто, 160).

На повезаност песме и Стојановог бића упућују и описи емоција и расположења исказаних кроз његову песму, а који, након њеног завршетка, не само као да настављају да живе у јунаку-певачу, већ га и битно одређују.

Женидба Софком и добијање детета тешко да су могли осмислити Стојанов живот, пошто цела његова појава сведочи о неприлагођености и несналажању у свакодневном животу. Његово егзистирање уско је повезано с „незнаном песмом“, на шта непрестано указује и Стојанова мајка – њени се и немир и трагично осећање везују искључиво за ту песму:

„Мајка му, док он пева њој познате песме, сва се топи од радости слушајући га, али кад он, онако повучен, унесен, почне друго, нешто ново, чудно, одмах би га прекидала.

[...]

– Немој, синко, немој! – прекидала би га она.

– Што, нано? Зашта? – једва би се трзао, и чисто као с муком се растајао, прекидао то своје певање.

Мајка му, још уплашенија од тога његовог тешког, као с муком отрзања, заноса, упорно би продужавала да га прекида, моли, као освешћује.

– Немој то. Певај друго, ово, обично... Шта то?

Али он је баш то највише волео. Ове, обичне, свакидашње песме толико је већ знао, певао их, да су му биле отупеле. А у овом, своме певању, извијању, заношењу гласа, он је налазио нешто ново, своје. И зато би као с муком пристајао на материну молбу и престајао да пева.

[...]

Ни сама није знала зашто, али тек се јављала као нека далека, изненадна сумња при сваком таквом његовом унесеном певању, и увек би јој долазио чудан, као болестан, не здрав“ (Исто, 160).

## Лик Јована

Кроз Јованов лик, оцртан у највећој мери на почетку романа, дат је опис младића који је задобио статус успешног домаћина, како у породици тако и у средини. Јована, као главу породице, укућани слушају и исказују му покорност. Чак и пошто сину препусти вођење трговине, овај се на очев позив увек одазива и ћутке пред њим стоји, слуша га:

„И заиста, син би му долазио. И као да не види да је он пијан, није као што треба, већ као увек што је стајао пред њиме, тако би и тада стајао, понизно, ишчекујући зашта га је звао. Јован, одобровољен таким синовљевим једнаким поштовањем и сам би се трзао. [...] Син га слуша трпељиво. Одобрава му издатке и враћа му натраг новац кад му Јован, што му је преостало, вади и даје“ (Исто, 130–131).

У лику Јована, човека поштованог и пословно успешног (сва зарада приписује се њему) приказан је животни неиспуњен и неостварен мушкарац. Након повлачења из трговине остаје да ужива у своме домаћинству, уз супругу, доброг сина, снају и унучиће. Ипак, читаво лето проводи повукавши се на њиву како би се изоловао, усамио. Његов однос према породици, а посебно према жени, прате инак, иронија и нетрпељивост (изузетак су унуци), што је посебно долазило до изражаја у тренуцима опијања и у периоду након трежњења:

„После тога, ако је зима, нема где да излази, већ ту, кући мора да ради, по два, три дана не би се виђао. С никим се не састајао. Нити у кући са сином, женом говорио. Чак би сам ручавао, вечеравао. Једино децу, унучиће што би трпео око себе. И то би трајало док не би се заборавило оно његово. А ако је то лети, онда би одмах одлазио на своје њивче, бостан, да тамо ради, надгледа, чува.

[...]

Но и овако, у обичним приликама, био је некако повучен, усамљен. Изгледало да више воле да је изван куће, чак и од вароши. Најрадије био је тамо, у пољу, на њивчету“ (Исто, 135).

Смисао егзистирања Јован проналази лети у сађењу бостана, зими у прављењу зимнице:

„И целог лета он би тамо био, садио, продавао. И тек кад дође јесен, бостан пређе, поврће се обере, кад слане почну да падају и опрже све, све кад оголи, кад већ на пољу не може да се издржи, он се последњи диже, пали колибу и долази кући. И онда кући почне да спрема зимницу. [...] Све би то он сам уређивао, спремао“ (Исто, 136).

Ретки одласци Софки, Стојановј жени, последица су пробуђеног „оног његовог“, те потребе да остане у додиру са побратимом Стојаном, макар и кроз чисту илузију: кроз седење као некада с њим што је седео на миндерлуку, а мимо обичајне забране посете удовици у дому:

„Софка му износи столицу, нуди га да седне у двориште до бунара или у башти. Где он хоће.

Он одбија:

– Нећу. Хоћу у собу. У ону велику где је и он, побратим мој седео... Тамо ћу...“ (Исто, 133).

Јован осећа припадање томе простору, Стојану, у тој мери да његовој супрузи додељује место значајније него сопственој породици:

„– Ако, узми, вели: – Да ти није просто ако, кад ти што нестане, а ти не потражиш. Пошаљи. Макар ‘по пиле’ јави ми. И, мојој кући нећу да пошаљем, а теби – послаћу!“ (Исто, 133).

С обзиром на то да се још у уводу романа открива да је Јованов побратим Стојан умро, нема сумње да би се прича, у завршном делу, опет вратила на Јованов живот – његова би се судбина тако нашла у оквирима романа.

Опредељујући се да роман наслови множинским обликом – *невци* – Станковић је вероватно замислио роман у коме би пратио судбине неколико јунака, пријатеља, те представио особени начин осећања и живљења. Смисао тог живљења превазилазио

би потребу за сигурном и материјално стабилном егзистенцијом, и читовао се у осећању и иживљавању *оног њиховог*. Такав живот био би различит од онога какав је касније живео Јованов син:

„И почне да суче бркове, гледа у сина и као сажаљевајући га, почне оно своје: како, кад је био у тим, његовим годинама, новцем се играо. Мецедије, дубле ли, мамудије? Што год човек хтео, имао. Пара тада падала, толико се зарађивало. А тада и други свет био. А не као сада. Ето, он овако стар, седи па гледа а оно свет, младеж, – ништа. А у његово време, кад је он био млад ‘на ногу’“ (Исто, 131).

Забележено је да је Станковић пред крај живота истицао да му је посебно стало да, осим романа *Газда Младен*, заврши и роман *Певци*. Оба остају недовршена због релативно нагле и неочекиване пишчеве смрти. Од *Певаца* је, нажалост, сачуван само почетак, то јест најава приче о трагичној судбини јунака, који услед културних и друштвених обзира укида простор за самоисказивање, укидајући тако сопствену егзистенцију.

Могуће да је баш романом *Певци* Станковић изразио однос према сопственој поезици и на тај начин открио и један од разлога због којег је престао да пише.<sup>60</sup>

---

<sup>60</sup> Станковића је критика, посебно она након Првог светског рата, свела на писац љубавних прича, дерта и севдаха, окренутог жалу за младошћу и старим временима, што се критички оцењивало као израз једног (превазиђеног) старог, несавременог, романтичарско-реалистичког поетичког концепта.



Увид у неколике досадашње приступе  
Ускоковићевом стваралаштву

Важност појаве Милутина Ускоковића у српској књижевности приметили су још пишчеви савременици. Тако је Јован Скерлић истакао композициону вредност његових дела (потоњи истраживачи то су само потврдили), а похвално се изразио и о језичко-стилским особеностима (сматра се једним од твораца београдског стила, те не изненађују детаљне анализе, чак и читаве студије посвећене језичко-стилским карактеристикама дела овога писца<sup>61</sup>). У којој је мери Милутин Ускоковић за релативно кратко време стекао велики углед као писац, сведочи и његово појављивање у *Алманаху хрватских и српских песника и приповедача*, из 1910, уз имена других значајних српских књижевника – Иве Типика, Светозара Ђоровића, Вељка Милићевића; позвани су били и Борисав Станковић и Петар Кочић, али приче нису послали.<sup>62</sup> У ову публикацију, уврштена је једна Ускоковићева прича, „Магаре“. Занимљиво је да су аутори сами писали своје биографије (штампане на крају књиге). Осим устаљених информација (дан, месец, година и место рођења, порекло, дотадашња дела...), Ускоковић је оставио траг и о неким својим поетичким концептима – говором о односу према свету нагласио је идејну сферу сопственога дела. Ову његову аутобиографску забелешку наводимо у целини:

„Рођен сам 4. јуна 1884. у Ужицу, од оца трговца. Школовао сам се... итд. Догађаји који су се збили у моме раном детињству, показали су ми сурово, да, изван

---

61 Вид.: Мирослав Николић „Језик Милутина М. Ускоковића“, као и Драгољуб Зорић „Стилско-језичке одлике романа *Дошљаци* Милутина Ускоковића“. М. Николић је чак, осамдесетих година (1976–78), три студије посветио анализи Ускоковићевог језика.

62 Петар Кочић поводом Ускоковићеве збирке *Кад руже цветају* бележи: „Па ипак се све лако чита јер г. Ускоковић, као можда ниједан наш млађи приповедач, осим г. В. Милићевића, располаже књижевном културом и једном нарочитом вјештином да све ствари хармонично распореди и да сваку ситницу стави на њено право мјесто“ (Кочић 2002б, 283).

најужег породичног круга, најбољи пријатељи су: природа и књиге. У истини, то троје ме никад нису преварили. И примали су ме, оберучке и својски, каткад бих се из осталог света вратио, рањен физички или морално. Ма како да су искуства била сваки пут врло опора, једном окрепљен ја сам остављао сва та три пријатеља, да се вратим поново у свачији свет, да се наново радујем и жалостим, надам и разочаравам, радим и беспосличим. Ето, ти преласци из једног у други од та два света, то је цео мој живот. Он је био често горак, досадан, тежак, бесмислен, пун увреда, али, у тренуцима присебности, изгледао ми је увек такав да га не бих дао ни за чији други, кажем вам искрено“ (*Алманах* 1910, 118–119).

Уз Скерлића, читав је низ критичара такође указао на Ускоковићев значај (Владимир Гаћиновић, Исидора Секулић, Бранко Лазаревић, Аница Ђукић...). Од засебних студија посвећених овом српском писцу свакако је најзначајнији рад Радомира Ивановића, плод вишегодишњих истраживања и студиозног бављења књижевним делом Милутина Ускоковића. Интересовање за пишево дело посебно је порасло 1985. године, када је публикован зборник научних радова посвећених стваралаштву Милутина Ускоковића, а у којем су сабрани текстови петнаест аутора; не смемо занемарити ни новија истраживања (Драгољуб Зорић, Милутин Пашић, Весна Матовић, Марко Недић, Тијана Тропин, Јелена Панић, Марина Костић...).

Јован Деретић делу Милутина Ускоковића приступа поређењем модерног и патријархалног човека. Основна је разлика међу њима, према мишљењу овога историчара књижевности, у томе што се патријархални човек сагледава као онај ко је „нераскидиво везан за своју средину, чврсто укоренен у родно тло“ (Деретић 1985, 6–7). Такав јунак, сматра Деретић, типичан је за српску реалистичку књижевност. Њему је супротстављен „модеран човек бачен у свет, он је у њему дошљак, странац, без властитих корена, и стога увек изнова тражи пут у свој изгубљени завичај“ (Исто, 7). Одлике патријархалног човека су, дакле, укорененост и осећање припадања, а модерног искорененост и лутање. Оваква поларизација заводљива је, али, бар када је реч о српској реалистичкој прози и Милутину Ускоковићу, донекле уопштена. Наиме,

чини се да у прози реализма осећање припадања родном тлу ипак не детерминише (патријархалног) јунака у толикој мери, а, с друге стране, модерност (Ускоковићевог) јунака не почива превасходно на његовој искорењености (мада искорењеност јесте велика тема књижевности српске модерне), будући да јунаци Ускоковићевих романа на крају постају свесни патријархата као идеалног уређења које, између осталог, омогућује припадање. У студији „Милутин Ускоковић и његово место у развоју српског романа“ Деретић као да показује како је за Ускоковића идеално друштво патријархално, а да насупрот њему стоји модерно, што је, имајући у виду пишчев доста обиман стваралачки опус, ипак генерализација. Сагледавајући модерност овога романа у теми искорењености, Деретић закључује да у *Дошљацима* „такве хомогене заједнице не постоје, постоје само појединачне личности окружене другим појединачним личностима“ (Исто, 7), што би се лако могло довести у питање уколико се усредсредимо на живот брата главног јунака Милоша Кремића, и његов однос према породици. Под знаком питања је и повезивање књижевности реализма с идеализованом представом о патријархалној култури (и то већ увидом у рану прозу Јанка Веселиновића).

У наведеној студији Деретић потпуно одриче и постојање љубави између Милоша и Зорке, свдећи њихов однос на следеће: „То су два усамљена људска бића упућена једно на друго више потребом да се савлада усамљеност, да се не буде сам, него истинским осећањима“ (Исто, 7), чиме се пренебрегава сложена психолошка драма између јунака и друштва. Велики српски књижевни историчар у вези с тим закључује: „Тако се живот из љубави у овом роману изокреће у своју супротност: не жртвовање себе ради другог него жртвовање другог ради себе“ (Исто, 7). Оваква теза није одржива ни када је реч о Кремићу ни када је реч о Зорки, а још је мање одрживо запажање да су Зорка и Милош „ваљда први љубавни пар у српском роману чија веза [...] почива искључиво на сексуалном односу“ (Исто, 8).

Одређивање Милоша Кремића као патријархалног човека (став супротан Деретићевом, али и многим другим Ускоковићевим проучаваоцима) налази се у раду „*Дошљаци* – први модеран роман у Срба (вриједности и контроверзе)“ Светозара Пилетића, који сеоску средину у *Дошљацима* ишчитава као „неначету“, као средину у

којој владају присни међуљудски породични односи: „И сада долази објашњење зашто, објашњење које открива мотиве многих поступака Милоша Кремића, као и поступака патријархалног човека уопште, љубав према широј породици, посебно према мајци. [...] У том односу ‘слатко од дуња’, ‘из наше баште’, ‘наше слатко’, па ‘чарапе да се доврше’ детаљи су који потврђују да је село још ненацето, да живи напоредо са малом вароши у малој вароши, да живе и користе рукотворине. [...] Циљ би био да се укаже на [...] релативно чврсте везе које постоје у породици између свекрве и снахе и између свих чланова“ (Пилетић 1985, 11). Овакав закључак – да Ускоковић слика идеалну сеоску породицу – могуће је проблематизовати сагледавањем фигуре оца.

Часлав Ђорђевић Милоша Кремића не посматра из перспективе уклапања у патријархални тип мушкарца. Према овој интерпретацији, реч је о једном новом типу „јунака (образованог, неуротизованог и декадентног индивидуалисте), дотле мало познатог у српској прози“ (Ђорђевић 1985, 23); он, рекло би се, Милоша Кремића пре види као антипатријархалног мушкарца чије је деловање усаглашено са „предавањем срцу“. Ипак, Ђорђевићево тумачење почива превасходно на сагледавању јунаковог односа према идеологијама, јер закључује: „Ускоковићеви јунаци [...] одбацују приземни прагматизам и покушај научног прилаза стварности [...] и предају се ‘прохтевима срца’. [...] Предавање срцу је у ствари предавање љубави, апологија страствености“ (Исто, 24).

У идеолошке претпоставке Ускоковићеве поетике романа, посебно *Чедомира Илића*, можда је најдубље захватио Миодраг Протић у раду „Идеје у делу једног романописца“. Протић у Ускоковићевом роману из 1914. види „известан прилог обнови конзервативне идеологије“ (Протић 1966, 431), сматрајући да се писац „од модерних француских писаца [...] научио [...] списатељској вештини“, али није „добрио и нов књижевни менталитет“ (Исто, 439). Ускоковић је, исписује Протић, „европски образован интелектуалац и у извесном смислу чак и књижевни модернист; по својим идејама, међутим, он тежи моралном и социјалном конзерватизму“ (Исто, 435). [...] „и идејно и сентиментално [...] привржен моралним појмовима патријархалног друштва; опадање патријархалног морала он је видео као потпуни пад

моралних вредности“ (Исто, 439). Зато закључује: „Објашњење Ускоковићевог социјалног песимизма треба донекле тражити тамо где и објашњење социјалног оптимизма наших сеоских реалиста: они су веровали а он није, у продужење патријархалног начина живота“ (Исто, 423). Протић изводи и занимљиве тезе о утицају Бергсона на Ускоковића, а задржава се и на пишком односу према Светозару Марковићу, Димитрију Туцовићу, Николају Чернишевском и Морису Баресу.

Радомир Ивановић такође указује на утицај Светозара Марковића, али и Васе Пелагића, као и на пишково дружење са Магом Магазиновић, Добросавом Ђорђевићем и Димитријем Туцовићем, но не успоставља посебне везе. Ускоковићево стваралаштво, према његовом мишљењу, обележено је друштвеним и идеолошким променама које су наступиле почетком XX века, и разочарањем у њих: „Почетак XX века уједно је и почетак нове грађанске идеологије, борбе за остварење већих грађанских слобода, либерализма и егзалтираног доношења планова о националном уједињењу. После бродолома тих идеја наилази [...] резигнираност и незадовољство“ (Ивановић 1968, 29). [...] „После слома династије Обреновића Србија је кренула путем грађанског парламентаризма. Очекивања од тог заокрета била су много већа од онога што је стварност пружила. [...] Иако ван политичких борби, Ускоковић није био незаинтересован. Он је ближи самосталним радикалима него социјалистима. [...] Био је присталица националистичке политике коју је водио *Српски књижевни гласник* и круг окупљен око њега“ (Исто, 38–39).

У монографији *Милутин Ускоковић* Ивановић проучава сличности и разлике између раније Ускоковићеве прозе и оне настале нешто касније, како на формалном тако и на тематском плану, истичући као доминанту пишкове прозе песимизам, али и култ патријархалне културе: „Песимизам из цртица и приповедака разликује се. [...] У цртицама он је тренутна импресија која ће већ наредног тренутка нестати и бити замењена неком новом врстом, а у приповеткама и романима је плод дуго ношеног болног сазнања и животног искуства“ (Исто, 60). [...] „Прва цртица ‘На очевом гробу’ дирљива је исповест унесрећеног сина. [...] По њој се види колико је писац био везан за породицу. Та веза је код њега достигла патријархални култ. Све је безвредно пред

тим светим везама оца и сина. То је још један доказ колико патријархалног носи Ускоковић“ (Исто, 66). Ивановићева интерпретација Ускоковићеве прозе зато и почива превасходно на препознавању патријархалног култа у његовим делима, и везивању јунаковог слома за живот у велеграду. Тако, према мишљењу овога истраживача, „Кремић гаји култ породице“, а пишчеви „јунаци, заувек разочарани, одлазе у провинцију [...] да се живи сахране“ (Исто, 106–107), по чему се разликују од Милићевићевих јунака, „који започињу свој прави живот у делу тек после разочарења у велеграду и одласка у провинцију“ (Исто, 107).

У одређивању јунака модерне према градској средини најсликовитији је, чини се, Бранко Лазаревић: „Горштаци или патријархалци долазе са планина у велику варош где су односи другачији (они их називају изопаченим), упадају у мреже сложених појава и, не могавши да их схвате, они протестују; не могавши да их победе, они падају у жалопојке и печал. Наравно, нешто и примају. И, отуда, извесна ‘двојност’ у њима. [...] Питање личности није толико у питању колико је у питању личност према другим личностима и, нарочито према месту и средини. [...] Све Ускоковићеве личности су на том плану: разочарења, промашености, неостварене наде, сукоб ‘чисте’ и ‘свеже’ личности са ‘калом’ грађанским и великоварошким. Али, та аркадијска личност није искључиво само то. Она се, донекле, и снашла и, са немиром, прилагођавала и ‘кварила’. Милош Кремић није само пастир нежне душе него и човек који хоће да рачуна. [...] Они се труде да ‘резонују’ маловарошки“ (Лазаревић 1932, XI).

Ивановић Ускоковићеве идеолошке промене везује за роман *Чедомир Илић*: „Његов јунак удаљава се од учења Светозара Марковића и Васе Пелагића, које је са одушевљењем прихватао у најранијем добу, постепено улази у неке сумњиве варијетете социјализма (занатлијски социјализам) [...] док се потпуно не одвоји од својих симпатија“ (Исто, 170).

Иако уочава идеолошке разлике у ова два романа, Ивановић закључује да „постоји знатан број паралела које садрже оба романа. Оне су доказ пишчеве неспособности да диференцира ситуације, карактере и појаве“ (Исто, 176). Ипак, највећа замерка односи се на приказ јунакиња: „Интересантан је Ускоковићев однос

према жени, њеном схватању љубави и брака. Колико год писац дозвољава извесне варијације у ликовима и карактерним особинама јунака, толико остаје доследан у ставу према жени и објашњавању њене психологије. Изузевши ликове из најранијих књижевних покушаја, сви остали женски ликови своде се на један. Њега обавезно карактеришу ове особине: патријархалност, поштовање девојачке чедности, неговање култа брака и спремност да се том култу жртвује цео живот, страсти и пролазно задовољство“ (Исто, 176). Теза је то с којом Јован Деретић, у помињаном раду, унеколико полемише.

Резимирајући Ускоковићев однос према патријархату Радомир Ивановић исписује: „У таквом старомодном и архаичном ставу, који се коси са његовим модерним схватањима живота, Ускоковић проналази уточиште. Ова оаза морала служи му зато да би у њу сместио савршенство људских односа, али његови јунаци ретко остварују тако савршену заједницу“ (Исто, 177), да би закључио: „Ускоковић жали за патријархалношћу. За разлику од осталих књижевника, он не верује у њену одрживост. Међутим, он не верује ни у напредак науке“ (Исто, 184).

Милорад Најдановић у Ускоковићу (уз Милићевића) види „писца-међаша“, који разбија „затворени и зачарани круг патријархалности и у литературу уноси модерније мотиве и савременије ликове“ (Најдановић 1983, 476). Како даље бележи, реч је о јунацима-интелектуалцима „који кидају пупчану врпцу са завичајном средином и традицијом, упловљују у немирне воде градског живота, растрзани су великим амбицијама које гаје и обеспокојавани развијеним сензибилитетом“. У којој мери Ускоковић раскида са до тада доминантним културним моделом биће више речи у наставку рада, али неоспорно је да Ускоковићеви јунаци носе обележја сензибилних интелектуалаца дошљака и духовних луталица, што је истакла и већина других аутора. Тако је Радован Вучковић, који је Ускоковићево стваралаштво довео у везу и с авангардним поетикама (ово се посебно тиче симболике предмета), закључио: „Uskokovića danas ne možemo da čitamo samo kao pisca koji delima svedoči o jednom vremenu, o svojstvima tipičnog i kontroverznog junaka u njemu, već i kao autora koji je, zajedno sa drugima iz svoje generacije, pokušao (pitanje je za sebe sa koliko uspeha) da pronalazi nova rešenja, da bude u toku promena na prelazu iz prve u drugu deceniju XX

veka, koje su imale presudno značenje za avangardnu književnost docnije“ (Вучковић 1990, 434–435).

### Прве збирке: најавна и развој доминантних представа и мотива

Милутин Ускоковић се у књижевности појављује 1905. године збирком *Под животом*, коју чини низ приповедачких цртица разврстаних у три целине неједнаког обима. Тако се прва целина, „Ништи“, састоји од осам прича; друга, „Из интимног круга“, од седам; а трећа, „Morituri“, од четири. Иако је збирка овако компонована, чини се да у њеномe структурисању није био пресудан искључиво тематски принцип, будући да се запажа поштовање и хронолошког следа. Прве две приче у збирци су и најраније написане, 1902. године; након њих следе две настале 1903. године, а остале су, све до последње приче, датиране 1904. годином. Када је о форми реч, запажа се да у причама доминира кружна композиција, која ће преовлађавати и у осталим пишчевим делима (*Vitae fragmenta*, *Дошљаци*). Овакав принцип компоновања Милутин Ускоковић ће временом напустити (не налазимо га у пишчевом другом, последњем роману *Чедомир Илић*). Ускоковић ће из стваралаштва постепено потискивати и лиризацију прозе (најинтензивнија је у збирци *Vitae fragmenta*), а интензивирати фабулацију, и укључивати историјску тематику (најизраженија у *Чедомиру Илићу*).

Прва Ускоковићева збирка значајна је и због начињања проблематике важне за његово дело уопште – односа мушкарца према друштву и свету, као и односа жене према мушкарцу. Ускоковић остаје у релативно традиционалним оквирима када је реч о сагледавању родних идентитета. Овакво виђење ће задржати до краја стваралачког рада.

Збирку *Под животом* отвара изразито лирска цртица „Господин који чини добротина“ (налази се на самој граници према песми у прози). У њој, насупрот лакоћи ритма, који истиче лирски потенцијал ове поетске прозе, стоји суровост женске судбине у граду. Премда сусрет Господина и сироте девојке доводи до низа



доброчинства, на крају приче Господин сироту девојку сексуално искориштава. Тиме се присуство ироније у наслову открива тек на крају цртице, а односи се на представника грађанске културе. С обзиром на то да је реч о краткој форми и једном од најранијих радова Милутина Ускоковића, а како бисмо што боље представили поетизацију прозе и иронију, ову уводну цртицу наводимо у целости:

## I

Јесење хладно вече.

Киша уситнила и пробија и срж у костима. Вода цури из дрвета и камена.

Сиротица дрхти под стрејом, без вечере.

Господин је добар, па је шаље у крчму на вечеру.

Господин је учинио једно доброчинство.

## II

Јесења хладна ноћ.

Киша уситнила и пробија и срж у костима. Вода цури из дрвета и камена.

Сиротица дрхти пред крчмом, без преноћишта.

Господин је врло добар, па је води у свој стан на конак.

Господин је учинио и друго доброчинство.

## III

Јесење хладно јутро.

Киша уситнила и пробија и срж у костима. Вода цури из дрвета и камена.

Сиротица дрхти, без наде.

Господин је сушта доброта, па јој пружа нешто новаца, и шапће јој да је неће заборавити.

Господин ће и даље чинити доброчинства.

Овакав вид представљања мушко-женских односа (жена зависи од мушке воље и њему препушта сопствену судбину) и грађанске културе Милутин Ускоковић у највећој мери задржава и касније, у другим делима. Са овом причом додирује се цртица „Изволте!“ из истог циклуса. И она је подељена је у три дела, и доминира поетизација прозе. У њој се слика животни пут једне градске сиротице – од наивне, стидљиве и бојажљиве девојчице која у кафани нуди цвеће, преко хладне, дрске и разголићене девојке која нуди сопствено тело, до погурене и мршаве старице која нуди душе. Позиција мушкарца слична је оној из уводне приче: он седи, одбијајући или прихватајући женске понуде.

Насупрот лику градске сиротице поставља се лик госпођице из приче „Госпођици Н. Н.“. Овде је госпођица та која оставља младића, а мушкарац размишља о дану када ће се она, спознавши пролазност, са жаљењем сећати и њега и младости.

Жена је у много већој мери одређена односом према мушкарцу него према друштву. Друштво Ускоковићеву јунакињу интересује само као оно пред ким не сме да изгуби глас поштене девојке („У диму“). Жена је у збирци *Под животом* поштена и верна, изнад свега добра мајка („Крај огњишта“, „Била једном...“). Лик девојке најчешће је наиван („Била једном...“). Међутим, Ускоковићеве жене, ако и јесу лишене порока, нису лишене сексуалности. У причи „У југовој ноћи“ описује се сусрет у ноћи и сексуални однос између главног јунака и девојке која након свитања заувек одлази. У другој цртици („Исцеђен лимун“) жена се јавља као еротизовани субјект који не може да обузда сексуални нагон, па супституцију проналази у исисавању лимуна, који, након што га исцеди и он се смежура, хладно одбацује, не осврћући се више на њега:

„Принесе га својим сувим уснама, стеже га свом силином, и почне страсно да сише његов свежи сок.

О. како јој је блажио груди!

[...]

Страсно, лудо, гризла га је и сисала. Али кад се лимун смежура, кад му неста сока који блажи, она га стеже још једанпут, па га хладно баци у запећак, и више се не окрену на смежурани, исцеђени лимун.“ (Ускоковић 1905, 16).

У осталим цртицама је девојка представљена као искоришћена, никада као она која искориштава.

С друге стране, мушкарца, више оптерећује настојање да сагледа како свет и друштво стварно функционишу, потреба да уочи могућности за стицање материјалне сигурности и достизање друштвеног успеха, као и потрага за смислом властите егзистенције и остваривањем пријатељских веза. Углавном је представљен као интелектуалац који немиран лута („У прашини“, „Реквијем“). Он може да разобличи друштво и начин на који свет функционише, не идеализује ни љубав ни пријатељство („Реквијем“, „Туђинци“, „У прашини“). За његов лик везују се углавном мотиви усамљеништва и осећања да га је друштво искористило. Излаз из усамљеништва неретко се проналази у алкохолу („У прашини“). Еротско код Ускоковићевих јунака везано је за искоришћавање и егоцентризам („Господин који чини добротворства“, „Била једном...“, „Басна“, „Изволте!“).

Породица је у животу појединца стожер; она му, кроз фигуру мајке, пружа заштиту („Била једном...“, „Крај огњишта“). Фигуру оца у збирци из 1905. не налазимо, а касније је он представљен углавном као онај ко породицу доводи до пропасти; најчешће је слабић и алкохоличар. Породица је у стању не само да чува, већ и да обнавља животом начетог појединца. У збирци *Под животом* једна од доминантнијих опозиција јесте породица–свет, при чему се породица увек види као оно позитивно, што појединца чува, а свет као оно што је непријатељски настројено („Крај огњишта“, „Била једном...“).

У другој Ускоковићевој збирци *Vitae fragmenta* (1908)<sup>63</sup> осећања

---

63 Фрагменти из ове збирке објављивани су у периоду 1905–1908 у периодичним гласилима (*Српски књижевни гласник*, *Дело*, *Нова искра*, *Политика самоуправа*, *Београдске новине*, *Српска ријеч*, *Народ...*).

усамљеништва и незадовољства светом интензивирају се. Збирка се састоји од двадесет једног фрагмента, нема мањих целина, само се уводни, „На очевом гробу“, и завршни, „Finale“, јављају као нека врста пролога и епилога читаве збирке. У првоме фрагменту главни јунак, усамљен, разочаран и уморан од градског живота, одлази на очев гроб и ламентира над човековом судбином. Он долази до спознаје да је човек увек сам, и да је живот суров:

„Ипак се свуда боре, свуда се чује вапај, свуда се осећа задах рана. Нигде среће нема, и живот је бунован, а празан сан, оче. [...] Са далеког пута вратило се твоје дете без пријатеља, без друга, без среће“.

Свет града стоји као супротност свету природе, која одише хладом, спокојем и мирисом:

„Спавај у хладу наших брда, оче. Спавај у мирису перунике и пољског цвећа. У покоју нашег гробља спавај. Спавај уз плачну песму твога сина. Спавај, о спавај, добри оче мој!“.

Насупрот животним тегобама поставља се, тако, свет мртвих, а он се доводи у везу са спокојством и срећом.

Уводна прича значајна је и по дотицању тема које ће обележити збирку у целини, а потом умногome и Ускоковићево стваралаштво: судбина побеђених, суочавање с губитком идеалног Ја, спутавање и уништавање појединца од друштва, пораз као доминантно осећање, нереализованост као усуд.

Последњи фрагмент, „Finale“, говори о жељи за смрћу, која неће доћи у „задаху чамовине и мокре земље“ већ „негде далеко, на ширини непрегледног океана...“. Али смрт није коначно нестајање егзистенције. Напротив, умирање у окриљу природе пут је ка новоме рађању:

„И да се моје кости претворе у тврд гранит, а моја пут у плодно тле. Да се

поново роде моје жеље у ситно, плаво пољско цвеће, које ће мирисати на моју љубав и чежњу. Да оживе моје наде у јата шарених тица, која ће пролетати кроз хладовиту шуму, изниклу из моје косе. Да ускрсне моја вера, силна ко пали пагански богови, и да се с мирисом водене пустиње уздигне у високо морско небо. Да се оба моја ока претворе у два бистра студенца, чија ће слатка вода, у вијугавом, сребрном потоку, увирати у модри морски бездан. А сав мој јед, и сва моја мржња да се исцеде у једну мочар, где ће се лећи отровне гује, и којом ће се напајати пакосне дивље мачке“ (Ускоковић 1908, 58–59).

Повратак не значи само егзистирање кроз лепоту света природе и животиња, него и стицање њихових моћи и могућности за ужасе:

„...Тада кроз густу траву да засикћу надражене гује, да се као пијавице припију уз човечји пут, и да уједају без милости и без сажаљења. И када се људи стану по земљи превијати као црви, тада да дођу дивље мачке, да им пију очи, глођу кости и да маучу, задовољне у својој злоћи. И сви људи да оставе своје лубање мојим коралима и шкољкама, само да један буде пуштен који ће разнети причу по широком свету о лепоти и ужасу пустиног острва на далекој пучини, острва које ће носити моје име“ (Ускоковић 1908, 59).

Од утешитељке из уводног фрагмента, природа се на крају збирке преобликује у пусто острво што прождире случајне путнике.

Простор природе у појединим фрагментима појављује се као онај који нуди слободу и спокојство, те се као такав супротставља граду („Пролетње шетње“).<sup>64</sup> Нешто другачије, у једноме од фрагмената, представљена су годишња доба – дају се као усмерена против човека, намерна да га униште („Далила“). У симболичном

---

<sup>64</sup> На сличан доживљај природе наилазимо и у роману *Дошљаци*, где се она такође супротставља градском животу: „Природа је гостопримљива. Она је широка и пуна незаузетих места. Она нас матерински прима у своја широка недра, не додирујући чирове наше осетљивости. Док у друштву, све је већ заузето, треба се увек борити, бити на опрезу, на мртвој стражи; на сваком кораку човек среће завист, бојазан од конкуренције, пакост, тесне мисли, оштре речи и супротне воље“ (Ускоковић 1910: 81).

фрагменту „Јесења песма“ налазимо слику ластва које са првим мразом одлазе из земље, под чијим су се крововима родиле, у непознате и туђе крајеве, да би на крају фрагмента јунак закључио:

„О ласте! И мени је мио живот! Ах, како бих и ја радо полетео с вама кроз плави ваздух на вечито зелене морске обале, где нема нашег дима и наше зиме! Како бих се ја тек веселио одлазећи из свога завичаја! Али ја нисам ласта и треба да останем у нашој зими као и у нашем лету“ (Ускоковић 2008, 29).

Оваква позиција прихватања сопствене судбине и њеног стоичког подношења карактеристична је и за главног јунака романа *Дошљаци* Милоша Кремића.

Ускоковићев јунак окреће се јесени, добу свеопште смрти, и егзистенцијама које нису победници, него побеђени. У фрагменту „Дан који волим“ дата је апологија јесени:

„Ја волим јесен... Ја волим тај дан кад дах опште смрти сједини све разједињене створове природе, и када они, спремни да умру, весело кликну непојамном, али осетном, Цару неба, земље и мора снажан поздрав: – *Ave, Caesar, morituri Te salutant!* Ја волим тај дан, дан веселог умирања“.

У фрагменту „У марту“ буђење пролећа и сунце не препознају се као блиски властитој егзистенцији:

„И док све то што је око мене диже главу сунцу победнику, мој поглед тражи побеђене, пада на земљу и вуче се по трулом, мртвом лањском лишћу, једином познанику среће која је прошла. Гледам мило ту гомилу мртвих, удишем мемлу њихових лешева, осећам се и ја мртав и труо, ал се моја туга меша с њиховом и ми слатко трунемо, док нов живот зврји изнад нас“ (Ускоковић 1908, 26).

У поређењу са збирком *Под животом*, мушко-женски однос представљен је

у неколико другачије. Наиме, јунакиње су у овој збирци спремне да зарад љубави јавно одступе од уобичајених норми понашања, свесне ризика који такви поступци доносе („Растанак“), док мушкарци вољно пристају на позицију љубавног роба и признају жени моћ владања њима („Химна једној жени“).

Додирне тачаке између збирке и романа *Дошљаци* налазимо и у фрагменту „Песма о љубави“, који говори о тежњи друштва да појединца сведе на општи ниво; фрагмент ће се, нешто измењен, наћи и на крају првог Ускоковићевог романа.

### *Дошљаци*: од грађанске индивидуалности до сеоског патријархалног модела

Роман *Дошљаци* (1910), како је већ више пута у литератури истакнуто, у историји српске књижевности заузима значајно место. У анализама се најчешће препознавало у којој је мери Ускоковић у роману остајао традиционалан, док се, са друге стране, анализи подвргавала његова модерност. Овом приликом пажња ће бити усмерена превасходно на однос главних јунака према патријархалној култури кроз представљање мушко-женских односа и приказ сеоске и грађанске културе.

Већ на првим страницама романа женска судбина одређује се готово искључиво кроз однос према друштву и види као зависна од мушкарца. Прича о Анђи, с почетка *Дошљака*, јесте прича о судбини девојке која се, заведена привлачношћу и песмом једног наредника, упушта у љубавни однос с њим, јавно показујући присност. Пошто престане да је посећује, извршава самоубиство. Овакав доживљај жене није карактеристичан за Ускоковићеву рану прозу, премда се, посебно у првој збирци, наилази на јунакиње које презају од проказивања. У *Дошљацима*, жена је у далеко већој мери биће зависно од друштвених регула и лишено исказивања личног задовољства које би надилазило друштвено прихваћено. У противном, чека је јавна осуда, те она радије бира самоосуђивање и самокажњавање (самоубиство).

Зорка, главна јунакиња романа је тип девојке васпитан по строгим правилима

патријархалног друштва. Њен став према Анђином чину не иде ка осуђивању, већ увиђању слабости девојчиног карактера:

„Ја не видим зашто је треба осуђивати. Ово је само несрећа, зла судбина, како кажу наше мајке. Анђа је била слабо створење, које се није могло одупрети искушењу, прохтевима срца и сносити последице које они изазивају“ (Ускоковић 1910, 21).

И Зоркино лично одређење и схватање љубави у сагласности је с патријархалним:

„Али љубав, какву је Анђа тражила, то је осећање луксуза. Она нас вуче ка задовољствима, али не и срећи, јер се срећа налази у дужности, у пожртвовању... Пожртвовање је срећа, господине Кремићу...“.

Зорка, према томе, срећу везује искључиво за извршавање дужности и жртвовање. Сасвим супротног убеђења је главни јунак Милош Кремић: за њега је срећа превасходно везана за удовољавање личном задовољству и љубави. Његово Ја усаглашено је с потребама његовог бића, а њено Ја са друштвеним нормама и очекивањима. Почетак романа, дакле, представља ово двоје као јунаке другачијих животних убеђења. Милош је приказан као „млади човек, замршене плаве косе и са замишљеним лицем, на које се неодређена меланхолија утискивала као један печат“, јунак који живи слободно, управљајући се у животу надасве срцем. Зорка је пак рационално биће, васпитано у строгом патријархалном систему.

Патријархални елементи у лику Зорке посебно се оцртавају у односу према мајци, у којем преовладава ћеркино осећање страха:

„Зорка приказа Милоша својој мајци једним плашљивим гласом, који је садржавао страх и поштовање према овој старици...“ (Ускоковић 1910, 31).



Међутим, познанство са Кремићем, и љубав која се према њему рађа, довешће до постепеног преобликовања, а потом и напуштања тих првобитних ставова. Отуда Зорка у појединим моментима не поступа онако како би се очекивало. Тако, она „послушна као јагње, поред њега, наслоњена на његову десну руку“ одлази у мрачни део града са Милошем, а потом дозвољава и да је он ухвати за руку. До поновне реактивације патријархалних принципа доћи ће тек када буде осетила опасност да може бити ухваћена с непознатим мушкарцем, у мраку. Кад чује да неко наилази, Зорка не само што пребледи од изненадног страха, него и заклања лице како би избегла Милошев пољубац. Нешто касније, пак, у тренутку када је лишена страха од проказивања, она неће устукнути пред његовим покушајем:

„Њена сразмерна девојачка биста, са пуно оне болне резигнације, нагињала се у загрљај и њене усне, румене од грознице, отворише се, као љубичица, под млаким притиском једног пољупца“ (Ускоковић 1910, 53).

Различит однос Зорке и Милоша према праву на доживљај личног задовољства, што указује на суштинску разлику између мушке и женске позиције у патријархалном друштву, најбоље се види из поглавља „Пад“. Милошев позив у собу, Зорка испрва одбија, позивајући се на опасност од друштва и бранећи се: „Ако нас ко види? [...] Не, нећу... не могу, не смем...“ (Исто, 58). Но, пошто на његово инсистирање пређе праг собе, Зорка се у потпуности препушта његовој вољи и ступа с њим у сексуални однос. Овај чин мотивише се и објашњава одсуством свести код обоје: „Када је све било доцкан, свест се наједаред вратила“. Милош и Зорка супротно реагују на сексуално сједињавање ван брачне заједнице:

„Зорка је скочила као рањена, једним покретом се бацила на столицу и, наслонивши лактове на сто, заронила у главу ћутећи [...] она је седела непрестано тако, укочена, скамењена и не пуштајући гласа од себе“ (Исто, 59).

С друге стране, Милош само у првом тренутку осећа стид због Зорке, али врло

брзо заборавља на последице које њој, као девојци, може донети ступање у сексуални однос пре брака. Овај чин Зорка сагледава искључиво као сопствени пад, и исказује свест о различитом статусу њихових родних позиција:

„Вама је лако. Ви сте човек“ (Исто, 62).

За разлику од ње која сматра да су починили грех који позива на испаштање, Кремић читав догађај прихвата као природан чин, као последицу руковођења потребама властитог бића. Превладавање ове ситуације Зорка види у окретању својој друштвеној улози ћерке:

„Ја ћу остати поред мајке, да је негујем, да јој заслађујем старе дане, и да једног дана заклопим њене очи“ (Исто, 63).

Зорка, према томе, одлучује да даље дејствује онако како треба, и како се од девојке у патријархалном друштву очекује – спутавањем сопственог Ја.

Ускоковић на више места указује на разлику у мишљењима и схватању живота између мушкараца и жена:

„Јер жена не одваја љубав од брака. Она приноси љубави на жртву све и сматра је за вечиту, док човек, па макар он био и најбољи, види у својој љубави само једну епизоду. Он поклања овој вези само један моменат, један део свога живота, док жена обухвата целу будућност, не зауставља се ни на ивици гроба, продужује своје мисли чак и на други свет и везује се за човека једном за свагда, једном за целу вечност“ (Ускоковић 1910, 107).

Овако различито поимање љубави код мушких и женских јунака у сагласности је с традицијским. Ускоковићеве јунакиње су, тако, без обзира на социјални статус и образовање, представљене као жене којима је циљ да се удају. Из девојачке перспективе, мушкарац је виђен као онај ко жени доноси друштвени углед, док саму

себе девојка често одређује наспрам величине мираза који носи:

„Ова девојка која је већ увелико била отпочела лов на мужа чула је све шта су говорили Милош и Зорка. Она се побоја, да јој Милошове теорије не отргну Драгутина, чији изгледи на велику будућност обећавали су јој оно што јој очево имање није давало“ (Исто, 110).

Зорка се осећа недостојном мушкарца због сопственог лошег материјалног стања.

Од типског приказа поштене хришћанске патријархалне девојке разликује се лик Љубице. Ускоковић Љубицу представља као јунакињу која се не уклапа у оновремену представу о томе како треба да се понаша и чиме да се руководи девојка, па је описује као каприциозну и страствену, и истовремено као напредну, модерну:

„Љубица је била жена рођена за љубав, љубав страсну и променљиву, жена, развијена и каприциозна, код које ништа није кадро да угаси тај пламен страсти: хришћанске поуке ни разочарења у животу, матерински позив ни старост“ (Ускоковић 1910, 44).

Касније писац ће такво Љубичино понашање мотивисати размаженошћу, тачније – пореклом и социјалним статусом:

„Герка богатог трговца из унутрашњости, навикла је била још из малена да јој свако годи, служи је, ласка, да се сваком допада, да овај живот сматра као гозбу“ (Исто, 84).

Сводећи је на следеће:

„Своју лепоту је сматрала за таленат; имала је високо мишљење о своме

образовању, васпитању и душевним способностима. Од живота је тражила све, не осећајући потребу да му врати ишта. Размажена приликама и околином, постајала је каприциозна [...] Њеним живцима требало је увек једно занимање. У њој су расли инстинкти, ничим необлагорођавани“ (Исто, 84).

Премда се може учинити да се у руковођењу сопственим потребама и осећањима ликови Милоша Кремића и Љубице приближавају, они су пре грађени на супротности (слобода коју Милош као мушкарац испољава израз је духа модерног човека који не дозвољава да буде сведен у традиционалне породичне оквире, већ лута трагајући за сопственим смислом, док је Љубичина слобода описана као последица размажености, лагодног живота и имући оца). Ускоковић Љубицу не само што приказује као јунакињу која се не уклапа у традицијски пожељан модел девојке (на једном месту чак јој се приписују карактеристике мушкарца: „Она одмахну руком као да је мушкарац и прогунђа: – До ђавола!“), већ и њен физички опис повезује с другим поднебљем: „Њено источњачко лице имало је крупне црте; нарочито су јој уста била велика...“. Опис који следи, испуњен је еротским доживљајем тела, које одише здрављем и снагом. Тиме се она доводи у везу с изгледом сеоских попадија:

„Њен поглед је привлачио човека топлим миловањем; усне су јој се црвениле, сочне и насмејане, као располовљена јагода, а коса, обилата и густа, окруживала јој је главу као ноћ у шуми. Рамена су јој била јака, груди као брдо и цела структура снажна и ухрањена као да је била ћерка једне од оних наших сеоских попадија које остају вечито младе и испијају полиће пред механом“ (Ускоковић 1910, 44).

Љубица се појављује, дакле, као својеврсни антипод Зорки. Зорка се у роман уводи дочаравањем марљивости и вредноће. На физички опис наилази се нешто касније:

„Њене црте су већ почињале да вену и добивају бледолику боју задоцнелог цвећа. Али је она имала лице жене која је мршава од вајкада и које се лако не мења са

годинама. Тој особини, која јој је давала нечег детињског и тичијег, лепо се придружавао влажан поглед њених дубоких очију, које су биле мрке као воде у хладу од врба. Виткост њеног сразмерног тела заогрнула се једним тајанственим велом, који жену чини женом, и измицала погледу посматрачевом“ (Ускоковић 1910, 19).

Опис Зорке лишен је еротизације, и као да је у свим детаљима грађен као супротност Љубичином лику.

Након љубавног искуства, а посебно сексуалног односа с Милошем, Зорка увиђа тежину сопствене позиције у патријархалном друштву и постаје свесна нереализоване властите индивидуалности:

„Од мене су тражили само обавезе. Нико није помишљао да и ја имам неко право, право да живим као и други свет“ (Исто, 63).

Касније, док јој Милош предочава своје снове о одласку на Запад, о ширењу видика и образовања, Зорка ту мисао развија:

„Она је била привезана, прикована за кућу. Њу су учили само дужностима. Нико се није питао да ли она има и каквог права. Зашто њој нису дали да се крене на пут, да ствара свој живот, да тражи своју срећу. Њу су тешили: чекај, још није дошла судбина... чекај, чекај и вечито чекај. Бљутава егзистенција девојке гадила јој се као лицемерство“ (Исто, 95).

У Зорки се урушавају принципи и вредности патријархалног друштва, па се, као последица, развија и другачији однос према себи. Оно што је некада чинило стожер самопоштовања, сада је узрок гађења према некадашњој властитој егзистенцији. Промена Зоркиног карактера запажа се у низу ситуација. Тако, након што се посвађа с Милошем, одлучује прва да га пољуби у име помирења, а нешто касније исказује му захвалност што јој је омогућио да воли, и тако осмислио њен

живот. Срећу, овога пута, она везује искључиво за Милоша и љубавно осећање:

„Ја те волим за сву срећу коју си ми дао... коју си ми открио у мом животу, до сада тако празном и жалосном. [...] Ти си најлепше у ономе што ми је живот дао. Од дана кад сам те познала... нарочито од тренутка кад сам постала твоја, мој живот би нов, а ону срећу коју сам дотле само сањала, ја сам проживела са тобом, у твоме наручју.“ (Исто, 133–134).

Код Зорке, дакле, долази до потпуне трансформације: некадашња смерна девојка окренута породици постаје добровољна наложница која живи за љубав. Једини страх који још извесно време задржава јесте страх од света:

„Свет значи много. Ми у њему радимо, зависимо од њега. Он је кадар да нас скрши и уздигне“ (Ускоковић 1910, 109).

Лик Зорке тиме ипак остаје у оквирима традицијског поимања женског идентитета, који се креће у оквирима смерности и честитости, с једне стране, и живљења за љубав и потпуног предавања мушкарцу, с друге. Тренутак Зоркиног спознања грешности односа у којем се налази, повезан је са мајчиним откривањем њиховог односа, одсуством Милошеве заштите пред мајчиним нападима, те потоњом одељеношћу љубавника:

„Како смо били слепи, Милоше. Сад, ја видим јасно прави пут којим смо требали ићи најпре! Ако је доиста тако, и ако смо свесни да је наш брак немогућ, онда је наша љубав грешна чак и што постоји; ми смо већ били грешни кад се она зачињала у нашим срцима и када ми нисмо ништа чинили да спречимо њен зачетак. Ми смо се подавали нашим осећајима, ми смо били слаби и затварали смо очи кад их је највише требало отворити“ (Исто, 142).

Но, иако постаје свесна грешности, Зорка не чини ништа како би сопствену

позицију променила, већ се препушта Милошевом загрљају. Свест о грешности те љубави неће је напустити до краја романа.

У *Дошљацима* Ускоковић приказује два типа мајке. Један представља госпа Селена (дошљакиња из паланке), други Милошева мајка (жена са села). Ликови мајки грађени су такође на супротности: док се једна показује као церемонијална, себична жена, „извештаченог опхођења и плитке унутрашњости“, која урушава материјалну стабилност породице жељом да живи у граду, те мучи своје дете и од њега захтева жртву, друга се описује као топла и радна жена, која се добровољно жртвује за децу и породицу, лишена било каквих личних потреба и жеља:

„Њен живот је био једна дуга поларна ноћ, пуна брига и дужности, а без иједног задовољства и права. [...] Муж осоран, мрзовољан и тиранин. Кућа пуна деце. [...] Требало се борити сваки дан да деца имају шта јести. Кад се ручало, морало се бринути за вечеру. Огрлица, бунда, дијамантска грана, тепелук и све што је било њено и тако тесно везано за њену младост, отишло је у тим мучним тренуцима. [...] Па ипак, Милош ју никад није чуо да се вајка на Бога, да ропће против живота и судбине“ (Ускоковић 1910, 155–156).

На крају романа овако употпуњује њен портрет:

„Ова добра старица, са два разреда основне школе умела је писати онако како говори, оним лепим језиком рођених Ужичана, везујући по три речи заједно. Она је увек знала наћи пуно паланачких новости, о овом човеку или оној жени, које је Милош познавао, и испричати их просто и без икаквих пакости, јер у њеној души није било ничега рђавог“ (Исто, 274).

Ускоковић, дакле, не напушта стереотипне приказе мајке из града (паланке)<sup>65</sup> и

---

<sup>65</sup> У роману *Дошљаци* Ускоковић селу супротставља и град и паланку, за које везује неморал и усредсређеност на материјално. У стваралаштву Вељка Милићевића, блискост у представљању града и

оне са села, док се фигуре оца и очуха додирују по тиранији (ликови Милошевог оца и Зоркиног очуха). Овакву стереотипну слику мушких и женских позиција у патријархалној култури истакли су и поједини тумачи:

„Милошева мајка је живо оличење свих жена патријархалних времена. Њен животни пут је био тежак, родила се и удала у истом сокаку и никад није напустила Ужице [...] речи *право* и *задовољство* не постоје у њеним представама. Мужеви су у тим временима стално били осорни, мрзовољни и због њихове тираније жене су обично биле у сенци, без права гласа и права на лични живот“ (Зорић 1996, 66).

Подређену позицију жена, посебно у Ужицу, Ускоковић доводи у везу са живим траговима турске културе, тачније са утицајем ислама.<sup>66</sup> Такав доживљај, у којем се Запад осећа као култура која се залаже за афирмацију жена а Исток као култура женске потчињености, настао је као резултат тада увреженог мишљења. Највероватније је, када је о Ускоковићу реч, дошао под утицајем Јована Скерлића.

Боравак на селу и сусрет с мајком чине да Милош постане свестан једне другачије животне филозофије, коју најбоље осликавају мајчине речи „Шта ћеш... тако је то! Треба трпети!“, а против које се испрва буну читаво његово биће: „И хтеде доказати мајци, да не треба трпети, да треба тражити своје право и отимати се, борити се за њега“. Али након вести о губитку службе (што дознаје преко новина), када га преплављују осећања искоришћености, непотребности, незаштићености, а надасве осећање бесмисла (овде више као узалудност: труд је јалов, на крају човек свакако бива губитник, постаје непотребан), Милош се присећа братовљевих речи: „Није брак што и песма. [...] Поред љубави има и дужности, поред драгане постоји и породица. Ми смо сви били песници, али... Видећеш, после заноса долази доба кад је човеку потребно да заузме једно озбиљно место и да буде уважен...“ (Исто, 177) и

---

паланке знатно је мања; наведена подручја код писца *Беспућа* и *Опсена* функционишу готово као контраст.

<sup>66</sup> О присуству турског утицаја Ускоковић говори и у причи „Пре љубави“, објављеној у оквиру збирке *Кад руже цветају*: „Док је била девојком, отац ју је држао строго код куће и васпитавао по турским појмовима, по којим је и он био васпитан“ (Ускоковић 1912: 235).



долази до следећег закључка:

„Бити моћан, значило је заборавити на друге, бити човек значило је заборавити на себе. [...] Окупи око себе оно што волиш, и живи за њега. Да знаш каква је сласт чинити добра другоме, како је слатко живети за другог! Човек не осећа увреде незадовољеног славољубља ни муке од немања средстава. [...] Он пред собом види јасно плодове свога дела и ужива што је његов живот неузалудан. [...] Да, треба трпети! – понови он њене речи и уздахну још један пут. Али овај уздах није више био нејасан. Он је долазио из дубине душе са које је био спао тежак терет неодлучности“ (Исто, 179–181).

Спознање неопходности спутавања личних жеља и потреба како би се остварила и спознала срећа, и потреба за осмишљавањем властите егзистенције жртвовањем за другог и прихватањем патријархалног модела живота, преображава Кремића – и он од мајке тражи благослов за брак са Зорком.

Премда Кремић сумњу у исправност одлуке о женидби доводи у везу са себичношћу и жељом за лагоднијим животом, она је превасходно заснована на бризи о реакцији света, будући да је девојка старија од њега:

„Кремић је често пута говорио да га се не тиче тај свет, чији се бич зове рекла-казала, али је сада признавао себи, да није говорио искрено. Да, он је сад ишао и даље, и видео, да много штошта што је радио и што ради, било је не због овог одређеног пријатеља и познаника већ због тог света, због те гомиле људи, који нису сви пријатни и мили, али који тако у гомили чине нешто заједничко, једну целину, што је већа ма од кога појединца и заслужује да се за њу ради, да се према њеном мишљењу управља и према њеној вољи повија“ (Исто, 189).

Пошто је испрошена, Зорка, насупротив Кремићу, о туђим реакцијама не брине:

„Шта ме се тиче свет. Он говори и овако свашта. Ко ће свету запушити уста!“ (Исто, 215).

Преовладава захвалност што Милош жели да је узме за жену и осећај недостојности:

„Ја видим колику ти жртву чиниш мени. Ти можеш наћи девојку, младу и лепу, која би ти олакшала ступање у живот. Због тога се осећам срећна када могу овако да ти помогнем донекле...“ (Исто, 216). [...] „Ја се увек бојим да те не изгубим што сам старија од тебе, што немам новаца. [...] Ти си у цвету живота, ти улазиш у њега, теби треба цела твоја снага и твоје срце, да би напредовао, живео како треба... Да сам бар млада! [...] Па се бојим да ти не скраћујем срећу нашим браком, ја која ти желим највећу срећу, и страх ме је, да ти не загорчам живот, мој животе“ (Исто, 218–220).

Лик веренице Зорке у потпуности се уклапа у стереотип о жени у патријархалној култури. Смисао свога постојања она своди на подршку Милошу:

„Ти ћеш видети... наш живот ће бити леп. Ја ћу те помагати у твојим пословима; ја ћу умети да те разумем и подстичем. Ја ћу се посветити твојем делу“ (Исто, 233).

Једино што заузврат тражи јесте да је воли и не оставља, показујући му захвалност:

„Твојом љубављу ти си ми вратио све што ми је живот узео“ (Исто, 235).

Чак и у моментима сурове исповести, кад јој саопштава да више не жели да живи као до тада, она га готово преклиње:

„Води ме куда хоћеш, само ме не терај од себе“ (Исто, 245).

Када Милош одбацује идеју брака и позива се на начела слободне љубави, у

Зорки се реактивира свест о значају суда колектива, те жељу за браком правда управо тиме:

„То је било само за то, да имам право да живим поред тебе“.

Главна јунакиња не само што осећа грешност односа, која се за њу огледа превасходно у томе што живи с мушкарцем пре брака, него доживљава и интензиван осећај кривице јер је старија од њега, и што му својим сиромаштвом стоји на путу до среће. У опрштајном писму Зорка одговорност за све то пребацује само на себе:

„Ја сам била старија; на мени је било да будем хладнија и да те одвратим од зла пута. Ја се зато радо жртвујем, да се ти можеш вратити“ (Исто, 265).

И у смрти, њен однос према Милошу остаје заштитнички:

„Али имам једну молбу да упутим на тебе: ако хоћеш да будем потпуно мирна с оне стране гроба, немој да мучиш себе, немај гриже савести, не пребацуј себи ништа...“ (Исто, 267).

На крају романа Милош Кремић животну упориште проналази у патријархату и хришћанској мисли о неопходности жртвовања за друге: опредељује се за живот, и то упркос томе што увиђа да је јад главно његово обележје:

„Једна мисао, изненадна и нова, страшнија него самоубиство, јер је требало продужити живот кад се нема воље за њега, и топла у исти мах, јер је велика, јер је хришћанска и божанска...“ (Исто, 276).

Кремић одбацује материјалистичку филозофију засновану на стицању новца, моћи, угледа, позиција, и окреће се породици:

„Како је слатко кад се човек одриче себе ради својих“ (Исто, 276).

Јунакова борба више није мотивисана личним потребама. То постаје борба за служење човеку и колективу:

„Најмање зло нас наводи да оставимо оно што је наше, па да после, са штапом у руци и просјачком торбом на леђима, лутамо по туђини, просећи или отимајући. Треба бити јунак па остати и победити зло“ (Исто, 283). [...] „Човек се не пита: да ли шта остаје ономе што је поред њега. А то је погрешка. То ствара ову огорчену борбу међу нама, ове зверске мржње, зликовачке страсти и падове великих карактера“ (Исто, 284).

У средишту његовог деловања није више појединац и потреба за индивидуалношћу него заједница и породица:

„Уживање није срећа јер оно престаје бити уживање кад је остварено. Срећа није изван нас. Она је у нама. Љубав, самопрегоревања... ето, то је једина и права срећа. [...] И ја се сада враћам на тај пут... Али, не због себе. Ја сам ти рекао, мој живот је свршен. Ја имам још три брата и једну сестру. Ја имам завичај, отаџбину. Свима њима треба рада, помоћи и савета. [...] Ја ћу се дати сав. Ја нећу тражити ништа за себе. [...] Ја ћу умети помагати и мој живот неће бити узалудан“.

Романом *Дошљаци* Ускоковић тако показује како се позиција усамљеног децентрираног субјекта обесмишљене егзистенције превладава окретањем патријархалном друштвеном моделу и хришћанској филозофији.

На основу приказа односа Зорке и њене мајке, односно на основу Зоркине позиције на почетку романа могло би се помислити да је Ускоковићева критика усмерена на патријархални друштвени модел. Чини се да је, ипак, пре свега реч о критици грађанске културе. Милош Кремић није представљен као негативан члан друштва. Иако са Зорком има сексуалне односе из потребе, и без жеље да се њоме

ожени и преузме одговорност за њену судбину, у њу се ипак заљубљује. Потоњи његови поступци према Зорки одређени су утицајем представника градског друштва, града уопште: у њему живи интензиван страх од друштвеног неуспеха, везан за неадекватну женидбу. С друге стране, живот на селу нуди егзистенцију која јесте осмишљена, иако село није идеализовано. Сопствену срећу они превасходно везују за жртвовање зарад ближњих. Град појединцу може да омогући изванредан степен индивидуализма, али му не доноси сигурност и смисленост; ко жели да успе у граду, да стекне позиције и моћ, мора да се покори материјалистичком поимању друштва и света. Већег простора за индивидуализам ту, заправо, нема. Милош Кремић на крају индивидуализам спознаје као нешто што узрокује незадовољство и бол, и позива на суочавање са друштвеним проблемима кроз остајање на своме, кроз борбу; он се окреће љубави, самопрегоревању и породици као темељима човековог бића. Тим окретањем другоме главни јунак доживљава васкрсење.

#### Приповедачки рад до 1910.

Збирку *Кад руже цветају* (1912) чини низ прича најпре објављених по периодичним гласилима. С обзиром да је реч о текстовима публикованим у дужем временском периоду (већина их је објављена пре 1910), поједини су ближи Ускоковићевој поетици формираној закључно с романом *Дошљаци*, док је за свега неколико карактеристична најава поетике што ће се обелоданити у роману *Чедомир Илић*.

У овој збирци учесталије се, у односу на дотадашњу пишчеву прозу, слика морални пад градске девојке, али не као последица њене природе, него притиска и захтева које град пред њу поставља. Смисао женске егзистенције и даље лежи у удаји. У „Лакованим ципелама“ јунакиња допушта да јој газда отворено дели комплименте, не би ли добила попуст на одређени пар ципела, због којих ће се још више допасти момку с којим се виђа, те који ће је тако одмах и запросити:

„Па чик да му се не допаднем! – рече она у себи. Допашћу му се! И тај дечко са женским очима, заволеће је онако како га она воли, па ће јој затражити пољубац и назвати је својом вереницом“ (Ускоковић 1912, 23).

Стицај околности, међутим, доводи до физичког контакта с газдом, након чега њу мучи савест, заправо глас патријархалног друштва:

„Доклегод је могла оком догледати око себе, никога није било, па ипак јој се чинило да нешто иде за њом у стопу и дува јој својим хладним дахом за врат“ (Исто, 29).

Прича „Лаковане ципеле“, нешто измењена, наћи ће се и у роману *Чедомир Илић* (изостао део о ципалама и девојчином паду).

О моралном посртању девојака говоре и друге приче. У једној од њих уводе се ликови проститутки, односно жена из бордела, чију судбину писац неће увек настојати да оправда, али ће у појединим случајевима и ове ликове покушати да учини човечним („Ноћу“). У причи „Мали“ описана је мајка која се, услед материјалне оскудице, подаје мушкарцима док син поред ње спава. Отац је представљен као онај ко доводи до породичне пропасти, али је прави узрок његовог посртања (одавање пићу, задуживање, крађа) неправично друштво:

„Момира су и истеривали неколико пута из државне службе. Узрок: што није *наш човек*. [...] Од дванаест година колико је протекло од дана кад је Малога отац ступио у државну службу, имао је само седам указаних година. По чину и плати дотерао је до писара прве класе, док су његови већ давно били срески начелници и судије. Томе је сам био крив, што је и признавао. Он није умео да ларма, а у свету треба лармати и дизати прашину...“ (Ускоковић 1912, 198).

С друге стране, главни разлог посртања жене није материјална пропаст породице, него погрешно васпитање девојке из чиновничке куће:

„Васпитавана, у заводу и код оца удовца, за један живот, мање више немогућ у нашој општој сиротињи, где се само читају забавне књиге и новине, свира и праве посете, она није умела наћи посла у једној убогој паланци, где су и мушки остајали без рада. А било је још нешто: она се није хтела да понизи пред женама писара млађих од њенога мужа, пред трговачким и занатлијским домаћицама; она није хтела да сагне главу ни пред женом среског начелника, јер је била ћерка једног чиновника пред ким би тај начелник играо“ (Исто, 201).

Жена је у овој збирци готово увек одређена као странкиња („Живот и дела Данила Перишића“) уколико је приказана као слободна, и када чак напаствује мушкарце, при чему је не мучи савест.<sup>67</sup> Друштвено непожељан тип јунакиње, у роману *Дошљаци*, Ускоковић је, подсетимо, представио кроз лик Љубице описане као смеле кокете источњачке физиономије, што значи да писац, кад представља овакав тип, остаје при томе да је реч о девојци страног порекла или необичне физиономије која на такво порекло упућује.

Сасвим другачији тип жене од онога какав је Ускоковић до тада описивао, налазимо у причи „Три фотографије“. Ту имамо да жена амбицију мушкарца подстиче тако што га третира као нерадника, сањалицу, слаботињу, а он чини све како би јој показао да може учинити оно што она сматра успехом.

У неколико прича задржани су и извесни аспекти идеализације жене. Тако у причи „Пре љубави“ отац кћер не удаје за младића којег она воли, али њој то не смета да се потпуно преда мужу и одмах заборави на некадашњег драгана. Мотивација се проналази девојчином откривању нових светова у окриљу брачне заједнице. И у овој причи – као и у роману *Дошљаци* – писац ће указати да код јунакиње постоји свест о различитим позицијама које у друштву имају мушкарац и жена:

---

<sup>67</sup> У причи „Ноћу“ описане су раскалшне жене из бордела чије се порекло не доводи у везу са неким другим поднебљем, већ функционишу као колективни лик без индивидуалности и засебних описа, изузимајући девојку коју писац очевечује.

„Жена је свесна слободе и неодговорности које човек ужива и опрашта му, јер је у дну душе уверена да би она можда била још гора кад би била на његовом месту“ (Исто, 235).

Када буде починила преступ (мотивисан јунакињиним оскудним образовањем, простим манирима и слабим карактером), упустивши се, након мужевљеве смрти, у љубавни однос с другим мушкарцем, у њој се буди савест, јавља се доживљај греха и гађење према себи:

„Тражила је по соби место где ће се сакрити, да је нико више никад не види, да ту остане сакривена и заборављена до смрти... Оно што ју је нарочито морило, било је: што се обнажила пред једним странцем, што се дала човеку који чак није сматрао за нужно да је обмане, казавши јој само три кратке речи: ја те волим“ (Исто, 243).

Кривца јунакиња налази само у себи:

„Ипак га није окривљивала. Целу кривицу навлачила је само на своја слаба леђа. Пред њом је Нешка бранило уверење, које наша жена из средњег сталежа посиса са млеком, да је само жена крива за све што човек уради од ње“ (Исто, 244).

Ускоковић, тако, према овој јунакињи, припадници средњег грађанског сталежа, гради ироничан однос.

Уопште узев, чини се да су у Ускоковићевим романима женски ликови грађени готово искључиво типски, и то превасходно с ослонцем на категорије лепоте (допадања), вредноће и пожртвованости (способност да угуши властито Ја), и са основним страхом: да не остану уседелице. С друге стране, у приповеткама су јунакиње разноврсније али иако се нешто мање уочавају поступци шаблонизације и типизације, ни оне их нису лишене. Ускоковић, дакле, у готово целокупном свом прозном стваралаштву према жени има однос који можда најбоље илуструје реченица: „а жена, слабо створење начињено од живаца, предаје се упркос свих мука



које је чекају“ (Исто, 240). Слабост женскога карактера чињеница је која јунакињу најчешће одводи у преступ, који потом узрокује читав низ негативних последица, по њу. Чини се да су његове јунакиње више слабе, него вођене страшћу, а најмање су сензуалне. Мушкарцима се најчешће подају без свести о томе што чине (изузетак је полу-Пољакиња Нина из приче „Живот и дела Данила Перишића“), након чега по правилу осећају грижу савести (условљену нарушавањем друштвених норми), која може прећи и у нервно растројство:

„Предавала се оном ужасном нервном стању, својственом само женама, кад очи побеле, уста се искриве, укочени удови стану да се грче и крше у зглобовима, груди не пуштају од себе вапаја, већ их раздире, а срце немилосрдно удара о месо између ребара“ (Исто, 244–245).

За разлику од претходно објављене прозе, мушкарац је у овој збирци приказан и као онај ко се налази у власти жене. У причи „Три фотографије“ представљене су патње превареног и остављеног човека, док се у причи „Пре љубави“ јунак осећа као слабић и евнух због тога што га жена више не зове к себи. Осећање понижености, немужевности није, дакле, више везано само за немогућност да се на друштвеној лествици уздигне, и материјалне неимаштине, већ и за реализовање сексуалности и однос према жени. Више него у ранијој Ускоковићевој прози, овде се слика и суровост друштва према мушкарцу. Тако, на пример, осим низа прича у којима се говори о немогућности напредовања у каријери и о мучном животу мушкараца дошљака у град, у причи „Живот и дела Данила Перишића“ јунак је осуђен и зато што нема децу – средина га назива „огорелим пањем“.

Породица је и у овој збирци извор слоге и љубави, без обзира на тешке материјалне прилике („Отац и син“), а природа простор чистога живота, слободе и уцелињености, те представља сушту супротност градскоме друштву:

„На врховима планина другојачије се мисли него у долини. Човек се осећа слободан и пуноправан члан природе мирне и довољно простране за сваког. Губе се ситне мисли и обзири, те инстинкт, основ свега што је велико, расте и јача. [...] Чинило му се да се нешто од њега откида, да му цепа грађанско одело и показују се слободне груди, као у сељака што проводи цео свој живот по тој дивљини. У њему се будило нешто животињско, умртвљено досад варошком средином и вештачким животом“ (Исто, 189–190).

И у причи „Пре љубави“ наилазимо на идеализацију села и сељака, коју потом уочавамо и у роману *Чедомир Илић*:

„Неколико дана требало му је да се прибере и, бистрим оком српског сељака који је дао добре војсковође и дипломате, а још боље хајдуке и јатаке, оцени положај у којем се налази...“ (Исто, 239).

На основу свега реченог може се извести закључак да до 1910. године прозом Милутина Ускоковића доминира осећање живота као патње. У неколико прича, а посебно у роману *Дошљаци*, то је осећање превладано окретањем природе, породици и заједници, односно проналажењем смисла изван властитог ега. У причама из збирке *Кад руже цветају* нема већих поетичких одступања у односу на роман *Дошљаци*, премда се у некима већ наслућује писац романа *Чедомир Илић*. Треба, ипак, имати у виду да је већина прича настала пре 1910. Живот је представљен као мучан и тежак, чак и у младости („Кад руже цветају“). Појединац готово да не може да утиче на судбину, па јој се најчешће препушта („Мали“).

*Чедомир Илић*: идеализација сеоског патријархалног друштвеног модела

У литератури о стваралаштву Милутина Ускоковића, посебно у студијама насталим у другој половини XX века, предност се обично даје касније објављеном роману *Чедомиру Илићу* (1914)<sup>68</sup>. Узрок оваквом ставу је, поред осталог, и специфична позиција јунака. Он потпуно прекида везе са породицом, те губи место на које би се могао вратити како би започео из почетка, или где би потражио уточиште. Таква јунакова позиција свакако јесте оно што овај роман чини модернијим у односу на *Дошљаке*, али модерност романа доводи у питање његов филозофско-идеолошки слој, као и изразито јасна теза: идеализација патријархалне културе и деградација грађанске.

Главни јунак, Чедомир Илић, представљен је као вредан дошљак, спреман да успе у граду, окренут позитивизму, друштвеном прогресу и образовању као темељу индивидуалне слободе. Приликом сусрета са рођаком Кајом и њеном другарицом Вишњом, он говори о неопходности образовања жена:

„Девојачка школа није довољна модерној жени. Она је уска, непрактична, несавремена; она не даје позитивна знања. Не застаните на путу еманципације! Ваши хоризонти остаће тесни, ваша схватања плитка. Треба храбро поћи ка идеалу нове жене, жене ослобођене свих предрасуда, жена-човек да се тако изразим“ (Ускоковић 1914, 31).

Окренута породици и оптерећена бригом за ближње, Вишња, након ових Чедомирових речи, читав дотадашњи живот доживљава као бесмислен и празан, а мало затим себе, у разговору с газдарицом, одређује као еманциповану жену. Касније ће се показати да Вишњин преображај (намера да настави студије и стекне образовање) није био мотивисан интимном личном потребом, већ жељом да се допадне младићу и уда<sup>69</sup>:

---

68 Прва верзија романа под насловом *Хроми идеали* објављена је у часопису *Дело* 1911–1912.

69 На једном месту у роману долази до размимоилажења идеолошких позиција између

„Без Илића, цео њен план за високим студијама изгледао јој је излишан. Ради њега су били ти напори, ради њега је хтела бити ослобођена жена. Нашто онда еманципација, нашто социјализам, нашто све те лепе мисли ако Чедомир не буде њен!“ (Исто, 149).

Иако испрва некритички прихвата ставове Чедомира Илића, у тренуцима самоће у Вишњи се јавља мисао о дужности и надличном – породици и отаџбини. Од тада она егзистира између два супротстављена начела – права и дужности, личног и општег. Али, ако је Чедомир у њој успео да пробуди потребу за одвајањем од породице, стицањем вишег образовања и буђењем властитог Ја, није успео да потпуно сузбије патријархални морал и васпитање. Тако кад он покуша да је ухвати за руку, она је измиче:

„Она је ту остала непоколебљива. Ништа није било кадро изменити дубоко осећање морала који јој је несвесно улила старинска кућа њеног оца. [...] Праву љубав је видела само у браку. Управо, она за њу није постојала, већ брак, муж. Томе је требало очувати, жртвовати све, живети тако да нико, осим њеног мужа, неће моћи рећи: – Она је била моја драгана. Ја сам је грлио“ (Исто, 98).

Вишња, дакле, у бити остаје одређена патријархалном културом – а она се од почетка романа представља као прави пут у животу појединца. Радован Вучковић пише: „Вишња је [...] оличење *čistote prošlog i patrijarhalnog morala*, *čiji se integritet razgara pod uticajem novog vremena*“ (Вучковић 1976, 257).

Након сексуалног односа са Чедомиром, Вишња, као патријархална кћер, осећа стид пред собом и члановима породице:

---

Чедомира и Вишње. Док она остаје верна социјалистичком усмерењу, Илић га напушта и правда се да оваква начела могу важити само у уређеном друштву. С друге стране, Вишња идеолошку верност повезује с верношћу уопште: „Тако ћеш једном и мене оставити...“ (Ускоковић 1914, 109).

„Стид ју је био за онај тренутак заборавља који се десио када је Чедомир био у њеној соби. У њој се бунила наша девојка из средњег сталежа, бакалинова кћерка, послушно дете патријархалне куће...“ (Исто, 180).

Као низ других Ускоковићевих јунакиња које, кад их мушкарац заведе, поступају супротно властитом моралу, и Вишња кривца проналази само у себи, „губи присуство духа“ и осећа се посрамљено пред околином:

„Било да се с ким сусретне, било да поразговара, очекивала је из првог погледа подсмех, подозрење, осуду. [...] Куд се окрене чинило јој се да је нешто прати у стопу, нешто хладно дува за њен врат и један тајанствен глас јој шапће страшне, неразумљиве речи“ (Исто, 181).

У *Чедомиру Илићу* женска егзистенција у потпуности је осмишљена мушкарцем, па се Вишњи, пошто сазна да су се Бела и Чедомир венчали, чини да је изгубила главно животно упориште:

„Илић је био полуга на којој је почивала зграда њеног живота. Полуге је нестало. Зидови су попуцали. Грађевина се срушила“ (Исто, 226).

И кад скупи снагу да настави са животом, Вишња смисао егзистенције проналази у вери да ће наћи другог мушкарца:

„Јасно јој је било да он није више њен и да то не може бити. Али се она надала да ће наћи неког другог, сличног њему, можда бољег од њега. Како би иначе могла продужити да живи!“ (Исто, 235–236).

Тако удаја и у овоме роману остаје основна преокупација Ускоковићевих женских ликова. Преиспитујући се, јунакиња закључује:

„Ах, тај олтар!... Поред свега социјализма, он је постојао, он је био примамљив, велики, са својим златним вратима, мраморним стубовима, мирисом од тамјана и воштаних свећа. Он је постојао овде, у Београду, као тамо у Чачку...“ (Исто, 146).

И једна од епизодних јунакиња (Аница) одређује као несрећну ону женску судбину која је, попут њене, одређена статусом уседелице:

„Удај се, слатка Вишња, не размишљајући сувише, не тражећи много. [...] Оно од чега треба да се бојиш јесте да не будеш... као ја, несрећна за увек“ (Исто, 271).

Вишњин лик се многим особинама додирује са Кајиним. Обе девојке потичу из сиромашних породица и осећају захвалност што су им родитељи омогућили школовање. Исто тако, код обе јунакиње снажан је осећај дужности према члановима фамилије. Али, за разлику од Вишње која, понесена Чедомировим речима, одлучује да настави школовање и не задовољи се положајем сеоске учитељице, Каја остаје свесна сопствене позиције, и спремна на жртвовање зарад породице:

„Ја ћу на село... за учитељицу. Ја немам мираза. Ове школе, то је све. Сем тога, моји родитељи очекују од мене, од моје школе... од новца, напослетку, који су потрошили на мене“ (Исто, 37).

Такав животни став касније ће се показати као исправан. Кајина судбина лишена је материјалног богатства и фаталне заљубљености, али она на крају живи у срећној патријархалној заједници са мужем и три сина:

„Наша је кућа једна мала република. Свега имамо што нам треба: пилића, прасади, вина, књига. Дан нам прође као сат, а сат као минут. И ја се само Богу молим да заустави то време, да се не живи тако брзо. Хоћу да грицкам полако своју срећу...“ (Исто, 241–242).

Ускоковићу је прича о судбини ове јунакиње – која живот прихвата онаквим какав јесте, уживајући у срећи и егзистенцијалној просечности – била потребна како би јаче повукао промашену судбину студенткиње пуне идеала, која жели да живи у граду и буде модерна образована жена.

Супротан обема јесте лик Беле (Параскеве). Она је представљена као размажена грађанска кћер која има телесни хендикеп: шепа, јер родитељи, усредсређени на каријеру и себе, нису пазили на њу када је била дете. Сву децу из ове породице Ускоковић описује као размажену, нерадну и нервно раздражљиву. Тако ни Бела „није имала наклоности ни према каквом озбиљном послу. Кад јој се није чинило што је хтела, свађала се да се кућа орила од њене вике. Време јој је пролазило у беспослицама, неговала је нешто цвећа, везла по коју мараму, читала, по каткад, сензационалне романе, и јела слаткише...“ (Исто, 128). За разлику од Вишње, Бела не измиче руку када осети Чедомиров додир, већ реагује телесно, и без осећања гриже савести:

„Бела се није бранила. Зенице су јој се јако шириле. Она је шапутала нешто“ (Исто, 131). [...] „Њено лице је горело сво, обузето неком унутрашњом ватром. Очи су гледале укочено. Зуби се белели испод згрчених усана. Груди се тресле“ (Исто, 133).

Бела убрзо Чедомира позива чак и у своју собу. Главни јунак, након сексуалног односа и с Белом и са Вишњом, упоређујући јунакиње даје следећу карактеризацију Белиног лика:

„Бела је тражила задовољство не по осећању него по памети, изазивала ове тренутке, пила њихово опасно пиће, свесно и прибрано, као пијаница по занату. Она је сматрала пољупце као шећерлему, пуцала језиком и тражила још, још, још. О правом животу са стотинама озбиљних питања, укрштених интереса, тешких одговорности и неизбежних дужности, она није имала појма“ (Исто, 159).

Бела неће бити позитивније представљена ни као Илићева супруга:

„Уосталом, она је врло мало личила на оне традиционалне младе са обореним очима, које нам је оставила у спомену наша старија литература. Својих осамнаест година, колико је имала пред свадбу, провела је беспослена, размажена и више мање срећна. Она није била спремна за живот, за борбу, за одрицање. Лака и површна, знала је живети само за своје задовољство и мислити једино на оно што је пријатно. Свога мужа сматрала је за нову играчку коју је добила и која треба да је поред ње кадгод јој се прохте“ (Исто, 257). [...] „Губила је и оно мало поштовања што је дотле имала према своме мужу, грдила га, понижавала, рушила му свако уважање, па и онај понос културног човека који је млади муж осећао у самом себи“ (Исто, 264).

Ускоковић, дакле, у роман *Чедомир Илић* уводи три женске јунакиње: Белу, Вишњу и Кају. Све три имају различите животне филозофије, које осликавају три културолошка подручја. Бела – грађански, симболизује га материјално благостање, леност и слободна љубав (девојка не преза од родитеља нити од околине, жели да испуни сопствене потребе и да се управља према личном нахођењу); Каја – репрезентује стари, патријархални културни модел: девојка се жртвује за породицу свесно се лишавајући индивидуалних потреба и сузбијајући его, док Вишња представља прелазни облик – стоји разапета између ова два, и у томе расцепу страда. Писац се јасно ставља на Кајину страну – тај културни модел доживљава као најбољи пут; као најпогубнији, пак, види онај којим живи Вишња. Судбине јунакиња у потпуности су одређене избором културног модела: Каја се на крају романа осећа испуњено јер успева да сузбије его, Бела се осећа неиспуњено јер се его никада не може задовољити, док Вишња пада у делиријум. Оваква идеолошка поставка подразумева доследно идеализовање обрасца најављеног крајем романа *Дошљаци*. У *Чедомиру Илићу* креће се од претпоставке да је патријархат културни модел на који Србија треба да се врати, или да то бар настоји. Према Ускоковићевом мишљењу, жена треба да је срећна мајка, да тежи да проживи живот мирно и корисно, јер само



тако он може имати смисла, донети осећање испуњености и среће. Један од јунака који су позитивно представљени, Радоје Остојић, говори о еманципацији жена кроз подучавање мужева чистоти и усмеравању мужева и деце на прави пут. Супротно Чедомировом уверењу он ће у разговору с Вишњом указати на стварни положај српског народа и улогу жене:

„А тај сељак то је наш народ. Он је запуштен, прост, прљав, смрдљив. Ипак, он није непоправљив. [...] Оставимо модерне жене нека брину своје бриге, па загледајмо своје јаде. Нека наше жене науче своје људе луксузу чистоте, нека му омиле кућу више од кафане, нека подигну бољи подмладак него што смо ми. Шта ће ти боље еманципације?“ (Исто, 66).

Идеална жена, тако, у Ускоковићевом роману прима обличје учитељице живота, заштитнице или, најпрецизније речено, Мајке. Она је та која држи контролу, коригује и усмерава друге, показује прави пут. С друге стране, потцењује се женска интелигенција. Интелектуално најдаровитија јунакиња, Вишња, налази у себи одсуство „мушке дубине размишљања“. Чини се да Ускоковић на овом месту полемише с оновременим јаким феминистичким струјањима.

Иако је прекинуо везе са свима, Чедомир Илић кори себе, на крају романа, што се одрекао породице, и схвата њен значај у смислу подршке и пружања уточишта појединцу. Тиме се још једном идеализује тај вероватно најзначајнији елемент патријархалне културе – породица. Попут Милоша Кремића, и Чедомир Илић долази до спознања да није лоше бити просечан, као други, тек једна пореска глава:

„Општи ниво... општи ниво!... Није то рђаво. Човек има своју кућу, слатко руча, купи жени папуче. Јест, може да има жену лепу, пријатну, ето такву као што је Вишња“ (Исто, 286–287).

Али док Милош Кремић има коме да се врати (породици – мајци, сестри,

брату), и захваљујући томе доживљава васкрсење, Чедомир Илић је ту могућност себи укинуо. Одрекао се породице, остао без љубавнице и научне утемељености своје докторске тезе. Он схвата да нема могућности да утиче на сопствени живот, и опредељује се за самоубиство, покушавајући да бар на тај начин искаже властиту вољу и оствари могућност контроле у макар једном сегменту.

*Чедомир Илић* је роман у којем је наглашена критика индивидуализма и ега. Мушкарац је у друштву једнако под притиском да буде успешан, жена – да се уда. С друге стране, стиче се утисак да се о патријархалној култури непрекидно говори као о једином правом путу. Овакав став разликује се од онога који налазимо у роману *Дошљаци*, чији главни јунак на крају дела спознаје погубност деловања против личног осећаја, а у складу са друштвеним очекивањима, па се након губитка усмерава „служењу“ породици, схватајући да се само тако осмишљава властита егзистенција. *Дошљаци* су тако роман који лична осећања и породицу супротставља друштвеним нормама, очекивањима и уопште начину на који друштво функционише. *Чедомир Илић*, напротив, од самог почетка указује на супротстављеност две културе – савремене грађанске и старе патријархалне. Негативан став према средњој грађанској класи Ускоковић исказује већ на почетку романа, кад описује мајку и сестру Чедомира Илића:

„Ћерка једног бирократе из доба првих чиновничких влада у Србији, она је била вечито за одржавање неке врсте племства, захтевала је скупоцена одела, свечане ручкове, у кући се кувало двапут више него што је требало, просипало се, бацало, раздавало суседству, и наравно плата није била довољна. Чедомирова сестра, која је од њега била старија две године, била је већ као дете каћиперка и, у домаћим свађама, стално на страни своје мајке“ (Ускоковић 1914, 16–17).

Овакву слику грађанске класе употпуњује и опис породице Матовић: син Младен је ленштина, ћерке близнакиње слободне и радознале, мајка Клеопатра површна кокета. Ускоковић негативан став исказује према читавом низу обележја

грађанске културе:

„Њен природан струк, неизмучен мидером, затеже блузу, те се показаше њена здрава плећа. Рамена се видеше округла, заобљена, као извајана“ (Исто, 156).

Оваква слика односи се превасходно на жене из грађанске класе. Иако ни мушки јунаци нису лишени критике, она ипак није у тој мери оштра. Према томе, други Ускоковићев роман *Чедомир Илић* у основи ипак представља роман с тезом. У прилог томе иде и помињање, први пут у Ускоковићевом књижевном стваралаштву (на више места) појма патријархат:

„Докле иде та свемоћна слобода? - питала ју је савест, једна савест коју је патријархална кућа образовала по типу беспрекорне врлине, испунила поукама и забранама. - Ја ли слодоба допустити оно што је недопуштено, укинути везе између оца и сина, мајке и кћери, учитеља и ђака? Ја чујем само право... право, а где је реч дужност?“ (Исто, 48).

Слично размишљање налазимо и пред крај романа:

„Постала је она стара Вишња, којој је морал патријархалне куће забрањивао свако попуштање од правог пута“ (Исто, 291).

Када говори о строгим унутарпородичним односима и тачно утврђеним дужностима у оквиру породице у *Дошљацима* и неким приповеткама писац уместо о патријархату говори о културном типу који се одређује као „турски“, и према којем јасно заузима критички став.

Романом *Чедомир Илић* писац је настојао да пружи одговор на егзистенцијалну кризу савременог човека који се, одсечен од свих, нашао потпуно изгубљен и обесмишљен. Стога и исти чин – самоубиство – у два романа различито је мотивисан. У *Дошљацима* јунакиња се убија не би ли ослободила драгог, али тај чин долази и као

својеврсна последица уверења о грешности неговања љубави ван брака, док се у *Чедомиру Илићу* главни јунак убија пошто постане свестан бесмислености живота. Ускоковић тако од најранијих прича до позног стваралаштва прелази пут од сагледавања света као простора пуног јада, преко вере у хришћанско жртвовање зарад ближњег, и на крају долази до патријархата као културног обрасца који осмишљава егзистенцију и чува појединца.

Уопштено гледајући, у основи оба романа, одвија се сусрет Чистоте с Нечистим. У роману *Дошљаци* Чистота се везује за младог, невиног, искреног, вредног појединца, дошљака из унутрашњости у велики град и друштво. Оно што је за тај град везано види се као простор без морала, у којем владају везе, непоштење и принцип личног интереса. Премда се тако на изврстан начин образује опозиција између *села* и *града*, примећује се да Ускоковић село не идеализује (сиромаштво, лоши унутарпородични односи, мајка главног јунака изложена је мужевљевој тортури и насиљу, а принципи патријархалног друштва генерално су негативно карактерисани). Отуда суштинска опозиција у пишевом првом роману не почива на релацији *село* и *град*, већ на релацији *млади појединац* – *друштво*. Иста опозиција задржана је наизглед и у роману *Чедомир Илић*. Разлика је у томе што се принципи чистоте сада везују превасходно за патријархалну традицијску културу, која се супротставља модерном граду.

#### Постхумно објављене приче

У периоду од 1911. до 1915. године Ускоковић објављује низ прича, у периодици. Избор из тога стваралаштва обједињен је у збирку *Успут*. Међутим, књига у облику у ком ју је писац организовао није никада публикована. Радомир Ивановић је 1978. године, под истим насловом, сачинио избор из ове Ускоковићеве збирке (већину приповедака је задржао), на основу кога ће се и пружити увид у Ускоковићеву поетику тога периода.

У причама које припадају збирци *Успут* јасно су истакнуте разлике између мушких и женских идентитета унутар патријархалног друштва. Тако се мушкарцу,

рецимо, пружа могућност да, незадовољан, напусти одређену варош и потражи бољи живот, док се жене најчешће мире с предодређеном им позицијом („Укљештени“). Када је реч о јунакињама, оне и у овој збирци највећу несрећу везују за уседелички статус. С друге стране, код јунака, посебно припадника грађанског сталежа, уочљива је жеља за друштвеним успехом кроз стицање угледа („На путу у живот“).

Жене из варошица и села представљене су углавном као лепе, смерне и добре:

„Ако се ту нађе и који мој друг, она не уме ништа да каже, затрепери као јасика. [...] Млада и једра. На њој пуца цицана рекла од једрине и силе. Очи, које никада не погледају право, влажне, бадемасте, сјаје као церове жишке“ (Ускоковић 1978, 22).

Суштински проблем њихове егзистенције јесте удаја:

„Мислиш, то је лако. А шта ће да ради она старија, па оне друге. Зађи само од куће до куће, ево само по нашем сокаку, па ћеш видети у свакога по три на удају. [...] Оставите их да бар на миру седе плету. Не изнесите их на глас, јер је свет злобан, јер је грехота. [...] У свом злу се једва чека да се туђој муци насмеје“ (Исто, 22).

Поред оваквог, наилази се на још један тип жена – оне које не презају од љубавних авантура, које варају одане и радне мужеве („Страх“). Судбина таквих јунакиња обично је трагична: у епилогу приче „Страх“ јунакињине кости односи вода<sup>70</sup> – чиме се читатељки пружа поука:

„Кад око четири године би [...] гроб отвори и вода јој однесе погане кости. Видиш, такве жене ни земља неће“ (Исто, 36).

Дидактичан тон није особеност Ускоковићеве раније прозе.

И у овој збирци осећања кривице и гриже савести код женских карактера

---

<sup>70</sup> Реч је о филклорном мотиву, познатом као мотив великог грешника.

везују се за подавање мушкарцу. У причи „Иза љубави“ главна јунакиња Дара је, због ванбрачног зачињања детета, оптерећена кривицом и свесна закона накнаде: све на овоме свету плаћа се<sup>71</sup>:

„Постоји једна тајанствена сила у области душевног живота, закон накнаде, фатални закон да се све плаћа на овом свету: зло и добро. Будући да је погазила правила о вези два људска срца, она је имала сад да искуси казну своје кривице“ (Исто, 77).

Услед интензивног осећања грешности, њој чак ни смрт не изгледа страшна. Напротив, види је као спас од срама. Страх се везује једино за судбину остареле мајке:

„Није се бојала за себе. Смрт јој није изгледала страшна. Она се бојала што ће бити од њене мајке, остареле и самохране. [...] Зар да се на њену мајку показује прстом и кћер да се помиње као рђав пример за добру децу?“ (Исто, 78).

Занимљиво је да у тим тренуцима Дару опседа и жал због расанка с драгим, који је неће за жену:

„Жалила је да се растане од Велимира, од своје љубави, да се одвоји завек, био јој је љубавник и учитељ у исти мах“ (Исто: 78). [...] „Зар да ме отргну од тебе, Велимире? Зар баш ту, највећу казну да примене на мени? Зар је Бог тако свиреп?“ (Исто, 84).

И тада осећа да би га женидба њоме спугала:

„Да те узме за жену? Баш да он и пристане, зар би ти могла натоварити себе на терет њему, њему који је тек ступио у живот и коме требају све његове силе?“ (Исто,

---

71 Опет је реч о фолклорном мотиву, пре свега везаном за један тип бајки и баладе.

78).

Ускоковић и овде наступа, чини се, као онај ко жели да читатељке поучи. Врлина је, каже један од јунака ове приче, „воља, моћ да се човек саобрази с утврђеним правилима и захтевима околине“. Срећан завршетак отуда и происходи из тога што мушкарац на крају одлучује да преузме одговорност – овде да запроси Дару, и тако је спасе. Писац уз то, као и у *Чедомиру Илићу*, негативно карактерише школоване девојке – оне су у подражавању мушкараца изгубиле све оно што жену чини женом.

Осећај стида код мушкараца последица је нечег потпуно другачијег. Код њега се стид јавља услед спознања да не може да контролише љубавне емоције, као и осећаја да није довољно чврст, одлучан и острог („Роза“). Слика мушкараца који се услед љубавних јада врти, „као бедник“, око куће драгане, и пати, док му се читаво друштво смеје, дата је у причи „Кола сена“. Друштво је сигурно најупечатљивије представљено у причи „Шимера“ – приказано као гонилац који нема ни рода ни облика:

„Иза једног угла био се појавио наш гонилац, наша гонилица, оно створење којем рода ни облика нисам знао одредити“ (Исто, 110).

Ипак, мушки ликови најчешће су младићи дошљаци, који су заљубљени и уз то покушавају да успеју у друштву. Како често поступају искључиво онако како друштво од њих очекује, касније жале за одбаченим младалачким љубавима.

Премда је Ускоковић у роману *Дошљаци* и неким ранијим причама турско наслеђе негативно конотирао, у роману *Чедомир Илић* и приповеткама из тога периода његов став је другачији: српски народ је све рђаво примио са Запада, а притом изгубио све добро што је дошло с Оријента („Жили Диперој“).

Остало је да размотримо приче објављене у оквиру Ускоковићеве збирке *Дела* (1932). Већина ових прича штампана је у ранијим пишчевим збиркама, а свега пет су

први пут публиковане. И овим причама Ускоковић потврђује досадашња наша запажања, а репрезентативне су „Свирепа лепота“, „Потрошене речи“ и „Ко на ветру дим“.

У причи „Свирепа лепота“ лепа грађанка поиграва се младићем, кокетује и заводи га како би испитала моћ сопствене привлачности. На крају та игра доводи до раскида младићеве веридбе. Иронични опис београдских кућа дат је већ на почетку приче:

„То је била једна од оних старих београдских кућа где жена још двори мужа; кад муж изађе, пију се кафе, пуше цигарете, читају реакционарне новине...“ (Ускоковић 1932, 409).

Ускоковић потом нуди стереотипну слику лепе грађанке, охولة, површне жене, која има потребу за сталним кокетовањем:

„Она је сматрала своју лепоту као таленат, као позив. Све је требало жртвовати за то: мужевљевој част и лични мир, срећу других и банку од које је живела. Ко год није био њен обожавалац, био је њен непријатељ... и њега је требало победити: до врага са његовом женом или каријером; зашто није признао да она има једну нарочиту привлачност коју друге немају!“ (Исто, 410).

Сасвим је другачије представљена Даница, варошка кћер, у причи „Потрошене речи“: „Она није била лепа, јер је била и сувише здрава“ (Исто, 419), и која, чим се мушки поглед на њој дуже задржи, „поцрвене до слепоочница“ (Исто, 420). Прича припада без сумње ономе периоду Ускоковићевог стваралаштва у коме је патријархат приказивао негативно, кроз женску жртву и мушко насилништво:

„Старинска кућа са укореењеним навикама, примитивним животом и презривим осмехом на све што је ван ње; отац себичан, мрачних расположења, одан ракији, готово тиранин; мајка утучена очевом самовољом, измучена многим



рађањима и задовољна ако може да се накинђури о каквом већем празнику“ (Исто, 421).

Даница је долазак Београђанина у Ужице видела као спас, прилику да оде из куће „где је отац смео да ради све: да грди жену, туче децу и момке, док остала чељад живе тупо, само за њега и бесправно као робље“ (Исто, 426). Очит је овде једностран и стереотипан приказ патријархалног друштва, који писац, видели смо, неће напустити ни у каснијем стваралачком раду, само ће вредносни предзнак бити промењен: од изразите критике прећи ће у својеврсну идеализацију. Као и у неким ранијим причама и роману *Дошљаци*, Ускоковић када представља строге патријархалне унутарпородичне односе, говори о њима као о непожељном моделу. Даље, ни у овој причи писац стари строги морал и старе строге односе, у којима су жене и деца потчињени мушкој вољи, не именује као патријархалне, већ их везује за заостало оријентално наслеђе:

„Јер је паланка увек будна; она пази бодро да се момак не приближи девојци и да се не погази освештани азијатски морал, који полази од неморалности и има максимуму да ‘коња и жену треба држати за улар’“ (Исто, 434).

Прича „Потрошене речи“ показује да је Ускоковић још на почетку стваралаштва уводио и тип делатне, активне јунакиње, спремне да ризикује и част због мушкарца, тип који ће се јављати до краја његовога стваралаштва.

Критика грађанског друштва дата је у причи „Ко на ветру дим“. У њој је описан сусрет друштвено успешног човека с некадашњим собом. Главни јунак присећа се, кад се на улици случајно мимоиђе с давнашњом девојком, чистоте своје младости, и жали за њом. Прича је интересантна између осталог и зато што говори о сиромашном младом интелектуалцу Јовици Ивковићу који, кад га напусте сви, кад остане без пријатеља, кад престану да цене његове људске и интелектуалне квалитете – спознаје да су „људи ђубре!“ и одлучује: „Ја их не могу поправити. Једино што ми остаје јесте да се користим њима“ (Исто: 402), што доводи до његовог потпуног

духовног преображаја:

„Поштенем човеку је тешко доћи до тог закључка. Али једном, кад се дотле дође, кад се срце згрчи и кроз стегнуте зубе кад зајаучу те три тешке речи, логика чини своје, и са поштењем је свршено“ (Исто, 401).

Духовном преображају претходи ноћ у којој се „Ивковић дуго претурао по постељи, бранећи се од логике ситуације, која је на њега, на његова убеђења, његов рад, његове снове и целог њега насртала као авет“ (Исто, 402). После те ноћи мења се и његов однос према свету и однос света према њему:

„Паланка је била врло погодна за рад, увреде се више нису осећале, свет је ценио његову вредност, свако му је постао савезник. Класа је класу сустизала, боље место долазило за бољим...“ (Исто, 402).

Неочекивани сусрет пробудиће савест и осећање стида због онога што је постао. Унезверено бежећи Ивковић смирај проналази тек поред дунавске обале:

„Он је грабио ногама и хитао. Куда, камо? Није могао рећи. Тек се зауставио на дунавској обали“ (Исто, 402).

Одатле „изби у онај усамљени део Малог Калимегдана“ и седе на клупу „под једним полусрушеним градским бедемом“. Под тим тромим, а некада моћним бедемима, Јовица долази до кључног спознања:

„Требало је волети себе ради других, а не друге ради себе? Шта сам ја сад? Нашто ми ове класе, ова реформа сеоских дућана, о којима немам појма? Где су ми она одушевљења из доба када сам био блед и мршав? Где ми је она храброст да кажем истину свакоме у очи, храброст из доба када ми је живот био дан и комад?“ (Исто, 407).

Задовољство јунака собом, с почетка приче, на њеноме се крају преобраћа у доживљај личног пораза, у спознају губитка идентитета, у жал и потребу за очишћењем сопственог бића. Било би интересантно испитати да ли је, и у којој мери, ова прича утицала на настанак приче „Мустафа Маџар“ Иве Андрића, баш као што би занимљиво било истражити међусобне утицаје Милутина Ускоковића и Борисава Станковића.

ВЕЉКО МИЛИЋЕВИЋ: ОДБАЦИВАЊЕ КУЛТУРНИХ СИСТЕМА  
И ОКРЕНУТОСТ ПРИРОДНОСТИ

Историја српске књижевности Вељка Милићевића види као једног од зачетника модерне српске прозе (Ј. Деретић, Р. Вучковић, С. Пековић, М. Најдановић...). Најпризнатије његово дело, роман *Беснуће*, прима се као израз духа човека модерног доба, „модеран како по теми тако и по структури и изразу“ (Деретић 2004, 395). Радован Вучковић уочава „tri različita stilska i tematska kompleksa [...] čak i hronološki diferencirana“ (Вучковић 1990, 435). Према мишљењу овог врсног књижевног истраживача, „u prvu etapu ušle bi pripovetke koje je pisao do 1906, tj. do svoje dvadesete godine (rođen 1886). U drugu roman *Bespuće*, koji je pisao kad je počeo da studira u Londonu i objavio ga u *SKG* 1906. godine. I u treću dela nastala posle toga i po povratku u zemlju do kraja života“ (Исто, 435). Вучковић посебну пажњу посвећује указивању на вредност приповедака које припадају пишчевој каснијој фази: „U njima se pisac oslobađao ekspresivne patetike i stvarao psihološku prozu internacionalne tematike, u kojoj se, na osnovu zanimljivog zapleta ili društvenog stresa, precizno razrađuje fabula u kratkoj formi i na kraju se efektno poentira“ (Исто, 436).

Вредност романа *Беснуће* неоспорна је када је реч о формалним одликама и психолошким портретима. Међутим, колико је Милићевић заиста писац који је превазилазио одлике тадашње прозе – када је у питању његов однос према културним системима, требало би тек показати.

Када се говори о стваралаштву Вељка Милићевића, често се прелази преко памфлет-брошуре *Некавалерске мисли*, објављене 1904. године, дакле у периоду када су настајала пишчева најважнија остварења. У овоме тексту он заузима ироничан и потцењивачки став према српским госпођицима (којима је дело и посветио), неретко прибегавајући и заједљивом тону. Повод писања памфлета је подизање споменика песнику Војиславу Илићу, чин у коме овај књижевник сагледава искључиво потребу да се, у поезији, гради култ госпођицама. Према Милићевићевом мишљењу, Илић је

песник београдских дама, па му оне из захвалности и подижу споменик. Пишчева критика иде и даље: осуђује он и саму поезију, као и књижевнике уопште. Милићевић не налази разлог за подизање споменика писцима јер сматра да они за државу ништа нису учинили. Отуда сам тај чин (подизање споменика песнику) за аутора *Беспућа* представља сведочанство о глупости београдских госпођица. Очит је, у свему, утицај Светозара Марковића, посебно када је реч о питању улоге књижевности и књижевника у друштву, а негативан став према београдским госпођицама Милићевић ће задржати у свим касније објављеним делима.

### Романсијерски рад

Вељко Милићевић објавио је два романа. Први, *Беспуће*, најпре се појавио у *Српском књижевном гласнику*, 1906. године (јануар–јун), да би 1912. био публикован и као засебна књига (додато је VI поглавље). Други роман, *Опсене*, штампан је 1922. године.

Однос Милићевића према (патријархалној) култури у роману *Беспуће* најбоље се може ишчитати из пишчевих описа и доживљаја градске, односно сеоске средине.

Слика града је и код Милићевића негативна. Драгиша Витошевић у вези с тим бележи: „У потрази за новим, приметна је и извесна смена тема: од села, писци се све више окрећу граду, који постаје нов предмет пажње, али не и нова љубав“ (Витошевић 1982, 103).

Већ на почетку атмосфера града дата је сликом гостију једне кафане, и то из перспективе главног јунака Гавре Ђаковића:

„И он с чуђењем посматраше мноштво ђачких лица [...] заваљених и без мисли; чиновника што доносе са собом задах канцеларије и дебелих протокола; утегнутих и намирисаних официра; сиједих и ћелавих пензионираца, запуштених, необријаних, зараслих у браде. [...] И у том свијету он је провео толико година, умирао, трунио заједно с њима, живећи као и они. [...] Њихови гласови долазили су

му гадни, њихове кретње одвратне, њихови погледи глупави. [...] Као да се на њега сручио сав терет њихових живота које они тако мучно и напорно вуку, и лијено, оловно мртвило њихових душа“ (Милићевић 1912, 14–15).

Према Витошевићевом мишљењу, „прве реченице романа доносиле су једно ново виђење града“ (Витошевић 1982, 127), који чине „подједнако људи и ствари, сведени на неслободне поступке у једном низу и на неку врсту ‘административног’ списка: ‘људи који се мимоилазе... врата која се отварају...’ итд. Колико су ту људи обезличени још више показују реченице у којима, уместо учесника, имамо само радње, обележене углавном глаголским именицама: наручивање, ударање, расправљање, свађа, смијех, граја, спарина, дим, маглица“ (Исто, 128). А потом – овај познавалац Милићевићевог стваралаштва, вероватно један од најбољих, указује на симболику кафане: „Кафана овде није само то: она је, у малом, ознака грађанског друштва, његов пресек и ‘смотра’: од пензионера, преко официра (обележених само сабљама и мамузама), до студената...“ (Исто, 129–130).

Насупрот граду постављају се природа и сељак:

„Чинило му се да ће да одахне кад угледа врлетне планине, с голим главицама на којима увече умире сунце; суре шуме са пропланцима на којима овце наличе на бијело камење што се креће; да отисне око низ поља, пуна боја, изрезана и испријесецана међама, пуна јечма што се жути, зоби што се зелени. [...] И он осјети жељу да види оне високе, крупне, поцрњеле људе, да им стисне њихову тврду, жуљевиту руку...“ (Милићевић 1912, 15–16).

Узнемирен унутрашњом тескобом, Гавро Ђаковић из града одлази на село, у родно место, ступајући тако на другачији културни простор. Но, уместо очекиваног смираја, родна кућа доноси још једно душевно разочарање: „Кад се је, прво јутро, неодморан и неиспаван, пробудио у својој кући, он се пристрашио од равнодушности коју је осећао у себи“ (Исто, 27), а простор јунакове собе рађа спознају о смрти: „Њега је тиштала тјескоба у овој полумрачној и укоченој соби. Осјећао се задах

старине, гробља; све је подсећало да овдје више нема живота, већ да је био, па умро; и то осјећање живота који је ишчезнуо и гдје га није одавно било, плаши и ужасава“ (Исто, 32). Ипак, овај му простор, после извесног времена и навикавања постаје извесно уточиште:

„И навикавао се касније, као што се човјек на све навикава. Послије му је годдио онај студени дах који је провејавао кроз замрлу кућу. [...] Он је утекао и сакрио се од живота и грчевито се ухватио за ову кућу...“ (Исто, 33–34).

Кад се у Милићевићевом првом роману осмотре унутарпородични односи и материјалне прилике на селу, запажа се да оно није идеализовано. У породици, укућани су жртве очеве осиноности, а фигура оца негативно је окарактерисана:

„И сад, кад дозива себи у памет слику свога оца, она излази пред њега вазда жива и свјежа [...] са љутитим погледом и са бором која не избива између очију. [...] Гавре Ђаковић не сјећаше се да га је ико волио, осим жене и дјецe му, али сви су стрепели пред њим и бојали га се. Он је добро знао да га мрзе и да га се боје; њему је та мржња годдила и он се с њом поносио“ (Исто, 59). [...] „Он је остајао увијек исти, силан и јак, да показује своју снагу и да ломи свој бијес на сељачким плећима. Прва жена му је умрла неколико година иза вјенчања (кажу да је премлатио и пребио живот у њој)...“ (Исто, 61).

Милићевић сеоске куће увек представља као сиромашне. Поводом тога Витошевић каже: „Из *Беспућа* тако избија, бритко скицирана, не само слика бескрајне сеоске беде него и правог односа господе према селу. Док се они докоњаци у загребачкој кавани уљуљкују и забављају плитким расправљањем о ‘народним питањима’, ови ближи народу, потекли из њега, појављују се као његове бездушне крвопије“ (Витошевић 1982, 138). Оваквим закључком – везивањем узрока пропасти села за експлоатацију града – наведени аутор Милићевићев роман приближава увреженој слици односа села и града, оној какву налазимо у књижевности српског

реализма. На уврежену слику односа села и града указује и запажање Слодобанке Пековић: „Problemom došljaka bavili su se mnogi naši pisci. [...] Grad u koji neiskusni ljudi dolaze privučeni nestvarnom slikom lakšeg i veselijeg života, oduzimaо је *bezazlenim seljacima* mir, zravlje, sreću. [...] Pored toga grad је bezdušan, u njemu се ljudi gube i psihički i fizički“ (Пековић 1986, 69)<sup>72</sup>.

Када прими братовљево писмо у којем му овај пише да ће се убити због дугова и губитка части, Гавро Ђаковић се враћа у родно место; током пута одседа у једној сељачкој кући:

„Њега је престравила ова несвјесна, мирна, тиха биједа која се осјећала у овој кући, биједа пред којом су сви сагивали вратове, послушно и покорно, без помисли да имају право да се буне“ (Исто, 44).

Међутим, ако се пажња усмери на доживљај природе и сељаке, као и на фигуре мајке и деце, може се, без икакве сумње, говорити о идеализацији:

„А ујутро кад је кретао, при праштању са сељаком пред вратима, он му гурну нешто новаца, док се сељак снебивао да га прими. И кад већ пођоше саонице, он још видје њега гдје стоји пред кућом, држећи новац у пруженој руци, борећи се и бирајући између сиротиње и поноса“ (Исто, 44).

Или нешто касније:

„Он разумије ону луду, очајну љубав према земљи, над којом сељак, огрезао у тешком зноју, сатире свој живот и своју снагу; бочи се и носи с њом, – у борби која замара, раздире руке, откида нокте и набија жуљеве на дланове, – да извади, отме, истргне из ње комад сувог, мршаваг круха за се и за дјецу“ (Исто, 55–56).

Представљање оца као преког човека и тиранина, који злоставља укућане,

---

72 Подвлачење Б. Ч.



насупротив коме је трпељива, добра и пожртвована мајка, умногоме се поклапа са оваквим елементима у делу Милутина Ускоковића (може се посматрати и као манир писаца модерне), с том разликом што сељаци код Ускоковића нису жртве материјалног експлоатисања. Патријархат је, тако, код Милићевића осликан као тежак и репресиван систем, везан за село. Штавише: у роману *Беснуће* писац сваки систем доживљава као спутавајући (репресивне су и градска, и сеоска патријархална, и католичка култура). Спас је могуће пронаћи једино у природности, коју он везује за првобитни сеоски живот (Витошевић у вези са тим говори о „прадавном сеоском јединству“), али у чијој основи није повратак патријархату као идеалном обрасцу, као код рецимо Ускоковића.

Милићевићево *Беснуће* приближава се Ускоковићевим *Дошљацима* делом и тематски. Реч је о дошљаку са села у град<sup>73</sup>, који се после извесног времена враћа у родно место, те долази до закључка да никада није ни требало одлазити из њега:

„И он је помишљао [...] да би можда боље било да се није одвајао од своје земље, да дише с њом заједно...“ (Исто, 76). [...] „Гурнули су га у школе да буде господин, одвојили га од земље и народа, спријечили га да ухвати коријена у земљи из које је изникао, гурнули га у један живот у који кад је загледао, он се згрозио, ужаснуо, тргнуо“ (Исто, 78).

И Гавро Ђаковић, и Милош Кремић, и Чедомир Илић, у једноме тренутку схвате да је једино мирни сеоски породичан живот извор среће, да једино он представља „прави пут“:

„У кући би га чекала жена и полетила у сусрет дјеца. Он би живио у својој малој породици срећно и задовољно, без туробних и излишних мисли и без празних и неиспуњених жеља“ (Исто, 77–78).

---

<sup>73</sup> Витошевић запажа: „Данас можемо рећи да су ‘људи без корена’, ‘дошљаци’ и слични ‘отргнути’ у нашој књижевности тога доба били израз оне особене разломљености између двају светова, патријархалног села и паланке и модерне грађанске ‘цивилизације’“ (Витошевић 1982, 141).

Али, док се Милош Кремић враћа, за Гавру Ђаковића и Чедомира Илића то више није могуће. Обојица се осећају одсеченим од властите породице, и имају доживљај да су изван породичног система. Први завршава тако што лута по Америци, други се убија.

Премда би се због Ђаковићевог везивања категорије среће за живот у окриљу породице могло помислити да спас проналази у окретању патријархалној култури, није тако. Код њега нема жеље за жртвовањем зарад породичног система (као код Ускоковићевог јунака), већ само потребе да се осмисли властита егзистенција.

И љубавна ситуација Милићевићевог Гавре, бар на први поглед, дотиче се с овим аспектом живота Чедомира Илића. Око оба јунака образује се љубавни троугао, који чине једна поштена девојка са села и једна странкиња (Чехиња код Милићевића, односно полу-Пољакиња код Ускоковића).

Однос Гавре и сељанке Јеке (њена појава одише здрављем, природношћу и сексуалношћу) приказан је као онај природни, нагонски мушко-женски однос, у којем и јунак и јунакиња поступају сходно традиционалном схватању родних улога – он репрезентује активан принцип (грубо ставља руку на њено раме), она пасиван (подаје му се без речи, оборених очију):

„Он осјећаше поред себе њу, свјежу и младу, која изгара за човјеком; он осећаше огањ гдје му пржи лице и запаљује мозак. Он је погледа: она сјећаше с рукама у крилу, с обореним очима, с лицем у које је ударила крв, с облим грудима које су поигравале. [...] И кад он метну грубо руку на њезино раме, она одмах клону и сва му се предаде, без ријечи“ (Исто, 70).

Али, док Ускоковићеве јунакиње након сексуалног односа осећају стид и кајање, које их потом води у делиријум, Милићевићева Јека „жури, са загагреним очима и са зајапуреним лицем преко кога је прешла рукама неколико пута, намијештајући косу и гледајући преда се, још сва уздрхатала и узбуђена, пуна неког чудноватог задовољства“ (Исто, 71).

Разлика између Милићевића и Ускоковића уочава се и у сценама које претходе сексуалном одношају: код Милићевића изостају дугачки љубавни искази, завођење девојке речима.

Ђаковићев однос према Јеки не мења се ни након овог чина:

„Он осјећаше да равнодушно упропашћује једну младост и подлачки гази једно срце“ (Исто, 74–75).

Те врсте равнодушности нема код Ускоковићевих јунака (не налазимо је чак ни након сексуалног односа Чедомира Илића с Белом).

И наредни сексуални однос који се описује, онај након познанства с Иреном, опет између Гавре и Јеке, тече готово исто: она се покорава док је он чврсто привлачи к себи, с том разликом што после одношаја она више није срећна, већ му уморним и туробним гласом говори да зна да он воли другу.

Лик Ирене дочаран је превасходно преко поступака њених родитеља. Најпре, она се показује као јунакиња која осећа стид због очевог опијања („На њезином лицу у које је ударила ватра, огледало се нешто страшно и запрепашћено, с очима, пуним суза, убијена стидом, осјећајући понижење свога оца, као да и на њу пада један дио његове срамоте“), а потом се, ретроспективно, уводи прича о њеној мајци, прељубници, која је супруга и кћер напустила због другог мушкарца. Лик Иренине мајке, грађанке, по свим особинама супротстављен је лику Гаврине мајке, сељанке: она улази у свађе с мужем, не брине за дете и кућу, вара супруга, јетка је, безвољна, повучена у себе...

Од тренутка када јој је мајка отишла с другим, читава средина променила је однос према Ирени:

„Она осјећаше на себи погледе и сажаљења и презрења. [...] Вазда неки надзор, нека сувишна строгост; неко претресање њезине књиге и биљешке; на исповиједи, свећеник је задржаваше двапут дуже од осталих...“ (Исто, 135).

Патријархално друштво тако се показује као немилосрдно и према преступниковим потомцима.

У *Опсенама* писац појачава негативну слику грађанства, мада је у основи романа прича о немогућности преображаја блудног сина. Реч више није о дошљаку који се, уздрман проницањем у моралне принципе који владају у граду, враћа у родно место, као у неки утопијски простор, у потрази за миром и уточиштем, него о дошљаку који настоји да се ожени поштеном паланачком девојком и пресели како би се одбранио од искушења и очистио од градских порока, те коначно избрисао некадашњи идентитет распусног женскароша, и друштвено успео.

Књижевна критика оштро је дочекала други Милићевићев роман. Милан Богдановић пише: „Читав роман, иначе, са свима својим осталим личностима и ситуацијама, реално није много оправдан, и психолошки још мање. Више пута, док се чита, има се утисак да су извесне ствари шаблонски рађене. [...] У изражајном погледу декаденција талента Вељка Милићевића, према овом роману судећи, још је очигледнија. Ни трага од оног спонтаног, топлога, емотивног израза који је био тако велика драж у његовим ранијим приповеткама“ (Богдановић 1966, 417–418).

Милићевићев однос према сеоској и градској култури у *Опсенама* се најбоље може сагледати из његовог представљања мушких и женских ликова у овим срединама.

Женски ликови умногоме су схематизовани. Тако Аница, девојка из паланачке породице, оличава позитивни друштвени тип, за који се везује природност:

„Аница се одлучно и одрешито опирала различитим испомагањима и уметањима, и тражила да буде једноставно почешљана. Тако се њезина релативно оскудна фризура, кад се упореди с осталима, заиста одвајала од разбарушености, и пренатрпаности туђих коса и шишака које су красиле стршећи остале главе. [...] На лицу [...] истицаху се и привлечаху пажњу два велика црна ока [...] отворене, и искрене, у чијој дубини се читала доброта којој је зло непознато [...] које се нису замагљивале и обневиђале, запљускиване таласима пакости, неваљалства и

неизбежног зла“ (Милићевић 1922, 10).

Аничин живот дели се на онај пре веридбе и на онај после зарука. До просидбе она је описана као смерна, послушна девојка којој „свако ко би јој се приближио, инстинктивно је осећао да му то створење, вазда спремно на услугу и на добро дело, не може учинити ништа нажао“ (Исто, 11). Као јунакињу која се потпуно уклапа у пожељан модел девојке у патријархалној култури, удаја је води новом рађању: Аници се отварају простори и светови чије постојање није ни слутила. Сам чин веридбе у јунакињу уноси промену, па јој лице постаје озарено новим сјајем, а целокупно биће доживљава препород:

„Цео њен лик био је озарен неким новим сјајем, очи су јој добиле више изразитости и одређености и нису више биле благе само за оне које гледају, него и за себе, нису имале само своју топлину за спољни свет него и за себе, почеле су да се испуњавају неким унутрашњим сјајем и жаром, које су чувале за себе у до сада непознатим дубинама. [...] Зато је њено цело биће било препорођено, као да тек данас почиње да живи, као да ово све што је до сада било, ништа не значи. И она сама је била изненађена са толико ствари које је у себи открила. [...] Љубав је родила жену“ (Исто, 11–12).

Удају Аница потпуно идеализује:

„Вечерас јој се чинило да стоји на прагу новог живота и новог света; тако лепог и тако примамљивог. [...] Све оно што је раније било, како јој изгледаше бледо, убого, безначајно, као да је живело животом алги и нижег биља. То је био живот у неким загушљивим подземним, тамним дубинама, вазда у неком мраку, у некој невиделици, невеселој без светла које уноси боје у ствари и у душу“ (Исто, 12).

Захваљујући мушкарцу и љубави коју према њему осећа, омогућена јој је спознаја света:

„Треба је Бранко, требала је призма његове љубави, па да цео свет добије нови изглед, да се испуни обиљем нових живота и створења, да мртве ствари оживе, да безбојно прими боје, а безлично облике [...] а све да се слива у један склад, један идеал, један чаробни разлог зашто вреди да се живи и шта сачињава срећу живота: љубав“ (Исто, 13).

Милићевић, међутим, Аничин лик не лишава ни страсти:

„Та на око мирна, спокојна и разборита девојка имала је више страсти која се осећала, него многе и многе жене и девојке које је познавао. Можда зато што ју је љубоморно чувала за прави час“ (Исто, 72).

Напоследку, у складу с моделом пожељним у патријархалној култури, писац потпуно лишава јунакињу индивидуалних особености, сјединивши њен лик с верениковим:

„Она се потпуно изгубила као јединка и чинило јој се да њена крв тече кроз његове жиле, да куца у његовом срцу, да дише кроз његова плућа његовим дахом“ (Исто, 130).

Жена се у роману *Опсене* представља готово искључиво кроз чинове љубави и удаје. Ако Аницу удаја препорађа, њеној помајци Мари преудаја даје за право да рођене синове дистанцира од нове породице а пасторку прихвати као рођену кћер, показујући на тај начин да у потпуности припада другом мужу:

„Аницу је волела и трудила се да јој ту љубав покаже на сваком кораку. [...] Хтела је да јој буде боља од мајке, јер мајка кадгод и покара“ (Исто, 37). [...] „Синови јој ретко долажаху; није трпела да јој се врзу по кући. Она би обично с њима посвршавала послове и разговорила се у кујни, и поред свега протествовања газда

Гаше нису никад јели с њима него с момцима“ (Исто, 38).

Лик помајке одликује се изразитом радиношћу, поштењем, свестраношћу и личним задовољством:

„Она иначе посете и дочеке препушташе Аници, а сама хиташе вазда за послом. [...] Поред свега богатства, она није никад хтела да напусти своје припросте навике ни једноставно одевање. Али ни најтежи посао није могао променити њено весело и задовољно расположење од ране зоре до касног мрака. [...] Она ваљаше своје гломазно тело од подрума до тавана, од магацина до кујне, од кујне до првог спрата, водећи бригу о радницима, момцима, породици, подједнако...“ (Исто, 36). [...] „Никоме не би закинула. Није била ни тврдица, ни лакома на туђу муку; била је добра и разумевала свакога да помогне“ (Исто, 37).

Идеализација жене остварена је и у ликовима мајке и сестре (Анђа) главног јунака Бранка Завишића. Обе су спремне на апсолутну жртву и одрицање, не постављајући ни у једноме тренутку сопствене жеље и хтења испред интереса породице, тачније – њеног главног мушког члана. Отуда не изненађује што писац, када уводи ове јунакиње, говори у множини, не одваја их једну од друге:

„Већ годинама, обе у црним марамама, са лицима у чије се боре и потезе увукла и као запекла брига, невеселост, самопрегор и неишчекивање никаквог добра. [...] Са натчовечанским напорима оне су браниле сваки педаљ и уступале га тек после једне нове боре као после једне нове ране. За њих није било одмора“ (Исто, 78–79).

Читав њихов живот испуњен је мишљу о сину, односно брату:

„И у сумрак који све време гуташе њихове сенке, кад би им истргане руке клонуле у крило, а цело тело бридело од изломљености, са њихових усана, као

награда и мелем и утеха, прешла би свакидања тема, мисао њиховог сваког тренутка, јаве и сна: Бранко!“ (Исто, 79). [...] „Кад би Бранко видео само своју собу како је за њега удешена, ако случајно наиђе. [...] У ту собу се побожно улазило као у цркву...“ (Исто, 80).

Ликови Завишићеве мајке и сестре типски су репрезенти положаја и улоге жене у патријархалној култури. Отуда је и читава њихова егзистенција њоме осмишљена:

„А кад њега не би било, зашто би уопште живеле? Свака ствар у кући, у авлији, у башти, била је везана неком успоменом за њега. [...] И ако годинама није био код куће, памтила се јела која он воли или не воли. И сада се још све управљало по његовим детињским ћефовима и прохтевима. Оне су му угађале као да је ту вазда уз њих присутан“ (Исто, 80).

Новац који је Бранко слао није се „смео трошити и готово би био стављен за икону да се у њ гледа, да се о њему само прича, да се у најцрњој оскудици може рећи: ‘Па имамо још онај Бранков новац, али у њега нећемо дирати’“ (Исто, 81). Ипак највећу радост међу ове две жене унеће вест да је Бранко одлучио да се жени:

„Сирота добра жена по сто пута се крсти пред иконом и захваљује свецу што јој је дао да доживи оволику срећу...“ (Исто, 126).

Идеализација Бранкове сестре Анђе односи се и на поимање љубави. Ономогућена због сиромаштва да се уда за оног кога је волела, Анђа одбија добре и поштене просце и када се материјалне прилике измене Тиме бира и судбину уседелице:

„Све су то били честити, поштени, за наше прилике доста имућни људи; нису били ни стари; један је чак био много млађи од мене. Али не могу. [...] Кад нисам



могла бити онога кога сам хтела, онда више волим да не будем ничија“ (Исто, 85).

Милићевић у *Опсенама*, видимо, природност и једноставност везује за ликове патријархалних жена. Стога се може рећи да су паланчанке и сељанке у његовом делу идеализоване. Њима је супротан лик грађанке Маргите Клајнберг. Маргита се описује као примамљива жена изузетне лепоте, којој друге жене завиде, а мушкарци је обожавају:

„А сва господа и официри су били заљубљени у госпођу Клајнберг. То је било као права љубавна зараза“ (Исто, 104).

Писац за њу везује категорије моћи и власти:

„Испод те загасите плаве круне са бакренастим одблеском, гледаху, не, владаху њене очи“ (Исто, 88).

Нешто касније он, акценат ставља наново на Маргитине очи – пореди их с демонским бићем:

„Као да су Маргитине очи морске виле биле пуне урока“ (Исто, 101).

Читава њена појава изазивачка је, али и „неприступачна и неумољива“. На многобројна удварања Маргита је одговарала само „малим нервозним смехом“, који беше „металан, као одјек оклопа о који се скрхало гвожђе“ (Исто, 90). Испоставиће се да овакав став према мушкарцима није последица њене моралне чистоте и љубави према мужу, него моралног посрнућа из младости (затруднела је с Бранком, након чега се удала за другог мушкараца, без љубави, и недостојног ње – Маргитин муж представљен је као ружан, слабушан, снисходљив мушкарац, па иако му је говор био „биран, љубазан и течан“ [...] „за вољење није био“ – Исто, 92). Женска лепота је, тако, и код Милићевића, баш као и код већине других писаца из епохе модерне, у вези

са нечистим, а лепа градска жена је, готово по правилу, преступница и грешница.

Лик Маргите додирује се, у појединим елементима, са типом „фам-фатал“: представља искушење и заводљивост, које опседају мушкарце свих узраста, које узрокују унутарпородичне свађе и уносе немир у средину; искушење које најпре опседа младу паланчанку Аницу, а потом и њеног наизглед преображеног вереника Завишића.

И лик Маргитине мајке излази из оквира пожељног у патријархалној култури, а близак је и лику Маргите:

„Сазнао је тако да је ова врло лепа, мало охола госпођа мајка, а не сестра. Господин што се виђао с њима није никако могао бити ни муж ни отац. Рођак? То није било вероватно“ (Исто, 117).

Маргитина мајка представљена је, према томе, као лепа и охола, али и као неверна жена, склона заљубљивању и олаком трошењу новца:

„Сада се говорило да га ‘финансира’ Маргитина мама, жена једног велепоседника из Бачке, која се заљубила у пропалог племића и ‘квитираног’ хусарског оберлајтнанта“ (Исто, 118). [...] „Последњих година старац је постао страшно љубоморан и тврдица. Изгледа да трошкови њене маме премашују њихове приходе“ (Исто, 120).

Негативно портретисање мајчиног лика огледа се и у опису њене жеље да се растави од мужа, и претњи да ће се отровати ако је љубавник не узме за жену.

Мушки идентитет одређује се превасходно кроз друштвени успех. Главном јунаку, адвокату доктору Бранку Завишићу, тешко пада што га пословни људи у граду не узимају за озбиљно – због његових љубавних подвига. Фигура заводника, тачније мушкарца који лако долази до женског срца, а потом га одбацује, након чега млада пати или се убија – обележје је романа српске модерне, а налазимо га и у овом

Милићевићевом роману. Честа љубависања мушкарца с различитим девојкама утичу на то да га друштво изнесе на глас као непоуздану и незрелу особу:

„Болело га је што га нису сувише озбиљно узимали у комбинације ради његових љубавних подвига који су га изнели на глас као неозбиљног или још недовољно зрелог или сређеног човека“ (Исто, 47).

Овакав однос према јавно испољеној мушкој сексуалности јесте карактеристичан за патријархално друштво. Милићевић, међутим, градску патријархалну културу не нуди као културни образац у којем владају одређени принципи и морал, него као простор лицемерја и неморала. Завишић то грађанско патријархално друштво зато разобличава, показујући да је оно поприште скривених неморалних радњи:

„Боже мој, као да је он крив што се није скривао по буџацама ни проводио љубав са слушкињама“ (Исто, 47).

Мушкарцу је у том систему, дакле, допуштен љубавни авантуризам све док он остаје у окриљу интимног простора, док не постане јаван. С друге стране, жени је најстроже забрањено било какво ступање у љубавни однос с мушкарцем пре брака. Овакво сагледавање мушко-женских идентитета у складу је с нормама патријархалног друштва, па се може закључити да у *Опсенама* Милићевић појам природности везује за патријархалну културу. Критика града изразитија је него у првом роману. Она се више не тиче само обесмишљености живота човека из града; предочава се да лицемерје, извештаченост и неморал одликују грађанско друштво у целини (у граду, прељубници су и мушкарци и жене).

Огрезао у љубавни авантуризам и онемогућен да због тога успе у социјалном смислу, Завишић могућност за нови почетак и лични преображај види у женидби и пресељењу у паланку:

„Зато је и тражио да се смести у покрајини, како би се отресао старог мушког и женског друштва и обавеза или слабости и навика које је имао према њему. Ту је мислио да се несметано преда канцеларијском раду, стицању клијентеле и ударању основица своје политичке каријере“ (Исто, 46).

Прелазак у нову средину и веридба Завишићу заиста и доносе жељени преображај:

„Послови су ишли одлично да се он чудило. А како и не би! Ноћу није банчио, јутром није спавао ни био мамуран“ (Исто, 55). [...] „И чињаше му се да су утонуле у далеку прошлост оне ноћи када је долазио кући у касне сате са теревенки пуних раскалашног весеља, и када га лудо расположење остављаше са баченом цигаром на прагу његове собе где га чекаху опаке мисли, опомене веровника и немиран сан, пун мучења и свакојаких привиђења. Па она још страшнија буђења у празнину, у дане без наде, поновно скакање у један безумни вртлог самозаборава, лажи, грубог уживања и алкохола“ (Исто, 56–57).

Својим готово светачким ликом Аница успева да Бранка врати на „прави пут“, и да у њему додатно пробуди принципе доброте и чистоте:

„Ту, поред ње, он се заиста осећаше бољи и чишћи него што је за себе веровао. У домашају њених очију није било зла ни пакости; атмосфера у којој је живела њена душа није била отрована злом. Клице зла угинуле би пред њеним вратима. [...] Са ових састанака одлазио је с умивеном душом, пуном неког доброг здравог мелема“ (Исто, 58).

Нешто касније Аничина љубав се описује као нека врста мисије за главног јунака:

„Ова љубав представљаше за њега чистилице“ (Исто, 73).

Хармонични паланачки живот и веренички однос пореметиће се када се Завишић нађе пред новим искушењем (сусрет с некадашњом љубавницом), које се, као и сва претходна, везује за град. Загреб се тако, у овом Милићевићевом роману, баш као и у *Беснућу*, доживљава као град у коме влада порок, где не постоје искрена пријатељства, већ свиме руководе искључиво интереси:

„Пакост и завист! С тога се двоструко радовао да остави једну средину у којој није могао рачунати на искрена пријатељства, и да пође у паланку где су га морали чекати морални и материјални и политички успеси“ (Исто, 48).

Иако паланку Милићевић не приказује као простор апсолутне моралне чистоте, сви позитивни и морални јунаци припадају овој средини.

Неочекиван сусрет с некадашњом љубавницом главног јунака доводи, међутим, до спознаје о привидности његове промене, тачније о непоправљивости човека огрезлог у порок, те до (само)разоткривања:

„Мислио је да може да се отресе свега, као пас кад изађе из воде. Променио је место као сврака гнездо. Обукао је нову савест. Изигравао је незлобиво јагње. Допала му се толико нова улога да се сав уживео у њу. Играо ју је тако вешто да је чак покушао и самога себе да обмане. Готово се почео и самоме себи допадати и веровати да је неки чистунац. Којешта! Стари препредени, покварени и саможиви обешењак који је нањушио да може на туђ рачун да проведе остатак живота...“ (Исто, 99–100).

Овај изненадни сусрет јунака врло брзо враћа на „стари пут“, доводи до промене осећања према вереници, а након тога и до раскида веридбе.

Бранко Завишић постављен је, дакле, између два принципа – добра и зла. Прво се везује за подручје села и паланке (у којима влада брига за ближњег и пожртвовање), друго се везује за градску средину (непоштење, прељубништво, лицемерје, скандали). Оба принципа постоје у овоме јунаку, а који ће доминирати

зависи од средине у којој се нађе. Загреб у Бранку буди егоизам, развратност и порочност, које он касније може само привремено да утиша, сузбије. Стога је повратак блудног сина на „прави пут“ само тренутан и привидан; већ прво искушење буди у њему освајачко надахнуће, покреће страсти и потребу за пређашњим начином живота.

Ипак, иако Милићевић према граду успоставља овакав, изразито критички став, не може се рећи да паланку идеализује. Критика одређених паланачких типова и начина живота очигледна је. Али, за разлику од *Беспућа*, писац у овоме роману не одбацује културни систем као такав. Напротив – кад год представља паланачку патријархалну породицу, указује на испуњеност и задовољство њених чланова, потпуно лишених егоизма и злобе, чиме се посредно успоставља позитиван однос према патријархалном систему.

#### Приповедачки рад

Вељко Милићевић за живота није публикувао ниједну књигу приповедака. Живко Милићевић, приређивач његових приповедака, наводи да писац 1910. године „помишља да објави своје приповетке у засебној књизи“, те дорађује неке од њих. У „Напомени приређивача“ за књигу *Приповетке II* (1939), Ж. Милићевић пише приповедачки рад дели на рану и позну фазу: *Приповетке I* (1930) обухватају приче из касније фазе, док *Приповетке II* доносе ране.

Када је реч о Милићевићевим приповеткама које припадају првој фази, запажају се исте оне опозиције и стереотипни прикази карактеристични за целокупно потоње његово стваралаштво.

Већ прва прича, „Мртви живот“ (1903. године прва верзија; друга измењена штампана је 1910. године<sup>74</sup>), доноси фигуре оца и мајке као међусобно

---

<sup>74</sup> На одређене разлике између верзија приче „Мртви живот“ указали су и приређивач из 1939. Ж. Милићевић и приређивач Д. Витошевић (1982), као и Слободанка Пековић (*Књижевно дело Вељка Милићевића*).

супротстављене. Мајка је представљена као она која је „непрестано била у послу“, која је прва устајала а последња легала:

„И њезин муж и сва деца [...] легали су, а она је још остајала да ради, макар и за сутрашњи дан. А ујутро, опет, она би устајала пре свију, немајући никад довољно времена да се људски одмори, и сва би се већ сатрла послом, пре него што би сви поустајали“ (Милићевић 1939, 15).

На мајци је била брига о целој кући и свим укућанима. Мајчин однос према осталим члановима породице није се заснивао само на жртвовању, већ и на љубави и нежности:

„Мали Дамјан се само врзао око ње, наслањао своју главу на њезино крило, и она га миловала кад није имала посла или кад је могла да уграби који слободан тренутак“ (Исто, 16).

Иако васпитана да буде покорна мужу, она ће му се ипак успротивити када буде требало да заштити сина, и омогући му даље школовање:

„У томе часу, оно мало створење које се никада не противљаше вољи свога мужа, Дамјанова мајка, на мужевљево велико запрепашћење, усуди се да се успротиви, – истина, благо, али било је неке одлучности у њеним речима...“ (Исто, 17).

Лик оца је супротан:

„Волео је друштво и вино; за кућу се није много старао; и сву бригу како да се породица издржава, остављао је жени; мрштио се, љутио и претио кад би она почела јадиковати како он много троши“ (Исто, 15).

Отац је „безосећајан“ и строг, како према жени тако и према деци. Он је „осипао прекоре на жену што мази децу, да се тако не поступа са децом, и да се тако деца рђаво васпитавају“ (Исто, 16). Између оца и сина успостављен је специфичан однос, заснован на очевом презиру према синовљевој благој природи:

„Отац га је готово презирао због његовог тобожњег мекуштва“ (Исто, 16).

Жена је и овде, у вероватно најбољој Милићевићевој причи, у власти мушкарца: у потпуности окренута бризи о њему, извору њенога задовољства и животне снаге (чак и када је она на самрти):

„Њој се чинило да јој се повраћа снага и живот, чим јој се повраћала Дамјанова љубав“ (Исто, 23). [...] „Увераваше га да јој је добро, и заиста, у томе часу није лагала да му угоди; њезина душа била је толико задовољна и срећна да није могла да води рачуна о тело и његовим боловима“ (Исто, 24–25).

Ликове пожртвоване жене и мужа прељубника доноси „Мутна прича“. У њој се женска свест представља на начин карактеристичан за патријархалну културу: иако је мушкарац вара, жена се показује задовољна све док се неверни муж, након прељубе, враћа кући и њој:

„Истина, казивала јој је баба Јекеша да се Илија навраћа к њој, Груды. Па напоследку нека се и навраћа, само нека не заборавља њу, своју жену“ (Исто, 157–158).

Као патријархално васпитаној жени, Мари не смета превара, већ јавни подсмех:

„Дивани свет, да си увек код Груды. Жене ми се ругају. Не смем да одем на сајам“ (Исто, 166).



Иако би се можда могло помислити да оствареност и задовољство код ове јунакиње нису у првом плану, већ жртвовање зарад доброг гласа о кући и породици, јасно је да је Мара повређена и услед тога што он пред њом не крије везу са Грудом:

„И њој би било милије да је он одлазио Груди, само да њој, својој жени, није ништа говорио о томе у очи; и то тако хладно, равнодушно, као да му она није ништа, као да му није жена. [...] У устима чинило јој се да осећа горчину и жуч, а у грудима отров који је гризе“ (Исто, 167).

Стереотипноме припада и нада да ће се он променити и оставити коцку када му она роди дете.

Слика мушкарца од очекиване, опет, не одудара. Разлози за женидбу и његово схватање брака уклапају се у представу о мушкарцу у патријархалној култури:

„Дозлогрдило му било да се вечито потуца по туђим домовима, зажелео се и он да види ватру на своме огњишту и да има у кући некога ко ће само њему да угађа, да има некога кога ће да милује и кара, коме ће да тепа и над ким ће да истреса срџбу, да има жену коју ће махнито да воли и душмански да бије“ (Исто, 158).

У „Мутној причи“ постоји и лик прељубнице, неморалне удате сеоске жене (Марина мајка). Истина, прељубу она чини током мужевљевог одсуства од куће и боравка у војсци:

„Њезин муж био је отишао на војничке вежбе и оставио је жену саму с децом у кући. И једном приликом запело је око младом приставу, румена лица и малих, једва извучених брчића, за здраву и једру сељакињу с којом се био упознао. Она је црвенела, нећкала се, снебивала и попустила напослетку ватреним погледима и слатким речима“ (Исто, 160).

И друга прељубница, Груда, жена је са села. И она, у мужевљевом одсуству а услед упорног насртања мушкарца, попушта и предаје се. Груду, међутим, у искушење не уводи конкретан појединац већ буђење воље за животом:

„И у њој се јављала воља за животом; нешто се бурно дизало у њој и гонило је напред без циља. [...] Сви осећаји, угушивани толико времена, запалили се црвеним пламеном, забљештили очи савести и гурнули је у један живот, пун ватре и мраза; она заборављаше себе, не марећи ни за шта и не презајући ни од чега. [...] Испуњена једном једином жељом, да проживи своје“ (Исто, 173).

Ово су једини ликови жена са села које су прељубнице и то у Милићевићевим раним приповеткама. У каснијем стваралачком периоду женско прељубништво ће увек бити везано за жену из града.

Прељуба жене, уз то, неће остати неоткривена и некажњена, а прељубница ће превасходно у себи пронаћи кривца, мада не и кајање:

„Чуло се, дознало се; било вике и галаме, батина и модрица. Она је све сносила, знајући да је крива, ублажавајући болове мишљу на оне дане, кад се осећала срећном, да је воли [...] један господин, и вазда се је крадом и са уживањем сећала тих дана“ (Исто, 160).

Сасвим је другачији мушкарчев однос према прељуби.

И у овој причи жена се препушта мушкој вољи, и у његовом присуству остаје без своје:

„Тек осећала је неки страх да буде на само с Илијом; воља ју је издавала, нога није хтела да се крене, – она је била немоћна“ (Исто, 161). [...] „Он је узима за руке, љуби јој очи, – и она не знаде ни сама зашто се спуза низ дрво немоћна и слаба“ (Исто, 162).

Када односи у породици нису засновани на очевој тиранији, или његовом одсуству, Милићевић приказује породичну хармонију која се, као и код већине приповедача из периода до Првог светског рата, везује за прославу Божића (Ускоковић и др.). Драмски заплет писац остварује сликајући односе пре ступања у брак. Два пријатеља заљубљена су у исту девојку. Један је освоји, али потом жели и да је остави. У томе га спречава онај други, штитећи тако част девојке и показујући своју жртву и љубав. После више година неожењени усамљени пријатељ позван на божићну вечеру размишља о срећи у породици, и жали што је сам није засновао („Бадње вече“).

Овај летимичан увид у ране приповетке Вељка Милићевића открива извесни степен њихове подударности с романом *Беснуће*. С једне стране, нема идеализације сеоског живота: негативно је приказана фигура оца; жена је податна и слаба, њена се воља налази у власти мушкараца, због чега се у периоду (привременог) одсуства из њеног живота снажног мушког принципа упушта у сексуалне односе мимо брака (деидеализација патријархалног брака). С друге стране, идеализована је фигура сеоске мајке, истакнута категорија природности и указано, код женских јунака, на потребу иживљавања властите сексуалности. Овакав став према сексуалности не прати грижа савести, жена ужива у самом сексуалном чину.

Другу збирку *Приповетке* (1930) чине приче објављиване након Првог светског рата. Запажа се да су градске теме присутније. Пре ових приповедака град се у Милићевићевом делу појављује углавном као позадина, место одакле јунак приспева у средину у којој се прича касније развија. Интересантно је погледати у којој мери се његов став према градској жени променио у односу на почетно стваралачко доба (укључујући и поменути памфлет), а посебно је занимљиво упоредити га с представом жене са села / из паланке.

У приповеткама сакупљеним у другу збирку Вељко Милићевић према патријархалној култури заузима позицију налик оној у ранијем стваралачком периоду. Стиче се утисак да патријархат доживљава као превише строг и крут културни модел

(везује га за сеоску и паланачку средину), док му се грађанска култура чини потпуно неморалном. Уопштено говорећи, Милићевић је и у овим причама окренут превасходно идеалу природе и природности. Међутим, основе визуре из које се процењују вредности једнога система засноване су на патријархалном поимању морала. Отуда се грађанска немораланост сагледава најчешће кроз породичне вредности, тачније кроз верност супружника (тематика љубавног троугла и прељубништва) и однос родитеља према деци.

Посебно је занимљиво да је код Милићевића прељуба у градској култури готово увек везана за жену, а преварени мушкарац редовно је приказан као недовољно мужеван јунак. Тако је у причи „Љубав Марка Ђурића“ жена та која искоришћава маторог и проћелавог мужа – вара га с младим, згодним и проблематичним кицошем, да би, напослетку, отишла главном јунаку да затражи зајам за љубавника. Главни јунак Марко Ђурић испрва, заузврат, тражи сексуални однос, на шта лепа грађанка одмах пристаје, али он је на крају ипак одбија:

„‘Тока’ полете на једну страну; жакет на другу столицу; попрскаше дугмета на блузи; указаше се беле мишице и чипке од кошуље; стадоше да прште шипке и стега од мидера, – не, доста! Зар ниједан врисак револта, повређене љубави, ако не према мужу, а оно бар према љубавнику, иако је пропалица – и онда у свему томе тај индиферентни, перверсни покварени осмех, та готовост... Као нека собарица, као дроља! Бацио је на сто тражену своту и изашао из собе“ (Милићевић 1930, 9).

Донекле измењену ситуацију налазимо у причи „Погреб“. Опет је реч о прељубници из града, жени која не воли мужа и вара га с његовим најбољим пријатељем. Супруг је и у овој причи представљен као добар и пажљив:

„Ваљда је могла да зна да он није жалио за њу ништа, да је излазио вазда најправније у сусрет не само њезиним тражењима, него и њезиним најинтимнијим жељама и мислима. [...] Она никад није била нарочито одушевљена његовом пажњом. [...] Примала је све некако хладно, без воље, као нешто што он мора да

учини. [...] Није осећала да је он већ неких петнаест година њен роб, једно псето које се умиљава толико времена и да досада још није никад било помиловано“ (Исто, 12–13).

Сазнање о двострукој издаји утицаће на потпуни мужевљев преображај – он одлази у Загреб и проводи се с „орфеумском певачицом“. Градска жена, тако, успева не само да наруши породичну заједницу, већ и да разори систем вредности живота свога супруга, одводећи га у пад и самодеструкцију. Реч је, дакле, о ситуацији потпуно супротној оној из сеоских патријархалних друштава, где жена мужа обично спасава од порока и пропасти (Ј. Лазаревић, В. Милићевић).

Тему љубавног троугла, али с трагичним завршетком, налазимо у причи „Црне ријеке“; муж се убија када сазна да га је жена преварила с најбољим другом.

Неверна удата грађанка тема је и приче „Грех“: кад госпођи Жарковић, супрузи једне велике „зверке“ из министарства, љубавник напрасно умре „у соби једног опскурног сремског хотела“, њу обузима страх од могућег скандала и јавног проказивања.

Сурова женска лепота предмет је приче „Ноћни лептири“. Лепа грађанка је у овој приповеци представљена као размажена жена која не воли ни мужа ни сопствену децу. Она чак двоје деце дави, а треће оставља у снегу да се смрзне:

„Боривој и Цвета умрли су брзо после рођења, нагло и неочекивано. Увече је дете омркло здраво, а ујутро освануло мртво. Кад се родио Сима [...] једно јутро комшике су га нашле у снегу. Срећом, још је био жив; жене су га трљале и повратиле“ (Исто, 68).

Муж је приказан као топао и брижан отац; након његове напрасне смрти (сумња се да га је жена отровала), лепа грађанка се преудаје за имућног човека, који према њеном сину поступа брижније него она сама.

Премда се психолошки профили јунакиња, мотивација за прељубу и ситуације у које западају у овој Милићевићевој збирци доста разликују, ипак се може говорити

о одређеној стереотипизацији ликова и односа. Стереотип добар градски муж/отац/очух и лоша грађанка супруга/мајка налазимо и у другим причама. Тако се, у „Незваном војнику“, ратник Иван Јерковић враћа са фронта и сазнаје да му се жена преудала за трговца:

„Не бојте се, њима је добро. Имају аутомобил. О, јесте, дивно се удала. Један тако богат човек да узме једну такву дрољу. Кад би комшилуку све стао да прича...“ (Исто, 86).

Вођен жељом да помилује децу, војник проналази жену. Сусрет, међутим, не протиче онако како се надао:

„За њу то није био њезин муж, то је била авет. За њега, то није била више његова жена, то је била сушта себичност, угрожена у својој удобности“ (Исто, 87).

Као добар отац, Иван Јерковић ће се потпуно повући из тог њиховог удобног живота, остављајући да му децу подиже имућнији мушкарац. Фигура оца тако се идеализује и супротставља мајчинској, која се у највећој мери демонизује.

Супротно претходним примерима – у којима грађански брачни живот карактеришу хладни односи, лицемерје и нетрпељивост – у „Божићној причи“ мушкарац се на велики хришћански празник враћа мајци свога детета, и одлучује да је запроси, те у сиротињску породицу уноси атмосферу хармоније. Градска девојка је и у овој причи приказана као преступница (ванбрачно зачеће). Повратак момка, који ју је оставио у беди и понижењу, она доживљава као најсрећнији тренутак у животу, као долазак избавитеља. Јунакињина судбина постављена је, тако, као зависна од мушке воље. Главни јунак Лука Делић, директор банке, не може а да на дан Христовог рођења не види сина и да се не покаје што га је оставио, иако се из материјалних интереса верио другом. Мушкарац остаје породичан човек и привржен родитељ.

И у причи „Две жене у црнини“ смисао женског живота одређен је

мушкарцем. Удовица, госпођа Маричић, након смрти мужа потпуно се посветила чувању успомене на њега:

„Њен стан је био начичкан стотинама слика, предмета и ситница које су је све на њега подсећале. Свака стварчица је о њему говорила и била везана за њега. [...] Сваки пут би јој болно уздрхтало срце кад је прилазила томе парчету земље, испод кога је била сахрањена њена срећа...“ (Исто, 60–61).

Међутим, у једном тренутку она схвата да још неко свакога дана доноси цвеће, и уочава женску прилику у близини мужевљевог гроба. Јунакиња помишља да то може бити љубавница, што буди размишљање о женској судбини уопште:

„Зар није доста борбе и стрепње за живота, да се и после смрти мора да отима и везује за љубав и наклоност покојника? Зар је удес жена које воле, да изнад парчета земље, испод кога се распада један леш, воде још један огорчени, подмукли, женски двобој?“ (Исто, 63).

Иако приповетка „Две жене у црнини“ у бити говори о двома женама које се, мада преварене и изневерене, боре за гроб мушкарца с којим обе имају дете, прича приказује и лицемерје грађанског брака.

У приповеци „Вихор“ патријархални систем и типски јунаци везани за њега наново су у средишту пишчевог интересовања. Ту су, с једне стране, фигуре строгог оца и маћехе која не воли пасторку (оваква представа маћехе није карактеристична за пишчева друга дела), а, с друге, послушна ћерка Смиља. То је девојка израженог сексуалног нагона, што није особеност Милићевићевих јунакиња које припадају патријархалној средини. Она се у сексуални однос с младићем Јовешом упушта из страха да јој он не покуца о прозор и пробуди јој оца, те падне крв. Пошто маћеха разоткрије тајне сусрете, Смиља трпи и очево и маћехино физичко и психичко злостављање:

„Старац је удари ногом као псето, сруши је на земљу и [...] стаде да је мијеси кољенима и рукама“ (Исто, 113).

Однос маћехе и пасторке одговара оном какав налазимо у народној књижевности, а такав је и однос сестре према брату. Стога ће Смиља, видевши брата који се из Америке вратио као богаљ, своју бол изразити стиховима из тужбалице:

„Ајме, брате, сунце огријано, / Ајме, брате, мој очињи виде“ (Исто, 115).

Због губитка части Смиља ће читаву кућу изложити јавном подсмеху, па се и потоње посрнуће и пропаст породице везују превасходно за две жене – ћерку и маћеху, њихову нетрпељивост и заваду. Причом „Вихор“ Вељко Милићевић показује како је у патријархалној средини неподношљив живот девојке која је „изгубила част“: „Сви су је у кући мрко гледали, говорили о њој небираним ријечима да их је могла чути, јело јој додавали као псу што је истарио и не може да пази на кућу, већ га држе из милости“ (Исто, 124). Ово, у јунакињи рађа осећање неприпадања и сувишности. Због друштвеног и породичног презира Смиља мрзи дете које је родила, а које је покушала да побаци радећи најтеже послове у кући и трпећи батине:

„И мислила је да ће бар мртво дијете родити. Тукли су је, бездушно ударали, мрцварили, радила је, није се чувала, и ипак је дијете живо. Зна она добро да ће оно бити и њој и њезинима сувише. Сваки залагај који му буду давали, даваће му са псовком и клетвом, сваку прњу у коју га буду облачили, даваће му преко срца“ (Исто, 124). [...] „Долазили су јој тренуци кад је страшно мрзила дијете, кад га није хтјела да узима на груди да га нахрани. [...] Онда га је узимала немарно, то створење које јој, чинило јој се, прави од живота пакао, које јој је одузело да има право на поштен глас“ (Исто, 125).

У жељи да поништи сведочанство своје срамоте, а свесна да ће чак и ако се икада уда морати мужу да буде „послушна као скот“ и вечно захвална (због



ванбрачног детета), Смиља дете убија. Живот након изласка из затвора она види као једини могући пут за личну срећу, свесна да би уз ванбрачно дете, у патријархалној средини, могла бити само презирана и лишена сваког животног задовољства.

Вељко Милићевић се, видимо, постепено окретао од уопштене критике културних система (грађанског, сеоског, верског) ка изразитој критици грађанске културе (посебно жене). Првобитну општу тежњу ка једноставности и природности касније је везао за патријархалну сеоску и паланачку средину (посебно у *Опсенама*), премда патријархат он неће до краја идеализовати. Но, упркос заузимању одређеног критичког става према сеоском и паланачком начину живота, ове средине постављају се насупрот сатанизованом граду. Посебну константу његове прозе чине ликови сеоских мајки (увек позитивно карактерисаних) и грађанки (увек негативних особина).

ВЕЉКО ПЕТРОВИЋ: СУСРЕТ ОБЕСМИШЉЕНОГ ЗАПАДЊАЧКОГ ГРАЂАНСКОГ СВЕТА И  
БАЛКАНСКЕ ПАТРИЈАРХАЛНО-РАТНИЧКЕ ЕТИКЕ

Велики број прича Вељка Петровића публикован је пре Првог светског рата, али у оквирима збирки штампају се тек након његовог завршетка. Тако се 1921. године појављују чак две збирке – *Буња и други у Раванграду* и *Варљиво пролеће*, а наредне још две: *Три приповетке* и *Померене савести*. Све наведене збирке доносе преваходно предратно Петровићево стваралаштво. Забелешку о настанку прве збирке, те догађајима који су спречили објављивање књига, налазимо у збирци *Буња и други у Раванграду*:

„1914. год. спремио сам био за издање ‘Матице српске’ односно за ‘Напредак’ две књиге приповедака. Кад је избио рат нисам ни помишљао на то да рукопис склоним, нити сам га понео собом преко Албаније. Непријатељ је уништио и то, и све моје списе и књиге, све што сам могао назвати својим имањем. 1917. г. ‘Друштво хрватских књижевника’ хтело је да изда једну збирку мојих новела. Око тешког прибирања тада трудили су се г. Милан Кашанин и моје сестре, нешто су и скупили, па ми је то сада доста помогло, на чему им од срца хвала. Сада су ове приче штампане у првобитноме облику. Држим да ће тако најбоље послужити као субјективно сведочанство о једном нашем раздобљу и о једном нашем крају“.

У средишту изучавања налазиће се најчешће четири наведене збирке, док ће остале, касније писане и штампане, бити сагледаване само у контексту ових, то јест у контексту праћења развоја тема и мотива.<sup>75</sup>

---

75 Бошко Новаковић издваја три приповедачке фазе Вељка Петровића: „Прва до 1918 [...] Друга творачка фаза је у целини смештена и остварена у међуратном раздобљу [...] трећа фаза је послератна“ (Новаковић 1985, 217–220). С друге стране, Славко Леовац, полазећи од пишчевих поетичких начела, тврди да је Петровић касније „само усавршавао своје концепције, своју приповедачку уметност“ чиме је сведочио „о извесном витализму реализма који се храни и на изворима народне и друге традиције, на изворима романтизма“ (Леовац 1985, 183).

Разматрајући проблематику искорењених личности у Петровићевим причама „Буња“ и „Микошићеве сирене“, Миљко Јовановић дотиче однос између тадашње српске књижевности (Ћипика и Петровића) и италијанског веристе Ђованија Верге, тачније поетике веризма. Према Јовановићу, „по Верги, када сељак доспе у град, мора или потпуно да се одроди, да изгуби своје праисконско сељачко обележје да би могао егзистирати, или неминовно мора да пропадне, јер је додир са градским миљеом за њега погубан“ (Јовановић 1972, 111). Баш као и код српских прозаиста с почетка XX века, „сеоски и градски миље [...] су сукобљени“, док „у кругу породице (и то обавезно из неког малог места, никако велеграда) уочава и налази праве вредности људског срца и душе“ (Исто, 111), што је, сматра Јовановић, основно обележје поетике веризма. Вељко Петровић те „праве вредности“ повезује са сеоском патријархалном културом, па се отуда код њега она карактерише позитивно. Драган М. Јеремић пише: „људи који су плуг и срп заменили пером и са непрегледних житних поља се преселили у уске просторе канцеларија и салона, а љубав према породици, завичају и народу заменили за материјални успех у животу. Не паори него капутлије, интелектуалци и чиновници су, кидајући везе са својим крајем, земљацима и земљом, изгубили и норме узорног понашања, достојанство и осећање за оно што је добро и право. А сељаци су сачували, уз љубав за свој крај, земљу и људе, и исконску доброту и, кад год треба показати моралну чврстину, они је имају зачуђујуће много“ (Јеремић 1972, 94). На Петровићев позитиван однос према патријархату указује и Милорад Живанчевић, који изједначавајући патријархат са чедношћу и поштењем: „Воли све што је староставно, патријархално, чедно, онај поштени примитивизам сељака, ‘образ’, исконски морал“ (Живанчевић 1972, 57), а читав низ проучавалаца некритички ће у први план истицати Петровићево одређење према патријархалној култури као сељачкој, високо моралној, која оличава човечност и пожртвовање (њихов арбитар је В. Глигорић). Драшко Ређеп мишљења је да „доситејевска линија незадовољства моралним расापом и општом ситуацијом нашег мртвог мора, све с помислима на ползу народа, изричито је постављена уз бок многобројних проза Вељкових“ (Ређеп 2008, 29). Славко Гордић исписује: „Најбоље његове приче, напротив, управо хватају у лажи нормативистичко поимање и упражњавање моралне

исправности“ (Гордић 2000, 13).

Основна опозиција<sup>76</sup> у причама Вељка Петровића тиче се грађанске и сеоске културе, тачније супротстављања та два света. То значи да писац, бар када је о приступу културној проблематици реч, не прави отклон од до тада владајућег модела; Бошко Новаковић сматра да код овога писца у средишту више и није однос село–град, него однос *родно место–велики спољни свет*, што би се, мислим, могло довести у питање, посебно ако се сагледава као новина у српској књижевности, што овај проучавалац и чини<sup>77</sup>. Град карактеришу неискреност, лицемерје, нерад, оптерећеност спољашњим и материјалним, неморал, лишеност традиционалних породичних вредности, и руковођење егоизмом и личним потребама. Село је све супротно: свет искренности, природности, великог рада, испуњен жртвовањем и љубављу према ближњем. Извор за овакву опозицију Петровић не проналази само у културолошким разликама села и града, већ и у ширим оквирима – окренутости града култури Запада (својствене су јој блазираност, извештаченост и нерад), а села словенској култури, коју доводи у везу с начелом природности.

У једној од најпознатијих Петровићевих прича, „Буња“, приказује се Стипа Паштровић, дошљак у град, који пропада иако је поштен, који се морално влада и мукотрпно ради. Узрок пропасти везује се за женидбу површном, неискреном, безобзирном и нерадном грађанком Боришком. Као и већина других грађанки епохе модерне, Боришка је лепа жена, воли да се кинђури и кокетује с другим мушкарцима, те да мужевљев тешко зарађени новац немилице троши на модерну гардеробу и организовање пријема и журки:

---

<sup>76</sup> Опозицију као основно Петровићево начело у изградњи приче истакао је Радован Вучковић већ насловом студије „Опозиције у приповедању (В. Петровић)“, у којој је показао различите аспекте њенога појављивања у делу овога писца. Вучковићева запажања умногоме су подударна са запажањима изложеним у овом раду; разлике постоје на плану њихове интерпретације.

<sup>77</sup> Наиме, већина прича Вељка Петровића јасно упућује на повезаност сељака са земљом, као и на вредности сеоске културе које се доводе у везу с моралом, природношћу и чистотом, а опониране су грађанској. Тек изразито мали број прича могао би да указује на то да је реч о „родном месту“, а ни у једној причи нећемо наћи позитивну слику града, нити јунака из града који одлази у други град. С обзиром на то да „родно место“ не може бити град, тешко да се може говорити о некој новини.

„Била је већ у тридесет и деветој години, али, хвала најврснијој уметности за одржавање женске лепоте, безбрижном животу, доброј храни и купању, на њој године нису оставиле дубљег трага. [...] Она је била жена која се хтела допадати свакоме и зато се и допадала. Изузимала је једино жене и мужа“ (Петровић 1921а, 25–26).

Од оваквог стереотипног приказа грађанке донекле ће одступити, показаћемо, тек Исидора Секулић – у њеноме предратном стваралаштву наилази се на лик ружне грађанке која воли са специфичном преданошћу, и која није површна.<sup>78</sup> Но ипак, слика лепе а поштене грађанке изостаће из прозе писане пре Првог светског рата.

Боришкин однос према мужу карактерише одсуство љубави, односно емоција уопште (чак и мржње) и физичке привлачности. Јунакиња осећа једино презир према Паштровићевом сељачком пореклу, док њега самог доживљава као онога ко је ту да њој служи и задовољава њене прохтеве:

„Није мрзела Паштровића, али га је по мало презирала због његовог сељачког порекла и неугледне спољашњости и не тајећи то, сматрала је посве природним, да је његова дужност њој служити“ (Исто, 26).

Боришка чак нема потребу ни да се допада супругу. Потпуно јој је неинтересантан и као биће и као мушкарац:

„Али човека, каквог је она желела волети, неке врсте аутомобилског демона, тврдох мишића, бруталног и нежног, политичара, бојцију, финансијера и јахача, није налазила...“ (Исто, 29).

Лепа грађанка је код Вељка Петровића увек неморална, склона пустоловинама и љубавним авантурама. Она је представљена и као жена активна у остваривању

---

<sup>78</sup> У прози модерне налазимо лик ружне а површне градске девојке; таква је, рецимо, Паштровићева кћер Ержика.

сексуалних односа, која жуди за забавом и интригама:

„У седамнаестој години љубила се с очевим писаром. [...] Напоследку отац их ухвати. [...] Она се кикотала слушајући како се родитељи због ње свађају и како се мати, из ината, смеје оцу у очи и брани је“ (Исто, 27–28).

У причи „Буња“ писац слика и специфичан однос мајке и ћерке. У основи тога односа је супарништво, и мајчина потреба да кокетује с ћеркиним удварачима:

„У њеним очима је то било сасвим наравно што јој је кћи носила много јевтиније одело и што су се млади људи више забављали с њоме него са ћерком. И она је исто тако живела крај своје матере, чувене лепотице. [...] Све своје девојаштво провела је гледајући тријумфе своје матере, слуктећи шапат о њеним пустоловинама и чезнући за браком који ће и њој широм растворити врата – и ружама, свилом, комплиментима и безусловним клањањем услужних црних фракова испунити и њене путеве“ (Исто, 26).

У приказу сеоске средине, пак, овај однос неће се Петровићу учинити интересантним за обраду.

И код овога писца, као и код Милићевића, налазимо негативну слику градске мајке, док су градски очеви приказани као жртве властитих жена, то јест у основи добри и поштени. Међутим, чим се прича премести у руралну средину, слика очева и матера је другачија – мајке постају жртве мужева, а очеви тирани укућана.

Негативна слика града очита је и у показивању принципа на којима почива грађанско друштво, а у чијој основи стоје неборбеност, лењост, неспособност, нерад, настојање да се остваре контакти са што значајнијим људима ради постизања успеха. Таквој слици као опозиција стоји дошљак са села, који све мора да оствари искључиво сопственим радом и способностима, који савесно учи и морално се влада:

„Стипа Паштровић није био глуп човек. И гимназију и правничке испите је

полагао врло добро, јер је, као сељачки син који није имао ни на ког да се ослони, морао да ради и савесно учи. Он је по томе морао постати неки изузетак и смешна фигура у овој отаџбини протекција. Као припрости Буња, са сељачким пуним, руменим образима, са старовременским појмовима о савесном зарађивању, он је стрчао у овом граду олигархије. [...] Док су његови другови просто пренашани преко испита помоћу компендија и стричевских посетница с племићским крунама, он је морао да стрепи за зеленим столом, и ако је целе године ишао на предавања. [...] Док су његови другови играјући с бледуњавим престоничким мазама стицали познанства, братимства и меничне потписе пресветле, или бар будуће пресветле, госпде, и тако сачували редом класе, он је остао непознат, туђ и непосвећен у лавиринту друштвеног уважавања и напредовања“ (Исто, 32).

На крају приповетке Стипа спознаје да би било боље да је остао паор, да се није ни селио у град:

„Нисам се снашао. Залутао сам међу ове и смео се. Ишчупаше ме, па ме понесоше. Нисам био свој, био сам њихов. Право има моја жена: ја сам Буња. Само она то не разуме. Ја сам Буња, ја сам пшеница коју су пренели у стаклену башту. Ја сам Буња...“ (Исто, 56).

Узрок његове пропасти не везује се толико за осећај неприпадања и искорењености (који је доминантан у неким другим Петровићевим причама) колико за прелазак у средину која функционише на начин који јунаку не може донети осећање задовољства и испуњености:

„Ја сам трибо остати паор. Трибало је да сам остао Буња, ко што ми је био и дида и ћаћа. [...] Ожени се с дивојком, с којом сам први пут диванио у колу, рађати дицу, орати, пивати, и тући и жену кад триба, уморан, или од рампаша надеран лећи на сино и хркати и онда већ умирати, кад му дође вриме. Па знаш, кад посијем, па бог да – и пожњећу; а кад бог каштигује, стегнеш кабаницу тишње, једеш прико зиме

више кромпира у цило, а мање шунке. Сина изгруваш кад се бећари, ал ти сутра везује сноплѐ. Куд ћеш веће љубави и сриће!“ (Исто, 64).

Сеоски патријархални друштвени модел у овој се Петровићевој приповеци показује као онај за којим главни јунак жали и који види као систем у којем је могуће наћи егзистенцијални смисао.

Супротност је основно начело организације већине Петровићевих приповедака. У причи „Јованче“ западно-европска цивилизација доживљава се као „свет калемљених ружа“. Наспрам ње се истиче „мирис крви“ сеоског патријархалног друштва:

„Ја не знам, да ли ви умете мрзити. Ми умето. Ми мрзимо онога ко нас мрзи, ми волимо видети крв онога ко нас вређа. Ви се бојите крви“ (Исто, 78).

Сировом сеоском животу непосредних осећања и јаке емоције контрастира се „разједрели, мек, сладуњав живот“ грађана. Петровић савременог Србина представља као онога ко је на прелазу из примитивне азијске, оријенталне цивилизације у европску. Ликом Јованчета писац настоји да истакне предности патријархалног друштва, посматрајући га као свет у ком се појединац руководи крвљу и породичним и друштвеним интересима. У таквим се срединама о љубави нити мисли нити говори, већ се она осећа и показује као одговорност према ближњем. Чим чује да су војници из српске чете рањени, сељаче Јованче напушта топлину гостинског дома да би пошао у сурову борбу и ратна страдања.

Сукоб старог и новог, тачније старе патријархалне културе и надлазеће западноевропске цивилизације, предмет је и приче „Потиснути“. За патријархални свет, који се доживљава као време прошлости, аутор везује топлину и дух борбе, док се савремени тренутак сагледава кроз одсуство хуманизма и владавину наметљивог, туђинског друштвеног живота, чија је лозинка напредовање по било коју цену:



„Још само оно неколико трговаца, занатлија и чиновника по српским заводима што чувају, тако рећи обема рукама, у прсима заосталу топлину некадашње патријархалности, и што се болно опиру наметљивом, туђинском, друштвеном животу чија је лозинка: бестијална просперација, и коме је у службу упрегнута и туђа, нетрпељива народна мисао са свом својом, из небуха склепаном културом“ (Исто, 89).

Вељко Петровић, тако, патријархат доживљава као оно што чува аутентичност српске културе од туђинских утицаја, и што у бити представља саму њену суштину.

Супротстављање сеоске и грађанске културе, уз банализацију и обесмишљавање друге, налазимо у причи „Федор“. И овде је грађанска мајка приказана као површна лепотица за коју је смртни грех не јести сребрном кашиком и на улицу изаћи без рукавица:

„Она је била лепа, стара госпа, са седим, углачаним шајтлама и капицом од црне чипке. Кад је говорила много је уздисала и успијала, и сматрала је скоро за смртни грех јести кашиком која није од сребра, и изаћи на улицу без рукавица“ (Исто, 111).

С друге стране, њен син Федор уклапа се у тип који Станковић описује као „више женско но мушко“ (присутан како у прози реализма тако и у прози модерне). Код Петровића овај тип је особен управо по томе што се везује искључиво за подручје града. Федор је, услед превелике родитељске бриге и материјалне безбрижности, постао немужеван, неспособан, нерадан, неборбен, блазиран:

„У гимназији је морао, до матуре, да има ‘прецепторе’, који су се често мењали, јер нису могли да се сложе с тим, да мати стално контролише учење. [...] Али све није помогло, Федора је цела фамилија морала да гура из разреда у разред, а кад се матурирало, отац се код министарског изасланика позивао на своју лојалност. [...] Јер Федор није умео, просто није знао да учи. Он никада није знао шта учи. [...]

Федор је назирао да је он смешна појава међу друговима, али није могао бити без њих, јер се бојао самоће и јер је био неспособан да ма шта одлучи без договора и туђег савета“ (Исто, 114–115).

Све ово није му представљало препреку да се запосли:

„Ту се дакле одлучило, да ће се у магистрату за Федора креирати ново архиварско место...“ (Исто, 117).

И његова смрт описана је као типска, и готово да је банализована:

„Ми знамо и крај његовог живота. Било да глупим случајем, или упозорен којим злокобним назовипријатељем, засопљена, опасно и симптоматично угојена срца, наиђе кући раније него што је очекиван, било да у ведром, наивном и блаженом незнању доживи педесету, он ће се одједном заљуљати, замуцати одебљаним језиком и срушити мртав. [...] Само ће се остали Федори, који сви умиру од капље, за тренут препасти, продужити своје шетње до мајура и, бар за неко време, одрећи се масних јела, шилера и препеке“ (Исто, 119 –120).

У причи „Микошићеве сирене“ писац ће се посебно осврнути на однос Срба према грађанском начину живота, везујући овај искључиво за западну цивилизацију:

„Ми смо Срби упали овамо међу западњачко грађанство, у тај систем живота, морамо на силу по његовим правилима да живимо, али се још никако не сналазимо у њему“ (Исто, 125).

Према Петровићевом мишљењу, српски идентитет не уклапа се лако у грађанску културу: Срби су „још увек номади, балкански брђани, пастири, ратници и хајдуци, с ратничким моралом“; њима стога не одговара – како морално и душевно тако ни телесно – грађански начин живота:

„Али не само морал и наш душевни склоп, већ и наш телесни састав није још преображен за грађански начин живота“ (Исто, 125).

Аутентичан српски културолошки образац Петровић проналази у патријархалном систему:

„Ми не губимо само равнотежу онда када се извучемо из своје патријархалне, задружне, породичне тоpline, с колена мајке, коју отац не пољуби никада пред нама, с којом вазда озбиљно, скоро мрко говори, а чија неизречена реч пресуђује у кући, и са стране сестара, којима не допуштају родитељи никад да дођу до сазнања своје лепе и младе плоти“ (Исто, 125–126).

Чини се да у стваралаштву Вељка Петровића идеализације села нема само при приказивању мушких јунака, домаћина куће, док су други аспекти патријархалне средине и заједнице потпуно идеализовани. Насупрот, дакле, идеализованим ликовима сеоских девојака, постављају се грађанке са својом индивидуалношћу:

„Када се буде удала [...] отићи ће када буде изгубила интерес“.

Индивидуалност се, тако, уско повезује са себичношћу и егоизмом. Овако оштра критика грађанског индивидуализма дело Вељка Петровића чини неспојивим са предратним стваралаштвом рецимо Станислава Винавера и Исидоре Секулић, па се ови писци тешко могу посматрати делом истог филозофско-поетичког система.

Трагику српског човека Петровић види у разапетости и располућености између Истока и Запада, између сујеверја и образованости:

„Померила нам се свест о својој вредности и о вредностима уопште. Једном смо ногом на Истоку, другом на Западу, мозак нам је сатурисан знањем а срце опијумским халуцинацијама, и образовани смо и сујеверни, и велможе смо и кметови

[...] како смо половни људи, сви, сви без разлике, по-ло-вни, разумете? По-ло-вни! Разумите ме! То је наша трагика“ (Исто, 127).

Проблематика хибридног идентитета, која ће врхунац достићи у делу Иве Андрића, посебно ће бити предмет приче „Аурел Ђурковић“ (Р. Стоканов је сматра чак програмском). Као претеча српских авангардиста и тезе о барбарогонију, Петровић ће исказати веру у тријумф словенског света, посебно природности српске нације. Према његовом мишљењу, српска култура је здрава и чиста баш због тога што је сељачка, док је западноевропска култура извештачена, што се најбоље види кад се посматрају девојке. Српкиње све ходају природно, док се Европљанке мазе и афектирају:

„Па ни њихове девојке, Српкиње, нису му дале мира. [...] Оне све иду природно, мало се смешкају, и не мазе се и не афектирају, као оне у његовом кварту, које све хоће да говоре као старије, о забавама, о валцеру и о пештанским глумицама“ (Исто, 173).

Петровић, тако, за разлику од предратне прозе Вељка Милићевића, не само да даје критику постојећих друштвених система, него предочава и излаз, а он се налази у окретању словенској природности, српству и патријархалном друштву уопште. Иако су оба писаца окренута идеји природности, Петровићева концепција је, рекло би се, ближа поимању авангардиста, и доводи се у везу са словенским нацијама.

Критику грађанке Петровић чини се најоштрије даје у причи „Он њу не воли“, сликајући јунакињу која одбија да егзистенцију сведе на кинђурење и кокетовање с мужевљевим пријатељима:

„Ја сам презирала његове тежње да од мене начини украс којим ће се дичити пред туђинима. Нисам се хтела кинђурити, нисам хтела да примам ласкања и удварања његових познаника. Нисам хтела да будем лепа и добра за сваког, већ само за њега. А њему то нисам била“ (Исто, 199).

Јунакиња указује на изворну женску потребу, коју доводи у везу с архетипом старе, патријархалне помајке:

„Ја сам веровала, да и он мора волети оно што је поштено и искрено, а не оно што је спољно, блескаво и празно“ (Исто, 200–201). [...] „Нећу ја да будем светска дама. Ја хоћу само да сам твоја жена“ (Исто, 201).

Р. Вучковић у вези с овом причом бележи: „Veljko Petrović [...] izvodi na scenu intelektualku, obrazovanu i komplikovanu ženu i pokušava da otkrije njene dileme i kontroverzne postupke na granici između evropskog vaspitanja što nameće estetski oblik egzistencije i tradicionalnog i patrijarhalnog odgoja koji preferira biološki nagon i materinsko osećanje“ (Вучковић 1990, 394).

Свет грађанске културе и у овој причи представљен је као површан, лажљив, неморалан, лишен искрених и јаких емоција. У грађанском свету љубав је уживање и иживљавање сопственог егоизма, а не жртвовање за другог, дужност и патња:

„Љубав треба да усређава и разоноди, а не да се због ње пати. Љубав је право уживање, а не дужност. Љуби се лепота и страст, а не доброта и част. Ово се потоње може поштовати, али се због тог не мора заљубити у некога“ (Исто, 202).

Грађанство ће бити изразито негативно описано и у причама из збирке *Варљиво пролеће*. Ако је у *Буњи и другима у Раванграду* грађанска породица дата као она која пропада и која излаз из материјалне пропасти најчешће проналази у удаји ћерке, а отац приказан превасходно као поштен и добар, у збирци *Варљиво пролеће* фигура грађанског оца поприма негативне карактеристике. У причи „Перица је несрећан“ понуђена је негативна слика оца, друштвено успешног човека, сенатора Јована Папића. Према укућанима он се понаша насилнички и као тиранин, док је према материјално имућнијима снисходљив и понизан:

„Шта је то могао учинити његов отац, да се онај тако издире на њега, као на последњег човека? И отац га није ухватио за гушу, није га згазио као стеницу, већ се покуњио; увукао врат међу рамена и само што шапће. Зар је то његов отац! Зар је то онај исти који долази кући поносно и бахато као какав цар? [...] који има право, да само замера, а они остали, сви, да дрхћу пред њим? Је ли то тај, пред ким је мати тако бедна, да му се не сме ни одела дотакнути. [...] Је ли то тај, пред ким он и Милица не смеју ни писнути без питања. [...] У коме је он гледао врхунац снаге, мушкости и лепоте, жудећи, да му буде сличан“ (Петровић 1921б, 41).

Статус мајке, с друге стране, пореди се са статусом који има роб: она само ћути, трпи и пати.

Посебно је у овој причи занимљив психолошки развој главног јунака Перице, званог Перица-фрајлица, који преко ноћи, посматрајући очево насиље, из слабића сазрева у заштитника, а самоспознаја му омогућава другачије виђење другова и средине:

„Изашао је напоље да буде сам. Јер је морао да буде сам са собом. Као да је носио у себи нешто тешко, пуно и болно“ (Исто, 52). [...] „Ја сам несрећан човек. Ја никада нећу бити срећан. [...] Он није тражио изласка, ни спаса. Он је био у тој мисли; утопио се у њу и сјединио се с њоме. [...] И што је више осећао величину те једне речи: несрећа – он је био све туробнији, али и све већи пред собом. Он је растао и старио. Стиснуо је песнице и осећао у њима снагу и стисак зрела мужа“ (Исто, 54). [...] „И Перица с неким омаловажавањем и презиром проређа све своје другове, и ови му се учинише тако ситни, малени и празни“ (Исто, 55).

Донекле слична психолошка мотивација јунаковог сазревања уочава се и у роману *Газда Младен* Борисава Станковића, па би било интересантно истражити могуће утицаје између ова два писца.

Негативну слику оца налазимо и у причи „Теца Милка“. Отац је „безусловни

господар у кући“, незаинтересован како за кућу тако и за породицу. Овакво понашање доводи се у везу са „стогодишњим наслеђем, у тим обема свештеничким породицама“. Жена се и у овој причи представља као ћутљива, добра и мирна:

„Она је била његова служавка и мати њихове деце. [...] А њен глас да је ко чуо, тај би то морао у димњак записати“ (Исто, 80).

У збирци *Варљиво пролеће* много је већа пажња посвећена проблематици женске индивидуалности. Прича „Теца Милка“ слика буђење девојачке сексуалности:

„И тада су јој прса играла у блузи. То јој се допало, те је то много пута поновила. [...] Но тад, ненадано, осети неодољиву чежњу да их види гола. [...] Прво стаде у кошуљи, затим пусти једно раме, па друго, и окрећући се у струку, пусти кошуљу да јој клизне“ (Исто, 94).

Занимљиво је да се у прози српске модерне телесна спознаја властите сексуалности везује претежно за јунакиње, много ређе за јунаке. Отуда се констатација Исидоре Секулић показује, чини се, као оправдана: „Г. Петровић сматра да жена има душу тела, а не и душу душе“ (Секулић 1965, 25).

Милка, јунакиња приче „Теца Милка“, осећа буђење сексуалности према једном укућанину због чега одлучује да напусти кућу, али и зато да би се удала за оног кога сама изабере, а не за оног кога јој намене:

„Не гинем ја толико за удајом. Али, и то ако буде, хоћу да се удам по души, сама, за оног, кога заволим и запоштујем“ (Исто, 104).

Овом истицању права успротивиће се њена хранитељка, подсећајући на разлику између данашњег и некадашњег времена и положаја девојке:

„Ми тако нисмо говориле кад смо биле девојке! [...] Ми смо знале само за

дужности! [...] Али то не иде. Тако...“ (Исто, 104–105).

Критичност према женској самовољи и истицању права на самосталан избор налази се и у причи „Наш учитељ четвртог разреда“. Узрок женске самовоље Петровић овде повезује превасходно с образовањем девојака – због читања оне постају претерано паметне, осине и заједљиве:

„Прошле је зиме све време читала Брокхаузов лексикон. [...] Само је подругљиво рекла, да се зато с њом не може забављати тако лако, као са осталим девојкама. Зато се она и неће удати, јер су наши млади људи сви празноглави и лакомислени. На забавама није играла. Младићи су се, заправо, бојали ње. Озбиљно и напрежући се разговарали су с њоме, јер је она, као мачка на мишеве, одмах скочила на погрешке у њихову говору“ (Исто, 118–119).

Учене девојке уливају мушкарцу страх. Изостнак удаје у девојци рађа нервозу и буди хистерију<sup>79</sup>:

„Сада је, опет, она сама постала толико избирачица и нервозна, те не зна више ни сама шта жели. Незадовољна је, пуна рђавог, „научног“ мишљења о мушкарцима, те их одбија и понашањем и изненадним питањима, јер је сад, у њеној двадесет и седмој години, избијала из ње опорина и душевни немир презреле девојке. [...] Ја, ако хоћу да се удам, удаћу се, како ја и кад ја будем хтела! – викнула би дрхтућим гласом Владислва, и гордо би устала и отишла у своју собу, да тамо гризе рубац у бесноме смеху или плачу“ (Исто, 119–120).

Самовоља и жеља да буде вољена, с друге стране, одводе је у љубавно-сексуални однос с ожењеним мушкарцем. У причи се тако уобличава слика учене жене као неудате презрене прељубнице.

Проблематика индивидуалности предмет је и приче „Матурантски састанак“;

---

<sup>79</sup> Лик хистеричне грађанке налазимо и код Вељка Милићевића (*Опсене*).



у њој се указује на негативне аспекте живота у породици која од свог члана тражи испуњавање тачно одређених дужности и гушење властите индивидуалности, чиме га спутава, не дозвољава му да искаже сопствене потребе:

„Где је твоја амбиција, где су ти способности, где ти је живот прошао? [...] Каква породица, до врага, кад си ти поремећен њоме, ти који си више вредео од њих свију! [...] Чим видим пропаст каквог талента одмах назрем породицу, која га је својим загрљајем угушила. То је злоупотреба, то је терор, то је неправда. [...] Да, господо, и овај није успео због породице. И питајте све те заостале иза нас, промашене, прегажене, потиснуте, шта их је сломило, шта им је сплело кораке: породица и увек та породица“ (Исто, 197). [...] „Они не воле тебе ради тебе, не рачунају с тобом као с личношћу, већ као с делом породице. Убију у теби сваку самосталнију мисао, опсене те у сугестији неке мистичне обавезности“ (Исто, 198–199).

Завршетак приче, међутим, говори о уточишту, сигурности и топлини коју појединцу заузврат пружа окриље породице. Главни јунак, жупан Фратичевић, на крају препознаје топлину породичног дома, која у некадашњем неоствареном (због дужности према породици) великом таленту Јоци изазива осећања испуњености и среће, и коју жупан поставља наспрам празнине и усамљености сопственога живота:

„Јоцу сада неко чека, будан и брижан. Тако њега нико не чека, тако њега нико не воли. А и што да га воле, кад он никога не воли. Никог. ‘Право каже Јоца, ја сам животиња, себична животиња’ [...] Ах, како је овде код вас лепо! Јоцо, ја идем с тобом унутра“ (Исто, 203).

Супротстављеност грађанске и сеоске културе, уз изразиту критику прве и идеализацију друге, доноси прича „Играчке“<sup>80</sup>. Док је грађанско дете, услед

---

80 Анализом Петровићевих приповедака за децу бавио се Драгољуб Гајић. Гајићев интерпретативни приступ причама „Играчке“ и „Перица је несрећан“ по много се чему разликује од овде изложенога.

претеране родитељске бриге, пасивно, болешљиво и без маште, паорско пуца од здравља и, захваљујући богатој машти, од свега себи може да направи играчку:

„Како паорска деца нису болесна. Сва помодре од зиме, иду без рукавица и греју се лупајући дрвеним клонпама о земљу, па ништа. А он сваке зиме: час крајнике, час кашаљ“ (Исто, 172).

Мржња према грађанину и у овој збирци проистиче из сагледавања грађанског начина живота као лагодног („Играчке“, „Ево како је било“):

„Учио сам и омрзнуо људе. Нарочито богаташе и велику, задовољну господу. [...] Мрзео сам их, а пазио сам сваки покрет њихов, завидео њиховом устегнутом, дискретном кретању и осмеху, мрзео сам њихове бледолике, гиздаве девојке, и кад бих их видео нехатно изваљене у кочијама, стиснуо бих песницу, побледео и гунђао у себи: сви ћете се још клањати преда мно!“ (Исто, 13).

Критички однос према грађанској деци чита се и у причи „Теца Милка“:

„Мали пустолови и бојције [...] који су већ целом селу изишли на врх носа својим несташлуком и, као једина господска деца, својом привилегованом разуданошћу и терором, – откако добише старију сестрицу, почеше се устручавати“ (Исто, 83).

У Петровићевом стваралаштву се насупрот нераду и лењости човека из града, који до свега долази захваљујући познанствима, најчешће поставља тежак живот и радан човек са села или из варошице.

Наредна збирка *Три приповетке*, посматрана с аспекта односа писца према простору села, односно града, и културној проблематици уопште, не доноси значајније новине. Тако је главни јунак приче „Салашар“ радан, искрен, поштен и независан сељак, који не дозвољава да буде изманипулисан, док је главни јунак приче „Молох“, Милош Ока, човек који спознаје усамљеност, отуђеност и обесмишљеност живота човека из града. Прича „Молох“ (1913) садржи и тезу коју ће Петровић потом актуализовати у причи „Матурантски састанак“ (1914).

На вест о тешкој очевој и братовљевој болести Милош се, након година проведених далеко од породице, и изван земље у којој се родио, враћа у Раванград и суочава с питањима припадности и одређења сопственог идентитета, те смислености властите егзистенције. Усамљен је и отуђен у западно-европском грађанском свету, па смисао живота своди на даноноћни рад и љубавни однос са женом удатом за његовог некадашњег шефа. Извор снаге Милошеве почива на позицији „бити сам и туђ, и стран свима“:

„Моја је снага у самоћи. [...] Ја ником нећу да загледам у душу, нећу да ми нико уђе у моју. [...] Мене љубав обвезује, спутава, испреплеће и слаби. [...] А ја хоћу сам себи да одговарам само, за све, и за свој живот и за своја дела“ (Петровић 1922а, 50).

Оваква позиција супротна је позицији људи са села, где је појединац део породичног система са јасним дужностима:

„Свако поједино би од њих било у стању у свако доба да умре за мене, али никада ни једно није могло да гледа у мени човека, засебног, одељеног и независног од свих људи – од породице. [...] Они су мене волели само као свој део, као члана своје заједнице, а не као човека са својим даровима. [...] Они су у породичном програму одредили мени своје место, и нису трпели да се одступа од тога“ (Исто, 51–52).

То су два пола Петровићевог поимања људске егзистенције – индивидуалистички западно-европски грађански дух окренут себи, који се одржава самоћом и туђошћу, и, с друге стране, породични сеоски дух патријархалне заједнице, окренут превладавању егоизма и жртвовању зарад ближњег. На почетку приповетке Милош Ока полазећи од категорија љубави, жртвовања и егоизма, јасно успоставља разлике између тих двеју културних средина – западно-европске и српске:

„У мом крају љубав не трпи амбицију и растаче је. У сукобу једне и друге, мора се бирати, иначе се пропада. Ја сам изабрао амбицију и славу, ледену светлост бесмртности, место топлог сумрачја породичне и народне љубави. Код вас овде, ваљда се може бити и женин и очев и братов и сестрин, и градов и срезов и округов и државин и народов, и целог човечанства у исти мах. Код нас то не може. Или – или. Наша средина је себична и љубоморна. Она хоће човека да поседује свега“ (Исто, 47–48).

Прва, дакле, омогућава индивидуализам, амбицију, развој генијалности и егоистичке поступке, друга пак тражи одрицање од личних потреба и жртвовање зарад система и његових чланова. Јунак се опредељује за „светлост бесмртности“, коју везује за саморазвој и остваривање амбиција.

У возу, при повратку у Раванград, Милош размишља о породичним везама и схвата смисао патријархалног уређења, тачније смисленост породичних улога и породице саме:

„И то све, и борба за опстанак, и љубави, и успеси, све без сарадње, без учешћа његових рођених који сад умиру. Шта то значи онда бити брат, бити син, кад је оно што чини твој живот, потпуно одељено од његових радости и тегоба?“ (Исто, 63).

Суочен са тешком судбином чланова властите породице, Милош спознаје да је

радост жртвовања зарад другог основни концепт љубави и смисао људског живота. Осећај бесмртности не везује се више за остваривање амбиције и стицање позиција, већ за гене и породицу:

„Милош зажмури и причини му се што му ни математика, ни историја није могла дочарати, да је осетио дах бесмртности, вечитог трајања, и његов закон, чији је символ породица“ (Исто, 70–71).

Као и касније, у „Матурантском састанку“, породица је она која појединцу што се жртвује заузврат пружа уточиште и осећање припадања. (Готово идентичним средствима, али полазећи од другачијег доживљаја, дочарава се слика патријархалног уређења у Станковићевом *Газда Младену*. Уредно припремљену постељу газда Младенову не прати осећај сигурности и припадања, већ злокобан наговештај.)

Петровић и у „Молоху“ прибегава идеализацији жена са села, и моралном наруживању грађанки. Мира, добра сеоска девојка, са „светлим очима, које су се зелениле из њеног белог детињског лица као две цветне леје у њиховој чистој баштици“, иако је згрешила с једним младићем, оправдава се тиме да се због везе са својом некадашњом ђачком љубави искрено каје, а своју позицију доживљава као неподношљиву и срамотну:

„Она већ недељама корача међу људима као међу трновима и бојажљиво, уздржана дисања подозрева. Ко зна од њих за њену срамоту?“ (Исто, 88).

Грађанка је, насупрот томе, представљена као прељубница која има однос с момком запосленим код њеног мужа, а потом, кад је он остави, руковођена страшћу, напушта мужа и моли љубавника:

„Бићу вам жена, метреса, шта хоћете чините са мном“ (Исто, 79).

Причом „Молох“ (рекли бисмо, и целокупним својим стваралаштвом)

Петровић показује како су размишљања о патријархалној култури као скученом и уском простору који човека спутава површна, јер занемарују оно што патријархални модел пружа изгубљеној и усамљеној јединки двадесетог века, а што га суштински одређује и животно осмишљава.

Једна од најзанимљивијих приповедака из овога периода, посматрано с аспекта културолошке проблематике, јесте „Џафер-бег Ризванпашић“ (1912). Главни јунак Џафер-бег одређује се већ на почетку приче као „бивши одушевлени Србин, па Хрват, а сада само Бошњак“ (Исто, 7), те као неко кога средина, због мултиетничког порекла, једнако излаже провокацијама:

„Ма, ето, ја вељу-у, демек, да си ти Џафербеже, вал-лах-бил-лах, још увијек Влах! [...] Ама ето, јеси, турске ми вјере, јеси, бијесан си тако к’о врисак и к’о Влах кад је гладан!“ (Исто, 7).

И манирима и физичким изгледом Џафер-бег као да потврђује припадништво различитим културама:

„Али он се јави с јединственом мешавином источњачке куртоазије и западњачке неустручености. [...] Џафер-бег је био леп човек. Висок, смеђ, плавих очију, подсечених бркова и у елегантном црном жакету. [...] Једино јако кукаст нос га је одавао да има османлијске крви у себи“ (Исто, 8–9).

Унутрашња распињања појединца у овој причи нису условљена сусретом с неприпадајућом културом, и разликама у обичајима, већ су последица жеље да се човек културно самоодреди:

„Ја ето, господине, тако пропадам, без озбиљна посла, без воље, ни за шта, туробан и бијесан као пас, и незадовољан са собом и са свијетом, не знајући чији сам и коме припадам. Да се каже, да будем Турчин. Не мере ни то. Јер се не разумијем ни

са мајком, ни са женом, ни с даицама, ни с амицама. И јесам Турчин и нијесам, и ваш сам и нијесам. Њих ја не могу, а ви мене не можете. А нешто желим, нешто што би ме везало за људе, за земљу, за домове и брда и ријеке ове, и за оне међе које не виђох, а то нема у мени“ (Исто, 9).

Немогућност самоодређења тако у јунаку производи психолошку нестабилност, осећај неприпадања, празнине, обесмишљености и трагичности егзистенције. Потребу да се човек одреди Петровић посебно везује за друштва, попут босанског, у којима је патријархални културни систем доминантан, и у чијој је основи начело заједништва:

„Хтио бих да припадам једној нацији. То је врло смијешно, јел’те, да се каже једноме Французу. Код њих се, ваљада, море бити без тога. Човјек море бити потпун и као козмополит, просто као друштвени тип, укратко: Човјек. И као такав, радећи за себе и друштво, образујући себе, море се стећи душевни мир и задовољство и савршенство. Али код нас то не иде“ (Исто, 10).

У којој мери је интензивна потреба за националним самоодређењем у патријархалној средини показује јунаков снажан осећај неиспуњености и незадовољства упркос угледу и богатству које има:

„И видите, каже се за патриотизам да он није основни људски нагон, а ја богат, угледан, свршени академац, због одсуства патриотизма лично патим и лично сам унесрећен“ (Исто, 10).

Трагична позиција оваквог хибридног идентитета извире из његовог увиђања да никада не може у потпуности припадати ниједној нацији:

„Ја нијесам био никада прави Србин ни Хрват. Хтио сам само силом да будем, али ме они ниесу никад сматрали за правога, за свог, а ја сам увидио да имају право“ (Исто, 11).

Указује се и на комплексност друштвено-породичних структура – снага женске, особито материне власти у патријархалној средини:

„Ви мислите, да су код нас женске потиштене. О, не знате каква је силна материна власт у нас! Са својом страшно аскетском повученошћу и конзервативном строгошћу и презирањем свега што није ‘наше’, она је мене, као лакшег, терорисала, и терорише ме још и данас. [...] Тако ме је и оженила, без мог питања, да нијесам цуру ни виђео“ (Исто, 12–13).

Жена у патријархалном систему показује се као јака, стабилна и морална личност, којој нису супротстављене фигуре сина или оца, већ грађанки.

Двадесетих година Вељко Петровић публикује и *Померене савести* – збирку предратних прича у којима се бави превасходно моралном проблематиком. У средишту интересовања су теме зла, преиспитивање вредности грађанске културе, моралног вредновања маргиналаца у грађанском друштву (лутајући, несмирени појединац наспрам поштованог грађанина; бирократа наспрам проститутке...), увиђање основних приципа на којима почива грађански брак. Приче ове збирке препуне су стереотипних приказа својствених и ранијем Петровићевом периоду.

У причи „Победа ружне“ приказује се живот три другарице – две сиромашне лепотице из поповске куће и једне ружне, из богате бележничке породице. Лепотице су природно лепе девојке, којима је мазање кремама и афектирање страшно:

„Она није имала појма о неговању лепоте, о прорачуној употреби грациозних покрета и нагласака“ (Петровић 1922б, 96).

Бележникова кћер Мара, насупрот њима, описана је као „мала, с оним чудним изгледом прерано зреле девојке или закржљале жене [...] била је мртвачки беложута



[...] чело јој је било [...] пуно модрих бубуљица“ (Исто, 98). Иако лепотице привлаче већу пажњу мушкараца, на крају ће у животу боље проћи ружна али богата бележничкова кћи:

„Анђелија није дошла, јер је пете године била отпуштена због неморалног владања. Служила је као учитељица у једном забаченом, босанском селу. Две године се борила са надзорником и с бруталним председником црквене општине, док је није почео облетати у исти мах и један бег и један игуман [...] и она је стигла право у један допис ‘Српске Ријечи’, где су јој игуман и председник пребацивали несрпско држање“ (Исто, 111).

Тако се поступање девојке у складу с патријархалним начелима показује као потврда њене припадности српској нацији, односно као оно што спречава могућност за кокетерију, „лош глас“ и евентуални преступ. Упркос томе што су Анђелија и Љубица због своје лепоте представљене једна као охола, а друга као кокетна, чини се да Петровић, за разлику од неких ранијих својих прича, овде не представља негативно лепоту саму по себи, већ истиче њену трагичност у сусрету са суровим стварним светом.

Прича „Победа ружне“ почиње расправом доктора Панајота и сликара Павловића о традиционалном моралу и мушко-женским односима. Доктор Панајот приказује традиционалне мужеве као антипатичне „са своје обавезно прирођене ускогрудости, ситничарења и цицилука“, а традиционалне жене као оне „које жутом злбом мрзе и презиру сваку жену чије су усне црвене и која зна да је то лепо“ (Исто, 93). Доктор Панајот запажа да „већина поштених, беспрекорних жена [...] будиле су [...] непријатно осећање, вређале су [...] осећање праведности. Оне су већином биле ружне или немило запуштене“. Он се стога пита „какав је то морал који одише мржњом?“ (Исто, 94). С друге стране, сликар Павловић „брани моралне и њихов значај за социјалну дисциплину и правдајући њихову активну мржњу“ (Исто, 94).

Негативна слика грађанске породице понуђена је и у причи „Вук“. У опису главног јунака, професора Ставре Бошковића, препознају се елементи карикатуре. Он

је као „птица која куња“ „великог шиљастог носа“, „сасвим сив, да се није разазнавао међу осталима живима у свету и међу неживим камењем и прашином“. Слика уморног, безвољног грађанина, који „никада није био радостан а камо ли занесен“ допуњена је описом његове супруге:

„Говорио је жени увелој и грозничавих, светлих очију, као толике кћери строгих, православних отаца, које девојаштво своје проведу у једној помодној хаљини, цимајући и дворећи своје млађе сестре и браћу и перући пелене а удају се без љубави и изгубе руменило рађајући и негујући многобројну децу“ (Исто, 44).

Њима као супротност стоји лик Светолика, Ставриног брата, званог Вук. Он се од осталих укућана не одваја само занемаривањем спољашњег изгледа, већ и вољом за живот:

„Велика и неочешљана му је коса падала на чело и на уши, брци су му били дебели и завијени као рогови. Кожа на лицу изборана и масно тавна од неумивања и неспавања. Одело исхабано, кошуља прљава, без огрице. [...] Јео је халапљиво, и непрестано узвикивао. [...] Њега су звали сви у роду, као страшило и срамоту породице ‘вуком’, одулареним чланом, протувом. Није хтео да учи, и због непокорне нарави није се нигде могао скрасити“ (Исто, 47–48).

Непосредном својом природом, као и спремношћу да се игра с децом, стриц међу њих уноси песму и радост:

„И Вук зграби двоје малих и поче храпавим гласом појати тропар. Деца се засмејаше и [...] за мало соба је одјекивала од песме. Певало се усрдно и раздрагано, а професор се зачуди гледајући око себе зајапурене образе и црвене уснице [...] каква је то ћудљива моћ овога пропалог човека, да покреће стене његова дома које се никада нису покренуле?“ (Исто, 47–48).

Ако је у ранијим причама сличне тематике Петровић акценат стављао на јаловост грађанских егзистенција, у овој ће инсистирати на спознаји ништавности (сопственој духовној беди) до које једна грађанска породица долази. Та морално-егзистенцијална мизерност показује се у страху да им домаћинов брат (који је незван дошао да с најближима прослави Божић) не остане на врату и унесе немир, сруши „грађански ред и поштовање свих моралних закона“ (Исто, 50). Након Светоликовог одласка, чланови домаћинства осећају и празнину свога живота и одсуство среће:

„Те ноћи су професора раздирале први пут загонетке живота и среће, жена је први пут осетила неразумљиву беду, а деца нису сањала о поклонима већ о Вуку...“ (Исто, 51).

Окретање од оног што се из перспективе грађанског друштва вреднује као морално, налази се и у основи приче „Маријо, где си?“. Прича прати живот проститутке која се мења пошто почне да живи с Данилом Калембером, градским чиновником и некадашњим клијентом. Она постаје изузетно вредна, радна и поштена: Калемберова соба сва је „засветлела од како је она ушла у њу“:

„Ормани су били подељени, а рубље и одело, уредно, углачано и сврстано“ (Исто, 71). [...] „Ни једним својим гестим, ни нагласком, ма како била удубљена у посао, није она [Марија] подсећала на свој пређашњи живот“ (Исто, 74).

Изопаченост грађанских савести приказана је у причи „Мати и кћи“, превасходно кроз ликове мајке и ћерке и сликањем породичних односа. Односи између мајке, оца и ћерке потпуно су первертовани:

„Оне су обе говориле с њим као с дететом, и Катица је карактерисала свој однос према родитељима речима: – ‘Отац ми је деда, а мама сестра старија’ [...] Одузимале су му целу плату, остављајући му милосрдно десет круна цепарац, а евентуалну зараду је сам предавао жени, те је морао ако би му устребало од ње

молити коју круну за ово или оно. Оне су [...] чувале веома брижно његов драгоцени живот, који је омогућио њима двома лепо и отмено живовање. Али иначе оне су живеле потпуно одељено од њега“ (Исто, 115).

Грађанке су представљене као оне које искоришћавају мушкарце. За удају није пресудно допадање и љубав. Мушкарац им може бити и антипатичан, али је прихватљив уколико може пружити лагодан живот:

„Велика љубав, *la grande passion*, иште пуну жртву, њој се све мора жртвовати, и угодност и укус, све оно што чини нашу фину атмосферу, у којој си већ израсла и без које би угинула“ (Исто, 117).

Удаја из љубави и за мушкарца који је „сав снага“, одређује се као „привилегија сељанки и припростих грађанских кћери“. Истовремено, мајка изразиту посесивност исказује кроз страх да ћерка може имати другарице, или се и заљубити:

„Никад је [...] није пуштала ни да се сувише спријатељи с којом другарицом. А касније јој је главна брига била: спречити је да се не заљуби. Чувала ју је за себе и живела је у страху: само да се не заљуби“ (Исто, 123).

Према схватању градске жене, није потребно да она воли, већ да допусти да буде вољена:

„Ко вели да ти мораш волети мужа? Ти чиниш доста кад му допустиш да он тебе воли. [...] Ти се не изгуби, вазда се задржи на висини богатог дароваоца који дели милост, и нећеш никад постати обична, исцрпљена и одбачена“ (Исто, 124).

Грађанин је у овој причи приказан као радан, непривлачан („оронуо старчић, кога је давила астма и кидала реума“), помало наиван, и у бити незаинтересован за жену и дете.

Сасвим другачији је мушкарац са села, што најбоље осликава прича „Мужјак“. Мушкарац се ту показује као здрав, сексуално потентан. Не интересује га спољашњост и удешавање. Он је радан, усмерен на стварност, строг и правичан:

„Ненегован, прост, ходао је клатећи се, никада не помишљајући на спољашњост, ни на ефекат своје појаве ни речи, стално забављен стварношћу и корисним плановима“ (Исто, 129). [...] „Увек је био бодар и спреман на добит и на плен, као јагуар. [...] Са слугама је био строг, немилосрдан у томе да извуче из њих сву радну снагу, али их никада није закидао, и умео је давати новац пострадалима без хвалисања“ (Исто, 134).

Према жени је дарежљив, веран је и пун поштовања:

„Никада јој није говорио о својој љубави, задовољио се да је указује само, обасипајући је цвећем“ (Исто, 130). [...] „Иначе јој је дао сву слободу, да кућу уређује по своме укусу, да троши на одело и држи богате чајне вечери“ (Исто, 134). [...] „Никада је није морио ни љубомором ни сумњама, као да се несвесно држао принципа, – а није био човек од принципа, – да би то ‘његову’ жену вређало“ (Исто, 136).

Превара коју је учинио са Циганком Гином приказана је као нужност да, услед дужег одсуства болесне супруге, задовољи своју мушку потребу. Занимљиво је да Вељко Петровић мушкарцу са села не супротставља грађанина – који се такође најчешће приказује као радан и вредан мушкарац (премда из описа изостају снага, мужевност и сексуална потентност) – већ грађанку. Она је ломна и осетљива лепотица која не зна шта хоће. Често осцилира између задовољства и незадовољства, у расположењу и понашању склона крајностима:

„А она је, напротив, била ломна, бела и осетљива. Непрестано свесна себе, своје лепоте и својих брзих, ћудљивих и променљивих мисли, осећања и трзаја,

љубећи и мрзећи себе, час задовољна час незадовољна са собом и са околином, колебајући се увек међу крајностима, међу сентименталношћу и пакошћу, међу екстазом и апатијом, међу журајивошћу и млитавошћу. [...] Патила је због тога што није знала шта хоће“ (Исто, 129).

Изопаченост савести грађанки показана је и у причи „Сирота наша Мумица“, кроз однос три високообразоване ружне и завидне сестре уседелице према најмлађој, Мумици, која не воли да учи и жели да се уда. Од ране младости сестре покушавају да контролишу живот најмлађе указујући јој на неопходност образовања, и на опасност од мушкараца „који су створени да женске лажу, варају и упропашћују“. Мумица је описана као „права словенска, демократска лепота“, чиме је супротстављена сестрама – оне су све заједнички представљене као „ружне, црне, кошчатих лица и снопастих струкова, ситних, бодљикавих, неповерљивих очију, поповићских, птичјих, шиљастих носева и тепава хода“ (Исто, 152–153). Зато су оне „љубоморне [...] на њу као кржљави мужеви на своје лепе жене“, а кад би шетале градом, „оне би бледеле и дрхтале од једа и јада, јер би пролазници дубље скидали шешире кад је Мумица међу њима“ (Исто, 154). Изопаченост њихових нарави очитује се у посесивности (одбијају да дозволе Мумици да се уда), у тежњи да сестрину веселу природу умртве те да је тако начине сличном њиховој, као и у претераној бризи у целини:

„Знаш, тако је и покојна Лујка попила на забави чашу лимунаде на искап, па се одмах стресла. Сутрадан ју је ухватила грозница, и за шест недеља јој је био крај“ (Исто, 157). [...] „Сирота Мумица никад није смела јести сладоледа, пре но што би га сестре сасвим размутиле, да буде као умокац, па онда пажљиво кашичицу по кашичицу“ (Исто, 158).

Чак и кад се Мумица уда, сестре „су свом амбицијом и љубомором прилегле да униште ‘његов’ утицај“ (Исто, 163).

Петровић, према томе, и у збирци *Померене савести* задржава изразито негативан став према грађанској култури, пре свега грађанкама, посебно оним високообразованим. Збирка обилује и стереотипним приказима грађанске и сеоске културе. Прва је увек виђена као поприште неморала, лишености љубави и топлих односа, као површна и материјалистички усмерена, а друга као простор којим владају морал, искрени односи и традиционалне вредности. Позитивно представљање маргинализованих егзистенција у грађанској култури (лутајућих појединаца и проститутки) није толико последица деловања авангардних поетика (премда, баш као код неких авангардних покрета, то у основи јесте тежња да се обрну системи вредности и што више разобличи вредносни систем грађанске културе), колико културолошки отпор писца дошљака свему грађанском, и жеља да се грађанске вредности представе као неморалне и изопачене.

У збирци се налази и једна од најбољих прича Вељка Петровића „Јанош и Мацко“<sup>81</sup>, која разматра проблем зла у човеку. Људско зло је у њој отелотворено без повода, дејствује као колективан дух, а усмерено је на уништење појединца који се разликује од других. Овом тематиком Петровић не само што превазилази концепте своје дотадашње прозе, већ се још једним елементом поетички приближава једном од највећих српских писаца Иви Андрићу.

Јанош Томка, главни јунак ове приче, одлази у манастир како би се склонио од предрасуда, несреће и зла које је, као бивши затвореник, доживео у суровом друштву:

„Јанош Томка је, после учињена греха и претрпљене казне, хтео да се упусти у борбу са светом и да силом отме себи места у њему. Али сви ти напори остадоше јалови. Зидина предрасуда и сукњарског, грађанског морала била је тврђа од његових ноктију и темена. Он је најзад клонуо и пао, изубијан и крвав“ (Исто, 14). [...] „Он је дошао амо да живи, да буде заборављен и да заборави“ (Исто, 16).

Међутим, његова потреба за миром, ћутањем и (само)заборавом, у свету

---

81 Иво Андрић сматрао је ову причу ремек-делом.

манастирских келија не наилази на разумевање и прихватање:

„Зато их је узнемиравао, вређао и бунио тај одрпанац што пролази као поред каменитих ступова и не налази за потребно да се загледа у њих ни да гласно искаже шта мисли и шта осећа. Одакле је, како је проживео до сад, зашто не пије, кога воли, кога мрзи и бар то шта радо једе? Он ради, улази, одлази и без престанка ћути, дакле хоће да их презре и да изгледа бољи од њих“ (Исто, 11). [...] „Али ови људи му не даду да дише како он жели. Они хоће да га кидају, као задушну погачу, и да га жваћу и њушкају сви“ (Исто, 16).

Самоизолација и успостављање пријатељског односа с магарцем Мацком провоцира манастирски живаљ и у њему буди зло, и потребу за испољавањем извесног степена насиља – према магарцу – како би се онај други, различити, издвојени, казнио:

„Један дан је нашао Мацка окречених леђа, други пут кусава репа. Пакости су биле промозгане, и изводиле се против Мацка помоћу једне свеопште завере. [...] Сваки поједини несташлук против стрпљиве животиње примао је Јанош на себе“ (Исто, 13).

Насиље је понављано све док није довело до трагичног краја, како Јаношевог тако и Мацковог.

Овом збирком уоквирено је предратно стваралаштво Вељка Петровића. Године 1924. излази збирка *Искушење*, која доноси приче настале након завршетка Првог светског рата. Но, оне се умногоме ослањају на поетичке концепте пишчеве предратне прозе, док се можда највише разлике и разноврсности може уочити у разради психолошких поступака јунака (што је најзначајнија особеност Петровићевог приповедања у целини). Слика града остаје негативна, баш као и лик грађанке – она



се приказује као удата кокета („Грех“), лепа и у тој мери неморална да ступа у сексуални однос са синовљевим другаром („Жена у црнини“) или је размажена сексуално импулсивна девојка („Пролећна зараза“). Уколико је чедна и поштена, писац не пропушта да укаже на њену спутаност и неоствареност као жене („Матере“). Управо оваквој девојци (Кока) готово да се контрастира судбина оне коју је силовао непријатељски војник (Бела). Њен живот приказује се као смисленији и пунији:

„Ја сам увек мислила да је љубав, она љубав о којој сањамо ми девојке, све у нашем животу. Да она одлучује о нашој судбини. А Бела је, изгледа, све проживела и без те љубави. А ипак је, живела, живела, и умире сита живота. А ја мама? Чисто ми дође да себе више жалим, опрости!...“ (Петровић 1924, 99).

Жена у збирци *Искушење* доминира у односу с мушкарцем, од њега захтева амбицију, каријеру, успех, моћ:

„Гурала га је непрестано у неке уносније послове, у политику, он се опирао, и тако је долазило до пребацивања, до сцена, до оног што се зове ‘пакао у кући’“ (Исто, 85).

На овај начин она у мушкарцу подстиче сложене психолошке процесе, и утиче на дестабилизацију односа унутар брачне заједнице („Горштак“). Лик доминантне жене која, супротно општеприхваћеним начелима патријархалне културе, представља „главу породице“, дат је у причи „Агуц“:

„Уопште, он [отац] се прибојавао жене, јер је она била носилац оног истинског животног смисла у кући, и јер је, и досада, увек, она налазила излаза из најтежих прилика и криза које је практични живот уносио у њихову кућу“ (Исто, 101).

И идеализације људи са села има у овој збирци. У причи „Горштак“, чак и када

дође до сукоба свекрве и снаје (свекрва злоставља снају), који резултира убиством свекрве, муж се према жени поставља заштитнички и поступа по осећању брачне дужности. Наиме, он, након њеног изласка из затвора, зајми новац како би је дочекао („Шта ћеш, брате, тако је, моја је, мора се, а ни паре у кући...“), што сведочи о привржености, одговорности и осећању дужности, без обзира на околности. Она је пуна покајања и препушта му се на милост и немилост:

„И, онако снажна жена, изнемогло паде пред мужа бацивши секиру пред њега. – Уби ме, матер сам ти њоме убила!“ (Исто, 88).

Поимање брачне заједнице на селу је, дакле, сасвим различито од онога у граду:

„Тамо се чобани сви жене када дорасту, и, било да момку доведу још невиђену девојку, било да је сам доведе, било да се венчају, било и да се не сете тога, они остају заједно до смрти, муж и жена, отац и мати, ђедо и бака“ (Исто, 87).

И у наредним збиркама – а довољно је осврнути се само на две које следе – *Изданци из опаљена грма* (у средишту је ратна тематика) и *Препелица у руци* (збирка мање-више алегоричних прича), наилазимо на већ виђени приказ села и града, као и на стереотипно сликање мушко-женских односа. Тако се у причи „У Нишу пред слом 1915“ даје негативна слика Београђанки које су избегле у Ниш:

„Ето, ове наше Београдке. [...] Затегле оне вреће од паучине око, да простиш, нечега, или, ципаче читаве, а сукњице до колена и неке безобразне чарапе. И још се оне пренемажу. Те пропало нам то у Београду – све су брате биле богаташице у Београду – те ово, сиротице избеглице, – како? – ‘побегуље’ једне што кажу наше Нишлике! И још на нас дреку, молим те, на нас што живимо од оно мало пензије и поштене цркавице, оне, бестиднице једне! И какве сте ми ви њоње, ви Београђани,

кад то трпите и кад вам се то још допада? Где су вам очи, где вам је образ?“ (Петровић 1932, 18–19).

С друге стране, идеализују се ликови војника и сина (рањеном војнику ништа не треба само да је међу својима – „Повратак“), сеоске мајке (брине о сину и порођају снаје – „У фургону“), и уопште сељачка мудрост и породична слога („Повратак“, „С два имена“).

Петровић и у овој збирци квалитет друштвеног развоја и његова морална начела процењује на основу тога колико се подудара, односно не подудара с идеализованом представом о патријархалном друштву. Критиковање човека са села усмерено је на невернике и отпаднике („Газда Обрад“), као и на одређен тип сељака:

„Колико је мени милији и драгоценији такав паорчић с десетак јутара, од оних бесних и надутих газдекања, ‘ланцоша’, с капом од астрахана, које господа, отужно ласкајући, за брњицу вуку у разне одборе и скупштине а који, опет, ту исту госпуду лажу и подмићују, а све уз неко церемонијално пренемагање!“ (Исто, 106).

Када је реч о алегоричним причама, ситуација је слична, а репрезентативна је у том смислу „Голубица с црним срцем“ у којој се, користећи симболику птица (племенитих голубова) указује на негативне аспекте грађанства – занемаривање брачних и родитељских дужности:

„Те птичице плаве крви, ти осетљивци и страсници, ти рафинисани летачи, ти плахи гиздавци, рђаво врше своје брачне и родитељске дужности. Уз то, на њих нападају све могуће болештине. И зачудо, баш оно младо, по чијим тек изниклим клицама од перја и по чијим облицима назиреш једва једном да се раса ослободила неког простачког, прабабског греха, са каквим наметљивим мелезем, а оно се појави свраб, па страшна дечја дифтерија, која се лечи сланином и љутом алевом паприком“ (Петровић 1948, 44–45).

И док је голуб у овој Петровићевој причи симбол мужјака који „мора и дању и ноћу да седи на гнезду, и после, скоро сам, да храни младе“, голубица симболизује жену око које „се сви мужјаци врте“, а „она све њихове комплименте прима гиздаво захваљујући и грациозно климајући главицом, али се тешко подаје и своме венчаноме ‘Миши’“ (Исто, 57).

Успостављање паралелизма између живота људи и животиња налазимо и у причи о два ланета – „Бацко и његова сестра“. Мушко-женски односи доживљени су кроз патријархалну визуру, која се представља као општеважеће, природно начело:

„Она је, вероватно, била нешто и старија, јер је боље напредовала и лепше се развијала, али, ипак, ваљда по нашем мушком праву, име је добио само он, па се и њихова мала заједница називала по њему, а она је остала само ‘његова сестра’, или, одвојено, Сестрица“ (Исто, 83).

Изразито негативну слику грађанства писац гради и у причама које нису алегоричне. Тако се мала баронеса, из приче „Меца мале баронице“ приказује као размажено дете (одбија играчке, над малим се медведом иживљава као над лутком, чиме се упућује на њену плиткост и приглупост), али и као девојка склона љубакању са Доктором, очевим радником.

МОДЕРНИЗАЦИЈА СРПСКЕ ПРОЗЕ:  
ОКРЕТАЊЕ ОД ДОМИНАНТНОГ КУЛТУРНОГ МОДЕЛА

Модернизација прозног израза у српској књижевности најчешће се везује за стваралаштво настало након Првог светског рата, тачније за појаву авангардних струјања и покрета. О томе на који су начин искуство рата и поратно доба донели обрачунавање с дотадашњом литерарном формом, књижевним језиком, стилем, тематиком, психологијом и мотивацијом јунака, те доживљајем света, исписане су многобројне студије.

Српску прозу од 1901. до 1914. године карактерише напоредно постојање (најмање) два поетичка модела; један се везује за епоху реалистичке књижевности (већина реалистичких писаца живи и активно ствара и у овоме периоду – Јанко Веселиновић, Радоје Домановић, Стеван Сремац, Симо Матавуљ...), а други – који се до сада налазио у средишту нашега истраживања – за период који се, по узору на немачку, односно хрватску књижевност, назива *српска модерна* (Петар Кочић, Иво Ћипико, Светозар Ћоровић, Вељко Петровић, Борисав Станковић, Милутин Ускоковић, Вељко Милићевић, Милета Јакшић...).

Осим ова два модела, књижевни истраживачи препознали су и зачетке модернизације прозног израза, што се најчешће обухвата синтагмом *дезинтеграција модерне* (Исидора Секулић, Станислав Винавер). Чињеница да се стваралаштво које припада периоду дезинтеграције појмовно везује за период модерне јасно показује да су (предратна) дела ових стваралаца поједини истраживачи доживели као део истог поетичког и културног система.

Међу писцима модерне, показало се, доминантан доживљај света јесте онај који полази од патријархалне културе. Реч је, дакле, о оном истом културном моделу који је снажно обележио стваралаштво писаца реализма. Стога је сасвим разумљиво, увођење писаца с почетка века у реалистичке поетичке оквире, што је карактеристично посебно за старије истраживаче и историчаре књижевности. Поводом прозе модерне, у одељку „Рађање модерне прозе“ (*Историја српске*

књижевности) Јован Деретић пише: „Док се поезија окреће страним утицајима, проза још задуго остаје чврсто везана с домаћим тлом и упућена на ранију приповедачку традицију“ (Деретић 2004, 983), а потом и: „Наша модерна проза рађала се на тематским и језичким основама традиционалног регионализма превладавањем реалистичког приступа који јој је раније био својствен и изграђивањем друкчијег прозног израза, у чему су се више спонтано него с јасно одређеним поетичким програмима оријентисали према модерним и књижевним и уметничким правцима“ (Исто, 984). И о новинама које је донела проза модерне и образовању поетичког модела другачијег, такође је много писано. Стога се на томе овом приликом нећемо посебно задржавати.

Пре него што изложимо ставове о модернизацији прозе<sup>82</sup>, направићемо кратак осврт на нека од основних културних и поетичких обележја прозе модерне о којима је до сада било речи.

Однос према различитим културним срединама, било да је реч о прози са грађанском<sup>83</sup> или оној са сеоском тематиком, код свих писаца модерне готово да је истоветан. Оба су средине дате кроз однос јунака према патријархалном друштву, а морал појединца вреднован је на основу тога колико следи, колико се саображава с патријархалним регулама понашања. Претходно анализирана дела показала су, тако, да у целокупној књижевности српске модерне малтене нема позитивног лика припаднице грађанске класе. Она је скоро увек представљена као охола жена замаскирана шминком, површна прељубница, незаинтересована за породичне вредности и морал, лишена мајчинских и супружанских осећања (склона злостављању деце, иде чак дотле да их и убија) и заинтересована само за материјални успех и лично задовољство. С друге стране, у селу нема неморалних мајки; жена је овде стожер породице, огледало правих вредности и чувар унутрашњег мира појединца.

---

82 Под модернизацијом се подразумева настајање поетичког модела који је супротан традиционалном прозном моделу, како по формалним и структурним особеностима тако и по тематским и културним карактеристикама.

83 Под грађанском тематиком подразумева се пре свега тематика везана за Београд. Оправданост за употребу ове синтагме налази се код самих писаца модерне – и они, када говоре о граду, редовно критички, под њим подразумевају Београд.

Антиграђански став особеност је, дакле, читаве прозе модерне. Ако је село у неким остварењима до извесне мере и деидеализовано, процес није пратило и истинско откривање, још мање идеализација града. Напротив. Критици је посебно био изложен грађански етички систем, који је – сагледаван из сеоске и маловарошке патријархалне визуре – виђен као неморалан. Јован Дучић запазио је ово антиграђанско усмерење српске прозе на почетку двадесетог века, и критиковао га, уверен да је на делу намера да се деструише оно што се још није у потпуности ни формирало.

У прози Станислава Винавера и Исидоре Секулић први пут се сусрећемо с доживљајем света који се не равна према нормама патријархалног морала. Последње године раздобља модерне Деретић зато описује овако: „Пред крај овога раздобља јавља се нова генерација прозаиста која почиње да ствара на посве новим основама. Они одбацују регионализам, ослобађају се сеоске и паланачке тематике и окрећу се урбаном животу и модерној индивидуалистичкој психологији. Они представљају даљи корак у развоју наше модерне прозе“ (Исто, 984), чиме се јасно указује на модернизацију прозе и на промене које су се одиграле на крају периода модерне, а које он везује за стваралаштво Милутина Ускоковића, Вељка Милићевића, Вељка Петровића и Исидоре Секулић. Премда нема сумње да се извесни облици модернизације прозе могу уочити и код прва три поменута аутора, модернизација српске књижевности (посматрана из перспективе одступања од доминантног културног модела и односа према индивидуализму) јавља се, ипак, тек с прозом Станислава Винавера и Исидоре Секулић. Чини се да речи Гојка Тешића (поводом Станислава Винавера, а с ослонцем на став Р. Константиновића) боље описују процес: „Станислав Винавер је на почетку свих промена [...] српске књижевности 20. века“. Наиме, са Станиславом Винавером и Исидором Секулић не долази до неке поетичке промене проистекле из дотадашње прозе (што се да запазити код, рецимо, Борисава Станковића), већ до потпунога раскида с дотадашњом поетиком, до напуштања патријархалног доживљаја света и властитог идентитета као идентитета одређеног патријархалном културом.

*Приче које су изгубиле равнотежу* Станислава Винавера: владавина насмејаних и намрштених безизразности и пораз индивидуалности

Станислав Винавер 1913. године објављује збирку кратких прича *Приче које су изгубиле равнотежу*. Чини се да још није у довољној мери истакнут значај ове књиге за српску књижевност, посебно не у књижевно-историјским прегледима. Име Станислава Винавера налази се у свакој *Историји српске књижевности*, али се његово књижевно деловање представља углавном кроз оно што је публикувао након Првог светског рата, тачније кроз „Манифест експресионистичке школе“, збирку *Громобран свемира*, а највише кроз његове ставове о језику. У студији *Поетика хрватског и српског експресионизма* Радован Вучковић указује: „Винавер је био створио [...] још пред рат основ своје будуће филозофије. И ако би се хтео пратити континуитет покрета тзв. ‘нове модерне’ и оног послератног модернизма, или експресионистичко-футуристичких тенденција, онда би најбоље било почети са Винавером“ (Вучковић 1979, 206). Међутим, Вучковић пажњу усмерава превасходно на Винаверову књигу *Мисли*, потпуно запостављајући *Приче које су изгубиле равнотежу*. У зборнику посвећеном стваралаштву Станислава Винавера штампано је неколико текстова који за предмет имају Винаверову предратну збирку прича. Један од аутора, Михајло Пантић, запажа да је ова Винаверова „једина ‘потпуно’ прозна књига остала сасвим по страни у изучавању ауторовог опуса, а такође се изгубила негде на маргини истраживања прозе периода модерне“, па закључује: „Да је, евентуално, написао још неко чисто фикцијско прозно дело, критика би се, трагајући за поетичким иницијацијама, сигурно вратила и тој књизи“ (Пантић 1990, 265). Поетичким одликама збирке *Приче које су изгубиле равнотежу* до сада су се, сем М. Пантића, бавили и Радован Вучковић и Марко Недић, док је детаљну анализу Винаверове збирке из 1913. урадио Предраг Петровић, који је, између осталог, указао на елементе авангардне поетике (редуковање миметичности, поигравање жанровским и композиционим начелима, интенција провоцирања и шокирања читаоца, пласирање одређених идеја, потискивање радње, јунаци као идеје и др.), као и на Винаверов



однос према западно-европском миту и словенској митологији. Остављајући по страни елементе авангардне поетике и ресемантизацију митског, у овом раду пажња ће бити усмерена на Винаверов поетички преврат, сагледан кроз раскид с дотадашњим доминантним културним моделом.

У причама Станислава Винавера суштински је маргинализовано једно од кључних питања које је обележило дотадашњу прозу (посебно романтизма, реализма и модерне): колико је човек (у прози модерне у питању су, пре свега, град и грађани) далеко од оних вредности које се најчешће подразумевају када се говори о патријархалној култури (послушност према старијима, поштовање родитеља, верност супружника, питања морала, части, поштења...). Грађанско Винавер сагледава преваходно кроз категорије људског, те хуманизма уопште, што је значајна разлика у односу на писце прозе модерне. Реч више није о страху појединца од суда колектива. Колектив је у његовој прози пре онај коме индивидуалац суди него онај ко суди изопштеном појединцу. Отуда и позиција изолованог, маргинализованог субјекта није последица његовога искључивања из колектива, већ ствар личног избора. У први план избија појединац, његова индивидуалност, најчешће оно што се – чак и код писаца модерне који су виђени као преводница ка модерној прози (Милутин Ускоковић и Вељко Петровић) – настојало да потисне, сузбије, одбаци.

У уводној причи збирке, „Прича о човеку са великим срцем“ Станислав Винавер грађански морал не посматра у односу према патријархалном моделу, већ се он сагледава као онај у чијој се основи налази трговачка етика, коју Винавер никако не доводи у везу с неморалом, него с одсуством људскости:

„Сви ми, говораху, имамо обично грађанско срце, скројено по једној мери, и свима нама довољно је оно за живот (живот је трговина и за трговање нам је оно добро и предобро), срце, исто онакво какво су га имали и оцеви наши и оцеви наших отаца, све поштени и уважени грађани, дика земље, узданица отацбине и народа, понос и украс трговачког реда. [...] А човек са великим срцем чудило би се њима и говораше са одлучним изразом у очима које су светлеле: – оцеви ваши, и оцеви отаца ваших мало су имали срце и уско, јер је мали и узак био живот њихов. Живот није

трговина...“ (Винавер 1913, 1–2).

На опозицији морал–неморал, показало се, почива добар део прозе модерне, ако не и читава модерна. Све је у прози модерне у знаку односа према моралним нормама: град је легло неморала, а село и мање вароши неретко граду контраст. С друге стране, неморал се у селу и мањим варошима везује претежно за друштвену власт и моћ, често и за придошлицу, а врло ретко за лик изворног сеоског и маловарошког становника. Ако се они и прикажу као неморални, стоје, по правилу, као опозитни негдашњем сеоском и маловарошком друштву и човеку, а никада грађанину.

Појединац у прози реализма, а потом и у прози модерне осећа страх да ће учинити нешто што га разликује од колектива, због чега ће бити изопштен из њега, док код Винавера наилазимо на појединца који друштво критикује зато што оно жели да од свакога направи Једног-Истог. Уз то, код Винавера, у „Причи о човеку са великим срцем“, није реч о потреби друштва да оформи узорног члана заједнице (утопија реалистичких писаца и многих писаца модерне), већ таквог ко се у својој безизразности неће разликовати од других. Карактеристике тога узоритог члана јесу, изнад свега, трговачки морал и срце, а допуштено је чак да буде и зао, нарочито према онима чији се морал и поимање живота разликују од друштвено / грађански пожељног:

„И докле се ми задовољавамо оним што нам даде Бог, овај човек вређа обичаје и закон наш, јер хоће да буде ван света. А све са светом, и ништа без света! Говорећи тако, пакосно би гледали на изрода, стезали би песнице и претили. И чинили му многа зла. – Велико је његово срце, говораху, у њега може све стати“ (Исто, 1–2).

Грађанство и код Винавера стога остаје негативно, али само као колектив. Грађанству писац, дакле, не супротставља село, сељака, или неког наивног доброћудног и поштеног појединца, већ Човека-Индивидуалца. Уз то, град се више не вреднује из перспективе очувања колектива или патријархалних вредности, него из

перспективе индивидуалности. А она код Винавера није нека апстрактна, неодређена категорија, већ подразумева храброст, несвакидашње пожртвовање, специфичну смелост, као и изразиту способност за одушевљење. Епилог приче трагичан је, као уосталом и у већини Винаверових прича из ове збирке. Након нарушавања поретка – у тренутку када се грађанско-трговачки морал показао као недовољан за опстанак човека, и за живот, и после интензивне потребе за Човеком-Срцем – долази до поновног успостављања ранијег поретка. На крају приче, некадашњи човек-спасилац, повучен, оплакује губитак сопственог срца, а тиме и сопствене индивидуалности.

У овој Винаверовој причи наилазимо на још једну тему модерне прозе – немотивисано људско зло. Зло се код Винавера не везује за неморалног појединца, лошег члана друштва, најчешће припадника власти; у питању је исконско људско зло, које извире с јасном намером да демонстрира моћ, да уништи слабијег, другачијег. На ову се проблематику, истина, наилази и раније у прози српске модерне („Јанош и Мацко“ Вељка Петровића), али се тамо она изузетно ретко одваја од одређеног друштвеног карактера.

Трговцу Винавер, тако, супротставља Човека-Интензивних-Осећања. Управо захваљујући интензивним осећањима појединац се може и уздићи и постојати као индивидуалац. У причи „Ниобе“ свет богова представљен је као профан, али и у њему Винавер проналази онога Једног који се по отворености за интензивна осећања издваја од осталих, и којег прати позиција усамљеника и самотњаштво, но који, упркос свему, опстаје, доследан и довољан себи:

„Нису могли да разумеју очај који премаша висину обичног очајања; нису могли да разумеју тугу страшнију но што је туга коју су толико пута у животу осећали и гледали сажалјивим влажним очима и болећива срца; нису могли да разумеју вај који је у стању да толико уцвели и ојади, избежуми и унесрећи, и тежи и тишти. [...] Јер они нису знали ни за необуздану срећу великих срцаца ни за поражавајући ужас туге. Њихова мала срца знала су само за малу тугу и дрхтаву, малу срећу; њихове мале душе, у којима су осећања била само слаби и неодређени

пламичци, нису могле да схвате крваво црвен пламен и разјарен пожар кад бесни. Стајала је, страшна и усамљена у тузи, али је осећала да има довољно охолости и снаге да стоји сама. И није плакала“ (Исто, 24).

У прози модерне, јунак који се издваја од других поштено је и чисто биће, дошљак са села, са способношћу да запази како град функционише; он препознаје урођену грађанску неморалност. Јунак прозе модерне пати што не припада граду па, напослетку, неретко одустаје од властитих моралних начела како би се уклопио у грађанско друштво и коначно успео (јунаци Вељка Петровића, Милутина Ускоковића...). Код Винавера, пак, реч је о појединцу индивидуалцу (дакле Човеку уопште) који стоји насупрот свима и који не пати због тога што не припада и није једнак са члановима грађанског друштва, те што је усамљен или одбачен. Напротив, његова му позиција омогућава осећање посебности и узвишености – реч је о усамљенику који је потпуно свестан сопствене изузетности и свога усамљеништва. Станислав Винавер не верује у морални пад друштва и човека (као, рецимо, Милутин Ускоковић), већ у одсуство хуманости. Његова вера није вера у васкрсење моралних регула, већ вера у васкрс Човека и Осећајности:

„Ти видиш људе мајушне, са малим, мајушним страстима, са срцима пуним заблуда и злобе, али ће доћи време кад ће бити угушене мржње и сатрвене заблуде, настати светло доба опште среће, када дође ново, крепко поколење, кад небо понова оживи на земљи само још у већем сјају и јачем блеску, кад земљом владала буде истина, правда и љубав“ (Исто, 33–34).

У највећем броју дела модерне жена је у власти мушкарца-заводника (Ускоковић, Милићевић), док код Винавера она читавом односу даје правац и одређује исходиште:

„Причаћу му колико га волим у слатким тепањима без краја и смисла, у мазним речима које ће потоком плахим од мириса да теку са мојих усана. Нас ће да

зграби страст у своје моћне руке, и тада ћу, дајући му све, да залудим његов разум, учинићу да верује да часови среће неће проћи и да трају вечно. [...] И вероваће ми. Слепо и детињски. А тада ћу му рећи да је Он мој господар и цар. И вероваће ми. И онда: Уз покрете равнодушне, гласом обичним и равнодушним, рећи ћу му: Доста, и да га не волим више. [...] И после, једном, у неком тренутку бићу опет његова *за тренутак...*“ (Исто, 28–29).

У причи „In aeternum“ присутна је једна потпуно модерна емоција у којој се преплићу осећаји моћи, сујете, пожуде и потребе. Борба полова завршава се победом жене. Жена је та која је владала, која влада и која ће владати мушкарцем. Писац, дакле, одустаје од патријархалног представљања мушко-женских односа и огољава мушку немоћ пред женском охолошћу. Са женске сексуалности уклања се ореол жртве и невиности али се она при том не приказује негативно. Извор женске окрутности није, према мишљењу Станислава Винавера, у томе што је жена грађанка, већ је у питању женска природа као таква, њена потреба да буде владарица, и да се поиграва. Насупрот највећем страху жене у прози модерне – да остане уседелица или да буде прокажена – налази се Винаверова жена која своје тело подаје „толико пута, бежећи само од досаде, да би само одгонили тренутак, заборавили се за тренутак и волели за тренутак...“ (Исто, 27). У причи „Лаж“ девојка спознаје да је прошла љубав и страст, и зато напушта младића, а он остаје учаурен у тугу, тражи ма какав видљив њезин траг.

Напуштање патријархалног модела света за последицу је имало преиспитивање права на доживљај личне среће. „Причица“ говори да служење Богу, које почива на страху и мржњи према личном задовољству и сопственом осећању среће, јесте грех нимало мањи од уживања у личној срећи, пошто осећања личног задовољства и среће има и код следбеника цркве (догме). Оно што их разликује јесте извор: док је код испосника осећање задовољства и среће везано за испуњавање дужности, за страх од казне, за одрицање од света и мучење, код обичнога човека осећање блаженства происходи из уживања у личним задовољствима:

„Али зар му то мучење није створило задовољство веће можда него некад грех, када је оно у греху цео пливао. [...] Свако мучење и свако сећање на прошло и свака помисао на ново, како су га грешног, пунили блаженством увек. [...] Јер срећу је нашао у мржњи среће“ (Исто, 38–39).

Зато код Винавера страст не носи негативан предзнак, већ се доживљава као нормалан, природан и пожељан део човека и човечанства. У прози модерне, па и у Милићевићевој прози, страст је неретко негативно конотирана, и везана претежно за неморално грађанско друштво, док у причама с регионалном тематиком људи руковођени страху на крају готово по правилу испаштају. Станислав Винавер критикује и ту потребу писца да представља моделе за узор (поуку), пошто су они лишени суштински људског, и дејствују само као оптужба – што ми нисмо такви.

Позицији непокорног усамљеника, верног сопственим принципима, свесног властите изузетности, Винавер је додао и лик побуњеника-револуционара. Прича „О непослушном молекулу“ готово да је програмска за читаво Винаверово стваралаштво:

„Незадовољством је одисао. Промене је хтео. Излаза из досадног стања. По старом вечитом закону, по увек истом, сталном и непроменљивом. Увек. [...] А он тога није хтео. Новости је хтео, промене, живота, новог и друкчијег. Непокоран вечним законима, непослушан надмоћној већини, револуцију је спремао. А знао је да и он вреди. У маси...“ (Исто, 50–51).

Запажа се да кроз читаву збирку *Приче које су изгубиле равнотежу* провејава лик тога самосвесног усамљеника, побуњеника спремног на изолацију и самствовање. Но, попут Човека-Срца, који на крају схвата да је изгубио срце, и Револуционар из приче „О непослушном молекулу“ постаје губитник, поражени, део безимене гомиле:

„Није успео. Изгубио се међ масом, пропао у намери, вечним подлегао законима. [...] Слаб је, преслаб његов глас, ситног, нејаког молекула“ (Исто, 51).

Постоји код Винавера, дакле, једна трагичка нит губитништва. Код Ускоковића и других прозаиста модерне јунаковом спуштању на ниво општег и просечног не претходи покушај бунтовништва, постизања неког револуционарног стања духа. Јунаке модерне редовно прати резигнираност и осећање промашености. Винаверови ликови, с друге стране, стижу до осећања сопствене немоћи јер спознају да се ништа у самој структури друштва не може да промени – они бивају поражени, али ретко резигнирани.

Изузетност усамљених јунака не везује се само за мушки идентитет (Прометеј, Непослушан молекул, Човек-Срце). Таква је и Пенелопа из истоимене приче – способна да одбије читаву гомилу просаца, да се оглуши о наметнута правила и да поступа искључиво према сопственом нахођењу, а не како се налаже, како треба и како се мора. Ни у овој причи не изостаје трагичка црта – Одисеј који се враћа само је сенка оног некадашњег силовитог јунака и силног мушкарца: Пенелопа се сусреће с неочекиваним и непознатим Одисејом:

„Али то није био онај јунак из чежње, онај Одисеј што га се сећа из прве зоре своје свеже, расцветале младости. [...] И глас громки и звучан, снажан и моћан и он је био друкчији негда. [...] Гледала га је дуго и мислила је на оног некадашњег, снажног и младог дива, најмудријег у савету, првог у боју, мислила је на Одисеја младог и бујног, каквог га је знала негда...“ (Исто, 54–55).

Можда се ни у једној Винаверовој причи као у овој не осећа трагедија пролазности и не истиче мисао о људској пропадљивости...

Сусрет појединца-индивидуалца са светином, и његов доживљај те гомиле вероватно најинтензивније представљен је у причи „*Odi profanum vulgus*“. Пук је доживљен као „дивљи карневал насмејаних и намрштених безизразности“, којем су супротстављени самосвест и индивидуализам појединца. Они нису важни само за лична стремљења и срећу јединке, већ представљају исходиште колективне свести: „Лишени своје душе не имађаху ни опште, колективне“ (Исто, 61). Винавер тако

говори о неопходности и предуслову познавања сопствене душе да би се могла поимати општа, колективна. На значај индивидуалног указује се, дакле, и говором о колективном.

Модернизација прозе, која се превасходно огледала у напуштању до тада доминантног патријархалног културног модела, очитовала се и у активацији и тежњи за оним што постоји изван наших чула, у апологији брзине, хаоса, гоњења, јурњаве, коначне бесциљности („Мазепа“), као и ништења, рушења, паљења („Изазивање“), што су све карактеристике поетике авангарде о којима је изузетно убедљиво писао Предраг Петровић.

Књига *Приче које су изгубиле равнотежу* завршава се причом „Али се ништа нарочито није догодило“, која говори о изостанку Божјег деловања у једној цркви, приликом служења, и молби напаћеног и сиротог пука:

„Сада су очекивали нешто изненадно, неочекивано, Свечано и Велико. За то су и дошли у цркву. А сви у цркви очекивали су да се, можда, неком изненадном милошћу цео живот њихов промени“ (Исто, 93).

Чудо се не одиграва, живот се не мења. Све остаје онако како је и било:

„Они у дугачким хаљинама свршили су са својим једноликим певањем и повукли се, свеће су се гасиле, неки од људи били су већ изишли, неки су излазили, а неки су још очекивали. *Али се ништа нарочито није догодило*“ (Исто, 95).

Поетички глас Станислава Винавера јасно се, према томе, издваја од прозних гласова како његовога времена тако и времена које му је претходило. Новине које уноси не везују се само за тематски план (а има их прегршт) или за план форме (дефабулација...), већ превасходно, и то је најзначајније, за напуштање дотад владајућег културног модела, те пружању потпуно измењеног доживљаја света и људског идентитета. У средишту његовог интересовања не налази се више сукоб села



и града, не наилазимо ни на однос појединца према владајућем патријархалном културном моделу и његовим вредностима. Из његових прича изостаје и социјална проблематика гладног и искоришћеног човека, као и сукоб представника власти и обичних људи. Винаверов крик није усмерен против власти и искориштавања у име човека, већ ка човеку, и то у име индивидуалности, не занемарујући ни у једном тренутку значај колективног – што је видео као крајњи циљ борбе за индивидуалност. Представљање мушких и женских идентитета такође се умногоме разликује од онога начина на који су их приказивали писци модерне, док се грађанско први пут сагледава из перспективе хуманизма, а не кроз поглед морално безгрешног и гладног дошљака жељног успеха, угледа и моћи. Материјализација света, губитак осећаја за поезију и поетско, изостанак револуције, пораз индивидуалности и духа... све то налази се, могло би се рећи, као уобличавајућа мисао Винаверове прве збирке прича, али, равноправно с тим, у овој предратној прози наилази се и на безграничну веру у активност духа, веру у покушај индивидуалности да нешто промени, или да се бар објави, да позове, да каже.

Збирком *Приче које су изгубиле равнотежу* Станислав Винавер, дакле, у потпуности раскида с дотадашњом поетиком српске прозе и зато она, без икакве сумње, не само да садржи елементе модернизације, већ, заједно са *Сапутницима* Исидоре Секулић, обележава сам њен почетак.

## Исидора Секулић: индивидуалност и женски субјект

Исте године када су објављене *Приче које су изгубиле равнотежу* излази и збирка *Сапутници* Исидоре Секулић.

У периоду модерне стварало је неколико женских прозних писаца. Јован Деретић као најзначајније истиче Јелену Димитријевић и Милицу Јанковић. Сем њих свакако треба поменути и најпознатију песникињу тога времена Даницу Марковић, која се касније озбиљније бавила и прозним стваралаштвом.<sup>84</sup> Но, Марковићева је

---

84 Према је дело Данице Марковић настајало тридесетих година двадесетог века (Гојко Тешић сматра да га, упркос томе, треба сагледавати у контексту првих деценија двадесетог века), занимљиво је да Марковићева задржава изразито негативну слику града – простор за иживљавање задовољстава („Страдања Гачићева зубета“) и владавину неморала („Без ичег светог“), где или искоришћаваш или си искоришћен („Болећив човек“), склоност превари и обмани наивног сељака („Страдања Гачићева зубета“), способност да поквари човека („У царском Бечу“) – а да се као друштвени паразити не јављају ликови жена, већ мушкараца. Они су ти који имају жељу за лагодним животом, што настоје да остваре богатом женидбом (мотив који се налази и у *Опсенама* В. Милићевића, такође, из тридесетих година двадесетог века), склони су прељубама, амбиције су им мотивисане ниским побудама – на пример, завођењем девојака и нерадом („У царском Бечу“, „Дипломатски подвиг Мате Хаџи-Магића“), и уопште – представљени су као пасиван принцип. За разлику од писаца модерне, који мушкарце представљају као иницијаторе сексуалног чина (јуре за женом како би је искористили), у причама Данице Марковић често је жена та која насрће на мушкарца, која настоји да га обрлати, чак иде дотле да и од других тражи помоћ у томе (тај вид организације свега и укључивања трећих лица како би се дошло до секса, не наилази се код писаца модерне; њихови јунаци углавном дејствују у тренутку, услед немогућности да обуздају сексуални нагон). Мушкарац каквог срећемо у прози Данице Марковић исказује поштовање према својој жени (после прељубе, у коју је женском препреденошћу увучен, осећа кајање и грижу савести, премада је и током преваре све време замишљао да води љубав са својом супругом), никада је не туче ни отац ни муж (то чини једино девер, и то само у Сарином случају, након њенога признања да је, претварајући се у вештицу, јела људе).

С друге стране, Даница Марковић гради и негативну слику градске жене: склона је уцени, манипулацији и подвали („Болећив човек“), немилосрдна је, аморална, себична, препредена, лукава, те усредсређена искључиво на остваривање личног задовољства („Без ичег светог“).

Супротна градској је сеоска средина – у њој се наилази на породичну слогу („Хајдучка крв“, „Како је кума Миленија видела чуму“, „Вампир Пантелија“, „Вештица Сара“), жртвовање не само зарад личне части већ и за све људе („Хајдучка крв“); задруга се поставља заштитнички према сваком свом члану чак и када он погреша („Страдања Гачићева зубета“), колектив дејствује као један лик који је усмерен на борбу против зла и оног што ремети мир и поредак („Вештица Сара“), а једина неповољна позиција у задрузи везује се за старца („Женидба чича Радојева“). За разлику од села, паланка је код Марковићеве негативно описана („Одмазда госпође Станке“, „Дозив нечастивог“, „Зашто је паланка остала у мраку“, „Заборавањени пакет“). Марија Орбовић сматра да се приповетке Данице Марковић с фолклорном тематиком приближавају „највише приповеткама Милована Глишића и Јанка Веселиновића, али и народним бајкама, које су у великој мери утицале на српске приповедаче друге половине деветнаестог века“ (Орбовић 2003, 10), што би се могло довести у питање. Наиме, уколико се упореде позиције мушкараца и жена у делу Глишића и Марковићеве, запажају се значајне разлике.

Историја књижевности приповетке Данице Марковић везала је готово искључиво за линију традиционалне реалистичке прозе, препознајући у њима егзистирање својеврсног архаичног облика

1902. објавила причу „Крст“ (једина публикована пре Првог светског рата), која се потпуно уклапа у доминантни културни модел тога времена. У њој је представљена Мајка која негује непознатог младића (непријатељског војника, за којег се касније испоставља да је убица њеног сина) с мишљу како је и он нечији син, да би у тренутку спознања синовљеве смрти (преко крста који је војник узео убијеноме) пресвиснула од бола. Реч је дакле о причи у којој наилазимо на култ мајке, као и на типске породичне односе и вредности патријархалне културе – син исцрпљен ратним страдањима мисли на последњи растанак са својом добром и препуном љубави мајком; мајка негује сваког младића у нади да и друге мајке негују њенога сина; ту је и крст за који мајка зна да га син не би дао по цену живота...

Насупрот једном таквом доживљају женског идентитета, одређеног искључиво улогом мајке, налазе се интелектуални немири Исидоре Секулић. Марко Недић бележи: „Исидора Секулић... је својом модерном наративном осећајношћу и поетским интелектуализмом засенила све што су у прозној форми објављивале њене савременице и претходнице“ (Недић 2007, 18).

И код Секулићеве, баш као и код Винавера, наилазимо на измењену визуру света и људског идентитета (патријархални модел културе није више тачка из које се посматра свет и човекова личност), као и на одвајање од дотадашње поетике српске прозе (есејизација прозе, дефабулација, субјективизација...). Женски идентитет окреће се себи, сопственим чежњама и потребама, интимним страховима, с тим што они нису више везани за остваривање друштвених улога (мајке, супруге, сестре...), него су израз личних егзистенцијалних и интелектуалних немира. Наједном искрсавају добро скривани и непознати слојеви женског идентитета и њеног духовног живота. Проза Исидоре Секулић јесте борба интелектуалца-индивидуалца са сопственим умом, са душом, са собом у целини. Живот за књижевне јунаке Исидоре Секулић није више слеђење друштвених и породичних улога, страх да се не одговори

---

књижевног деловања: „То су [...] кратке приче, мање или више разрађене анегдоте [...] које су се уклапале у онај ток српске прозе који се развијао као да прозе Иве Андрића, Милоша Црњанског, Драгише Васића [...] нема и као да је никада није било“ (Протић 2007, 14). Но приче „Дозив нечастивог“, „Купачица и змија“ и „Ратна епизода“ (тематски потпуно различите) несумњиво су израз књижевности управо тридесетих година двадесетог века.

на дужности, нити борба за правду и сиромашне, већ једна константна запитаност над сопственом пролазношћу, над смрћу, над суштином властите егзистенције. *Ја* престаје да буде искључиво оно друштвено *Ја* и постаје израз потупног индивидуализма. Реч је о усамљеном (само)изолованом појединцу интелектуалцу који стоји насупрот „тупости и празнине света“. За разлику од Винаверових јунака – који на крају неретко бивају поражени, губе индивидуалност и мире се с новом позицијом и ситуацијом, или пак опстају надмоћно и поносито истрајавајући у сопственим уверењима – јунаци Исидоре Секулић егзистирају растрзани дубоким мислима, неухватљивом чежњом и интензивном самоћом:

„Ко сме рећи да је миран на стази по којој ходи, и да је поносит и храбар на делу које чини? О где је онај који не мрзи стопе својих ногу, и не бега од трагова својих мисли! Где је онај који није лутао и који није убијао!“ (Секулић 1913, 93).

Њени јунаци најчешће нису довољни сами себи; осећа се потреба за човеком, за другим људским бићем, што није мотивисано само жељом за емоционалним остваривањем (да се неко воли, мрзи...), него и потребом за превладавањем самоће и страха од мисли, сећања и суочавања са смрћу, али и проналажењем извора за духовно и интелектуално стварање:

„Зашто је та столица преко пута од мене празна? Зашто нема никог да му покажем да сам јача, или да га мрзим што ме туче, или да га волим што ме се не боји. Досадна ми је и мисао и победа у самоћи!“ (Исто, 31). [...] „Познате и блиске ствари муче човека у самоћи. Из њих извире дугогодишње сећање, а у сећању је увек пуно бола и кајања“ (Исто, 35). [...] „Представе се нижу и вешају једна о другу, и кад ланац одвише отежа, откине се као кинематографска слика, тишина и некретање се попне до ужаса, затим нешто зашупти прво споља па онда у мени, и бат мисли у кругу наново се почне“ (Исто, 37). [...] „Самоћа је као и умирање. Трну делови душе и сужава се живот човечји. Смрт је апсолутна самоћа, јер човек тек онда умире кад прекине све везе тела, срца и ума. Тело трули од болести, а душа издише, док

болесник постепено убија у себи нагон за животом“ (Исто, 38).

Јунаци Исидоре Секулић не остају изван света, недодирљиви за суровост живота. Напротив, њиме они бивају исцрпљени, од њега уморни, и, не губећи индивидуалност, тихо и интензивно пате („Умор“).

Истицањем индивидуализма у први план јасно се испољава заокупљеност темама животног смисла и пролазности:

„Ти све болове претвараш у осећање живота, и рукама држиш своју судбу, и упорно и пркосно живиш у име величанства и моћи. А мене гуши осећање туге и пролазности кадгод погладим меку детињу косу, и кад год се загледам у ноћ тамних, дубоких зеница. Реци ми куда идеш кад се не умараш, и шта си, кад ти колена не клецају и кад си јачи од страха и немоћи? Реци порекло твојих чежња и почетак твоје крви... Казни ме, кињи ме, али ми реци ко си и куда ме водиш. Не говори ми више оне уједначене, монотоне речи које су само пена твојих мисли. Пусти ме крв да ти чујем“ (Исто, 114–115).

Уместо приче о појединцу, дошљаку са села у град, који покушава да успе у друштву, или приповедања и расправљања о вредностима и моралности грађанске и сеоске културе, посебно патријархалног друштва, код Исидоре Секулић наилазимо на причу која се читава састоји у трагању за смислом и узроком властите главобоље:

„Изнаова се збуним, и никако не могу да разберем: нашто је та појава, и шта је пре ње било, и докле ће она трајати. Јесам ли ја жртва нечега што је изван мене, или сам сама и узрок и предмет својих мука. Јесу ли те појаве фантоми, или су бауци моје мрачне душе, и је ли све то стварно страдање или је шала и ћуд моје нервозе“ (Исто, 81). [...] „Да ли је та главобоља нешто озбиљно и важно у мом животу, или је слабост и глупост од мене што сам јој се и телом и душом предала? Је ли то апсолутна нека сила коју ја морам до краја живота сносити, или ту може бити борбе, савлађивања, навике и победе? Или је просто нека збуњеност моје психе коју једним енергичним и

трезвеним чином могу занавек стрести. Шта је управо главобоља? Патолошки и физиолошки процес. [...] Нашто је главобоља? Нити је душевна криза да ме очисти и поправи, нити је телесна криза да сруши организам и живот. Задире и у душу и у тело, а нигде јој сврха није одређена“ (Исто, 83–84).

У целокупној прози модерне може се пратити у којој су мери фигуре оца и мајке важне за појединца, и колико га одређују. У збирци *Сапутници* ликови оца и мајке појављују се само у уводној причи „Буре“. Отац овде није тиранска и спутавајућа фигура. Међутим, отац ипак не пружа ни простор за уточиште. И очев и мајчин лик осветљени су више информативно, лишени специфичности. Није јасно расветљен ни њихов однос према јунакињи, а физички изглед им се уопште не помиње. Мајчина присутност очитује се у свега једној реченици, на самом почетку приче:

„Познају се мали сирочићи који рано остану без матере, који сакривају главу под јастуке кад пролазе мртвачка кола, боје се кад ноћу сат избија, и имају мршава бледо лице и дугачке суве ручице“ (Исто, 1).

Очев лик уводи се на крају приче:

„Отац ме је држао за руку и говорио да се буре не може оправити, да га је олуј уништио, и да ће сада и тако доћи зима“ (Исто, 17).

Запажа се да, такође, нема успостављања емоционалног односа јунакиње према оцу.

Већ ова уводна прича збирке *Сапутници* говори о вољној самоизолацији од људи:

„И док су друга деца напољу грајала и целог лета трчала од тарабе до тарабе за једним лептиром, мала бледа девојчица сањала је у бурету своју робинзониаду“ (Исто, 5).

Самодовољност је омогућена интензивним маштаријама ослоњеним на интелектуалност и ученост детета. Но, детиња мисао не зауставља се на виртуозној маштарији, већ досеже до спознаје основних принципа на којима свет почива (пролазности, рецимо):

„Мало срце детета које још није знало шта је садашњост, слутило је да има пролазност и прошлост, да има трен кад се вене и пада и хлади...“ (Исто, 6).

Тако је слика грађанског детета код Секулићеве у супротности с оном како дете приказује Вељко Петровић.

Доживљај еротске екстазе жене није, чини се (ако се изузме Станковићев опис еротског код Софке), нигде толико експлицитно описан као у причи „Чежња“:

„И осећам како се пале врхови мојих прстију и како ми се смлачена мокра струја провлачи испод пазуха, и ширим руке у сусрет зеленој страсти воде. [...] Не бојим те се, ево – и заријем руке у њега и стегнем га, и он је добар и мекан и пун сунца, и разлива ми се по грудима и преко рамена као топла рука човека који воли. А кад образом својим легнем на њ, сићушна једна капљица прсне ми на уста, и уједе ме со, и сав чар је прошао. [...] А вода мили кроз расуте моје косе, и држи ме око паса и носи ме, носи ме“ (Исто, 20–21).

Премда изостаје мушкарац, и цела се сцена одвија између мора и женског субјекта, опис еротске екстазе врло је упечатљив. У којој мери се тај опис еротског надражаја жене разликује од онога који је карактеристичан за писце српске модерне најбоље се види уколико се прича „Чежња“ упореди с причом „Лимун“ Милутина Ускоковића.

Ако је проза модерне жену из града сатанизовала, оштро је критикујући и представљајући готово искључиво негативно, а Винавер је свео на биће које одликује моћ и потреба да влада мушкарцима, код Исидоре Секулић ствари стоје много

другачије. Она не улази у критику и не износи судове о грађанки, већ настоји да дочара судбину „нелепих“ жена, указујући притом и на достојанственост даме, и на интригантност њене појаве:

„Код ње се, кроз даму, једва видело каква је жена. Она је дакле увек будила интересовање. Увек заводљива, али увек при себи. Увек смела да одреши жељу, али увек савладана да је не задовољи. Ако јој очи прогоре и образи забукте, она окрене хладан и озбиљан разговор. Ако потекне из ње топла и заношљива реч, она је дочека стегнутих вилица и закованих црта. Увек један стражар који чува достојанство, увек су, на крају крајева, савладана сва трзања“ (Исто, 142–143).

Тешку судбину жене Исидора не везује за позицију нероткиње и уседелице, као што то махом чине писци српске модерне, него за одсуство лепоте:

„Само је немоћ ружних девојака стидна. Кад с ружном девојчицом неће ученице у ред, или јој не даду да проба нови шешир другарице, или је наставница не узме да приказује живу слику, та девојчица не само да плаче, него поцрвени и сакрива се и бежи. Касније, када одрасте, она се зазиђује. Стрепи од стида због запостављености и избегавања, страши се мука и болова због зависти и гнева, и – заграђује се, зазиђује. [...] Свако велико надање за њих је велико одрицање, свака велика љубав велики растанак. [...] Њихове победе, ако их имају, лажне су. Јер оне не могу да привуку, стојећи у месту, него морају да иду у сусрет. О, како је болно, како је права Голгота, кад дође до тога да исти тај пут, којим су ишле, прелазе у повратку саме, самцате, остављене и постиђене“ (Исто, 155–156).

У причи „Круг“ Секулићева устаје против круга, против средишта, против владајућег рационалног принципа, против друштва, против неумитног закона живота и смрти:

„Мрзим обожавање средишта, и страх ме је од робовања њему. И зато желим



да дође неки страشان преврат, и у том преврату да се сатре инстинкт и идеја круга, и као последица тога да се растворе и распадну облици и могућности круга“ (Исто, 131). [...] „Све што је материја круг је, и све што није материја круг је. Бог је круг, магла је круг, живот је круг, организам је круг, друштво је круг“ (Исто, 134–135).

Њена жеља јесте преврат, распадање облика и могућности круга, коначно: победа над ропством, превазилажење баналности, рационалне мисли и самоконтроле:

„Да ми је да дигнем све ветрове и буре, и да их научим како ће разјурити и раздувати оне досадно упарађене хармоничне тачке, којима је, као клинцима, приковано све што би иначе по бескрају вијугало, што би увек недостижно било, што би увек збогом говорило“ (Исто, 131–132). [...] „Круг је одвратни симбол ропства и комике. Бити круг и бити у кругу, значи бити баналан и смешан, бити увек код куће и бити увек при себи“ (Исто, 134).

Она не устаје само против идеје круга, већ указује и на људску спутаност културом, на страх и одсуство непосредног живота:

„Културни човек је пун страха, и зато за њ не постоји непосредни живот. Све му је и бело и црно, јер се боји и добра и зла“ (Исто, 147).

Одбацивање културе и окретање природности инстинкта, крви, нерава, страсти, једном речју слободи, одликује и причу „Иронија“. Основну идеју Секулићева најбоље дочарава описом тигра у зоолошком врту:

„Величанствено, савршено мировање се видело на том колосу од крви и меса. Али не мир опуштених, уморених или лених удова, него запетост и опрезност страшћу затегнутих рибића и тетива, који су толико затегнути да се готово сав костур прозире. [...] Загледам се дубоко у разрогачене, жељне очи узнемирене животиње. Како је дивно јасан, чист, поштен и природан поглед тих очију у којима колута

узбуркана, расшибана страст дивље звери. Гледам како је сва достојанствена и отмена та звер коју као усијано гвожђе уједа бестијална чулност; и како је сва дивна и чиста у природности и невиности својој та животиња што цепти и трепти у врелој чулној лепоти, и нема мисао о ономе што чини“ (Исто, 164–165).

Истовремено са Винавером, Исидора Секулић одбацује владајућа поетичка начела српске прозе (и на формалном и на тематском плану) и до тада доминантан културни модел. Иако њен раскид с поетичким и културним концептом прозе модерне није у тој мери радикалан (задржава се, рецимо, интересовање за однос човека и културе), проза Исидоре Секулић доноси, без сумње, другачије виђење не само женског идентитета, него и човека, културе и света уопште. Можда и више о Винавера, Исидора Секулић слика егзистенцију и проблеме грађанина, са његовим кризама, немирима, интелектуалним незадовољством, стрепњама и чежњама. То су јунаци који не осећају толико притисак друштва у формирању властитог идентитета, колико тежину сопствених индивидуалности.

Проза Станислава Винавера и Исидоре Секулић по много се чему међусобно додирује, и суштински разликује од прозе која је писана у периоду модерне. Отуда и потичу недоумице књижевних историчара да ли предратна дела ових књижевника треба сврставати у период модерне или у авангарду. Најчешће се то решавало тако што је Исидора Секулић (вероватно због њеног каснијег стваралаштва) сврставана у период дезинтеграције модерне (заједно с Ускоковићем, Милићевићем и Петровићем – од којих се суштински толико разликује), а Станислав Винавер у авангарду (при чему се редовно ћутке прелазило преко значаја збирке *Приче које су изгубиле равнотежу*). Међутим, јасни поетички и културни концепти оба ствараоца, по много чему блиски каснијим авангардним, указују на једну независну и самосталну поетику што се у српској књижевности оформила првих година друге деценије двадесетог века, а најкасније 1913. године. Како поетички тако и културно, проза Секулићеве и Винавера настала је готово као реакција на поетику прозних писаца модерне, те се ни услед тога никако не може везивати за ту поетику, нити се пак може подводити под појам дезинтерације модерне.

## ЗАКЉУЧАК

Студијом *Модели представљања патријархалног друштва у прози српске модерне* желео сам да пружим увид у културолошку слику српске књижевности у периоду који се у историјама књижевности најчешће обухвата појмом модерна (1901–1914).

С обзиром на то да се овај књижевни правац развија и постоји упоредо с реалистичком поетиком, занимљиво је било испитати у којој мери је у стваралаштву модерне дошло до промене у доживљају човека и света у односу на оно што је нудио реализам. С културолошког аспекта модерна остаје блиска књижевности реализма будући да се човек и свет одређују превасходно као позитивни или негативни у односу на вредности које су карактеристичне за патријархалну културу. Ако се изузети и могу наћи у краћим жанровима, када је о роману реч, није пронађен нити један пример где се прича формира независно од поменутих кодова.

Став писца према патријархалној култури у целини или неким њеним елементима (рецимо, начину склапања брака без љубави а из материјалне користи) може бити или не бити критички, али је однос према нормама патријархалне културе увек у основи образовања приче или заплета: љубавне интриге засноване на верности супружника или моралним дилемама везаним за ступање у ванбрачни однос, удаја за невољеног (или одбијање удаје) и жал за вољеним партнером / партнерком, жеља за одвајањем од породице, настојање да се одговори захтевима породице, друштва, потреба да се испуне друштвене и породичне улоге (мајке, сина, супруге, оца-хранитеља, газде...), жртвовање појединца зарад заједнице или задруге, тежња да се јединка уклопи у пожељну, моралну слику коју пројектује друштво...

Занимљиво је да се патријархална култура у делима писаца модерне везује претежно за сеоску средину, док се градска најчешће показује као њена супротност (нека врста антипатријархалног уређења). Када је о вароши или паланци реч, њихов статус је промењив: негде је њихова слика ближа селу, а негде граду.

Иако се доживљава као подручје у којем не владају принципи патријархалног

друштва, слика града конструише се кроз однос према изостанку вредности патријархалне сеоске културе. Отуда су главна обележја града хаос, обесмишљеност егзистенције, морално посрнуће, иживљавање сексуалности, егоизам, нерад, материјални и лични интерес, одрођавање од националног, одрицање од породице, те, коначно, апсолутно одсуство вредности (Св. Ћоровић, И. Ћипико, М. Ускоковић, В. Милићевић, В. Петровић). Град је повезан с непоштеним, исквареним, нечистим, с оним што појединца спутава и што је у основи супротно не само селу, већ и природи као таквој (И. Ћипико, В. Милићевић). Код појединих књижевника (И. Ћипико) не изостаје ни светлосна симболика, па се простор града повезује са мраком. Реч је, дакле, о искључиво и изразито негативној представи грађанске културе и њених житеља. То карактерише целокупну прозу модерне.

С друге стране, однос према селу је амбивалентан. Док поједини аутори показују критички став према сеоском друштву (најчешће само савременом, посебно се критикује обичај склапања брачног савеза мимо воље младенаца а зарад обезбеђивања материјалног статуса – приче П. Кочића), други у њему проналазе спас за изгубљеног појединца (особито дела М. Ускоковића и В. Петровића). Повратак селу, мотив у делима већине писаца, почива заправо на повратку патријархалном друштву и његовим вредностима. Основна јединица патријархалне културе је породица. Она се доживљава као стожер, а свако одељивање од ње води у пропаст (Кочић, Ускоковић, Петровић). Сеоска заједница најчешће се показује као чувар слоге, као друштво у којем живи наиван, поштен и слојан живаљ. Оваквој слици сељака опонирани су (мимо грађана) сеоски попови, адвокати и лица која су носиоци власти (И. Ћипико, Св. Ћоровић). С друге стране, патријархат је код В. Милићевића представљен као систем тежак и репресиван, и везан за село. Штавише, у роману *Беспуће* писац сваки систем доживљава као спутавајући (репресивне су и градска, и сеоска патријархална, и католичка средина и култура). Спас нуди једино природност, а њу Милићевић везује за првобитни сеоски живот (Витошевић у вези с тим говори о “прадавном сеоском јединству”), али у чијој основи није повратак патријархату као утопијском систему (какав је случај, код Ускоковића).

Патријархат се код многих писаца овог периода види као уско повезан са

српским националним идентитетом. Стога се код појединих аутора разарање породице и патријархалне културе доводи у везу са пропашћу Србије. У Кочићевом стваралаштву уочава се смењивање два концепта *задруга – слога – слобода* и *отаџбина – неслога – ропство*. Као извор српског (политичког) ропства Кочић види неслогу, а излаз из њега налази у окретању моделу који се заснивао на слози (патријархат, тј. задруга). Патријархат стога представља, према његовом суду, пожељан модел, чија начела треба поштовати и на ширем друштвеном плану (национално јединство).

Поимање сеоског модела патријархата као специфичног обележја српске културе није карактеристично само за књижевност, већ се може препознати и у одређеним културолошким студијама, чак и из каснијег периода (П. Слијепчевић).

У књижевним делима српске модерне налази се и на нешто другачија тумачења порекла патријархата. Тако се, на пример, у раном стваралаштву М. Ускоковића, али и у роману *Дошљаци*, патријархат дефинише као заостали утицај оријенталне културе. Ово се тиче превасходно подређене позиције жене, што писац доводи у везу са остацима турске културе. Такав доживљај култура – Запад се доживљава као симбол система у којем постоји залагање за афирмацију жена, а Исток као култура женске потчињености – настао је под утицајем тада увреженог мишљења, заснованог на стереотипним представама. У потоњем стваралаштву Ускоковић ће изградити позитиван однос према патријархату, а негативан према култури Запада, односно култури индивидуализма. Ипак, критика у роману *Дошљаци* није у суштини усмерена на патријархални друштвени модел, како би се то можда могло закључити, него на грађанску културу. Тако Милош Кремић није представљен као негативан члан друштва. Иако са Зорком одржава интимне односе искључиво ради задовољења потреба, и без жеље да се њоме ожени и преузме одговорност за њену судбину, у њу се заљубљује. Оно што утиче на његове потоње поступке према Зорки везано је за представнике градског друштва, тачније град. Код Кремића постоји интензиван страх од друштвеног неуспеха везан за неадекватну женидбу. С друге стране, живот на селу је другачији. Иако није идеализован и премда у јунаку преовладава осећање неостварености, егзистенције су осмишљене. Сопствену срећу они везују

превасходно за жртвовање зарад ближњих. Град појединцу може да омогући извештан степен индивидуализма, али му не пружа сигурност и егзистенцијални смисао. Уколико јунак жели да успе у граду, да стекне одређене позиције и моћ, мора да се покори материјалистичком поимању друштва и света. Већег простора за индивидуализам ту заправо нема – Милош Кремић га на крају разуме као оно што узрокује незадовољство и бол, па позива на суочавање са друштвеним проблемима кроз остајање на своме, и борбу, окреће се љубави, самопрегору и породици као темељу човековог бића. Кроз то окретање другоме главни јунак доживљава васкрсење.

Патријархат се у књижевности модерне посматра и као супротност култури Запада, која је, такође, у већини дела негативно конотирана (В. Петровић).

Представљање мушких и женских идентитета у зависности је од простора у којем се налазе (ово је особеност целокупне прозе модерне, посебно дела М. Ускоковића, В. Милићевића, В. Петровића). Жене и мушкарци различито се приказују на селу и у граду. Разлика се можда најбоље може уочити ако се посматрају фигуре оца и мајке.

Сеоска мајка готово увек је послушна, племенита утешитељка, спремна да се жртвује зарад сваког члана породице, а сама је жртва осорног супруга. У питању је стереотипна слика мајке коју налазимо код свих приповедача без обзира на пол. Стереотипна је и фигура сеоског оца. Тако је он често груб, без разумевања, склон наређивању и немилосрдном поступању према свим члановима породице, уверен да искључиво његова реч треба да се слуша. За његов лик неретко се везују и картање и алкохолизам. Фигуре мајке и оца уобличене су, дакле, као два опречна принципа – топао (и увек позитиван) и хладан (и често негативан).

Слика градског оца и мајке потпуно је другачија. У градској средини мајка је прељубница која не познаје светост брака и тежи да иживи властиту сексуалност; егоистична је, мисли само на сопствени физички изглед, моду и удешавање, према деци показује немарност, а наилази се и на случајеве да их убија. Лепота и површност су њене главне карактеристике. Отац је, пак, у власти супруге, те је жртва њених поступака; он је наивац, веран жени коју воли, а према деци показује љубав. У оба

случаја остварена је једна више негативна слика грађанских фигура оца и мајке.

Премда се у књижевности модерне појављују писци који описују различите и често удаљене регије, када је реч о слици патријархалне културе не наилази се на веће разлике, иако варијетети модела постоје. Често се полази од сличних премиса, па се патријархална култура представља преко култа породице, слоге заједнице, бриге за појединца, спутавања еротског код јунакиња, те иживљавања сексуалности код јунака (код јунака сексуалност је приказана као нагон и природна потреба, а код јунакиња као изазов и искушење). Од ове доминантне линије у приказу мушке и женске сексуалности постоје (релативно ретка) одступања. Ни у једном делу, мешутим, не наилазимо на потпуно превладавање ових типских приказа (такве су, рецимо, Ћипикова Ката и Кочићева Мргуда, Ћоровићев јунак из приче „Даша“ и Станковићев газда Младен). У Ћипиковом стваралаштву наслућује се удаљавање од патријархалног обрасца онде где се сексуалност усмерава изван брачних (институционалних) оквира. Међутим, и овде изостаје критика патријархалне културе јер је реч о појединцима који се не уклапају у дати систем, већ својевољно из њега искорачују (Ката одлази у град, Антица се изолира на шкољу), или су пак у питању они који ступају у сексуални однос пре брака, али желе да буду део те, патријархалном културом освештане форме љубавно-еротске заједнице (Јелка). Код Ћипика породица се ретко поставља насупрот сексуалности (у роману *За крухом* и у свега неколико прича). Ово у далеко већој мери карактерише стваралаштво Б. Станковића. Код Ћипика у сузбијању сексуалности важно место имају институције (католички самостан и суд са законима). Ћипико зато не осуђује сексуално сједињавање уколико је руковођено жељом и потребом, чак и када се оно одиграва изван брака. Ако је реч о некадашњим љубавницима не осуђује се ни прељуба (мотив прељубе није чест код Ћипика и увек се дешава између несуданог пара који се волео у младости).

Диференцијација патријархалних модела, присутна у етнолошким студијама, није значајније изражена у књижевности овога периода. Патријархат се доживљава преваходно као утопијски систем којем се тежи, а чије вредности на селу нису више живе, док у граду никад нису ни постојале. То је, дакле, систем којем се треба

вратити, а који ће изгубљеном појединцу донети спас. Чак и код писаца код којих наизглед постоји критика патријархата и потреба за повратком природи и природности (И. Ћипико, В. Милићевић), тешко се може говорити о напуштању доживљаја човека и света преко патријархата, и о одбацивању патријархалне културе као такве. Изузетак чини стваралаштво Борисава Станковића – оно указује на крутост патријархалног система и критикује његова основна начела („Они“, „Покојникова жена“, *Газда Младен...*).

Етнографске студије инсистирају на разликама између динарског и јужносрпског типа патријархалне културе. Поређење Кочићеве и Станковићеве слике патријархалног друштва не потврђује суштинске разлике у моделу какав је транспонован у књижевно дело. Оба писца представљају свет стидљивих и срамежљивих девојака и свет у којем се интимно „никоме не казује“. Но, иако принципи који би требало да упућују на разлике у моделу нису толико изражени (начела склапања брака, односи унутар породице, положај жене, утицај оца и мајке на васпитање деце...), могу се издвојити неке разлике које се пре свега тичу приказа мушких и женских карактера. Станковићеве јунакиње пасивније су у односу на Кочићеве. Оне у далеко мањој мери делују противно културним нормама и очекивањима, и најчешће се препуштају судбини и вољи породице, ретко пркосе мужу или чине прељубу (за разлику од Кочићевих честих прељубница). Деловање насупрот културним захтевима (инађење, пркошење) код Станковића се везује примарно за мушке јунаке („Они“, *Газда Младен, Нечиста крв...*), док су за Кочићеве јунаке особена извесна херојска својства (као и за Ћипикове). Наведене разлике, чини се ипак, пружају мање повода да се говори о диференцираним културним парадигмама, указујући пре свега на Станковићево одступање од дотадашњих књижевних модела (нарочито присутних у стваралаштву М. Глишића и Ј. Веселиновића), односно, последица су индивидуалне пишчеве поетике.

Културолошка анализа српске прозе с почетка XX века показала је да се 1913. године, са прозом Исидоре Секулић и Станислава Винавера, напушта доживљај човека и света кроз систем вредности патријархалне културе, те да се прича формира независно од актуализовања односа појединца и патријархалне културе. Ова нова



проза део је нових поетичких концепција, које ће се снажно развити по завршетку Првог светског рата.

## ИЗВОРИ

- Almanah 1910: *Almanah srpskih i hrvatskih pjesnika i pripovijedača*. Београд – Загреб.
- Винавер 1913: Станислав Винавер, *Приче које су изгубиле равнотежу*. Београд: С. Б. Цвијановић.
- Глишић 1963: Милован Глишић, *Сабрана дела*, књ. 1. Београд: Просвета.
- Кочић 1902: Петар Кочић, *С планине и испод планине*. Сремски Карловци: Српска манастирска штампарија.
- Кочић 1907: Петар Кочић, *С планине и испод планине*. Београд: Нова штампарија Давидовић.
- Кочић 2002а: Петар Кочић, *Сабрана дјела*, књ. 1. Приређивачи Никола Цветковић и Ненад Новаковић. Бањалука – Београд: Бесједа – Ars libri.
- Кочић 2002б: Петар Кочић, *Сабрана дјела*, књ. 2. Приређивачи Никола Цветковић и Ненад Новаковић. Бањалука – Београд: Бесједа – Ars libri.
- Кочић 2002в: Петар Кочић, *Сабрана дјела*, књ. 3. Приређивачи Никола Цветковић и Ненад Новаковић. Бањалука – Београд: Бесједа – Ars libri.
- Кочић 2002г: Петар Кочић, *Сабрана дјела*, књ. 4. Приређивачи Никола Цветковић и Ненад Новаковић. Бањалука – Београд: Бесједа – Ars libri.
- Марковић 2003: Даница Марковић, *Купачица и змија*. Чачак: Градска библиотека „Владислав Петковић Дис“.
- Милићевић 1904: Вељко Милићевић, *Некаваљерске мисли*. Београд: Штампарија Савића и комп.
- Милићевић 1912: Вељко Милићевић, *Беспуће*. Сарајево.
- Милићевић 1922: Вељко Милићевић, *Опсене*. Београд: СКЗ.
- Милићевић 1930: Вељко Милићевић, *Приповетке*. Београд: СКЗ.
- Милићевић 1939: Вељко Милићевић, *Приповетке II*. Београд: СКЗ.
- Петровић 1921а: Вељко Петровић, *Буња и други у Раванграду*. Панчево: Напредак.
- Петровић 1921б: Вељко Петровић, *Варљиво пролеће*. Панчево: Напредак.

- Петровић 1922а: Вељко Петровић, *Три приповетке*. Београд: Издање С. Б. Цвијановића.
- Петровић 1922б: Вељко Петровић, *Померене савести*. Београд: Издавачка књижарница Геце Кона.
- Петровић 1924: Вељко Петровић, *Искушење*. Нови Сад: Издање и штампа Учитељског деоничарског друштва „Натошевић“.
- Петровић 1925: Вељко Петровић, *Приповетке*. Београд: СКЗ.
- Петровић 1932: Вељко Петровић, *Изданци из опаљена грма*. Београд: Народна просвета.
- Петровић 1948: Вељко Петровић, *Препелица у руци*. Нови Сад: Матица српска.
- Петровић 1997: Вељко Петровић, *Писма 1904–1964*. Нови Сад: Матица српска.
- Секулић 1913: Исидора Секулић, *Сапутници*. Београд: Издање С. Б. Цвијановића.
- Станковић 1899: Борисав Станковић, *Из старог јеванђеља*. Београд: Радикална штампарија.
- Станковић 1902а: Борисав Станковић, *Стари дани*. Београд: СКЗ.
- Станковић 1902б: Борисав Станковић, *Божји људи*. Нови Сад: Браћа М. Поповић.
- Станковић 1913: Борисав Станковић, *Божји људи*. Београд: „Симеон Мироточиви“.
- Станковић 1970а: Борисав Станковић, *Из мога краја: приповетке 1898–1924*. Београд: Просвета.
- Станковић 1970б: Борисав Станковић, *Газда Младен. Певци*. Београд: Просвета.
- Станковић 1970в: Борисав Станковић, *Печал: прозни радови и фрагменти из оставштине писца*. Београд: Просвета.
- Станковић 1982а: Борисав Станковић, *Нечиста крв*. Београд: Нолит.
- Станковић 1982б: Борисав Станковић, *Газда Младен*. Београд: Нолит.
- Станковић 1988: Борисав Станковић, *Печал: списи и фрагменти*. Београд: БИГЗ – Просвета.
- Ћипико 1899: Ivo Ciprico, *Primorske duše*. Zagreb.

- Ћипико 1900: Иво Ћипико, *Са јадранских обала*. Мостар.
- Ћипико 1903: Иво Ћипико, *Са острва*. Београд: СКЗ.
- Ћипико 1904: Иво Ћипико, *За крухом*. Нови Сад: Матица српска.
- Ћипико 1909: Иво Ћипико, *Пауци*. Београд: СКЗ.
- Ћипико 1911: Иво Ћипико, *Крај мора*. Дубровник: Издање Матице српске у Дубровнику.
- Ћипико 1914: Иво Ћипико, *Прелуб*. Београд: Издавачка књижарница Геце Кона.
- Ћипико 1969: Иво Ћипико, *Пауци. Прповетке*. Нови Сад – Београд: Матица српска – СКЗ.
- Ћоровић 1967а: Svetozar Ćorović, *Sabrana djela*, knj. 1. Sarajevo: Svjetlost.
- Ћоровић 1967б: Svetozar Ćorović, *Sabrana djela*, knj. 2. Sarajevo: Svjetlost.
- Ћоровић 1967в: Svetozar Ćorović, *Sabrana djela*, knj. 3. Sarajevo: Svjetlost.
- Ћоровић 1967г: Svetozar Ćorović, *Sabrana djela*, knj. 4. Sarajevo: Svjetlost.
- Ћоровић 1967д: Svetozar Ćorović, *Sabrana djela*, knj. 5. Sarajevo: Svjetlost.
- Ћоровић 1967ђ: Svetozar Ćorović, *Sabrana djela*, knj. 6. Sarajevo: Svjetlost.
- Ћоровић 1967е: Svetozar Ćorović, *Sabrana djela*, knj. 7. Sarajevo: Svjetlost.
- Ћоровић 1967ж: Svetozar Ćorović, *Sabrana djela*, knj. 8. Sarajevo: Svjetlost.
- Ћоровић 1967з: Svetozar Ćorović, *Sabrana djela*, knj. 9. Sarajevo: Svjetlost.
- Ћоровић 1967и: Svetozar Ćorović, *Sabrana djela*, knj. 10. Sarajevo: Svjetlost.
- Ускоковић 1905: Милутин Ускоковић, *Под животом*. Београд: Штампа Савића и комп.
- Ускоковић 1908: Милутин Ускоковић, *Vitae fragmenta (књига за уморне људе)*. Мостар: Издавачка књижарница Пахера и Кисића.
- Ускоковић 1910: Милутин Ускоковић, *Дошљаци*. Београд: СКЗ.
- Ускоковић 1912: Милутин Ускоковић, *Кад руже цветају*. Београд: Издавачка књижарница Геце Кона.
- Ускоковић 1914: Милутин Ускоковић, *Чедомир Илић*. Београд: Издавачка књижарница Геце Кона.
- Ускоковић 1932: Милутин Ускоковић, *Дела*. Загреб.
- Ускоковић 1978: Милутин Ускоковић, *Успут*. Београд – Титово Ужице: Народна књига – СИЗ културе.

## ЛИТЕРАТУРА

- Андрић 1981: Иво Андрић, „Земља, људи и језик код Петра Кочића“, у: *Сабрана дела*, књ. 13. Београд: Просвета.
- Асман 2005: Jan Asman, *Kulturno pamćenje*. Zenica.
- Бадентер 1988: Елизабет Бадентер, *Једно је друго*. Сарајево: Свјетлост.
- Бајић 2004: Љиљана Бајић, „Наставна обрада збирке приповедне прозе“, у: *Ка савременој настави српског језика и књижевности*. Београд: Друштво за српски језик и књижевност Србије.
- Бандић 1980: Душан Бандић, *Табу у традиционалној култури Срба*. Београд: БИГЗ.
- Бандић 1991: Душан Бандић, *Народна религија Срба у 100 појмова*. Београд: Нолит.
- Бенедикт 1976: Рут Бенедикт, *Обрасци културе*. Београд: Просвета.
- Блуменберг 1999: Ханс Блуменберг, *Свјетлост као метафора истине*. Подгорица: Октоих.
- Богдановић 1961: Милан Богдановић, *Стари и нови*, књ. 1. Београд: Просвета.
- Богдановић 1966а: Милан Богдановић, „Реализам Борисава Станковића“, у: *Епоха реализма*. Београд: Нолит.
- Богдановић 1966б: Милан Богдановић, „Опсене од Вељка Милићевића“, у: *Епоха реализма*. Београд: Нолит.
- Богдановић 1966в: Милан Богдановић, „Два лика Петра Кочића“, у: *Епоха реализма*. Београд: Нолит.
- Божовић 2007: Гојко Божовић, „Приповетке Данице Марковић: интима и модернизација“, у: *Тренуци Данице Марковић*, зборник радова. Београд – Чачак: Институт за књижевност и уметност – Градска библиотека „Владислав Петковић Дис“.
- Бурдје 1999: Пјер Бурдје, *Нацрт за једну теорију праксе: три студије о кабилској етнологији*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Бурдје 2001: Pjer Burdje, *Vladavina muškaraca*. Podgorica: Univerzitet Crne Gore.

- Вајт 1999: Л. Вајт, *Наука о култури*. Београд.
- Ван Генеп 2005: Арнолд ван Генеп, *Обреди прелаза: систематско изучавање ритуала*. Београд: СКЗ.
- Величковић 1985: Станиша Величковић, „Милутин Ускоковић и Светолик Ранковић“, у: *Књижевно дело Милутина Ускоковића*. Титово Ужице: Народна библиотека „Едвард Кардељ“.
- Винавер 1972: Станислав Винавер, „Бора Станковић и пусто турско“, у: *Епоха реализма*. Београд: Нолит.
- Витошевић 1982: Драгиша Витошевић, „Први српски модерни роман и његов писац“, у: Вељко Милићевић, *Беспуће*. Београд: Нолит.
- Вујић 1934: Владимир Вујић, „Уводна реч преводиоца“, у: Герхард Геземан, *Српскохрватска књижевност*. Београд: Издавачка књижарница Геце Кона.
- Вукановић 1972: Татомир Вукановић, „Етнографија у делу Борисава Станковића“, у: *Врањски гласник*, књ. 7. Врање.
- Вукановић 1978: Татомир Вукановић, *Врање и околина (1878)*. Врање: Раднички универзитет.
- Вукановић 2001: Татомир Вукановић, *Енциклопедија народног живота, обичаји и веровања Срба на Косову и Метохији*. Београд: Војноиздавачки завод – Verzal press.
- Вукићевић 2003: Драгана Вукићевић, *Огледи о српском реализму*. Краљево: Народна библиотека „Стефан Првовенчани“.
- Вулетић 2002: Александра Вулетић, *Породица у Србији средином деветнаестог века*. Београд: Историјски институт – Службени гласник.
- Вученов 1985: Димитрије Вученов, „Вељко Петровић у Станојевићевој енциклопедији“, у: *Дело Вељка Петровића*, зборник радова. Нови Сад: Матица српска.
- Вучковић 1976: Radovan Vučković, „Drama sanjara u Uskokovićevim romanima“, у: *Problemi, pisci i dela*. Sarajevo: „Veselin Masleša“.
- Вучковић 1979: Radovan Vučković, *Poetika hrvatskog i srpskog ekspresionizma*. Sarajevo: Svjetlost.

- Вучковић 1989: Radovan Vučković, *Od Ćorovića do Ćopića*. Sarajevo: Oslobođenje.
- Вучковић 1990: Radovan Vučković, *Moderna srpska proza*. Београд: Prosveta.
- Гајић 2008: Драгољуб Гајић, „Приповетке за децу Вељка Петровића“, у: *Вељкови дани: приповедачко дело Вељка Петровића*. Сомбор: Вељкови дани и Градска библиотека „Карло Бијелицки“.
- Геземан 1934: Герхард Геземан, *Српскохрватска књижевност*. Београд: Издавачка књижарница Геце Кона.
- Геземан 1935: Герхард Геземан, „Пролегомена поводом грамофонског снимања босанске народне песме“, у: *Прилози проучавању народне поезије, 1935*.
- Герц 1998: Клифорд Герц, *Тумачење култура*. Београд.
- Глигорић 1965: Велибор Глигорић, *Критичари о Вељку Петровићу*. Нови Сад: Матица српска.
- Глигорић 1970: Велибор Глигорић, *Српски реалисти*. Београд: Просвета.
- Глигорић 1972: Велибор Глигорић, „Академик Велибор Глигорић у име Српске академије наука и уметности“, у: *Споменица посвећена преминулом академику Вељку Петровићу*. Београд: САНУ.
- Глушчевић 1985: Зоран Глушчевић, „Психодинамички рад ероса у делима Борисава Станковића“, *Књижевност*, год. 40, бр. 7–8, 1985.
- Голубовић 1981: Zagorka Golubović, *Porodica kao ljudska zajednica*. Zagreb: Naprijed.
- Гордић 2000: Славко Гордић, *Огледи о Вељку Петровићу*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- ДБС 1983: *Дела Борисава Станковића*, књ. 8. Београд: „Светозар Марковић“.
- Девере 1990: Georges Devere, *Etnopsihoanaliza*. Zagreb: „August Cesarec“.
- Дворниковић 1925: Vladimir Dvorniković, *Psiha jugoslovenske melanholije*. Zagreb.
- Дворниковић 1939: Владимир Дворниковић, *Карактерологија Југословена*. Београд: Издавачка књижарница Геце Кона.
- Денић 2005: Сунчица Денић, *Опште и лично*. Београд: „Филип Вишњић“.
- Деретић 1981: Јован Деретић, *Српски роман: 1800–1950*. Београд: Нолит.

- Деретић 1983: Јован Деретић, „Еротско у делу Борисава Станковића“, у: *Борисав Станковић у „Врањском гласнику“*. Врање: Књижевна заједница „Борисав Станковић“.
- Деретић 1985: Јован Деретић, „Милутин Ускоковић и његово место у развоју српског романа“, у: *Књижевно дело Милутина Ускоковића*. Титово Ужице: Народна библиотека „Едвард Кардељ“.
- Деретић 2004: Јован Деретић, *Историја српске књижевности* (четврто издање). Београд: Просвета.
- Драгић 1978: Милорад Драгић, *Народно стваралаштво*, књ. 17, бр. 65, 1978.
- Дучић 1969а: Јован Дучић, „Петар Кочић“, у: *Моји сапутници*. Сарајево: Свијетлост.
- Дучић 1969б: Јован Дучић, „Иво Ђипико“, у: *Моји сапутници*. Сарајево: Свијетлост.
- Дучић 1989: Јован Дучић, „Светозар Ђоровић“, у: *Моји сапутници. Прикази и белешке. Чланци*. Београд – Сарајево: БИГЗ – Свјетлост – Просвета.
- Дучић 2001: Јован Дучић, „Борисав Станковић“, у: *Моји сапутници*. Београд: Рад.
- Ђинђић 1974: Славољуб Ђинђић, *Ка турцизмима Боре Станковића*. Београд.
- Ђорђевић 1984а: Тихомир Ђорђевић, *Наши народни живот*, књ. 1. Београд: Просвета.
- Ђорђевић 1984б: Тихомир Ђорђевић, *Наши народни живот*, књ. 2. Београд: Просвета.
- Ђорђевић 2002: Тихомир Ђорђевић, „Белина као знак жалости“, у: *Животни круг: рођење, свадба и смрт у веровањима и обичајима нашег народа*. Ниш: Просвета.
- Ђорђевић 1985: Часлав Ђорђевић, „Рецидиви старог и стилска обележја новог у романима Милутина Ускоковића“, у: *Књижевно дело Милутина Ускоковића*. Титово Ужице: Народна библиотека „Едвард Кардељ“.
- Елиот 1995: T. S. Eliot, *Ка дефиницији кulture*. Ниш: Prosveta.
- Епштајн 2009: Михаил Епштајн, *Филозофија тела*. Београд: Геопоетика.



- Ерлих 1964: Vera Erlih, *Porodica u transformaciji*. Zagreb: Naprijed.
- Ерлих 1971: Vera Erlih, *Jugoslavenska porodica u transformaciji*. Zagreb: Liber.
- Живановић 1910: Јеремија Живановић, „Борисав Станковић: *Нечиста крв*“, *Летопис Матице српске*, књ. 266, 267, 1910.
- Живанчевић 1985: Милорад Живанчевић, „Ратна проза М. Крлеже и В. Петровића“, у: *Дело Вељка Петровића*, зборник радова. Нови Сад: Матица српска.
- Златановић 2009: Сања Златановић, „Књижевно дело Боре Станковића и Врање: идентитетске стратегије, дискурси и праксе“, *Гласник Етнографског института САНУ*, LVII, Београд.
- Зорић 1996: Драгољуб Зорић, „Традиционално и модерно у роману *Дошљаци* Милутина Ускоковића“, *Књижевност и језик*, год. 43, бр. 3–4, Београд, стр. 53–67.
- Зорић 1965: Павле Зорић, *Критичари о Вељку Петровићу*. Нови Сад: Матица српска.
- Иванова 1998: Радост Иванова, „Свадба као систем знакова“, *Кодови словенских култура – свадба*, бр. 3. Београд: СЛЮ.
- Ивановић 1968: Радомир Ивановић, *Милутин Ускоковић*. Београд: Нолит.
- Јелушић 1985: Синиша Јелушић, „Књижевно дело Милутина Ускоковића као текст (тезе за семиолошко изучавање)“, у: *Књижевно дело Милутина Ускоковића*. Титово Ужице: Народна библиотека „Едвард Кардељ“.
- Јеремић 1985: Драган М. Јеремић, „Вељка Петровића поглед на свет“, у: *Дело Вељка Петровића*, зборник радова. Нови Сад: Матица српска.
- Јеротић 1997: Владета Јеротић, „Религиозно у делу Б. Станковића“, *Дарови наших рођака*, књ. 2. Београд: Просвета.
- Јовановић 1889: Алекса Јовановић, „Правда и управда у Врањској покрајини за владе Турака“, *Бранич*, књ. 3.
- Јовановић 1898: Алекса Јовановић, „Врања и њено поморавље“, *Дело*, књ. 19.
- Јовановић 1954: Живорад П. Јовановић, „Био-библиографска грађа о Вељку М. Милићевићу“, *Летопис Матице српске*, 130, 374, 5 (новембар), стр. 435–458.

- Јовановић 1980: Miljko Jovanović, *Ivo Ćipiko. Život i rad*. Niš: Gradina.
- Јовановић 1985: Миљко Јовановић, „Проблем *искорењених* личности у приповеткама В. Петровића *Буња* и *Микошићеве сирене*“, у: *Дело Вељка Петровића*, зборник радова. Нови Сад: Матица српска.
- Јовић 1998: Бојан Јовић, „О лику жене и женским ликовима у приповеци Старе Србије“, у: *Књижевност Старе и Јужне Србије до Другог светског рата*. Београд: Институт за књижевност и уметност.
- Јовичић 1979: Владимир Јовичић, *Уметност Борисава Станковића*. Београд: Рад.
- Јојкић 1972: Ђурица Јојкић, „Председник Ђурица Јојкић у име Извршног већа СР Србије“, у: *Споменица посвећена преминулом академику Вељку Петровићу*. Београд: САНУ.
- Казер 2002: Карл Казер, *Породица и сродство на Балкану*. Београд: Удружење за друштвену историју.
- Карановић 1934: Милан Карановић, *Политика*, бр. 9214.
- Караџић 1827: Вук Стефановић Караџић, *Даница*.
- Кашанин 1965: Милан Кашанин. *Критичари о Вељку Петровићу*. Нови Сад: Матица српска.
- Кисић 1979: Угљеша Кисић, „Варијације Кочићевих ликова“, у: *Зборник радова о Петру Кочићу*. Сарајево: Институт за језик и књижевност.
- Ковачевић 1969: Божидар Ковачевић, „Предговор“, у: Иво Ћипико, *Пауци. Приповетке*. Београд – Нови Сад: СКЗ – Матица српска.
- Кољевић 1979: Svetozar Koljević, „Pomerena realnost u delu Petra Kočića“, у: *Зборник радова о Петру Кочићу*. Сарајево: Институт за језик и књижевност.
- Кољевић 1985: Светозар Кољевић, „Приповедачка уметност Вељка Петровића“, у: *Дело Вељка Петровића*, зборник радова. Нови Сад: Матица српска.
- Кон 1991: Игор Кон, *Dete i kultura*. Beograd: ZUNS.
- Константиновић 1948: Радомир Константиновић, „Светозар Ћоровић као приповедач“, *Младост*, 4, св. 5–6, стр. 443–454.
- Костић 1956: Предраг Костић, *Борисав Станковић*. Београд: Нолит.

- Крњевић 1979а: Vuk Krnjević, „Petar Kočić i bosanska pripovijetka“, у: *Зборник радова о Петру Кочићу*. Сарајево: Институт за језик и књижевност.
- Крњевић 1979б: Hatidža Krnjević, „Usmeno kazivanje kao književni postupak u Kočićevom ciklusu o Simeunu Đaku“, у: *Зборник радова о Петру Кочићу*. Сарајево: Институт за језик и књижевност.
- Крстић 1996: Драган Крстић, *Психолошки речник*. Београд: Савремена администрација.
- Крушевац 1951: Тодор Крушевац, *Петар Кочић*. Београд: Просвета.
- Кршић 1952: Јован Кршић, *Одабрани чланци*. Сарајево: „Веселин Маслеша“.
- Купер 1986: Dž. K. Kuper, *Ilustrovana enciklopedija tradicionalnih simbola*. Београд: Prosveta – Nolit.
- Лазаревић 1932: Бранко Лазаревић, „Предговор“, у: Милутин Ускоковић, *Дела*. Загреб.
- Лазаревић 1937: Бранко Лазаревић, *Огледи*. Београд: СКЗ.
- Лазаревић 1966: Бранко Лазаревић, „Петар Кочић“, у: *Епоха реализма*. Београд: Нолит.
- Лазаревић 2003: Бранко Лазаревић, *Импресије из књижевности и позоришта*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Леовац 1985: Славко Леовац, „Есеј Вељка Петровића“, у: *Дело Вељка Петровића*, зборник радова. Нови Сад: Матица српска.
- Лешић 1988: Zdenko Lešić, *Pripovjedači*. Sarajevo: „Veselin Masleša“.
- Малиновски 1970: Бронислав Малиновски, *Научна теорија културе*. Београд: „Вук Караџић“.
- Маринковић 1983: Душан Маринковић, „Симболистички елементи у прозама Борисава Станковића“, *Књижевна историја*, бр. 61, Београд.
- Маринковић 2010: Душан Маринковић, *Поетика прозе Борисава Станковића*. Београд: Службени гласник.
- Марковић 1872: Светозар Марковић, *Србија на Истоку*. Нови Сад: Српска народна задружна штампарија.
- Матицки 2010: Миодраг Матицки, „Модел патријархалне културе у приповедној

- прози с тематиком Старе и Јужне Србије“, у: *Косово и Метохија у цивилизацијским токовима*, међународни тематски зборник, књ. 2. Косовска Митровица: Филозофски факултет.
- Матицки 2011: Миодраг Матицки, „Пародија епског подвига Ђака самоука Кочићеве приче о Симеуну Ђаку и народна песма о самоуку Луки“, у: *Језик, књижевност, култура. Новици Петковићу у спомен*, зборник радова. Београд: Институт за књижевност и уметност – Филолошки факултет.
- Матић 1969: Душан Матић, „Ускоковић и Београд“, *Пропланак и ум*. Београд: Нолит.
- Матовић 2011: Весна Матовић, „Кочићева проза: од епске традиције до бечке (и европске) модерне“, у: *Језик, књижевност, култура. Новици Петковићу у спомен*, зборник радова. Београд: Институт за књижевност и уметност – Филолошки факултет.
- Мид 1968: Margaret Mead, *Spol i temperament u tri primitivna društva*. Zagreb: Naprijed.
- Милановић 1967: Branko Milanović, „Život i djelo Svetozara Ćorovića“, у: Svetozar Ćorović, *Sabrana djela*, књ. 10. Sarajevo: Svjetlost.
- Милановић 1972: Branko Milanović, *Od realizma do moderne*. Sarajevo: Svjetlost.
- Милановић 1979: Бранко Милановић, „Кочићево мјесто у развојним токовима наше књижевности“, у: *Зборник радова о Петру Кочићу*. Сарајево: Институт за језик и књижевност.
- Милићевић 1930а: Живко Милићевић, „Вељко Милићевић“ (предговор), у: Вељко Милићевић, *Приповетке*. Београд: СКЗ.
- Младенов 1983: Марин Младенов, „*Газда Младен* Борисава Станковића – антрополошки аспект“, у: *Бора Станковић – старо време – ново читање*. Ниш: Градина.
- Најдановић 1983: Милорад Најдановић, *Релације писац–средина у књижевности српског реализма*. Крагујевац: Светлост.
- Најдановић 2010: Милорад Најдановић, „Оријентални колорит у ширем спектру локалне боје у стваралаштву Б. Станковића“, у: *Борисав Станковић у*

- „*Врањском гласнику*“. Врање: Књижевна заједница „Борисав Станковић“.
- Недић 1983: Марко Недић, „Лирска компонента у књижевном делу Боре Станковића“, у: *Бора Станковић – старо време – ново читање*. Ниш: Градина.
- Недић 1990: Марко Недић, „Наративна проза Станислава Винавера“, у: *Књижевно дело Станислава Винавера*, зборник радова. Београд – Пожаревац: Институт за књижевност и уметност – Браничево.
- Недић 2007: Марко Недић, „Приповетке Данице Марковић“, у: *Тренуци Данице Марковић*, зборник радова. Београд – Чачак: Институт за књижевност и уметност – Градска библиотека „Владислав Петковић Дис“.
- Недић 2008: Марко Недић, „Наративна полифонија Вељка Петровића“, у: *Вељкови дани: приповедачко дело Вељка Петровића*. Сомбор: Вељкови дани и Градска библиотека „Карло Бијелицки“.
- Немањић 2002: Милош Немањић, „Културни образац – душа и појединац“, *Психијатрија између душе и тела*. Београд: Институт за ментално здравље.
- Николић 1967: Видосава Николић, „Архаичне установе и појаве друштвено обичајног живота у Врањском поморављу“, *Лесковачки зборник*, 7.
- Новаковић 1931: Бошко Новаковић, „Станковићев Газда Младен“, *Виенац*, бр. 2–3. Београд.
- Новаковић 1985: Бошко Новаковић, „Три творачке фазе В. Петровића“, у: *Дело Вељка Петровића*, зборник радова. Нови Сад: Матица српска.
- Новаковић 2010: Ненад Новаковић, *Поетика и језик у дјелу Петра Кочића*. Бања Лука: Бесједа.
- Орбовић 2003: Марија Орбовић, „Предговор“, у: Даница Марковић, *Купачица и змија*. Чачак: Градска библиотека „Владислав Петковић Дис“.
- Палавестра 1986: Предраг Палавестра, *Историја модерне српске књижевности*. Београд: СКЗ.
- Панић 1985: Владислав Панић, *Психоанализа „Нечисте крви*“. Београд – Загреб: Медицинска књига.
- Панић 2010: Јелена Панић, „Динамика културе и субкултуре у *Божјим људима*

- Б. Станковића“, у: *Научни састанак слависта у Вукове дане*, књ. 39/2. Београд.
- Пантић 1990: Михајло Пантић, „Винаверове *Приче које су изгубиле равнотежу*“, у: *Књижевно дело Станислава Винавера*, зборник радова. Београд – Пожаревац: Институт за књижевност и уметност – Браничево.
- Пашић 1985: Милутин Пашић, „*Хроми идеали* у Ускоковићевом роману *Чедомир Илић*“, у: *Књижевно дело Милутина Ускоковића*. Титово Ужице: Народна библиотека „Едвард Кардељ“.
- Пејовић 1966: Aleksandar Pejović, *Veljko Petrović*. Београд: Rad.
- Пековић 1985: Слободанка Пековић, „Атмосфера у приповеткама Вељка Петровића“, у: *Дело Вељка Петровића*, зборник радова. Нови Сад: Матица српска.
- Пековић 1986: Slobodanka Peković, *Književno delo Veljka Milićevića*, doktorska disertacija. Београд.
- Пековић 2007: Слободанка Пековић, „Традиционално и модерно у прози Данице Марковић“, у: *Тренуци Данице Марковић*, зборник радова. Београд – Чачак: Институт за књижевност и уметност – Градска библиотека „Владислав Петковић Дис“.
- Петковић 1988: Новица Петковић, *Два српска романа*. Београд: Народна књига.
- Петковић 2009: Новица Петковић, *Софкин силазак*. Београд – Лесковац: Алтера.
- Петровић 1966: Урош Петровић, „У часовима одмора од Светозара Ћоровића“, у: *Епоха реализма*. Београд: Нолит.
- Петровић 1999: Предраг Петровић, „Винавер као приповедач“, *Повеља*, год. 29, бр. 3.
- Петровић 2005: Предраг Петровић, „Станковићев роман о страху“, *Научни састанак слависта у Вукове дане*, 34/2. Београд: Међународни славистички центар на Филолошком факултету.
- Пешић 1979: Вукашин Пешић, „Методологија изучавања патријархалних заједница“, *Зборник Правног факултета*, год. 3, бр. 3. Титоград.
- Пилетић 1985: Светозар Пилетић, „Дошљаци – први модеран роман у Срба

- (вриједности и контроверзе)“, у: *Књижевно дело Милутина Ускоковића*. Титово Ужице: Народна библиотека „Едвард Кардељ“.
- Полићевић 1913: Михаило Полићевић, „О породичном уређењу код Срба“, *Дело*, јули, св. 1, књ. 68.
- Поповић 1966: Богдан Поповић, „Један српски приповедач“, у: *Епоха реализма*. Београд: Нолит.
- Првуловић 1983: Борислав Првуловић, *Присуство усменог народног стваралаштва у делу Борисава Станковића*, докторска дисертација, Загреб.
- Продановић 1924: Јаша М. Продановић, *Наши и страни*. Београд: Издавачка књижарница Геце Кона.
- Протић 1966: Миодраг Протић, „Идеје у делу једног романописца“, у: *Епоха реализма*. Београд: Нолит.
- Протић 2007: Предраг Протић, „О осећању света код Данице Марковић“, у: *Тренуци Данице Марковић*, зборник радова. Београд – Чачак: Институт за књижевност и уметност – Градска библиотека „Владислав Петковић Дис“.
- Раденковић 1988: Љубинко Раденковић, „Центар и периферија у патријархалној породици“, *Расковник*, октобар–децембар, год. 14, бр. 53–54.
- Радовић 1985: Слободан Радовић, „Генеза неких мотива у *Vitae fragmenta*“, у: *Књижевно дело Милутина Ускоковића*. Титово Ужице: Народна библиотека „Едвард Кардељ“.
- Ређеп 2008: Драшко Ређеп, „Над равничарским атласом прозе Вељка Петровића“, у: *Вељкови дани: приповедачко дело Вељка Петровића*. Сомбор: Вељкови дани и Градска библиотека „Карло Бијелицки“.
- Ризвић 1979: Мухсин Ризвић, „Комично као структура и критериј Симеуна Ђака“, у: *Зборник радова о Петру Кочићу*. Сарајево: Институт за језик и књижевност.
- Рихтман-Аугуштин 1981: Дуња Рихтман-Аугуштин, „О моделу патријархалне заједнице“, у: *Предмет и метод у изучавању патријархалне заједнице у Југославији*. Титоград.
- Рихтман-Аугуштин 1984: Dunja Rihtmah-Auguštin, *Struktura tradicijskog*

- mišljenja*. Zagreb: Školska knjiga.
- Савић-Грујић 2009: Ана Савић-Грујић, „Именослов *Божјих* људи Б. Станковића“, у: *Именослови српских писаца*. Ниш.
- Свирчевић 2005: Мирослав Свирчевић, „Правна структура породичних задруга у Србији и Бугарској у XIX веку“, у: *Балканистичен Форум 05*. Благоевград: „Неофит Рилски“.
- Секулић 1964: Исидора Секулић, *Из домаћих књижевности I*. Нови Сад: Матица српска.
- Секулић 1965: Исидора Секулић, *Критичари о Вељку Петровићу*. Нови Сад: Матица српска.
- Секулић 1977а: Исидора Секулић, „Петар Кочић“, *Из домаћих књижевности*, књ. 2. Београд: „Вук Караџић“.
- Секулић 1977б: Исидора Секулић, „Боре Станковића вилајет“, *Из домаћих књижевности*, књ. 2. Београд: „Вук Караџић“.
- Симоновић 1984: Слободан Симоновић, „*Божји људи*“ *Борисава Станковића*. Крушевац.
- Скерлић 1910: Јован Скерлић, „Србија, њена култура и њена књижевност“, *Босанска вила*, 25, св. 3–6, стр. 33–37.
- Скерлић 1966: Јован Скерлић, „*Беспуће* од Вељка Милићевића“, у: *Епоха реализма*. Београд: Нолит.
- Скерлић 1997: Јован Скерлић, *Историја нове српске књижевности*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Скерлић 2000: Јован Скерлић, *Писци и књиге I*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Слијепчевић 1989: Перо Слијепчевић, „О нашој патријархалној култури“, *Књижевне новине*, бр. 769, 1. фебруар 1989.
- Стојановић 1994: Јовица Стојановић, „Култура и сексуалност“, *Браничево*, 1992–1994, г. 40, октобар 1994.
- Стојанчевић 1976: Видосава Стојанчевић, „Традиционална култура Врања на прелому два века у делима Борисава Станковића“, *Гласник Етнографског*



- института САНУ, књ. 25, Београд.
- Стоканов 2008: Радивој Стоканов, „Аурел Ђурковић – програмска приповетка Вељка Петровића“, у: *Вељкови дани: приповедачко дело Вељка Петровића*. Сомбор: Вељкови дани и Градска библиотека „Карло Бијелички“.
- Стошић 2009: Јелена Стошић, „Именослов *Нечисте крви* Борисава Станковића“, у: *Именослови српских писаца*. Ниш.
- Страјнић 2002: Никола Страјнић, „О причавини и учевини Петра Кочића“, предговор у: Петар Кочић, *Сабрана дјела*, књ. 1. Бањалука – Београд.
- Тарнер 1986: Теренс Тарнер, „Трансформација, хијерахија и трансценденција: једна преформулација Ван Генеповог модела структуре обреда прелаза“, *Градина*, 10, Ниш.
- Тешић 2007: Гојко Тешић, „Приче на размеђи: између реализма и модернизма“, у: *Тренуци Данице Марковић*, зборник радова. Београд – Чачак: Институт за књижевност и уметност – Градска библиотека „Владислав Петковић Дис“.
- Тимченко 1983: Николај Тимченко, „Антрополошка порука дела Борисава Станковића“, у: *Бора Станковић – старо време – ново читање*. Ниш: Градина.
- Тошић 1973: Станиша Тошић, „Божји људи – омиљена тема у делима Борисава Станковића“, *Врањски гласник*, књ. 9.
- Требјешанин 1991: Жарко Требјешанин, *Представа о детету у српској култури*. Београд: СКЗ.
- Требјешанин 1996: Жарко Требјешанин, *Лексикон психоанализе*. Нови Сад: Матица српска.
- Тропин 2007: Тијана Тропин, „Дозив нечастивог: анализа структуре приповетке и позиција елемената фантастичног“, у: *Тренуци Данице Марковић*, зборник радова. Београд – Чачак: Институт за књижевност и уметност – Градска библиотека „Владислав Петковић Дис“.
- Ђоровић 1918: Владимир Ђоровић, „Нечиста крв“, *Хрватска њива*, бр. 25–28.
- Ђосић 1931: Бранимир Ђосић, *Десет писаца, десет разговора*. Београд: Издавачка књижарница Геце Кона.

- Филиповић 1966: Вукашин Филиповић, „Газда Младен“, *Зборник Филозофског факултета у Приштини*. Приштина: Филозофски факултет.
- Хаџи Васиљевић 1896: Јован Хаџи Васиљевић, *Ка историји града Врања*. Београд: Годишњица Николе Чупића, књ. 16.
- Хаџи Васиљевић 1913: Јован Хаџи Васиљевић, *Јужна стара Србија*, књ. 2. Београд: Издање задужбине Илије М. Коларца.
- Цар 1933: Марко Цар, „Петар Кочић“, *Моје симпатије*. Београд: Издавачка књижарница „Скерлић“.
- Цветковић 1985: Никола Цветковић, „Неки аспекти ране поезике Милутина Ускоковића“, у: *Књижевно дело Милутина Ускоковића*. Титово Ужице: Народна библиотека „Едвард Кардељ“.
- Цветковић 1985а: Томислав Цветковић, „Слика булке у житном пољу код Вељка Петровића и њен културни контекст“, у: *Дело Вељка Петровића*, зборник радова. Нови Сад: Матица српска.
- Цвијић 1966: Јован Цвијић, *Балканско полуострво и јужнословенске земље*. Београд: Завод за издавање уџбеника.
- Чолак 2009а: Бојан Чолак, *Роман патријархалне културе – „Газда Младен“ Борисава Станковића*. Београд: Институт за књижевност и уметност.
- Чолак 2009б: Бојан Чолак, „Модели представљања патријархалног друштва у прози Милована Глишића“, *Глишић и Домановић*. Београд: САНУ.
- Чубриловић 1934: Бранко Чубриловић, *Петар Кочић и његово доба*. Бања Лука – Загреб.
- Цацић 1996: Петар Цацић, „Јован Цвијић и балкански психички типови“, у: Јован Цвијић – Иво Андрић, *Балкански психички типови*. Београд: Службени лист.
- Шиндић 1979: Миљко Шиндић, „Митско и свакидашње у лику Реље Кнежевића“, у: *Зборник радова о Петру Кочићу*. Сарајево: Институт за језик и књижевност.
- Шоп 1982: Ivan Šop, „Istok u pripovetkama Svetozara Ćorovića“, у: *Istok u srpskoj književnosti*. Београд: Institut za književnost i umetnost.

## БИОГРАФИЈА АУТОРА

Бојан Чолак рођен је у Београду 18. 8. 1978. године. Филолошки факултет Универзитета у Београду, групу за српску књижевност и језик са општом књижевношћу, уписао 1998. године, где је дипломирао 2003. године са темом „Проблем нечисте крви у роману *Нечиста крв* Борисава Станковића“. Рад је награђен *II Бранковом наградом Матице српске*. На истом факултету одбранио је 2007. године магистарски рад „Утицај патријархалног друштвеног модела на мушку свест у роману *Газда Младен* Борисава Станковића“. Бојан Чолак добитник је и I награде *Млади Дис* за есеј о стваралаштву Владислава Петковића Диса. Запослен је у Институту за књижевност и уметност од 2004. године. Првобитно је био ангажован на пројекту *Формирање поезике модерне српске књижевности почетком XX века*, којим је руководио проф. др Новица Петковић, а потом на пројекту *Поетика српске поезије друге половине XX века*, којим је након Петковићеве смрти управљао проф. др Јован Делић. Тренутно ради на пројекту *Смена поетичких парадигми у српској књижевности двадесетог века: национални и европски контекст*, чији је руководилац проф. др Јован Делић. У звање истраживача-сарадника изабран је 2007. године. Секретарске послове на пројекту објављао је током 2009. и 2010. године.

Бојан Чолак учествовао је на више међународних и националних научних скупова. Укупно је до сада публиковао више од четрдесет научних радова, а написао је и монографску студију *Роман патријархалне културе: „Газда Младен“ Борисава Станковића*. За едицију *Матице српске Десет векова српске књижевности* приредио је књигу *Јован Дучић*, за коју је написао и студију о овом песнику. Исто тако, приређивач је и аутор предговора и поговора за драму *Коштана* Борисава Станковића, коју је објавио Завод за уџбенике из Београда, као и предговора за каталог изложбе Библиотеке града Београда о Борисаву Станковићу.

Прилог 1.

## Изјава о ауторству

Потписани-а Бојан Чолак

број уписа \_\_\_\_\_

### Изјављујем

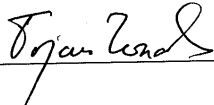
да је докторска дисертација под насловом

Модели представљања патријархалног друштва у прози српске модерне

- резултат сопственог истраживачког рада,
- да предложена дисертација у целини ни у деловима није била предложена за добијање било које дипломе према студијским програмима других високошколских установа,
- да су резултати коректно наведени и
- да нисам кршио/ла ауторска права и користио интелектуалну својину других лица.

Потпис докторанда

У Београду, септембар, 2013.

  
\_\_\_\_\_

Прилог 2.

## Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторског рада

Име и презиме аутора Бојан Чолак

Број уписа \_\_\_\_\_

Студијски програм наука о књижевности

Наслов рада Модели представљања патријархалног друштва у прози српске  
модерне

Ментор проф. др Јован Делић

Потписани Бојан Чолак

изјављујем да је штампана верзија мог докторског рада истоветна електронској  
верзији коју сам предао/ла за објављивање на порталу **Дигиталног  
репозиторијума Универзитета у Београду**.

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци везани за добијање академског  
звања доктора наука, као што су име и презиме, година и место рођења и датум  
одбране рада.

Ови лични подаци могу се објавити на мрежним страницама дигиталне  
библиотеке, у електронском каталогу и у публикацијама Универзитета у Београду.

Потпис докторанда

У Београду, септембар, 2013.

Бојан Чолак

Прилог 3.

### Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитетску библиотеку „Светозар Марковић“ да у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду унесе моју докторску дисертацију под насловом:

Модели представљања патријархалног друштва у прози српске модерне која је моје ауторско дело.

Дисертацију са свим прилозима предао/ла сам у електронском формату погодном за трајно архивирање.

Моју докторску дисертацију похрањену у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду могу да користе сви који поштују одредбе садржане у одабраном типу лиценце Креативне заједнице (Creative Commons) за коју сам се одлучио/ла.

1. Ауторство
2. Ауторство - некомерцијално
3. Ауторство – некомерцијално – без прераде
4. Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима
5. Ауторство – без прераде
6. Ауторство – делити под истим условима

(Молимо да заокружите само једну од шест понуђених лиценци, кратак опис лиценци дат је на полеђини листа).

Потпис докторанда

У Београду, септембар, 2013.

