

YU ISSN 0507-4428

ВРАЊСКИ ГЛАСНИК

КЊ. XVIII



ВРАЊЕ
1985. год.

YU ISSN 0507-4428

НАРОДНИ МУЗЕЈ У ВРАЊУ

ВРАЊСКИ ГЛАСНИК

КЊ. XVIII



ВРАЊЕ

1985. ГОД.

Нђига је штампана средствима:

Републичке заједнице науке СР Србије,

Основне заједнице науке ЈРМ-а

Самоуправне интересне заједнице културе — Врање

BULLETIN
DU MUSEE DE VRANJE
TOME XVIII

Власник и издавач
Propriétaire et éditeur
НАРОДНИ МУЗЕЈ — ВРАЊЕ

Уређује
УРЕДНИЧКИ ОДБОР
Redige par le Comité de redaction

Mr Slavko Ђорђевић
Dr Momčilo Златановић
Миодраг Митровић
Олгица Паламаревић
Mr Србољуб Стаменковић
Славица Степаненко и
Добривоје Стојиљковић

Одговорни уредник
Rédacteur
Миодраг Митровић

САДРЖАЈ — TABLE DES MATIÈRES

РАСПРАВЕ И ЧЛАНЦИ

Страна — Page

Зоран Глушчевић

- Психодинамички рад ероса у делима Борисава Станковића* — 1
Psychodynamic workings of eros in Borisav Stanković's wor 60

Др Вунашин Станисављевић

- Музика, песме и игре у књижевном делу Борисава Станковића* 63
Muzique, chanson et danse dans les ouvres de Borisav Stanković 155

П Р И Л О Ж И

Бранка — Милојевић Рато

- У потрази за Станковићевим и Прустовим изгубљеним време-
ном* — — — — — 159
A la recherche du temps perdu de Stanković et de Proust — 180

Радош Требјешанин

- Пет драматизација романа „Нечиста крв” Боре Станковића* — 183
*Cinq dramatisations du roman »Le sang impur« de Borisav Stan-
ković* — — — — — 207

Вуноје булатовић

- Говор на свечаном отварању „Борине недеље” 1985.* — — 209

РАСПРАВЕ И ЧЛАНЦИ

ЗОРАН ГЛУШЧЕВИЋ:

ПСИХОДИНАМИЧКИ РАД ЕРОСА У ДЕЛИМА БОРИСАВА СТАНКОВИЋА

Овогодишња тема нашег сусрета,¹ иако је замишљена као један у низу фрагментарних увида у књижевно дело Борисава Станковића, у ствари од огромног је значаја за његово дело у целини. И поред релативно дугог времена које је протекло од Станковићевог стварања ни данас се не може наћи на нашем језику и у нашим књижевним просторима једно дело неког нашег писца у којем еротика, на тако сложен и суптилан начин, игра тако важну улогу у структури текста као што је то случај са делом Борисава Станковића.

Еротика је у његовом делу присутна на разне начине, откривено и скривено, непосредно и посредно, увек у вези са другим компонентама психичког и социјалног живота тако да је од огромног значаја за коначно обликовање личности и њихових судбина. Еротски феномен није у њега дат мономански, као јединствена страст која потпуно потиरे све друге особине и структурне компоненте личности, нити је пак присутан као својство које се на увек исти начин јавља и са увек истим елементима и карактеристикама. Разнородност у јављању и обликовању овог феномена произилази из његове везе са другим карактерима и структурним компонентама личности, које варирају од једног до другог лица, никад се не понављају на исти начин, по шаблону, него се непрекидно усложњавају и умногостручувају разноврсношћу и посебношћу, чиме се истовремено указује да сложеност еротских веза са другим структурним деловима личности представља најширу психолошку подлогу за могућности преображаја еротског елемента у друге видове и феномене психичког, емотивног, моралног, интелектуалног и духовитог живота. Коначно, Бори-

¹ Књижевни сусрети „Борина недеља”, 1983. г. Врање.

сав Станковић је за нас веома занимљив и веома модеран и по начину на који се еротски комплекс у његовим делима везује за низ психолошких процеса који су идентификовани и клинички испитани тек у наше време. Иако је живео и стварао крајем прошлог и у првој четвртини овог века, он је далеко предњачио, чисто интуитивно, општем нивоу познавања друштвеног живота у своме времену, поготову у својој ужој средини, те је ту остао, иако у једној уској, али тим значајнијој зони психолошких збивања, тако рећи без премца и у ширем оквиру а не само посматрано из угла наше књижевне традиције.

Пре но што пређем на детаљније анализе хтео бих да са неколико реченица бар уоквиру појама Ероса у оном смислу како ће га употребљавати. Ово ми се чини неопходним како зато да бих себи олакшао пропулзивнију манипулацију овим термином тако и ради тога да би се још на самом почетку избегле могућности и поводи за неке евентуалне неспоразуме.

Под Еросом ја подразумевам једну страсну жудњу која од почетна до краја има ту моћ да се непрекидно мења и преображава у разне психичке квалитете и хтења, делом зато што везивање почетног елана за субјективно неостварљиве циљеве наводи субјект да пред неостварљивошћу налази излаз у метаморфози циља, а делом зато што Ерос сâм по себи не трпи трајну фиксацију циља па се на крају увек преобрати у нешто друго од онога што му је послужило као повод. Другим речима, Ерос је неисцрпна, преобразљива енергија која се храни либидом, али баш та веза са либидом омогућује јој, као што је то Фројд први теоријски формулисао, с једне стране, моћ бескрајне преображајности а, с друге, способност да се коначно разрешава у сублимацији. Отуда је Ерос незаобилазна творачка енергија, онај подстицај који најлакше и најдубље синтетизује и артикулише стваралачке снаге у субјекту. Сва појединачна јављања Ероса веома су разноврсна и не могу се стрпати под један термин ни по једном од тих бескрајних појавних обележја и квалитета, него само по неодољивости жудње која не може потпуно да се задовољи али може да се сублимише. Дакле, Ерос је један широк појам који се семантички креће од неодољиве чулне помаме, од лудила чула, а завршава се у разочарењу, болу и патњи или у сублимацији и духовној компензацији. Можда би се у овом смислу Ерос најкраће и најсадржајније, с обзиром на функцију коју обавља у нашој субјективној психоенергетици, могао дефинисати као изазов и варљива игра чула која се изводи, час прозирно а час потпуно непрозирно, с намером да нас преведе у духовне воде, у сублимацију, у стваралачно. (Еротика би, у овом случају, била искључиво чулно-страсни слој Ероса).

Тако посматрано, још једном ћу поновити, дело Борисава Станковића је феномен своје врсте и то, сасвим слободно и присебно кажем, не само у оквиру наше књижевне историје и традиције. Има доста еротских писаца на другим језицима, и већих од Борисава Станковића, али у већине њих њихово дело је тако једнострано, еротомански настројено и усредсређено да не пружа ништа више од тога тано да се уопште не

може у том погледу мерити са Еросом како он у свом шареноликом многогласју и преображајима долази до изражаја у Станковићевом делу.

Но, вратимо се Борисаву Станковићу, али не његовој личности јер претпостављам да се ништа више не може додати оној суми биографских података о њему која је већ одавно приступачна јавности. Ја ћу се зато задржати искључиво на књижевном делу Борисава Станковића, тј. на оним чудесним и загонетним преображајима његовог Ероса који су карактеристични за низ његових прича, романа и драма.

Пре свега, пада нам одмах у очи да Станковић третира еротику као природно, нормално, естетски примамљиво и самодопадљиво својство чега у основи и у неком, макар и прикривеном, степену није лишен готово ниједан од јунака који ступа на књижевну сцену Борисава Станковића. Он тако природно и спонтано, ненаметљиво а поетично, спада у опште људско својство да нас у ствари одмах зачуди и изненади над у неком тренутку дође до одсуства еротског и то не само као страсти или патње, незајанљиве жудње или непроболног бола, него и као оне танане и благе еротске најаве, прелива или осенчености. Борисав Станковић и почиње у области еротског са оним што је свакодневно видљиво, упадљиво, присутно; што је ствар обичног, готово бих рекао и просечног, што сачињава анонимну колективну ознаку за еротско као феномен нераздвојан од људског понашања.

Има једна битна особина његовог Ероса коју треба још једном нагласити: Борисав Станковић никад не посматра еротику изоловано, као феномен који постоји за себе и по себи, него у једном ширем контексту и динамичном односу са другим потенцијама и квалитетима психодинамичког живота субјекта, али и у функционалном спрењу са спољним, социјалним и моралним факторима заједнице. Услед те опште узајамне међузависности свих субјективних и објективних потенција и Ероса, услед тога што се личност непренидно налази у једном сложеном и динамичком односу међузависности, ни њен еротски план није једном заувек фиксиран него је подложен утицајима и променама. Услед тога општа слика Ероса у Станковићевим делима није шаблонска и једнострана него је подвргнута низу мена на тај начин што се у једном унутарњем динамичком преиначавању личности везује за разне потенције и тенденције, те услед те комбинаторике никад не пружа исту слику. У једном случају Ерос је субјект или она аутентична стваралачка сила која води субјект. У другом случају он је најобичнији, мазохистички објект који трпи, који сноси последице и својом судбином повлачи за собом, у вир или пропаст, и лице на које се односи, које није успело да га ослободи и уздигне до прекретничке иницијативе. Ерос се данке више-струко везује, и са силама које су у самом субјекту, које га подстичу на слободи или га прикривају и ограничавају ауторитетом, колективним Над Ја, и са силама које су ван субјекта, које се надносе над њим као спољна препрека, забрана, табу, данако преображен као лична забрана, као терор који врши Над-ја. Његова игра и обликовање зависи од карактера тих спојева. У свом типском, колективно, родовско-партијархалном обрасцу она је резултат споја спољних околности и субјективног реаго-

вања, тано да се сасвим слободно, кад је у питању дело Борисава Станковића, може говорити о једној специфичној, јунњачки обојеној и наглашеној врсти или типу еротског темперамента који се, за разлику од других типова нашег менталитета, може означити као врањански. Ово је потребно нарочито истаћи зато што у нас постоји тенденција да се тај Борин Ерос схвати искључиво репресивно, као резултат и постедица ограничења и забрана која патријархално друштво поставља Еросу, а не као изворно и првобитно дат темперамент чија моћна снага и сабијена еротсна енергија неминовно долази у сукоб са патријархалним моралним поретком и правилима понашања. У таквом темпераменту, који се сам по себи, и без икакве спољне принуде или притиска, и сâм од себе расипање од помамне снаге и прети да се распрсне ако се не излије, који сав кључа и пенуша се, јер му је тесан субјективни онвир у који је њена сила садевена, садржана је клица пропасти коју обликује социјална димензија. Иако је пресудан овај првотни еротски набој, лична судбина се ваја тек у интерференцији са социјалном средином. Овде имамо у виду микро и макро-социјалну сцену. Мислим на породични круг у којем делују одређене динамске силе на које је указао Фројд и на друштвени круг који се формирао као одређени став, закон, морал и који повратно делује на микро-заједницу преламајући се кроз схватања субјективних носилаца њене динамичне радње.

То су веома важни и значајни чиниоци јер ће захваљујући њима извесне несвесне сконцентрисане снаге, преобликоване и субјективно артикулисане на разне начине, постати одлучујући чиниоци у изграђивању и постављању мотивације којом се руководе његове личности, па ће тако, и посредно и непосредно, суделовати у дефинитивном моделовању судбине његових јунака у тренутку кад се суоче са незајамљивим захтевом свога Ероса, односно кад се сударе Ерос и субјективно односно колективно Над-Ја.

Овде треба одмах рећи оно што сви знамо кад су у питању друштва овог типа, али што се мора изнова истаћи да би се употпунио динамички контекст у којем се еротско јавља као носилац сукоба. Ради се о једном типу затвореног патријархалног, урбано профилованог друштва, у којем постоје одређени вредносни обрасци и санкционисани морал, један, како би се савременим речником рекло — одређени поредак аксиолошких вредности који регулише функционисање те урбане патријархалне заједнице. Главни вредносни атрибут у урбаној чаршији, а чаршија је носилац јавног мњења и друштвени судија, јесу трговачки углед, породична част, идентификација са часним именом наслеђеним од родитеља и предака, иметак, богатство, спремност да се тим вредностима жртвује сваки лични порив, да им се верно, рекао бих готово са еротском страшћу и привржености, служи свим својим снагама и целог живота. Шта је према томе лична срећа, страст, љубав, еротика? Већ и зато што је унапред потчињена једном тврдом и тврдокорном систему вредности који је лишен било каквих емоционалних обзира, еротика је „прогона“ у сањарије, маштарије, осуђена на девијације и присилна, вештачка задовољења само да не би букнула (аутоцензура Над-Ја које

синтетизује у себи сву снагу породичног и јавног морала!) и разорила конвенционални оквир који је стеже.

На објективној подлози патријархалне стврности Ерос се јавља као разоран чинилац, као једино могуће бунтовно Ја, као једини трачак наде да ће субјект моћи колико толико да прибави простора за своја индивидуална права. Ерос је оно што субјект у датим околностима и условима једино може да доведе у сукоб са поретком ствари, са системом схватања и вредновања који сваки покушај индивидуалне самопотврде гуши у зачетку у корист колективно-родовског, урбано прикривеног чаршијског морала који интересе појединца, амблематски исказане као индивидуални Ерос, немилосрдно потчињава породичном колективу и његовом идеалу. Еротско је она индивидуална жудња која по природи ствари мора да се сукоби са тим строго моделованим објективитетом ствари који затиче и у којем се осећа стешњено и угрожено. Свакака би била ствар даљих социолошких и социо-психолошких истраживања да се утврди у којем тренутку и под дејством којих све сила, међу којима ни у ком случају не можемо занемарити ни чисто економске чиниоце (почетан економског осипања врањске чаршије) долази до цепања патријархалног поретка односно до стварања такве ситуације у којој индивидуа не може више да се потчини реду и поретку вредности који је затекла јер га не осећа више као свој природни оквир, него почиње, најчешће безуспешно, и ту је трагичан ехо свих ових личних судбина, да се сукобљава са нечим што нити може субјективна и успешно да надвлада нити пак да се са њим помири. Речју, први весник те неусаглашености индивидуе са друштвеним оквиром и поретком ствари и вредности наговештава се еротском побуном, без обзира колико ова у целини још била безуспешна тако да не може да послужи као парадигма друштвеног понашања. Еротско је дакле права сфера интимног интегритета личности у којој и из које индивидуа подиже свој глас тражећи, иако недовољно артикулисано, или бар наговештавајући право на свој сопствени избор, на споствено располагање својим животом. Еротско најваљује прву несвесну жељу субјекта да раскине ропски и објекатски однос у којем се налази. На тој основи ничу драме емотивно, психолошки, драмски и егзистенцијално бескрајно богато људски обликоване.

Ради илустрације навешћу најпре да еротика у разним својим видовима, од најнаивнијег, оног који се често казује само као несвесан телесни покрет или гibaње, као приказ естетско-еротског или аутоеротског доживљаја па све до сложено симболски структурисаног знања прати готово све људске радње и цео човеков ритуални циклус у току једне године. Нема дана, нема празника, нема светковине, нема радног дана у којем еротско не долази до изражаја на овај или на онај начин. Без обзира на ту различитост оно је увек присутно, што говори да је његово присуство ствар извесних законитости које се неминовно као типична појава непренидно крећу у истом профилу (еротско), наговештавајући да се ради о правилу, а не о случају, А правило је једноставно: еротика је нераздвајно повезана са свим манифестацијама и облицима живота; јест да је оно изражајно у телесној категорији, али најдубље биће људско

толико је њиме натопљено да еротско прати чак и човенове духовне манифестације: ни најсвечаније светковине, оне према којима је човек изградио активан и делотворан магијски, ритуал или религиозни однос, не могу да се одрже а да у њима и кроз њих не пропламса еротски елеменат: еротика буквално прати све облике и манифестације живота. Кад један сакрални поредан ствари — о Божићу, Ђурђево-дне или Укर्सу, у тренутку кад услед опште физичке или духовне заморености стеге конвенционалних обзира неминовно почну да попуштају, а колективна свест (опијена игром, заносом и умором) регредира на дубље слојеве паганско-ритуалне свести — почне да се раслојава, еротско ће помамно бесно или разбољено, сетно и естетички заводљиво попуљати из људског тела као неко примарно, дубоко затомљено, одређење према животу и као примарна комуникација међу људима. Али то исто еротско присутно је и у свакодневном понашању и радњама које женско биће обавља; ту је тежиште: у патријархату женско биће првенствено је носилац еротског као естетичне вибрације и аутоеротског доживљаја, а мушкарцу је оно и средство за друштвену афирмацију и бунт против постојећих односа субјективне потчињености. Еротско је утнано у женско тело као исконска судбина и смисао: кад жена почне да се гiba телом у најобичнијем ходу који је везан за њен одлазак или повратак са рада, она се спонтано тако креће да еротоманско чуло у нама као посматрачима или читаоцима неминовно мора да асоцира еротску емисију тих покрета, без обзира што је њихов субјективни подтекст.

А кад се несвесна жеља за истицањем еротског уједини са еротском побуном, са еротским карактером гibaња телесног или са еротским сањаријама, онда долази до оних блиставих тренутана поетизације Ероса који у Борисава Станковића никад не падају на ниво порнографије, за разлику од еротски много познатијих писаца који завршавају у порнографском. Толико је то еротско уживање у естетско, у природно, у поетично, у психолошко или пак духовно да у делима Борисава Станковића нема ни једног јединог ретка а камоли приче или романа где се ма и на самом обзору може појавити неки погрнографски елеменат.

Једна од честих појава у Бориним делима јесу дерт и туга, јад и муна, чемер и патња због неиспуњених жеља и чезњи, због неживљених страсти. То је динамички фактор неживљене еротике која се, под дејством образаца културног понашања и друштвеног моделовања у складу са обичајима и патријархално-родовским моралом, празни као страсно подавање севдаху, тузи тек онда кад се за то пруже могућности колективне одуше: славе, преславе, празници, свечаници — то је прилика кад се, и под дејством алкохола, наркотизује колективно Над Ја, кад попуштају опште стеге и забране, и кад се све илузије у неописиво туговање и поетично јадовање због неостварених и сузбијених љубавних жудњи.

Већ из општег карактера једног ованвог призора (*Стари дани*) види се о чему је реч: ова средина моделује понашање појединаца на тај начин што се негује табу испољавање осећања, стид је и срам је, према схватањима у овој патријархалној средини, пустити на вољу сво-

жим осећањима. И поједине реченице којима Станковић описује промену стања свести и односа према емоцијама потврђују да се ради о колективној фрустрацији која се за тренутак распада под дејством опште омаме свести:

И као да пуче нешто... Све се откравило, ослободило...

Шта је онда тај дерт, та непреболна туга, та чулна поама него израз потиснуте, суздржане, скривене еротике која се, у ретским тренуцима колективне опијености, празни кроз песму, игру, опијање и весељење? Па то телесно подрхтавање, то губљење контроле над собом, над својим телом које пупи и трпи од надолазеће еротске грознице која прети све да разбије, да се безумно разлије преко невидљивих, неумољивих а неопозивих друштвених норми и стега. Игра, колективни занос, ритуални плес је једини испражњивач и регулатор тог еротског динамизма, једини чувар друштвеног и менталног поретка који је наментуло репресивно патријархално друштво. Туга, севдах, дерт и еротика иду заједно; час се сливају и стапају уједно, час служе као замена једно другоме. Није реч само о томе да патријархална стега, морал и чаршијски обзири не дозвољавају нормално испољавање еротике, страсти и осећања већ по самој дефиницији патријархалног друштва као репресивног система: то је друштво репресивно како у односу на друштвену поларизацију и класну диференцијацију тако и у односу на економску као и емоционалну позицију односно покушај осамостаљивања (емоционално слободан субјекат). Све је то тачно као што је исто тако тачно и то да је у овој општој осећајној драматици присутан и један механизам који дејствује готово по чистим физикалним принципима: уколико је притисак друштвеног мњења, морала и стега већи и јачи, утолико је гомилање потиснуте еротике и страсти веће, па су друштвени вентили колективног растеређивања неопходни. Колективни баханал за време празничних и других свечарских весеља јесте друштвено санкционисани начин на који се еротика растеређује и празни, а субјективна свест се оспособљава да поново уђе у контролисану колотечину потиснутих емоција и у њој издржи следећи циклус лишавања, одрицања и захтеваног понашања.

Па и поред свега тога, има нешто што указује да се овде ради додуше о значајном али ипак површинском слоју наузалитета. Један особен знак већ упућује у другом правцу: карактеристично је наиме да се еротско растеређивање изводи као колективни чин, док су облици крајње самоуздраности са патолошким променама готово на свим плановима људске егзистенције или пак облици успешне сублимације изражени на субјективном плану. О чему то говори? О томе да је карактер стега и емотивне суздржаности не само друштвени и морални него и ритуално-магијски феномен. Срамежљивост и суздржаност у испољавању осећања, страсти и еротике представљају најсигурнији облик друштвене заштите еротике у оном њеном слоју који има ритуално и магијско место. Пошто су понидане непосредне везе између еротике и њене прастаре ритуално-магијске сврхе, а индивидуализована свест те-

жи несвесно да је потпуно испразни од ритуалног и магијског садржаја, осећање стида је једина препрека на путу на коначној десакрализацији и профанизацији Ероса. Тако се кроз овај облик колективног и субјективног стида патријархална заједница подсећа на некадашњу виталну ритуално-магијску улогу Ероса штитећи га тиме од профане „злоупотребе“: еротика је некад била магијски ритуал у служби оплодње и родности, сада је, у патријархалном друштву, деградирана и сведена на сексуални чин који колективна свест заједнице не знајући ни сама зашто, доживљава као скрнављење неке раније функције која је заједничкој свести изманкла из вида. Срамежљивост у односу на еротiku јесте заштитни зид који треба да спречи скрнављење њене некадашње ритуално-магијске улоге. Отуда се баханално ослобађање од табуа изводи колективно, као несвесно подсећање на колективне игре плодности и родности с којима је еротика некада била сакрално повезана.

Али реч је о још нечему, још један елеменат је у игри: страх од еротике. Ни то није случајно нити је без корелације са оном изгубљеном исконском везом између еротике и ритуалне магије. Кад се та веза једном раскине, онда еротика постаје плен субјективне самовоље која иде на лично задовољство, која се руководи искључиво принципом задовољства, а не ритуалном сврхом еротике која је у плодности, родности на два плана: у служби продужења рода и врсте, и у служби идеје опште плодности у природи, дакле посредно опет у служби рода и људске заједнице. Кад у њему преовлада егоизам одн. принцип задовољства, Ерос постаје опасан изазов и искушитељ: све бране, регулативи и приципи друштвених забрана или прописа који регулишу функционисање друштвеног живота и међуодносе у патријархалној заједници, одједном постају угрожени, целом поретку наједном запрети опасност да из темеља буде уништен. Задовољство не зна ни за какве моралне скрупуле или друштвене норме, оно тежи једино томе да задовољи субјект по цену негације свих принципа. А тај став угрожава опстанак заједнице у оном устројству у којем она функционише као партијархални поредан: породични, материјални, чаршијски обзири јесу оно на шта се принцип задовољства, вођења Еросом, најпре ономљује. У коначном свођењу, то је изазов целој заједници, појединац против заједнице. Сав тај огроман потенцијал драматичне сукобљености прикривено стоји иза страха који субјект осећа према еротској саблазни. И зато, немоћан да прими на себе такво бреме, субјект зазира од сопствених осећања, потискује их, патолошки инживљава, модификује, прикрива или на разне начине, мање или више поетичне или апоетичне, модификује и сублимише, само да избегне глобални судар са заједницом, њеним поретком, вредностима и репресивним механизмима који најжешће делују као устаљена и конзервативна јавност, као глас јавности заједнице.

Еротика међутим бира и друге, мање привлачне и симпатичне начине којима покушава да прибави компензацију субјекту за неостварене страсти. Један од таквих начина и понашања јесте кад неживљена и задржана еротика прелази у агресивност, садизам и деструктивност. Очигледно је дакле да ни овде Бора не посматра еротiku изоловану од

опште карактеролошке слике сујента којим се бави. Еротика само провоцира карактеролошке склоности субјекта: док сузбијена и потиснута еротика може само у једном случају *Вечити пољубац* да понесе субјект у астралне и спиритуалне висине, јер је таква карактеролошка и психолошка грађа субјекта да ослобађа Ерос у његовом спиритуалном зрачењу, у осталим случајевима, кад се ради о типичним људима и просечним психолошким вредностима, потиснута еротика деформише личност на разне начине: или је психолошки и емоционално редукује или је обликује, у складу са предиспозицијама, као садисту и агресивца. Такав је случај са Томчом (*Стари дани*) који није имао храбрости, способности или моћи да реализује своју узалудну и несрећну љубав према Перси, па је онда празни у агресивном насртању и садистичком уживању на тај начин што бичује Цигане и Циганке као да су му они криви што је његова љубав остала неуслишна! При том је карактеристична још једна веза коју овде уочавамо: веза између садизма и сладострашћа: садизам се удружује са сладострашћем (као варијанта Ероса) да би се субјект компензовао за изгубљену љубавну срећу, али се компензовање изводи инфантилном актуализацијом сладострашћа на первертован начин — садизмом, што указује да је Бора посредно открио за себе и ону димензију еротизма и сладострашћа (садизам), чију су еру у историји европског духа први најавили Маркиз де Сад и Новалис. Тако је он, коначно, спојио трочлани прстен: сладострашће, садизам и инфантилност. За разлику од њих, нарочито од Новалиса, објект садистичко-еротског иживљавања овде није вољени субјект него његова замена, али замена нарочито изабрана као објект одбојности и беспомоћности да би наслада била што жешћа и што сладострасније задовољена. Овде се ради дакле о сладострашћу у агресији која инфантилно помера предмет еротике на предмет агресивне замене. Борисав Станковић је тиме посредно открио да компензација спада у инфантилну структуру, што је психоанализа теоријски и клинички показала.

У недостатку мушнараца, девојке се саме међусобно забављају са јасним знацима задовољења; еротика, игра, наивност, мезохизам, аутоеротика, поезија и естетика спајају се уједно:

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 сеннама од дрвећа по башти. А Нушна им коловођа. Кад само разастре црне косе, разузури се и обујми неку, а нарочито ону која се плаши од тмине и ноћне влаге, па се с њом вине у башту. Трчи тамо, витла се и пева песму: „нумита булу граби, бежи с њом у планину на коњу, а була се нећна, грли га и муца: „Ах, џан'м, џан'м! — „Ах, џан'м, џан'м!“ Излети она из баште, остави ону с којом се витлала, па узме тепсију и ударајући по њој почне да се превија, тресе, игра. Косе јој шибају, образи горе, очи цакле, а она игра и пева. — Шта ти је? питам је

сада. Али она главе не диже. Као да не сме да ме погледа. Само се једнако раскопчава, хлади, заврће рукаве на кошуљи, и гледа некако чудно, меко. (Нушка)

Еротика је овде приказана и као нена врста болести, читаво тело је преображено, извија се и пати, подноси неку муку, презнаја се, не може да се смири, тресе се, тражи одушка, али иако се еротика у овом опису до једног тренутка сва исказује искључиво на челном, телесном и чак физиолошком плану, она ипак нема ничег порнографског делом зато што је телесна патња дата у аутентичној поетској дескрипцији а делом зато што цело биће девојачко искрено пати и мучи се изазивајући у нама компоненту саучествовања а не порнографске или чисто сексуалне асоцијације.

Девојке се између себе милују и мазе, док Нушка, у којој је еротика најнаглашенија и најбурнија, пева народу песму о отмици буле несвесно се инедификујући са њом у прижељнивању, које исто тако наслућујемо као несвесну подлогу и структуру и о чему посредно изводимо закључак јер га сам писац не изводи него нас на њега само упућује, да се и њој самој тако нешто деси: несвесна идентификација са отетом булом је једини начин тајног и непосредног разрешавања сопствене ситуације, док су аутоеротика и наивни еротизам једина замена: набубрела од еротике која постаје телесна сметња и патња, сва се под њом увија и извија, налазећи наивну замену у малишану кога чува и који прича ову причу, пригрли га уза се у аутоеротском заносу. На другој страни и момак који се у њу загледао пати од љубавног дерта и прижељкује да је на месту малишана. Нушка је сва саткана од еротике, сва сензуална, осетљива и податна, али истовремено и престрављена мушним присуством и близином: искушење је исувише велико, не сме да га изазива, а најрадије би му се препустила! Избезумљена од еротских валова који непрекидно надиру, не могући више да издржи, она се на особен начин предаје еротској бујици.

Кад преко тарабе иза које се свадбује допре глас који пева песму „Јоване, прво гледање...”

Нушка скочи. Није могла више. Дохвати тепсију и поче да игра. Никад то нећу заборавити. То беше нешто. Знала је да нас нико не може видети, па је играла, вила се, цинала, и превртала се као да јој је од тога Бог зна како слатко долазило. Растресла се, јелек разгнут, кошуља отклоњена, те јој груди као мрамор блеште; коса црна и влажна, шиба је и мрси се... Снага јој се крши и вије као змија. Само јој очи раширене, чудне, тамне, а опет тако светле... Песма и свирна са свадбе све јаче. А месечина се разастире и плива, плива... А она прва песма отуда још траје:

„За мало ми се, туго, гледасмо!”

Нушка се изви натрашке. Коса јој додирну земљу, прса одскочише, рукави јој се заврнуше чак до рамена, падоше доле.

А она, пресавијена, држећи тепсију, која блешташе од месечине, поче:

„Јоване, прво гледање!...”

У то се беше сва унела. Као да беше пала у неки занос, шта ли? Онано отворених уста као да је гутала све што долазаше са свадбе: и месечину и ноћ, и све, све... Једва се трже. Разгрну јорган, паде, уз ме у наручје, пригрли, привуче у skut и метну моју главу на недра. — Спавај, спавај! умириваше ме и успављиваше, а сва се тресла, ваљда од свега овога што је око нас све силније и слиније бивало. Тресла се она и сва мирисала, мирисала, тако мирисала!

Отуд може бити овде и капи порнографије кад је све наивно и поетично, у наговештају и дискретном, старински стилизованом подразумевању, кад Борисав Станковић бира тако меке, обзирне, нежне, поетичне или тек само благо наговештајне изразе, а опет и ту потопљене у један фини старински поетизам, као што је онај глагол „мирисала, мирисала, тако мирисала!” којим у ствари поетски, питомо и меко означава стање ејакулације!

Треба ове горње редове брижљиво рашчланити да би се увиделе све компоненте ове динамичке структуре еротског. Најпре, у тренутку над Нушка скочи и почне да игра са тепсијом у руци, са тепсијом која блиста од месечине, може се замислити какав је то био чаробан и поетичан приказ! Са невероватном драмском интуицијом Станковић води еротску динамику проналазећи прави тренутак њене супериорне поетске сублимације.

Бог зна каквим све обзирима и мотивима спречена да пређе у стање нормалног чулног задовољења, еротина прераста у игру, ритмику тела, глуму сублимујући се у поезију — тачно у складу са индивидуалном природом, склоностима и темпераментом сензулне врањанске лепотице. Борисав Станковић увиђа ритуалну, естетско-компензаторску везу између еротике и игре, али та веза овде служи и за то да изазове занос у којем лепотица стреми аутокопулацији: она упија у себе све што долази са свадбе, а у оно Борино „све, све” спада и извесност предстојеће брачне ноћи, наговештај и дочаравање еротског задовољења. Повративши се из заноса у којем је себе до дна испунила еротизмом, она одлази са малишаном у постељу (слимулација и симболизација прве брачне ноћи!) и док га држи загрљеног тресући се као у брачној грозници, она обавља аутокопулацију. Тако је еротина описала круг од чулног надражаја сенсуалне природе преко сублимисане ритмике до ејакулације, дакле по шеми чула-сублимација-чула, а да нигде није изгубила своју поетску чистоту.

Еротско у Борисава Станковића није ничим ограничено, ни простором ни временом. Оно не бира тренутак над ће се појавити, јер је присутно у свему. Тело спопадно еротском грозницом дрхти, зноји се,

увија и извија као да се рве са неком несавладљивом силом. Севдах, специфичан разбољени штимунг са бесомучном свирком, песмом и игром, онај чувени врањански дерт, једно емотивно стање неутољиве чежње и глади за страшћу и љубави — један је од најчешћих облика кроз које се празни сабијена еротска жудња. Значајно је да еротика избија уопште не водећи рачуна о животним и друштвеним ситуацијама: она је за Бориса Станковића још увек сачувана у својој сакралној чистоти и поетској наивности да се природно и уверљиво може да смести у сваки животни контекст. Она се толико испрепела са темпераментом врањанског света, она је толико важна и незаобилазна животна компонента да се појављује свуда: о празнику и о свадби, о радном дану и при обиласку покојникова гроба. Оно што би се у рукама неког писца изокренуло у иронију или гротеску, Борисав Станковић без напора задржава у сфери поетског, наивног или уверљивог психолошки предодређеног. Иако се еротско најчешће манифестује телесним променама и севдахом, лудилом песме и игре, оно добија и крајње рафиноване сублимисане песничке и ритуалне облике, као што су мантафе из којих девојке „читају” своју судбину (*Ђурђев дан*).

Страсно осећање, еротика и стид иду заједно. Јест да је еротика страсна и заносна по начину како је девојке доживљавају, по тренутном деловању на физички и психички хабитус (од ње се обамира она парализује или изазива тремор и грозничаво стање), али стид је ту да све надјача те цео догађај и доживљај остаје безазлен. Стид је не само у објективној него и у субјективној функцији: он је средство јавног морала и друштвених норми, али исто тако и средство књижевног поступка који обезбеђује поетичан контекст и ефекат, заснован на суздржавању и самопревазилажењу. Просто је право чудо како толика страст и истовремено толика чедност могу бити садржане у једном истом тренутку, у једне исте особе, у једној истој природи. Све је чулно узаврело, губи се свест од заноса, али осећање срамоте, јавни и колективно-принудни регулатив, јаче је од свега. То осећање стида има амбивалентну улогу: својом забраном оно истовремено појачава страст, утерује је у цело тело дрхће од страсти и на врхунцу физичког чистишишта, пресеца цео еротски тон и доводи до смирења.

Страст, севдах, занос, еротика не бирају ни дан ни час над ће провалити, али и стид је увек будан стражар да, најчешће, на време интервенише:

— Дај ми да те пољубим! рекох одједном, и сâм не знајући зашто. И почех да се тресем. Опи ме ваљда онај мирис зрела и на све стране измуљана у крблама грожђа и влаге... Али највише, чини ми се, опише ме њена уста, која се сада — срећна услед потврде да је волим, застиђена од моје дрскости, а што тражим отворено, гласно пољубац — беху развукла у осмех... Ех, то не беше осмех! Беше то нешто што пружа, мами, али од велика, изненадна стида стрепи и трза се и од саме помисли на пољубац (*У виногради*).

Сва поетичност еротине и настаје захваљујући том амбивалентном понашању девојке која својим изразом мами (еротски изазов) и истовремено се повлачи (стид као забрана), стално разапета између обећања и ускраћивања, еротског узлета и одбрамбених брана, еротске озарености и моралне препреке, Ероса и стида.

Један од уобичајених и најефикаснијих начина да се угуши страст и постигне равнотежа са незадовољеним Еросом, разуме се кад је реч о мушкарцима, јесте употреба алкохола. Зато је честа појава опијање због дерта, најбоље изражено у стиховима винске песме:

„Механци море, механци,
„Донеси вино, ранију,
„Да пијем, да се опијем,
„Дертови да си разбијем!”

Станоја је заљубљен у стрину називача, али на један поетичан и спиритуално преображен начин који у Борисава Станковића, као по угледу на Достојевског, пада у део овом беснућнику који спада у ред „нишчих духом”: духовна блага припадају презренима — не друштвено повлашћеним. Само је Станоја способан за бестрасну и бестелесну љубав која духовно и етички уздиже и преображава, оваплоћујући у субјекту сушту доброту, чинећи од њега доброносца. На тај начин еротско самосавлађивање, удружено са патњом, доводи до моралног преображаја у правцу највише етике духовности (*Станоја*).

У *Првој сузи* имамо пример како се духовност служи чулним дражима да би произвела утисак естетске и духовне сублимације Ероса. Еротика почиње чисто чулним дефинисањем и дескриптивном разрадом појединих детаља чулне тананости тела и коже, али онда, на врхунцу чулно-телесне карактеризације кад треба да осетимо чулну засићеност која као да тежи да доведе до еротске чулне експлозије, одједном се све преображава у један надчулни, духовни квалитет, у један утисак и доживљај у којем се на чисто духовни и естетски начин степенује и вреднује укупност физичних квалитета:

А још кад се боље загледа она нежност и финоћа беле и провидне јој коже; оне fine, нежне маље испод косе, око врата и при крају образа; и оно колутасто, једва приметно руменило при дну јој лица — онда се тек осети сва милина, љупкост и драж, што се показиваше при сваком њеном покрету. Човеку кад је види, нехотице задрхти душа, груд омекша и чисто осети се неки тих, благ мирис што га задахне пред њеном појавом (*Прва суза*).

У чему је овде ствар? У једном специфичном поступку који говори колико је еротика, и кад је чулно најбујнија, прожета поетичношћу и уравнотежена елементима естетике допадљивости. У физичном опису Тоде од почетка прибирања појединих детаља физичног израза нема нагласна

на еротској чулности или разблудној бујности, него се нижу физичке појединости које постепено остварују једну естетску целину склада, нежности и виткости. Тако физички опис, иако не пресушује чулност, не буди чулно-еротска него естетска осећања и зато на крају прелази у чисто духовно, емотивно, естетско задовољство, које остаје естетско иако се дочарава на најчистији чулни начин — мирисом! Али ствар је у томе што је и мирис овде у служби једне естетичке целине која га преобраћава у духовни квалитет!

Као што се види, постоји читава естетична књижевна процедура у дескрипцији којом Борисав Станковић „умртвљује“ еротску агресивност, гуши је у овом случају у самом зачетку и тако је онда даје у преобраћеном поетском издању. Савладати чулну агресивност Ероса а остати природан, што ће рећи психолошки и естетички уверљив, није нимало лак књижевни задатак. А тек преобразити еротину у духовни квалитет, што је сјајна потврда Фројдове теорије о либиду, значи суверено владати не само књижевним занатом него и свим скривеним тајнама људске психологије. О менама либида у потенцијале духовних значења и путоназа у индивидуационом развоју субјекта биће касније речи, али овде треба скренути пажњу на један модалитет који се у одређеном смислу допуњује са поменутиим моделом преобраћајне моћи еротичне енергије. Наиме, тек у људи „ван заједнице“ и обележених неким менталним недостатком, љубав је потпуно лишена ма какве чулно-еротске подлоге и агресивности, тако да је уздигнута до најчистије спиритуалне, емотивне и етичке емпатије. Борисав Станковић је, захваљујући својој опажној моћи удруженој са изузетном интуицијом, открио да су само две врсте психолошких типова способни да трансцендирају либидо: људи посебног, изузетног психолошког рафинмана који подразумева структуру посебне одуховљености која је дефинисана колико психолошки толико још и више естетички, јер у укључење у себе и стваралачни принцип симболизације, заправо спаја индивидуациони процес са стваралачким принципом. Овај се принцип манифестује као способност продирања у будућност путем или посредством симбола, тј. духовна суштина се изграђује поступком себе-симболизације *Вечити пољубац*). На другој страни ове исте преобраћајне моћи стоје људи који су исто тако ван просена, али са умањеним квалитетом, са одступањем од просена — на своју штету. У осталих, обичних, здравих и нормалних људи, најчешће нема раздвајања еротског и духовног у корист духовног, тј. нема могућности за трансценденцију, и ма колико били момак и девојка наивни и невини, сама их еротска привлачност гура у чулне додире, било да их остварују било да њима само теже. Постоји једно опште важеће друштвено објашњење где је извор и узрок тог опште прихваћеног дерта, разбољености, неостварених љубавних снова и унесрећених судбина. У строго патријархалном поретку момак и девојка су средство породичних интереса, чији је врховни критеријум чаршијски углед и богатство. Право располагања властитом судбином не постоји, ниога од родитеља не занимају личне наклоности и емоције синова и кћери. Отуда је већина бракова несрећно склопљена, људи и њима фрустрирани, лишени жељеног партнера, стра-

сти и еротике. Отуда жал за младошћу и нељубљеном драгом као и пражњење у тешком севдању, песми, веселу и пијанкама.

Занимљиво је како су овде расподељене улоге мушкараца и жене. Жена се брже или успешније прилагођава од мушкараца. Иако је и она својевремено удајом за недрагог доживела емотивни бродолом, она налази напонаду у кући, породици и деци. Штавише, она постаје сушта супротност своје младости или бар онога што би требало да та младост симболизује: најчешће жена преузима чаршијску патријархалну традицију и постаје сигурна и непрелазна брана принципу задовољства за своју сопствену децу! Док мушкарац по правилу никако не може да се помири са жртвовањем и изгубљеном љубављу, жена најчешће преузима конзервативни принцип куће и породице регредирајући на ниво из матријархата, кад је жена била и отац и мајна, будући да се прави очеви нису ни знали због промискуитета. Тако жена поново постаје „стуб“ куће, а мушкарац плачевни инфантилац и „гост“ у кући који не може довољно да се изјада за љубавне јаде из своје младости.

Овде узгред још једном да поменемо да еротика у Борисава Станковића не прожима тако дубоко и моћно његове личности због друштвене опресије него првенствено због свог карактера, она је таква по себи, због природе еротског темперамента чије недаће настају у социјалном оквиру услед сопствене еротске предимензионираности али и због онтолошке суштине самог света жеља. И ван оквира опресије она делује као нешто тешко, притискајуће, нешто чији је извор незадовољства у готово метафизичкој немогућности да се еротика уопште задовољи, у метафизичком карактеру жеље, у шопенхауеровском погледу на свет жеља, у једној филозофској концепцији Ероса која претходи његовој социологизацији. Разуме се, нису у тој равни сви Борини случајеви пригушене и неостварене еротике, али без овог имплицитног концепта Ероса не би се уопште могла схватити Борина жал за младошћу и проћерданим животом: она би била лишена своје праве прапоетске туге и филозофске сете!

Да је само остао на репресивном механизму друштвених препрека и забрана, Борисав Станковић би потврдио своје сјајно социолошко чулно, али би остао у сфери социологије а не литературе. Јер књижевна интерпретација чињеница даље надграђује на социолошком податку или основи, имагинације комбинује психологију и драматику да би могла остварити самосталну и непоновљиву књижевну структуру. Отуда у Боре дескрипција непосредне принуде не представља довољан повод за књижевну имагинацију: имећу принуде и резултата принуде уметнута је веома сложена и диференцирана психолошка и морална мотивациона структура, чије обликовање у ствари представља право подручје за књижевни изазов. Отуда принуда уступа место једном крајње диференцираном и рафинованом поступку психолошке дескрипције и интерпретације, у чијем вајању Станковићева књижевна моћ достиже највишу тачку убедљивости и вредности.

У приповеци *Они* проблем сузбијене еротике и незадовољене љубави и страсти повезан је са постепеним губљењем своје личности, сво-

га Ја у корист породичног интереса и родитељског ауторитета: тријумфује јавно мњење изражено као чаршијско-чорбаЉијски менталитет и систем вредновања. Цео процес анулирања свога Ја као фактора одлучивања или бар судеоника у изградњи своје властите судбине писац детаљно прати као у каквом психолошком дневнику (који би могао бити поучан и користан за психологе, психотерапите и социологе) и показује како се постепено припремала и изграђивала психолошка приправност сина да се одрекне чак и своје изабранице, баштованске кћери Маре, само да би докраја удовољио наслућиваним очекивањима својих родитеља; иако му то они никад нису гласно и јасно рекли: спољна принуда друштвене репресије замењена је психолошком лабилношћу, губљењем идентитета, слабашном личношћу која самопотврду налази у идентификовању са ауторитетом (родитељи) уместо у реализацији својих емоција и интимних жеља. Све је препуштено кореспондирању неким немуштим и симболичким путевима, као у узајамно фрустрираних особа: и заправо Борисав Станковић тако открива један веома значајан податак који потврђује савремена клиничка пракса: симболизацији као артикулсану свога става, намера или жеља прибегавају фрустриране, потиснуте, било у којем степену неуротизоване особе. Тако се овде суздржана еротика и послушност према родитељима узајамно потпомању: и ту Борисав Станковић поступа као прворазредни психолог откривајући везу између Ероса и ауторитета. Са правом откривалачком бравурозношћу Станковић поставља психодинамички модел: услед послушности или преслабе личности (што је психолошка формула која објашњава тежњу ка ауторитету), Мита се одриче своје праве љубави, а потискивање еротике чини га још послушнијим и покорнијим, у бескрај повећава његову спремност да се преда ауторитету! На тај начин круг је затворен и једини излаз су болест и смрт. Али Станковић не би био виртуоз психолошке мотивације кад је не би уподпунио још једним веома значајним чиниоцем: осећањем кривице. Мита постаје послушнији, покоренији и мирнији управо зато што га двоструко оптерећује кривице: слично Кафки, љубав према Мари сада носи у себи као кривицу према родитељима, које је том љубављу издао и изневерио у њиховим очекивањима, али извор стварне кривице су и његова пијанчења са Аритоном, у којима је потапао своју еротику и страст. Па и поред свега, Мита умире због љубави коју ничим није могао да преболи, он се једноставно пресушио.

Борисав Станковић уочава још један од значајних психолошких података: однос емоције и ауторитета. Очев и мајчин ауторитет је толико јак и тако конзервативно и респективно обојен да се у свести Митиној његов доживљај обрадио као стид према сопственим осећањима и њиховом испољавању!

На крају се дешава један магијски обрт узрочности који ваља поменути да би се видело донде све стиже психолошка интуиција нашег писца: отац Митин, под притиском осећања кривице да је гурнуо сина у пропаст натеравши га својим немим ауторитетом да се не ожени својом изабраницом али и да би прикрио ту своју кривицу (све се то одиграва на несвесном плану), оптужује сина да је унесређио родитеље

својим прераним одласком у смрт! Магијски обрт је у томе што испада као да је Мита хтео прерано у смрт да би казнио своје родитеље због напуштене љубави. Реална страна оптужбе је сасвим трезвено постављена: отац пребацује сину што је био слабић те није умео и успео да савлада своју недозвољену љубав, што је дозволио да га неуслешена љубав отера у смрт.

Над се сведу сви психолошки рачуни, видимо да се овде Ерос појављује у улози заштитина Ја и аутономије личности, али очев ауторитет, који као да је приграбио себи и део синовљевог Ероса, испада јачи: ломећи Ерос свога сина, отац остатак своје еротске снаге преобраћа у ауторитет и тако докрајчује сина.

У приповеци *Покојникова жена* еротина је приказана у амбивалентној поезији: удовица плаче за покојником, а истовремено у њој бубри еротска чулност!

Уплатано јој лице зажарило се, бунуло, а и цела јој снага као набренкла. Хаљине јој тесне. А осећа како јој се прса шире, отимају се из тесног количета, излазе напоље, виде се... Зато од стида сагиње главу, намиче још више шамију, да јој се једва виде очи и уста, која још не могу да се умире од плача, већ јој дршћу. А са гробља у варош води још и друм широк, прав, по коме врви свет. И због тога још уплашенија, све уза зид брзо иде...

Набренокост чула из двоструног разлога изазива стид: еротина је у жена готово увек повезана са стидом, повратак са гробља је додатан разлог да се удовица још више застиди. Зашто му толико излази на гроб, зашто се тамо баца на гроб и јеца над покојником над се није за њега удала из љубави? И овде је присутно осећање кривице јер после сваног метанисања и бусања на гробу, њена чулност још у току самог повратка бунне оптерећујући је новом кривицом! Она куна и јеца да би сузбила своју чулност (нека врста наивног бихевиористичког поступка!), али несвесна потна има и дубљи слој: можда куна над својом судбином, над својом неживљеном еротиком и чулношћу, можда је у питању сложена, лункава и несвесна замена симбола: кунам тобоже што ми је муж упокојен, а у ствари жалим себе и своју незадовољену чулност која је преживела мужа и сад не зна шта ће сама са собом. Пошто чулност на тај начин несвесним путем само добија нови подстрек, нови прилив енергије, она поново бунне чим удовица крене кући са гроба! Јецанем и плаканем она се данкле штити од искушења и истовремено ствара квацац за нови напад чулности. Тако је и жал за покојником амбивалентно расцепљена по функцији и последицама. Коло је затворено: набренкла чулност поново подстиче кривицу, али субјект у свом дубоко несвесном није начисто о чему се ради, те отуда амбивалентно понашање. Он није начисто којој кривици да да предност: својој, што не може да сузбије еротику здраве и младе чулне жене, покојниковој, што је раном смрћу оставио незадовољену, те тако осудио на самомучење и дволично понаша-

ње, или једној другој својој кривици — што се није удала за човека кога је волела: она је гајила неке наде и небулозне, наивне, неартикулисане еротске жеље према Ити касипину, а удала се за сасвим непознатог човека, ауторитет браће је вероватно одиграо пресудну улогу иако рафиновано посредованим путем (страх од браће доприносио је томе да сузбије своју еротику, те у пресудном тренутку Ерос није био толико јак да би је определио за Иту. У ствари удајом за невољеног човека кажњава саму себе што је ослабила Ерос према вољеном човеку! Какве све крајње рафиноване појединости и финесе пушта Бора да тачно наслутимо како се уплићу у игру!). Зато и ту околност, њену удају и брак без љубави, треба довести у везу са њеним честим изласцима на покојников гроб: пошто је у дубоко несвесном прогања то што није волела свога мужа (у регресији, овде изазваној и смрћу мужа, активише се механизам имитативне магије: смрт невољене особе, по принципу магијске моћи жеље, доводи се у узрочну везу са сопственим емоцијама и особа која није волела оптужује себе несвесно за смрт невољене особе! Читав тај воема сложен аналитички материјал и комплекс Бора је ухватио једним јединим гестом: понашањем покојникове жене на гробљу и по повратку са гроба. Један огроман распон аналитичког материјала он је умео, данако интуитивно и ирационално, да имплицира једном понашању које је књижевно изванредно уочио и фиксирао: са мало речи и гестова дочарава се неизмерна аналитичка структура!), она се сад испуљује свакодневним изласцима на његов гроб и патетичним бусањем којим их прати. Све то ништа не помаже, јер је њено срце, иако потиснуто у несвесно, остало окренуто и верно Ити, па зато на гробу не може ни да доживи очишћење и ослобођење од покојника: напротив, тек после сваке посете гробу чула набубре и крену!

Осећање кривице вишеструко расподељено у свој њеној амбивалентној недоумици, писац је чак и непосредно сажео и то на најкраћи најефектнији начин:

Оно њено „леле, Мито!“ ко зна зашто је било. Да ли је тај плач био за њега или за њу, саму себе.

Никада осећања нису у стању нити могу да имају такву снагу да надјачају то тиранско, самовољно Над-Ја, у којем се, као што је већ речено, сажимају конзервативне силе родитељског, породичног и друштвеног Над-Ја патријархалне заједнице. И управо је Борисав Станковић највећи мајстор књижевне и психолошке имагинације у поступку којим открива готово безбројне начине на које та колективна забрана, од различитих субјеката са различитим нијансама доживљава, спречава провалу осећања и сузбија, приморава еротику на повлачење односно ствара стање и ситуацију у којој она даје знака од себе, али безнадно потања под друштвени табу.

Животне ситуације су, међутим, много сложеније од схема на које се типолошки могу свести. Заправо задивљује нас неисцрпна моћ психолошке инвенције аналитичког типа односно аналитичка проницљив-

вост којом Борисав Станковић изналази и успоставља све могуће односе, функције, корелације и везе које се испреплићу између психичких чинилаца. У овом случају, веза са покојником преко посета његовом гробу са одређеним иако неуспелим ритуалом кајања — пребацивања (амбивалентни спој) постаје за удовицу једини сигуран ослонац противу страха који је прогања. Неабреаговани вишак кривице враћа јој се као страх. Формира се јерна флукуабилна мешавина страха, немира и жудње! И сад долази до магијског аналитичког скока хомеопотског типа: оптерећена кривицом према мужу, окривљена у својој кривици налази једину сигурну одбрану од страха и немира који у њој изазивају незадовољена путеност и потиснута осећања према Ити односно искушење које за њу представља сама помисао на Иту или сусрете са њим!

Шта је спречава да мисли на преудају после мужевљеве смрти? То што осећа да њено тело није „чисто од првог мужа, покојника, а камо ли да сада дође и тело другог“. Неговањем нулта тела и табуа прве физичке везе, покојникова жена се штити од еротских искушења везаних за објект њене прве и једине љубави. Борисав Станковић, иако без икаквог теоријског предзнања или познавања сложене апаратуре аналитичког мишљења, живим и уверљивим ситуацијама и драмским односима приказује је у ствари на делу процес којим се сузбијање еротика прено осећања кривице манифестује и коначно обликује као страх. Писац као да је имао нарочиту потребу и нагон да се докраја загњури у аналитичне вртлоге и лабиринте. Сада долази до још једног парадоксалног преокрета у понашању покојникове жене који се може само аналитички објаснити: она одбија мајчину најаву да Ита хоће да је узме за жену. Сада, кад више ништа не стоји као објективна препрека да се оствари њена потајна жеља (удаја за Иту), избија непремостива субјективна препрека: осећање кривице фиксира се као трајна фрустрација. Сад се у њој активира овај механизам: ако се уда за Иту кога је једино и волела, чак и пре своје удаје, испашће да је преварила покојног мужа јер се удала за њега волећи другог! Удаја за вољеног сад би јој дошла као награда за превару мужа! Једини начин да избегне ову нову навалу кривице јесте да себе казни и уда се опет за некога кога не воли. Овако, грех је потпун: она би се осетила кривом и за покојникову смрт, као да га је својим, иако потиснутим осећањима према Ити, магијски уклонила из живота да би се могла преудати за Иту (муж јој је умро свега годину дана после удаје).

Борисав Станковић је показао да је осећање кривице најчврста веза која се може успоставити између људи: покојник је толико вуче за собом да ничим не може да га потисне и заборави. Али ствар се тако первертује да се она плаши да ће га заборавити: она негује своје осећање кривице! Ако би се удала за Иту, покојник би за њу потонуо у заборав, али она не може да живи без кривице јер је кривица једина заштита против еротских искушења: постојећа кривица је заштита од нове, опасније кривице (удаја за Иту)! Најопаснија је (могуће) она кривица која активира старе и покрене нове кривице! А ако се уда за неко-

га кога не воли, статус покојника у њеној свести не би се изменио и она би могла мирно да настави да живи, тј. остала би верна покојнику будући равнодушна према новом мужу. Покојник кажњава само у том случају ако се еротика истински крене и задовољи, а то би био случај једино са Итом. Зато је Ита постао смртна опасност од које се мора по сваку цену клонити. Ето за какве све финесе, неизмерне психичке лавиринте и најсложеније, најпарадоксалније обрте и поступке за које је способна људска психа оптерећена кривицом зна Борисав Станковић! Као да је у најфинијем филигранском везу наставио генијално психолошко ткање једног Достојевског!

Није да га не воли! Ах, само једном да га осети, па да... Али како ће? Како ће она њега, Иту, да погледа, да му се насмеје, од радости да се заплаче над га загрли, над би се одмах, ама одмах, испречио он, покојник...

Какве све лукавости не предузима Над Ја да би омела еротику! Оно зна да је највећа препрека у особа које су неуротички уплахирене максимализација осећања кривице. И оно се удружује са предзнаком страха од могуће халуцинације, фантомске појаве и уплитања покојника. Тако се отвара подручје за сложену и лукаву игру између Супер Ега и Ероса. Мазохистичка по природи, и то нам открива Борисав Станковић, машта субјекта оптерећеног кривицом уме да пронађе најнеухватљивије путеве и разлоге да би одржала властито ропство у кривици:

Ех! И поненад би Аница падала, подавала се. Пуштала би да јој поигравају прса, снага, да је обузимље и да се подаје оном, изван покојникове куће, зидова, напије и 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 одударују они његови пуни, црни бркови од бледа, кошчата, а сада још и мртвачна 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 другоме нечем, почне да јеца:

— Твоја, твоја...

Са маестралном књижевном снагом Борисав Станковић приказује социјалну и психолошку потчињеност жене у патријархалном друштву. У ствари, он је исплео еротичну мрежу као замку у коју је уловљена жена, породично, брачно и друштвено потпуно обесправљена. Еротско је само мамац у „рукама“ социјалне потчињености и потпуне егзистенцијалне поробљености, коју онако лепо, посебним симболом, представљају оне решетке на прозорима (симбол егзистенцијалне утамничености и беспомоћности) које Аница, покојникова жена, узалудно цима и драма у безумном покушају да их ишчупа и побегне из тамнице. Он плете око

ње еротске мреже кроз које се у ствари прелама њена потпуна обесправљеност и психолошка зависност од ауторитета који надживљује умрлог. Особеност овог става и метода је у томе што се кроз узајамно-функционалну спрегу еротског и неуротично-психолошког, дејства ових механизма који су и предмет књижевне дескрипције, показује најниже дно социјалне лествице на којем се налази жена. Борисав Станковић не „прича причу“ о социјалној неједнакости и угрожености жене него у блиставом психолошком извођењу и еротској драматици, у мајсторском и драматуршки надахнутом преплитању и судару еротског и психотичног, као и сликањем психолошких последица овог односа показује социјални статус жене који је раван објекту или обезличеном створу. Њега занимају психолошке последице тог статуса. И он ставља у покрет Ерос и магична игра може одмах да почне. Тако Станковић на најрафинованији могући начин, језиком Ероса и Психоса, залази у једну тему која се ма и најмањом омашном очас може да оклизне о усијано тле уметничке пројекције и заврши у баналној, вулгарној или површној социологизацији. У Боре — никад.

Али ако је узајамно-повратни, обострано функционални преплет еротског и психолошког само „средство“ да се рафиновано и крајње артистички искаже једна социолошка опсервација, књижевно су та два елемента у средишту имагинације и сва се књижевна структура гради на драматици и каузалне последичности њиховог односа. Доживљај кривице, мазохизам, морална препрека, халуцинација и фрустрација улазе у сложјену психичку игру, коју писац води непогрешном интуицијом, као да је у тренутку свог књижевног надахнућа располагао свим могућим, објективно доступним, теоријским и клиничким увидом у сложјене процесе психотичних процеса. Морална препрека и халуцинација су резултат мазохистичне фрустрације којој је покојникова жена Аница подлегла под дејством механизма кривице. Морална препрека се у психотичкој, дубоко регресираној свести обликује као халуцинантна претња која васпоставља поколебану ауторитарност и став потпуне потчињености, понашање за које је Аница васпитана и на које је упућена целим својим животним искуством и постојањем, а тај модел понашања је психички довршен и друштвено коначно моделован њеним ступањем у брак и брачним, ма колико краткотрајним, искуством. Халуцинантна појава покојника сажима у себи танву апстрактну и конкретну снагу патријархалног ауторитета да јој се психички зависна свест ничим не може супротставити: апстрактна снага покојникове сени која се јавља у халуцинантном доживљају садржи се у потенцијалном и имплицитном сажимању свих друштвених забрана и моралних норми које примењује патријархално друштво као своје социјалне и моралне регулативе, док се конкретна снага садржи у психотичкој зависности коју агресивно потенцира халуцинантна појава покојника.

Тиме је судбина Анице запечаћена: пошто нема спонтаног исказа из психотичности, бар у њеном случају, њена забрањеност је трајна све док се не уда за Недељка и не напусти сабласну покојникову кућу. Невероватна је психотерапијска далеконвидост писца, на којој би му и

клинички психотерапеути позавидели: сем изласка из покојникове куће једини спас је удаја за човека који је емоционално не ангажује! То је Борисав Станковић тако убедљиво психолошки аргументовано и тако беспрекорно књижевно уобличио, да и дан данас остајемо задивљени овим невероватно успелим спрегом психолошке интуиције и књижевне имагинације.

Посредно, писац нам одговара и на питање које му нисмо поставили: вампиризам је последица осећања кривице и страха од покојника. Сузбијена еротика (Ита) и осећање кривице (покојник Мита) резутирају у халуцинантној појави вампиризма. Његову енергетску допуну представља лажна позиција у којој се налази Аница, што је нови извор страха од покојника, нов повод за вампирска искушења:

Она ништа не сме. Само, као молба за извињење, опроштај, што се усудила да мисли о другоме нечем, почне да јеца:

— Твоја, твоја. . .

И измиче испред покојника цептећи од страха, што на дну срца осећа да то „твоја, твоја“ није можда истина.

Да резимирамо. Бора је сјајном и непогрешном психолошком интуицијом ушао у један од најсложенијих психотичких процеса објашњавајући како у ауторитарном друштву настају морални комплени и аутоцензуре које прете да трајно фрустрирају или егзистенцијално угрозе зависну личност. Личност формирана за ауторитарну послушност доживљава Ерос амбивалентно: као животну шансу и као извор пропасти. Ерос је дакле једина шанса да се потлачени и психички завистан субјект ослободи ауторитарне стеге. Али да би био ефинасан, Ерос тражи морално чисту позицију: Аница је нема, јер је волела једног а удала се за другог (деловањем социјалне забране). Тиме је отворено поље за појаву осећања кривице, које се мултипликује Митином смрћу, која у Аници активира жељну кривицу. Тиме је психотички круг оцртан и затворен: ненадмашном уметничком снагом писац слика све егзистенцијалне манифестације ове заробљености по једном беспрекорном психотичком сценарију.

У *Увелој ружи* отвара се дуализам између осећања и газдашног поноса безболно се разрешавајући у корист овог другог. Мајна се појављује као препрека за остварење љубави. Мајна у којој се сва еротика после мужевљеве смрти преобратила и с највећим тврдичлуком стисла у породични понос, гордост имена и коленовића као и тежњу да се друштвено рехабилитује — преобраћа и сина од меког али безвољног емотивца у пуко средство те њене, друштвено и чаршијски инспирисане амбиције. Овде се сусрећемо са чудним парадоксом: и поред силне љубави према сину, син је само објект класне и породичне амбиције. Наизглед, љубав не значи и не подразумева признавање права и свест о аутономији вољеног објекта. У том случају логика љубави своди се на гесло: волим те зато што од тебе очекујем да оствариш моје амбиције. А моје амбиције су повраћај друштвеног статуса породици, васпоста-

вљање начетог или изгубљеног породичног угледа. Пошто је индивидуа потчињена ауторитету породице, еротика страда. Али то је само један, површински слој који се одиграва у сфери друштвене свести учесника ове породично-еротске драме. Постоји и један дубљи који објашњава парадокс раније поменут: породични понос с којим се мајка стопила до непомирљивог породичног императива само је несвесна маска за инцест и одбрану од инцеста мајне према сину! Према томе, породични статус и друштвени углед породице односно мајчина тежња за рехабилитацијом на друштвеној лествици само су маска за инцестуозну, похотљиву, грабљиву и посесивну Мајку. Стапањем са породичним поносом и амбицијама друштвене рехабилитације ненад чувене и угледне куће, мајка се и сама спасава од инцеста према сину, али по цену да и њега лиши права на љубав: тако се инцестуозност сасеца у корену или задржава у статусу несвесно присутног латентног, пасивизираниог елемента применом система двоструке жртве и одрицања: и мајне и сина!

Борисав Станковић не открива присуство инцеста експлицитно него сликајући његове посредне манифестације, тј. маскирани инцест и лукаве мере мајне, инспирисане и маскиране чорбаџијским интересом, ноје она предузима да би украла инцест и тако га, посредно, преобратила у породично ангажован и користан принцип!

Да би се остварила породична амбиција, у игру ступа и бака, а познато је како баке умеју да разнеже своје унукe, те удруженим радом мајка и бака запајају свога сина односно унука поносом и амбицијом, те га тако скрећу са његовог властитог пута и намећу му туђу личност. Писац је детаљно описао како се умртвљује Ерос: на дечка и младића непрекидно се врши притисак, комбинован од уцене (здравље), поноса (осећање да је коленовић) и породичног месијанства (обнова богатства и имена породице), све док му не утуве до у срж бића да је његова мисија друштвена рехабилитација породичног угледа а не развијање личног емоционалног живота. Ерос се додуше одупире, али са унапред јасним предзнаком да чулна страст, еротика, представља опасност по његов живот и амбиције које му је наметнула породица. Борин јунак попушта свом еротском изазову, доживљава тренутне топле и страсне чулне еротике са својом изабраницом Станом, али као да је за све време начисто са тим да од ове страсти и љубави неће бити ништа, унапред му је предодређен пут који је прихватио, а ово је само тренутак еротске слабости који не утиче на одлуку. Тако Борин јунак води двоструки живот: ноћу влада љубав, магија топле страсти и еротике, неодољива поезија амбијента и љубави, дању — понос, разум, осећање величине, породична сујета и амбиција. Према Стани је у амбивалентном односу: осећа њену еротску драж, али и одбојност: друштвена забрана маскира се отпором према Стани због њене апсолутне, ропске преданости и поданости! Међутим, његова права драма почиње тек онда кад он својом колебљивошћу и подељеношћу свога Ероса допусти да њена и његова мајка удаду Стану за другог: тек тада му сине шта је све изгубио, али му од тада па до краја живота остаје само да се суочава са последицама које ће му овај губитак донети на емоционалном и психичком плану. Јер он

је својим двосмисленим и нунавичким држањем потпуно деструирао и унесрећио своју бившу девојку: осујећени Ерос у њеном случају извео је читаву деструкцију њене личности, и од једне емотивно и људски пребогате личности учинио сиви, безлични, испражњени костур некадашње пребогате егзистенцијалне пуноће.

Препреке остварењу еротских жеља и снова везаних за одређену особу најчешће су разлике у социјалном положају, угледу и имовном стању, ређе су то разлике у степену образовања или припадности другој вери и народности. Ова последња околност пружала је прилику писцу да уобличи једну приповетку са трагичним расплетом: *Стојанке, бела Врањанке*. Под притиском обострано неотклоњивих препрека које поставља разлика у вери и народности Ерос, свакако у складу са агресивном структуром личности, прелази у разорну, убилачку енергију, незадовољени страсник убија вољено биће јер друкчије не може да смири свој Ерос. Ово су ретки тренуци у Бороном приповедању над је Ерос толико егоцентрички устројен и оријентисан, над је окнофилски везан за објект да је априори лишен могућности да се било како превазиђе или сублимише сем уништењем објекта. Насупрот овој моралној ерозији Ероса, у Борисава Станковића је, најчешће, јако присутна тенденција за оплемењивањем Ероса. Тако на пример, једно од уобичајених средстава да се то постигне јесте претапање чулне лепоте у естетску односно моралну. После описа Пасине физичке и чулне лепоте у приповеци *Увела ружа* (други наставак или одломак из *Дневника*), Борисав Станковић овако наставља:

Све јој је то давало неку племенитост, драж и милину у њеним покретима.

Цео опис нема ничег чулно-разблудног или еротски провокативног, агресивног или приземног, физичка лепота трансцендира у моралну и духовну лепоту задржавајући и естетски усмеравајући физичку привлачност.

Колико је, међутим, овај свет еротски осетљив, чулно поводљив, узбудљив и лако покретљив сведочи и тај податак да је довољно само читање „мантафа“ па да у свих присутних изазове праву еротску грозницу:

И ните, „мантафе“, ишле су све лепше за лепшом. Из њих се је распростирао онај источњачки жар, бујност, страственост. Речи љубави, милоште, тепања, нада, усхита, миловања. Све је то тенло, бујало и киптало. Крв нам се угреја, очи, ужнарише, срца су нуцала, образи горели а груди дрхтале... Умало па се сви осећамо загушени, узбуркани и стешњени...

И овде је осећање стида и *срамоте* („Немој! Срамота је! И трже се, ослободи, па побегне.“) препрека било нанвом чулном додиру бар док је девојка још девица. Чулни додир је под табуом, раније смо видели његово сакрално-магијско порекло, најчешће је он још увек или ускла-

ђен са схватањима субјекта или му надређен те тако одржава еротску равнотежу са моралним обзирима и препрекама односно забраном, али неке девојке успевају да га рашчине магијске фиксације.

Ни у овој причи није било ништа од љубави иако су се њих двоје волели, јер чим је он отишао, а „он” је називач приче у првом лицу, девојку удадоше за неког Тому, богаташког сина. Док су родитељи били живи, њихов ауторитет служио је као поуздан регулатор његовог, Томиног понашања, испред чега се крила мала тајна, један еротски набој који чека свој тренутак да букне и распојаса личност коју само присуство живог родитељског ауторитета држи на моралном окупу. Смрт доводи до прекретнице: Тома се одједном пропије као да је у њега ушао бес. А тај бес је у ствари унесређени и посрамљени Ерос који се свети.

Тома је одрастао под патријархалном стегом родитељског ауторитета: сувише их је у свему слушао, стално је живео у страху од њих, сувише су му придавали личност, обезвредили, свели на привесак и објект, и сад им се након свети несвесно бирајући да чини оно што му је не само „при руци” него и што би сигурно највише погодило његове родитеље да су живи: банчи, пијанчи, отуђује део по део имања, „вучара” се са којеканвим женскињем, туче се по чаршији, а код куће бије и мучи своју жену Пасу без икаквог видљивог и рационално ухватљивог повода, као што је то већ случај кад се ради о ирационалном пражњењу несвесног.

Борисав Станковић има тако свеобухватно развијну и проницљиву способност, заправо моћ социолошке опсервације да не може да му измакне чињеница да чим се осећања и еротика повуку, овде у једном општем процесу распадања целе куће и моралног суновраћања Томе, активисањем стида класни јаз долази до изражаја и поред доскорашње присности: жена свог мужа ословљава са *господине*, чиме се означава не само морална дистанца која се међу њима створила него и њено несвесно страхопоштовање као према човеку који разбија табуе и друштвене ауторитете. Тиме делује на њено несвесно, и само амбивалентно, јер је оно магијски и митски регредирало, на двострук начин: сакрално и профано, јер рушење ауторитета буди дивљење и изазива ужас. Тако се остварује улога Ероса као поништитеља социјалних разлика.

Томин садизам настаје у сфери „искривљеног” Ероса: он туче своју жену зато што су га родитељи оженили не водећи рачуна или не хајући да ли воли другу: субјект његове судбине постаје објект освете за ту судбину. Овде се реализује идеја да незадовољена еротика, чим се зависна личност, податна ауторитету (тај тренутак или изазов представља овде смрт родитеља чијем је страху и ауторитету беспоговорно био потчињен), ослободи тог ауторитета — почиње да се мења у негативном смислу у правцу агресивности, деструктивности и помаме како би субјект могао да у пијанству, банчењу, малтретирању, у ствари одступању од свих друштвених конвенција и норми (освета Ероса родитељима који их и конкретну и симболички утемељују!) утољава неутољиви бол због неостварене љубави.

Баба Стана је еротско-сензуална, чулно-распусна приповетка у којој Борисав Станковић, у лику баба Стане као и њених баханала, слави неспутане манифестације Ероса као симбола свеопште ослобођености људске личности, пре свега слободе и права да се радује и ужива, да се слободно предаје чулним страстима, насупрот ћифтинској, усногрудој, моралистичкој, лажљивој и пуританској чаршији која би цео живот хтела да стегне у лажне норме које сама потајно руши.

Ова погибелна весела, уживања, страсти и сладострашћа, кроз пијанку, игру, свирку, грају, насладе; све те разне али у основи људске сласти и страсти, сви ти еротски и аутоеротски набоји, па онај тренутак над већ остарела баба Стана заигра као у најмлађим својим данима — све то има везе, посредне или непосредне, са несрећним љубавима и судбинама, са друштвеним табуима: то су тренуци разбијања свих норми и табуа, па и оних или нарочито оних који окувају Ерос.

Подвођење којим се бави баба Стана, над је већ престала њена еротска активност, има и једну психолошко-еротску компоненту: идентификујући се са тим младим курвама које припрема за обљубу, а припремајући их унапред чулно дегустира оно што предстоји, баба Стана се, нарочито кроз своју миљеницу Цвету, на заласку свог живота последњи пут еротски иживљава. Еротика је у ње толико јана да мора да се задовољи макар и кроз супституцију! Тако имамо призор аутоеротике која прати припрему Цвете за њен еротски поход.

Еротика служи, на измаку животног вена, и као компензација за све оно што је уживоту изгубљено, било туђом било својом кривицом:

Танође и Мана Грг. Као да никада није ни престајао. Мада сасвим крезуб, стар, ипак једнако се ту врзао. Целе ноћи и остајао, више да слуша и гледа те женске и песме. Као да је тек тада увидео како му је целог живота у оној његовој фуруни навек било хладно међ толиким брашном, дрвима, чађи и пепелом. . .

Над је поново прорадила баба Станина нућа, са свирком, игром, пијанкама и лепим женскињем, цела варош, заправо њен мушки део, потпуно је полудела! И то је карактеристично за Борисава Станковића: еротика, у извесним случајевима колективног дешавања, данле еротика као социјално збивање и феномен, избија и овлађује људима као наква манија или зараза!

Међутим, писац је изабрао баш ову старицу, која је у себи ујединила лану жену, распусну еротску бахантнињу и подводицу, да би изразио једну дубоку, философско-еротску концепцију, у ствари најдубљу концепцију Ероса. У њеној психологији и мотивацији за распусни живот у наширем еротско-чулном смислу речи има нешто што одудара од ћифтинске и патријархалне усногрудости ове средине која гуши сваку животност, сваку животну радост и тежњу на срећи, свако отворено и свесно подавање уживању и чулним сластима:

По околним улицама, по капијама, у занлону, мрану, виђале би се матере са децом чији синови и мужеви још нису дошли

нући, како целе ноћи дрежде, стрепе и премиру од страха, ишченујући да се отуда од ње, баба-Стане, не појави... А изгледало је да је баба-Стана баш то, тај страх, ту стрепњу желела: да је једном сви они, цела варош, виде, осете. А не као обично, никад ништа. Човек се роди, живи... Упропасте га, и ни оном да се погледа; целог века ради и ринта, ни реч да му се каже. И још „душа му није за црнву, није за гробље, за опело.“ Живи, дише, а они га сахрањују. И када је тако, онда бар ова деца, Цвета и друге, за живота, док живе, нека живе! Нека се носе, крше. Нека снагу, лепоту троше, распијају... А не као она што целог живота: душу испости, снагу исуши.

У уста баба-Стане Борисав Станковић је ставио речи најдубље критике нашег паланачког менталитета спутаног традицијом, предрасудама, тесногрудшћу и патријархалним моралом, али је истовремено уздигао своју критичну опсервацију до универзалне критике живота уопште, и то у име чула и еротске лепоте, јер физичка снага, страсна чула и лепота су за расипање, трошење, иживљавање. Истовремено, еротично је добило овде још једну димензију људске правде односно исправне људске и животне неправичности. Еротска светлост која пламса од животне радости и уживања баца сабласну сенку на човека који је сам себе спутао, који ринта и рмба као роб, а не уме и не сме да се радује животу и ужива у животним радостима. Насупрот том ропском раду до краја потчињава човека намећући му само ринтање, обавезе и лишавања, Борисав Станковић, у лицу подводице баба-Стане, поставља принцип ведрог, ослобођеног, распусног, чулног и еротичног, противставља му принцип задовољства. Слободна, распусна, поетична, магијско-фолклорна еротика добија димензију психолошке, емотивне и чулне компензације за све неправде које човека очекују у овом ускогрудом, уплашеном, стешњеном и разним забранама застрашеном свету патријархалних норми који је створио свог узор-човека строгих моралних скрупула и потпуне чулне, еротске и емотивне фрустрираности. Тако једна подводица испада протагонист комплетне еротске, чулне, хедонистичне и егзистенцијалне еманципације!

Ови баба-Станини назори ослобођени су истовремено сване трансценденталне наде, израз су чистог, огољеног нихилизма: суочен са са знањем о неумитности смрти и са цињеницом да смрт представља крај свих илузија, човек само у чулном животу и успоменама везаним за њега може да нађе утеху и смисао. Еротика је као животни стил и идеал супротстављена званичном чаршијском моралу, представља негацију његовог лицемерја. Еротика је овде носилац револта и бунта, негација малограђанске идиле (кућа, дом, породица, својина, материјална сигурност).

У овом патријархалном чорбацијском свету постоји двоструки морал: дон се чорбације зграњају над слободним еротским испољавањем, истовремено сматрају за своје природно право да саблажњују на обљубу

кћери својих сиротних и незаштићених чивчија, ноје примају у своју службу као кућну послугу. Чак и овде Бора је веома деликатан. Тај заводнички сексуални чин он уме да најави на савршено дискретан и метафоричан начин:

И тад би њене нануле тако топло звучале, пуна плећа кршила се, и струк, танка половина тако увијала, угибала, да би он, газда, гледајући је већ се разведрио и ушав у трем куће почео с њом да разговара, шали па и у соби где је она отишла да му простре постељу и тамо се с њом разговарао дуго, дуго. . .

Газда опет узимао од својих чивчија девојке за слушнице. Опет оне биле као Софка, исто тако лепе, исто се богато носиле. Газдарица опет ишла по врачарама да роди мушко, наследника. А слушнице опет газди спремале постељу, и увече, ноћу, опет му прале ноге, а ноге му биле беле, беле! (Наза)

Овде имамо пример злоупотребе еротског. Газда, обавијен магијом класне свемоћи и недодирљивости, користи еротску наивност и невиност чивчијских девојака да их учини својим наложницама. Не може бити ни речи о насиљу и приморавању него о рафинованом завођењу, све испада на крају као наивна игра којој се девојке не умеју да одупру. С једне стране вешти, благонаклони а у ствари окорели чорбација који упропашћује девојке не хаје за њихове личне драме и судбине, а с друге стране заводљивост еротике праћене подмићивањем, јер газда набавља за њих најлепше рухо и опрему.

Борина приповетка *Вечити пољубац* усамљена је у његовом целокупном приповедачком делу, она стоји по страни као нешто што се само једном може досегнути. То постаје разумљиво кад унажемо на то да она отвара спиритуалну и метафоричку димензију еротског. Тако Ерос показује и своје друго лице, моћ да се трансформише негирајући чулност и пожуду. Дешава се права мистерија: Ерос ступа у службу продуховљавања љубави делујући тако што се из њеног блаженства, из опојног љубавног заноса, покрене нека селективна снага духа која „чисти” љубав од чулно-пожудних примеса.

О чему је овде реч? Који је први услов да љубав израста у танку спиритуалну силу? Ради се о неоствареној љубави. У том смислу овај мотив се надозвезује на мотив „мртве драге” у поезији. И једном и другом најпре је заједничко то што је у питању неостварена страст. Али сад се придружује други моменат који ово потенцира: између субјекта и објекта љубави неопозиво се испречила смрт. Сад долази још један моменат: време. Из временске дистанце, драгана почиње у његовој свести да се чулно осипа и раствара постепено се дематеријализујући док не постане као пена, ваздух или док не добије исти супстрат који имају и сећања, успомене, меморијске сенке одиграног и ишчезлог. Неостварене љубави могу имати танку мистериозну снагу и силину да их ништа у животу не може истиснути јер нису поделиле судбину испу-

њеног задовољства и уживања које се субјекту враћа засићењем, банализацијом, отупелошћу и разочарењем, чиме се испуњена жеља свети слапорном и неуздраном субјекту.

Међутим, овде је ипак реч о нечем сасвим друкчијем, о једном психолошком парадоксу: иако дематеријализована, неостварена, љубавна жудња се тако чулно опипљиво и засићено материјализује у сну оживљавајући лик драгане у свој њеној чулној пуноћи и снази! Парадокс је у томе што у сну најчулније доживљена драгана има један чисто психолошки смисао и спиритуалну улогу у процесу индивидуације и прибирања јаства. Неостварена љубав дубоко је ушла у чулне корене називача приче али је истовремено постала оруђе његовог несвесног на плану једне дубоке онтолошке и егзистенцијалне мисије односно потребе за преусмеравањем бића.

Субјект је остварио један сасвим свој и целовит живот, али незадовољство је остало јер је свани животни модел у тој категорији унапред осуђен на то да се на крају заврши и доживи као разочарење. С времена на време, у виду неоодољивог сна, драга га подсећа на оно што је у животу заувек изгубио, а чему је несвесно и даље усмерена целопупна његова емотивна и еротичка личност. Ерос преузима највишу егзистенцијалну и креативну улогу: кориговање и преусмеравање процеса самокреације и индивидуације, повремено исправљање личности у њеној вредносној усмерености. Јасно је да се ради о надирању несвесног:

Изненада, без икаквог повода, у години дана а некада у две и три године, тек морао би једном да снева тај сан.

У једну руку, ово је, узалудан у глобалном и тоталном, а веома продуктиван у горњем смислу, покушај несвесног да „врати” точан збивања унатраг и да га фиксира за тачку у којој је живот субјектов представљао најпунији и најаутентичнији доживљај. Све што је после тога дошло није могло да истисне ту несвесну жудњу за оном правом и једином величином, неупоредивом, идеалном, непостојећом и тиме, тим непостојањем јачом од сваке постојеће љубави! Истоветна философија иманентна је Коштани у драмској верзији где јунакиња каже: зато што се нећу удати (него само сањати) ја ћу имати бољег мужа но што га могу имати у стварности.

И што је при том још најважније, овде није у питању несрећан и неуспео брак или брак из неког другог а не љубавног мотива. Напротив, он је и те како волео и воли жену с којом се оженио и с којом је изродио децу на своју срећу и понос, али ипак, и поред свега, ово остаје у њему нетакнуто сачувано, неживљено, неотклоњиво! Питање је: да ли је то последица чињенице што није остварио своју идеалну љубав или се идеја о идеалној љубави и њено несвесно израстање у суштствени егзистенцијални смисао јавља као последица неминовног разочарења у баналан живот, у малограђански живот без више идеалне и духовне димензије, или су у дејству оба чиниоца међусобно се преплићући и допуњујући?

Увек сања један те исти сан: похађање идеалне драгане у сну. Преведен на језик аналитичке психологије, то су „материјализовани“ сусрети са сопственим несвесним. Ова приповетна нарочито показује колико је Борисав Станковић савремен писац и колико се разуме у психолошке процесе чију је дубинску структуру и значења открила тек савремена аналитичка психологија. Очигледно овде се ради о личности која на свој начин (димензија сна) живи двоструким животом: свесним и несвесним, дневним и ноћним, при чему се успоставља једна психолошки, егзистенционално и вредносно крајње продуктивна веза и између ове две сфере. Онај први живот, „дневни“, којем је добро прилагођен (и ту је Борина априорна визионарска исправна свих савремених теорија психотерапије које у неприлагођености виде изворе свих менталних нелагодности или осцилација савременог човека!), траје неупоредиво дуже, годину дана, две или три непрекидно. За то време он живи животом човека који је успешно изградио своју *персону*, постављајући је као штит између света и оног најдубљег у себи, прилагодивши јој се, задовољан као и сваки малограђанин који има стабилан живот, са уобичајеним просеком и протоком радости и среће.

Али Бора управо и показује да тај малограђански „имиц“ не може да задовољи дубље присутна несвесна стремљења која у себи носимо: одједном, без икаквог повода, његов јунак нашао би се у сну који му отвара сасвим друкчији поглед на његов дневни, сванодневни, лепо сређени и уравнотежени живот, живот без проблема, муна и патње. И тек у том сну, никако на јави, он је у стању, ма и по цену да потпуно промени расположење које ће га и по повратку у јаву на чудан начин држати једно време, да истини погледа у очи са једне друге, дубље, објективне, философско-егзистенцијалне тачке гледишта, и то тек у присуству и, у ствари, посредством своје идеалне, сањане и неостварене љубави.

Она се, та идеална драга, јавља овде, не само формално као женски принцип једне разбољене нежности и чулно-сладострасне податности, него пре свега у својству и функцији једног вишег вредносно-усмеравајућег принципа, једног идеалног животног модела: као свеволећа Мајна заштитница, не само као љубавница, него и као најмилија сестрица, у њеној личности безболно и без икаквог трења усаглашавају се едипално, еротско, мајчинско и етичко. А све наткриљује и регулише један сазнајно-философски принцип који унапређује личност и који подстиче у нама снагу да сагледамо истину о себи али и да издржимо то суочавање и то непрекидно кретање између идеалног и стварног.

Само под заштитом те духовне силе у нама као и њеним посредством Станковићев јунак је у стању да сазна целовиту истину о себи. Лик идеалне драге, попут Дантеове Беатриче, води јунана до најдубљих увида али не у тајне света, раја и пакла као у Дантеа, него у мистерију личности, бића и јаства. Захваљујући својој идеалној драгани, Станковићев јунак је у могућности да положи себи права рачуна о свом животу, да изведе животни биланс који је нешто сасвим друкчије, супротно од онога како га он, а свакако и други који га гледају са стране, види

на јави, у свакодневној, прагматичној животној рутини. Дакле *она* је као Дантеова Беатриче, али и више од ње, његов добри дух, мајка-заштитница и мајка-утешитељица, али и провокативни принцип који га оспособљава да стекне дубље и релативне увиде у своје стварно животно стање и животну ситуацију, што му свакодневна рутина и прагматичка прилагодљивост онемогућава. Бора у ствари открива да је прилагођеност животу најопакнија страна одакле прети погибија опасност духу и целини личности, њеним највреднијим садржајима. Виталност потпуне прилагођености обичан је привид и заблуда која може да упропасти човека ако му Анима није будна и идеално усмерена! Преко сна он се, дакле, сусреће са својом Анимом, која му се јавља у облику девојке с којом је доживео прву љубав. А ево шта се дешава и како се *она* понаша у тим њиховим ноћним сусретима у сну:

Она, мада је боли што њему није добро, али ипак срећна што је њему свуда без ње тешко, грца, диже своју пуну и меку руку и почиње полако да га грли. И да би на јаче, боље, загрлила, држи му потиљак својом ручицом. Он осећа врелину њеног длана и притисак мених прстију по коси. Привлачи га к себи, уноси му главу у своја недра, а све се она уноси у њ. Он почиње да осећа мирис њене носе. Онај мирис, за који се целог живота надао да ће га, љубећи, осетити. Са врелих јој јагодица, образа и сасвим голог врата почиње да га потреса она врелина љубљена тела. Није знао зашто му је слађа, милија. Да ли што га као сестра, мати, толико жали, бди над њим, што га толико воли, или као жена, девојка. Грлећи је, и то не рукама него целим собом, испод пуних јој плећа, под прстима своје руке, осећа како јој је месо врело. И што је најглавније, услед додира њеног раскошног тела, не осећа, као што је целог живота осећао грлећи друге жене, оне безумне страсти и пожуде, него са неисказаним блаженством осећа, грлећи њу, како му се душа чисти, а тело, снага, изумире, нестаје.

Ево како се усложњава и мистериозно расцветава његова Анима: најпре, она уједињује у себи разнородне и по моралним нормама свакодневице неспојиве функције (мајка, сестра, љубавница у једној идеално пројентованој особи), а затим долази до спиритуализације кроз мистерију чулно-сладострасне концентрације: све почиње од чисте чулности и чулно-еротских дражи и надражаја, а завршава се потпуним ишчезавањем путеног и телесног, претапањем у спиритуално. Али за тај поступак мистериозне трансформације већ постоји један паралелизам: трансформација од чула и осета до појма и апстракције у људском мишљењу! И овде се у ствари одиграва тај исти сазнајни процес по опште важећем моделу: *чулно-еротско-врхунац еротског-мистериозни скок у идеално-спиритуално.*

Прва фаза путености кроз коју и *идеално* и *апстрактно* и *спиритуално* мора да прође обојена је снажном еротско-сенсуалном сензаци-

јом која је и физиолошки упојединачена: *мирис њене косе* у ствари је поетска симболика жене која ејакулира, симболичка супституција за еротско посредовање, то је константа коју љубавник тежи да задржи без обзира на промене љубавних партнера односно објекта љубави. То је највиша еротска тачка његовог путеног доживљаја како њеног тела тако и њене личности, и са њом је и везана парадоксна ситуација, мистерија преображаја: како путени доживљај све више расте и што више осећа врелину њеног тела, доживљај чисте и огољене еротске путености трансцендира сам себе и по смислу и по садржају. Чулно-еротско преображавање се по начину и смислу доживљава у мистерију личности, у средство за окупљање и интеграцију јаства (отуда је грли на рукама „него целим собом”, што укључује целу личност дакле изводи се еволуција од чула до јаства) и, истовремено, долази до квалитативног скока: путени доживљај се преображава у спиритуално блаженство које има нарактер духовног очишћења („осећа. . . како му се душа чисти, а тело, снага, изумире, нестаје је”), одиграва се тајанствени скок из анималног и духовно.

Крактеристично је да еротске мене воде у дубље преображаје разних сфера личности и јаства као њеног смисаоног, вредносног и интегративног принципа. Ове промене обухватају не само јунака приповетне него и његову Аниму: у даљем току Анима губи својства припадности некој реалној женској особи, како се, ради ефикасне чулности, у први мах доживљава, или, тачније, од реално постојеће особе, од некакве стварне „прве љубави” коју младић напушта чим се ишколује и оде из родног места (што је позната тема у Станковићевим приповеткама), она се преображава у идеалан женски лин, мушнарац се сусреће са својом Анимом, са идеалном пројекцијом жене, са идеално женским у нама, и тиме почиње сложени процес симболизације (Бора открива да је Анима, у ствари, принцип симболизације, принцип стварања. Исто, пре њега, и Гете). На тај начин идеална пројекција женског, Анима, креће се у осцилацијама од крајње путеног до спиритуалног које се уздиже до Принципа. А ево како је почело:

Још над је био овде и растао, када је још башта цветала, са часме у млазевима вода шинљала, горе по горњем спрату винова се лоза ширила, овде у соби мирисали опајани филми и чисто рубље, у кујни горела ватра, био жив отац и ма-ти и он већ био велики. И онда, први пут кад је њу осетио, први пут кад је о њој почео да мисли! Она почела да му се јавља, оно чела да му облеће, на уши да шапуће и, као милу-јући, да га буди. И када је у сваком цвету њу почео да гледа, у свакој песми њу да осећа, у свакој комшиници девојци њу да тражи. Са њом да леже, спава, са њом да се буди и ди-же. И од раздраганости и среће што ће доцније у животу сигурно на њу наићи, што ће је волети, љубити, тепати јој, није могао ваздуха да се надише, неба да се нагледа, сунца да се наужива. . .

Овде је трагање за својом Анимом повезано са најпоетичнијом, али у извесном смислу и мистичном концепцијом. Она му се „јавља“, облеће му оно чела, шапуће му на уши — ово облетање око чела као да је парадигма за један чисто мистични доживљај жене: Анима се у ствари бескрајно преображава, час је путена, час мистична појава, неухватљива и неодредива, час омамљиви мистични и спиритуални наговештај и магијска игра; она је архетип женског, селективни модел кроз који тек треба да прође његово целокупно надлазеће еротско искуство. Она је најпоетичније суштаство које се идентификује са цветом и песмом, она је обећање за будућност, перспектива која се пред њим радосно отвара најављујући предстојећу љубав и срећу.

А у ствари ни он сам није био свестан колико је то трагање за идеалом у животу унапред осуђено на неуспех, јер су захтеви сопствене Аниме, која у њега оличава и љубоморни принцип мајке и њену неизмерну посесивност, толико високо постављени да им не може одговорити ниједна девојка из стварног живота: тако мајчински принцип преко Аниме, тежећи да унапред осујети сину љубавну срећу да би га као посесивна Мати трајно задржала за себе или бар у својој опсени, омађијаности, опчињености илузијом идеала који је ту на дохват руке — у ствари постигне ненадани учинак: фаустовски осуђује га на вечито трагање и вечито незадовољство постигнутим, чиме га, у новој, Станковићевој романтичкој варијанти, спасава од животне рутине, отупелости и фрустрације. Тако се Анима, подстицана Еросом, усмеравајући га и позајмљујући му своје циљеве, показује као најсигурнији заштитник идеалног и поетског језгра у човеку.

Услед јаке еротске путености и напетости која прати јављање женског идеалног бића, његове Аниме, јунак Борин је делом и у забуну јер свој архитипски женски идеал доживљава као селективни принцип по којем треба да нађе стварну жену у животу. У ствари, сам идеал је амбивалентан тачно у складу са двоструком људском природом: колико му пружа утеха и умирење, путену и емотивну накнаду за сва разочарења у животу и у живот, толико га стално подстиче на критичко посматрање и преиспитивање свога живота (једном у години, у две или три године), а онда га после тих ноћних, халуцинантно-сновидних сеанси толико отуђује од свега реалног, да му треба времена да се поново врати у животну рутину и са новом еротском снагом и енергијом коју му је подарила његова Анима, препусти се уходаном животу с новим полетом животне радости.

На симболично-спиритуални начин, писац нам говори о осцилацијама у животном интензитету, о уздизању и падању животног елана: над год човек западне у умртвљујућу рутину а да тога није ни сам свестан, „јавља“ му се идеална пројекција живота, еротски обликована у његову Аниму, да га суочи са истином и пружи руку да се вине навише. У непрекидним додирима са својом Анимом човек поново прикупља идеалну подстичућу снагу да покрене свој живот из устајале, механичне рутинске прансе, са оне најниже тачке животне банализације која је равна духовном ништавилу и смрти, те да му рутину замени новим за-

носом, новим полетом, новом животном енергијом. Еротика, обзнањена као Анима, изнова улива животну снагу и радосну вољу за животом у тренутку кад нас животна рутина и банална свакодневица доведе до потпуне духовне и виталне ентропије.

Обнављање животне снаге и радости живљења одвија се данле по следећем моделу. Ради се о човеку који има срећан, угодан, прилагођен живот. Он воли жену с којом се оженио, децу коју је с њом изродио, посао који ради. Па ипак, у једном тренутку долази до гушења у животној рутини. Где је излаз и ко му прискаче у помоћ? Има један део његове личности, један део његове психичке сфере који будно мотри на њега и прискаче му у помоћ над банална свакидашњица сасуши животну виталност. Идеална пројекција „вечно женског“ јесте та неуморна психичка динамика која се преобранјано и функционално креће између Ероса, Аниме и јаства. Захваљујући њој, човек оноштао у баналитету свакидашње животне рутине стиче драгоцен сазнајући увид: открива своје промашаје, своју спарушеност, своје неуспехе, свој бол, своја разочарења, што се све крије иза маске успешне прилагођености у животу односно животне успешности. То је та бивствујућа носеолошка димензија која допушта да овај женски идеал схватимо као аналитичну Беатриче наших дана.

Али она је и у функцији јаства: Анима у једном тренутку, испуњавајући највишу психодинамичку сврху, остварује улогу интегративног принципа, јаства, обнављајући и употпуњавајући личност, односно оспособљавајући је за нови банални циклус, тј. да баналност изнова претвара у поезију. Интеграција личности остварује се као спој свакодневне, прозаичне личности, личности припремљене за свакодневну, животну праксу, са романтичним, идеалним животним еланом и пројекцијом, са оном духовном снагом и силом која има ту моћ да обухвати баналитет и животну рутину уздигне до степена радосног и аутентичног доживљаја. То обнављање духовне снаге представља најлепши и најеротичнији поетски тренутак, тренутак кад еротска устремљеност, кад Ерос (јер субјект види идеални женски лик искључиво као објект своје жудње) прераста у спиритуалну силу која га чисти од профане чулности (трансформација од еротике у спиритуални Ерос), а тај процес очишћења сабира снагу која ће га оспособити за повратак у реалан живот.

Повратак реалном животу тражи време за прилагођавање, и оно је болно и мучно тачно толико колико је било чулно сладострансно и спиритуално појудно оно живљење у сну са идеалом пројекцираним као женски лик. Кад се ослободи и тог ропства, јер и њега мора да се ослободи, обасуће га плодови преобрајаја. Осетиће нови укус живота, нови елан, и све оно што му је дотле било туђе, страна, расплинато у безобличеност рутинизираних и баналних животних свакидашњица, поново ће добити своју непоновљиву примамљиву драж, која животу враћа смисао чинећи га предметом аутентичног доживљаја.

Анима се веома лукаво понаша према свом субјекту: засићеног и отупелог у животној свакидашњици, она га одваја од света у којем живи стварајући између њега и света један осећај отуђености, један

вео на чудан начин преображава ствари и бића према којима субјект дотле није имао никакву селективну дистанцу. Тај еротско-сензуални и идеално-спиритуални додир сна утиснуо би се између њега и његове реалне околине мењајући му дотадашњи смисао, боју и укус, неки истанчан прелив отуђења све би обавио:

У соби деца и жена још би спавали јутарњим сном, разбацани по постељи, са мирним и сувим изразима лица. И жена, коју је целог живота толико волео, и деца, са којом је имао толико среће, поноса и муна, тада би му изгледали некако друкчији. Кроз стаклена врата гледајући у другој, гостинској соби намештај: фотеље, канабе, још са отисцима тела од јучерашњег седења, слике, књиге и украсе што је он целог живота скупљао и мислио да му је то највеће благо — све то, цела кућа дође му страно. И то не они њему, него он њима, као да је неки гост, путник. . .

Дејство сензације у сну односно изазвано сусретом са Анимом у сну је толико јако да се наставља и у будном стању као физички доживљај, као материјализована, опипљива драж:

Чешљајући се испред огледала, једнако би осећао како су му уста још увек слатка, како му кроз грло једнако клизи пријатна голицавост. Провлачећи прсте кроз носу осећао би драж и милину.

Тихо да се не би нико пробудио, чисто бежећи, као да би сачувао све ово чега је још пун, излазио би на улицу.

Тај надражај стечен у сну толико је јак да море успутних дражи није у стању да га умањи, измени, истисне. Напротив, он се тако усидрио у њему да га инспирише и мотивише. Тај тотални и радијални преображај његове личности под дејством сна и дражи у њему онушаних, трајао би интензивно по неколико дана и чинило би да себе доживљава као отуђено биће, што је изазвало у њему осећање кривице према породици:

И то би трајало по два три и више дана. Не би могао самога себе да позна. Све би му било страно као и он сам себи.

Код нуће, код жене и деце, осећајући се као канав кривац, бежао би од њих и крио се.

Присилна еротско-едеална халуцинација прогањала би га неко време остављајући за собом чврсто материјализован траг у његовим осетима, дражима, чулима као непролазан осећај, укус, сласт, па би се та игра циклички понављала:

Никако не би смео очи да затвори а да не би одмах било оно. Њена уста и тај пољубац, и одмах још јаче, двогубно,

да му снага и душа дрхте и миришу. У ушима једнако би му зујали одавна заборављени напеви. У устима неке речи, чак и стихови; док напослетку, једва једном, не би све то ишчезло, и он се смирио. Па да опет, ко зна када, али сигурно после две три и више година исто тако одједном не зграби га, потресе и одбаци од себе сама тај сан, тај пољубац, и да га понова, мада би мислио да је то већ нестало, усахло, обузме љубав, миље и срећа, и да опет људе, свет, који би се морали мрзети због сванидашњице, понова заволи, поново осети сву радост живота.

Борисав Станковић овде остварује једну у суштини грандиозну романтичарску концепцију: то је судар јаве и сна, стварног и идеалног, чулног и спиритуалног, баналног и поетског, судар који се динамички обнавља али и разрешава као синтеза супротности, као њихово јединство. Са хумором, без патетике. Еротско је постало поетични катализатор света свакодневне профаности и тривијалности али не за то да би јаз између поезије и стварности продубио до потпуног расцепа него за то да би *Ерос пронашао модел за опстанак поетичног субјекта у духовној свакидашњици*. Магијски круг Ероса се затвара у тачки у којој је и почео: издвајајући се из субјекта, из његове најниже и огољене чулне потке и уздижући се као његов мистично-спиритуални принцип до Аниме и јаства (јаство пројектује личност за будућност), он му се враћа као аутоеротизам, субјект се поново спаја са својим Еросом који је описао мистични преображајни пут од сладострашћа до одуховљеног идеала и од идеала поново до сладострашћа или сад обогаћеног интегративним и одуховљавајућим функцијама, које га оспособљавају да поднесе животну прозаичност.

Бол због неостварене љубави и немогућим и непостојећим идеалом, за идеалном драгом коју посесивна Анима распиње од фата-моргане, прогањају и Јовчу у истоименој приповеци:

Узалуд би све свираче из вароши доводио, али нико да му отпева и одсвира то што он тражи. По неки пут, у неком гласу, отргнутом звуку, као да наиђе на то:

— А! де то! . . . И ништа више не да до само то.

Цигани изненађени баш то прекину и питају:

— Шта газдо?

— Ах — почне он да бесни, бије Цигане и гони да поново то свирају. Али они никад више да то погоде.

Жена му, над види да он почиње већ то да тражи, бежи и трчи кући. Зна да ће он сад њу. Да ће доћи кући, да ће је затворити у собу, довући јатагане, пиштоље, поређати их испред себе, па ће њу нагнати да се свуче и да му тано, подаље од њега, пева, пева. . . А он целе ноћи да пије и пуца из пушана. Да је час узима, меће на крило, нити и, сав распа-

сан, раздрљан, готово крвав од нене силине, пева бесно, али некако тужно, чежњиво као за неким нинад неоствареним сном. . . Па би се и тога брзо заситио, и опет би дизао се и опет са свирачима, читавом халабуном одлазио, ређао механе, ишао чак у чивлук, враћао се, опет тамо ишао, опет се враћао. . . и тако до зоре лутао једнако певајући то, као тражећ ту мому, шта ли. . . о

На један севдалијски и лумпацијски начин Борисав Станковић нам приказује примену једног старинског, делом магијског а делом симболичког механизма којим се изазива, подстиче, појачава и усмерава еротска егзистенција: певање и пијанчење уз пуцњаву и изложене јатагане који, заједно са пиштољима, симболизују фалус у његовој сексуалној, не расплодној улози. Они су ту не само ради симболике него да магијски покрену у њему еренцију и усмере је према жени. И жена је, коначно, ту зато, али фрустрација је ипак јача од свега. Питање је за чији одговор можда нису дати сви потребни елементи и чињенице у овој причи, да ли фрустрацију изазива опседнутост идеалном женом и да ли се због немогућности да је пронађе и идентификује у животу као одређену и конкретну, стварну жену Јовча женио и развенчавао три пута или је опседнутост идеалном женом само вешта маска и изговор којим Ерос прикрива своју сопствену полну немоћ?

Борисав Станковић открива у овој причи и везу која се успоставља између посесевне и аутократски селективне Аниме и Едиповог комплекса усмереног према кћери:

Али она, на срећу своју, као последње дете, роди му кћер Нацу, коју Јовча као неким чудом заволе.

Од тада он поче чешће код куће да остаје. Истина још онако прек, суров, али ипак није више бежао од куће, дуго на путу остајао. . . Уопште, отада, према свима он постаде друкчији, некако мекши, блажи. И то све ради Наце, као бојећи се да од онаквог његовог пређашњег понашања што њој не буде. Сви су се чудили. А нарочито над Наца порасте и поче да се развија и пролепшава. Јовча више није давао нико да га служи сем ње. Она га је дворила, бринула се о њему, готовила му јело и зачудо сад тако укусно да се Јовча није тужио а још мање враћао јело, бацао га, као што је пре чинио и највише због њега, како говораше, и разводио са женама. . . Наца би га дочекивала на капији, испраћала чистећи га уз пут. Колико пута његови су се изненађивали и готово уплашили кад би га видели где се ноћу диже и одлази у женску собу, код Наце. И тамо, нагнут над њом, остајао је он чувајући је и гледајући како она спава, дише.

А Наца је увек мирно, тихо спавала и, што кажу, у сну расла. Јовча дуго не би се одвајао од ње, као да је у оним њеним од здравља топлим образима, и у оросеним јој усницама од

дисања он нешто налазио, као да га је ваљда подсећало на нешто што је он узалуд толико дуго тражио. И зато би се муком, једва одвајао од ње.

Овај кратак одломак пружа нам обиље еротских и аналитичких увида у тајна збивања, употребу маске и веома префињену динамичку раду мушке Аниме и комплексне везе и односе које она остварује да би постигла свој основни и битан циљ: редукцију Ероса на моно(ауто)-еротизам. Док неке од ових увида аналитичка психологија већ одавно веома добро познаје, увид у основни циљ рада Аниме представља оригиналан пишев прилог аналитичким истраживањима чије резултате савремена теорија несвесног или тек треба да угради или их је, временски, уградила у своју зграду после открића која је обелоданио списатељски рад Борисава Станковића. При том није потребно нарочито истицати али још мање избегавати констатацију да се сва ова открића одигравају и остају у сфери пишевог несвесног, што им нимало не умањује значај него само указује на порекло инвенције као што и повећава наше дивљење јер је овде рад несвесног неупоредиво далеко испредњачио пишевим рационалним и реалним знањем из ове области. Заправо несвесна интуиција овде је нужна компензација за одсуство стручног и било каквог систематског увида у психологију личности.

За Борисава Станковића остало је до краја живота тајна и непознаница да је он несвесно ушао у најтананије структуре психодинамике несвесног. Док он то сâм као приповедач одаје на дирљиво наиван и простодушан начин. Он је уочио да се одиграва једна чудна и помало саблазна симпатија у Јовчином односу према његовој кћери Наци, али иако је објективно дао све елементе за наше савремене закључке да је овде у питању рад Аниме, он је и сам остао зачуђен својим открићем.

Али она, на срећу своју, као последње дете, роди му кћер Нацу, коју Јовча као неким чудом заволе.

Ради Аниме који усмерава Јовчиног Ероса према кћери Наци за писца је субјективно тј. на нивоу свесног сазнања ништа друго до само чудо и он то безазлено и каже. Овде су на делу готови сви најважнији механизми субјективно несвесног да би се едипалној Аними омогућило успешно посредовање у престојавању и прекретању субјекта на хомогеном, аутономном еротизму или моно(ауто)-еротском сједињавању субјекта са самим собом, што је карактеристично и за еротски субјект у приповеци *Вечити пољубац*.

Писац се користи и рационализацијама, и то двоструког типа: и онима које спадају у сферу субјективног и оним које припадају колективном искуству, чиме само потврђује да се ради о једном општем, заједничком нивоу цивилизацијске свести:

Уопште, отада, према свима он постаде друкчији, некако мекши, блани. И то све ради Наце, као бојећи се да од она-

квог његовог пређашњег понашања што њој не буде. Сви су се чудили.

У продужетку Јовча једном својом рационализацијом објашњава зашто се тобоже разводио од својих жена, наводећи један чисто пустахијски, лонално-фолклорни разлог (нису му жене справљале добра јела!) који само говори да се у одсуству правог увида намећу рационализације у складу са нивоом образовања, менталитетом средине, карактером и склоностима личности.

Прави одговор је у првом случају много дубљи и ако га писац у своје име и у име својих ликова из приче не именује правим именом, он нам је дао све потребне елементе да га ми, уз помоћ аналитичке психологије, препознамо и тако „исправимо“ писца. Станковић је најме показао каква динамична корелација постоји између Аниме и карактера, и овим он констатује еволуцију Јовчиног карактера и ублажавање његових сурових црта: пошто је Анима допустила Јовчи илузију да је свој идеалан женски лик за којим узалудно трага кроз живот најзад наслутио у цртама и лику своје кћери Наце, аутоматски престаје осветнички и агресивно-компензациони рад несвесног односа Аниме која терорише његов Ерос: из његовог карактера и понашања највећим делом се повлаче црте суровости и срдитости којима га је незадовољена Анима упућивала и окретала према околини и читавом свету.

Борисав Станковић скида један од велова Аниме: Анима је психодинамично средство или пут којим субјент редукује своју еротску експанзију преображавајући универзални појам Ероса у моно(ауто)еротизам. Док је то овде скривеније и посредованије представљено, у претходној причи *Вечити пољубац* приказано је са сензуалном одређеношћу и фиксацијом из аутоерогене зоне сопственог тела. Овде се то упућивање на улогу Аниме постиже заобилазним и лукавим путем: редуковањем спољног еротског интереса на интерни, трагање за идеалом, које подразумева узалудне женидбе, прекида се усредсређивањем на властиту кћер, у којем се поступку не ради само о едипалној компоненти него о посредном, прено пажње посвећене искључиво кћери, еротском окретању самом себи, јер је она у ствари еротска репродукција лика који је створила његова Анима ступајући у сложену, подмуклу, лукаву и префињену игру са његовим властитим Еросом.

Насупрот Јовчи, у чијој несвесној сфери Анима и Ерос плету најкомплекснију и најтананију игру унутарње динамике, Наца је монотипски еротски тип, сасвим једноставно и нагонско-еротски обојена. Ерос се у њу јавља као сасвим банална и сванидашње позната верзија сенсуалне оптерећености, њен Ерос је на нивоу рада полних жлезда и лучења која траже непосредно задовољење не постављајући никакве услове ни критеријуме при избору сексуалног објекта односно партнера. Ерос је овде у власти полног нагона. Али понижени Ерос свети се ригорозном применом шаршијских конвенција које је Наца прекршила подајући се очевом слуги: казна је немилосрдно и доживотно изгнање из

чаршијске заједнице и спуштање завесе заборава као да никад није ни постојала!

Како се Наца све више развија и еротски дозрева стављајући на дневни ред питање удаје, тако се Ерос у Јовче деформише и регредира на ниво његовог суровог карактера. Не дозвољавајући ни саму помисао да се Наца уда за неког, он у свом карактеру и понашању испољава примитивну спрегу патријархалне посесивности и едипалног нарцисизма:

— Ја сам господар! често је пута говорио у себи. — Ја имам своје чедо, ја сам хранио, чувао и — не дам! . . .

У суштини, кад се развеју ове површинске едипалне индикације које се овде преплићу не само као лукава масна него и као реалан фактор, као природна еротска склоност, са дубљим несвесним поривима и захтевима Аниме, остаје као најбитније то да Јовча обавља једну дубљу мисију у корист свог несвесног: он је своју кћер Нацу неговао, пазио и чувао као опредмећени идеал оног идеалног женског лица који му је дочаравала његова Анима постављајући му највише критеријуме и унапред га тиме осуђујући на јалово трагање, разочарење, севдалисање, пијанчење и агресивно, магијско-еротско понашање.

Овде сад треба допунити сцену психо-динамског рада и збивања његовог несвесног: тек кад му је Ерос ојачао и супротставио се успешно Аними (а њега означава управо онај тренутак препознавања Аниминих опсесија и магијских илузија, везаних за неухватљиви женски идеал, у једном реалном овоземаљском лику, у његовој кћери Наци, чиме у ствари његов Ерос слави победу над његовом Анимом), узалудно еротско трагање и расипање скраћује се на едипалну димензију и успоставља се идеалан однос отац-кћи, при чему Ерос додељује кћери улогу носиоца очеве Аниме. Тиме је силна енергија уштеђена, али је отворен нови процес: драма примитивне патријархалне посесивности иза које се крије покушај спасавања од даљих узалудних терорисања које субјект, Јовча, трпи од своје Аниме. Кад се Анима изједначи са реалном особом, тиранисање Аниме престаје.

Али у тај однос Јовча као и свани други субјект не ступа увек карактерно испречишћен и ментално зрео и уравнотежен, тако да ранију драму са Анимом замењује драма са сопственим Еросом, Еросом који је у власти примитивне патријархалне посесивности и тежње за потпуним потчињавањем објекта љубави.

У приповеци *Чок* писац нам износи нека своја даља запажања о комплексима емоционалних веза еротског типа. Овде се најављује његова омиљена тема сукоба поноса и љубави. Писац показује како комплекс сиротиње и нижег социјалног порекла односно статуса утиче на еротичку динамику и брачне односе.

Ерос ништа не заборавља, ништа не прашта, остаје притајен негде у дну душе, неуништив, да одједном бунне кад се човек најмање нада, при чему може узети разне облике: трансформисане, симболизоване, извитоперене. Овде се јавља платонизована варијанта једног

мотива с којим се раније сусрећемо у Станковићевим приповеткама: еротско и психолошко фиксирање за први љубавни и сексуални доживљај. Прва љубав, поготову ако је била неуслешена као што је то овде случај, остаје у свести губитника непревазиђен модел, обличје у којем је једино могуће прихватање другог мушкарца:

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! Први уздах он. . . И то све због тога што он увек, увек исти, као што је био. Донле ће?

У приповеци *Јово-то* описан је највиши степен поетског, самоуживалачког и изазивачког ослобађања и моралне односно друштвене еманципације еротске чулности коју је постигла једна женска особа у Станковићевим делима. Естетско уживање у себи, аутоеротска нарцисоидност и екхибиционизам, заводничко гирање телом, истицање чулно сазрелих и примамљивих облика тела, потпуна ослобођеност од сваних конвенционалних обзира и патријархалне поробљености Ероса — то су облици еротичке и друштвене еманципације која се носи у крви, као наслеђе, али и као проклетство које мора да разбије породични и брачни оквир.

У приповеци *Печал* Борисав Станковић, који је готово ненадмашан мајстор кад описује буђење топле женске сензуалности, ствара посебан урбани оквир за прво еротско узбуђење:

Време од дванаесте године па до — и она сама не зна докле. Само то време беше испуњено дрхтањем, грцањем од радости и потајне среће. То беше оно грозничаво очекивање живота, живота коме се сваког часа надала, гледала га где јој се примиче, мами је и заноси итд.

Вече се је спуштало: зврка кола, бат пролазника, зеленило Калимегдана, зеленило и тамина изнад које се дизаше као слој прашине; Дунав и Сава бљеште као испопљено олово према рујно залазећем сунцу иза равнина сремских; Земун се црно оцртава. Писак пароброда, железница, хујање електричног трамваја, избијање сахата на Саборној Цркви, и онај, ода свуда: више ње, испод, с лева, с десна, са стране, жагор, шум. . . То је занесе. Полако, хватањем вечера, и она се губљаше. Њена топла рука на образу поче се знојити, из пуних груди поче избијати ватра, цело тело њено бридело је, она га је као засебно нешто од себе осећала. И живот, љубав, срећа дође, дође. Ето је!

— Ех! загрцну се она и застиђена тргну се од прозора, завали у овај исти кревет, забаци руке више главе. И, осећајући како јој глава додирује прса, рунама тарући прамен косе који беше издигла више главе, гледећи колена, врхове прстију но-

гу, заокружене облике тела... са жмиркавим, топлим и као стидљивим погледом, она гледаше слике које пред њу стадоше, почеше се ређати, низати. Сlike: како ће сутра, преко-сутра, ступити у школу, уписати се, упознати. Наћи њега... И онда, онда...

Ово еротско сањарење тако је лепо, ненаметљиво, спонтано и природно изронило из оног описа вечера које се спушта на град да представља прави уникат у делимо Боре Станковића, та природна спојеност, стопљеност и неосетно, невидљиво преливање пејзажа у еротику. Сањарију могло је да подстанне већ само спуштање вереча, то иде једно с другим, али откуда баш еротичку сањарију? Изгледа да је за то био пресудан завршни део описа, где се прелази на „жагор, шум“ који долази са свих страна, он је еротски узбуђује, можда тако што ствара осећање усамљености у општем жагору и шумљењу живота, можда тако што је еротски осетљива баш на звучност...

У Бориној драми *Коштана* сусрећемо се са појмовима еротике као неке врсте колективног мушког лудила, при чему је Циганка Коштана дата само као еротски медијум, као намерни подстрекач и изазивач масовне еротске страсти која целу варош доводи до изbezумљења, што у крајњој линији угрози морал и социјални поредак. Сама Коштана се у свем том општем мушком делиријуму понаша као еротски неутрална, то је за њу, та игра и то распомамљивање мушнараца, занат за који је добро плаћена, ужива додуше у љубавним изјавама, али се држи по страни и кад је убеђена да су искрене и од срца. Да ли је фрустрирана социјалним забранама и непремостивим препрекама или је њено срце на другој страни — то до краја остаје њена и пишева тајна.

Док цео мушки део вароши за њом лудује као за директним љубавним објектом, дотле Митка види у њој најподударнију слику и симболичну инкарнацију Реџеповице — своје непреболне љубави из младих дана. Митков трагични љубавни удес објашњава његову разбољеност и неутолјиви севдах: он не може да преболи Реџеповицу не само зато што се као лепотица и податна сензуална жена везала за њега тако страсно и тако суновратно да је чак ризиковала и свој живот само да би њега заштитила од смртне опасности него зато што га потајно гризе савест: у тренутку заједничке опасности он је мислио само на себе и не покушаваши да заштити своју дивну, сензуалну и пожртвовану љубавницу. Његов Ерос је у том тренутку уступио место принципу задовољства а овај, лишен сваке моралности по природи ствари, стојио се са саможивним нагоном за одржањем. Рушећи све моралне принципе и обавезе, Митка је препустио свој објект љубави на милост и немилост изневереном мужу.

Како је до овога дошло и шта је уследило као казна? Очигледно је да је Митка волео несрећну хануму, али само је питање дотле је то била сензуална страст а кад је настала стварна љубав. Бора открива један психолошки модел који је веома близак психичкој структури из

које настаје *мотив мртве драге* у поезији. Све док није дошло до несрећног расплета. Митка је био везан за хануму врелом сензуалношћу. И то је разуме се, еротика али ту није био на делу Ерос у својој поетској и идеалној величини својих заноса: уместо Ероса, дејствовао је принцип задовољства. Разлика је очигледна: он је саможив и мисли једино на своје уживање и на нагон за одржавањем. Кад се љубавна пустоловина трагично завршила, принцип задовољства се повукао пред Еросом који сад кажњава на двострук начин, еротски и морално. Еротски, тако што продубљује сензуалну везаност за мртву хануму и једно пролазно чулно задовољство претвара у трајну окнофилију. При том му наруку иде управо то што ње више нема. Трајни нестанак драгане анти-више окнофилске механизме.

Али Ерос покреће и моралне механизме: из удаљене перспективе и ван сопствене животне опасности, а у субјективном суочењу са мртвом драганом, принцип задовољства више ништа не значи, он једноставно уступа место механизма гриже савести. Осећање кривице и визуелна окнофилија без икаквог изгледа да их се субјект ослободи јесу трајна освета Ероса себичном субјекту.

Коштана је идеалан љубавни модел на којем се испољава односно који посредује при испољавању еротске шеме Еросове освете: Митка мора да је негује, украшава и подстиче на игру како би га приближила лику и изгледу његове мртве драгане, али при том тражи од Коштана да га не „гледа“, јер њен магијски поглед може довести у његовој свести до имагинарне идентификације, до изједначења Коштана са Реџепагиницом, Коштана је може својим погледом „дозвати, тј. узбуркати сву Миткову потиснуту љубавну страст. Отуда је Митка расцепљен амбиваленцом, она га, по цену мука, спасава од погубељи: он, с једне стране, мора себи визуелно да дочарава Реџепагиницу, али, с друге стране, то дочаравање мора бити дозирано, јер ако се претера мера сношљивости, ако вештачка и симболска слика произведе утисак праве особе која се магијски дочарава, онда је Митка у опасности да се озбиљно разболи. Не може без ње, али не сме ни са „много“ ње! То је муна од које пребола нема. На тај начин, осећање кривице постаје подлога за трајно неговање лика мртве драгане као идеалног еротског узора, од којег еротски субјект не сме много да се удаљи али ни да му се много приближи, јер би и једно и друго било подједнако тешко подношљиво, иако из различитих разлога.

Коштана: Али ованва да сам. Да не скидам минтан.

Митка (бесно, горко): Не! Минтан да скинеш, те груди да ти пуцав. И руне на горе да дигнеш, косу на све стране, те као она, Реџеповица да си. Али да ме не гледаш, јер много муна ће ми падне. Она, Реџеповица, ће ми се упије у памет и ће се разболити. Боловаћу. Недељу дана мртав болан ће да биднем за њума. . .

Писац овде, у атмосфери опште разбољености због неуслишених

љубавних чежњи, обликује трагичну ситуацију у којој се кроз уметне напева, с поетским нагласком, мешају љубав и смрт. Тома тражи да му се пева песма о младој були која је немилована и нељубљена умрла одмах после свадбе.

Тома (*Коштани*): У моју кућу над се улазило, певала се песма:

„Море, врћај коња, Абдул-Ћерим аго,
Туго, врћај коња, пишман ће да биднеш”,
— „Море, не врћам га, џанум, млад Стамено,
Туго, не врћам га, да знам да погинем!”

И ја ћу да погинем! То да певаш ти. Погинућу, хоћу!

... Син ми лежи болан — мртав нена је!

Борисав Станковић успоставља везу између еротике и смрти: љубав је важнија од живота, боље смрт него неуслишена љубав. Али ствар је у томе што Ерос и не може да се задовољи: у партијархалном чаршијском друштву препрене су социјалне забране и жртвовање туђе (синовљеве) еротике интересима куће и породице, материјалном и социјалном статусу, угледу, имену, чаршијском поносу. Отуда је врхунац еротике раван смрти, јер од љубави и страсти разбољени субјект не може да задовољи свој еротски захтев и занос, јер су или препрене несавладљиве или страст премаша снагу субјекта, потребне да се еротика реализује, па се субјекту причињава да је чежња за смрћу једини излаз, јер се у њој потиру неразрешиве супротности између субјекта и Ероса.

Ова драма на најсажетији, емотивно најинтензивнији и најнепосреднији а драмски најочигледнији и најзгуснутији начин показује колико су Борини јунаци унесрећени својом неуслишеном еротиком и сензуалношћу: нико од њих није остварио своју љубав, а многи је од њих остао њоме заробљен до краја живота. Делом због те прикраћености, али још више и најпре због топлог јужњачког темперамента и менталитета који сам носи у себи једну неизбежну метафизичку меланхолију, меланхолију субјекта у којем је Ерос распомаио љубавну жудњу и сензуалну страст која премаша границе субјектове моћи, данле несклад између неограниченог Ероса и ограничености субјекта који прихвата његов изазов — ови људи се распадају од бола и севдаха узалудно чезнући за неповратно изгубљеном љубави.

Хаџи-Томин је непроболан бол у томе што се није могао оженити оном коју је волео него оном коју су му по свом избору довели. Он осећа несхватљиву мазохистичку потребу да поново, ко зна колико пута изнова, доживљава дан своје несреће: мазохизам му је замена за оно што је еротски остало неиспуњено и ненадокнадиво, зато тражи да му се свира она свирна која ће га на то подсетити. У његовом је срцу

„толико пуно скривене, неисказиване љубави, неизмилованог миловања. . . Ох, толико је оно тога било пуно и жељно да ће ми мртвоме земља бити вечито тешна“.

Та нагомилана а неживљена еротика притискује, дави и мучи у толикој мери да субјект прибегава мазохизму како би нашао одушан. Борисав Станковић уочава везу између еротике и мазохизма као њеног принудног вентила, заправо амбивалентну суштину мазохизма: мазохизам није само принудна опсесија извора патње него и њено растерећење!

Тај непроболни, неизлечиви, неутољиви дерт због несрећне жељидбе и неживљене љубави према првој и јединој драгани живота највише и најдраматичније долази до изражаја у овој драми. Али у главног јунака драме Митка има и нешто друго, нешто сасвим ново, дубље и далеко значајније, једна егзистенцијална метафизичка унлетост субјекта чију еротску жеђ, њен апстрактни волумен којег субјект није ни свестан, ништа не може да утоли. То је једна разбољеност пре сваког искуства коју искуство само потврђује и продубљује, једна разбољеност мимо и упркос свим успесима у љубави која се пење у филозофске сфере, једна априорна меланхолија и песимизам, онтолошко-егзистенцијалан доживљај живота као бола, јер је човек болан што живи, нешто непрестано тражи од живота и што ништа нађено не може да га задовољи. Кад Грњан у чуду пита Митка коју он то своју песму хоће, јер „ми никакву твоју песму не знамо“, овај ће на то

Митка: И ја гу не знајем. Само гу у ноћ чујем и у с'н с'нујем. А песма је моја голема: Како мајна сина имала, чувала, ранила. Дан и ноћ само њега гледала. Што на сина душа заискала, све мајна давала, а син — болан! Пораснаја син. Дошла снага, младост. . . Дошле башче, цвеће, месечина. — Замирисале девојке! . . . Син полетеја. Све што искаја, све имаја. Хатови, пушке, сабље, жене. . . Коју девојку није погледаја, само њојне носе неје замрсија и уста целиваја. Ниједна му не одрече, ниједна га не превари, а он све ги целиваја, све вараја и — болан, болан бија. Болан од како се родија. — Тој сам ја! . . . Па од тој бол, јад, — дерт ли је, проклетија ли нека — еве на ногу гинем. Идем, пијем, лутам по мејане, дерт да заборавим, с'н да ме увати. А с'н ме не ваћа. Земља ме пије. . . Ноћ ме пије. . . Месечина ме пије. . . Ништа ми неје, здрав сам, а — болан! Болан од самога себе. Болан што сам жив. Од како сам на свет прогледаја, од т'г сам још болан. (*Седа. Гледа у Коштану, чочене, девојчице. Изваљује се, да их боље види*): Ех, деца, деца слатка! Појте! Пуштите глас. Али чист глас! Иснам да слушам ваш млад, сладан, чист глас. Зашто, моје се је срце искувало, снага раскоматала, остаре-ла. . . Жално, тешко да ми појете!

Коштан (*са сажалењем*): Коју, газда Митне?

Митка: Коју? Ех, Коштан, зар једна је песма жална? Знаш

ли шта је карасевдах? И тој тежан, голем, карасевдах? Туј болест ја болујем (*показује на себе*). Ево остаре, а још се не најиве, још не напоја' и не нацелива'... Још ми за лепотињу и убавињу срце гине и вене! Аха!... И тој не песма, већ глас само. Мек, пун глас. Сладак глас као прво девојачко миловање и целивање. Па тај глас иде, с'с месечину се лепи, трепери и на мен' као мелем на срце ми пада.

Овде је, као што је већ речено, у питању нека урођена, праисконсна априорна меланхолија везана за само искуство са Еросом, али то је искуство опет априорно одређено метафизичким карактером Ероса који као да је саздан и као да се спушта међу људе само зато да би их мучио неостварљивошћу жудње коју у њих усађује. Еротика се не може иживети ни страћити и ма колико је човек немилице арчио, увек ће остати један део неинживљен да му загорчава живот. Желећи да потроши и доживи до краја оно што је непотрошено и неисцрпно, човек упада у фаустовско-будистичне матрице: што више задовољава и иживљава еротиком, све је незадовољнији, разбољенији и несрећнији јер се дно еротике не може достигнути: Ерос тријумфује над сваним ко прихвати његов изазов!

Са еротиком, са одрицањем од вољеног објекта и принудном удајом или женидбом отуда је природно везана и песимистичка философија. Митка овако говори Коштани:

Ајде, Коштан! Дигни се, расвести! Ајде, сватови те ченав, младожења те чека. Дигни се! Не плачи! Слузу не пуштај! Стегни срце и трпи! Бидни човек; а човек је само за жал и за мунк здаден! (*Дигне је а сузе му теку, капљу по рукама.*)
Ајде! Иди!

Коштанана (*подиже се уплакана*): Куда?

Митка: Зар мене питајеш куда ће идеш? Зар ја да ти казујем? Куде? Ех, куде ја, туј и ти. Ја у мој дом, ти у твој! Ти плачи, и ја ћу плачем... Тебе чека колиба, черге, кучики и просење; мене — кућа, огњиште, пепел, дим, жена засукана и с'с тесто умрљана.

На крају долази до објашњења целе драматике: ради се о судару Ероса и Прагме, Ерос је носилац живота поезије и идеалних заноса, емоција — Прагма је заступник и носилац принципа свакодневне животне прозаичности. Први поставља идеалне и неостварљиве захтеве животу, активношћу Ја да прекорачи све границе, друга је носилац принципа реалности и ограничења. Резултат судара је недвосмислен: свесно мирење, прихватање живота са свим ограничењима и карактером судбине која из тога произилази: судбина сваког идеалног поетског заноса је да се на крају мора лишити поезије и заронити у сванидашњу ћифтинску прозаичност.

Ова драма је критика прозаичног, реалног живота и насиља које живот кроз институционализоване облике друштвених односа и друштва-

не репресалије врши над људским надама и жељама, топлим и поетичним, сензуалним и еротским жудњама. Ово је признавање пораза и пораз еротике пред свакодневним животом, дужностима, рутинским обавезама и токовима. Еротика испада на крају као нека вечита песма живота, као необавезно, слободно, „неодговорно”, уметничко присуство у животу, али и ван живота и система наметнутих обавеза и дужности које подразумева живот и живот у заједници.

Ствар је међутим и у неспоразуму са Еросом: кад субјект нанаише свој еротски занос искључиво у сензуалном и чулном правцу, кад изгуби додир са вишим идеалним стремљењем Ероса, кад дозволи себи да падне на извршиоца принципа задовољства, онда се, као да је кажњен проклетством чула и слепилом за духовне димензије Ероса, доживотно смртно разбољева постајући роб разних замки и лукавства, од онофилије до смртне разочараности метафизичном структуром задовољства.

Кад субјект доживи Ерос само у приземној плотској варијанти, онда мора да сноси последице свог избора: он ступа у службу саможивог, егоистичног нагона којем се немилосрдно супротставља супротни принцип, принцип реалности. У репресивном друштву затвореног патријархалног типа зна се унапред који принцип губи: да би савладао принцип задовољства, његов опозит, принцип реалности, покреће читав систем социјалних и моралних ограничења и санкција које побуњени субјект не може да савлада и одбаци. А то зато што иза њега нити стоји цео Ерос који би му дао снагу побуњеног човека који предњачи времену и руши систем, нити му засићеност еротском сензуалношћу допушта идеалан преобрајај и сублимацију. Препуштен себи, он долази до присилног отржењења; поезија чула, извргнута патњи, страдању и самоодрицању, повлачи своје радикалне захтеве и приклања се животној прагми. Највиша и једина мудрост која овде човеку још преостаје као нени мали лични тријумф и компензација јесте не поклекнути, не одати сузом и болом свој пораз, принудити себе на одрицање са пуном свешћу где су праве вредности и са стоичком храброшћу да се до дна испије горна чаша судбине.

Борисав Станковић осећао је неним просветљеним чулом и најскривенија унутарња збивања и проналазио за њих одговарајући облик у којем ми тек данас препознајемо сложени рад психе. Кад остане удовица, Ташана, сва набујала и еротски набрекла по мужевљевој смрти, почиње да се плаши мрака, самоће, простора у којем живи. Данас знамо наков се психодинамични рад крије иза овог страха: еротско искушење, уз подељеност емоција, амбиваленцу. Ташана несвесно призива мушкарца, али му се и одупире из страха од покојника и моралних назора средине. Подељеност осећања и сукоб мотива стварају психичку напетост која се разрешава као апстрантан страх или анксиозност, јер се све одиграва на плану несвесног. Неуслишена еротика и потреба за мушкарцем, уз ометања која проузрокује морална принуда, манифестују се као страх, паника, лудило. Долази до судара између живе еротике и култа покојника.

Ташана се расцветала у еротски и чулно зрелу лепотицу тек после мужевљеве смрти, али је морална принуда коју у себи носи као виши закон и коректив приморава да робује мртвом мужу. Ради се и о друштвено санкционисаном и бар понегде упражњаваном схватању који удовицу нагони да остане верна покојнику негујући његов култ. Култ покојника је, са друштвене тачке, облик спољне принуде, али са унутрашње то је препрека, средство за обуздавање сопствене еротске експлозије. Немир и страх који све то прати поуздано говори да Ерос није савладан, да се субјект није прилагодио:

Т а ш а н а (устаје, а већ тресући се од помисли на добра јела, пића): Да, да, још и то: добро јело, добро пиће. Мени и ово је сувише, па још и то ми треба. И онда не би тек могло да се заспи, да се ноћ проведе мирно, и да се сасвим не излуди, побесни од страха. *(Шета се, сама себи):* Да, „једи, пиј, добро се храни“, а овамо, само гробље, само покојник. Ако уздахнеш — покојник; ако удишеш, што год помиришеш — опет све на покојно, на мртво. Свуда око тебе само покојно, мртво, и ја покојна, и мртва, а овамо још добро да се једе, пије. . .

Њен живи живот, у напону еротског, чулног, емотивног расцветавања и зрелости, потчињен је покојниковој сенци иза које вреба као пас Кербер могућност разних забрана и принуда од којих нормалног и успешног бекства нема, бар за жену. На једној страни жена која је таман сазрела за емотивну и еротску срећу давања и примања, и на другој страни покојникова сен која немилосрдно пресеца свако право, заправо сваку помисао на животну срећу. Покојник, покојно и мртво овде се јавља у двострукој улози: не само као спољна, обичајна и друштвена принуда, која ограничава еротску жељу и тежи да је сузбије и одстрани чак и из саме помисли, данке један патријархални поредак у којем је удовица роб постојећих регула и схватања која диктира породица, те првенствено до воље породице и родбине зависи да ли ће имати право да се преуда или ће бити осуђена да вене у напону своје виталне еротске жудње — него и као нека сопствена унутарња самопринуда, као осећање кривице, везано или подстануто управо наглим бујањем њене чулне лепоте после мужевљеве смрти, данке унутарња забрана везана за осећање кривице према мртвом мужу.

Та двоструко изражена принуда сукобљава се са Ташанином тек сада сазрелом, бујном еротиком пружајући тако психолошку подлогу за драматска збивања и колебања и доводећи до слома и пропасти њену свест и судбину. Залуд се здраво еротско језгро буни против ограничења над у условима патријархалне затворености друштва и спутане самоиницијативе женски субјект нема психолошке снаге, моралне и друштвене смелости да следи глас свога Ероса, него допушта да га сукоб између Ероса и принуде (забране) неповратно сурва у депресију и психотичку провалију из које нема повратка. Тиме се исписује још једна

драматична и трагична судбина у низу унесрећених људских живота који делују у Бориним делима.

Тешко је данас одговорити на питање откуда та ритуална, и можда је у овој речи једино и садржана могућност одговора, потреба да се еротски и чулно сазрела жена сабија у фетишистичке оквире једне паранормалне и готово перверзне потчињености покојнику, откуда та принуда, и ко то и са каквим мотивима суделује у њеном остваривању, да се једно живо биће натера да дели судбину мртвог мужа? Мора да у свему овоме има и неке колективне перверзије, злурадости, компензације, мора да се у овом чину несвесно задовољавају све остале промашене људске судбине које се сад, у Ташанином случају, сви незадовољени, фрустрирани субјекти свете за оно што својевремено сами нису могли да остваре као сопствено право на еотику и слободан избор еротског партнера. Али поново се овде уплиће и магијска формула, поново све подсећа на магијско-ритуални сценарио који, пренесен у неадекватна времена и односе, у рестриктивно-депресивни патријархални систем (меланхолични менталитет у нашим условима производ је колективних фрустрација у патријархалном друштву) мора да се изроди у психопатолошки процес и репресивне односе.

У митско-магијска времена жена је жртвована у неким етничким скупинама на одар мужу: то се уклапало у аутентичан магијско-ритуални сценарио. Патријархално друштво раскида ту аутентичну ритуалну везу између мужа и жене, која почива на чистом хомеопатском анимизму, па ако натерује жену да следи мужа у смрти на тај начин што је принуђује, одлуком родбине, да се одрекне еротског живота после његове смрти, тиме понавља некадашњи ритуал убацујући замену: уместо своје смрти, жена у замену за свој живот убија свој Ерос, своју еотику. Неоправданост је и у томе што се ова жртва жене захтева у име њене друштвене и моралне потчињености мужу као мушкарцу, дакле у име женске субординације, а не у име живе, анимистичко-ритуалне везе и сједињености мужа и жене. Жртвовањем женског Ероса не задовољава се ниједан анимистички ритуал, док је у магијско-митским временима жртвовањем жениног живота обезбеђивано даље расплођавање будући да је жена својом смрћу постала пратиља мртвог мужа, његов нераздвојни еротски пратилац.

Пошто је та дубока магијско-ритуална улога отпала у патријархалном друштву, еротско у жени бива се против неразумне принуде и забране. Али пошто се све олигшава на нивои чулне еротике, Ташана не успева да покрене у себи и друге слојеве Ероса који би јој дали моралну снагу да спроведе своју вољу и оствари своје еротске снове и давнашње несвесне жеље (Мирон) или да се компензује сублимацијом и тако сачува духовну и психичку целину своје личности. Уместо свега, она је способна само на морално и психичко саморастањање личности. Њен психотички процес преобраћа јој живот у моралну робијашницу из које њен бунт у једном тренутку покушава да нађе излаз у апсурду, у логичком довођењу ад апсурдум поступка који се према њој примењује:

Ташана (за себе): Да, саму, саму да ме оставите. А ако не можете због имања, чивлука, света, хаџија, да ме саму саму са целом кућом затворите, зазидајте ме у неку собу, и на њој да нема ни врата ни прозора. Ако морате због деце, што треба они надгод да ме виде, онда отворите два отвора, оставите две рупе, па нека ме кроз њих гледају. А ја да сам сасвим затворена, сасвим чврсто ограђена, те ћу бар онда бити слободна, мирна, нећу страховати да што рђаво учиним.

У еротском нападу који не може ничим да савлада, јер проблем је у томе како сузбити, изагнати из собе еротску жељу коју не смеш и не можеш нормално да задовољиш и иживиш, Ташана, у немоћи, проклиње своје тело:

Ташана (за себе): Не треба, нико ми више не треба. (Седа, раскомоћује се, разгрће око чела косу, око врата одело, да се освежи. Одједном уздрхти, скочи. Таре руком уста и образе). Ох, што ме сврбите, пуста остала! Ох, што ми бридите, осушиле се да Бог да! (Притискује прса). Ох, што дрхтите, што се не смирите, што једном не усахнете!

Кад субјект, услед субјективне и објективне немоћи не може да разреши основни еротски конфликт, па услед тога западне у психотички процес, онда је, из перспективе тог процеса, једини доследан и логички излаз чулно и биолошко самоуништење, самоуништење чула је и „излаз“ и казна Ероса за немоћ да се нађе прави излаз.

И овде се јавља халуцинација као резултат судара еротике и осећања кривице, али чак ни халуцинаторна појава покојника, која изазива страх и ужас у покојникове жене, ипак није у стању да сузбије жељу и рад еротског.

Борисав Станковић и овде, као и увек где се ради о великој психо-еротској драми, показује изванредну психолошку проницљивост у опсервацији. Њему никако није могло промаћи да се опсесија покојником појачава и храни и из једног другог, фетишистичког извора или из склоности психотичког субјекта за фетишизацијом. Опсесија личношћу покојниковом која достиже врхунац у виду халуцинаторне појаве покојника, свакодневно се храни и појачава околношћу што су све покојникове ствари у кућном амбијенту остале онакве какве су биле за његова живота, а при том је он мучи и прогања, и споља (халуцинација) и изнутра (грешна жеља), као да је жив, па се тако и спољни амбијент и унутарња позорница сједињују у стварању илузије као да је све исто као што је и било, сем што она гаји неуобичајене еротске жеље које хоће да разруше тај познати и утврђени оквир.

Ни овде Бора Станковић не поједностављује ствари, односе и репресивне механизме у њиховој драматичној сукобљености. Он показује да Ташанина присилна неуроza и опсесија покојником, која се креће између фетишистичке заробљености и халуцинаторне преплашености, није покренута само њеном зрелом еротиком која је, суочена са табуима

постојећег моралног поретка, гони у страх и кривицу. Овом осећању пренесене и посредне скривљености (скривљености коју јој намеће средина која осуђује њену изазовну и пробуђену еротичност) претходи једна аутентична кривица: удала се, туђом вољом, за човека кога није волела. Сад се сам од себе формира и намеће један познати психолошки образац. Кривица се не јавља аутохтоно, него тек у оном тренутку кад се аутентично покрене еротика и затражи право на задовољење. Кривица је резултат несвесне аналогije: како сме да се сада предаје аутентичној еротизи, кад је није имала за мужа? Еротски прикраћен за њену пуну и аутентичну чулну зрелост за свога живота, муж се после своје смрти јавља као халуцинаторна мора да намири еротске рачуне, да је казни за онај вишак еротике који је спремна да подари другом.

Цела ситуација друштвено али и добрим делом социопсихолошки израња из обесправљеног положаја жене у том хаџијско-чорбацијском друштву затвореног, репресивног патријархалног типа. Жена је објект, не аутентичан субјект. Раскол и конфликт почињу кад та објектска манипулација женом задре у емоције, чији је једини и аутентични носилац и чувар еротика. Али не еротика уопште него онај тренутак Ташанине бујне еротске зрелости који једино садржи у себи енграм њене личности: усправна еротика не пружа отпор и сва је ствар у томе што су се манипулације Ташаном као објектом вршиле у време латентне успаваности или непробуђености њене еротике. У породичној и брачној структури односа жена је обично средство, све је у функцији друштвеног угледа чорбацијске куће:

М и р о н (*одобравајући*). . . . И зар досад нико да не види како се ти мучиш и патиш због тога? И нико то да не опази, и нико да не покуша да поправи?

Т а ш а н а: Ох, ко ће, дедо? Отац? Ти већ знаш њега. Он, само да му се не пребаци како је недостојан и недорастао за таста оване и оволике хаџиске куће, пре би ме мотву гледао него што би дао да се у што покојниково дира! А за хаџије: хаџи Ристу и друге? . . . Они и онано нису никад ни волели што ме је понојник узео. . .

М и р о н: Како „нису волели“? Шта си ти, и каква си, те да они нису волели?

Т а ш а н а: Не знам. Само знам да су му давали неке њине, хаџиске кћери, а он, покојник, није то хтео, него, као у инат њима, узео баш мене. И сад, кад овамо дођу, за њих је само главно: да ли се од чивлука сав беиџет доноси; да ли се имање не поткрада; да ли су деца здрава и како се негују; да ли се покојник поштује: да ли му се износи за душу, дају помени, пале кандила! . . . А ја за њих нисам жива. Треба да сам жива, али само зато што сам родила и што чувам не своју већ њихову, покојникову, хаџиску децу. А ја, сама за себе? Ништа! Могу да живим, мрем. . . Ох, да! Нећу да кажем да ми когод што рече; али тако је: за све њих ја нисам

ништа, мртва сам. А, ево, жива сам, дишем, говорим; а треба да сам мртва.

Осим изразито репресивно-патријархалног, овде се меша и суде-лује у обликовању Ташанине судбине још један, класно-социјални мо-менат: врши социјални статус и богатство по природи ствари овде обезбеђују апсолутну доминацију, укључујући и еротску. Онај ко је испод тог статуса има само да се потчињава, он је унапред, самим ула-ском у чорбацијску кућу, претворен у објент. Ни питање антипатија покојникове родбине према Ташани није везано за процену њених суб-јективних вредности него је *a priori* одређено њеним пореклом, њеним имовинским и социјалним статусом, у чему она, ништа не може да измени: она је функција свог социјалног статуса који остаје исти, да-кле инфериоран, иако је ушла у чорбацијску кућу!

Имицу друштвеног статуса подлену подједнако сви: и хаџије, покојникова родбина, и њен отац, који свој нижи статус компензује тиме што се проглашава за чувара вишег статуса којем припада његов по-којни зет. И клопка је затворена, излаза нема. Једини ко би могао да разбије уклету круг, калуђер Мирон, Ташанин друг из детињства, нема моралне и грађанске храбрости да дâ повода ни за периферан инци-дент (да скривен у ноћи, у канвом куту, са улице, целе ноћи кроз про-зоре гледа над ће да промине њена силуета и на завесама оцрта своју сенку!), а намоли да разруши поредан ствари тиме што би се раска-луђерио и узео Ташану за жену!

Овде је, као што смо већ видели, карактеристична фетишизација предмета чија је сврха да одрже у потчињености преживелу удовицу:

Т а ш а н а (наставља показујући на зид, засторе и украсе и повешано оружје покојниково): Па ово! То све мора тако да је, као када је он био жив. Не сме ништа да се помане. И добро. Пристајем. Нека буде тако, нека стоји тако. Али због тога што то мора да буде, ја онда из страха да или рукама или раменима, над прођем, случајно што не дирнем, не повучем и пореметим, не смем руку слободно да држим, не смем слободно да крочим. И то дању и нојекано могу да издржим. Дан је, светлост, види се. Али ноћу! Ноћу над тре-ба да изађем, да деци воде донесем, а мене обузме страх да онако, у мрану, на његове, покојникове ствари не натра-пам, не додирнем их. Ох, дедо, онда тај страх! Страх, страх, да се излуди! И тако сваког дана и сване ноћи. И једнако, увек, све веће, све страшније. . .

О чему се овде заправо ради?

О томе да патријархално чорбацијско друштво има, по психоло-шкој ефикасности, готово савршене механизме којима штити свој вла-сни и сталешки статус, неповредив имиц свог породично-чорбацијског угледа. Просто је несхватљиво на како сигурној психолошкој основи по-

чива ефикасно дејство тих механизма заштите. И сад човек више не зна коме да се чуди: да ли Борисаву Станковићу који све то открива, да ли искуственој мудрости старих чорбација који су тако неумољиво и сигурно умели да поставе непогрешне механизме, што ће рећи као да су их студиозно проучили или генијално наслутили?!!

Сва та забрана да се ишта измени у кућном амбијенту покојниковом, у поретку и распореду ствари било да су за личну било да су за нућну употребу, било да су свакодневне ситнице било да спадају у нућну архитектуру, није ништа друго до један веома рафинован начин сугестије чија је сврха да у бескрај продужи ропство удовице њеном покојнику. Разуме се, из обичног искуства је знано да неизмерљивост амбијента психлошки и сугестивно делује на субјект тако што се у њега ствара осећање да је у питању и наставак његовог ранијег живота, тј. да има рачунати се неизменљивошћу своје судбине: она свом мужу трајно данле припада без обзира на његову прерану смрт. Али овде се никако све не зауставља само на томе, јер се очигледно ради о фетишизацији предмета којима се покојник служио или које су, као део унутарње опреме стана, постепено срасле са његовом личношћу и добиле односно сачувале нешто од те идентичности. Шта се, међутим, психолошки крије иза фетишизације предмета? Откуда њима моћ да подсећају на покојника и изазивају нападе страха и панике на сâм додир или чан и на саму помисао да ће их удовица и нехотице дотаћи?

У предметима је, у ствари, инвестирана покојникова еротска енергија, његов либидо. Фетишизација се и обавља захваљујући тој основној инвестицији, али и Ташана у њих, не само као у покојникове предмете, инвестира и та инвестиција хоће сада да се ослободи. Долази до судара две инвестиције, њене и његове. Прве је свесна, друге није, бар не у тренутку када се одиграва драма двеју инвестиција, двају либида. Ташана се плаши и саме помисли на додир са његовим стварима, јер су оне испуњене његовом еротиком. Удата за њега не из љубави него по очевој принуди, Ташана је подносила његову еротину све док је она, Ташана, и сама била еротски неутрална. Чим се по његовој смрти распламса њена аутентична, индивидуална еротина, она је морала ступити у сукоб са инвестираним либидом покојника као са нечим што јој је страно и што је спречава да се аутентично реализује као еротска личност, као еротски субјект.

Независно од основног сукоба у којем опаку улогу играју фетишизирани објекти који својим еротским набојем изазивају страх и пометњу у Ташане, Бора показује и на другом примеру, сасвим друкчијег емотивног смера и значења, колико предмети могу да буду носиоци опasnих фетишизираних еротских инвестиција, онаквих које доводе у гранично искушење једног оца Мирона. Овде је еротска инвестиција комплексније, дубље и рафинованије концептована: Мирон, готово са истим онаквим страхом којим Ташана одбија еротске заостатке покојниковог присуства којег хоће да се ослободи, одбија да прими и окуси јело и пиће које је Ташана спремила само за њега и које му, мазећи се, нуди:

Мирон (*пренида је, одбија, чисто уплашено*): Не, не! А особито увече, твоје јело, твоје пиће... Не то! (*Раздрагано, болно, више за себе*): Кад је вече, мрак, човек, зато што је сам, слободнији је, и онда више једе, више пије и више се подаје срећи, наслади. (*Замишљено*): И кад би ми ти слала, исто би тако и са мном било. Увече, у мојој ћелији сам ја, преда мном твоје јело, чаша твога најбољег вина. Мој слуга, клисар, пред вратима, уздисао би жељно и завидно, што он нема толико јело и пиће, док ја овамо од свега тога не бих смео ништа онусити. Јер, онако сам, у ноћи, када бих се добро најео, добро напио и то још од твога јела, твога пића (*себи заносно*): ох, не можда, него сигурно, сигурно, осећаји, жеље, успомене, надвладале би ме. И то толико да би са мене све покидале, све на мени уништиле: и разум, и име, и достојанство моје, те би можда учинио какву лудост, због које целог живота не бих могао да се накајем. (*Раздрагано сам себи*): Јер бих онда, можда, на све заборавивши, онако у ноћи, кријући се, немо, дошао чак овамо. И овде, испред твоје куће, скривен у какав нут, целе ноћи гледао кроз прозоре, да кроз њих, над проминеш, на завесама бар твоју сенку сагледам... (*Стресе се*): Ох, и зато никада твоје јело, никад твоје пиће немој да ми шаљеш.

У Мироновом случају, јело и пиће које му је зготовила Ташана има вредност заједничке, узајамне и фетишизиране еротске инвестиције. То је инвестиција толико јака и толико активна да Ташанино јело представља најопасније искушење за калуђера Мирона: не сме ни да га се дотакне. Као разлог што то не сме да учини, тј. да прихвати и окуси јело које је она *само за њега* припремила, он најпре наводи једну чисту рационализацију (прича о клисару који би уздисао завидљиво што не може да окуси такво јело). То је спољна одбрана од једног ритуалног искушења: окушања јела и пића. Јело и пиће имају овде далекосежан ритуалан значај, и то, због узајамности инвестиције, за Мирона подједнако као и за Ташану. То је опробавање смелости да споје и остваре своје узајамне еротске симпатије, зачете наивно још у детињству. Јело има смисао ритуалне жртве (јагње и џигерица) којом се потврђује прастари еротски завет, учињен наивно и несвесно у детињству на тај начин што су јели исто јело које је у ствари имало карактер заједничке несвесне еротске инвестиције.

Отуда није нимало случајно што Ташана, пре но што директно стави на пробу Мирона нудећи му мазно да понесе јело које је за њега зготовила, подсећа Мирона на ту ритуалну радњу коју су као деца не једном обавили, сванано и онда као и сада потпуно несвесни њеног заветно-еротског карактера (Као што је то обично случај у ситуацијама над копрена несвесног прекрива ритуални карактер и смисао ритуала, јачина жеље је та која је први гласник еротског):

Ташана: ... И *(црвенећи)* немој да ме кориш, немој на мене да се љутиш. Синоћ, кад заклаше јагањце, дође ми на памет како смо ненада ја и ти крали од џигерице и бубрега, пекли их и кришом јели. И зато сам још синоћ наредила, да се то остави и спреми за тебе.

.....

Мирон *(одбија)*: Не, не, Ташана! Не могу, не једем ја то!
Ташана: А, то мораш да ми учиниш. Мораш, макар само да онусиш. Јер ја сам се тано радовала мислећи како ћу тиме да те изненадим, зарадујем.

У Ташане су на делу рационализације, она најпре хвата и иснајује само онај првашњи, површински слој мотивације који је у функцији самозаштите, дон Мирон прелази на ствар и открива суштину и смисао онога што се од њега тражи и што не сме да прихвати наводећи и разлоге за што то не сме: провалиће из њега еротска бујица и богзна куда ће га одвући! И управо то подсећање на наивну еротску зближеност из детињства упозорава Мирона да се не игра ватром: обнављање дечјег ритуала сада би значило уклањање еротици свих могућих препрека и слободно, бујно, зрело еротско спајање. И сам Мирон је на ивици да понленне и преда се еротском изазову: ако она настави да му упорно шаље јело и пиће, тј. да га еротски мами и изазива, питање је колико ће се још одупирати и да ли ће успети да се одупре том искушењу. Ако окуси од њеног јела, Мирон ће ритуално-симболички потврдити да стари дечји ритуални завет сада добија нову, зрелу и сасвим јасну и свесну еротску сврху: наивна дечја симпатија из детињства потврдиће своје право да пређе у бујно и распусно еротско спајање.

Ташана се налази у двосеклој ситуацији: дон је покојников амбијент гуши и доводи до панике еротским набојима фетишизираних ствари, дон опредмећена покојникова еротика, магијски зрачећи из тог амбијента и тих ствари, хоће и даље да је задржи у покојниковом загрљају и ропству, дотле она истим поступком, мада несвесно, хоће да настави ону симпатију из детињства, убацујући у симболички смисао свог односа према Мирону све оне предмете који су, у ствари, препуни њене еротске инвестиције, њене еротске отворености према Мирону — свесно не знајући при том до какве бурне еротске, емоције и психолошке експлозије то може довести.

Ташана *(клучи, узима са софре тањире са печеним бубрезима и показује)*: Хајде сад, дедо! Узми, једи. Мораш, дедо. Ево чак сам и земљани тањирећ наредила да се купи. Исти онакав какав смо имали некада, као деца. *(Узима тањирећ и подноси га Мирону)*: Гле, исти је, прост, од земље, чак сам га мало и окрњила, разбила, да би био онакав. Знаш, кад ти не можеш у рукама вруће бубреге да држиш, а ја трчећи да

што пре донесем тањирећ, док ти бубреге не башиш, ударим га о врата кућна и начнем. (*Показује га Мирону*): Ево, исто сам га тако, на истом месту, сада разбила. И да знаш колико сам се томе радовала.

Ташана покушава да свему томе да привид првобитне и аутентичне дечје симпатије и невиности, али несвесно осећа да ствари клизе у другом смеру. Зато хоће да цео садашњи однос према Мирону стави у стари оквир, без остатка. Свесно се при том руководи успоменом на дечје доживљаје (рационализација), док несвесно тражи брану својим еротским тежњама (аутофрустрације). Да би то постигла, она се користи поступком који је идентичан са хомеопатском магијском процедуром: ако сви материјални детаљни нове ситуације буду одговарали истовремено детаљима старе, онда ће се тиме дозвати у живот и учврстити стара ситуација и опасности нема! Јер Ташана то чини и из несвесног страха да њена сазрела еротска бујност не унесе битну измену, она се магијски покушава да заштити окруживањем истим оним предметима који су пратили и јамчили њихово дружење и карактер, онај знања, видљиви, њихових симпатија у детињству. Али она не зна да су фетишистички опредмећене инвестиције амбивалентна ствар, да могу, у споју са њеном садашњом еротском оријентацијом и бујношћу, зачас да промене смер и од заштитника претворе се у највећег заводника!

У овој драми имамо и две врсте или два облика „припитомљене“, обуздане или чак сублимисане еротике односно покушаја да се она трајно сублимише. Један се креће у хумано-етичком, други у егзистенцијално-онтолошком смеру, један пропушта субјект кроз патњу и преображава га у милосрдно биће: задужбина за сиротињу и болесне има улогу сублимисане еротске инвестиције у којој се тачно одржава равнотежа између еротског одрицања и губитна, с једне стране, и (симболичне) еротске добити одн. компензације, с друге стране:

Мирон (*савладујући се, и да све то пресече, нагло, чисто секући самог себе*): Де друго нешто. (*Хоће да скрене разговор, сети се*): Баш добро! Знаш, пре два три дана био сам на преслави у вашем селу, где је ваш чивлук. И зато те сада молим, нареди вашем настојнику да сеоско гробље зидом огради. Особито са реке да озиди, јер, кад надође, цело им гробље носи. Па има тамо нека стара узета жена. Све јој поумирало. И нареди: нека је у чивлуку вашем пуста да тамо, у каквој шупи, ноћева.

Ташана: Хоћу, хоћу! Али то није ништа. То је тако мало, него, да ли има нешто више, нека већа помоћ да се где учини?

Мирон: Ех, има! Али ти то не можеш. — За то треба много пара. А ја бих баш колео нада би ти то могла. (*Сам себи*): А, то би добро било. Откуда мислим на то. Ех, нада би ти то могла, али само ти. Јер ови, хаџије, кад би им за то на-

зао, једва би дочекали да они приложе; а ја бих волео да само ти приложиш, да то буде само твоја задужбина. Ми-слим на оне слепце, кљасте, богаље, сулуде, што их толико по вароши има... над би се могла канва кућа за њих при гробљу да подигне, да се не би на зими мрзли, скапавали по улицама и друмовима. И над би могла ти то да подигнеш, да то буде само твоја задужбина, само твоје име да носи, само твоја слика да се држи! То бих ја волео. Волео бих, јер, над од старости и изнемоглости не могнем више послужити и ову варошку цркву и тамо гробљанску, већ будем служио само на гробљу, ченајући смрт, онда да бар имам ту твоју задужбину, и у њој тебе, твоје име, твоју слику. Па, ано, не дај Боже, умреш пре, да онда због те твоје задужбине нико ме не може падати у очи: зашто сам једнако на твојем гробу, и зашто теби највише чиним помене и парастосе.

Т а ш а н а (*разнежено*): Боже, дедо, зар си ме толико волео и зар сам ти толико бола задала?

М и р о н (*горко*): А, остави то. Једном је то свршено. Не да ме то боли, него сам срећан што сам због тога постао свештеник...

Мирон инсистира да милосрдна задужбина за помагање сиротих и телесно оштећених припада само Ташани, да носи само њено име, да оличава само њену слику и лик зато што само тако погађа прави еротски смисао и обавља праву функцију Ероса: самопревазилажење и сублимацију. Присуство било чијег другог имена и новца, повварило би целу ствар, задужбина више не би имала, поред већ поменуте функције сублимације, и карактер фетишистичне еротске инвестиције и симболичне компензације, како се то испоставља на крају Миронове приче, која има и крантер исповести. Мирону је потребна ова задужбина Ташанина као брана против сопствених искушења: ако њена осећања и њене еротске жеље у односу на њега буду неутралисане стварањем милосрдне задужбине, ако та задужбина симболично акумулира њене еротске жеље, ако се еротина кроз самоодрицање преобрати у етичко-хумани квалитет — у милосрђе, и ако то добије трајан карактер (отуда Мирон инсистира на задужбини: она сведочи да ће тај процес преобравања непрекидно обављати, тј. да ће Ерос бити трајни извор самоодрицања и милосрђа), онда ће, с једне стране, Мироново самообуздавање и жртва коју је он већ учинио над се закалуђерио због њене удаје добити своје оправдање, нова еротска искушења од тренутка над је Ташана постала удовица добиће чврсту препреку и брану, а, с друге стране, задужбина ће у његовом латентном еротском животу, у скривеном несвесног, обављати и функцију симболичне еротске компензације. То значи да еротина и поред свих жртава и самоодрицања у њега још увек није до краја угушена те да му је потребна једна фетишистична опредељеност која ће симболизовати њу, Ташану, и њену еротичност, те тако на сублимисан и еротичан симболски начин омогућити задовољавање последњих жеља његовог Ероса.

Али не само његовог!

Из разговора Мирона са Ташаном види се да задужбина треба да има заједнички карактер (и то је разлог више зашто ниједан други хаџија не сме у то бити уплетен: то би омело основну функцију њеног, Ташаниног еротског самопревазилажења, али, истовремено, то би омело присуство његовог, Мироновог Ероса, заправо неометано сублимисано сусретање и спајање њихових двају Ероса), што значи да Ерос у својим најетеричнијим слојевима остаје непобедив, по цену да одбаци своје еротско-чулне наносе. У сликању Мироновог процеса самоодрицања и еротског самопревазилажења Бора не пропушта да истакне и значај нарцисизма јер је тај процес до краја обављен тек кад је достигнута фаза Нарциса, кад је Мирон остварио своју жељу да постане „овде први, највећи“, што, међутим, не може да прође некажњено: потискивање Ероса у корист Нарциса доводи до активисања механичког циклуса *испуњење жеље — разочарење*, све до осећања свог потпуног духовног и виталног умртвљења: иако је Мирон физички још увек добро држећи ако не и релативно млад, душа му је стара. Међутим, каснији развој догађаја (дијалог Сарош—Ташана) показује да Ташана никад није успела да постигне и оствари пројектовану сублимацију: није нимало а не од Ташане: Ташанина еротика никад неће успети да се вине у случајно што је идеја о задужбини као сублимацији потекла од Мирона, етеричне висине сублимисаног Ероса! Отуда је докраја своје активне чулно-еротске фазе била изложена еротским узбуђењима и искушењима, и отуда и на увиру живота тежња за самонажњавањем еротског добија облик једне милосрдне службе: Ташана се посвећује неговању и заштити блесастог, полуделог просјака Парапуте, тазозваног „божјег човека“, чиме себе кажњава због еротских немира.

Други облик тежње за сублимацијом еротских жеља оваплоћен је у лику певача Сароша, који се одриче чулно-еротске страсти у корист егзистенцијалне заштите, тј. незадовољену еротику преобраћа у егзистенцијалну пуноћу (живљења):

С а р о ш (*гануто... Приступа Ташани и надноси се над њом*):
Ево, не дрхтим, не клецам од страсти за твојим телом, већ само осећам како би ми ту, код тебе, било све моје: и срећа, и мир, поној, кућа... Ето шта си ти за мене и каква!...

Снага и ширина Борине књижевне опсервације је, међутим, и у томе што он не занемарује ни социолошки увид, што еротску проблематику употпуњује социјалном компонентом која је незаобилазна над је реч о положају у патријархалном друштву овог типа, али Борина је величина као писца у томе што он то уклапање врши на начин који обезбеђује аутономност свих елемената који су у игри (еротски, емотивни, психолошки, социјални), доводећи их у један природан однос у којем је зајемчена аутентична интеракција али и неокрњивост књижевног поступ-

ка, тако да су све релације, и књижевне и интеранцијске, подмирене и задовољене на беспрениоран књижевни начин.

Над Сарош прича Ташани како ју је видео и доживљавао као велику и моћну личност која изазива дивљење и улива поштовање, Ташана га узрујано и бесно прекида зато што није видео пуну и праву истину, о њеној отуђености и обезличености усред тог привидног сјаја и тријумфа њене личности:

Ох то, не то. Велика, чувена *Ташана*. Али то нисам ја. Нисам никада била ја, своја *Ташана*. Увек нечија.

С а р о ш (у чуду): како: „нечија“?

Т а ш а н а (гневно): Тако; нечија, туђа. Тако. Као девојка: *Ташана*, лепа кћи *газда-Младена*. Као удата, чак ни жена свога мужа, него *Ташана*, снаја *Хаџи-Стевана*. Када сам била грљена и љубљена, опет не као *Ташана* него као венчана жена. Ни мајка није смела да ме воли колико ме воли, бојећи се да се не осрамоти; ни отац, бојећи се да се не понизи. И када сам ја, ја *Ташана*, могла да волим, да имам што желим? Никада!

У горњим редовима сажета је синтеза односа у патријархалном друштву, чија је жртва у највећој мери жена, али и фрустрација и механизма потискивања емоција, чија су жртва подједнако сви: и жене и мушкарци. Последице те опште, колективне репресије емоција јесте општа фрустрација из које настају различите емотивне, еротске и психотичке драме. Горњи редови на најефикаснији могући начин исказују у најсажетијој формулацији небесправљеност жене у родовско-патријархалном друштву. Жена се третира као посед, поседовани објект, обезличена ствар, отуђено биће, без индивидуалности и права на индивидуалност, сведена на објекатску функцију која само мења своју номиналну релацију у складу са старосним добом и карактером родбинског односа, док увек остаје објект.

Узајамна фрустрираност услед забране и потиснутости емоција појачава репресију у породици и удружена са безличношћу емоција исказује се на неуротичном или психотичном плану као колективна посесивност: Борисав Станковић открива улогу посесивности, колективна посесивност је најсигурнија брана против провале личних емоција, које су опаке јер би могле да промене статус личности. Посесивност међутим има колективни карактер зато што је емоција, услед фрустрационе селекције (препреке) коју обавља стид, обезличена, те не постоји емоционални односно еротски субјект. Еротика је у овим случајевима подстрекач и подстицатељ личности да раскине окове небесправљености, она подстиче личност да разбије свој круг покорности и потчињености у којем живи. На тај начин еротско има прогресивну улогу не само у емоционалном и психолошком него и у социјалном смеру.

PSYCHODYNAMIC WORKINGS OF EROS IN
BORISAV STANKOVIĆ'S WORK

Summary

Erotism is inseparable from Borisav Stanković's work. Its presence and functional unity with the elements of his literary texture, that is, with the levels of his fiction, make it synonymous with the author's creative endeavour and understanding of human beings. Erotism reflects a passionate and poetical southern temperament of the Vranje inhabitants, and futile and painful desire permeated with melancholy and sighs. It determines the fate of the author's main characters and initiates a dynamic conflict with a conservative environment. In a word, the dynamic frame of the erotic reveals those distinctive features which may be used to perceive and define the author's area of concern. Furthermore, his psychological intuitiveness often develops into an amazing analytical insight, innovation or even far-reaching visionariness. Although he never dealt theoretically with psychological problems nor did he systematically read Freud, let alone Jung, and although he was unaware of his achievements in the psychological field, he discovered a series of analytical phenomena and processes, and presented them in a poetic or narrative form. These processes he dealt with at least simultaneously with analytical theory if not apart from it, were proved subsequently, some of them a few decades later, in analytical clinical practice, and classified and defined in analytical theory.

The importance and number of those phenomena and processes, along with their complex interrelations, are so impressive that our attention can be devoted only to some of them. Those are: Anima, the self, phantasies and their psychoemotional etiology, the splitting of an object (double) and its complex function in the consciousness of the subject and motivation patterns (Sofka). The sense of guilt as a psychological, neurotic and moral syndrome; pride as a crucial psychological factor in controlling an erotic fixation and *oknophilia*, the relation between the possessive and autocratically selective Anima on one hand and the Oedipus complex on the other. The reduction of Eros to mono (auto) erotism by means of elaborate analytical technique and masks. The correlation between the character and Anima.

The series of analytical findings makes Borisav Stanković an exceptional psychologist-analyst of the period. He revealed that Anima was often a medium used by the subject to reduce erotic expansion and aggression and transform the universal concept of Eros into mono(auto)erotism. He established an important, relieving connection between erotism and masochism, thus proving the relevance of masochism in canalizing libidinal tensions which partly explains its very strong fixation. In an artistically convincing manner, he presented the Eros-psychosis-fetishization development levels. He established an ethical and social relevance of a primitive connection

between traditional collective possessiveness and Oedipal narcissism. In a traditional, self-sufficient society, in an urban environment with accepted customs, but unusually developed psychological and emotional life, collective possessiveness turns spontaneously into the greatest natural barrier as the safest psychodynamic defence against a burst of personal feelings!

The last but not the least is the fact that Borisav Stanković was the first to adopt an antipsychiatrist approach to psychiatry: he developed the myth about »adaptation« to the environment which is still regarded as a prerequisite and measure of mental health!

It can be concluded that due to the importance of his analytical findings and psychological analyses, we can consider Borisav Stanković to be Dostoevsky of our time.

Zoran Gluščević

Др ВУКАШИН СТАНИСАВЉЕВИЋ

МУЗИКА, ПЕСМЕ И ИГРЕ У КЊИЖЕВНОМ ДЕЛУ БОРИСАВА СТАНКОВИЋА

Уочена је једна специфичност која прожима и приповедне и драмске форме Борисава Станковића. То је, за књижевне уметничке форме, необична функција музике, песме и игре, не само у животу Станковићевих јунака, него и у семиотичким вредностима дела. Музички и играчки (орски, балетски) сегменти приповедних и драмских слика овде су вишеструко коресподентни са осталим техникама литерарног изражавања, као што су пиктуралне и иконицке слике, директан и индиректан говор, гласан и безгласан монолог итд. Ова расправа је покушај да се музика, песма и игра сагледају у њиховом правом значењу, при чему се морало поћи како од природе Станковићеве стваралачке личности тако и са покушајем да се утврди нека врста иманентне Станковићеве поетике.

1. ПРИРОДА СТАНКОВИЋЕВЕ СТВАРАЛАЧКЕ ЛИЧНОСТИ

Чињеница да Врање има свој сопствени лирски мелос, своју по много чему специфичну лирску, народну, сеоску и градску песму, не мора да значи никакав фактор који би био нека врста предодређења уметничке методологије коју ће писац применити у изградњи свога дела. Та чињеница не мора да буде пресудна ни у погледу избора књижевних форми. Кад би тај етнички фактор био толико пресудан, онда би ваљало очекивати као неку законитост, рецимо, да писци који су пореклом из Врања, Мостара, Сарајева, Призрена (помињемо градове познате по овој врсти фолклора) треба у подједнакој мери да своја књижевна дела обогаћују музиком, песмом и игром. Проза Иве Андрића двоструко је обимнија од прозе Боре Станковића, али у целокупној Андрићевој прози нема вокалне и инструменталне музике колико у једној Станковићевој невеликој новели „Нушки“. А босански човек, којим се бави Андрићева проза, није мање наклоњен музици, песми и игри, него што је то у менталитету Врањанаца. И још једна, негативна, аналогија је у овом случају доста илустративна. Амбијент Матавуљевог романа „Бакоња фра-Брне“ је веома колоритан, можда и колоритно изражајнији од Станковићевог Врања, па ипак Матавуљев „Бакоња фра-Брне“ скоро и да нема пејзаж,

док су у Станковићевој прози дескриптивни пасажни уметничка посебност, читаве лирске дескриптивне песме и то, по правилу, не као сценски декор, већ као природни индуктор дубоких емотивних стања Станковићевих јунана. Тако се, свакако, мора прићи и објашњењу толиког присуства песме, музике и игре у делима Борисава Станковића. Она је ту, таква каква је, не због тога што Врање има и своју и особну лирску песму; није у тој мери и на тај начин присутна у Борином делу ни зато што Врањанац, претпоставимо, више воли музику од Мостарца или Сарајлије; није то ни због тога што, евентуално, патријархални Врањанац друкчије доживљава песму. Једноставно речено, природа Станковићевог талента је била доминантан фактор при одређивању употребе музике, песме и игре у сликању живота и грађењу карактера света који је стварао.

Неоспорно је да је Станковић поседовао неку врсту музичког дара. То еклатантно илуструје његово књижевно дело. Наш музичар и музиколог Милоје Милојевић је, судећи о Станковићевој музикалности и његовом стваралачком односу према музици, у својој књизи „Музичке студије и чланци” рекао: „Жалио сам и њега ради и нас ради што однекуд није музичар; можда не би однео толико неисказаног”¹

Занимљиво је, међутим, да Станковићеви другови, пријатељи и познаници, нису много писали о Борином односу према песми и музици нити о његовој музикалности. Један од његових савременика и првих критичара, Милан Грол, у чланку „Јубилеј Борисава Станковића”, забележио је ово: „Моје прво познанство са Борисавом Станковићем било је на ђачким седељкама, и излетима певачког друштва „Обилић”. Колико знам, ни тада ни доцније Борисав Станковић није залазио дубоко у музику, али је он припадао једном друштву нишких и врањских студената-севдалија, за које је „пити и певати” у оно доба било нераздвојно увијање. Онама који га нису ближе познавали, у том колу Борисав Станковић — на први поглед — правио је утисак дивљег створења, затвореног и суровог као његов потмули глас у басу, који је добијао метала само у оним плахим тренуцима „дерта” у којима и његов питоми Митко витла јатаганом оно себе не знајући зашто, из раздраганости исто као из беса и туге”²

Станковићево ни књижевно ни музичко образовање, особито ово друго, није ни у основној школи ни у гимназији било такво да је могло бити пресудно за уметнички проседе овог мајстора књижевне уметности. Бора је могао можда за нијансу да обогати своје релативно скромно школско музичко образовање, евентуално, певањем у школском хору, који по правилу оскудева у басовима, а Бора је имао добар, соноран бас. Није без основа ни Гролова претпоставка да је Станковић нешто више о музичкој уметности могао да сазна од студената Богдана Поповића. У поменутом чланку (*Јубилеј Борисава Станковића*, стр. 265), Ми-

¹) Милоје Милојевић *Музичке студије и чланци*, Геца Нон, Београд, 1933, стр. 76—77.

²) *Сабрана дела Борисава Станковића*, књига VI, Просвета, Београд, стр. 263.

лан Грол, један од даровитијих студената Богдана Поповића, каже, поводом Станковићеве прераде прве верзије „Коштане“: „Да дело добије драмски облик, писцу су предлагане неколике комбинације. За ширу разраду типа јунакиње, ја сам Станковићу препричао и аналисао причу и оперу о Меримеовој „Кармен“. Срећом Станковић који ни после тога није подлегао никојем угледу, из тих сугестија није примио ништа осим савета о техници. Тако је „Коштана“ ширена у сценама и дијалогу, али очувана у својој једноставности до самог последњег чина, који је остао типичан пример његовог реализма и поезије, спојених простотом и непосредношћу израза . . . Иза дугих других објашњења о песмама, о чочечкој игри, о инсценацији и подели улога, комад је најзад изашао на позорницу у јесен 1899.“ Могуће је претпоставити да су Гролове сугестије и Гролово музичко и књижевно образовање у нечему помогли Станковићу да изгради нешто од своје стваралачке технике, особито кад је реч о могућностима коришћења музике, песме и игре у књижевном делу. Ваља подсетити да је баш те 1899. године објављена Станковићева балетско-музичка приповетка „Нушка“, а следеће, 1900. године, и друга приповетка овог типа, „Стари дани“, али чињеница је да је Станковић и пре овог сарадничког контакта са Гролом већ имао приповетке у којима се значајан простор и функција даје аудитивним сликама.

Према томе, остаје да се у породичном васпитању Борисава Станковића потраже неки утисци који су његову пажњу и естетичке перцепције привлачили музици, а особито утисци из година раног детињства, пре поласна у основну школу, из година које су за музичке перцепције необично значајне.

Станковићеве биографи, што се наследних склоности тиче, категорично наводе да је овај писац склоност према литератури и способност уметничког доживљавања наследио од својих родитеља. „Станковићев отац био је „певац“, имао је уметничку душу коју је „удакнуо“ Бори, а баба Злата је била позната по свом приповедачком дару. Она је умела дивно да прича и пева. Знала је и велики број песама напамет, чак и оне најстарије”.³

Две су стваралачке златне жице у овом наслеђу: музична, претежно у очевој природи, а музична и литерарна, у природи бабе по мајци, која је била пореклом из осиромашене чорбаџијске породице.

Али наследност није сама по себи довољан потенцијал за овакво снажно особено литерарно стваралаштво. Неоспорно, наслеђене потенцијале треба развити. Чини се да је могуће, на основу низа биографских података, реконструисати Станковићево детињство кад су се неки од наслеђених фактора развили до мере неопходне за плодно и квалитетније стварање.

Колико су очева песма и певање допринели формирању одређења свести о музици, њеној тајанствености у сфери комуникације међу људима, о њеној неслућеној снази подстицања различитих и располо-

³) Драгољуб Влатковић, *Хронологија, Сабрана дела Борисава Станковића*, књига VI, Просвета, Београд, 1970, стр. 297.

жења и, за дете, свакано, непојмљивих импулса у манифестацијама одраслих који са нескривеном радощћу и очекују такве тренутне и спонтано им се предају?

Кад је реч о могућем очевом утицају на развој музичког осећања и свести о дејству музике на човека код Борисава Станковића, важно је утврдити колико је могло бити година Бори кад му је отац умро. Чак и да је тачно да је Бора рођен 31. марта 1875. године (мада има Бориних биографа који тврде да је рођен и раније; види: Риста Симоновић: *Живот и књижевно дело Борисава Станковића*, Врање Библиотека Државног архива), кад му је отац умро, Бори је било шест година. Године детињства које је мали Бора провео уз оца, по свему судећи — певача изузетног дара, морале су бити веома значајне у формирању личности, па и у поимању музике.

Станковићева породица, по мушкој линији, водила је порекло са села. Реално је претпоставити да је дед унео у породични живот сиромашног градског занатлије нешто од сеосних обичаја, па и у садржајима и формама породичног весеља и светковања. Баба Злата је, зна се, пореклом из угледне али осиротеле чорбацијске породице. Природно је да ће та, иначе отресита и дурашна жена, у формирању своје породице унети у живот и односе доста „голешког”, чорбацијског, мада ни чорбацијске породице будући да су живеле од читлука на којима су радили њихови њметови, нису се ипак начином живота и садржајима славских и других верских и свадбених светковина знатно удаљавали од патријархалних обичаја карактеристичних за сеоски свет. Чорбације су могле носити скупоценија одела, имати разноврснија јела, квалитетнија пића, имати нешто развијенији укус, али велике разлике у песми и игри између чивчија и чорбација није могло бити, иако у Борином књижевном делу ипак постоје песме које су по укусу чорбације и које се у неким нијансама разликују од песама сеосног света. Уосталом, да је Станковић осећао одређену разлику између занатлијског и чорбацијског врањског света, види се по томе што у приказима весеља, кад се међу људима занатског слоја нађе „голешко”, чорбација, хаџија, који може да буде чак и у сродничким односима са занатлијама, њему се указује посебна пажња и песмом па ће певачи за њега бирати „хаџијску” песму, коју, као што је познато, не воли ни Митко из „Ноштане”, јер је хладна, мртва — како каже овај севдалија.

Према томе, могло би се пажљивијом реконструкцијом, рецимо, славског весеља, према описима Боре Станковића, представити атмосферу у којој се развијало и формирало и Станковићево музичко васпитање и његова свест о песми и игри у животу његових јунака, будући да су модели тих јунака узимани најчешће из непосредне средине у којој се наш писац кретао.

Славски обичаји градског хришћанског света у Врању и у време Бориног раног детињства имали су обележје патријархалног, сеоског, народног светковања. Свакано, грађанска класа, која се интензивно фор-

мирала по ослобођењу ових делова Србије, у време Бориног детињства још увек није разорила старинске обичаје.⁴

Дакле, у Станковићевим слимама славских весела старих Врањанаца сачувани су и стари обичаји. Не верујем да градски свет у Врању у доба Бориног детињства није почео да уводи и нове обичаје, као Сремчев јорганџија Ивко, али Станковић није видео у свом Врању ни чиновнике суда, поште, официре гарнизона, порезнике и друга занимања, па ни грађански тип славе. Он је упио у себе само оне патријархалне славске тренутке кад дође време весела, песме, музике и игре, а у томе је његов отац, чувени певач, имао централно место.

У приповеци „Стари дани”, која је у многим детаљима биографска, и која је употребом наратора, биографски и интонирана, има једно место са изразитом лирском, интимном бојом: „Још пред вече дошао је најстарији им син код нас” — прича мали наратор — „донео „пангур” раније и јабуку да нас позове на „славу” и вечеру.

— Поздравимо вас татко и мајка да довече, како мож’ да мож’, дођете на славу.

А ко сме да им не оде? На очи после да им не изиђе. А још кад мој отац не би отишао, не би се знала слава. Његова је песма била песма! . . . Још и сада старији људи, другови му, кад ме виде, одмах питају да ли и ја певам као он што је. Без њега се није могло ништа, а камо ли слава. Ако га посао задржи, по неколико момака шаљу за њ”⁵.

4) Овом приликом, ради илустрације тога феномена, подсетићемо на то како је Стеван Сремац уочио и литерарно представио процес уношења духа новонастале грађанске свести у патријархалне форме славских свечаности код старих грађанских породица у својој „Ивковој слави”. Под утицајем новог грађанског света и нишни јорганџија Ивко већ има две форме славске свечаности. Једна је старинска, у ужом кругу рођана и пријатеља, уз богату вечеру и пиће, уз песму, и траје три дана. Да би се све припремило за ту врсту свечаности и весела, обичај је да се домаћици из ближе родбине шаље помоћ, обично млађа или средовечна жена, вична куварским вештинама. Богатије куће, са много гостију, чак су набављале професионалне „ашчине” и плаћали им тај рад. Послуживале су, поред домаћице, млађе рођанке, најчешће девојке и невесте, „снашне”. На славу су долазиле читаве породице носећи и децу, чак и ону у пеленама, за коју је домаћин обезбеђивао посебну собу, проветрену и у зимске дане добро загрејану. Домаћин је, поред осталог, међу гостима, званицама, требало да обезбеди и добре певаче и певачице па и играчице. Добар певач се знао, као и добра певачица и играчица. (Чочечке игре на славском веселу у старом Врању су сванано обичај преузет од Турана и карактеристичан је само за градски хришћански свет. Славско весеље на селу није знало за чочечке игре. Световна, профана, народна лирска песма на славском веселу је представљала израз среће и радости. Слава без песме могла је бити само у случајевима жалости.)

Продирање грађанског духа у форме патријархалног славског весела изражено је, пре свега, у времену посете и начину гошћења. Та грађанска славска свечаност обављана је по подне, негде до вечере и састојала се од послужења слатним, чашом-две пића, колачима и нафом. Посета је трајала кратко, највише пола сата, а односи су били на извесном одстојању. Гости су, по правилу, пословни пријатељи. Атмосфера је била доста хладна. Стеван Сремац је тај тип славског весела у својој „Ивковој слави” извргнуо подсмеху, док је онај патријархални обичај светковања у приличној мери поетизовао, не видећи чак ништа ружно у прилично слободном понашању Калче, Смука и осталих.

5) Борисав Станковић, *Сабрана дела*, Просвета, Београд, 1970, стр. 157.

Наратор у овој причи има свакако пет година, а то се може закључити по опису његове породице у одласку на славу. „Напред иде шегрт, носи фењер, осветљава нам пут. За њим мој отац, висок, у чојаној колији, погнуо се и придржава своју мајну, моју бабу, која гегуца и спотиче се, за њима ми с мајном. У наручју јој брат повијен, левом руком мене води, а ја у бошчи носим братове пелене”.⁶

Сада треба уочавати перцептивне способности Станковићевог наратора, и притом имати у виду да је овај лик Станковић градио свакако највећим делом на сопственом искуству. Свакако, као стваралац, Бора је у детаље сећања из детињства, градећи лик наратора, морао да уноси своје искуство и образовање, али закон вероватности један је од елемената реалистичког метода; па тако треба схватити и настанак овог лика који треба делимично да послужи и као основа за извођење закључака о Станковићевом поимању неких страна живота које ће значајно карактерисати и његов однос према музици.

Могућност да се лик малог наратора из приповетке „Стари дани” узме као врста пишчеве пројекције властите личности на овом узрасту проистиче, како смо рекли, из чињенице да и ова приповетка спада у тип Станковићеве биографске прозе у којој је, међу ликовима дела, препознатљива читава његова породица: отац, врстан певач; Баба Злата, којој писац често ни име не мења кад је узме као модел за књижевни лик; мајна и млађи брат.

Додуше, угао приповедања није у читавој причи задржао почетну револутивно-исповедну интонацију, него је повремено прелазило у приповедање у трећем лицу, из гледишта писца, али то је само на местима кад је писац тумачио дубљи смисао песме или игре, као и расположења која оне изазивају, јер је очигледно да у дечјем речнику неће наћи лексикону која може да изрази тако, за овај узраст, сложјену материју као што је музика.

Дечаковој пажњи, већ на почетку главне музично-играчке сцене славске свечаности пада у очи како се гости „разузурују”, откопчавају минтане, свлаче колије, попуштају појасеве, а из кухиње допире гласан, грцав смех девојака и младих жена. Затим оне улазе, тихо, са снебивањем, свака тражи себи место у соби по неком свом интимном разлогу.

Редослед песама има неку своју законитост. Прво се певају оне које су хладније, монотоније, а затим топлије, страсније. Наратореве оцене певања су овакве: гласови су чисти, дрхтави, топли . . . „Све се откривало, ослободило, и само дахће од смеха, песме. Паси грло трепери, глас из отворених јој топлих уста иде право, меко, мило.”

Опис Пасине игре пред Томчом садржи следеће оцене: „ . . . цела снага јој се увија, увија тако дубоко. С погнутом главом, рукама више себе, обилази играча. Не „чочек”. Другу, тежу, топлију игру. Полако, као издалека, с неком слутњом и раскошном језом . . . Остали, изненађени, подигнути, са испруженим рукама и отвореним устима, гледају је жељно, прате . . . А све то због Томче . . . А снашка Паса се баш највише око

⁶) Исто, стр. 157.

њега вије, игра му: час као роб, погнуте главе, благодарно, до црне земље; час мило, нежно, гануто, сестрински."

Види се да Станковић ову приповеку није градио техником чистог приповедања са гледишта наратора. Он је, у објашњавању, свакано понешто називао са свога гледишта, али неоспорно је да се читаоцу ипак сав садржај приче сугерира као доживљај дечана, дакле самог писца на овом узрасту. У тим и таквим тренуцима формирало се језгро особеног стваралачког дара будућег великог приповедача.

Један од Станковићевих биографа, Предраг Костић, у својој књизи „Борисав Станковић”, такође претпоставља да је Станковић имао јак дар запањања и необичну моћ концентрације и у раном детињству над „слуша и скупља богате утиске из своје околине, који ће се асоцијацијама чудним и за њега самог будити и васкрсавати доцније у његовим делима.”⁷ Костића је на овакав закључак навела и следећа изјава самог писца, објављена у београдском „Времену” од 24. X 1927. године: „Јок, не измишљавам, ама од некуд памтим. Све сам то слушао, а јесам понешто и видео. Јаш над сам био сасвим мали, када ми је било најслађе седети матери у крилу, слушао сам разговоре које су преда мном, као дететом које ништа не разуме, водиле комшинке и рођанке моје матери са њом, при кафи. Збиља, нисам онда ништа разумевао, али сам некако памтио и најситније”.

Предраг Костић, поводећи се вероватно за атмосфером у „Увелој ружи” чији је биографски карактер погрешно схватио, у поменутој књизи тврди да је Бора, као дете, живећи уз бабу, по смрти родитеља, ретко куда одлазио, „јер баба није посећивала никог. Бојећи се и стидећи се своје сиротиње, она није волела ни да јој други ко дође и види беду у кући. Зато Бора сем до свог најближег комшилука, није одлазио далеко. Баба је дрхтала над њим. Прено читаве ноћи шила је туђе кошуље кријући се од света, а ујутру је била опет достојанствена и горда хаџика”.⁸

Не улазећи овде у расправу о Костићевом схватању естетске транспозиције биографског факта, илустрације ради подсетићемо само да се Борина велика младалачка љубав јавља у две приповетке у различитим карактеристинама, у „Увелој ружи” и „Старим данима”, па је методолошки сасвим непоуздано литерарно транспонован факат у књижевну слику сврставати у категорију биографског факта, па ни баба Злату из приче не третирати као аутентичан животни факат. Јер бољи познаваоци Станковићеве биографије говоре супротно: Борина баба Злата је одржавала веома живе односе са својом разгранатом чорбаџијском породицом, водећи са собом увек и свог унука. То што је писац баба-Злату у „Увелој ружи” представио у нешто друкчијим карактеристинама, рецимо као доста усамљену горду сиромашну жену угледног порекла, разлози су у самој тематској структури прича. Међутим, истина је да је Станковић као дете, идући за својом баком, залазио у „голешне” куће, присуствовао њиховим свечаностима и весељима, и од тих успоме-

7) Предраг Костић: Борисав Станковић, Нолит, Београд, 1956, стр. 12.

8) Исто, стр. 13.

на, поред осталог, касније градио своја дела. Тамо је, сванано, богатио и своје музично искуство.

Видосав Стевановић у напису „*Запис о пищевој смрти*” наводи да су Бору Станковића као дечака његови суграђани често „налазили по крчмама како слуша и гледа чочене и поваче, дертлије сличне Митнету и Бокчету, неизлечиве бонике, пажљив и сам...”⁹

Према томе, ако се траже психолошке основе Станковићевог специфичног односа према музици, песми и игри и њиховог интерполирања у садржаје прозних и драмских дела овог писца, ти импулси су свакако спонтано урасли у пишеву психу још у фази његовог детињства. Станковић ово своје интуитивно поимање песме и игре као начина човековог изражавања интимитета никад није претворио у децидирани теоријско-поетички текст, мада је намеравао. Један од великих поштовалаца Станковићевог књижевног дела и његов лични познаник, врањски лекар др Драгољуб Михаиловић у својој необичној књизи „*Старо Врање у стваралаштву Борисава Станковића*” забележио је следеће: „Ми, који смо Бору познавали у његовим касним данима, дознали смо и његову жељу да опише песму врањског севдаха у једном посебном делу.

Прерана Борина смрт угасила је ту његову последњу жељу”¹⁰

Не знамо шта је велики песник старог Врања имао у виду говорећи о својој жељи „да опише песму врањског севдаха у једном посебном делу”. Да ли је то требало да буде какав музично-књижевни теоријски рад или какво ново књижевно-музично дело као „*Коштана*”, „*Стари дани*” или „*Увела ружа*”? Штета је, сванано, што нам ту своју жељу Бора није ближе објаснио и што је није остварио. Али и без тога, оним што је својом музиком казао кроз просторе своје прозе и драме, он остаје као изузетан стваралац. У чаролију снова раног детињства, још у годинама када је породична идилла патријархалне занатлијске породице грејала душу необичног дечака, живе опсервације и снажног доживљавања живота људи своје ближе и даље средине, Бора је осетио да песма, јаче од сваког другог облика уметничког изражавања, казује жар крви, ватру чула, узбуђење срца и душу човека. Проводећи часове и часове на славским и свадбеним весељима, често у топлим миришљавим собама међу девојкама устрепталих чула, које су изгледа често, узнемирене песмом, заштићене од ока пролазника и родитеља, узбуђења срца преносиле у чаролију игре, упио у себе магичну моћ песме и игре. Бора је осетио да је у песми и мушког и женског света у коме се кретао као дете, како рече Велибор Глигорић, „повест чежњи рањених душа, њихово озарење или сетно и болно исповедање. И чулност је у њима, она која је код Боре Станковића поезијом пречишћена и озарена. Ни игра није само фолклорни ритуал. И она је више еманација природе и душе. Душа души говори песмом и игром у ноћи која је светковина поезије. Занос се увлачи у потаје срца и у крв људи. Јава се раствара у сан, у

⁹) Сабрана дела Борисава Станковића, књ. I, Просвета, Београд, 1970, стр. 83.

¹⁰) Драгољуб Михаиловић *Старо Врање у стваралаштву Борисава Станковића*, Врање, 1975.

фантастику ноћи. Људи се преображавају у њој...¹¹ Како да писац икаже вербалним наративним техникама оно што песма кондензује у прегрштат прегрантних стихова, у грч сетне мелодије и покрет тела. Препричавати то, како је Станковић осећао, значило би обезвређивати га, преносити у естетичке просторе слабије експресивности. И он је, идући за оним дечјим доживљајима музике, песме и игре, једноставно ове форме човековог изражавања спонтано применио у свом књижевном делу.

Јован Дучић, један од интимних пријатеља Борисава Станковића, забележио је како је Бора и у обичним младићким разговорима „тако језиво говорио о жени, као што се говори само о земљотресима и о поморима“.¹² Ако је „Нушка“ плод дечачког искуства, транспонованог у аутохтону уметничку форму, а мали Нушкин „чувар“ и наратор — Бора Станковић, за причу „подигнут и дотеран“ онолико колико је мисао дела то налагала, морало је нешто мистично и непојмљиво, а сванано и трауматично, као нека непроболна и неизлечива рана, да остане у подсвесним пределима његове душе. Дечанова рука међу набренлим девојачким дојнама није додир и доживљај који се може лано избрисати из мутних наслага оних искуства која заувек остану испод прага свести и отуда, као ватрени млазеви, додирују свест и пале чула. Женско тело у покретима игре, тако често као мотив Бориних приповедака, сванано није плод неког особито и посебног Бориног књижевног образовања, већ највише замагљени утисци раног детињства, који су у стваралачким надахнућима незадрживо продирали у тиво прича и драма, а да Станковић о свему томе није имао никакву систематизовану теорију. Према томе, све што се односи на песму и игру у Сванковићевом делу проистекло је из пищевог детињства.

2. ПОКУШАЈ УТВРЂИВАЊА СТАНКОВИЋЕВЕ ИМАНЕНТНЕ ПОЕТИКЕ МУЗИКЕ И ИГРЕ

Станковићев недовршен роман „Певци“, по концепцији и грађи, нека врста романсиране породичне историје, како рече Вук Филиповић — „епско-идилична породична и еснафска панорама старих дана“,¹³ изузетно је значајан за разумевање Станковићевог односа и поимања музике, у првом реду вокалне музике, дакле, песме и певања не само у интимном доживљају света, живота и односа кроз психу јединке него и друштвене функције вокалне музике. Овај би роман представљао и одређену врсту иманентне поетике Борисава Станковића особито кад је реч о функцији музике, мада се, такође посредно, неки елементи иманентне поетике могу открити у „Нушки“ и „Старим данима“.

Централна личног еснафско-породичне панораме „Певци“ је Стојан, млад обућарски калфа, кога је природа штедро обрадила, пре свега,

11) Велибор Глигорић, *Поезија у делу Боре Станковића*, Сабрана дела Б. Станковића, Просвета, Београд, 1970, стр. 69—70.

12) Јован Дучић, *Борисав Станковић*, Сабрана дела Боре Станковића, Просвета, Београд, 1970, стр. 12.

13) Др Вук Филиповић, *Певци — Газда Младен*, Сабрана дела Боре Станковића, Просвета, Београд, 1970.

музичним даром а онда смислом и наклоношћу за занат коме се посветио. И пре него што је постао зрео калфа, Стојан је у занатској вештини престигао свог патријархалног мајстора који је, узгред речено, друг и пријатељ Стојановог рано преминулог оца. Али ово врањско сироче донело је на свет изразитији дар за песму. Бора Станковић, чија је лексика за област музике била доста скромна, нашао је релативно подесан израз да прикаже особености Стојановог певања. „Његово певање. Не била песма, већ нешто велико, високо, силно, а опет топло, мено”.¹⁴ Упоредјујући певање са певањем професионалаца, Цигана, особито са певањем чувене Ризе, Станковић истиче Стојанову надмоћ, јер Стојан „би је надвисио, заигравао, ротао и ишао, ишао далеко”.¹⁵

Развивши се у најбољег певача своје патријархалне средине, Стојан се истицао подједнако у певању и црквених и световних песама. Иако је црква имала релативно школоване свештенике, којима је црквено певање значајан елемент професионалног образовања, нико међу њима није умео са толико непосредне уметничке снаге и топлине да отпева оне песме које, по правилима о црквеном певању, треба да отпева свештено лице.

Портретишући свог јунака певача, Станковић, уз физичке марнације (плаве, чисте очи, нит затворене нит отворене), нарочито истиче необичан смисао његове песме. „Његова песма није била песма већ као њихова младост, шта ли?” Та песма је давала неканву изузетну духовну снагу Стојановом ужем кругу. „Тад није била родила мајна тога који би смео да стане ни на сенци, а камо ли на путу”. Али, Стојанова песма је имала и далеко шире дејство. Она је вишеструко опчињавала све који би на било који начин долазили у непосредан контакт са њом, који би је слушали.

Стојаново певање и речи тих песама, кад их он пева, „чудно иду” — каже Станковић, продиру у њих (слушаоце, прим. В.С.) и као да код сваког 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 уздаха, потврду затајена бола . . .”.

У портретисању даровитог певача Станковић истиче два различита квалитета. Стојан је одличан интерпретатор актуелног музичног репертоара, данке, добар зналац и старих и нових песама, али он је истовремено и нека врста уметника ствараоца, мада ову марнацију писац ипак није посебно развио. Тај је мотив само назначен у једном релативно снажном одељку, у сцени кад се приказује нано Стојанова мајна доживљава дар свога јединца. „Песме што се тад певале знао је он већ одавна, и у вече, после вечере, место да леже и спава, он се повуче и пева. Мајна му, док он пева њој познате песме, сва се топи од радости

14) Борисав Станковић *Сабрана дела*, књ. V, Просвета, Београд, 1970, стр. 138.

15) Исто, стр. 157.

слушајући га, али кад он овако повучен, унесен, почне друго, нешто ново, чудно, одмах би га прекидала. Било јој је тешко, као страх је хватао од тог, танвог његовог унесеног, некако чудног певања". Очигледно, Станковић је овде мислио на песме које је Стојан стварао, али тај мотив он није шире развијао, а то је штета; — мотив креације ове врсте нашој књижевности није познат.

Утицај и деловање Стојанове песме на слушаоце Станковић је обрађивао у неколико сцена. Стојаново певање у цркви радостан је празник лепоте човекове песме и људског гласа. Владина је звао Стојана да пева само у приликама кад је црква пуна, да се „народ, богаташи, чорбације, његов мајстор, комшије, топе од милине . . ." Тада и владика, узбуђен његовом песмом излази из олтара и „онако стар, у црној мантији, високој намилавци, са дугим белим бројаницама . . . раздраган Стојановим читањем, крстећи се, и он, кроз нос да пева, чита, помаже Стојану. Из редова столова, где старци седе, и отуда се чује песма, падање, ударање чела о под, метанисање . . .".

А после, кад се заврши богослужење, Стојан, у пратњи мајне и мајстора, озарени песмом, као и сви који су ту песму слушали, ишли би главном улицом, срећни што ће их мештани, захвални Стојану на причињено изузетно задовољство, радосно, раздрагано поздрављати, а у томе ови као да су налазили и захвалност и признање.

Тако је млад обућарски калфа, са периферије касабе, захваљујући свом изузетном дару, постао нека врста идола своје етничке средине. Такву његову друштвену вредност истицао је и сам владика пажњом и љубављу према младом певачу.

У свечаним приликама породичне атмосфере Стојанова песма била је суштина весеља и радости. Сликајући такву празничну, славску свечаност, Станковић наже: „Сви гледају у себе. Не смеју главу да подигну, 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 вија око глава, загрева их, почиње да продире у њих, као поткопава, буди нешто успавано, мило, драго, једном већ познато".

Мисао и порука песме у Стојановој интерпретацији постаје кристално јасна и води слушаоце у естетичку натарзу. Тада свако налази нешто од себе, свога живота, своје затомљене туге, скривених радости и осећања, реагује на Стојанову песму. У сцени славског весеља код хаџи-Ристе, док Стојан пева песму „Море, проклет да си, мајчице, . . . што ме не да у Целепа . . ." домаћин, хаџи-Риста, да би задржао изненадно задовољство, осећај, који појури из њега, загрцне се, па да би сакрио и умањео и тај излив задовољства изазваног песмом, пригрће колију и увлачи се у њу, плашећи се да се овде пред светом не покаже у тој својој превеликој отворености. Отац Стојановог друга Сарајда, на против, пуштајући срцу и осећањима на вољу, а пратећи мисао песме која проклиње мајку што није удала кћерку за вољеног младића, „као стидећи се, задовољно, занесено виче женама: „Проклете! Све сте такве! . . .; док Стојанов мајстор у среди, заваљен, уздиже главу и победоносно, радосно гледа, а највише у Стојана, који, онако издвојен, окре-

нут у страну, услед светлости помешане с димом од дувана, испуњене гласовима, песмом, чисто као да се губи, тоне певајући . . .”

Занимљиво је да Станковићева песма у „Певцима” нема севдалијски тон, она не буди чулну помаму, то што она казује није јужњачки карасевдах. Значајне песме у овом свом недовршеном делу Бора Станковић није до краја осмислио, али је једно ипак евидентно: музика и песма у овој занимљивој прози имају култни значај, представљају дубљи и узвишенији део живота, једнако су радост и лепота и за мушкарца и жену, као и за старог и за младог.

У оквиру тематике песме и певања у односима средине према песми и певачу и утицаја песме и певања на слушаоца, јавља се једна занимљивост коју је Станковић као мотив често истицао мада јој није знао да нађе објашњење. У свим тим тренуцима величанствене лепоте Стојанове песме, Стојанова мајка грца у сузама, које нису израз снажне радости већ неке нејасне стрепње. Тај однос мајке има претежно према Стојановим тренуцима спонтане креативности. Међутим, и Стојаново певање у цркви и на славским свечаностима, у тренуцима кад код слушалаца изазове онај високо естатични ефекат, и „то је његову мајку” — каже писац — „плашило, мада се поносила његовим певањем”. Настојећи да нађе узрока овом мајчином необјашњивом страху који код ње изазива Стојанова песма, писац каже да је то „певачево уношење, затра, и то као нека давно наслућивана, велика, страсна, као жив жар, а опет притајена, уздржана чежња, бол”. И скоро да нема сцене у роману у којој се приказују величанствени тренуци Стојановог певања и чудног деловања те песме на ове неуне и једноставне људе, а да се у једном тренутку, у први план књижевне слике не јави Стојанова мати, сузна, а истовремено и радосна, и поносна, и уплашена.

Писац са оваквим поимањем смисла човекове чудесне творевине као што је песма сигурно да није могао да остане равнодушан према овом феномену у приказивању човека. И зато, свакако, Станковићево дело у читавој југословенској књижевности, а можда и шире, представља изузетност: као што се живот у стварности не може замислити без музике и песме, а у многим тренуцима и без игре, тако се ни књижевно дело о човеку не може замислити без оваквих садржаја. Мало је писаца који су, као Бора Станковић, знали да и овај елементар суштине човекова живота утлају у своје књижевне творевине и на начин на који је то Станковић учинио. Отуда, музички садржаји у делу Борисава Станковића такође заслужују пажњу истраживача.

Неки елементи иманентне поетике Борисава Станковића могу се уочити и у антологијској приповеци „Стари дани”. Славско весеље у овој причи, као што је познато, писца није интересовало у детаљима верског ритуала и ритуалних култова, а њих у славском обреду није мало и за култ породичног свеца нису безначајни. У Станковићевом приказу славске свечаности врхунац светковања је, као у паганским култним обредима, у песми и игри. А песма и игра овде истичу не оно што обред нуди

као форма идеолошке свести, него што песма и игра казују као радовање животу, при чему често ни текст песме није битан. Доста је музичких слика у Станковићевом делу кад његов јунак, у стању естетске егзалтираности високог набоја, поручује певачу: не песму, глас, глас само.

У Станковићевом делу нема ни рада, ни друштвеног, ни верског, ни породичног ни интимног живота без песме. Она прати и осмишљава све животне манифестације, и може бити индунтор свих врста емоција у свим њиховим тоновима, од паронсизма до тихе тајне сете, меланхолије или пријатног осећања радости живљења. Музика и песма осмишљавају живот и младог и старог, и богатог и сиромашног, и срећног и несрећног, и здравог и болесног.

То што је песма у поимању живота књижевних ликова Борисава Станковића, то је, по његовом схватању, и функција музике и песме као уметности, то је и његова иманентна поетика. Али, што је у Борином случају изузетно значајно, све што се у иманентној поетици Боре Станковића може утврдити за музику и песму, може и за игру као врсту уметничког изражавања човека. Играју овде, или налазе интензивно естетско уживање у туђој игри, бегови, чорбаџије, занатлије, сељаци, слуге, слушнице; игра и старо и младо, игра се да се смире страсти, игра се да се распале страсти, да се поручи нешто, да се истанне свој углед, углед своје класе, своје породице свога клана. Паса у „Старим данима“, играјући да да људску пуноћу славске свечаности, у једном тренутку игра за свог спасиоца, несрећног Томчу.

Кад би се средствима ликовног изражавања могла да представи Станковићева поетика игре, онда би симболичан мотив за једно такво широко платно требало да буде овај ентеријер из „Старих дана“: Паса у покрету игре, покрет дубок, топао; руке више главе са значењем неке слутње и раскошне језе; за њом, пратећи је у корак, девојке; остали, изненађени, подигнути, са испруженим рукама и отвореним устима; на устима задржан крик, допадање . . .

Игра, не само зато што у различитим формама егзистира као аутономна уметност — народни плес, балет, делимично пантомима — него и због тог што се може употребити и као средство изражавања у књижевном стваралаштву, мора се узети у разматрање особито над је реч о књижевном делу Борисава Станковића. Према томе, у комплексу разноврсних техника уметничког изражавања — приповедање, дескрипција, различите форме дијалога и монолога, аудитивне и играчке форме — у литерарној драматургији све се оне могу повезивати у уметничку целину, при чему музика, с обзиром на своју естетичку супериорност, омогућује повезивање и ванмузичких садржаја. Са те тачке гледишта, оно што је Вартнес Баронијан рекао за филмску музику важи и за музику у књижевном делу: музика је интеракцијски спој у коме је тежиште померено са терена музике на међупростор између слике и звука. Обезбедити аудитивној слици у књижевном делу ону функцију коју је дефинисао Виктор Иго рекавши: „Музика је звук који мисли“ могуће је

само ако аудитивна слика (музика, песма, природни шумови и тонови) по свом значењу спонтано интегришу контекст визуелне материјалности песничког ткива, а да се при том не осети потреба за додатним пишчевим објашњењем значења, смисла и поруке аудитивне слике, јер свако додатно објашњење смисла музичке слике у суштини ту слику обезвређује.

Вербалне и звучне поруке књижевног дела, иако имају значајан утицај на денотацијску и конотацијску вредност иконичких, пиктуралних елемената, у одређеној мери су независне и могу се анализирати посматрањем различитих односа међу средствима изражавања. Природа материје која је садржај дела или садржај једног просторно мање или већег сегмента као формалне целине сама по себи налаже одређену доминацију једног или другог израза. Има животних ситуација које су по својој суштини такве да се као естетична материја сензибилном уметнику нуде аудитивним средствима изражавања, па у таквим случајевима музички кодови преузимају водећу улогу, док вербални кодови или постају суплементни или их песник сасвим елиминише. Разумљиво, бива да материја буде таквог карактера да тражи извештан комплементаран однос вербалног, звуковог и иконичког кодирања.

Према томе, у циљу прегледнијег представљања могућих функција музичких слика у песничкој уметности, могу се издиференцирати, првенствено ради истраживачке технике и методологије функције музике, песме и игре у делу Боре Станковића, неких десетак могућности.

Прво, низ звучних кодова, шумови, музика или песма, служе стварању одређене атмосфере. Ове, по правилу експозитивне звучне слике, често органски срасле са дескриптивним, постављају предмет дела у целини или одређеног поглавља у одговарајућем друштвено-историјском контексту. Врстама тонова, према њиховој аутономној вредности, сугерира се животни тоналитет који је садржај дела или сцене.

Друго, музика, првенствено песма, може заменити стандардну дијалогску форму, особито у животним ситуацијама кад одређени морални и други обзири не допуштају непосредан дијалог међу личностима. У таквим животним околностима актуелизира се дефиниција коју је Вук Караџић одредио народној лирској песми: „Женске пјесме пјева и једно или двоје само ради свога разговора . . . и зато се у пјевању женских пјесама више гледа на пјевање него на пјесму . . .”

Треће, музика истиче особеност и врсту емоције јединке или групе. Катнад се односом према музици може постићи одређена карактеролошка или друга издиференцираност унутар групе. Ове се марнације могу употребити као израз међусобних симпатија, антипатија, узрасних, социјалних, класних, образовних и других специфичности и дивергентности.

Четврто, музика служи као подесно средство за појачавање емоција, било да је она инструментална или вокална, при чему се ствара реална подлога да се мотивисано унесе у садржај књижевне слике и игре као средство изражавања.

Пето, музика и игра су психолошки тумачи природе личности која пева или која на било који начин прибавља себи и естетично и духовно задовољство музиком или игром. Избором песме и реаговањем на изазвану емоцију као и евентуалним реаговањем на њену мисаону поруку, личност може само гласовима и покретима, који одражавају интензитет и врсту изазваног осећања, да експонирају читаво своје биће. На тај начин писац је ослобођен обавезе да додатним вербалним објашњењима посредује између личности из дела и читаоца. Експресивност ове врсте грађења сцене и лика, по снази и јасности естетске сигурности, далеко је супериорнија од било каквог вербалног тумачења значења музичке слике. То исто важи и за функцију музике за игру. И она, самом својом естетском суштином, као и лепотом и складом изазваних играчких покрета, а особито уношењем личности у кореографију покрета, психолошки тумачи личност.

Шесто, музика у књижевном делу, у првом реду песма, може у контекст приче, као што је случај и у филму, да унесе у оквирни план непосредне слике моменте који се у непосредној слици не могу наћи било да су се одиграли раније, али су за драматургију дела битне. У случајевима кад драматуршки оквир темпоралног плана не допушта нарушавање временског интегритета, онда се техником музичке ревокације музика може да интерполира у радњу оног дела сцене који по својој природи допушта и тражи такву интерполацију.

Седмо, музика и игра могу имати значајну функцију у интензивирању драмског конфликта дела. То нарочито изискује животне ситуације у којима се класно-социјални конфликти и генерацијске разлике преносе у сферу музике.

Осмо, музика као носилац поетске и драмске садржине појачава темпо радње. У случајевима кад музика постаје доминантан уметнички израз, потиснувши вербална и пинтурална средства изражавања, онда она успешно води и драмску радњу. Каткад у делима која су рађена претежно вербалним техникама, иако је уметничка материја допуштала доминацију музике и игре, постоји могућност да се личност присећањем на неки музички доживљај релативно успешно на посредан начин психолошки нијансира.

Девето, музика и песма су релативно подесна средства за наглашеније маркирање појединих деоница композиционе структуре дела: увођење у мотив, прелаз из кулминације у перипетију, на пример, сугерирање епилога, па чак и истицање поенте.

Један мотив, без обзира да ли је претежно лирски или епски по карактеру, ако по својим семиотичким потенцијалима може да добије значење кода ширег дитета, исказан музиком, начином понављања кроз интегралну уметничку материју, може да сублимише мисаону основу читаве уметничке структуре књижевног дела.

Ово би били основни теоријски ставови као врста методолошко-истраживачког полазишта у проучавању функције музике, песме и игре у књижевном делу Борисава Станковића.

3. ПЕСМЕ И ИГРЕ КОЈЕ СЕ ЈАВЉАЈУ У ДЕЛУ БОРЕ СТАНКОВИЋА

1.

Аз ће те гледам кроз маре.
У тија џенфес шалваре
Где тихо минеш кроз дворе
Како јеленче кроз горе
Ох леле, леле!

(Стојанке, бела Врањанке, II, стр. 34)¹⁶

2.

А ја сам ти, Лено, болан, болан, преболан;
(У виноградима, I, стр. 130)

3.

Ако се жениш, мене да земаш,
Наран, Наран-филчето, Гранда вилчето,
Цвеће шарено, цвеће носено!

(V, Певци, стр. 191)

4.

Ако си зел срма-колан
Като колан да се вијеш
Несам, Стано, жива била!
Ако сам зел срма-колан,
Като колан да се вијем,
Око твоја снага! . . .

(I, Стари дани, стр. 162)

5.

Хаџи Гајна, хаџи Гајна девојку удава,
Ем је дава, ем је дава, ем је не удава!

(I, Стари дани, стр. 162, III, Нечиста крв, стр. 170, 171, 177, 183; IV, Коштана, стр. 39; V, Певци, 192)

6.

Бог убио, Васке, мори твоју стару нану,
Што те даде врло на далеко,
На далеко, Васке, три године дана.

(IV, Коштана, стр. 32)

7.

Вај ћуџун хан'м
Сени севди џан'м
Вур ма дедум намам
Кам долдурурум! . . .

(II, Стојанке, бела Врањанке, стр. 28; V, Певци, стр. 140).

8.

Ветар душе, ветар душе, ал'-катмер мирише;
Драги драгој, драги драгој, ситну књигу пише

(I, У ноћи, стр. 104)

¹⁶ Напомена: у загради је назив дела, а римска цифра означава број књиге целонунних дела Боре Станковића у издању Просвете, Београд, 1970.

9.

Горо ле, горо зелена,
 Доста сам по те одија.
 Кумитске чете водија;
 Многе су мајке плакале!
 Највише мајку Јована!
 Закла ју сина јединца
 Јоване сине, Јоване!
 Ти си ми, синко, првенац!
 Јоване сине, Јоване!
 Ти си ми јагње ђурђевско!
 Јоване брате, Јоване!
 Ти си ми цвеће пролећно!

(II, *Стари дани*, стр. 164—165; IV, *Коштана*, стр. 26)

10.

Да знаш, дико, да знаш, дико,
 Како венем за те!

(III, *Нечиста крв*, стр. 155)

11.

Да знајеш, моме, мори, да знајеш
 Каква је жалба, мори, за младост,!
 На порта би ме чекала,
 Од коња би ме скинула,
 У собу би ме унела,
 У уста би ме љубила.
 — оф, аман, зиман, младо девојче,
 Изгоре ми срце за тебе! . . .

(I, *У ноћи*, стр. 110; IV, *Коштана*, стр. 8)

12.

Да ли те је жалба за твоју мајку,
 за твоју мајку, за твога татка,

(I, *Прва суза*, стр. 240)

13.

Девет година минаше, џанум,
 Од како тебе не видех,
 Иди си питај мајна ти,
 Да ли те дава за мене.
 — Мајку си несам питала,
 Али сам лошо слушала,
 Татко на мајку збореше:
 „Девет још ћери да имам,
 Ни једну Митки не давам,
 Јербо је Митка бекрија,
 Он пије вино кајмакли,
 А и ракију првенац,

На вино вади ножеви,
А на ракију пиштољи".
(IV, *Коштана*, стр. 61)

14.

Девојчице, ружичице — ружо румена!
А што си ми невесела — уста медена?
(I, *У виноградима*, стр. 124)

15.

Дуде, мори, бело Дуде,
Како тебе, Дуде, нигде нема,
Ни у турско, море, ни наурско.
Запали ме, Дуде, изгоре ме,
Направи ме суво дрво,
Суво дрво јаворово.
Од дрвета ситан пепел,
Од пепела мирис сапун,
Па с'с њега да се мијеш,
Дуде, мори, бело Дуде, своје лице!
(IV, *Коштана*, стр. 39)

Ђул мирише, ђул се расцветео
(I, *Наш Божић*, стр. 152)

17.

Жали, дино, и ја ћу жалити.
(III, *Нечиста крв*, стр. 154)

18.

Зар ти не знаш шта је миловање,
Миловање, слатко уздисање?
Еј, не уздиши, не вени севдаха,
Еј, од севдаха горег јада нема!
(V, *Газда Младен*, стр. 93)

19.

Исаије, ликуј!
(III, *Нечиста крв*, стр. 190)

20.

Ја не жалим снагата моја
— Жалим срмали јелек,
Жалим срмали јелек
(I, *Наш Божић*, стр. 151)

21.

Јао, јао, јел'те, дино, жао,
Јел'те жао што се растајемо.
Растајемо а (не састајемо).
(III, *Нечиста крв*, стр. 155)

22.

Јоване, прво гледање,
За мало ми се, туго гледасмо!
(I, *Нушка*, стр. 138)

23.

Катинку грло болело,
Катинке, лепа девојке.
(IV, *Коштана*, стр. 31)

24.

Кога те мајна родила,
На што је оком водила:
Да ли на слнце сјајано
Или јабланче танано
Бре, гиди, гиди! . . .
(II, *Стојанке, бела Врањанке*, стр. 24)

25.

Крај Вардар ми седеше,
Т'нке пушке фрљаше
— Ја не жалим снагата,
Жалим срмали јелек,
Хај, хај, срмали јелек
(IV, *Коштана*, стр. 25)

26.

Мајна моја, црна била,
Што ме даде за недраго,
За недраго, на далеко! . . .
(VI, *Увела ружа*, стр. 35)

27.

Механџи, море, механџи,
Донеси вино, ракију,
Да пијем, да се опијем,
Дертови да си разбијем!
(I, *Станоја*, стр. 112; IV, *Коштана*, стр. 75)

28.

Мирјано, ој Мирјано,
Имаш русе носе, Мирјано!
Дај да ги мрсим ја,
Дај, Мирјано, дај, дај!
Мирјано, ој Мирјано,
Имаш чарне очи, Мирјано!
Дај да ги пијем ја,
Дај, Мирјано, дај, дај!
(IV, *Коштана*, стр. 27—28)

29.

Миром Господу помолим сја!
(III, *Нечиста крв*, стр. 188)

30.

— Море, врћај коња, Абдул-Ћерим аго,
Туго, враћај коња, пишман ће да биднеш!

— Море, не врћам га, џанум, млад Стаменко,
Туго, не врћам га, да знам да погинем!
(IV, *Коштана*, стр. 50)

31.

Море, насред села шарена чесма течаше,
Аман, течаше,
А на чешму две до три моме стајашев,
Аман, стајашев.
Море, дајте мени туј мутну воду,
Да пијем, аго, да спијем . . .
— Море, за тебе има шарена соба
Да спијеш, аго. да љубиш.
(IV, *Коштана*, стр. 52)

32.

Море, проклет да си, мајчице,
Ох, проклет да си!
Море, што ме не да за Џелепа,
Ох, за Џелепа
Море, у Џелепа кућа голема,
Ох, кућа голема
Море, у Џелепа пушна мартинна,
Ох, пушна мартинна.
(II, *Риста кријумчар*, стр. 68; V, *Певци*, стр. 188)

33.

Не плачи, нане, не жали,
Младост је пуста, убава,
Туга је наша голема.
— Али нам, нане, мајчице
Комшина срце иснида
(V, *Певци*, стр. 140)

34.

Низ поље иду, бабо, сејмени,
Сејменску песму, бабо, певаше,
Хајдучку главу, бабо, носаше!
(I, *Увела ружа*, стр. 273)

35.

О јансана, а'нн џелди
Ојан, ојан, маз.
Утансана баба ђелди
Ојан, ојан, маз!
(Свекрва ти је дошла, застиди се, море!
И отац ти дође, застиди се море!
(IV, *Коштана*, стр. 45)

36.

Ој невене, невене,
Седи, душо, до мене,

Седи, душо до мене,
 Да ми срце не вене! . . .
 (VI, *Увела ружа*, прва верзија, стр. 30)

37.

Ој вечери, ој слатка ченања,
 Ој ви ноћи, моји бели дани! . . .
 (I, *Увела ружа*, стр. 267)

38.

Отвори ми, бело Ленче,
 Вратанца, вратанца . . .
 Са твојата десна, бела ручица.
 Да ти видим, бело Ленче,
 Устанца, устанца!
 Не могу ти, пиле, Миле,
 Да станем, устанем.
 Мајка ми је села, Миле,
 На фустан, на фустан.
 (IV, *Коштана*, стр. 60)

39.

Отнад тебе ја познадох,
 Отад патим ја.
 (II, *Баба Стана*, 113)

40.

Пије ли се текелија?
 Једе ли се шефтелија?
 Љуби ли се Анђелија?
 — Да легнем, да прилегнем,
 Да мало душом данем ја!
 (VI, *Наступ*, стр. 91)

41.

Подухнуше саба-зорски ветрови
 (I, *Покојникова жена*, стр. 213)

42.

Рафистанде он алма
 Беш и ал, беш и алма!
 (На раф има десет јабуна,
 пет за мен', пет за теб')
 (IV, *Коштана*, стр. 33)

43.

Рождество твоје, Христе, Боже наш!
 (I, *Наш Божић*, стр. 144)

44.

Сан ме мори, сан ме ломи,
 Заспати не могу . . .
 (V, *Газда Младен*, стр. 94)

45.

Сестро црна, ево ти га
Чедо твоје где се вије,
Срце му се, сестро, нида
Кад погледа кућу своју
Опустелу, раскопану . . .

Леле, сестро!

(VI, *На онај свет*, стр. 17)

46.

Славуј пиле, море, не пој рано,
Не буди ми, море, господара!

Ох, не пој рано.

(III, *Нечиста крв*, стр. 205)

Славуј пиле, не пој рано,
Не буди ми господара;
Сама сам га успавала,
Сама ћу га разбудити,
Отићи ћу у ћул-башту,
Узобраћу струк зумбула,
Шинућу га по образу,
— Устај, аго, устај, драго

(IV, *Коштана*, стр. 22)

47.

Соно ми лети висоно,
мори девојко,
Шири ми крила широко,
мори девојко,
Не бери цвеће зелено,
мори девојко,
Не, гази воду дубоно,
мори девојко!

(IV, *Коштана*, 229 (верзија из 1905. г.)

48.

Стојане, море Стојане,
(Не ли смо пуста родбина)
Где се је чуло, разбрало,
брат сестру, море, да зема?
Стамено, мори Стамено,
Стамено, нито пролетња,
Стамено, зрно бисерно,
Јеси ли чула, разбрала
(Широко поле ход нема)
Ситно камење број нема,
Дубона вода брод нема,
Високо дрво хлад нема,
Убава мома, мори, род нема.

(IV, *Коштана*, стр. 40)

49.

Стојанке, мори Стојанке,
Стојанке, бела Врањанке.

(II, *Стојанке, бела Врањанке*, стр. 24)

50.

Стојанке, бела Врањанке!
Кад те је мајна родила,
На шта је оном гледала.
Да ли на сунце сјајано?
Или јабланче танано?
Бре гиди, џанум, Стојанке,
Стојанке, бела Врањанке!
Аз ли те гледам кроз маре
У тија џанфес шалваре,
(IV, *Коштана*, стр. 43)

51.

Сум шетал, мори Ђурђо, по стара Србија,
По стара Србија и по Маћедонија,
Печалил сам мене махмудије,
Нано тебе, Ђурђо, ја нигде не најдох.
Ох, појдох доле, појдох на горе,
Нано тебе нигде не најдох!
Ох, да легнем, ах да умрем,
Само да не гледам
Нано твоје лице
Други грли, љуби.
(IV, *Коштана*, стр. 44)

52.

Шано душо, Шано, отвори ми врата,
Отвори ми, Шано, врата, да ти дам дуката.
Изгоре ме, Шано, мори, твоја лепотиња,
Твоја лепотиња, твоја красотиња,
Ох леле, леле, изгорех за тебе.
(IV, *Коштана*, стр. 10)

53.

Што се, лудо, млад не жениш?
Што се, лудо, млад не жениш?
(V, *Газда Младен*, стр. 53)

54.

Што си лено, на големо?
— Барем да си од колено?
Ако несам од колено,
А ја имам црне очи,
Црне очи, медна уста!
(I, *Стари дани*, стр. 163)

55.
 Три пута ти чунна на пенџер,
 Мила дасналице . . .
 Стојан-хаџи дасналов.
 Ти ми врата не отвори,
 Мила дасналице . . .
 Тома-хаџи дасналов.
 (IV, *Коштана*, стр. 53)

И фолклорне игре (оро, коло, чочек) као форме естетског изражавања човека, уз богату и разноврсну музику, испуниле су широке просторе Станковићевих књижевних слика. У односу на укупан играчки (орски) „репертоар” Врања и његове околине из времена које слика Станковићево књижевно дело, Станковић је обухватио релативно мали број „нумера”. Тако, на пример, Милан Ђ. Милићевић, у својој књизи „Краљевина Србија”, објављеној 1884. године, а то је, од прилине, време кад се одиграва радња великог броја Станковићевих приповедана, наводи следеће „најобичније колске игре”: Четворка, Србијанка, Чачанка, Ситниш, Вртешка, Осмача, Корча, Потрбушна, Влахиња, Арнаутка, и Шано, душо. Др Оливера Младеновић, један од бољих познавалаца ове материје, ову Милићевићеву информацију оцењује као доста површну, али јој не искључује и изванредан значај нарочито у погледу примене у компаративној методологији. Од типичних врањских игара у овом Милићевићевом списку су само две: Шано, душо и Корча. Остале припадају или групи старих сеосних игара из околине Врања или групи игара које се овде могу сматрати као нове, односно скоро донесене из Србије. А од једанаест помених игара у Милићевићевој књизи само се једна јавља у делима Борисава Станковића. То је чувена, надалеко популарна и изван литературе и позоришне сцене врањска игра са певањем Шано, душо (позната и као Врањанка).

У Станковићевом делу игре се могу поделити у две врсте, једну би чинила ора, са више националног обележја, мада и са јасним врањским спецификацијама, а другу — чочек, игра по свему типична за источњачку, исламску културу. (Именица чочек употребљава се у два значења: као играч, играчица, али и као врста игре). Међутим, очигледно је да су се наше оро и коло и турски чочек у великој мери на овом делу Балкана међусобно прожели и неке своје кореографске елементе међусобно разумели, што је видно и у македонској, као и у грчкој и албанској орској традицији. Зато у Станковићевом књижевном делу играч или играчица из ора може изаћи пред лесу, коју чине остали који се држе за руке, и играти као чочек, али исто тако има и правих чочечких игара које мора да прати леса.

Од орских игара у Станковићевом књижевном делу помињу се следећа: Шано, душо, Мемете, Дуде, Крај Вардар ми седеше, Бело Ленче, Дасналица, Катаринче, довојче и Шарена чесма. Ова се ора могу играти уз музику али и уз песму. За већину Станковић наводи и стихове, па и читаве песме које се певају уз игру.

Посебну групу ора чине она која спадају у музичко-играчки свадбени ритуал: Прво оро, Тешко оро, Младожењско оро и Шарено оро и сматра се обавезним делом свадбеног весеља. У Станковићевом делу игра се далеко већи број ора, али их писац не помиње. Тако, на пример, у опису тродневних свадбених баханалија у газда-Марновом дому у онвиру Софкине свадбене светковине, иако се сатима и сатима играло, Станковић није посебно означио ниједно оро, али је зато са доста детаља описао само три игре из дела свадбеног весеља Софкине удаје обављеног у ефенди-Миткином дому.

Од поменутих ора, свадбено Прво оро чува трагове ненадашњег нултног значења (играчица игра са ситом пуним леблебије, колача и других ознака плодности и за време игре их баца не само сватовима него и на кров куће).

Од чочечког репертоара Станковић користи у свом књижевном делу следеће: Чочек аваси, Истамбол да чина, Керемејле и Ја не жалим снагата моја.

Лепота гласа и лепота певања као вештина и лепота игре, било то оро или чочек, у Станковићевом књижевном делу подједнако се припи сују нако професионалним певачима и играчима, првенствено Циганима, тако и домаћим Србима и Турцима. Развијен слух, добар глас и савршенство игре особине су које дају посебну друштвену вредност личности. Најбољи певач у Станковићевом књижевном делу није професионалац Циганин, него обућарски калфа, а касније и мајстор Стојан из недовршених „Певаца”. А међу најбољим играчима чочена опет није професионалац, него занатлија Сарајдар, такође из „Певаца”. Најбоља играчица у књижевном делу Боре Станковића, млада, лепа и даровита Коштана има међу Станковићевим женским ликовима из угледних врањских богаташких кућа апсолутно равноправне супарнице, као што су чувена Паса, па Нушка, затим Софкина мати Тодора, иако већ у поодманлим годинама, па ни Софка не заостаје много за даровитом мајком. Чак и међу Станковићевим „божјим људима” има несрећника који у игри налазе неку своју тужну радост, као луди Риста, просјак Бекче, биљарица и други.

4. МУЗИКА, ПЕСМА И ИГРА У СТАНКОВИЋЕВИМ ПРОЗНИМ ФОРМАМА

У приповеци „Стари дани” има осам звучних слика од којих је једна, на почетку приче, у функцији стварања атмосфере. Од осталих седам, шеста је само музика за игру, остале су песме. Свака музичка нумера има своје значење у тематско-композиционој структури дела и своју приметну тензију у изградњу ликова, продубљивању теме и развијању радње.

Као што је познато, ова приповетка има за предмет болну, скривену и неостварену љубав градског стражара, човена нижег градског друштвеног слоја, према младој жени из вишег, богаташког реда која је, уз то, још и удата.

Борини јунаци, над се нађу у оваквим несрећним животним ситуацијама, и не помишљају да наруше утврђени ред и поруше високе клас-

не баријере које их безнадежно раздвајају од богаташког варошког слоја. Ове патријархалне баријере су таква светиња и толико неприкосновене да је богаташки ред, чак и кад је свестан трагичне истине о ованој врсти љубави, без страха за свој друштвени интегритет, па више људски саосећа са несрећником из друштвених низина него што се плаши за углед жене из своје моћне класе која има добро изграђен механизам заштите. То је тематска основа приче, њен централни тематски круг.

Трагичан јунак приче је Томча, градски стражар. Иако је Томча, како би се рекло језиком чаршије, општински чиновник, у хијерархији односа он је на дну још увек танке чиновничке лестнице. Његова је дужност да ноћу обилази улице и кафане и да у оквиру неких ипак неодређених овлашћења одржава ред.

Томча је заљубљен у Пасу, младу и лепу жену из богаташке породице. Она је још „снашка“, убраја се, дакле, у млађе жене тек расцветале младости и лепоте. Уз то, Паса је и даровита певачица и играчица. Овде, међу гостима на слави, је и њен муж Маса, али писац неће градити драматину приче на љубавном троуглу: Паса — Маса — Томча. Сав драмат приче је у интимним, скривеним проживљавањима безнадежности Томчињих љубавних осећања према младој Паси.

После доста развучене експозиције о славским обичајима у старом Врању, Станковић ствара атмосферу кратком дескриптивно-музичком сликом: „вечерају. Почињу да се разузурују, минтане да откопчавају, колије свлаче, појасе попуштају. А из кујне, где су девојке и младе жене „невесте“, чује се никотање, смех, угушена песма, звон дахира. Оне не могу да чекају. Дуга им вечера, а пре вечере да уђу овамо где су сви старији, стид је.“

У интимитету свог богаташког патријархалног реда, у оквиру оване славске вечере, која у Станковићевим приказима никад нема особит верски и мистичан карактер, сви, особито млади и средовечни, па касније и севдалије поодманлих година, очекују да, скривени од света и улице, кроз песму и игру отворе срца и, за себе и за ову прилику, размакну оквири патријархалних онова. Тада песма осмишљава живот и постаје простор кроз који ће се исказати све што се директно речи не сме да каже. То су тренуци за највиши облик животног радовања, за коленитивну песму и игру.

Већ друга песма у структури приче битније покреће драматину дела изазивањем одређених осећања радости. Домаћица, свекрва, моли своју младу снаху да „отвори“ славу песмом. Овај мали детаљ који казује однос Станковићевих јунака према песми и њеном значају чак и у оквиру верске свечаности уназује на једно особено поимање песме овог патријархалног света. Без претеривања, овде песме, као у некаквој античкој средини, има скоро култни значај и значење, али у једном паганском смислу. Вербална експресија ове аудитивне слике гласи: „Тетна свекрви не може да одрече, замери се, већ саже главу. Кленку до свог брата чича-Томе, наслони се на његово колело и гледајући стидљиво у свој скут, чупкајући бошчу, запева мило, дрхтаво, из дубине . . .

Испрва као стидећи се, а после, над почеше да јој помажу, пусти глас и отпева целу песму”.

Ово је почетни ниво драмског интезитета. Можда из тих разлога писац и није именовано песму, а можда је и тешко наћи у врањском лирском мелосу песму са тако ниским лирским набојем, утолино пре што ни друга, именована песма, није особито високог емоционалног тона. То је „Хаџи Гајна девојку удава . . .” песма која и по тематици и по мелодијским карактеристикама припада вишем, чорбаџијском слоју, што се означава и пишчевим вербалним исказима и о песми, и о певању и дејству песме: „Гласови дрхтави, слаби, узалуд се уздижу, не могу, већ тихо, једнострано иду, губе се у самим њима, и тако чудно, чудно утичу”.

Тек иза ове песме долази она права која ће појачати интензитет психолошке драматике. Паса пева стару песму: како кад'н Стана у башту ишетала, изгубила срма-нолан, сусрео је млад калуђер, она њега набедела да јој га је узео и куне га:

Ако си зел срма-нолан,
Като колан да се вијеш.

Калуђер се куне, моли је:

Несам, Стано, жива била!
Ако сам ти зел срма-нолан,
Като колан да се вијем,
Око твоја снага . . .

„И као да пуче нешто” наже писац. „Поче песма. Девојке, жене. . . Њихови чисти, дрхтави, топли гласови испунише собу. Не може се више. Забранише да се пећ ложи. Изнесоше сатлике, чаше и сву „срчу”. Почеше из котличета да пију. . . Ч'а Маса узео чампаре, врши се као чочек, вије, пева и изваљује се на скутове жена . . . Све се откравило, ослободило и само дахће од смеха, песме. Снашка Паса наслонила своје лице на руку, грло јој трепери, глас из отворених јој топлих уста иде право, меко, мило . . .”

Четврта песма већ је нека врста иманентног дијалога међу личностима весеља. Њу почиње приповедачев отац:

Што си, Лено, на големо?
Барем да си од колено?!

Прихватају жене и девојке, а води Паса:

Ако несам од колено,
А ја имам црне очи,
Црне очи, медна уста.

Песма о „кад'н” Стани и калуђеру има дубље значење у психолошко тематској структури приче и због тога се може рећи да она није случајно на приметно високој степеници градације. Она као да сугерира истину о томе да ови људи ипак нису кадри да у свим животним ситуацијама остану верни строгим начелима патријархалне етике и верских канона. У овој песми се и калуђер заборавља пред женском лепотом

и тобожњом клетвом исказује своју људску мушну жељу за „над'н" Станом.

Песма „Што се, Лено, на големо" тематски и сугестијом коресподентна је са претходном, и има, такође, свој мисаони контекст у структури приче. Заправо, ова песма нуди двојаку сугестију, једну у односу на младу и лепу Пасу, а другу у односу на овај млад и леп свет уопште. Пасу су неком приликом украдили Арнаути и превели је преко границе, али она је успела некако да побегне отмичарима и да им завара траг. Нашла је негде мушко одело и, преобучена, преко планине, стигла је до границе. Ту је пронашао Томча, који се тада бавио кријумчарењем, превео је овако код њеног ујана, богатог човена, а овај је није дао сиромашном кријумчару Томчи него приповедачевом стрицу Манасији, угледном врањском богаташу.

У склопу низа чињеница које чине међусобне односе, и овде и иначе, песма о девојци и калуђеру боји весеље повећаним степеном љубавних осећања и чулне пожуде. Песма као да сугерира макар и подсвесно чезњу да се у једном ованком весељу за тренутак забораве баријере, при чему се наравно не мисли и на прекорачење односа по крвном сродству.

Песма о лепој Стани не пева се до краја, јер крај не одговара притајеним жудњама (девојка одбија калуђера), па зато нараторов отац прекида песму о Стани и почиње нову, страснију, „Што си, Лено, на големо", чија је алузија, добрим делом уперена на „грабљену" Пасу, која се срећним стицајем околности спасла и ево је овде као срећна млада жена у „голешком" варошком друштву. Младе жене, хитрином женске интелигенције, схватају алузију почетних стихова и намеру повеча, па преузимају од њега други део песме чија је мисаона порука на њиховој страни. Тиме се за још једну степену појачава психолошка драматика, јер ови стихови као да најављују могућност задовољавања скривених и спутаних жудњи:

Ако несам од колена,
А ја имам црне очи,
Црне очи, медна уста.

На овај начин је први тематски план приче приведен кулминацији. Чини се као да ће се славско весеље чорбаџијског клана сваног тренутка претворити у помамно оргијање чула и срца.

Цео комплекс овог дела психолошког плана приче Станковић је, као што се види, развијао музичким средствима, песмом. Оно што се у ованвој патријархалној средини није могло ни смело да каже директно, вербалним средствима изражавања, преузеле су песме, музика и игра. Тако се средствима изражавања која не припадају техници приповедања, експресивно остварило неколико приповедних техничких функција: стварање атмосфере, димензије радње, подстицање осећања, истицање особености емоција, психолошко тумачење личности, сугерирање разбуктавања чулних страсти итд.

Тек сада у приповеци почиње разрада централног мотива, а то је болна, скривена, неостварена љубав градског стражара, сиромашног човека из нижег друштвеног слоја, уз то још и кријумчара, према удатој жени из богаташке средине.

Чини се да је Станковић изневерио правила о складности тематске и формалне структуре приче кад је тек за њен други део оставио централни мотив. Међутим, то је више привид. Овај мотив је ситуиран у тематски план приче још у њеном уводном делу. У нараторовој причи још у уводу има једно место као значајна тематска марнација која гласи: „Тај јој (Пасин) ујак био богат човек и није хтео да је да Томчи, који је превео преко границе, него моме чича Манасији. А Томча за то посла чак му био и благодаран, што му је није дао, те се није оженио, није везао (као што говораше), већ је и даље остао оно што је био. Сам. Без игде инога. Само пије и лута по нафанама, бијући Циганке и друге механичке жене. Примили га у општину . . . Зна се шта је он, ноћник, који обилази варош, хвата кријумчаре, бије пијане слуге и симиције . . . Тако целу ноћ, а некада сврати и на весеље, славу, прошевину . . . А Паса, не знајући да је он њу просио, хтео да је узме кад је превео, није се од њега устручавала, бојала, већ га је много пазила . . .”

Ове вербалне марнације теме служе као основа за разумевање значења уметнички ненјижевних техника која ће бити примењене у другом делу приче. Иако директно ништа није речено о Томчиној љубави према лепој Паси, сем да је просио, у нараторово-дескриптивном пасажу има неколико податана који сасвим јасно сугерирају колико је снажна Томчина потајна љубав према Паси: лута по нафанама и пије, а неки унутрашњи бес гони га да туче ноћобдије, луталице и преступнике.

Томча долази на славско весеље баш у тренутку кад су страсти слављеника на врхунцу. Долазак Томчин нагло хлади атмосферу: . . .” у погледу његовом (Томчином) и целом изразу лица осећало се: да он зна да их је прекинуо, да је упао, да није за њихово друштво и да треба да иде; и ићи ће, — али, опет није могао”.

У развијању овог мотива Станковић користи час вербалну технику, час песму и игру. Прво се приказује Пасино понашање. Њој као да је „било жао на њих, што они Томчу тако цене. И, да би Томчи то као надокнадила, брзо се диже, руком позива девојке; оне пођоше за њом, а она окрећући главу од осталих, као бојећи се да ови то не опазе, гледајући у таваницу, више себе, пође вратима и запева:

Горо ле, горо зелена,
Доста сам по те одија.

И изиђе са девојкама у другу собу.
Мој отац прихвати:

Нумитске чете водија;
Многе су мајке планале!”

Шта је хтела Паса бирајући баш песму о комити и зеленој гори по којој он хода? Није ли ту изражена њена намера да подсети младог градског стражара на тренутке кад је он, нашавши је у планини, као кри-

јумчар, превео преко границе? Колико је трајао тај пут? Какве су их опасности вребале? Каквим су стазама прошли? Зашто се баш тада млади погранични кријумчар одлучио да запроси своју лепу штићеницу? Ако овакве асоцијације изазива Пасина песма намењена Томчи, онда је свакако писац њу и оставио на ово место и у овој сцени да такве асоцијације и изазове. Паса пева само први део, онај о зеленој гори и ходању по њој.

Други део пева нараторов отац, а тај део је и тужан и суморан и крвав, па се чини као да сада мушки део чорбацијског слоја стиховима песме алудира на друштвени положај Томчин. Истина, Томча није био комита, али је био гранични шверцер, дакле, бавио се послом који је исто тако опасан као и комитски. Сем тога, песма изабрана за Томчу није љубавна, није у устрепталости чула и пожудама тела. Овај газдашки ред, и не жели пред општинским стражаром да отвори срце нити да му пружи могућност да он, макар и пијан, можда сад баш и зато што је пијан, отвори срце. Овде песма на извештан начин маркира и социјалне разлике.

Дакле, писац се нашао пред доста сложеним не само занатским проблемом. Како избећи вербалне експликации доста скромне по експресивности и наћи изражајно средство које ће, вишеструком алузивношћу, одсликати читав комплекс и у читаочевој естетичкој перцепцији изазвати рој различитих асоцијација а у исто време одсликати и скривенији део патничке душе младог градског стражара.

Станковић се, с обзиром да је развијајући један мотив већ дошао до кулминативне тачке у композицији приповетке, сада определио за игру. Тај је потез доказ изузетне даровитости овог приповедача који је, међу нашим врхунским прозаистима, свакако са најнеуреднијим вербалним средствима изражавања. Чим су мушкарци завршили комитску песму, „врата се отворише” — каже писац — „и снашка Паса, за њом девојке, бурно уђоше, витлајући се, играјући, ударајући у дахире, обилазећи их (мушкарце), певајући им око главе . . . Али снашка Паса! У јелеку, шалварима, разузурена. Њећелије и низе бисера трепере јој испод белог нежног грла. А цела јој се снага увија, увија тако дубоко. С погнутом главом, рукама више себе . . . Не „чочек”. Другу, тежу, топлију игру. Полако, као из далена, с неком слутњом и раскошном језом. За њом су ишле, више као сенке, пратећи је у кораку, девојке . . . Остали изненађени, подигнути, са испруженим рукама и отвореним устима, гледају је жељно, прате . . . Али на устима им задржан крик, допадање . . .

А снашка Паса се баш највише око њега (Томче) вије, игра му: час као роб, погнуте главе, благодарно, до црне земље — час мило, нежно, гануто, сестрински”.

Ова игра без музике траје дуго, а праћена је песмом. Писац није означио ни врсту игре ни песму; није навео ни један стих те песме чија се мелодија може овако да игра. Сигурно је, фолклорни мелос, ни врањски, ни македонски ни босански, које је Станковић најчешће користио, није имао ни текст ни мелодију, који би био аутентично изражајно средство за овај мотив. И над би се приповетка „Стари дани” екранизовала,

за филм или телевизију, свеједно, био би потребан изузетно даровит уметник који би спремио текст и музику за кулминативну сцену ове приче, као што би био потребан изузетан дар певачице и играчице за улогу младе Пасе.

Музично-играчка нумера, уграђена у кулминацију приче, произвела је, што јој је и функција, бујичну навалу осећања бола у души сиромашног младића и он, у грчу од бола, бежи напоље.

Сцена на прагу чорбаџијске куће, под мутним фењерским светлом, део је епилога, а грађена је дескриптивно-музичким изразом. Томча дрхти од љубавног бола, није у стању да савије цигарету; из куће још увек допире Пасина песма. Неколико Томчаних грцавих реченица довршавају психолошку разраду лика: „Миле... — а не може да говори — кажи, капу... шињел, момак нека... донесу у механу... не могу ја... Имам работу!... — Не могу!”

И оде, круто, тешко, газећи оштро.”

Завршна епиплошка слика је такође аудитивна, али није у целини музичка, јер у њој има доста уплашених гласова, крикова и јаука. Наратор прича како је пошао за Томчом кад се овај упутио на механи, али се вратио „уплашен од писке и ларме и Томчина сурова, од беса промукла гласа:

— Свири, бре!

Затим су се чули пуцњи његове полицијске жиле и јауци Цигана, превијање од удараца, плачни гласови свирача, Циганки, Цигана, које је гонио испред себе и који су молили:

— Аман, газдо! Хоћемо! Сад ћемо!”

Затим уплашену, силну свирку.”

Тако се завршава Станковићева прича о старим данима, у којој је на почетку било пишевог вапаја за њима: „Старо, старо ми дајте! Оно што мирише на сух босиљак, и што сада тако слатко пада. Пада и греје, греје срце”. Ипак, чини се да завршни акорди ове уметничке оркестрације не греју, никакано не греју срце. Да је Станковић, почињући причу, имао у виду и њен крај, сванако не би са онолико туге завапио за старим данима, јер овај крај ипак није химна тим данима.

Тако је у једној причи од непуних петнаест страна, у којој је чак добра трећина простора дата експозицији, и чија радња не траје више од два сата, употребљено чак осам музичких нумера. Кад би се „Стари дани” екранизовали, под условом да се свана музичка тема изведе до краја, две трећине трајања радње покрила би музика и игра. Тек тада би се видело колико су „Стари дани” музичка приповетка, прича са играњем и певањем, вештије направљено уметничко дело него што је драма „Коштна”. Тада би се јасније уочила и њена уметничка изузетност — основни естетички израз у њој није из круга вербалних средстава и техника, већ у песми и игри. Реч је овде сасвим суплементарна.

У приповеци „Наш Божић”, чија радња траје нешто дуже од једног дана, има осам аудитивних слика, али основни тон је — амузички, тишина. На том и таквом аудитивном тону, који као уметнички код има значење страха од сурових рушења у животу, истакнуто је осам ауди-

тивних слика чија је функција у истицању и психолошком бојењу трагичне основног мотива, тешке људске и социјалне драме некада богате и многољудне занатлијске породице која овај Божић дочекује само са два члана — баком, већ на измаку живота, и њеним унуком, још дететом.

Приповетка „*Наш Божић*” рађена је ревокативном техником, уз употребу наратора, а у тој улози се јавља управо дете које је истовремено и актер приче и централна личност! Као и „*Стари дани*”, тако и приповетка „*Наш Божић*” у својој експозитивној интонацији носи тугу за старим данима, и у суштини је трагична, до суза болна прича о трошности и крхности живота и његовој несталности.

Социјалну основу приче Станковић је једва означио, као да се бојао да ће слике сиромаштва и несреће нарушити основну емоционалну боју, топлину слике патријархалног божићњег слава. Чак се у причи тешко и разазнаје да су два лика из првог плана њене структуре — један дечак коме нема више од седам-осам година, и једна оронула бака, све у дубоким душевним ранама. Тешкоћу у разазнавању дубине пада и интензитета трагике представља недовољно јасна означеност сродства мушког и женског лика. У причи се често јавља сећање на дечаковог умрлог оца, али не и сећање на мајку, па се чини као да је једини женски лик у овој причи дечакова мајка, што она, по многим знацима то није. Познато је, иначе, да је Бора Станковић, у својим биографски интонираним причама, у којима се као приповедач и актер истовремено јавља дечак, тако експлицирао дечаков однос према том женском лику, да се тешко разазнаје да ли је то дечакова мајка или бака. Али и да је та жена и мајка дечакова, основна емоционална боја приче не би се битно изменила: овде, под овим кровом, много је несреће, коју појачавају на-но стоичка мирноћа са којом је та несрећа примљена тако и мучан напор старице да се несрећа не осети иако је свуда присутна: у корацима, у боји гласа, у тишини којом је стара кућа испуњена.

У целој причи писац је дао само две-три социјалне марнације, и то узгред, вербално, чак не у самосталним синтаксичким целинама, него у деловима реченица, које нешто друго казују, као што ни сами јунаци приче о самој несрећи не желе да говоре. Прву синтаксичку целину, која спада у приповедну технику вербалног кодирња са социјалним значењем, казује мали наратор; она гласи:

„... На сандуку, у старом послужавнику стоје поређане чаше, до њих велика чепрња вина, а у кујни тестија такође пуна вина, у коју смо изручили из свих судова што су нам биле послале богатије комшије...”

Друга реченица је из дела приче који приказује други божићни дан, кад се људи међусобно посећују: „Шта 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...”

Звучне слике из описа божићних свечаности раног јутра првог божићњег дана нису музичке природе. Патријархални обичаји не допуштају да се тога дана радост празновања изражава свирком и песмом. Зато је аудитивна слика од детаља друге врсте:

„Нано моја слатка! Зора пуца, дан се дани, прангија одјекује и потреса прозоре. Са улице допире оштар бат нових ципела“;

„Нупаш ме. Сва се топиш у пуноћи и белини моје снаге. А звона звоне! Не звоне, него некако тихо, издалена, као свом снагом, и на све стране брује, колебају се. Кандило пуцкара . . . Са улице се већ разабире гласови . . .“

У божићним обичајима ових крајева Србије пуцањ црквене прангије означава почетак тродневног празновања Христовог рођења, али и свака кућа тај тренутак означава на неки начин — прангијом, хицем из пушке и сл. Прва црквена звона су ознака почетна службе у цркви).

Прва аутентичка музичка слика у причи је црквена песма, а део је мале ентеријерне лирсне дескрипције:

„ . . . Светлост бледа, а из дубине, с певцима, наизменице полази и диже се горе песма: „Рождество твоје Христе, Боже наш!“ Па једва ако се изгуби у жеци звона и прангија што једнако на пољу грувају, те се земља смрзнута и гола потреса“.

Иза тога је широка слика тишине: „Мирно је, тихо. Чује се накомачна преде и кокош у кујни кљуном бије по тепсији и саханима, тражећи мрве“.

То је све што се од аудитивних средстава користило као слика живота и тужне породичне радости у приказивању првог божићњег дана. Општу атмосферу свечаног верског радовања писац није нарушавао ни аудитивним ни визуелним детаљима који би снажније истицали несрећу. Све маркације које носе обележје трагине живота налазе се у другом делу приповетке.

Већ на самом почетку пасанга којим почиње опис другог божићњег дана наглашенија је функција музичких слика: „ . . . једва ако је поноћ прошла“ — наже наратор — „а по где-где запишти зурла и допире који глас песме“. У инструментализацији музичких слика има код Станковића извесна правилност, која потиче свакано из пищевог субјективног доживљавања значења тона који одређен инструмент производи. Пиштање зурле има ознаку бола, зато је и прва музичко-вокална маркација остварена овим инструментом.

Следећа музичка слика појачава радост славља: „Гдегод се окренете, свуда жагор, песма, свирна. Свирачи само пред кућама, заједно са гомилом деце. Зурле пиште, бубњеви бију, да се тресу прозори и гасе кандила“.

Овако снажни тонови музичке слике дати су да би се истакла контрастивност ентеријерне слике у дечановој кући:

„Само код нас! Ех . . . Одавно смо ручали и то већином јучерашња јела, што су нам остала. После ручка изашао сам на напију, да слушам свирну, песму и гледам где се луди Менко пијан ваља по улици . . .“

Детаљи екстеријера комбинују се са психолошким маркацијама чији су индуктори претежно музичке природе:

„Зато ваљда, мајци игра тежан осмех, и очи је почеле да сврбе гледајући кроз напију на улицу, по којој свет врви, промиче, испред наше широм отворене напије, а нико у њу не улази, те нам двориште и ку-

ћа пусти и тужни. А од свуда, са свију страна, по комшилуку песма, свирна, весеље. Па чак се зашло и у пиће! . . ."

Овај музичко-дескриптивни план приче сада добија нешто као сликарско-музичку позадину сачињену од два рустикална детаља, који, поред осталог, имају и једну врсту социјалне ознаке. Прва тонска слика музичког оквира централног мотива изгледа овако: занатлија Јован Паламар већ поломио све чаше, па сад пије из дубоке бакрене посуде (тенцере) и, седећи, доченује госте са буком и галамом. Риста бојација, сео на доклат, пуца из пушке а жену силом нагнао да пева, а за то време он из свег гласа грди „господу — стопарце". Из дворишта Стојана Доњоврањчета допире писак деце, плач жене и његова вика, а затим он, са неком исуканом сабљетином, гони пред собом свираче низ врањанске сонаке и из свег гласа тражи да му певају.

Грубости карактера и природе људи уграђених у структуру ове аудитивно-визуелне слике, с једне стране су реалистички приказ периферијског света врањских досељеника, који су, бежећи са села од неке животне невоље, дошле на периферију града у коме се тешко и мучно остварују наде и снови који су овај свет и дигли са сеоског породичног огњишта. С друге стране, рустикалност детаља од којих је грађена позадина централне слике треба да истакне извесну супериорност нараторове средине у културном и психолошком смислу.

Тек сада долази завршна аудитивно-визуелна слика, којом се попуњава непопуњени простор првог сликарског плана, чиме се завршава и обрада теме. Та слика изгледа овако:

„ . . . Улази ч'а — Јован; љубим га у руку; он, сагињући се, мене у чело, обухватив целу моју главу у своје сухе, старе руке. Седе насред собе прекрстив ноге.

— 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! Мајна улази и у пролазу шане: „Кажи: Ђул мирише, ђул се расцветео!" Кажем ја то Циганима . . . И Цигани засвирају. Запишти зурла, па мислим да се чује у Турско. Бубањ бије, стакло игра у ћерчивима, нандило прсна и с греда, озго, пада црвоточина. Напољу мран с влагом. Ч'а Јован пева заваљен, истрошеним, ситним гласом:

Ђул мирише, ђул се расцветео!

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

— Божић, сине. Видиш ли!"

Какво је значење песме „Ђул мирише" у контексту завршне слике приповетке „Наш Божић"? Песма је превасходно љубавна и такво јој значење даје основни симбол (ђул — ружа — девојка), али ако се ова стандардна метафорика именице „ђул" у значењу мало помери, рецимо у нешто општијем виду на појму младост — она може да изазове и друкчије асоцијације. Глагол „расцветати" у оваквом животном кон-

тексту може да сугерира и мисао о стасању, сазревању уопште, дакле, асоцијације које би се односиле на дечана из приповетке кога је мати обукла тако да јако подсећа на умрлог оца, а дечак има на себи очев сат, око паса очев мор-појас а на фесу очеве кићанке од филдиша. У сплету ованких асоцијација, изазваних једним од могућих значења лирске песме, завршна слика приче затрепери у нашем доживљају извесним радосним тоном, мада, коначно, елегична интонација не бива озбиљно помућена.

Дакле, посматрана као целина, у ованким значењима музичких, дескриптивних и вербалних кодова, иако су дескриптивно-вербални доминантни, ни музички нису без завидног значењског нивоа. Празнична божићна атмосфера сугестивно је дочарана експресивношћу тонских и музичких ефеката као што су: божићне прангије, црвена звона, литургијска вокална музика, рустикалност у радовању простог досељеничког света и извесне господствене отмености епиплошке музичке слике која сугерира бар мало ведрине у суморној породичној атмосфери осиромашене занатлијске породице.

Приповетка „У ноћи” својом драматуршном арматуром је, као и многе Станковићеве приче, грађена на, условно речено, типичном мотиву несрећне љубави двоје младих чија је несрећа у томе што не потичу из истих социјалних средина. Она, Цвета, дете сиромашне надничарске породице, морала је рано да почне да служи. Дали су је у богаташку кућу да тамо служи „како би је они после удомили”, удали. Овде је није снашла типичнија судбина младе слушкиње, да је неко од слугу или и сам газда упропасти, него је, захваљујући самилости газдарице, добила, у односу на остале слуге, привилегован положај, да буде заштићена од тешких послова, да се, као дете игра са газдиним синчићем, па насније, кад мало одрасте, да ради оно и онолико колико и газдин син и то заједно са њим. А у томе је и њена и његова несрећа.

Срца која не знају за социјално-класне баријере толико су међусобним осећањима љубави зближили ово двоје, да је Стојанов отац, прек и суров човек, чим је приметио да му се син загледао у слушкињу, девојку одмах удао не питајући је, као што је то одмах учинио на исти начин и са сином. Али љубав није могла да се угаси, што није остало незапажено, особито код Стојана.

То је тематска основа приче, стара колико и класно људско друштво.

Али Станковић овде не развија ширу слику социјалних односа. Он ствара психолошку приповетку која треба да пројицира снагу љубавних осећања двоје младих који се воле иако знају да су међу њима безнадено порушени сви мостови, да је међу њима дубок јаз класних разлика, да живе у средини у којој ниједан несрећник није смео да подигне глас побуне; напротив, чак и онај, који је своју младост сахранио захваљујући баш тим законима, па чак и ако ту своју незалечену рану носи скривену читаваг живота, кад буде својим друштвеним и породичним положајем у ситуацији да суди и пресуђује онима који су у ватри чисте младалачке љубави боравили на ивицама дубоких провалија, које деле

људе, ни тада неће смети да се поведу за срцем, него ће бити онолико строги колико и они који су њему пресудили.

Тако је био узалудан и Стојанов неми отпор. Туговао, бежао од куће, самотовао, па се на крају, поражен, помирио са судбином, али осећање љубави према својој лепој слушкињи није могао да угуши. Бора Станковић у првом плану своје популарне приче има баш то: како се два несрећна људска бића у топлој врањанској ноћи траже немоћна да у себи угуше своја осећања.

Други план приче чини добро изведена ревокативна прича о детињству и младости двоје унесрећених јунака приче. Овом ревокацијом Станковић је показао изванредну умешност у неутралисању широког временског плана, који би, да је присутан у хронолошком протицању, разбио драматуршку згуснутост психолошке приповетке. Тако је први временски план приче обухватио континуирану радњу у трајању од једва једног часа, док је другим, ревокативним планом претежно исприповедано само оно и онолико колико је било неопходно да прича добије своју друштвену, социјалну, породичну и емотивну тематску основу. Истина, има и у ревокативном делу приче снажнијих драмских акцената, рецимо кад Цвета и Стојан, у жару својих осећања, радећи на њиви, дозвољавају да их осећања понесу у тренутке младог слатког заборавља, кад заједничком песмом изражавају своја осећања љубави, кад Цвети газда саопштава да је удао, кад Стојан лута по пољима бежећи од жене, кад отац покуша да дигне руку на сина итд. Али сви ови мотиви, са снажним драмским и емотивним набојима у себи, уткани су у ревокативни део приче и служе само као шира основа.

Занимљивост, поред осталих тематских и стилских карактеристика, овде представља како је Бора Станковић употребио музичке елементе и у каквим функцијама.

Приповетка „У ноћи” има три музичке слике. Једна је смештена у ревокативни део, док су друге две из композиције првог приповедног плана. Све три музичке слике су вокалног типа, дакле песме, с тим што се једна песма јавља, у добро осмишљеној естетској функцији, два пута, једном у ревокативној слици, други пут у директној слици топле врањске ноћи кад су и Цвета и Стојан, већ безнадежно, насилном удајом односно женидбом, раздвојени и унесрећени.

Песма, која се у овој причи јавља два пута, гласи:
 Ветар душе, ветар душе, ал' натмер мирише
 Драги драгој, драги драгој, ситну њигу пише!

У другом плану приче, у атмосфери животне радости, ова песма боји атмосферу топлим бојама искрене младалачке љубави. „Гласи су, каже писац — чисти и дрхте од радости, Стојан клиће од наврелих емоција „Цвет-о-о!” за хвата и стиска девојку, а она се отима, извија и брани, али тако малаксало, да му се баш тиме још више подаје и привија се уза њ”. Песма је дакле овде да изрази врелину осећања, у комуникацији је као уметнички код са читаоцем, а то може да оствари у

таквој мери што је истовремено и средство комуникације међу личностима.

Ова иста песма, која је у овој сцени у гласовној музичкој вокалној вредности са садржајем осећања љубавне радости, сада је израз осећања бола и туге, и то не само за њих двоје, који песмом успостављају одређен контакт него и за остале који у топлој месечној ноћи навраћају воду по њивама са нукурузима и дуваном. Кратком дескрипцијом писац даје додатну марнацију врсте експресивности песме: „... усред ове блештаве сјајности и ноћи, један јасан и тужан глас уздиже се, затрепта и разлеже се на све стране. „Цвета је већ знала, и обамре... стресе се и поклопи ничке на земљу“. А из њива, „одасвуд одушевљени узвици и један глас: „Чуј, Стојан пева“.

Тако је једна у суштини радосна песма, зато што сада има вишеструко значење, а првенствено због тога што је истовремено и сећање на кратак тренутак срећне младости и доказ горке истине узалудности једне „неприличне“ љубави, агенс грчевитог бола у души младе жене која, „не могући да издржи више, бесно, махнито љубљаше и угризаше прса, гојне мишице на руци, гурајући песницу у уста, као да би спречила оно што из ње (песме) избијаше и сву је обузимаше“. И за све време док се Цвета у болу превија, гризе себе, гура песницу у уста да не пусти крик, „песма, — каже писац — једнако брујаше“.

Чини се да је осећање бола код Цвете, судећи по грчевима, достигло степен пароксизма, ону снагу која замрачује разум. Зато је занимљиво у ном правцу писац води токове душевних бура својих јунака уводећи у текст, у арматуру приповетке, још једну песму, која спада у врсту народних елегича. Почетни стихови те песме, која ће бити лајтмотив и „Коштана“, гласе:

Да знајеш, моме, мори, да знајеш
Каква је жалба, мори за младост?!

Познато је да Борини јунаци, у тренуцима оваквих емотивних бура и скривеног револта против суровости живота и поделе људи на богате и сиромашне, кад се као црв привијају у грчевима, над кидају са себе одећу, кад безнадешно пружају руке на небу, кад лице изгребу, ипак на крају малаксавају у болу, као да су очишћени, па се мире и спас налазе у слаткој тихој патњи која, лагано слабећи, траје до гроба. Такво значење има и песма „Да знајеш, моме, мори, да знајеш“ која се налази на месту перипетије у формалној структури приповетке.

Кад је чула речи ове песме Цвета је понављајући реч „жалба“ уздахнула, и сломљена, побеђена дигла главу. Оно неколико детаља из завршног дела приче само помажу да се складно доврши једна мајсторски замишљена слика живота. Мислећи да се Цвета грчи од првог бола што га млада жена осети кад се у њеној утроби јави први знак новог живота, муж ће је узети у наручје и тепајући јој благо, нежно је спустити на свој гуњ.

Приповетка „У виноградима“ има два дескриптивна исказа који су, иначе коресподентни са двома песмама, колико их и има у овој при-

повеци, у функцији осмишљавања мисаоне-тематске суштине приче као целине. Један такав исказ налази се у шпицу експозиције, други је у епилошком делу, али су у видној значењској вези.

Дескриптивно-тонски исказ из експозитивног дела приче гласи: „Небо је сиво, тмурно. Брда и брегови црне се и непомично оцртавају. Цела је земља влажна и мокра. Покатнад пролети јато гавранова, али не гранће, већ само шушти и брзо се губи у мрку даљину и маглу”.

Иза тога ће следити знатно ведрија дескрипција врањских винограда са берачима и берачицама, шареним одећама, песмом, жагором и цином пушана, али основна животна боја, која ће бити садржај приче, ипак носи суморни тон. Заправо приповетка „У виноградима”, иако сва у устрепталости љубавних осећања младих, ипак није дело непомућене животне ведрине и радости узавреле младости. Има у њој, истина, неке флуидне љубавне треперавости, траже се овде узаврела срца, али општи животни тон је ипак илузорност чезње.

Безимени јунак ове приповетке, истовремено и наратор, је „господин”, школарац, који се вољом родитеља откинуо од своје занатлијско-чаршијске средине, пошао на школе, са собом понео понешто лепих успомена из топлих сусрета са својим вршњацима, међу којима је и млада Ленна, сада присутна међу берачицама.

Читава прича је у садржајима оних лаких, двосмислених шала, приговора, оптужби, приближавања и удаљавања два млада бића која још нису сасвим сигурна да ли су њихове међусобне симпатије само весела и раздрагана игра младости са слатким нејасним слутњама или је то већ врелина дамара чула... У ствари, Ленна је сва у грчу да открије карактер „господинових” двосмислених јадиновања, а господин, опет, очигледно забављен присуством девојке, према којој има извесне симпатије, сву ту игру прихвата као забаву. Управо сама ова игра је и суштина приче и чар приповедања. Она има своје осцилације, одбијања, привлачења, бежања, сусретања, тражења, све до оне кулминативне тачке, над „господин” приволи Лену да му, скривена међу чокотима, понуди усне. „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! — ренох љутито, оставив је, одох брзо, круто”.

И то је сав драмат приче. Писцу остаје само да уобличи садржај, да му да дубљи смисао и коначно значење. За то ће употребити два исказа из епилога. Наићи ће Циганка врачара да открије „господинов напакто: „Душа ти је широка, срце црно, те тешко оној која се у тебе заглела. Век ти шарен, пут далек, незнан и таман.” Тиме се довршава развијање лина главног јунака.

Сада се доћи такође дескриптивно-тонска слика да причу као целину уметничке форме доведе до њеног пуног и јасног значаја. Као и на почетку, опет је слика сива, суморна: долина, пуна већ оголелог дрвећа, чесма, друм, виногради и ледина с „које се чан и овде чуо звон оваца, видео чобан где ногом наслоњен о колац нечијег гроба, огрнут исцепаним војничким шињелом, свира у дудук. А свирка му оштра, монотона”.

Тамо, на почетку, у уводном делу приче, дескриптивно-тонска слика (сиве боје, магла, влага са јатом гавранова у лету и језивим шуштањем крила) и ова из епилога (сива гола ледина, чобанин у поцепаном шињелу, ослоњен на колац нечијег гроба и свирком, оштром и монотном) затварају, као оквир, један исечак из живота у коме је уз мало кратке радости, сувише туге и бола.

У ованвој структури приче две песме дају јој емоционалну боју али на одређен начин и, својим садржајима и мелодијом, подастиру мисаону поруку.

Из прве песме писац наводи два стиха:

Девојчице, ружице — руно румена
А што си ми невесела — уста медена?

Песма допире однекуда из винограда, али је примерена животной суштини која чини садржај приче. Она је у контексту сцене у којој ће узрујана и усплахирана Ленка, узбуђена и нејасно раздрагана појавом младог „господина“ покушати да му се приближи, мотивисана осећањима из ранијих сусрета са њим.

Од друге песме писац наводи само један заиста смислом сугестиван и вишезначан стих:

А ја сам ти, Лено, болан, болан — преболан.

Песму пева Митна Мераклија, један „истрошен, али још топао глас“ који жури према граду да корпу испрошеног грожђа прода за ранију.

Песма је очигледно у функцији одређеног маркирања главног јунака. Тамо су, међу чокоћем, остала нека „невесела — уста медена“, овде је, један младић, црног срца, коме је „век шарен, пут далек, незнан и таман“, како рече врачара, а који ни сам себи не може да да рачуна зашто се онако мучитељски поигравао са једним чистим девојачким срцем које би га знало безгранично да воли. Нису овде сада у питању ни власни ни социјални јазови. Истина, он је школарац, већ је господин, он, свакако, неће окопавати и заламати ове винограде, али ни Ленка у причи није означена као дете социјалног врањанског дна из надничарске „мотикарске“ породице. Све то што писац није могао да као експликацију значења приче угради ни у директан говор наратора, стало је у неколико загонетних речи врачаре и у један стих песме случајног пролазника Митке Мераклије: младићу је душа широка, али срце црно, и тешко оној која се у њега загледа; ни он није срећан, и он је „болан, болан, — преболан“, па ће му зато и век бити шарен, а животни пут далек, незнан и таман“. Тако су стихови две песме завичајног пищевог мелоса, и свакану њихове сетне мелодије, провлачећи се кроз ткиво приповедања, добиле функцију означавања њеног смисла. Ово мало лепршаве радости и раздраганости само је пролазан и краткотрајан тренутак среће; оно што је трајно и константно, несрећа, бол, јад — то је сугерирано алузивним значењем песме и врачарином загонетном.

Приповетка „Покојникова жена“ по уметничкој вредности спада у антологијске примерке, али је сиромашна музичким сликама, што је необично кад се зна да је Бора Станковић своју приповедну прозу са

љубавним мотивима (а танва је по садржају и ова), обогаћивао и музиком и песмом.

„Покојникова жена” је психолошка прича не само о томе како се формира ропска психологија жена у патријархалном друштву већ и занимљива филозофија и социологија хероизма жене у танвом друштву. Станковић је показао како закони патријархалне етике од жене стварају, не слабашно биће које у слабости и због слабости прима терет опште трагичне судбине жене, већ снажну личност која свешћу о нужности самоодрицања савлађује откуцаје и налоге срца истовремено и свесна да својом жртвом омогућује ненанву хармонију живота која се заснива на дубокој подвојености међу половима. Овде узрок људске несреће и извори неизмерних патњи нису у класним и социјалним разликама већ у патријархалном неписаном правилу да жена припада мужу чак три године по његовој смрти. И није у питању само обичај да жена у овој средини жали свога мужа три године „док јој се тело не очисти од покојника”. Јер и кад јој се пружи прилика да се, без већих друштвених и социјалних ломова, уда, као удовица, за онога кога је тајно волела а коме се, у мислима, у тренуцима еруптивних навала чула, чак и подавала, она ће опет поћи за невољеног, и то не само из страха од греха, већ и због тога што је једна изузетна свест испунила читаво њено биће.

Као и у другим приповеткама, тако и овде, Станковић неће градити драмски конфликт дела на сукобима међу личностима, јер би ти сукоби на одређен начин представљали отворен бунт јединке против средине. Станковићеве личности не носе такве карактеристике. Све што чине, то је борба у њима самим, да побуну свога бића задрже у границама и оквирима личног интимитета, као трајну интимну патњу.

Сирота Аница загледала се у младог суседа Иту, али браћа, сурови и преки, не питајући је, удају је за невољеног Миту. И све што ће се даље одигравати у причи, то је како ће се у Аници дешавати њена унутрашња драма — сукоб између строгих закона патријархалног морала о браку и жениној беспоговорној припадности законитом мужу и, по тим истим законима, грешној љубави према другом човеку.

На ширем плану приче је велики број детаља породичне и интимне атмосфере таквог брака који ће се убрзо завршити трагично, јер Мита умире. У горњим слојевима семиотике приче су четири слике, дескриптивни пасажии дубоке унутрашње драме о подвојености Аничиног бића између свести о припадности Мити и љубави према вољеном, итд.

Дескриптивно-музичка слика је у овој причи коришћена само у развијању мотива љубави између Анице и Ите. У слици свадбеног веселја јавља се песма „Подухнуше саба-зорски ветрови.” Станковић наводи само први стих ове песме, јер претпоставља да читаоци знају да је то песма о томе како се ружа развила у леп цвет, а песма је овде специфичан дијалог између Анице и Ите. И само њих двоје и знају поруку песме. Она је, схвативши смисао песме, у соби, где ће провести прву брачну ноћ са невољеним човеком, пала на сандук са рубинама, тако и остала, док нису „свећу унели и једва је пробудили, тргли из заноса.

Други пут се ова иста песма јавља у рано јутро после Аничине прве брачне ноћи, а Аница осећа да се „то на њу односи, шта он тиме мисли, како под оним „ноћас развила” мисли на њеног мужа, на њену прву ноћ. И она, овамо у башти, од страха, почела да скупља на себи одело, као крије прса, себе, да се не види ништа од ње, а још мање да је истина то да се она ноћас „развила, развила”...

И цела драма, као и цела прича надаље биће у вођењу и препли-тању ова два мотива, свести, да као удата жена једино припада законитом мртвом мужу, и љубави према Ити.

Ова свест патријархалне жене код Анице, чак и после Миткине смрти, чини једну рационалну димензију веома карактеристичну за менталитет и психологију ропске женске покорности која може да се узме као социјално-филозофска основа читавог тог сегмента патријархалне етике. У тренуцима кад се осећања љубави према Ити у Аници стишају, она нађе снаге да овако размишља о томе шта је вење за покојника и зашто треба да му буде верна и после његове смрти: „... он је био тај који се сагао, узео је и увео у своју кућу и тиме увео у неки ред... жена, људи. Дао јој — не име, већ нешто више, јаче, дао јој неку одређеност, а не као пре, дон је била девојка, што није смела ни у кога да погледа... А кад је он њу узео, увео у своју кућу, постала његова, од тада је могла слободно да гледа у свакога, могла да живи, јер није била своја...”

Али ова конструкција Аничине свести брзо је показала сву своју неодрживост. Требало је мати, чим су истекле три године покојниковог неписаног права да располаже Аницом, само да помене да Ита очекује, по природи нормалног људског права, да се сада Аница уда за њега, па да почну дубоке интимне буре у већ формираној ропској психологији Анице.

Као у романима Фјодора Достојевског, ова млада, примитивна, неписмена Врањанка, добија стравичне халуцинантне нападе чулне помаме за Итом и још стравичније нападе осећања греха према покојнику. „И понекад би Аница” — каже писац — „падала, подавала се. Пуштала би да јој поигравају прса, снага, да је обузимље и да се подаје оном, изван покојникове куће, зидова, напије, и другом, новом живону. „И понекад би Аница” — каже писац — „падала, подавала се. Пуиз постеље од бола и скоро наглас виче: „Ито, Ито мој.”

Међутим, још су тежи тренуци халуцинантног сусрета са покојником. Јер чим би се развејали снови и жудње за Итом, у тим истим сновима појавио би се покојник, „увек тада као казна— како осећа Аница — 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 и мртвачка лица. И испред Анице уночено, 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 другом 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.”

Да је Станковић, своје, иначе, веома развијено осећање за естетску, уметничку функцију музике — што је особито показао и маестрално развио у „Коштани“, доследније примењивао и у приповеткама, онда би се у овој приповеци делови инвентивно изабране песме „Подухнуше саба-зорски ветрови“ морали као лајтмотив да стално померају из другог у први план приче и опет даље у позадину, чиме би и ова прича, као „Нушна“, рецимо, баш зато што се служи музичким семиотичним кодовима добила далеко више у лепоти и снази, мада и овано спада у антологијске вредности.

Но, све и без тога, естетска машта инвентивнијег читаоца има у слуху музику и тенст саба-зорских ветрова и Аничине халуцинантне чулне грчеве док сања себе у снажном, мужевном загрљају и чулној наслади са Итом, и да ту више музичку него дескриптивну слику Аничиних снова чује и у завршним акордима Станковићеве лирске нарације како се Аници, мајна и жене из комшилука, над се видело да су халуцинантна стања дубока и опана као болест, почеле да долазе и да је чувају све док није из покојникове куће одведена поново за невољеног али сада по сопственом избору.

Приповетка „Нушна“, невелика обимом, релативно уска тематским захватом, са свега једним мотивом и то искључиво психолошке природе и траговима биолошке путености младог женског бића у оној фази над као пупољак тек проломи прве латице неког раскошног цвета, ипак се домашила врхова српске антологијске прозе захваљујући пре свега аудитивним и играчким средствима изражавања. У њој нема говора личности, ни у дијалогској ни у монолошкој форми. Оно неколико дијалогских реченица, већином елиптичних, више говоре оним што спутавају и не исказују. Од тих једанаест реченица директног говора, осам их је узвичних, грцавих, пуних емотивних набоја и само су реакција на повишена емотивна стања изазвана музиком.

Све остало, је, уз местимични колорит и штимунг приказан вербалном техником, музика и игра. Аутентична музичко-балетска прича. Пренета на екран, ова би прича имала само једно широко платно које би обухватало два дворишта које дели високи зид; у једном дворишту је свадбено весеље, раздрагани сватови и разиграно коло, а у другом — млада Нушна са дечаком, домаћином, као неком врстом патријархалне страже. Од пиктуралне материје ништа више. У полумраку са пуним месецом над тополама, од иконичке материје још два лика: један, девојачки, с ове стране ограде, а други — момачки, с друге стране; оба лица, илуминирана обостраним осећањима љубави, у пламену и жару. Све остало од естетичке технике је музика и игра у једночасовном трајању.

Тројка средства изражавања примењена су тако да слика амбијента чини чак трећи план структуре дела и њену арматуру као врста широког сликарског платна. На том топлом пастелном фону, изразито лирске експресивности, други план структуре приче чини музика, док први план, који је и кулминативни и поентни, представља игра.

У међусобном односу планова приче, који је благо суплементаран, нешто шири по обиму је музички. Она је истовремено, у формалној структури дела, она материја из које се конституише драмски конфликт. На почетку приче је кратак дескриптивно-аудитивни лирски пасаж штимунга са изразито лирском бојом. „Не знате како је то, кад се увече попрска двориште, простру асуре, душеци и јоргани. Лежите, а мирише овлажена прашина. Месец сија, те се црне старе, зелене већ обрасле маховином ћерамиде на кућама... Чисто не смете да дахнете. Ано се нанашљете, страх вас хвата, јер се само ваш кашаљ чује и ништа друго. Загњурите главу у јорган, удишете мирис скоро опрана чаршава, слушате како попац у огњишту из кујне цврчи, из баште како шушти лишће, како скачу по дрвећу и џбуновима још незаспале птице, до вас у бунару како капље вода са овлажених каменова, а одозго из циганске махале једва допире зурла, која танко пишти и чује се далеко, далеко...”

Слика амбијента је типична за Станковићево књижевно дело. Давно је уочено да се скоро сва изузетно драматична животна збивања у судбинама јунака овог писца, па и она ретка, фатална, одигравају ноћу. Ноћ је у темпоралном и композиционом плану Станковићевих дела време и тренутак за снажније изливе срца, дамаре чула и провале инстината. Па и у приповеци „Нушка” је тако:

„Месец сија као растопљено олово. Сенке велике, мрке, таласају се и шире. Са свадбе, кроз нашу башту, допире мрна, жута светлост, испренидана и изломљена од грања и лишћа док до нас допре. И они тамо на свадби вечерају. Чује се звук тањира, чаша, оканица и тихо севдалијско свирање свирача. А више нас кроз обасјан ваздух клизи нешто топло, опија...”

Други део оквирне слике, онај иза зида, такође носи у себи изразито лирску сугестију. Тамо су столови за којима седе гости већ загрејани пићем, а само један фењер, окачен о грану кајсије, осветљава их озго. Служе их млада и младожења.” А до куће, испод стреје, између мушких у дворишту и женских у собама, сели Цигани. Сви у сенци. Свирају! Само за Шабана, шупељџију, нема места. Изгурали га другови испред себе, на светлост. Он прекрстио ноге, погнуо се. Бели му се чалма, црни кошчато лице, а по белој шупељци у коју свира падају крупни му, црни кошчати прсти. Свира он, а његов куси пас (...) чучнуо преда њ, дигао главу, загледао се у газду...”

Ова, већим делом статичка слика рађена је руком вештог сликара. Прво је, као сликарски фон на ширем платну захваћен читав амбијент: кровови кућа са зеленом маховином, кајсија са фењером, софре са сватовима. Затим се слика дограђује детаљима који јој дају тематску пуноћу: млада и младожења послужују, Цигани поређани уза зид; у сенци, испред њих Шабан, осветљен; бела чалма, црно лице, бела шупељка, црни кошчати прсти, па његов пас загледан у газду.

Угао из кога се гради слика је нараторово двориште у коме је Нушка. Она је овде гошћа, доведена из другог краја града, да посматра свадбу. Слика као целина предвојена је по средини зидом. На пин-

туралном фону једне и друге дескриптивне целине по једно младо људско биће: овде Нушка, тамо Младен, устрептали од међусобне близине, очајни због непремостивог зида који је овде и симболичан семиотичан код; без мира су, без снаге да се задрже на једном месту, са ватром у очима, стално се мичу из сенке у светлост, приближавају се и раздвајају, губе и налазе, и тако редом док траје ова велика драма срца која се воле, драма у којој се неће ништа догодити у односима, јер оно што се буде догађало, остаће скривено, запретано, чак и кад Нушка, подстакнута пламеном срца, буде заиграла своју велику игру тела и срца.

Тонске слике и музика, као елементи тематске структуре „Нушке“, расути су кроз читаву причу у зависности од њихових функција.

Већ у уводном пасажу, у интонирању приче, у једној тонској разноврсној слици, налазимо и трагове музике. То је она тонска слика чији је фон тишина, а на том фону, и дискретним маркацијама јављају се: цврчање попца у огњишту, шуштање лишћа из баште, премештање незаспалих птица у дрвећу и падање капи са камена у бунару. У склопу ових шумова из даљине одозго „из циганске махале једва допире зурла, која танко пишти и чује се далеко, далеко . . .“

Друга музична слика је из непосредне близине, из суседног дворишта где је свадбено весеље. Ова тонска слика наслања се непосредно на лирски опис баште обасјане нестварном месечевом светлошћу. „У том са свадбе свирачи засвираше брзо, ситно, ваљда на здравицу старојкову, и чуше се узвици . . .“

Музика сада служи као агенс Нушких осећања. „— Ох! — викну Нушка и диже се. А са свадбе жагор већи. Одједном ме узе у наручја, пригрли целим рукама и понесе у башту. — Да гледамо — шапуташе носећи ме кроз башту.“

Чини се на први поглед да је овај Нушкин душевни покрет изражен одлуком да изађе у башту и праћен узвиком „Ох!“ сувише нагао и неочениван. Међутим, ваља имати на уму да је читава атмосфера, и колорит, месечина, башта, топлина летње вечери, све то на одређен начин емотивно подстицајно, чак и да нема овог свадбеног весеља и Младена међу сватовима. Уосталом, један експозитивни пасаж ревокативне природе, као почетна маркација Нушкиног лика, већ је дао такво обележје Нушкиног темперамента. „Излети она из баште“, присећа се мали наратор приче — „остави ону с којом се витлала, па узме тепсију и ударајући по њој почне да се превија, тресе, игра. Косе јој шибају, образи горе, очи цанле, а она игра и пева.“ Према томе није немотивисан овако нагли Нушкин покрет у тренутку кад сватовска музика засвира.

Сада је Нушка са дечаном на каменој огради; посматра и слуша. У овој секвенци Станковић има две музичке нумере и обе су коло. Прва музичка нумера је овако описана: „Грнета грокће, ћемане влизи, дахире звони, а Шабан са својом шупељном све њих води, извија, упада, прекида, сече, те да човек још више побесни“.

Друга музичка партитура није описана. Она се само наслућује из старојковог захтева: „Шабане, де ону тешку” и из описа реакције жена које „једва то дочекаше и истрчаше, сада тобож само да гледају, а после ће се и оне ухватити у оро”.

Ова музика у средишту приче још снажније потенцира снагу љубавних осећања младе Нушке и дамаре њене крви, али у другом делу слике неће бити музика за игру већ песма. Ове две музичке секвенце, музику за игру и песму, писац инвентивно предваја праском пушача, иза чега долази песма.” Испрва тиха, дугачка и монотона песма, па после бржа, веселија . . . А шупељна пишти, те срце нида . . . Одједном се разлеже песма:

Јоване, прво гледање . . .”

Увек кад песма треба да изазове често нагао и неочевидан покрет срца и душе, Станковић изабере песму која је и мелодијом, а нарочито текстом, апсолутно примерена и животној ситуацији и динамичности расположења, а из те песме обично наведе баш онај стих или ону строфу који имају, у средини где се песма пева, веома погођену применљивост. Песма о првој љубави („Јоване, прво гледање”) као да је испевана за ову прилику, за Нушку и Младена. И баш та песма, баш са првим текстом, подићи ће Нушкине емоције до паронизма, али тај интензитет Нушких осећања неће се изразити неком још снажнијом песмом, већ игром. Тако се игра, у тематско-формалној структури Бовине приче, јавља као својеврстан литерарни израз, уз пишево приповедање, описивање природе и сцена, и музике.

У тематском ткиву приповетке игра се јавља као израз најснажнијих осећања младе Нушке. Међутим, као мотив у структури приче, видели смо, игра фигурира од самог почетка, још у кратком почетном пасажу у функцији сугерирања основног емоционално-тематског тона и боје читаве приче. То је онај део у револуцији малог наратора у коме се говори о томе како Нушка игром даје одушна повременим интензивним навалима њених осећања и чула.

Две игре у ткиву приповетке су у функцији интензивирања психолошког набоја приче као целине и легалног подизања температуре емоција младе Нушке. Иза сваке такве музичке слике и вербални кодови приповедања констатују изазиване промене у свечарском свадбарском амбијенту, као и у души путене Нушке.

Сватовске игре у динамизирању радње приповетке имају свој градивни тон. Уз свирку првог кола, као што је то нека врста реда у овим приликама, људи се не хватају одмах у коло. То и Станковић истиче вербалним сликовним информацијама: „И заиста. Ено старојко и још неколико њих устали. Држе се за столице; хтели би оро, али као да им је жао да прекидају песму, па само стоје, заносе се по свирци и рунама по такту, одобравају:

— А, ха . . . Тако! О-о-о-о!

И тек иза ове припреме за игру, долази игра, али ни она још увек није у живом ритму. „Њих неколико издвојили се, извадили марамице, пешкире, и, погнути, пазећи да не погреше, почели да играју,

али полако, тешко и ситно”.

У простор између ове и наредне музично-играчке севенце, коју преко зида посматрају Нушна и њен домаћин чувар, појавиће се други пут Младен, зајапурен од игре и устрептао од љубави и близине вољене девојке, држећи Нушку за руку. У међувремену — прича наратор „оро се већ раширило и почело да допире чак овамо до нас, а он никако да дигне руку са њених, и да се одвоји од ње.”

Тано је један тематски план, који чини само игра, вођен веома строго методолошки по принципу градативног климатса. И пошто је функција сватовске игре — кола — завршена, до нивоа кулминације, писац ће сад игру пренети овамо иза баштенског зида, у двориште Нушкиног домаћина. Сви елементи приче који воде на кулминацији су доведени до одређене функционалности: топла месечна ноћ, мириси, шумови, музика, игра, релативна близина два вољена бића. Остаје да се уметнички реализује сам шпиц приче, да се покаже врелина крви, вулкан срца, пламен жудње и то све у околностима једне строге патријархалне средине где је сваки људски корак, особито онај који је изазван покретом срца, прописан ко зна над. И све што може ова млада девојка раскошног темперамента, то је да заигра, као што би нека друга Борина личност, са друкчијим темпераментом и у другој прилици — то исто изразила на други начин.

Нушка не игра научену, познату игру. Она је импровизује. Њени покрети су израз њеног устрепталога срца, њених снажних осећања, њене узавреле крви. Каква је то импресивна слика под месечевом светлошћу: „Растресла се, јелек разгрнут, кошуља отклоњена, те јој груди, (ни патријархални наратор не сме да каже дојке), као мрамор блеште; коса црна и влажна, шибала је и мрси се . . . Само јој очи раширене, а опет тако светле”.

Са бакарном тепсијом у рукама увија се, цичи, док ту њену чудну игру прати носталгична музика чежњиве песме од које писац наводи само следеће речи: „Јоване, прво гледање . . . за мало ми се, туго, гледасмо . . .” И у тих неколико речи стала је и сва тужна истина ове патријархалне љубави: неколико погледа, неколико грцавих реченица, један дуг, очајнички стисак руке — и то је све. Сутра, ко зна, по старим патријархалним обичајима, родитељи ће је удати, свакано, за невољеног и не питајући, па ће речи из песме „За мало ми се, туго, гледасмо”, бити не само истина овог тренутка него истина живота, сурова као и сви патријархални закони.

Тако је мајстор психолошке приповетке Борисав Станковић, комбинујући изражајна средства нарације, дескрипције музике и игре дао српској приповедној прози једну од својих најснажнијих приповедана у којој је експресивност музике и игре надвисила вербални израз.

Приповетке „Станоја” и „Прва суза” сродне су по извесним тематским обележјима па и по функцији музике. И једна и друга садрже само по једну песму којим се њихова тематско-мисаона основа ближе означава. Први тематски планови ових прича имају извесне подударности, али одређена, и доста видна наглашеност у различитости духов-

них конституција јунака, у мери ове различности их и дистанцира.

Заједничка им је оквирна тема: неприлична љубав мушкарца према женама које припадају вишем друштвеном слоју. У приповеци „Прва суза“ то је Димитрије, један од многобројних Станковићевих „божјих људи“, човек „нишча духа“, кога је, незнана и мутна генетска природа, унаказила задржавајући му психу на нивоу детета, па ће се та инфантилност, чак и са једном цртом лаке имбецилности, манифестовати и у односу према жени, младој и лепој свештениковој кћери, у чијој ће се самарићанској кући наћи и уточиште за овог несрећника. А ова самарићанска близина уз нејасно вољену девојку и психолошки је агенс његове патње.

У менталном погледу јунак друге приповетке, Станоја, човек је просечне развијености. Он је некада био имућан, чак је држао баналницу, имао дућан и једну кућицу, али се девојка према којој је осећао снажну љубав удала, он се пропио, напустио дућан, почео да служи, да би на крају дошао у кућу потајно вољене жене да служи за парче хлеба и преноћиште у њеној штали.

Временски планови ових прича су неједнаки. Приповетка „Станоја“ обухвата знатно шири временски простор, од удаје вољене жене па чак до иза њене смрти, до тренутка кад су од ње у гробу остале само кости. Поента ове приче је у сцени кад је Станоја, да би ископао гроб у коме ће бити сахрањена мати наратора приче, морати да прекопа гроб жене коју је волео. То је скоро натуралистичка сцена на дну ране кад несрећни Станоја, грцајући, пада ничице преко уредно поређаних костију вољене жене.

Животна атмосфера од које је грађена друга прича, „Прва суза“, је нешто друкчија. Дете просјациње Назе, свакако ванбрачно, сироче од пелена, већ самим тим, бездушним законима патријархалне средине, осуђено да одрасте на самом дну друштва и живота, Димитрија је „очувала махала и сама не знајући како“ — наже писац. Он сад махали служи за прљаве, тешке послове и спрдњу у чему чаршија често не зна за меру, утолико пре што његова детиња психа и свест није у могућности да процени како се то чаршија грубо забавља, али је та свест и та спиха ипак толике снаге да у њему изазову неку врсту нејасне наклоности према свештениковој кћери.

Посебна сцена приповетке је на самом њеном крају, у колориту пролећног амбијента, кад свештеникова кћи Тода са младожењом у кочијама, полази у село, а несрећни Димитрија, као верни пас са грчем на лицу, јури за тим колима. И сама растужена овом пажњом малоумника, Тода тражи да кочије стану. Са истанчаним смислом за естетску сугестију књижевне слике Станковић ће на овом месту направити изванредну сцену: нагнута преко кочија, Тода, ганута, са сузом у оку, једном руком држи главу овог несрећника, чије је лице унакажено душевним болом, а другом, у којој је марамица, брише му лице и врат. У том сликарском платну је и треће људско лице, учитељево, са изразом гнушања и, свакако, нејасне љубоморе. Младожења са гађењем баца динар милостиње, нагло ошине коње, кола одбаце Димитрију, а овај, ле-

жећи на земљи, посматра кочије које му гину из очију, из којих је, као зрно грашна сијала — прва суза.

Према томе, неке сличности су овде приметне: неприлична љубав мушнараца према женама из виших друштвених слојева; али исто тако и конкретна различност је очигледна; један мушнарац са видно суженом свешћу; све то што осећа према жени код њега је веома мутно, скоро нагонско; други, Станоја, човек је развијеније свести, али као и први, апсолутно немоћан да осећање љубави према удатој жени савлада својим разумом.

Што се примене музике односно песме тиче, и једна и друга приповетка садрже у својим уводним деловима и по једну песму. Избор тих песама и њихова функција у психолошком нијансирању линова за службују пажњу аналитичара.

У приповеци „Станоја” писац је навео читаву строфу:

Механџи море, механџи,
Донеси вино, ракију,
Да пијем, да се опијем.
Дертови да си разбијем.

Уз пишчеве експликације, ова нитица лирске народне песме назује суштину несреће главног јунака. То је дерт, лексема која се може превести нашим речима као што су „јад”, „туга”, али која у контексту Станковићевих прича значи много више. Најчешће тај дерт има основу у неоствареним љубавним жељама и осећањима, али она је и код Бориних јунака осећање које не носе у себи тајну и неприличну љубав према некој неконкретној жени; заправо „дерт” је овде једно дубље и шире осећање недовољности, суровости, прозаичности и једноличности живота. Зато је Станковић овом песмом, користећи је у различитим функцијама, наткад сводио на љубавну тугу, али често много шире. У овој причи она није сугестија само Станојевог бола што воли удату жену, а не само да је воли, она је у неку руку мисаоно-емоционална интонација која служи као ознака карактеристике живота који се уметнички обликује у овој приповеци.

Димитрије је, међутим, како би се то рекло језиком религијске филозофије, „блажен” у свом јаду. То што он осећа према Тоди чак и као да није у основи ни издиференцирано; нема ту ни јасне чулности, ни одређене духовности. Станковић је текст песме, као код дубљег мисаоног значења, употребио у сцени невестињског облачења. Пре него што ће цитирати следећи дистих, писац каже да су Тодине другарице, облачећи Тоду у „невестинско одело и плетући јој дуге, замршене, бујне носе” певале ову тужну песму:

Да ли ти је жалба за твоју мајку,
За твоју мајку, за твога татка?

Природно је било, како то свака озбиљна уметничка методологија захтева, да писац доведе у овај животни контекст и главног јунака.

на. И непосредно иза експликације сцене облачења и певања долази сцена маркације односа главног јунака и песме: „И кад он, Димитрије, чу Тодино силно јецање, плач свију жена . . . њему се нешто смрче, уста га засврбеше и погнув главу одбацујући од себе рукама нешто, побеге чак иза куће, само да не слуша оно:

— „Да ли те је жалба . . .”, које се тако тужно, и отегнуто разлегаше у ово свануће”.

Станковић је свакако имао у виду карактеристике интелекта Димитрија, а тај је интелект, види се, наглашено инфантилан, па није даље експлицирао Димитријев доживљај садржаја и поруке мелодије и текста песме, мада је то у многим случајевима, кад су у питању личности јачих интелектуалних потенцијала, непосредно коментарисао и доживљавање и мелодије и текста песама. Остајући на нивоу овакве недоречености Димитријевог доживљавања песме, писац је, у ствари, сугерирао и интелектуални ниво личности и његов нејасан однос скоро животињске, псеће покорности према женском бићу, коме га нешто привлачи магнетном снагом, али се никада не кристалише ни у чулном ни у духовном погледу.

Антологијска Станковићева приповетка „Увела ружа”, с обзиром на њен лирско-елегичан мотив, очекивало се да ће у својој тематској структури имати далеко више музике и песме, утолико пре што је овде прототип женског књижевног лика девојка која је била пишчева непроболна љубав и чија ће богата и раскошна људска природа послужити Станковићу као инспирација за неколико ликова у другим приповеткама, а јавиће се и у сцени Софкиног невестинског купања у амаму у роману „Нечиста крв”. Без обзира на двоврсни карактер животне атмосфере у „Увелој ружи”, једне, у њеном првом делу, све у трептајима светлих животних боја, и друге, у завршном делу, са дубоким тамним тоновима, и на једном и на другом животном простору било је основа да се песмом и мелодијом повећа њена сугестивна изражајност, мада је она, и ованва како је потекла из неизлечиве ране великог уметника, достигла саме врхове југословенске и европске прозе.

У „Увелој ружи” Станковић се само у пет сцена послужио аутентивно-музичким средствима, једном у експозицији, једном у епилогу, а три пута у деловима приповетке са којим почиње незадрживо трагично пропадање једне дивне људске женске природе.

Дескриптивно-музичка секвенца из експозитивног дела приче грађена је од звучних и визуелних елемената који недвосмислено интонирају трагичну животу. У Станковићевом поступку осмишљавања експозитивне слике често се трагична живота најављује свирком дудука. У лирској евокацији успомена из детињства на самом почетку, приче, иако је овај топао поетски садржај сав у светлим бојама, нарочито у првом делу евоциране слике, при крају се, над ова животна слика добије и звучне музичке детаље, приметно елегично интонира. Кроз топлу ноћ обасјану месечином, а овај сликарски детаљ је карактеристичан за све Борине ревокације, „из даљине допире звон од клепетуша и тиха, монотона песма пастира и „дудук”. Клепетуша и пастирска фрула, у ро-

мантичарској поезији симболи сеоске идиле у Станковићевим приповеткама нису семиотички кодови ведрине. То је сванано једно пишево можда и животу искуство. Дете градске средине, Станковић сигурно није могао ни непосредно, ни преко романтичарске сентименталне поезије, да у пастирском животу, у звону на овну предводнику ни у пастирском дудуку види и осети неку животну идиличну атмосферу. На периферији његове родне касабе живели су „дошљаци“, најчешће сељаци који су се спуштали са планинских обронака љубоморно чувајући начин живота из својих планинских села, а то значи да су и стада оваца била то њихово богатство. А пастир, овчар, за Станковићево поимање живота, није могао бити срећан млад човек, још мање девојка, него човек са дна или са периферије живота. Ови детаљи као семиотички естетски кодови могу се вредновати искључиво као ознаке суморне стране живота. Уосталом, визуелни детаљи ове дескриптивно-музичке слине који долазе одмах иза описа пастира и његове свирке, такође су у значењима трагике живота и рушења људских судбина. Станковић је реченицу дескриптивно-музичног садржаја, коју је почео приказом клепетуше и тихе монотоне песме пастира у дудук, завршио детаљима као што су тамне вечери (у првом делу слине ноћ није била тамна него месечна и топла), развалине од зидова, турских конана, и џамија, опале стреје са слепим мишевима, вештице, вампири и „сајбије“.

У првом делу приче, на месту где се мотив нејасних дечачких симпатија између младог исповедника и његове лепе младе сиромашне сусетке, развије у озбиљну младићку љубав, у слатке тренутне љубавних загрљаја, писац ће читаву идиличну животну атмосферу сублимисати дистихом народне песме:

Ој вечери, ој слатка чекања,
Ој ви ноћи моји бели дани! . . .

и ови ће стихови тачно одразити карактер краткотрајне среће двоје младих. А ту песму пева наратор непосредно после љубавног састанка.

Иако са изразитом сугестијом среће и радости, особито с обзиром на тренутак кад јунак приповетке пева, ипак други стих, као да сугерира суморне тонове. Наиме, цитирани дистих налази се у делу приче кад Која и Стана разговарају о томе колико још младић треба да учи до завршетка својих студија. Кад је чула из уста младића „Још мало“, а то „још мало“ било је обојено изразито радосном динцијском бојом, Стана је скоро кликнула од радости: „Е па то је . . .“ У овој кликтавој недовршеној реченици садржана је сва радосна нада сироте девојке из „мотинарске“ надничарске породице да ће се удати за овог младића у коме пламти искрена и топла љубав према њој. Међутим, експликативна реченица којом се завршава дијалог гласи: „Вратих се, легах, занлопих очи, испружих руке и обамирах од слатке, лане и тајанствене сете и туге“. Откуд у души младића, непосредно после страшног љубавног састанка у сенкама баштенског дрвећа, тајанствена сетa и туга? Свакако из оног дела његове свести да се ова тајна младалачка љубав-

на веза између девојке из надничарске куће и младића чорбаџијског порекла, по неумитним и неприкосновеним начелима патријархалних закона, неће никад претворити у брак. Па кад се изрази „сета и туга” из експликације раположења доведу се у везу са стихом „Ој ви ноћи моји бели дани” могу, с обзиром на место у причи где су наведени, да имају и сасвим суморно значење, предсказање трагике, јер у даљем току приповетке, као што је познато, ова љубавна идила се претвара у обострану несрећу и патњу, пошто ће Којина бана, чим примети да се њен унук загледао у сироту сусетку, енергично је удати, разумљиво, за невољеног, не питајући је.

Сцена невестињског облачења, и овде као и у другим Станковићевим приповеткама, сва је у акцентима несреће и трагике, па и музика, која прати обред облачења невесте недвосмислено изражава таква садржај: „... крештав, јак, сув глас Циганке Салче запева под твојим прозором над те почеше другарице облачити. Дахире, ћеманета зајечаше, уздигоше се и почеше пиштати по обасјаним и мирним висинама...”

Свакако да је намера семантичне природе изискивала да се целонупна музичка експликација исказе изразима суморног значења: крештав и сув глас Циганке, јечења и пиштање виолине.

На почетку другог дела приповетке налазимо карактеристичну терцину из народне лирске номитске поезије:

Низ поље иду, бабо, сејмени,
Сејменску песму, бабо, певаше,
Хајдучку главу, бабо, ношаше!

Глас који пева је мукао, а зурле, које прате песму, пиште. То је прво дескриптивно-музичка слика која приказује Станин живот у браку са невољеним, суровим човеком. Песма, наравно, на свој начин изражава не само суровост живота него и карактер човека под чијом ће песницом увенути Станина младост и лепота. Јер тај Станин муж, Никола, нена сирова, дивља и бездушна људска природа, шверцер по занимању а бездушник по карактеру, сугестија је оне семиотике из уводне слике, звон клепетуше, монотона песма дудука, тамне вечери, развалине од зидова и опале стреје са слепим мишевима.

Но ни овај суров глас, ова песма о одсеченој људској глави коју сејмени носе и певају, онај јаук младе жене, ни то није крај животног бездана људске несреће у овој приповеци. Станковић је у самом еплогу ову несрећу учинио још дубљом и црњом, користећи поново и тонска изражајна средства, само овога пута не ни музину ни песму, него лелек над мртвацем.

Завршна слика има два детаља који чине целину. Напољу је први снег тек значао долазан зиме. У Којиној кући горе воштанице над мртвим телом његове бане. Отуда допире тихо, једва чујно нарицање „нене старије жене, ваљда њене другарице из младости”. То је први аудитивно-визуелни детаљ слике. Други чини Стана са мотином о ра-

мену и завежљајем на глави, у коме је, у прњама, увијено дете. Стана је у нанулама, иако је зимски дан; на ногама чарапе искрпљене, на њој минтан из кога је вирио памук. Стана, са дететом у пеленама, одлази, у овај зимски дан, овако, у надницу. И док тако јадна гине из младићевих очију, из куће где лежи мртац, допире нарицање. Тај тихи старачки лелек над мртвом старицом није само у значењу смрти и жалости присутне у полумрачној соби, то је лелек над суровошћу неживота који својом несрећом представља некад лепа Стана, Којина увела руна. Овде се, у овој суморној слици, сабрало све што се тонски означавало кроз текст приче и андитивних кодова у целини.

Станковићево ремек-дело, роман „*Нечиста крв*“, посматран са гледишта функције музике и песме, особито у поређењу са већим бројем приповедака Борисава Станковића, могао би се оценити као роман тишине, иако је и ово дело, као и, рецимо, приповетка „*Нушка*“ или драма „*Коштана*“, имало тематску подлогу за веће музичке просторе. Па ипак, рекло би се, ова оскудност музичких слика у „*Нечистој крви*“ није нинанва случајност нити посебна фаза у развојном путу пишечеве стваралачке методологије.

Интонацијска ознака животне атмосфере у роману тишином има своју више историјску него психолошку основу. Над рушевинама живота и економске моћи ненада силног чорбацијског големашног слоја и није могла да се уметнички изведе друкчија музична боја. И међу средствима сликарске, дескриптивне технике, којом је танође означена социјално-историјска суштина романа, Станковић је дао импресионистичком палетом два изражајна платна, која су приметно коресподентна са музичким сликама. Ова су платна у обрисима кровова два насеља као ознаке социјалних промена. Кров импозантног чорбацијског здања, тамносив, прекривен лишајевима, доказ је старости и пропадања. На том крову само је једна мрља црвених ћерамида, као свежа рана на гнојном телу. Ту је, сванано, зуб времена начео кров, а осиротели чорбација, Софкин отац, и сам сиромас као некада његови кметови, није могао да га поправи све док није своју кћер лепотицу продао моћном, младом, свежем слоју сељана који надиру са околних планинских обронака на хаџијском Врању и плодној моравској долини где су и чорбацијски читлуци.

Друга слика сугерира снагу, моћ и сировост живота који силази са планина и који се, као са неким страхом, задржао негде на ближој периферији паланке. „Из средине саме чаршије“ — каже Станковић — „јасно се назирало како по улицама, иза кућа, штрче пластови сена, сламе. Горе, у ваздуху, као неке грдне тиче везане ужетом за своје дугачке вратове, црнели су се ћермови од простих, тек скоро ископаних бунара. У ваздуху, поред свежине, онолике просторности, осећао се онај воњ од балега, ђубришта, помешан са мирисом на пресно: на млено, сиреве, и пластове суве кудеље“. А улазни део Марковог дворишта изгледа овако: „Била је то велика (напија) тешка и јака као град. Више је сигурно ноштала него сама кућа, коју она (Софна) поче кроз напију да назире онамо, у крају, и преко онолико дугачког дворишта“.

У контексту ових визуелних марнација живота који се угиба и ври у новим условима су и музичке слике. Што је тон тишине у извесној мери присутан и овде, на периферији, где је сконцентрисана нова друштвена снага будућег Врања, и то такође има своју психолошку основу. Нису ови пчињски сељаци, пуни животне снаге и посленичке енергије, неки историјски победници који су преко барикада, уз хуну борбе и алакање ратника, умарширали у чорбацијско Врање. Изазвани збивањима ширег историјског тона у коме нису учествовали са својим заставама и својом песмом, они се лагано, неприметно, као вулканска магма без ерупције, спуштају низ планинске обронке и речне долине, задржавајући се у домовима на периферији града, а ове чорбацијске домове, са великим напјама и донсатима, освајају лагано, средствима која не припадају социјалним револуцијама. То је свакако био разлог да роман „Нечиста крв“ не буде обогаћен већим бројем музичких кодова. Овде није до песме онима који се као црв превијају на својим чорбацијским рушевинама да сачувају, ако не власт, коју су раније прећутно делили са Турцима, а оно бар економску моћ, бар онолико да се пред светом не покажу у својој посрнулости. Они су свесни да је егзистенција историјске пресуде извршена, али у грчу за опстанком, не осећају потребу да то иснажу песмом. Уосталом, фолклорни мелос овог краја и није показивао много наклоности за социјалне мотиве, па их ни писац није могао да користи.

На простору од 270 страна овог романа, чији је временски план доста широк — захвата живот од неких десетак година — не рачунајући време из ревокативних пасажна који се односе на Софкине претке — Станковић је уградио свега петнаест дескриптивно-музичких слика. Истина, неке слике ове врсте су дужег временског трајања, као што је, рецимо, тродневно победничко свадбено слање у кући газда-Марка непосредно по Софкином венчању, али ни та музичка слика битно не мења утисак о основно музичком тону — тишини.

Музичке слике у „Нечистој крви“ могле би се, са гледишта њихове експликације, поделити у две врсте — у посредне и непосредне. Прву групу карактеришу песме чији се стихови у целини или делимично, по једна строфа или карактеристични стихови, певајући наводе, док би другу групу карактерисала пишчева наративна експликација као подлога за читаочеву естетску перцепцију.

Овај прегршт дескриптивно-музичких слика у роману различит је и по животној интонацији. Од укупно петнаест, колико је евидентирано, чак их је шест са верско-обредним карактером, а од осталих девет, световног обележја, само је једна нешто веселијег садржаја и тона. Све остале су изразито елегичне.

Прва музичка дескрипција јавља се на почетку романа, у његовом ревокативном делу, и припада црквеној музици. Она је садржана у Софкином сећању, које је део породичних легенди о распусности и чулности Софкиних предака, дакле тематски је коресподентна са централним мотивом.

Наиме, Станковић је, тражећи генетске основе Софкине чулности, у ове факторе увео и Софкину прабабу Цону, која је била чувена „са своје раскоши и „салтанлуна““. Колико је ова жена опијала мушки свет у Врању говори податак да се, и над је, млада, остала удовица, пола вароши (писац свакано мисли на чорбаџијски део вароши) остало неочењено надајући се да ће се за некога од њих преудати. Сама је управљала пословима на свом читлуну, пушила, руковала оружјем, а над би обилазила своје читлуке на коњу, пратиле су је слуге, држећи руке на сапима њеног коња.

Њен последњи грех зачео се у цркви, а непосредни повод је био глас, песма, и то црнвена песма — псалм. „У то време — наже писац — „дошао неки нови учитељ, Николча, чувен са свога певања и несравњеног гласа. У њега се она ту, у цркви, слушајући његово певање, напослетку и загледала . . . Ко зна како су се упознали, како и где састајали. Тек се почело примећивати како, чим би он из певнице опазио да је она у свом столу, одмах би онда његово певање постајало заносно, толико би он у свој глас почео да уноси, не, нао што доликује молитви, светој речи песме, побожног, високог и сувог него толико нечега светскога, и страснога, да би сви бивали потресени и узрујани. Чан чуло би се како и сам владина, када би му после певања прилазио руци за благослов, благосиљајући га, говорио:

— Аферим, синко! Аферим, Николчо! Али много, синко световно, много силан и чудан глас!“

Од ове музичке дескрипције на почетку романа све до 150. стране романа, а то је знатно више од половине књиге, нема ниједног музичког тона нити било каквог шума, све до припрема за веридбу. А тај је простор романа посвећен мотивима који су веома значајни за основну тему романа. Ово свакако није случајно. Да је био мање методичан, мање уметник, и да није осмишљено уграђивао у своје дело музичке пасаже, Станковић је могао, не песмом, не гласом, самим дозивањем песама у Софкино сећање, да користи функцију музике у развијању лика, али што то није учинио разлози су искључиво методолошке природе. Станковић је овом мртвачком тишином којом ће хаџијски дом бити заоденут све до фолклоризоване Софкине продаје, а ова фолклоризација је у садржајима традиционалног обреда удаје, означавати и историјску и трагичну породичну атмосферу.

Прва музичка слика световног карактера јавља се у опису атмосфере пред Софкину просидбу. Та музика, додуше, није директно везана за сам чин Софкине просидбе, али она ипак, по својој естетско-мисаоној сугестији, није неутрална у односу на оно што ће се збити ове ноћи у хаџи-Митином дому. То је позната тонска најава.

Припремајући се за одлазак у амам, а купање у амаму је у овом граду део свадбеног обреда, Софна чује како су из циганске махале „допирали звуци ћеманета, дахира и бубњева које су тамо Цигани, свирачи, по својим колибама пробали и дотеривали, да буду готови и, чим падне мран, почну отуда да се растурају овамо по вароши“. Према томе, ова посредна музичка дестрикција у којој се не јавља конкретна

музичка садржина, већ неповезани тонови различитих инструмената (виолина, даире, бубањ) у тој својој растрганости, доживљују се више као ознака ове животне туге и промашености, која почиње Софкиним одласком у амам, него ли неке људске осмишљености чина Софкине удаје. Тај бубањ из циганских колиба тешко се може прихватити у сугестији коју писац експлицира — као дотеривање музичног састава. Ано се виолина треба пред полазак да дотера, јер се виолинске жице могу преко ноћи саме да опусте, олабаве, бубњу танво дотеривање није потребно. Писац је, носећи у стваралачкој инвенцији осећање за кодирање музичких слика, унео овај бубањ више као неку врсту крика над оним што се спрема, у страшној историјској егзекуцији над недужном Софном. То је, сванано, смисао ове прве музичке дескрипције.

Сцена у амаму има две песме. Обе су носталгичног тона, што се тематски складно уклапа у општу животну атмосферу. Из мноштва разноврсног лирског народног песништва старог Врања Станковић је изабрао само оне песме, из њих навео само неке стихове, који изразито наглашавају осећање љубавног бола и промашености. У грађењу сцене купања писац је, описујући детаљ по детаљ са снажном сугестијом животне уверљивости, од песама које устрептале девојке и младе жене певају навео следеће стихове:

Жали, дино, и ја ћу жалити . . .
 Да знаш, дино, да знаш, дино,
 Како венем за те.
 Јао, јао, јел'те, дино, жао,
 Јел'те жао, што се растајемо.
 Јао, јао, јел'те, дино, жао?
 Јел'те жао, што се растајемо
 Растајемо, а . . .

Смисао песама добрим делом објашњава и писац. Док звонин и раздрагани женски гласови у топлом амаму певају „Жали, дино . . .” писац објашњава: „А песма све јача, страснија. И то као навлаш све око онога: како није благо ни сребро ни злато, и како као да је она тобож имала драгог, волела се са њим, па сада не полази за њега — и оне, видећи је како јој је тешко, сажаљевају је, и да би је утешиле, певају те песме о расанку. Хоће да јој покажу како она није сама, како ето и међ њима има које су исто тако несрећне, тужне, вену. А Софна је знала да то код ње није. И зато јој тенге падало”.

Међутим, песма овде није само за то да својом истином, својом садржином, животом који лирски сублимише, илуструје и живот који се приказује у роману. У ованвој животној ситуацији песма је и у функцији катализатора и агенса одређених емотивних стања. Софна је још под снажним утиском породичне трагедије коју је сликовито представио у свој њеној дубини и оштрини сам отац Софкин показујући свој поцепани минтан, из нога је избијао мирис његовог неопраног тела, из његовог очајничког гласа над је приназивао ужас свога социјалног и људс-

ног положаја. Исто тако, Софна је у стању лаганог отрешњавања од првог шока — сазнања да се удаје за сељана и то дете од дванаест година. Тачно је да је Станковић своју Софну замислио као снажну личност која ће се патњом, на коју је добрим делом и својом вољом пристала, више под утицајем неног подсвесног осећања, бранити од нечисте крви у себи. Али је исто тако јасно да речи ових песама треба, уза сву њихову емоционалност, да омогуће да све то што се збива са њом, све што она чини, како она замишља, постане њена нова свест. Писац скреће пажњу читаоцу на одређене, и то веома конкретне промене у психи и свести несрећне девојке. Већ у претходној марнацији налази се једна реченица те врсте: „А Софна је знала да то код ње није“, да није имала драгог, имала га је само у сновима, и да сада њена туга није што се не удаје за вољеног, него што се удаје за недрагог, недораслог сељачета. Сем тога, њена трагедија више није лична, трагедија јединке, то је трагедија њене породице, чорбацијске лозе, чији један изданак треба да се накалеми на сирову подлогу пчињских сељака. „И зато јој је“ — каже писац — „теже падало“; а у следећем пасусу додаје још једну марнацију: заједно са паром из амама „гута речи тих писама“.

Тако је песма изазивала и појачавала унутрашњу драму младе девојке. Променом песме писац жели да појача емотивну буру у души девојке. Зато се сада у дескриптивно-музичку слику уносе нови садржаји, уноси песма која почиње криком:

Јао, јао, јел'те, дико, жао

И речи, и глас, и начин певања, и читава ова дескриптивно-музичка сцена као да је нека врста опела над овим чаробним Софкиним телом и читавим њеним бићем које се, као у античким аристократским нупатилима, назире кроз пару.

Сама сцена је и визуелно и тонски тако замишљена да кулминира осећање бола. Млада Паса, која, иначе, у Борином делу пева само у тзв. кулминативним музичким сценама, „поче да жали, нариче... Амам бруји. Чак и амамџина ушла. И онако обучена, са плетивом о врату, загледала се. А све надвисује и води она иста девојка. Стоји на среди, дигла тас више главу и једнако пева. Пева заносно, из свег грла. Амам звечи:

Јао, јао, јел'те, дико, жао...

И не могући више од севдаха, баца тас од себе. Тас звену, одскочи и звечећи откотрља се. Све се пренуше уплашено да их амамџина за то ломљење посуђа не грди. Али се и она, стојећи онако на улазу, беше занела гледајући у ону“.

Посматрана са гледишта сценографије, укључујући и музичко-дескриптивне и сценске карактеристине, ова слика Софкиног купања у амаму недвосмислено сугерира значење опела. У њој радости нема, то је јасно. Тај женски глас који надвисује хор девојана и жена, ови стихови у којима се тако осмишљено згомилао јаук (Јао, јао...), онај бачени и поломљени тас на поду амама, особито звучна експресија ломљења, она стара амамџина на вратима амама, са плетивом у рукама и заустављеним покретом плетења, па онај њен поглед упрт у Пасу — све

то неодољиво подсећа на сцену опела. Та сцена као да је сабрала у себе сву тугу трагичне судбине не само Софке, и не само ових девојана и жена, него и свих жена свих оваквих средина у којима је жена само „мало слатког заборава” и ропско служење мушнарцу. У таквом значењу музичко-дескриптивна слика у амаму простире се на читав роман.

Међутим, песма „Јао, јао, јел’те, дино, жао” има и другу, такође званичну тзв. подстицајну функцију. Она, речено је напред, представља одређену врсту емотивног агенса, она треба стамену Софку да избаци из њене окамењене стоичке мирноће, да сломи њену снажну вољу добровољног жртвовања за спас и углед породице.

Навала бола осетила се код Софке чим је Паса почела песму. Предосећајући да је снага овог осећања изузетно јака, а плашећи се да се не ода пред другарицама, Софка устаје и полази у своју курну. И чим је жена, која ће је купати и трљати, спустила застор на курни, Софка се поче превијати од бола. . . . грцала је, као никада у животу. У мало што није у глас јаукала, тано је планала. Пуче јој све пред очима. Би јој све јасно: да ово што јој сада толико тешко, околики јад и бол; да ово што она ето сада плаче као никад . . . да често осећа како јој се срце чупа и снага распада — да све то није због тога што полази за не-драгог, већ да је због другог нечег, што је веће, горе. Сада се све свршава. Оно што је знала, слутила да ће доћи али ипак до сада још било далено, ето сада већ је ту, дошло је. До сада бар, иако није кога волела, а оно бар се коме надала, чекала га, сневала и у сну га љубила. А сутра, после венчања, све престаје. Више нема коме ни да се нада, ни о коме да мисли, још мање да сања. Све што је душа волела, за чим је жеднела, иако не на јави оно бар у потаји неговала, све сутра иде, одваја се, откида . . .”

У композицији романа сцена у амаму је кулминативна, особито у погледу лирско-емотивне структуре дела. На крају сцене поново ће на-доћи снага Софкиној вољи да истраје у свом жртвовању, и она ће, пошто савлада грч и богате душе и раскошног тела, прибрано рећи жени која је купа: „Хајдемо тето”, а у женином прихватању „Хајдемо Софке”, наћи ће и утеху, и самилост за себе, али и храброст и решеност: писано је, нема се куда, и онда хајде — да се иде тамо нуд се мора. И то саучешће у њеном гласу Софку толико „трону, охрабри, да, сасвим умирена, изађе из амама смело и са осмехом”.

Ако нарактер мелодија песама које је Станковић уградио у сцену купања, као и тематско-лексичка суштина тих песама, имају и сугестију предсказивања Софкиног живота у браку са Томчом, онда је овим песмама то све речено. Можда ове песме садрже у себи и естетску сугестију осећања жалости за девојачним животом у родитељском дому, одређен тон неизвесности пред новим животом који девојка треба да заснује, али све те песме у овој сцени ипак више наговештавају несрећу која чека Софку у Марковом дому. У осам наведених стихова шест пута је употребљен израз у коме је етимолошка основа „жал”, било у облику глагола „жалити” било у придевско-прилошком облику „жао”, једанпут глагол „венути”, а чак четири пута узвичник „јао”. Гомилање

лексике овакве семантичне вредности у сцени припремања девојне за венчање сванано није без особитог значаја. У богатој народној лирској поезији везаној за свадбене обичаје могао је Станковић да пронађе и стихове ведрине и радости. Што то није учинио разлози су искључиво уметничке природе. Код Станковића, овде као и у другим делима, свана песма произилази из суштине живота који те песме подастуру.

Свадбени ритуал Станковић је формално, у структури романа, поделио у три неједнаке тематске целине: просидба, венчање и свадбено весеље у Марновом дому, при чему је највише простора дато трећем мотиву — весељу у Марновој кући. Свадбени обичаји у Срба сем просидбе, венчања и весеља у новом невестинском дому, имају и четврти — то су походе, кад невестини родитељи са најближим рођацима долазе младиној кући, најчешће непосредно после прве брачне ноћи, чиме се дефинитивно завршава чин удаје. Станковић тај део свадбеног весеља није ни поменуо. У животној ситуацији каква је Софкина, овај обичај би био, као садржај романа, перверзно-циничан, особито после онакве сцене у којој је приказана прва брачна ноћ несрећне Софне.

У прва два ритуална сегмента (просидба и полазак на венчање) доминира песма карактеристична за укус чорбаџијског слоја:

Хаџи Гајна, хаџи Гајна, девојку удава,
Ем је дава, ем је дава, ем је не удава!

Иако у роману није наведена песма у целини (а да је то учињено, њена иманентна естетско-мисаона функција била би још јаснија), и ова песма својим значењем, својом мисаоном основном музички покрива читав простор романа. Уосталом, и пишчеве експликације које претходе и које прате песму, откривају такву њену функцију. Пре него што ће свирачи запевати песму, Станковић је дао у кратком пасажу ефенди-Митино расположење: „... А како му све то тешко пада! Како би он све то оставио, бацио, и запрепашћујући све, као што то њему и долинује, отишао, далеко, далеко, далеко... Јер на шта лагати? На шта све ово? На шта да он доченује госте, љуби се са њима, када њега не весели ништа: ни ти гости, родбина, ни то јело, пиће, седење са њима, весеље, певање и тобож радовање?!”

А песма, коју су Цигани изабрали и због тога што је она као испевана за њих, хаџије и чорбаџије, „песма о њиној кући” — наже писац — подстиче Миту да и о овом чину, чији је он извршилац, наже следеће: „... Да, заиста, нико се од њих није женио ни удавао дручије до овако! И сам он, кад се венчавао, венчавао се више онако, не истински, ради себе, већ другога: оца, куће, света ради... Па ето и сада, он, своју Софку — зар је удаје од свог срца? — него што мора!... И зато му сада долазе тако тачне, тако тужне речи те њихове песме, коју су Цигани одоздо једнано понављали”.

У сцени просидбе, која је до доласка просилаца морала потрајати дуже, што значи да се морало и певати више, писац не наводи речи песама. Изабрао је само ону која има дубље значење. Само је кратком експликацијом означио карактер и песама и атмосфере коју те пе-

сме уносе у сцену ченања просилаца: „... И као што је ред, све је то (занусна пред просидбену вечеру, прим. В. С.) праћено свирком и песмом свирача спроћу њих, на доксату, али не свирнама и песмама кратким, бурним, које човека пресецају, раздрагавају и померају с места, већ знаним и нарочитим за те вечере, „за слатко једење”, дугим, тихим, монотоним, које човека умирују, заносе, као успављују, те се може спокојно, с насладом, полако и раскомоћено да једе и пије...”

У неисцрпном извору народне лирске поезије има обичајних песама које се певају пригодом даласка просилаца; свакано их има и у врањском мелосу. Станковић, међутим, није сцену Марковог доласка у ефенди-Митин дом дубље осмислио ниједном пригодном песмом ове врсте, већ опет, по трећи пут, понавља ону из претходне сцене о томе како хаџи Гајна своју ћерку и даје и не даје, што, преведено на свакодневни језик значи оно што је ефенди Мита и помислио над је ова песма вечерас први пут запевана: он Софку не удаје од срца, него што мора.

До Марковог уласка у Митин дом музика је имала карактер делимично родитељске туге што Софна мора да пође у сељачку средину за младонжењу који је још дете, али делимично и карактер извесне аристократске отмености, што је писац и експлицитно изразио. Уласком просилаца музика се битно мења. Овај свет горштана, тек насељених на периферији Врања, носећи са собом свежину и виталност, изразиће ту изворну снагу како карактером музике коју воле тако и начином њеног извођења. Овде, међу господственим и помало презривим чорбаџијским господичићима, који чак ни сада неће пропустити прилику да са осећањем гадљивости говоре о својим новим пријатељима, Марко ће гласно, да сви чују, упозорити главног свирача: „— Алиле, бре, земља да игра, тако да свираш”, на шта ће му овај одговорити: „— Газда Марко, свирна моја, образ мој”, и клечећи крај Марка извија и свира као никад дотле.

Сцена венчања је рађена на нешто ширем платну. Она садржи опис доласка сватова по девојку, затим приказ кретања свадбене поворне од куће до цркве као и опис венчања са низом појединости претежно психолошког карактера. Читаву сцену непрестано прати музика, али и овде је на почетку, као ударна, поново песма о хаџи-Гајни и његовој невољној удаји ћерке, чиме се средствима музичко-вокалне алузије означава и смисао овог пријатељства.

Свадбену поворку прати музика. Сцена је грађена од елемената фолклора у коме се мешају градски и сеоски обичаји. На челу поворке је Софна, око ње у покретима чочена играју младе Циганке. Негде у средини поворке је Марко, у нитњастом народном оделу, на алату. Око њега су свирачи, а одмах уз њега „верни Алил... иде с алатом ногу уз ногу свирајући у грнету”. А читав овај свадбени фолклорни ритуал, над се посматра из једног друштвено-социјалног угла, личи на тријумфални улазак победника у освојену тврђаву, са непроцењивим пленом, лепотицом хаџијске крви, која на челу ове победничке поворке као њен

најдрагоценији плен светлуца у „облаку од свиле и злата” — каже Станковић.

У таквој слици, која је део дескриптивне целине свадбене поворке, има два у суштини контраверзна садржаја: циганску музику, за све време овог лаганог хода, прате звона са цркве; дакле, сватовска музика и црквена звона!

Писац ових редова није сигуран у обредно-обичајну веродостојност Станковићеве тонске слике уграђене у сцену свадбене поворке у овом роману. Музика — да, она је нераздвојни елеменат читавог свадбеног ритуала; међутим, није обичај да и црквена звона оглашавају приближавање ованке поворке. То је пре обичај уз погребни обред. Не би се могла прихватити претпоставка да писац то није знао. То, заправо, и захтева од интерпретатора примењене уметничке методологије да утврди смисао такве звучне слике.

Поодавно су књижевни критичари, оцењујући естетску сугестију описа свадбене поворке у роману „*Нечиста крв*”, осетили у њој призиваност погребна, као, уосталом, и у музици која прати Коштану при поласку из родитељског дома. Као и у „*Коштани*”, (читав четврти чин), код је реч о судбини лепе Циганке и даровите певачице и играчице, и овде у овом роману, ова сцена по свему што она као живот носи собом и што ће донети невести у неприменом браку са Томчом, више је погребна него свадбена. Такву сугестију јасно наводе црквена звона. Станковић је, свакако, из разлога смисленог означавања целе слике, у контексту романа и Софкине даље судбине, иако је можда знао да изневерава аутентичност обичаја, уградио у тонску слику, уз музику, и црквена звона.

Уосталом, погребни тон, сугериран карактером дескриптивно-музичких елемената у опису поворке, знатно је наглашенији у самом опису венчања.

Војалну црквену музику у сцени венчања Станковић није шире користио за развијање теме романа, мада је имао могућности за то. Обредну службу у цркви води сам прота, а служе сви свештеници и ђакони па и клисари са гробљанске цркве. „Сви су они били ту, јер се већ начуло ко је он, тај њен свекар, газда Марно, и како ће сада сам дукат падати. И зато, да би што више као оправдали тај силан новац што ће од њега добити, није се смело са венчањем брзо свршити. Морала је да буде права, истинска служба, без скраћивања”.

У тексту који чини садржај обредне службе венчања, а он је овде певан без скраћивања, како напомиње писац, има пуно мисли о радости живота и смислу људског живљења. Станковић, коме свануло није непозната ова тематика, из тог целонупног садржаја наводи на почетку дескриптивно-музичке слике „Миром Господу помолимсја”, а на крају церемонијала „Исаије, ликуј”.

Ова два поетска исказа, преузета из текста службе венчања, и стављена један на почетку други на крају описа, обреда, у извесном смислу су мисаони лук који повезује и две различите судбине два друштвена слоја. Први исказ „Миром Господу помолимсја”, је неоспорно

и садржај текста за обред венчања, али ипак овде је више у интонирању погребна него венчања. И та погребна сугестија овде се не односи само на Софку, него и на читав њен чорбаџијски ред. Ништа у суштини неће моћи, у друштвено-историјском смислу, да измени ефенди Мита што ће му богати пријатељ расути несе дуната тобож дарујући своју лепу снаху. Она свежа мрља нових ћерамида на крову његове импозантне чорбаџијске куће брзо ће посивети, као што ће и он, у свом чорбаџијском господском нераду, исто тако брзо поново пружити руке за милостињом, али на начин који ће привремене, неприличне и лажне везе између две класе, безнадешно и заувек прекинути. Стих обредне црквене песме, коју у хору певају и свештеници, и ђакони и клисари са гробљанске цркве, а иза нога долази „Амин” — што понављају и остали верници, овде дакле сватови, а ту су и Маркови сељаци и Митине чорбаџије, као да је завршни акорд историјског краја чорбаџија. Па се тано Софкино венчање добрим делом доживљује у значењу опела чорбаџијском реду.

Други исказ „Исаије, ликуј” је са очигледном победничком интонацијом, која, ма колико могла овде у контексту обреда да се схвати као намера пишчева да дубље осмисли Маркову победу над надменим господичићем (ефенди) Митом, ипак кад се повеже са првим исказом („Миром Господу помолимсја”), продужава свој значењски лук на читав друштвено-социјални контекст овог много више социјалног него верско-обредног чина. Тај који овде треба с правом да ликује, то је овај робусни Марко са својим кланом који као канав герилски обред, са пушкама, пиштољима, јатаганима, са мирисом планине, млека, коња, штала — ето, чак и вољом цркве, у форми живописног обреда спектакла, добија победничко признање — прелепу чорбаџијску кћер.

Музика и песма из треће сцене свадбеног ритуала, а ту сцену чини весеље у Марковом дому, више је у функцији нијансирања психологије и физиологије ових снажних планинаца. Станковић их није приказивао у сценама рада, над ору, над жању, над чувају ергеле коња, крда говеда-стада оваца и коза, или над те ергеле, крда и стада гоне по јужном делу Балкана, или кад се, скоро у малим војничким формацијама, са торбама пуним злата и сребра враћају на своје малтене војничке поседе, за које и главе губе у борби са Арнаутима, али и без тога, из њиховог односа према песми и игри, према интензитету и начину уживања у песми, игри, љубавним насладама може се стећи потпун утисак о снази овог света. Три дана ће трајати Марков победнички пир, три дана ће „трештати” музика, све док сви, и сватови и свирачи не падају од умора. Да би описао тродневно свадбено весеље у Марковој кући Станковићу су била потребна чак пет поглавља романа. Од толике музике и песме писац је директно означио само једну, па и та песма није од оних које изазивају бес и помаму:

Славуј пиле, море, не пој рано,
Не буди ми, море, господара!
Ох, не пој рано!

„И само то, ништа више” — каже писац. „Али зато је онда то било тако силно; тако јако пиштала, сенкла зурла, био бубањ, да су се свеће гасиле, а они, не знајући што ће од беса, ножевима и јагањима из силава бацали се на Цигане секли им бубњеве”.

У Софкиној импресији читаве ове атмосфере, а ту импресију експлицира писац, има нешто што припада више историјско-социјалном него ритуално-свадбеном контексту. Док, први пут у животу, посматра сељачко приградско двориште припремљено за свадбено весеље, Софки се чини да сви они „и ова кућа, и ове њихове жене, иано у својим крутим футама, још крућим и чак до пета дугачким новим кошуљама, а опет свака са око паса обешеним ножићем, ланцима; па онда оне њихове испред куће и по моткама пребачене бисаге, узде, узенгије, а доле онај велики огањ, око кога су се окретала и цврчала читава телад — све јој се то учини као неки логор, као немо одмориште, где се они сад сви са њом, својим пленом, зауставили, да се одморе, па опет некуд, далеко, незнано куд крену се и пођу. . .”.

Пишчеве марнације игре и музике су такође у ознакама снаге и сировости: бесан бат ногу у игри, широки скокови и силно ударање пете о пету, звецкање мамузама, звек посребљеног старинског новца на женама, натпевање између мушкараца и жена, „понављање истог стиха са запушеним једним увом да би им гласови били што силнији, као да су у селу, у планини, где треба чак преко брда глас песме да допре и разговетно да се чује. . .” Међу инструментима доминира не грне, него зурла, али тако високо, до неба, као да у том писку, као и у оном вриску у натпевању, треба да се изрази сва радост историјских победника.

Последњи музички акорд у Станковићевој „Нечистој крви” такође носи двоструку естетску сугестију; једна, мање истакнута, могла би се односити на Софку и њену привремену, релативну срећу чији је извор у канвој танвој краткотрајној такође брачној хармонији, ширег значењског лука, односила би се на коначан крах чорбацијског реда. Тај музички акорд је верског, побожног, погребног карактера, а налази се на самом почетку ХХХ поглавља романа у сцени над ефенди Мита, увређен што му зет не исплаћује дуг за купљену Софку, мора до њега лично да дође. У тренутку над улази на капију Софкиног новог дома, у ваздуху над градом, разлежу се последњи акорди црвеног звона, оно што, пошто престану удари метала у бронзу, трепери у ваздуху и дуго се таласа над градом. Тај крај јекне црвеног звона означава и крај Софкине краткотрајне среће и крај ефенди-Митине илузије пред светом, јер одмах иза тога доћи ће она драматична сцена у којој чорбачија открива сву истину о себи увредивши до срца младог Томчу.

И више нема у „Нечистој крви” ни музике, ни песме ни игре. Поново ће завладати тишина, несрећа и јад, и тихо, нечујно, гашење чорбачијске нечисте крви и коначан нестанак ненада моћног чорбацијског слоја.

Као што вокално-инструментална музика има своје значење и као вид духовног, естетског и сензуалног живота и као врста литерарно-музичког изражавања, такав смисао и танву функцију имају и музичко-

-играчки (орски, чочечки) садржаји и форме, па чак и музички састави и музички инструменти, а то је евидентно не само у „*Нечистој крви*” већ и у многим другим делима Борисава Станковић. На овај доста сложен музичко-литерарни проблем указала је Др Оливера Младеновић.¹⁸

Полазну основу др Оливере Младеновић чини ваљано *документована* теза да је Станковић, истицањем контрастивних елемената у низу музичко-играчких садржаја и форми на „забораван начин (. . .) подвукао основну идеју романа”.

Свадебни ритуал у целини, обухватајући и долазак сватова по девојку, и затим кратко весеље у невестиној кући, па полазак на венчање, и на крају свадбено весеље у младожењиној кући, са низом традиционалних ритуалних обреда у којима је јако наглашен култ плодности, у Врању је и у Станковићево време имао утврђене и садржаје и форме, што је Станковићу било добро познато и што је он, у мери коју тематски оквири допуштају, и користио. Извођење или неизвођење неког од обредних ритуала у склопу музичко-играчких форми орске традиције није нимало случајно у овом роману.

Приказујући у овом свом роману два света, варошки, и то чорбацијски, с једне, и сељачки, газда-Марков, с друге стране, Станковић диференцира и музику и инструменте, и песме, и игру, у одређеном класно-социјалном смислу на две врсте: варошку и сељачку. У саставу газда-Маркове, сељачке музике, доминирају зурла и бубањ; ефенди-Митину музику, која ће свирати до Софниног поласка на венчање, чине отменије „чалгије”, са грнетом и шупељком, који се, по музичком осећању овог света третирају као отменије.

Не рачунајући могућа ора и кола из обимног фолклорног мелоса који се игра у свадбеном и другим светковинама, ваља знати да орска свадбена традиција у Врању зна за четири обавезне орске ритуалне игре од којих једно има и култно значење. Та ора су: Прво, Тешко, Младожењско и Шарено. Изразитије култно обележје има Прво свадбено оро и игра се двапут, једном у кући невесте, други пут у кући младожење; први пут га игра или води невестина мати, други пут то чини мајка младожење. У оба случаја коловађа добија у руке сито пуно шећера, леблебија и других шећерлема које имају симболично значење сладости и плодности. Играчица треба, пажљиво играјући доста сложену игру, да баца плодове из сита преко глава сватова, али да при том не погреша у игри. Софкина мати Тодора, прихвативши пуно сито од ашчине, почне преко себе „просипати и бацати, да би тако пуно сладан, и раскошан био нови брачни живот њеног детета. . . Али, да ли нао од радости, или збуњености, што је све у њу гледало помете се. Поче да греша. Брзо, смејући се, ухвативши се до ње друге и почеше да је оправљају”. Грешити у извођењу ритуала култног значења, а овде то значење имају и игра и бацање плодова, по народном веровању има рђаво предсказање. Да ли је Станковић, одлучивши се за Тодорину игру са грешкама, имао

18) Др Оливера Младеновић, *Бора Станковић и орска традиција*, „Врањски гласник” нб. V, стр. 277—289.

на уму управо алузију на будући, мучан, несрећан и чемеран живот Софне? Сванано, та му је мисао била присутна у свести над се одлучио за овакво решење. Јер већ у другој игри, а то је знатно сложеније Тешко оро, Тодора ће, иако у годинама, то тако маестрално извести, тако „слободно и раздрагано” — каже писац, — „као никад дотле”. Тодорина игра Тешког ора толико је одушевила, иначе уздржаног и затвореног ефенди-Миту да овај „изван себе, поче у дворишту да баца чаше и просипа вино”.

Једна играчка (орсна) слина у оквиру свадбеног весеља у ефенди-Митиној кући посвећена је и Софнином игрању. Софна је сама желела да игра да би се тиме, како каже Станковић, показала да је „виша, јер ето хоће сама она да игра, а не као остале удаваче које се тек морају тражити, извлачити из кутова”. За Софнину игру Станковић употребљава следеће квалитативе: „са очима упртим у своја прса, колена и врхове ногу, пусти целу себе у игру. Прво као понекну, одскочи и одмах затим поче округло, топло да се нија и креће по свирци”.

Међутим, Станковић брзо прекида Софнину игру. Прекид је, додуше мотивисан, и више је склоп конкретне животне ситуације из које се, као слике живота, и не би могло да извуче неко дубље симболично значење. Наиме, чувена играчица Паса, видећи лепоту и грациозност Софнине игре, одмах се ухватила до ње из суревњивости, па рођаке нису дале Софки да се надмеће са Пасом, него су их предвојиле и оне саме се упустиле у играчко надметање са Пасом.

Природно је, и то је ствар и не само доброг укуса него и одређене свести о свему што се овде и овим збива, да Софна не буде главни јунак никоје уметничке форме која изражава неспутану радост. Ово јесте Софкина свадба, али та је свадба само тужна фолклорна форма са много лажне радости и дубоке скривене туге. Зато је и било неприлично да се Софна надмеће са Пасом. Софна све што чини из оквира свадбеног обичаја, чини то са унутрашњом језом која потиче из дубоких предела подсвести и која се стално тврдне у слутњи језиве несреће.

Култни део свадбеног обреда у газда-Марновој сељачкој кући такође је приказан у роману, али он носи изразито сељачке карактеристике и, што је чудно, није праћен музиком нити је у склопу канве играчке форме. Без музичке пратње, у тишини, чак и без уобичајеног прихватања мушког детета, Софна ће прекорачити преко корита са водом на кућном прату. Да ли Станковић није знао сеоске свадбене обичаје, или је из извесних виших, поетских уметничких разлога, изоставио из сцене уласна невесте у младожењин дом низ детаља које су етнологзи забележили у својим описима сеоског свадбеног весеља, нама није познато. Међутим, знајући Станковићеву озбиљност, његову дубоку и свестрану радозналост, као и релативну блискост са сеоским светом, рекло би се да је осиромашен приназ свадбеног ритуала који се односи на Софнин улазак у газда-Марков дом више израз пишчеве намере да се у сликању овог робусног сеоског света истакне његова сировост особито у односу на господствене чорбације.

Таква тенденција писца видна је у истицању карактера музике и игара у оквиру тродневног баханалијског свадбеног весеља у новом Софкином дому. Не означавајући која се ора и кола играју овде, писац истиче неколико марнација које наглашавају сировост овог света. Уз висок врисак зурле и заглашно ударање бубњева, газда-Маркови братственици „сви су једнаки и онда могу нао знају да се веселе... Све бешњи бат ногу њиних тешких, јаних игара: једнолико, у широким скоковима цупнање и силно ударање пете о пету спеннутих чизама са замузама; онда звецнање на женскињама од тешких и дугачких до испод појаса низа од посребреног старинског новца; јак шум од ломљења у окретању њиних крутих и јаних сунања. А изнад свега тога оно њино натпевање између мушких и женских, наизменице. И то понављање истог стиха са запушеним једним увом, да би им гласови били што силнији, јачи, као да су у селу, у планини, где треба чак преко брда глас песме да допре и разговетно да се чује”.

Нема спора, ефекат који је овом музично-орском сликом желео да се постигне, постигнут је. Ово сељачко оро, које је секла зурла, био бубањ да су се свеће гасиле, а они, не знајући шта ће од беса, ножевима и јатаганима из силава бацали се и секли циганске бубњеве, па горштачко певање, све се то претварало у примитивно сировно оргијање над се заборављају многе не само сведбене формалности него из музично-орске слике свадбеног весеља у газда-Марковој кући изоста-вио традиционално Младожењско оро, које треба да води младожења, као што и назив казује, као и завршно ритуално Шарено оро којим се завршава свадбено весеље. Уместо тога, у завршној слици свадбе имамо више у назначењу извесну карикатуралну слику: неки од сватова беже из овог тродневног пакленог славља прескачући преко баштенског зида.

Тако је игра, са пуном социолошком, психолошком и етнолошком основом, допринела да роман још више добије у снази сугестивности и значењу, захваљујући значењу музике, песме и игре.

Роман „Газда Младен” спада у недовршене епске форме Бориса Станковића. И он је, као и „Нечиста крв”, како наводи Д. Костић, редактор Станковићевих дела, рађен парче по парче, с времена на време. Радећи преко реда, прво главне сцене па онда спојне, Станковић је „Газда Младена” носио у себи преко две деценије, јер га је почео, свакако, пре 1903. године, када је делове романа почео објављивати у „Нолу”. Тако се завршеним могу сматрати свега шест глава, прве три и десета, једанаеста и дванаеста.

Иако се у много чему држао основног плана романа, сачињеног свакако још пре 1903. године, вероватно је да је Станковић, сазревајући и сам као стваралац, неке елементе у детаљима оквирне концепције мењао и допуњавао. Истраживачи Станковићевог литерарног опуса сматрају да би Станковић, да му је било дато још само месец дана живота, „према израженој жељи својој коју је понео у гроб, вероватно стигао да преради и потпуно изради „Газда Младена”. Тада би, свакако, и музички изрази били потпуније присутни. Овако, са свега три дескрип-

тивно-музичке слике, ренкло би се, да „Газда Младен”, с обзиром на природу своје тематике, ни са овог гледишта, није довршен. А предмет романа представљао је такву животну подлогу која, с обзиром на природу Станковићевог талента и на природу главног јунака, имплицира богастије музичке семиотичке кодове.

Својим предметом и филозофско-социолошком основом, посматраним у ширем животном контексту, роман „Газда Младен” третира један, мање више, универзални вид животних судбина оних људи који, кад сведу свој живот, и срцем и разумом, на један етичко-идејни принцип своје средине, и сам тај принцип доведу до апсурда, до његове негације. У друштвено-историјским условима своје класе и свога времена, газда Младен је као свој животни идеал прихватио мукотрпан рад на материјалном просперитету, одричући се свих других задовољстава сем задовољства да марљиво, из сата у сат, из дана у дан, из године у годину, лагано, стрпљиво, мукотрпно, развија своју трговину. Станковић свога хероја трагичног јунака у условима већ агоничне отоманске империје није замислио као сувог шкртца, коме је сјај злата и звенет дука-та унаказио људски лик и који не зна за радости живота. Напротив, иако се сав предао стицању, богаћењу, он је у остваривању тих грађанских идеала имао разумевања за све око себе, трудио се да им омогући да живе пунијим животом него што је његов, али је за себе изабрао крајњу ацкезу, у мери која га пред светом коме припада не приказује као деформисану личност. Па ипак, као лик, у целини, он припада типу подвижника и својеврсног аскете. Мучеништво тога подвижничтва сам газда Младен је свео на једну реченицу, на крају свог трговачног тефтера, на месту где је могао да се речено језиком његовог еснафа, изведе биланс једне, по схватању и еснафа и чаршије, изузетно успешне трговачке животне каријере, а та реченица открива колико величину личне трагедије толико и људско лице тога трагичара:

„Умрећу рањав и жељан”.

Не стављајући уз овај крик, уз своје име и атрибут „газда”, а чаршија га је знала само као „газда Младена”, него само „Младен”, као да је хтео да отресе са себе оно што га као човека и унесрећило. Наследио је очеву трговину у годинама своје ране младости, на узрасту над човека вребају многе странпутице ланог живота, над очев иметак и није представљао ништа изузетно, он се, одричући се права на лични живот, уздигао до највишег степеника моћи и угледа трговца хришћанске вере у граду који је тек у Младеновим зрелим годинама ослобођен од Турака, а на тефтеру, као у некој математичкој једначини, којом се поравнавају сви фантори, оним „Умрећу рањав и жељан”, исписао цену тога успеха.

Концепција лика главног јунака, тематски простор романа као и друштвена средина којом се кретао газда Младен били су згодан терен да се у роман имплицира и песма и игра. Младен се креће у средини где се пева и игра, он је на славама и свадбама, он жени и удаје, ано се

свуда и увек не пева њему и по његовој жељи, јер је у овим радостима Младен увек био уздржљив, а оно могло је да бар туђа песма буде исказ који открива вирове и грчеве његовог бића жељног живота и радовања.

Станковић је, у структурирању романа, одустао чан и од стандардне експозитивне најаве судбине и суштине живота свога јунака било каквим музичким изразом. Прва песма у овом роману јавља се тек у IV глави и она је у функцији својеврсног дијалога између већ за женидбу стасалог Младена и његове лепе сусетке Јованке. „Долази Лазарица”, — каже писац — „Цветна недеља пре Ускрса. И она, Јованка, пева:

Што се, лудо млад не жениш?

Што се, лудо, млад не жениш?

И то по цео дан. Од јутра до мрака. Радећи, било по кући, било по дворишту”.

У овом „што се, лудо, млад не жениш?” он осети сву њену љубав, молбу, слатко позивање, миловање, да се жени, њоме да се жени. . . Што је лудо, што се не жени, што је не узима, љуби, грли, кад ето већ Ускрс и пролеће”. Иза ове не баш безначајне експликације значења песме писац, ставио је ред тачкица, што значи да мотив није развијен до краја.

У четвртој глави, у којој се први пут у „Газда-Младену” јавља песма у директној дијалогској функцији, има још један дескриптивно-музички пасаж који нешто ближе експлицира и Станковићеву методологију и Станковићево поимање функције музике у подстицању скривених и неким обзирима и назорима обузданих унутрашњих мисли и жеља. Младен је видели смо, већ младић, у завршној фази свога сазревања. Тренуци су још увек кризни, још увек није чврста воља потпуно превладала све јасне и нејасне, мутне нагонске пориве срца и тела. Још увек постоји могућност да млад човек, мучећи се да се навикама и назорима, као јединна, изолује од једног живота који значе спонтано предавање његовим радостима и насладама. Вече је, тихо, топло, мирисно врањско вече, кад се са првим мраком и мирисима јавља, у обрисима, нејасно, али изазовно, људска песма или музички акорд песме. Приводећи крају свој мучан и једноличан радни дан, док „слуге доносе и вуку крупнице соли, гвоздене полуге, вреће брашна, вуне, Младен гледа све то и слуша: од некуда допире свирка и песма и „овамо у чаршији осваја, опија”.

По законима уметничног развијања књижевног лика, очекује се и реакција тога лика, да тај изазов живота нешто покрене у њему. Идући за својом концепцијом главног јунака романа, човена који је иако тек на прагу живота, сав унутра још у ранама од самоодрицања, али већ стамен у свом трговачко-еснафском аскетизму, Станковић неће допустити газда-Младену да му чежња за радостима живота наруши темеље већ формиране личности. Али зато ће његова, још увек брижна баба, знајући снагу песме у овој топлој и мирисној вечери, поћи на дућану

да се нађе крај свог унука, да му пружи подршку, да га заштити од себе сама. „По њеном полаком, као уплашеном приближавању и негледању онако право, отворено, Младен је знао: да она зато долази што ће да је сада, када већ ово весеље, пијење, обузима све, хоће да је ту, код њега, да га одведе кући, бојећи се, стрепећи, да можда сада, уочи њене свадбе, од дерта, јада, бола, он се не заборави, запије се и тиме свима да на знање целу ствар, све њих обрука”. Песма је овде употребљена као средство, као израз провере и потврде формираности младог Младена, његове чврстине, али и његове унутрашње рањивости и разбољености.

Последња музичка слика у овом роману налази се у шестој глави којом се, према пишчевој замисли, коначно завршава процес формирања гаспа-Младена. Истина, ова глава није у целини изведена до краја. И њу је, као и многе друге, Станковић радио прво у главним обрисима остављајући простор за спојне сцене.

Драмску основу ове главе чини прошевина девојке за млађег Младеновог брата, а Младен, као старији брат, замењујући оца, проси Јованкину заову. За чаршију па и породицу Младен је већ формиран човек, стамена личност, отпорна на сва искушења и изазове. За себе, у себи, он је самотник и несрећник чија душа стално вапије за пуним животом. У овој атмосфери песме, свирке, здравице, даривања, у шареном спектанлу плавих антерија, шарених шалвара, налази се и Јованка, сада уда-та жена, али Младенова непроболна тајна љубав. У Младену почиње унутрашња бура различитих мисли и осећања, и све то помешано и ни-над до краја искристалисано, скупи се у сузу: „... он, први пут тада, пусти сузу. . . Умало се не заплака. . .”.

Станковић је овде пренинуо део поглавља, али га је сванано касније, наставио. Тај наставак ипак није доведен до краја, није повезан са претходним текстом, али је остављен без чврсте везе и јасног смисла за текстом који долази иза њега. Међутим, он је интересантан за стваралачки поступак Боре Станковића.

Пре него што ће навести речи оне песме, која је у непосредном изазивању скривених и пригушених осећања Младенових, Станковић да-је мали радни коментар, за себе: „(На свадби пева се:)”, а затим наво-ди речи песме. Свакако да се тог тренутка није могао да сети почетка песме, па је записао следеће:

... прво миловање,
 Миловање, слатно уздисање.
 Еј, не уздиши, не вежи севдаха,
 Еј, од севдаха горег јада нема!”

Иза тога долази пишчева експликација Младеног душевног стања изазваног песмом:

„Младен се диже. Са стиснутим устима, уноченим, намргођеним очима, миран, прибран, поче да се прашта.

Нум, радостан, сав у весељу, чисто плачно молио га је:

— Седи, нуме, седи. . . само још мало! Седи, молим ти се.

И њему, његовим молбама, придружише се сви. И њена стара, готово слепа мати. И све жене скочише. Младен је осећао како су сви погледи на њега упрти. Радознали, жељни молећи да остане, не пренида, не нарушава. . .”

Скица ове сцене се овде завршава.

Њено значење Станковић посредно означава. Газда Младен, речено је напред, овде, као старији брат, замењује оца. Ритуал просидбе тек треба да дође, негде при крају весела. Тад ће он дајући дарове, у првом реду веренички прстен девојци, означити да је за свога брата испросио Јованкину заову. Да је писац друге врсте, и да ствари именује директно, он је ово изненадно газда Младеново одлажење могао назвати скандалом или, чак, и одбијањем просидбе. Међутим, скица није завршена, писац нам није дао детаљ о томе како су просиоци, а особито родитељи и рођаци испрошене девојке, схватили Младенов неочекиван одлазак неуобичајен за овакве прилике.

Међутим, са гледишта Станковићеве употребе песме у функцији изазивања пригушених осећања његових личности ова дескриптивно-музичка сцена је карактеристична по томе што открива снагу песме. Цитирана строфа садржи читаво Младеново биће: скривену, потиснуту чежњу за љубављу, за миловањем и слатким уздисањем, и то је оно што је дубоко запретано у њему, али у другом делу строфе је садржана и ова друга, јавна грађанска личност, газда Младен трговац, истина још увек млад човек, али формиран као снажна личност:

Еј, не уздиши, не вежи севдаха,
Еј, од севдаха горег јада нема!

Колебајући се у погледу коначног решења сцене поласка, писац је овај одломак оставио недовршен. Кад је касније наставио рад на његовом обликовању, Станковић је, имајући још увек на уму да је то радна верзија, њен почетак само маркирао оградањеном реченицом: (Ипак изиђе. Чује из далена песму:) и навео следеће стихове:

Зар ти не знаш шта је миловање,
Миловање, слатко уздисање?

И Младеново реаговање на значење тих стихова: „Уздисање знам, али не миловање. И никад нећу да знам, да осетим, никад. Стар сам. . .” Даље следи пишчева експликација Младеновог осећања да је стар, иако још није стигао до тридесете: стар, сув, болан, испечен од бола — са таквим мислима и осећањима, мислећи на песму коју слуша, иде, дрхтећи и тресући се, док песма иза њега бива све јача и радоснија, па се чак и пушке чују, па и то Младен доживљује као свој бол: сада овамо нема њега, мученика и аскете, они немају од нога више да се устручавају.

Иза овог очигледно недовршеног дела поглавља налази се још једна крони скица, којој можда овде и не би било место. По свом нарантеру она би могла да дође негде у оном делу романа у коме се Младен јавља као већ формирана трагична личност јер та скица садржи мотив о јединој песми коју је газда Младен волео и која се само за њега певала над би се он десио тамо где се људи веселе.

На почетку крони текста налази се у загради следећа ознака: (Једина Младенова песма:), а иза тога два стиха те песме

Сан ме мори, сан ме ломи,
Заспати не могу. . .

А иза тога неколико пищевих марнација: ма да је знао целу песму, Младен је није „завршавао” — наже писац, али се из тога не види, ма да се наслућује, да је Младен ту песму и певушио, али само понављао у себи, као неку своју исповест. Додуше, следеће пишчеве марнације које назују Младенов однос према песми су доста карактеристичне и упућују на закључак да је Младен ипак имао тренутне весеља. Знало се, наже писац, да ако људи хоће да расположе Младена, па да он остане са њима и провесели се, требало је само неко од његових другова, обично старији, то само запева и Младен би заиста био некако расположенији. . .” Али, познато је, роман „Газда Младен” није завршен и у њему не налазимо ни једну танву „спојну сцену” у којој би се сугестивније експонирао овај потиснутији део Младенове личности.

5. МУЗИКА, ПЕСМА И ИГРА У ДРАМСКИМ ДЕЛИМА

1. У три своје драме, „Јовчи”, „Ташани” и „Коштани”, Станковић има сасвим различит однос према музици, песми и игри. У „Јовчи” музичких драмских сцена нема, у „Ташани” их има, али са доста помереним значењима; само је „Коштана”, специфична музичка драма, захваљујући музици, песми и игри — као средствима драмског изражавања, заузела посебно место у српској и југословенској драмској књижевности.

Иако у „Јовчи” нема аудитивних сцена, ипак једна реплика из трећег чина заслужује пажњу истраживача. То је онај чин који приказује Јовчину коначну решеност да уда своју кћер лепотицу. Јовча је, после дугог колебања и загонетног бежања од близине своје кћери, изненада дошао са својим пријатељима из Призрена да обави заруке те своје кћери. На самом почетку чина има једна кратка музичка сенвенца без дубљег смисла. Нестрпљив и љут што му се капије, брзо и са страхом, не отварају, на шта је навикао, Јовча наређује свирачима: „Свирајте бре, силно. И она да се пробуди”! Иза тога, у ремарци стоји („Снажна свирка; гоч”)

Ова музика без смисла, ни у чему се не уклапа у тематску структуру дела, сем по томе да је бесмислена у мери у којој и Јовчина љубав према лепој кћери Васки.

Ови свирачи неће засвирати ни запевати у овој драми, јер ће несрећни отац још ове ноћи сазнати да је његова лепа кћер, за коју није било младожење ни у Турској ни ван ње, затруднела са слугом, чиме ће отпочети неизмерна страдања и оца и кћери.

Међутим, у сцени која приказује Јовчин улазак у кућу има један карактеристичан детаљ. Јовча и његови несудбени пријатељи, Призренци, воде са собом две групе свирача. Једни су сеоски, са гочем и зурлама, други су варошки свирачи. У ремарци није речено са којим инструментима, али код Станковића се то овде подразумева — са грнетом и шупељком. Личност која води свираче или се окружује њима, пореклом свирача и њиховим инструментима испољава и неке своје социјалне особености. Врањски „големаши“, као виши друштвени ред људи са рафиниранијим укусом и музичким образовањем, траже одговарајуће инструменте и одговарајућу музику. Тога је свестан и први пријатељ Призренац па, полазећи уз степенице Јовчине куће, каже својим, сеоским свирачима: „Ви ту доле, пред кућом. Одморите се. Дон затреба. С нама само тиха свирка“. За то време Јовча се са варошним свирачима пење уз степенице.

Андријана Гојковић, сматра, међутим, да између „варошке и сељачке свирке није било разлике у погледу севдалијском и дертлијском ових емотивних Врањанаца расположенијих увек за „меранлијско свирање“, већ само за свираче једна нијанса „ранга“ у њиховој хијерархији. . .”¹⁹ Нама се, пак, чини да је Станковић рангирајући, макар и у нијансама, свираче на сеоске и варошке, овим рангирањем означавао и одређену социјалну, културну и образовну различитост људи којима ти свирачи припадају. На исти начин и по истим својствима обележени су, видели смо, свирачи и у „*Нечистој крви*“; они варошки, са грнетом и шупељком припадају ефенди-Мити; сељачки, са зурлом и бубњевима, су газда-Маркови. Танво значење има и оваква подела свирача у „*Јовчи*“. Јовча, по пищевој концепцији, припадајући највишем, најбогатијем чорбацијском слоју, носи у себи и одговарајући ниво опште па и музичке културе, дон би Призренци требало, по том пищевој осећању, бити испод Јовчиног нивоа. Такав смисао, сматрамо, има ово нијансирање музике, и свирача и инструмената.

Драма „*Ташана*“ припада познијем периоду Станковићевог стварања кад, како кажу његови биографи, теже ради и ређе објављује. Прву верзију „*Ташане*“ Станковић је предао Народном позоришту пред први светски рат, али му је она пред повлачење војних, политичких и културних институција враћена на чување. Тај рукопис је у рату нестао. По завршетку рата, како је забележио Бранимир Ћосић, Станковић није имао вољу да поново ради на овом мотиву. Па ипак, 1927. године на сцени Народног позоришта изведена је премијера „*Ташане*“.

„*Ташана*“ има пет чинова; прва четири чина одигравају се 1850. године, данле у време дон је Врање још увек било под турском влашћу;

19) Андријана Гојковић, *Народни музички инструменти у делима Борисава Станковића, Врањски гласник*, књ. I.

пети чин се дешава 1880. године, пет година по ослобођењу овог дела јужне Србије.

„Ташана“ је тематски знатно комплекснија од „Коштане“. Уз мотив љубави Турчина (Сароша) према хришћанки (Ташани), ова драма садржи још неколико веома занимљивих мотива: психологију и положај младе удовице која, иако у пуној снази своје младости, припада своме мртвом мужу; однос строге и неумољиве средине према младој жени која се, у тренутку, заборавила и пала у загрљај мушкарцу друге вере; психологију мушкарца који је, због неуслишене љубави, обукао калуђерску ризу, покушао да побегне од себе и вољене жене, али се стицајем прилика поново нашао у њеној средини да, патећи због ње, буде њен судија и нека врста егзекутора пресуде коју је изрекао. Јер Ташана је за свој грех сурово кажњена: да до краја свога живота, изолована од светат и деце, негује и двори лудана и просјакана Парапуту.

Приказујући премијеру „Ташане“ на сцени Народног позоришта Милан Богдановић је записао: „Изврстан роман! Али не и драма! Кад је Борисав Станковић дошао на идеју да из своје приповетке „Покојникова жена и скице „Парапута“ из „Божјих људи“ узме градиво за једно веће дело, погрешно је што се није решио за роман. Лишио је можда нашу књижевност једног ремек-дела, а дао јој је једну драму без драме”.²⁰

Не улазећи даље у проблем погрешног избора форме за једну у суштини романескну материју, овде ћемо посматрати само функцију музике, песме и игре у драми таквој канва је.

Станковић је уз наслов ставио додатну маркацију „Комад из врањског живота с певањем“. Међутим, певања и музике је овде мало, а то што постоји и није решено са много инвентивности. Станковић, како смо видели, који је умео музици и песми да удахне веома деликатну естетичку сугестију, овде је видно запоставио баш оно што је у насловној ознаци дела истакао — песму.

У овој драми од пет чинова, музике и игре има само у другом и трећем, и то у другом чину две песме, а у трећем — три песме и три игре, што је далеко мање него у „Коштани“. Две песме на почетку другог чина певају периферне личности драме, једну слуге и слушнице у Ташаниној кући, другу пијани Бенче.

Прва песма „Живовале две другачке“ има за мотив чежњу људи који осећају обострану љубав. У песми се каже како су две другарице, које се воле, пожелеле да буду јетрве. Чим су то чуле њихове старе мајке, одмах су их раздвојиле. Очигледно је алузивност ове песме у односу на централни мотив драме. Бирајући баш ову песму за почетак другог чина, у коме ће се појавити и Сарош да отвори срце пред вољеном обудовљеном младом женом свога пријатеља друге вере, Станковић је, посредно, најавио и решење конфликта. Истина, друга песма као да сугерира неке могуће правце драмског конфликта, јер у првој песми

20) Милан Богдановић, *Ташана*, *Сабрана дела Борисава Станковића*, књ. IV Просвета, Београд, 1970. стр. 356.

се говори о вредности љубави и у сиромаштву. У дијалогској форми друге песме разговарају момак и девојка. На момнову жељу да се ожене Катаринчетом, иако су обоје сиромашни, девојка каже да се не могу узети, јер су сиромашни, на шта момак одговара:

Ако си паре немаме,
Оку и пол севдах имаме,

што би се могло довести у некакав контекст са завршном сценом овог чина. Међутим, сценско-музичка слика, са могућим сугестијама драмског конфликта, просторно, у формалном плану овог чина драме, сувише је удаљена од сцене коју, евентуално, мисаоно подастире, Посматрање са тог гледишта, ове две песме су неједнаког домета. За прву би се могло рећи да мисаоно покрива читаву драму, јер ће Ташана и Сарош бити заувек „раздвојени“, док је друга песма, као претпоставна једног од могућих решења, сувишна.

Прва песма у трећем чину је из области турског лирског стваралаштва и као таква она претежно боји општу друштвену атмосферу. Три музичке игре „Тешко оро“ и чочеци „Аваси“ и „Менам“ више су израз пишчеве тежње да бар на неком простору драме буде музике и игре по укусу извесне позоришне публике. Истина, ове игре, као садржај естетичког доживљавања врањских Турана, одсликавају један менталитет, али за основу тематску суштину драме они нису од значаја и значења.

Ни песма „Мемете, море, Мемете“ није од оне врсте која носи собом дубљу сугестију. Она говори о Турчину који обљубљује жене и девојке своје раје, чивчија, али њен мотив је у овој драми диспарантан. Овде неће ниједан Турчин обљубити хришћанку.

Са нешто више осмишљености одабрана је песма „Весело, Стојно, мори, весело“ јер њена последња два ситиха мисаоно се уклапају у људску драму која је и предмет овог дела:

Да ли ти је жалба, мори за мене,
Што не смем, туго мори, да те земам”.

Додуше, иза ове песме доћи ће кратка лирска ревокација Рашид-бега који говори о својој љубави према својој чивчини Васки. Дајући награду свирачима, Рашид-бег каже: „Од Васниног наполичарског рада, од њене њиве, баште, то су ове паре. И паре у њено име, у њен и мој севдах ће да иду. Од севдаха су оне дошле, у севдах нек иду“! Чудно је, међутим, да Сарош, уз Ташану централна личност драме, ниједном није реаговао на мисао и поруку песме јаснијом везујући је за своју несрећну судбину, као што то чини у овој сцени и Рашид-бег.

Толико је музике у „Ташани“; недовољно чак и да оправда ознаку позоришног комада са певањем. Свакако је интензитет стваралачке инспирације Боре Станковића био дубоко усахнуто кад чак ни за четврти чин, који је снажнији део драме, није успео да нађе бар неку из

мноштва елегичних песама врањског, и не само врањског, мелоса. А у „Коштани”, видећемо, Станковић је умео да изабере подесан песнички текст и из области босанско-херцеговачке севдалинке.

Оцењујући функцију песме и музике у „Ташани” Милан Богдановић је рекао:

„Као што се види, многе изванредне вредности морале су бити жртвоване у драми. И обратно, читава драма је промашена зато што је у њу смештен материјал за цео један роман. Писац је то сванано осетио, па је желео да јој потенцира драмски живот песмом и игром, оном севдалијском атмосфером која чини суштину „Коштане”. И то је било несрећно. На једну тешку, мрачну психолошку драму, која све иде у дубину, зло је било накалемљивати те елементе. Ако је требало створити „штимунг”, он се могао сугерисати песмом из даљине, кроз ноћ, што не би оптеретило драму једним новим и сувишним интересом, а што би сванано било од поетског ефекта. Овако је онај урнебесни чин у кафани у савршеном нескладу са тоном драме, и чини се да је проста концесија публици. Он је одвојио интерес публике од дубине и у-средсредео га на оно што је површно, на шаренило, на локални колорит”.²¹

Станковићева драма „Коштана” превалила је већ и осамдесету годину свога уметничког живота, а, чини се, још увек није на позоришној сцени добила аутентичну поставку, иако је већ закорачила, као садржај и инспирација, чак и у оперску литературу. У тој осам деценија дугој муци да на позоришним даскама оживи један занимљив свет и један универзалан мотив, стар колико и сам човек, има и нашег неразумевања њеног особеног драмског израза, а добрим делом и пишчеве невештине да ваљанијим занатским решењем драмске фантуре отвори пунији простор за драмску функцију песме. Пре тридесетак година Милан Дединац је ту муку редитеља да на даскама оживи свет Станковићеве „Коштане” исказао на следећи начин: „Већ скоро пола столећа „Коштана” тражи редитеља. Није га имала на премијери 1899 — у доба апсолутне владавине такозваних народних комада с певањем — када је приказана с диригентом за пултом и уз пратњу великог оркестра; није га добила очи првог светског рата, после извесних модификација које је писац унео у дело с намером да појача атрактивност севдалисања, додајући тексту, поред већ многобројних, још нове песме и игре; није га стекла ни у раздобљу између два рата; нема га ни данас”.²²

Милан Дединац сматра да је основна слабост драме у оскудности дијалога. Претпостављајући да је писац у стварању „Коштане” био под утицајем наших позоришних комада из народног живота са играњем и певањем и да му је народна песма првенствено имала функцију појачавања атрактивног врањског севдалисања, па да ће таква песма, уз то, дело сценски оживети и изазвати драмски интерес, по Дединцу, писац је запостављао дијалог и директну радњу трудећи се да

21) Исто.

22) Милан Дединац, „Коштана” на београдској сцени, Сабрана дела Борисава Станковића, књига IV, Просвета, Београд, 1970. стр. 277.

угоди публици. Дединац, сванано, није тиме рекао да је „Коштана” недовољно снажно драмско дело; напротив — он само претпоставља да би, над би се однос између песме и дијалога променио у корист дијалога, дело добило знатно више у снази.

Владимир Стаменковић је, међутим,²³ полазећи од става да је песма у „Коштани” нефункционална и да је, као таква, потиснула у други план драмску акцију, чиме је основна замисао дела остала у скици. По Стаменковићу песма у „Коштани” изазива извесно „бледо емоционално узбуђење”, због чега је комад „лишен и праве поетске атмосфере, која извире из живог сунобљавања богато оцртаних личности, из динамичног укрштања различитих људских акција и мотива. Уместо такве атмосфере, у „Коштани” нам је понуђена јевтина поетизација нафансног севдалисања и у драмску радњу је уведен низ играчко-певачких нумера, због чега постаје оправдано говорити о „Коштани” као о некој врсти антипода савремене мјузикхолске ревије”.

Идући даље у откривању слабости драме, Стаменковић тврди да се Станковић у развијању тематике дела више бавио описивањем „механизма једне еротичне помаме (. . .), помаме, која људско биће чини исувише једноставним тиме што га изједначава са једним анималним нагоном, уместо да нас уведе у компликовану драму човекове свести и неки стваран однос са универзумом”. На основу оваквих констатација Стаменковић је извео сасвим категоричан закључак да је „Коштана” „. . . бледа скица, незрело и недовршено драмско дело, у коме доминира страсна идентификација са једним обликом живота, и у коме стварну вредност имају само неколико истинитих, крвавих реплина, и један колико-толико стваран људски карактер (Митна)”.²⁴

Методолошки је, чини се, исправно да се подсетимо и неких других и друкчијих оцена Станковићеве „Коштане”. Један од првих, релативно афирмативних судова о овој драми је Снерлићев приказ позори-

23) Владимир Стаменковић, *Значајна драма или површна скица, Сабрана дела Борисава Станковића*, књига IV, Просвета, Београд, 1970.

24) Без намере да већ сада стављамо под сумњу овакав негативан Стаменковићев суд о уметничкој вредности „Коштане”, писац ових редова, који професионално не припада стручњацима сценске уметности, има једно веома непријатно искуство из сусрета са сценским извођењем „Коштане” чак и са сцене Народног позоришта у Београду, а та непријатност потиче из начина на који добар део позоришне публике схвата и доживљује песму, особито у сценама у којима је Митне доминантна личност, а нарочито у другој слици трећег чина која се одиграва у Митниној песми претходе два снажна исповедна монолога Митне. Први монолог је нена врста психолошког портрета овог трагичног усамљеника неизмерне песничке душе, а другу открива његов бол за младошћу. Иза тога долазе три Коштанине песме: „Да знајеш, моме, мори, да знајеш”, „Не могу ти, пиле, Миле” и „Девет година минаше, џанум”. Пошто Коштана заврши и трећу песму, Митне, после неколико шпртих реченица прекора себи, вади јатаган, и окреће га према себи, говорећи: „Море, што да се па ја не убијем”? Реагујући на ову сцену, добар део гледалишта пригушено а неки гледаоци неконтролисано, и гласно, прсну у смех. Таква реакција гледалаца моју перцепцију мотива који се у овој сцени развија и мој доживљај пишчеве концепције несрећног Митна до те мере обезвреде и моју естетску илузију униште, да осетим неодољиву потребу да управо тог тренутка напустим позориште. И, носећи ово горно искуство из гледалишта, годинама се после тога не усуђујем да поново гледам „Коштану”.

шне представе „Коштане” из 1901. године. Завршавајући свој приказ, наји је и добар пример импресионистичке критике, Скерлић је рекао: „Нема спора да је она („Коштана”), пуна мана; строго узев, она није ни драма, радња је једноставна, трома, врло трома, рђаво повезана, али то су техничке мане, и то је ствар заната. „Коштана” је добро, истински уметничко дело, јер је пуно живота, јер се прелива њиме и неном дубоком болном поезијом. Ја бих дао све регуларне драме Јована Суботића и Милорада Шапчанина за један овакав снажан и емотиван „номад живота” као што је четврти чин „Коштане”, која је једна од најлепших, најпоетичнијих и најдубљих песама целе наше књижевности”.²⁵

Милан Богдановић је рекао: „Мада је обавијена севдахом, „Коштана” није севдалијска драма”.²⁶

Неспоразуми око „Коштане” и толика дивергентност у оцени њене уметничке вредности проистичу једним делом и из несхватања функције свирача, чочена из Коштане и у тематској и у формалној структури драме, што се тако видно испољава како у режисрским поставкама тако и у поступку преношења садржаја драме у оперску уметничку форму. Више од половине тзв. временског плана драме чини вокална и инструментална музика. Ако додамо и доста простран играчки план драме, онда се може разумети и њен карактер са гледишта примењених изражајних средстава. Песма, музика и игра, као средства изражавања овле су међусобно равноправни са вербалним изразом — дијалогом и монологом. Чак би се рекло да је у овој драми песма, као литерарни израз, у низу сцена доминантнија у односу на класичан драмски говор. Када је изведена опера „Коштана”, Иван Настић је записао следеће: „Та њихова (Станковићевих јунака, примедба В. С) чулна виолентност што се ломи у дерту и севдаху и грца у меланхолији оне пуне „жалбе за младост” долази до најпотпунијег душевног израза у њиховим народним песмама. И зато те народне песме у Станковићевој драми нису само неки декор да се да веће шаренило драми. Оне су њен конститутивни део, и оне су, као и сама Коштана, унете у драму само да евоцирају основно расположење тих људи, тог краја, и да осветле њихову психологију”.²⁷

Владимир Јовичић у својој студији²⁸ записао је следеће: „Кад је драматичар оставио Коштани да готово само песмом казује себе и друге, није се, дакле, руководио обавезом према „верном сликању” певачице која је стварно постојала, него драмском снагом и топлином народне песме која је сажет и проверен лирски животопис и његових личности. . . Упоредјење Коштаниног лика који се указује читањем драме с Коштаниним ликом на сцени, истиче изванредну драмску функционалност певања: у првом случају, Коштанин лик је релативно сиромаш-

25) Јован Скерлић, *О Коштани Боре Станковића*, Сабрана дела Борисава Станковића, књига IV, Просвета, Београд, 1970, стр. 276.

26) Милан Богдановић, *Аматери без аматеризма*, Политина, Београд, 8. V 1933.

27) Иван Настић, *Коштана у опери*, Правда, Београд, 26. IV 1931.

28) Владимир Јовичић, *Уметност Борисава Станковића*, Српска књижевна задруга, Београд, 1973, стр. 126.

шан и не оправдава насловну ulogu; у другом, захваљујући првенствено певању и игри, равноправан је с ликом Митка, једним од најмаркантнијих ликова у нашој драматургији”.

Оценом функције музике, песме, и игре у драми могуће је показати, не оправдавајући формално-занатске слабости драме, њене изузетности у нашој драмској књижевности.

На самом почетку драме налазе се две музичке слике, у једној, првој, девојке у кући газда-Томе певају и играју „Шано душо”; друга песма није означена; она допире са улице; песму и музику наткад прекине прасак пушке. Накав смисао има овакав драмски почетак?

Прва музичко-играчка слика подастире драми једну боју животне атмосфере. Раздрагана младост за тренутак се препушта празничном радовању. Ускршње јутро у патријархалној породичној средини означава се песмом и игром којој се овај млади свет спонтано предаје. Педантнији и занатски вештији драматичар можда би овом мотиву дао више простора бојећи ову атмосферу и маркантнијим појединостима, него што су ове са претежно чулним сугестијама. Има у народним ускршњим обичајима доста детаља јутарњег ритуала који би ову кратку сцену духовно оплеменили.

Друга музичка слика је контрасна и она већ сугерира драмски сукоб. Та слика није песмом ближе означена, што значи да њен избор треба да буде такав да тематски јасно уназује на основну тематску функционалност, утолико пре што ће у току извођења ове песме Стојанова сестра Васка заплакати. Тонски детаљи другог, контрастивног сегмента експозитивне слике су семиотички веома чисти. Прво се чује песма, свакако Коштанина, са улице; песма има музичку пратњу; Васкин грчевит плач и неколико реплина дају почетну марнацију конфликтног драмског језгра: тамо, на улици, или у кафани, је Стојан, заљубљен у Циганку Коштану; неколико податана датих у вербалној форми осмишљавају функцију музичке слике: Стојан је стално са Коштаном, очигледно је заљубљен у њу, расипа новац, отац још не зна; сестра оправдано страхује јер је отац веома строг. Музички и вербални драмски израз су у току читаве слике вишеструко кореспондентни. И кад се појединачна значења оквирне дескриптивно-музичке слике конституишу у једну, целовиту мисао, доћи ће и прасак пушке као најава неке сасвим извесне драматике живота. И једна и друга песма, иако у некој друкчијој животној ситуацији могу имати изразити севдалијски карактер, овде су лишени таквог значења.

Пошто је, данле, са две музичке слике и неколико ипак доста шкртих вербалних реплика Станковић маркирао почетну ситуацију, а она је изразито конфликтна, писац изводи на сцену оца породице, хаџи-Тому. Његов сусрет са женом, она уздигнута песница над њеном главом, њен страх, па Томин сусрет са председником општине Арсом — све то пренето у сценско-вербални драмски израз, интензивира иницијални драмски конфликт. Но, питање је трајања друге музичке слике: да ли она треба да буде музички фон сцене окупљених првана Врања? Писац није сугерирао такву могућност, али она постоји. Разумљиво, ствар је ин-

вентивности редитеља, али, чини се, да би тај музички код имао своју функцију и над би пратио дијалог између Томе и Арсе, не само до дасласка „полицаје”, него би имао смисла ако би се његова тензија појачавала у сцени кад градски чувар реда, банувши пред председника и Тому, баца штап и каже: „Ево, газдо! Ево ти штап, и власт, и служба, и све! Не могу више! Идем и ја”.

А кад председник и полицајац напусте Томин дом, остаће овај патријархални деспот сам са својим мислима, растужен, огорчен и очајан, да из даљине слуша Коштанину песму: „Славуј пиле, не пој рано”. Па ни ова песма, трећа по реду у драми, неће изазивати никакав севдах; напротив, она ће подстаннути суровог хаџију на одлучан корак, да сн, својом вољом и својом хаџијском моћи, обузда сина. Последња његова реплика у овом чину је наређење слугама: „Хата ми седлај”!, јер је обавештен да му је син Стојан са Коштаном отишао на читлук.

Последња сцена првог чина приказује уплашену и упланану Стојанову мајку, кад, гатајући, види празну синовљеву постељу и далек а крвав пут.

Познато је да је Станковић читавог овог стваралачког вена био у недоумици кад су у питању песме у „Коштани”. Једно је у тој проблематици сигурно: Станковић теоријски није био толико образован да је могао да схвати разноврсност функције музике, песме и игре у драмском делу. Ту функцију је он само осећао и чини се да се читавог живота колебао између личног искуства стеченог развијеношћу наше тадашње драме која је користила песму и игру и те своје доста неискристалисане стваралачке инвенције. То, уосталом, доказују различите верзије „Коштане”, а оне се више баве избором и распоредом песама него глачањем дијалога и проблемима композиције. „У ствари, — каже Милан Дединац — „сем „Ђиде”, „Ивкове славе”, „Риђоносе”, „Сеоског лоле” и других комада с певањем те врсте, који се у оно време тако рећи нису скидали с репертоара, шта је млади писац Бора Станковић, обузет радом на своме првом драмском делу, могао да види на позорници београдског театра? Углавном то, по које стране класично дело, вероватно Стерију, и велики број мелодрама. Али, срећом, мелодрама на њега није утицала. . . Међутим, утицали су комади с певањем. Утицали су, али нису убили Борин текст”.²⁹ Дединац допушта могућност да су на изванредан посредан начин на Станковића могли утицати студенти Богдана Поповића да њему „Врањанцу, примитивном и разбарушеном препричавају и аналишу причу и оперу о Меримовој „Кармен”, нано би му послужила за ширу разраду типа јунакиње за обраду „Коштане”.³⁰

У верзији „Коштане” која се сматра коначном, на самом почетку драме употребљена је народна песма „Шано душо”. У верзији из 1905. године на том месту је песма „Соно ми лети високо”. Шта је могло навести Станковића на ову измену и шта је, заправо, драма добила њоме?

29) Милан Дединац, „Коштана на београдској сцени, Сабрана дела Борисава Станковића, књига IV, Просвета, Београд, 1970, стр. 278.

30) Исто.

Лирска песма о соколу можда је, у први мах, завела Станковића могућом параболичном асоцијацијом: соко који лети високо — Стојан који се одметнуо од хаџијског породичног реда, али је касније свакано осетио да мисао народне песме не може да осмисли и означи судбину Стојана који у овој драми није стигао ни да полети а камо ли да одлети високо. Ова би песма имала своју фуннџију да је разрешење конфликта добило други правац — да је Стојан, рецимо, остварио своју необичну љубав, он хаџијски син са певачицом, уз то још и Циганком. Овако, међутим, његов потпун пораз пред свемоћним оцем, песму о соколу чини ироничном, што је, свакано, нагнало писца да потражи песму са адекватнијим мотивом. Тако је пао избор на песму „Шано душо“.

Ова песма јесте у суштини севдалијска, али та њена мотивска интонираност овде није у првом плану. Што је баш она узета као иницијална, разлози су друге врсте. Песма је, по пореклу, локалног карактера, данле припада богатом врањском мелосу, што има свог значења у маркирању локалитета драме. Друго, мелодија песме има такав ритам да се може и играти. По томе, је, иначе, популарна и на знатно ширем подручју не само српскохрватског језичног подручја. Играјући и певајући на самом почетку драме, а знамо да се драма одиграва на Ускрс, дочарава се типичнија празнична атмосфера у породичним релацијама старог Врања. Треће, има у садржају ове песме доста онога што је садржано и у драми: женска лепота и љубавна чешња, што инвентивнијег гледаоца ваљано информише о карактеру дела у целини.

При крају првог чина у коначној верзији „Коштане“, видели смо, из даљине се чује песма „Славуј пиле...“, што појачава хаџи-Томин гнев и он одлучује да силом врати сина кући и хаџијском породичном реду. У верзији из 1905. године подстицање хаџи-Томиног гнева на сина и мотивисање његове одлуке да примени силу родитељског ауторитета извршено је нешто друкчијом музичном репликом. Пишчева дијасналија која објашњава сцену гласи овако: „Стишава се граја, брујање које се с часа на час јавља губи се. Издалека се чује како негде грнета засвира и оро игра. Вече пада

Више је него очигледно да оваква неодређеност музичке слике, у верзији из 1905. не може психолошки да објасни хаџи-Томину одлуку да отргне сина од Коштане. У коначној верзији, међутим, песма „Славуј пиле“, вишеструко асоцијативна, то може. Овде се говори о томе како је жена успавала мушкарца, успавала га, свакано, љубавним чином, и то тако да се изјутра није могао ни пробудити, па лирска јунакиња из песме одлази у башту, убира струк зумбула и њиме буди љубавника. Хаџи Тома има такво животно искуство да и најтананију сугестију стилских израза из песме свакано перципира као конкретну слику: његов син Стојан успаван љубавним миловањем, а та која га је успавала страсном љубављу и која ће га будити струком зумбула — то је лепа певачица и играчица Циганка Коштана. Кратка ремарка која повезује смисао песме и хаџи-Томину реакцију гласи: „ТОМА (стресе се): Ах, синко!“ Разумљиво, глумац је дужан да осмисли значење песме, а глума — то није само говорење. Да је Бора Станковић био од

оне врсте уметника речи који имају наклоност на дијалогним формама изражавања, он би свакако овај лапидаран исказ „стресе се“, а ову психичку реакцију изазвало је његово доживљавање сугестије стихова песме коју пева Коштана, пропратио и одређеном говорном реакцијом, чиме би функција песме била осмишљенија.

Други чин „Коштане“ има чак четрнаест музичких нумера, од тога једну игру, тринаест песама, али од ових тринаест песама три се не певају, већ изговарају. Оволики број музичких слика има своје методолошко оправдање у значењу које овај чин има у структури драме. У овом чину треба да се развију почетне маркације карактера ликова Стојана, Митка и Коштане и, што је посебно значајно, потребна је психолошка мотивација неочениваних промена у бићу хаџи-Томе који ће, под дејством Коштанине лепоте, песме и игре, раздерати са себе маску хладног и строгог патријархалног деспота и појавити се у свој својој људској лепоти као човек коме је ова иста патријархална деспотија убила, уништила младост.

Стојан и Коштана се музичком пратњом у којој су свирачи, чоцеци, а међу њима и Коштанини родитељи, долазе на читлук уз песму „Крај Вардар ми стајаше, т'нке пушне фрљаше...“. Иако дескриптивно-музичку слику доласка на читлук не прате и пуцњи, песма носи, почетним стиховима, сугестију оглашавања одметништва. Увек, оваква врста уметничке слике, носећи у себи свакако више различитих семантичних значења, као доминантно у том значењском слоју, сугерира неку изузетност, а она је овде у једној врсти одметања од неког реда. Имајући у виду садржај целог другог чина, дакле и оно што ће се збити и са хаџи-Томом, може се закључити да је писац ову песму ставио у почетни део сцене са намером да сугерира неко прекорачивање утврђеног неприкосновеног реда. Други део строфе ближе одређује врсту одметања. Мотив овог одметања није друштвено-политичког већ љубавног карактера. Други глас у дијалогној форми песме („ — Ја не жалим снагата, жалим срмали јелек, хај, хај, жалим јелек“) је женски; реч је, дакле, у песми о женском срмали јелеку. Истини за вољу, песма је у погледу могућих значења доста мутна, утолико пре што се у драми пева само један део, али је очигледно да је и ово једно од могућих њених значења.

Друга песма „Јоване, сине, Јоване“, комитска по мотиву, а необјашњиво сурова по садржају, нема особиту семиотичку вредност. Она је овде дошла по закону извесне површне асоцијативности. Наиме, Коштана своје одушевљење гором под којом се налази хаџи-Томин читлук са воденицом на реци у једном спрегу асоцијација повезује са комитским одметништвом из чега је проистекло сећање на ову песму.

Међутим, суморност ове песме може да се доведе у везу са оним што ће се збити са Стојановим одметништвом у драми, па би се у том контексту Станковићево опредељење за ову песму могло протумачити као промишљена сугестија финала овог младалачког револта против утврђеног патријархалног реда.

Функцију музике, песме и игре у другом чину „Коштане“, дакле, треба посматрати и са гледишта методологије развијања карактера личности драме, при чему се имају у виду марнације личности дате у првом чину. У првом чину непосредно експонирање остварено је само у сликању хаџи-Томе, док су остале личности (Коштана, Митка, Стојан), делимично маркиране и скициране. Те скице су, мање-више, на нивоу крокија. Међутим, ни у релативно просторном другом чину неће бити места за богатије развијање свих ликова. Станковић је овај чин замилио тако што ће један лик перфектуирати, то је Стојан, један лик ће довести до извесног, али не и потпуног значења, то је Митка; док ће Коштану и хаџи-Тому знатно више обогатити у односу на њихово обликовање у првом чину.

Стојан се у овом чину појављује као младић хаџијске средине. Он, је, опијен лепотом, песмом и игром младе Циганке, певачице и играчице, спреман на скоро бесмислен потез: да прекине сваку везу са својом класом, и пође у свет за Коштаном — корак колико безуман са гледишта чаршијског чорбаџијског реда толико психолошки мотивисан кад се има у виду чињеница да је акт заљубљивања сам по себи чин ирационалне природе. Истина, у подсвесном делу Стојановог бића присутна је танка нит извесне свести о безизгледности намере, што се испољава у Стојановим мутним мислима о злочину над вољеном Циганком.

Песма „Мирјано, ој Мирјано“, која има за мотив страсну љубавну чешњу, у функцији је распаљивања љубавних страсти младог Стојана према Коштани. Питање је зашто је Станковић ову песму пренидао Митковом појавом. Чини се да би било сценски чистије и ефективније да је поступак тензије Стојанових љубавних страсти потрајао без прекида и нарушавања. Но, било како било, тек јасно је да ова песма има такву функцију, што се закључује на основу Стојановог понашања у току песме и на основу неколико вербалних реплика изазваних и песмом и певањем. Након завршеног певања Стојан ће се кратком реченицом исповедити Магди: „Дадо, умрех ти!“; а кад се Митка погне на чардан, Стојан ће, силазећи, рећи: „Уста ми изгореше!... Ох!“ А кад му се брижна Коштана приближи речима „Болестан си? Да не свирамо и не певамо више, а?“, он ће изговорити тешке мисли: „Дај да те убијем“!, па на Коштанино питање зашто одговорити: „Зато... зато што те волим, а не смем да те волим“. Оно неколико кратких, грцавих реплика иза тога само продубљују мотив Стојанове љубавне чешње („Уста ми дај“ — „Груди“!) и тиме се завршава поступак развијања лика младог чорбаџијског дертлије разбољеног лепотом и талентом циганске певачице. Станковић, који је у прозним својим делима показивао знатно више вештине у описима ованвих стања, овде у „Коштани“ био је веома шкрт. Очигледно је да је Станковић, сванано с разлогом, претпоставио да ће у овој сцени текст песме „Мирјано, ој Мирјано!“, начин Коштаниног певања и Стојаново понашање у току певања сугерисати гледаоцу унутрашња превирања у личностима, особито у Стојану, због чега није дао шире вербалне реплике до безумља заљубљеног младића. Уосталом, имајући у виду целовит план драме и чињеницу да ће се

Стојан појавити још једном у четвртом чину, кад предложи Коштани да беже у свет, Станковић је сматрао да вербална средства изражавања љубавних страсти у овој сцени неће бити функционална.

Кад се појави први пут на сцени, а то је у овом другом чину, Митко ће себе експонирати вербалним средствима, што је сасвим природно. Он је у поодмаклим годинама, човек неутажених страсти, мучен осећањем бола за младошћу, иако се у животу очигледно није превише одрицао уживања, о чему говори његова, помало дотерана прича о младој Рецеповици и рецитовање стихова турске љубавне песме.

Кад се појави на читлуку и хаџи Тома, огорчен на синовљево севдалисање са Циганком, увређен и као отац и као глава породице и као угледан хаџија и чорбаџија, Митко ће, говорећи стихове о младићу Стојану који се загледао у сестру од ујана и хтео њоме да се ожени, на извесан начин сугерисати мисао о могућности да и његов несрећни синовац оствари своју безумну љубав са лепом Циганком. Стихови „Ситно камење број нема, (дубока вода брод нема, високо дрво хлад нема), убава мома, мори, род нема” као да имају значење Митковог разумевања Стојанове љубави према Коштани. Али место у композицији другог чина на коме се јавља ова песма скоро и да не омогућује такав смисао ове песме. Да је Станковић био занатски спремнији и вештији у осмишљавању функције песме у „Коштани”, он би песму ставио напред, тамо кад Стојан говори о својој љубави према Коштани. Овако, ова песма у сцени кад са хаџи-Томиног лица почиње да се топи ледена масна суровог патријархалног деспота, није вишеструко семиотична, а могла је да има и такво значење.

Градећи други чин „Коштани”, Станковић је највише пажње посветио изузетно сложенем поступку преображаја хаџи-Томе. Тај поступак, мора се признати, изведен је маестрално и он доказује колико је Станковић у свом стваралачком дару био разноврстан, мада те своје потенцијале није увек занатски довољно користио.

Кад хаџи Тома, тресући се од беса због понижења које му је син нанео, дозволи да му се, више реда ради, отпева једна песма, Коштана из свог богатог репертоара бира песму која одговара друштвеном положају хаџи-Томе. То је песма „Хаџи Гајна, хаџи Гајна, девојку удава...” Ова се песма, иначе, у Станковићевим делима јавља десетак пута, и то, по правилу, у ситуацијама које приказују виши, чорбаџијски слој („Стари дани”, „Нечиста крв”, „Певци”). Без много ватре у себи, она би, по Коштанином осећању ситуације, највише одговарала тренутној атмосфери. Али кад певање прекине Митка речима: „Нећу теј старе, теј мртве, хаџијске песме!”, Коштана отпева полетнију и страснију „Дуде мори, Дуде, бело Дуде”. Символина песме („Запали ме, Дуде, изгоре ме, направи ме суво дрво, суво дрво јаворово”) очигледно треба да представља прву топлију варницу која би, евентуално, могла да загреје и леденог хаџију. Први знаци да се са срца свемоћног патријархалног деспота крави лед јављају се већ после друге песме („Стамено, мори Стамено”). То је она необична народна лирска песма овог поднебља која говори о томе како „убава мома род нема”.

Већ у извесној мери опчињен Коштаниним певањем, а делимично и мисаоном поруком песме, сабирајући ваљда и нека лична, сванако, болна искуства у себи о себи, хаџи-Тома каже за себе: „Да, јест, зна се: лепота доба, род, старост нема”. А онда, нао опечен од таквих мисли, трза се, како каже писац у дидаскалији и, пружајући новац Марку да да Циганима, са хаџијском гордошћу каже: „Јер не сме да се каже да је неко са хаџи-Томиног имања отишао гладан и жедан”.

Трећа песма коју Коштана пева хаџи-Томи је „*Стојанке, бела Врањанке*”. Процес буђења затомљених осећања и жеђи за животним радостима у хаџи-Томи добија већ еруптивне карактеристике. Одмах после прве строфе узбуђен хаџија „строго, зналачки посматра Коштану” — и закључује: „Силан глас. . .”. Међутим, још увек он влада собом, а свестан опасности које га вребају у ованком гласу и песми, као да би хтео благовремено да прекине све ово па каже: „Али доста”. Но чини се да је све већ насно. Коштана продужава песму, а хаџи-Тома, узбуђен и узрујан, потврђује мисао и ове строфе, али сада не више спреман да прекида песму и весеље.

Кад саслуша и трећу строфу песме, хаџи-Тома, грчевито чупајући колена, да физичким болом који сам изазива обузда скривен пламен чежње за животом који већ пламти у њему, каже: „Не тако, не толико силно. . . Доста, доста”. Коштана је, међутим, захваљујући интуици даровите певачице, већ схватила шта се збило у души хладног хаџије, па још раздраганије пева другу песму са мотивом о неостварајој љубави: „Ох, да легнем, ах да умрем, само да не гледам како твоје лице други грли, љуби”. И „већ савладан”, опчињен не песмом него певањем, дакле нвалитетом интерпретације, сасвим другим, новим гласом, развеселењен хаџија обраћа се Митку: „Много је ово! Митко! бре”!

Тек сада је хаџи-Тома раздерао са себе маску тврдокорног деспота. Сада он тражи песму, и то турску. Занимљивост представља податак да и Митка и хаџи-Тома у тренуцима сентименталних расположења уживање налазе у турским лирским песмама. Те песме уграђене у текст „Коштане.” сванако имају извесну класну марнацију. Наиме, овај хаџијско-чорбацијски слој старих Врањанаца, у зрелије доба живота још увек се живо сећа времена пре ослобођења Врања, док су овде владали Турци. О односима између раје и Турана, као и односима између хришћанског, српског чорбацијског друштвеног реда, коме припадају и хаџи-Тома, и Митке, и Арса, и Софкин ефенди Мита, и многи други јунаци Станковићевих дела, с једне, и турске власти у Врању, у Борином делу је остало доста података. Не може се порећи да врањске чорбације нису, прећутно, биле по моћи изједначене са исламским представницима већ оронуте турске империје. Тај положај их је сванако приближавао. Није непознато, чак и у Бориним делима је и записано, како су и Врањанци чорбације и врањски Турци, моћни по богатству или по политичкој функцији, имали честе тренутке заједничких весеља и забава, па су и једни и други волели и турске и српске народне лир-

сне песме. Такве две турске песме у „Коштани” имају првенствено функцију социјално-класне маркације чорбацијског слоја.

Друго је питање зашто је Бора Станковић, компоњујући сплет лирских песама као текст и садржај драме, једну турску песму ставио на место које треба да има изузетно висок емотивни набој. Ова песма, љубавна по мотиву, изразито је елегична по основном тону. Хаџи-Тома назује свега четири стиха ове песме, али их изврсно, у преводу на српски, парафразира, сублимишући њену вредност у веома развијену лирску слику: „... була млада, после свадбе, чим легла, одмах умрла. Су-тра, сунце већ изишло високо, високо — а ње из себе још нема. Мај-на јој дошла у походе. Она се још не буди. Свекрва стоји пред врати-ма, буди је и тужно поје... Она мртва а свекрва мисли да од ноћног првог миловања и целивања још не може да се освести, и зато не излази... И отац јој већ долази. Свекрва плаче, буди је и тужно поје... Татко ти дође, засрами се, море! А она мртва и чиста. Мушка је ру-на не помиловала, ни уста не целивала. Мртва и чиста...”.

Борини јунаци и у „Коштани” и у другим делима, по правилу веома шкрти у говору и изразу кад су у питању личне душевне патње, веома су речити кад своје доживљаје преносе у лирску песму, кад им садржај лирске песме служи као могућност исказивања личних осећања. Таква три Миткова монолога из „Коштани” представљају најлепше странице драме, такав по уметничкој снази је и овај Томин монолог о младој були невести. Али, друго је лакоћа изражавања Бориних јунака кад своје мисли и осећања посредно исказују садржајима лирских песама; овде је тренутно значајније одговорити на ово питање: какву функцију има елегична лирска љубавна песма у драмској тачки која непосредно претходи хаџи-Томином одметању од патријархалног реда чији је баш он највећи заштитник, при чему треба имати у виду податак да турска песма о којој је овде реч није Коштанин већ Томин избор.

Да би се добио одговор на ово питање ваља сагледати читав низ чиљеница које чине шири друштвени и животни контекст у коме се налази, или у коме ће се за који тренутак наћи угледни хаџија. Сигурно је да и хаџи-Тома има доста успомена из времена кад је у младости, пре ослобођења Врања, оргијао са младим беговима имајући слободу приступа и у њихове хареме. Истина, у драми се никаквим знаком тако нешто не сугерира, сем што у Митковим ревокацијама има оно место о Реџеповици, мада ситуација није харемска. То је сванано био разлог што хаџи-Тома, гласно назујући једину своју жељу у овом чину, бира баш турску песму.

Зналац турског језика и турских обичаја па и турских лирских песама, хаџи-Тома је могао да изабере и песму са ведријим, чак и са сензуалнијим мотивом. Он се, пак, определио за елегичну, веома суморну песму. Има у томе нечег ирационалног. Свеједно што је Томина моћ у извесном смислу неограничена, ипак постоји и извесна друштвена моћ његовог чорбацијског реда, које је Тома сванано свестан. И сада, кад је и сам већ преступник, кога ће његова наста сванано и назнати

и обуздати, он и крајичном свести зна да је све то што ће починити у крајњој конзеквенци бесмислено и давно унапред осуђено на казну која зависи од друштвеног положаја и угледа преступника. И, свакано, зато му мисао и жеља падну баш на песму о смрти младе невесте, свеједно што та смрт у песми није мотивисана, мада није тешко наслути-ти да се овде, у овој песми, може бити, понавља мотив Омера и Мериме.

Ако се у мотивацији избора и интерпретацији садржаја турске лирске песме за тренутак биле, манар и у ирационалним пределима подсвести, присутне црне мисли, игра чочена у завршном делу чина има за циљ да хаџи-Тому дефинитивно пренесе у тотални заборав свега што је он као личност и по друштвеном, и по класном и по породичном положају. Станковић је у дидасналији означио да је чувени чочен „Кере-мејле” и да га игра Коштана, а она, играјући страсно и помамно, наткад својом косом додирне по глави, челу и лицу несрећног хаџију.

(За разумевање оваквих ерупција у душама Станковићевих „домаћина” значајно је напоменути да они, по правилу, нису стари људи, стари по годинама. Софнин свенар Марко, на пример, има тек 35 година; не би се рекло да ни овај хаџи-Тома има много више, а те су године исто тако тешке као и године адолесценције).

И тако ће Коштанина игра луду Томину одлуку о одметању од хаџијског и домаћинског реда претворити у још луђу анцију: „Изван себе” — наже Станковић — баца фес, скида колију... и виче: Марно, хата па у град, и Хаџи-Ристу, Зафира, Секулу... Све бре, све зови овамо на радост и весеље”!

Тако су, дакле, песма, добрим делом сам текст песме, али још више и начин Коштаниног певања тих песама, као и њена игра, потиснули вербални драмски израз у други план и преузели основну функцију драмског изражавања. Уосталом, Коштана је као драмски лик грађен скоро искључиво изразом који спада у *оперска* и *балетска* средства изражавања, па отуда и све редитељске и глумачке невоље у сценским поставкама ове изузетне драме; тако ваља разумети и невоље Владимира Стаменковића у разумевању уметничког домета ове драме.

У разматрању уметничке вредности и особености Станковићеве „Коштане”, особености са гледишта примене средстава изражавања, централно место, свакано, има, као врста и теоријског полазишта, питање: шта је Коштана у овој драми? Члан циганске музичке енипе, да би драма испунила неопходне услове да се назове „позоришни комад из народног живота са играњем и певањем” или је то у класичном смислу драмски књижевни лик, утолико пре што је писац њеним именом и насловио своју популарну драму?

Нема спора: Коштана је драмски лик, као и Стојан, и Митна и хаџи-Тома. Тако је тумачи и већина критичара. Али у градирању значаја ликова у овој драми обично се Коштани даје немо од секундарних места. Очигледно, неке формалне слабости у струнтурирању драме али и извесно неразумевање функције песме навеле су добар број оцењивача ове драме да Коштану виде као личност из другог плана драме. Нама се чини да је ту заправо и извор многих неспоразума и у оцени

уметничке вредности драме и у режијским поставкама. Коштана је централни, главни лик ове драме, не само због тога што је Станковић своје дело насловио њеним именом него и зато што управо њена судбина, као тема дела, покрива читав простор драмске — формалне и значењске структуре.

Као тематска целина, „Коштана”, у извесном смислу, третира један вечити општељудски проблем: то је однос између јединке и средине. Средина, својим друштвеним и моралним нормама, углавном спонтано али законито, утврђује један ред у односима, при чему се, по правилу, мање или више, зависно од демократичности ових односа, одређују и оквири у којима ће се кретати живот јединке. Права на индивидуалност сразмерна су степену демократичности. Српска патријархална етика, као и свака патријархална средина, из многих и етичких и националних разлога, штитећи и породицу и задругу и јединку, с обзиром на друштвено-историјске околности, морала је битно да сузи права јединке на животно понашање према неким дубљим диктатима природе саме личности. Задатак патријархалног васпитања је био у томе да „приволи” јединку на такво понашање.

У Станковићевој „Коштани” имамо управо тај проблем, специфициран централним мотивом, који је и предмет драме: каква је судбина личности која је на свет дошла са високим степеном даровитости, а та личност је, да би проблем био вишеструко тежи, још и циганског порекла. Судбине осталих јунака драме такође су ухваћене у тренутку кад је свана од њих у мање-више отвореном сукобу са властитом средином. Митна је, истина читав живот провео у једној врсти одметништва од утврђеног реда; постао је нека специфична врста нашег јужњачког старинског боема. Стојан је, на прагу своје младости, такође, изневерио норму средине: заљубио се у Циганку — преступ који не само углед него и положај његове породице може да доведе до прећутне екстрадиције; хаџи-Тома, до ексцеса свога сина, угледан патријархални домаћин, у једном тренутку, опчињен песмом, толико се забавља да се и сам одмеће од те средине чији је тврдокорни морал годинама чак и брутално бранио. У таквој констелацији мотивске структуре природно је да је Коштана централна, доминантна, главна личност драме и Станковић је био у праву кад је драму насловио њеним именом. Друго је питање у којој је мери писац умео формално-драмску и композициону структуру да усклади са основном темом и ликом који ту тему носи, као што је посебно питање сценске поставке, како решити однос ликова на сцени да би Коштана добила место које јој је писац одредио.

Доминантност Коштане као драмског лика, а суплементарност Стојана, Митна и хаџи-Томе, и поред извесних занатских недоречености, ипак је приметна. У првом чину Коштана је присутна на посредан начин. И ово није права драма у којој се главна личност не јавља директно на њеном почетку. Међутим, њена присутност у првом чину је посредно врло снажна у доживљајима осталих личности. О Коштани говоре девојке у сцени драмске експозиције, о Коштани говори Сто-

јанов отац, Коштана је предмет и мисли и осећања Стојанове мајке.

Кад се на почетку чина први пут јави на сцени, Коштана то чини песмом. Коштана се као драмски лик развија првенствено песмом и то захваљујући вишеструкој слојевитости песме и певања, а тек онда вербално-прозним говором и игром. С обзиром на социјално-етничке карактеристике и степен њеног избора средстава којима ће развијати и богатити Коштанин лик. Коштана се експонира искључиво средствима музичке и играчке уметности. Нешто мало вербални искази маркирају само једну врсту њене осећајности, што је, разумљиво, битан елемент психолошке конституције личности. То је оно место над удише мирис горе (Ала мирише гора! — наже Коштана) па се одмах у њој узроје асоцијације естетичних перцепција: „А је ли то та, тетка, гора што по њој ненада комита чету водио“? Већ по овом односу Коштане према песми, по степену поистовећивања стварности и садржаја песама, одређује се степен, врста њене даровитости. Другог избора Станковић није имао у погледу експонирања Коштаниног лика. Она није ни Иван Галеб Владана Деснице ни Леоне Глембај Мирослава Крлеже да може да мекдитира о уметности, свеједно што је по снази властите даровитости изнад ових ликова. Она је неписмена млада Циганчица коју је природа штедро обдарила специфичним талентом и она се и у драми може само непосредно песмо и игром, да искаже.

Зато је Станковић и унео онолико песама у други чин драме, да би створио животни простор у коме ће се личност експонирати. Међутим, у средства развијања и богаћења Коштаниног лика улазе и емотивне реакције перцептора њене уметности. Коштана је, пре свега, својим музичким даром опчинила Стојана; разумљиво, њена изразитија женска лепота није могла бити без утицаја; Коштанина песма и игра има мађијску моћ кад је у питању и Миткова личност. Али и хаџима мађијску моћ кад је у питању и Миткова личност. Али и хаџи-Томини коментари Коштанине уметности, лепоте њеног гласа, лепоте интерпретације песама, њене музикалности, такође служе као средства богаћења Коштаниног лика.

Према томе, други чин драме у функцији је аналитичнијег развоја основног мотива — могућности да се у једној животним хоризонтима релативно уској средини појави људска индивидуалност којој ће постојећи животни оквири бити преуски, која ће се, идући са унутрашњим гласом своје природе, спонтано предати животу који одређује та природа.

Друга сила исте појавности, реакције средине на понашање снажних, специфичних индивидуалности, као тема драме, зачета још у првом чину, присутна и у другом, инкарнирана је, што је парадоксално, у лику човека који ће извршавајући налоге неписаних закона, и сам устати против принципа тога морала.

Међутим, тек у трећем чину овај мотив добија шири план, што је у складу са композицијом драмске целине. Хаџи Тома, на запрешћење патријархалне царшије, здерарши са себе маску патријархалног деспота, појављује се у свој људској лепоти, као човек кога је та

иста средина са својим неприкосновеним нормама заувек унесрећила. Годинама је он крио своје право лице испод маске хладног деспота, а сад се, под утицајем Коштанине песме и игре, извукао из своје чауре и превија се као црв тражећи у Коштаниној песми надокнаду за све што му је ускраћено.

Прва песма на почетку трећег чина је „Море, врћај коња, Абдул-Ферим аго”. Она говори о раснидању погодбе, о одустајању од неког реда, извесног договора. Строфа има четири стиха и дијалогне је форме. У прва два стиха, лице које је нешто изгубило, хоће изгубљено да поврати. Друга два стиха припадају срећном добитнику. Он не пристаје да врати добитак: „Туту, не враћам га, да знам да погинем”. Чим Коштана отпева строфу, хаџи-Тома преводи значење песме на своју тренутну ситуацију: „И ја ћу да погинем! То да певаш ти. Погинућу, хоћу!...” Отнуд такве мисли у свести угледног патријархалног хаџи-Томе? За шта да погине? Ове три реченице, које изговара хаџи-Тома, не откривају јасну намеру. Међутим, кад се доведу у везу са „хаџи-Томиним „екцесом”, чији се чин одиграва баш овом ситуацијом, онда се мотив може да наслути: хаџи-Тома сванако говори да је спреман да погине бранећи се од своје чорбацијске средине као преступник. Много тога, што се усковитлало у свести и подсвести несрећног чорбације, остало је недоречено а ова недореченост делимично је и последица Станковићеве невештине да говором личности одређен мотив учини јасним. Отуда, при понушају да се утврде мотиви Томине решености да погине могуће је ићи у два правца. Један води у ирационалну сферу Томине свести и могао би се, уопштено, овако формулисати: хаџи-Тома је решен да погине у сукобу са својом чорбацијском средином, а сукоб је еклатантан: предао се радостима и уживањима које етика његове средине забрањује, и на начин који је изазован.

Други могући правац објашњења Томине решености да погине, који може у извесном смислу да буде и комплементаран са првим, садржан је у подужем монологу који долази одмах иза реплине са садржајем одлуке да погине. То је опште место у књижевном делу Боре Станковића. Наиме, кад Тома буде поново затранио од Коштане песму, он ће, идући за мислима о смрти, испричати то опште место које објашњава многе личне несреће и интимне патње већине Бориних јунака: „Ех, Коштана, кћери! Де! Не песму, глас само и свирну. И то ону свирну, кад се пође на венчање за старо и недраго! Сватови напред, младожења остраг, а Цигани за њим. Певају му и свирају они да га развецеле, а свирна им оштра, оштра, те срце нида!... Таква је моја свирна и песма била кад ја пођох да се венчам: — да више у зелену башту не идем, месечину не гледам, драго не ченам и милујем — да младост закопам! и закопах је”!

Посебно је питање, а оно се тиче карактера даровите Коштане, зашто она одмах, чим ступи у хаџи-Томин дом, бира из свог репертоара баш песму о враћању нечег што је изгубљено. Има се утисак као да је Станковић желео да се избором песме одрази и Коштанина свест у тренутку и ситуацији који су извесно изазовни. Отац је, снагом своје

деспотске моћи, преузео сину девојку коју младић воли. Има ли тога у овом Коштанином избору песме о враћању девојачке лунавости? Хоће ли Тома да пристане да врати што је узео? Није ли у томе скривена и Коштанина молба упућена старом хаџији да одустане од неприличне намере? Свакако, ованве асоцијације су приличне животної ситуацији у којој се песма пева. То је очигледно и у Томиној реакцији на песму коју сада пева Коштана. Та је песма Томин избор, дакле једна од песама које он воли. Пошто Коштана отпева прву строфу. Томина осећања одушевљења младом певачицом се појачавају. Он тражи од слуге да донесе злато, „низе, дукате, дубле“ и над му их донесу, ставља све то богатство оно њеног врата.

Трећа песма „Три пута ти чукна на пенџер, млада даскалице“ није у функцији само појачавање Томиних осећања већ има за циљ и да открије једну црту Томиног карактера. Куцао је он као младић на девојачки прозор и то на прозор младе учитељице, који му се није отворио. Певач је ставио у песму друго име несрећног љубавника, а Коштана, над чује да је несрећни лирски јунак песме био баш хаџи-Тома, одмах у наредној строфи, уместо Стојана, ставља хаџи-Тому. Тиме се завршава певачки део трећег чина у коме се експлицирао карактер хаџи-Томе утврђеном реду, што ће се и догодити упркос Томиним претњама представницима власти и полиције да ће за Коштану пасти крв. Тако је методолошки завршен драмски мотив Томиног одметништва. Писцу остаје још простор за доградњу Митковог лика при чему ће се и у његовом сталном изазивању средине поступити као и у хаџи-Томином случају. То је садржај друге слике трећег чина.

Почетак сцене је у изразито лирским тоновима, а тај тон даје сам Митка својим лирским евокацијама, познатим монолозима о својој младости и свом односу према песми. У певачком делу сцене јављају се три песме: „Да знајеш, моме, мори да знајеш“, „Отвори ми, бело Ленче“ и „Девет година минаше, џанум“. Прву песму пева Митке, друге две Коштана. Прва има за мотив људску тугу за младошћу, друга неуслишену љубав, као и трећа, мада је други део треће песме и Митков лирски портрет.

Оба Миткова лирска монолога и све три песме требало би, поред осталог, ди психолошки мотивишу и Миткову (да ли — неоченивану и немотивисану?) — одлуку да се убије. Наиме, над Коштана отпева последњу песму ове сцене „Девет година минаше, џанум“, Митка ће, „мрачно“, како писац у ремарци, каже: „Е с'г ме с'с туј песму с'свим изеде и докрајиса“, па, признајући истинитост песме, вади јатаган и понушава да се убије. И у тренутку над потегне јатаганом на себе, „рупи Арса с полицајцем и два-три пандура“ те га спрече да изврши намеру.

С гледишта психолошке мотивације одлуке о самоубиству, ова сцена изгледа доста наивна, бар на први поглед. Правило је у литератури са мотивом самоубиства да се тананим самоанализама личности која се спрема на овакав корак достигне одређен степен уверљивости у мотивацији. Шта нам је Станковић у овој сцени дао од танвог материјала? Два снажна Миткова монолога у којима се експонира Миткова

личност у младости. Први монолог открива извесну генетску природу овог несрећног Врањанца. Жудња за насладама живота код њега достиже патолошке размере: „Ништа ми неје, здрав сам, а — болан! Болан од самога себе“. Други лирски монолог истиче изразито хедонистичку природу младог дертлије. Значењу ове сцене треба додати и Митков лирски монолог о младој Реџеповици из другог чина, иако Митков доживљај љубавне насладе овде нема патолошке карактеристике. Трећи фактор психолошке мотивације је изразитије Митково гађење над сивилом живота, али тај мотив у композицији драме стављен је у завршни, четврти чин, мада би вештији драмски писац ово место из четвртог чина свакako померио раније, можда чак и овде, у контекст Миткове наизглед неочевидне одлуке о самоубиству. Четврта мотивација је садржана у Митковој песми „Да знајеш, моме, мори, да знајеш, кавна је жалба за младост“. Доста је психолошке снаге патолошке мотивације и у песми „Отвори ми, бело Ленче“, што се види и у Митковој реплици по завршетку певања: „Мајна, проклета мајна! Она не даде. И никада ву не даде да гу видим“.

Међутим, чини се да су, по Станковићевом стваралачком осећању, стихови песме „Девет година минаше, џанум“ ипак били најважнији у Митковој одлуци о самоубиству, утолико пре што ова песма у свом другом делу има лирски портрет управо Митна. У овој дијалогској лирској песми јављају се два лирска јунана: Митке и непозната девојна коју младић воли. Младић наговара девојку да пита родитеље би ли је дали за њега. Девојна одговара:

Мајну си несам питала,
Али сам лошо слушала,
Татко на мајку збореше:
„Девет још ћери да имам,
Ниједну Митки не давам.
Јербо је Митна бенкрија,
Он пије вино кајманли,
А и ранију првенац,
На вино вади ножеви,
А на ранију пиштољи“.

Коментаришући смисао песме, Митко каже: „Истина је, Истина је, Мито, црни Митке, да си бенкрија. . . Само се по меане луњаш, само пушке, сабље, жене. И донле ћеш? Липчи и црни бре једанпут! “(Вади јатаган и окреће га према себи)“.

Па ипак, и над се сви и естетички и генетски, и индивидуални, и друштвено-породични фактори склопе у једну целину нао основу за одлуку о самоубиству, не делују апсолутно убедљиво.

(Можда је Станковић био, на одређен начин, под утицајем једног животног факта: прототип за Митков лик је у стварној личности, пишевом савременику ованке природе и ованвог понашања, који је заиста извршио самоубство).

Откуд ова песма из трећег чина у Коштанином репертоару. Ова песма није забележена у музично-вокалном репертоару Врања. Има се утисак да је текст песме Станковићев и да се њиме желела да постигну два ефекта. Прво да се психолошки подастре Миткова луда мисао о самоубиству и, друго, да се Коштана, као тип даровите уметнице представи у карактеристикама креативног, а не само репродуктивног уметника. Она је у једном тренутку, инспирисана стварном животном ситуацијом, смислила и текст и мелодију, који имају за мотив баш овог несрећног дертлију. Ано је тако, штета је што Станковић није бар једном реченицом означио ту истину, јер би тиме Коштана, као тип уметнице, добила много у значењу. Тиме би, разумљиво, и смисао песме у драми, као и у укупном књижевном делу Станковића, добили једну посебну димензију, поготову што се баш у овој драми јавила још једна песма („Три пут ти чунна на пенџер, мила даскалице”), коју Коштана пева хаџи-Томи, а која је мотивом везана за стварну личност из драме, управо за хаџи-Тому.

У четвртој чину, за који Скерлић рече да „је једна од најлепших, најпоетичнијих и најдубљих песама целе наше књижевности”, нема вокалних песама. Овде се јавља само једна музичка слика као фон целог чина. Она музички осмишљава значење чина, као што га вербално осмишљава очајнички Стојанов крик исказан у поруци мајци: „Марко! Иди и обрадуј мајку и кажи јој: беше моје!”, а то је трагичан финале сване индивидуалне побуне против неприкосновеног патријархалног морала. Сви одметници од утврђеног реда у овој драми имају свој тренутак коначног пораза. Хаџи-Тома је сада негде на свом читлуку, свакако гневан на себе и своју немоћ пред снагом Коштанине песме и игре. Стојан је, иако поражен још у другом чину, овде доведен само да исказе, поред осталог, и значење драме. У његовом очајничком „Беше моје” садржана је судбина свих одметника ове врсте. Чим изговори ове речи, он ће, не на коњу на коме је дојахао у циганску махалу, него пешке, као сваки пораженик, да се врати дому, мајци, сестри, оцу и да сачена тренутак кад ће му саопштити да су га оженили. Одавде ће и Митке, такође пешице, да се врати жени, деци и неприкосненом реду. Разлине у судбинама између њега, Стојана и Томе нема много, једино што је његова побуна трајала дуже, али све три су се завршиле једнако — дубоким и болним поразом.

Идући за том мишљу, Станковић је и Коштану у њеној личној судбини поистоветио са Митком, Стојаном, Томом. Пожелела је да живи за песму, не од песме, да буде нешто за шта патријархална средина не само није знала него и неће да зна, и зато је морала да буде кажњена, једнако сурово као и остали одметници. Њу ће, мртву од бола, у пратњи полиције, одвести у Бању и привенчати не за Циганина музичара, него за Циганина новача, што Станковић, мада је у избору занимања Коштаниног младожење показао велику инвентивност, тај фанат ипак није умео да користи у грађењу Коштаниног лика, особито у објашњењу њене трагике.

Музички фон целог четвртог чина чини сватовац, изразито елегична мелодија што је сасвим усклађено са значењем и четвртог чина и његове функције у тематско-мисаоној структури целине.

6. ЗАКЉУЧАК

Добар је број истраживача књижевног дела Бориса Станковића који су утврдили да је овај особен писац — нов, модеран и авангардан чак и за овај наш уметнички тренутак при крају 20. века, а пре свега у синкретизовању литерарних и ванлитерарних техника изражавања. Он је, и пре појаве унутрашњег монолога и техника тока свести, садржаје својих приповедних форми давао скоро искључиво као субјективну експресију личности, идући и на оној варијанти која представља постојање наратора приче или користећи методу преношења садржаја у интимитет личности само у сценама са високим лирским или драмским набојем.

Станковић је стварао ону врсту згуснуте прозе која највише одговара естетском сензибилитету савременог читаоца при чему је морао да се одрекне развијања сижејних елемената као обавезне арматуре дела па и хронолошких односа међу сижејима. Да би добио квалитет ове врсте писац је морао да одбаци широку глагољивост приповедача као врсту посредништва између објеката уметничке опсервације и субјектата естетичке комуникације.

Станковић је у толикој мери разарао теоријске међе међу родовима и врстама унутар родова, да је свако његово дело мучно дефинисати по жанровској припадности. Лирска интонираност приповедања, на пример, није карактеристика стандардне прозне технике у реалистичном поступку; велики број ликова на малом фабуларном плану није карактеристика стандардних епских форми; мали број мотива са широким семиотичким дометима није одлика кратке прозне форме; занемаривање карактеролошке издиференцираности личности противна је типичнијим приповедним техникама; монолошка интровертна експресивност место класичних дијалогско-монолошких вербалних техника, остварена често искључиво музиком, песмом и игром, апсолутно је иноватна у нашој књижевности. У оним просторима уметничке структуре књижевног дела са ширим значењским дометима, где су коришћене пиктурално-дескриптивне технике осмишљене метафорике, Станковић је примењивао музичке кодове инструментално-вокалног карактера, а често и игру (оро, чочек или нешто што није ни једно ни друго него нека врста балета инспирисана тренутном животном ситуацијом). И у начину како његови јунаци доживљавају музику и игру Станковић је у преокупацијама савременог човека с краја 20. века. У Станковићевим „јунацима осаме и неспокоја препознајемо претке данашњег узнемиреног човека — усамљеника. У трагичној немоћи патријархалца пред животом-стварношћу и пред животом-судбином наслућујемо инфериорност човека наших дана пред силама које је сам створио, а које све отвореније прете да му се отму из руку и да се окрену против њега. . . Бори-

сав Станковић је савремен писац, јер је свој неизмерни песнички дар до краја посветио вечној човековој тежњи на остварењу интегралне људскости".³¹

MUSIQUE, CHANSON ET DANSE DANS LES E OUVRES
DE BORISAV STANKOVIĆ
RESUME

Il y a tant de nouveautés avec lesquelles Bora Stanković a enrichi la prose d'art serbe au début de XX-ème siècle: déperdition des relations chronologiques parmi les sujets, refus de la verbosité du narrateur, un grand nombre de motifs et de personnages sur un petit plan de fable, l'introversiton du monologue en analysant les situations pshycologiques qui represente même aujourd'hui une variante importante de la technique monologique déjà développée et ce qui est très important, la mise des images de la musique et de la danse (ballet) dans la position égale esthétique et sémentique avec les images des fcones, des peintures de narration.

Dans l'ensemble des differentes techniques d'expression dans des oeuvres de prose et dramatiques de Borisav Stanković, tel que narration, description, dialogue, monologue, les formes audatives et les formes de danses sont liées avec les précédentes dans une unité artistique en restant à la musique de lier les sujets hors d'elle même. Beaucoup d'images autochtones audatifs et de danses dans l'oeuvre de Borisav Stanković sont tellement exprimés qu'on peut les considérer même du point de leurs relations envers les moyens standards d'expression dans l'art litteraire.

L'image audatif, comme un image de son, c'est à dire: la musique, la chanson ou les sons naturels, sert pour création d'une certaine atmosphère et parfois, elle peut suggérer une tonalité finale de la vie qui prendra part à l'oeuvre. Ici la musique remplace souvent avec un succès multiple la forme classique du dialogue, surtout quand les égards morales ou quelques autres empêchent un dialogue direct parmi les personnages. Vu qu'il soit exclusivement peintre des états pshycologiques de ses héros, Borisav Stanković utilisait très souvent les images musicales et les images de danse pour accentuer ou provoquer une sorte d'emotion qui mène en beaucoup de cas jusqu'à ce degré de force qu'on appelle «excitation» en pshycologie. Choissant la shanson et réagissant à son parole les personnages de Borisav Stanković expriment ses humeurs ainsi que la chanson devient l'interprète (explicateur) des sentiments spirituels. En cas quand le cadre dramatique du plan temporel du récit empêche la perturbation de l'intégrité du noyau de fable, en ce moment la avec la technique de la revocation musicale on peut interpoler quelque chose vécue auparavant, dans le noyau lyrique qui a une dense fabulation. L'intencité du conflit dramatique, soit grité du noyau de fable, en ce moment là avec la technique de la revocation intime, soit que la personnage est remuée (activée) par cette chanson pour

31) Владимир Јовановић, Уметност Борисава Станковића, Српска њижевна за-
друга, Београд, 1972, стр. 264

s'oppose au milieu, chez Borisav Stanković cela est presque une règle méthodologique. Avec la musique et la danse Stanković montre les marques sociaux, celles de la classe et celles de l'âge. Les images musicales sont quelquefois aussi les marques des étapes de la composition (exposition entrelacement, culmination) et très souvent un image audatif dans l'oeuvre prend la signification d'image central et domine toute oeuvre comme l'idée centrale.

Vukašin Stanisavljević

Б И Б Л И О Г Р А Ф И Ј А

Богдановић Милан: Реализам Борисава Станковића, Сабрана дела Борисава Станковића, књ. I, Просвета, Београд, 1970.

Богдановић Милан: „Ташана” Сабрана дела Борисава Станковића, књ. IV, Просвета, Београд, 1970.

Велимировић Живојин: „Ташана” Боре Станковића, Сабрана дела Б. Станковића, књ. IV, Просвета, Београд, 1970.

Глигорић Велибор: Газда Младен, Сабрана дела Борисава Станковића, књ. V, Просвета, Београд, 1970.

Глигорић Велибор: Поезија у делу Боре Станковића, Сабрана дела Боре Станковића, књ. I, Просвета, Београд, 1970.

Глушчевић Зоран: Савремени укус и књижевно наслеђе, Сабрана дела Б. Станковића, књ. IV, Просвета, Београд, 1970.

Гојновић Андријана: Народни музички инструменти у делима Боре Станковића, Врањски гласник, књ. I, Врање, 1965.

Грол Милан: Из позоришта предратне Србије, Сабрана дела Боре Станковића, књ. IV, Просвета, Београд, 1970.

Грол Милан: Јубилеј Борисава Станковића, Сабрана дела Б. Станковића, књ. VI, Просвета, Београд, 1970.

Дединац Милан: Коштана на београдској сцени, Сабрана дела Б. Станковића, књ. IV, Просвета, Београд, 1970.

Дучић Јован: Борисав Станковић, Сабрана дела Борисава Станковића, књ. I, Просвета, Београд, 1970.

Златановић Момчило: Епске песме и гуслари у врањском крају, Врањски гласник, књ. XI, Врање.

Јовичић Владимир: Уметност Борисава Станковића, Српска књижевна задруга, Београд, 1972.

- Константиновић Радомир: Рањав и жељан, Сабрана дела Б. Станковића, књ. I, Просвета, Београд, 1970.
- Костић Предраг: Бора Станковић, „Нолит“, Београд, 1956.
- Кршић Јован: Газда Младен — Певци, Сабрана дела Б. Станковића, књ. V, Просвета, Београд, 1970.
- Лазаревић Бранко: Борисав Станковић, Савременик, бр. 8—12, Загреб, 1910.
- Милићевић Ђ. Милан: Краљевина Србија, Београд, 1884.
- Милојевић Милоје: Музичне студије и чланци, Геца Кон, Београд, 1933.
- Михајловић Драгољуб: Старо Врање у стваралаштву Борисава Станковића, Врање, 1975.
- Младеновић Оливера: Бора Станковић и орска традиција, Врањски гласник, књ. V, Врање, 1969.
- Новаковић Стојан: Балканско питање.
- Павлетић Влатко: Како су стварали књижевници, Загреб, 1956
- Пандуровић Сима: „Они не знају да ја свану своју приповетку одболујем“, Сабрана дела Б. Станковића, књ. VI, Просвета, Београд, 1970.
- Пауновић Синиша: Први књижевни покушаји Борисава Станковића, Сабрана дела Б. Станковића, књ. VI, Просвета, Београд, 1970.
- Петровић Вељко: Био је горд човек, савестан уметник, Сабрана дела Б. Станковића, књ. VI, Просвета, Београд, 1970.
- Предић Милан: Бора је отишао од нас незадовољан, несрећан и страшно сам, Сабрана дела Б. Станковића, књ. I, Просвета, Београд, 1970.
- Продановић Јаша: Наши и страни, Српска књижевна задруга, Београд, 1949.
- Савковић Милош: Бора Станковић, Огледи, Београд, 1952.
- Секулић Исидора: Боре Станковића вилајет, Сабрана дела Боре Станковића, књ. I, Просвета, Београд, 1970.
- Селимовић Меша: Борисав Станковић: Нечиста крв, Свјетлост, Сарајево, 1951.
- Симоновић Риста: Живот и књижевно дело Б. Станковића, Библиотека Државног архива, Врање.
- Стевановић Драгутин и Станисављивић Вукашин: Преглед југословенских књижевности, књ. III, Завод за издавање уџбеника.
- Скерлић Јован: Књижевне студије, Српска књижевна задруга, књ. 250, Београд.
- Скерлић Јован: О Коштани Борисава Станковића, Сабрана дела Б. Станковића, књ. IV, Просвета, Београд, 1970.
- Стаменковић Владимир: Значајна драма или површна скица, Сабрана дела Б. Станковића, књ. IV, Просвета, Београд, 1970.

Стевановић Видосав: Запис о пишевој смрти, Сабрана дела Борисава Станковића, књ. I, Просвета, Београд, 1970.

Филмска музика, библиотека „Филмске свеске”, Институт за филм, Београд, 1981.

Филиповић Вук: Певци — Газда Младен, Сабрана дела Борисава Станковића, књ. V, Просвета, Београд, 1970.

Филиповић Вук: Средина и традиција, Приштина, 1967.

Ђорђевић Владимир: О „Нечистој крви”, Хрватска њива, Загреб, 1918.

Ђосић Бранимир: У разговору са Борисавом Станковићем, Сабрана дела Б. Станковића, књ. VI, Просвета, Београд, 1970.

П Р И Л О З И

БРАНКА — МИЛОЈЕВИЋ РАТО

У ПОТРАЗИ ЗА СТАНКОВИЋЕВИМ И ПРУСТОВИМ ИЗГУБЉЕНИМ ВРЕМЕНОМ

*» . . . notre vie, la vraie vie, la vie enfin
decouverte et éclaircie, la seule vie réellement
vue, c'est la littérature. . . «*

M. Proust

У проучавању Станковићевих и Прустових живота и дела налазимо чудесне импресије сличности о човеку и његовом смислу живљења у једном посебно занимљивом простору и времену његовог постојања. Те сличности нас нагоне да се још више приближимо овим књижевницима и да их посматрамо онако како то чинимо у некој најбогатијој галерији импресионистичних сликара.

Зато ћемо у овом раду покушати да уђемо у њихове сличне, али ипак различите светове, да откријемо све њихове аналогije и њихове дивергенције, а да истовремено расветлимо и њихове посебне индивидуалности у потрази за њиховим изгубљеним и, најзад, нађеним временом.

Ова два аутора живе у истом раздобљу — крајем 19. и почетком 20. века, али се потпуно разликују по простору у коме стварају. То су два потпуно различита света у географском, социјалном и културном погледу: Исток и Запад; два различита поднебља а ипак европска, две различите религије, православна и католичка, а ипак обе хришћанске, два различита социјална друштва: српско-феудално — капиталистично, са патријархалним начином живљења, и француско-аристократско, са сасвим модерним животом. То су два различита света, али ипак слична по психологији људског бића које тежи према истим идеалима живота: лепоти, љубави и срећи у једном критичном друштвеном моменту развијања капитализма, над се жеђ за новцем и за социјалним престижем сукобљава са моралним предностима човека; усред једног историјски тешког раздобља-хаоса, у коме се разбуктава политичка жеђ

силних за освајањем слабих: турска инвазија још присутна на извесном српском слу; али у коме се такође сунобљавају интереси подједнако јаних нација: француско-пруски рат.

У ованвој освајачкој и раздорној атмосфери рађају се ова два књижевника, а развијају се још у тежем времену, овог пута њима заједничком. Први светски рат разара и пустоши њихове земље натапајући их крвљу, остављајући тешке и неизбрисиве трагове на младим генерацијама које живе у том историјском раздобљу.

Из таквог хаотичног поднебља — реалности живота — Станковић и Пруст стварају сасвим један други свет, унутарњи свет, по свему супротан овом њиховом спољном; један идеализован у коме преовладава свеопшта хармонија:

„Тамо је свет реда и склада
раскош, спокојство и наслада...”¹

Станковић и Пруст овековечују љубав и лепоту живота, ту свеопшту људску потребу да човек воли и да буде вољен, те дубоко продиру у тајне људског бића и разоткривају његову жељу да љубав траје и да је вечна...

Они су дубоко надахнути овом људском тежњом и прате њено рађање, њено јачање, њено трајање и на крају њено ишчезавање, али и њено поновно рађање путем магија њихових уметности. На путевима њихових истраживања, Станковић и Пруст анализирају и продубљују сваку измену која се дешава у човеку, сваки трептај срца у њему, сваки нови љубавни талас који узбуђује њихову крв и чини да је у сваком моменту човек другачији, као што је другачији један Монеов пејзаж, купан на сунцу у различито време дана или годишњег доба.

На путевима својих истраживања, они осветљавају човекову наду и патњу и бележе њихове ефекте на њему: временску ерозију. У тим литерарним авантурама они прате човеково лутање, његово моментно губљење и поновно проналажење, или пак његово потпуно нестајање... Овом игром лутања као и својим личним животним искуством, Станковић и Пруст нам сведоче о моћи времена које разара, о пролазности живота и немогућности човека да до краја свога пута потпуно оствари оно што би желео, да воли кога би он хтео и колико би он то желео и да на крају, оствари оно неостварљиво, оно „вечно”.

Ова два уметника, два песника, сваки на свој начин, суочавају се с невидљивим временом, онако како се на двобој изазива непријатељ. У овом временском конфликту, Станковић и Пруст се служе истом тактиком, снагом сећања, успомена и снова, који помажу човеку да живи, храбре га и јачају га. Тако они побеђују време „мачем” сећања и кроз то поново пронађено време они стижу до оне „обећане земље”, где Сунце вечно сија.

1. С. Бодлер, *Цвеће зла, Позив на путовање*, Рад, Београд, 1977, стр. 13.

У ПРВОЈ ЖИВОТНОЈ ЕТАПИ, ДЕТИЊСТВУ, у потрази за изгубљеним временом, Станковић полази од свог родног места Врања, од свог детињства у њему, од својих успомена везаних за врањско раскошно расцветане баште и воћњане који долином рене Мораве испуњују ваздух опојним мирисом:

„Постоје јаки мириси за које је цела материја поразна. Назало би се да продиру стакло”.²

Биљни свет, та права поезија живота у Борином делу је извориште за љубав, за паганску љубав човена и жене. Ту је на највишој лествици лепоте: руња, краљица цвећа, симбол љубави и младалачне бујности; ту је каранфил као још један симбол невинне љубави: ту су разности; ту је каранфил као још један симбол невинне љубави; ту су разбуктале пролећне воћке које се помаљају преко високих зидова врањских башта:

„простране баште са високим зидовима преко којих се пружају гране кајсија, дудова, јоргована и дуња”.³

које су код Станковића као неке пролећне буктиње, симболи новог рађања у природи и у човеку.

Станковић је нарочито осетљив на пролетње празнике Ђурђевдан и Ускрс, и то више због естетичког него религиозног значења. *Визуелне слике*: људи обучени у ново и чисто, осветљени и украшени домови, запаљена нандила; *Аудитивне слике*: звоњење црквених звона: радост, песма, музика, живахни разговори људи; *Ольфактивне слике*: мирис тамјана, свећа и босиљка, као и мириси богатих јела, ређају се код Станковића не би ли нам што живље дочарали лепоту хришћанских паганских празника са паганским обичајима, нарочито оног купања у Врањској реци пре самог рађања Сунца, којом приликом људска чистоћа се изједначава са чистотом првих сунчаних зракова.

У мирису влажне земље, из које ниче све то богатство, сва бујност природе, Станковић осећа мирис своје рано изгубљене мајне, коју би исто тако дубоко волео да осети као природу: цвеће и дрвеће. Природа је Станковићу друга мајка, а једино живо биће које он воли и које живи с њим у пуном сиромаштву је његова бана.

Насупрот Станковићу, ПРУСТ је имао срећно детињство, испуњено нежношћу и љубављу мајне и банке. Али дете Пруст био је крајње незаситан, незадовољан и захтевао је максимум мајчине љубави. Због овог богатог Прустовог изворишта у љубави, нога је Станковић био потпуно лишен, њихова љубавна истраживања биће различита: Пруст тражи љубав у тоталности, што доказује његова чувена соната из доба зрелости, која симболише његову љубав за Албертином:

2. Идем, *Цвеће зла*, *Џлашица*, џепна књига, Париз, 1972. стр. 65.

3. Б. Станковић, *Сабрана дела*, Просвета, Београд, 1974, књ. I, стр. 82.

„Никада је нисам потпуно поседовао: она је слична животу”.⁴

Станковић не само да је дете сироче већ и човек сироче. Он вечито жуди, али не налази оно што тражи. Недостатак мајчине, и уопште родитељске љубави је лајтмотив у његовом делу:

„оно што ти је срце тражило, никад ниси имао”.⁵

У томе је фундаментална разлика између Станковића и Пруста. Станковић је јачи у својој слепој потрази за љубављу. Он несвесно тражи оно што је давно изгубио, а што никада неће моћи да пронађе; зато он љубав сублимира. Пруст истражује, то јест продубљује, упоређује и проширује осећање љубави које он савршено познаје, јер га је поседовао у изобиљу у свом детињству; зато он реално гледа на љубав.

У аристократском друштву, у коме живи Пруст, влада гастрономски апетит:

„Јести, то значи познавати се; реци ми шта једеш, рећићу ти чему тежиш, ко си”.⁶

је идентичан сексуалном. На пример: наранџин сок симболише Сванову жељу да се ожени Одетом, а мали колач мадлена је метафора за мајчин пољубац детета Пруста, а који симболише не само мајчину љубав већ и љубав жене Албертине. Без те мале овалне мадлене очигледно је да Прустово дело не би имало толико карактеристичне вредности.

Уопште, у Прустовом делу једе се много и добро, јер:

„јести значи успоставити везе”⁷

а та познанства, по социјалним и интелектуалним скалама, карактеришу салонски живот; један себичан, фриволан, вулгаран и извештачен свет: читава једна буфонска галерија медиокритета, у којој се креће Пруст и коју он верно слика.

У Станковићевом свету, оном хаџијском, из „НЕЧИСТЕ КРВИ”, такође се једе и пије, али уз разлику што се у њему све дешава у тајности; рекло би се да је то неки подземни свет у коме се једе и пије до изнемоглости. И тада се кидају ланци патријархалне забране и ослобађају инстинкти оног „животињског” које балкански човек, по неком биолошком или друштвеном наслеђу, носи у себи од старине. Станковићев хаџијски, пулсациони свет, јесте свет баканалија у којима се иде до краја, чак до нељудског, патријархалног инцеста:

4. М. Пруст, *У сенци младих девојака у цвећу*, Галимир, Париз, 1954, стр. 530.

5. Б. Станковић, *Сабрана дела*, Просвета, Београд, 1974, књ. 2, стр. 134.

6. Ј. П. Ричард, *Пруст и прехрамбени предмет*, тромесечни часопис, бр. 6, мај, 1972, Ларус, Париз, стр. 3.

7. Идем.

„И онда добро нахрањени ,тада би сасвим падали сасвим се заборављали не могући ништа разабрати, ништа разликовати, ни род, доба, године”.⁸

Или се чак прелази и ова граница и силази се до оног прастарог обичаја колективног секса:

„Сви мушки претварају се у једног мушког, све женске такође у једну женску. Ни старо, ни младо, жена, снаја, стрина, ујна, или канава род”.⁹

Међутим, код Станковића поред овог развратног света постоји један други, сасвим њему супротан, коме и сам писац припада, онај сиромашни, невин свет, високог морала, у коме је љубав прозрочно чиста као она сјајна суза у очима Димитрија, једног бољшевићевца, или као све оне проливане сузе других Бориних јунака: Софне, Коштане, Цвете, које блистају у њиховим очима као што капљице росе светле на најлепшим цветовима пролећа: руже, јоргован и лале.

И док Прустово дело извире из гастрономског апетита, подстанутог малом мадленом, Станковићево дело извире из саме природе, његове праве мајке, из врањских башта.

Међутим, и Пруст поседује свој идеалан свет који израста из његовог детињства, што се догађа у Илијеру, недалеко од града Шартра; Прус га овековечује уметничким именом; Комбреј. Из њега излази цело његово дело као што из Врања излази Борино дело.

Комбреј је такође у срцу природе дуж реке Вивоне, то јест Лоаре, и представља праву поезију у Прустовом делу — изгубљени рај његовог детињства.

Тако Станковић и Пруст из детињства црпу сав материјал за изградњу својих дела; и путем уметности, успомена и сећања, проналазе изгубљене рајеве. Том транспозицијом, магијом својих пера, стварају један идеализован свет.

Прустов Комбреј, у коме он као дете проводи школски распуст, идеално је место за сентименталног дечака који своје време проводи у читању и шетњи по богатом расцветалом парку што окружује кућу његових родитеља. Данле, слична атмосфера као у Станковића: мирис ружа, јоргована и глога, а такође и она иста бујност дрвећа, јабука и нестенова.

Ту, у центру малог града Комбреја, недалеко од цркве Пруст проводи најлепше часове детињства дивећи се црвеном торњу. Низ визуалних, ольфактивних и аудитивних слика нижу се као код Станковића: ту је, такође, лепота хришћанско-паганског празника Ускрса, над се црква облачи у најсвечанију чипкасту хаљину од белог глога, који симболише часност а који запањује цркву својим јаним пролетним мирисом. Ту је већ читав мирис детињства, липовог чаја и мале мадлене:

8. Б. Станковић, *Сабрана дела*, Просвета, Београд, 1974, књ. 3, стр. 186.

9. Идем, стр. 185.

„Цео Комбреј и његова околина, све оно што заузима место и што постоји: град и баште изашле су из моје чаше чаја”.¹⁰

Тако су ова чаша и мала мадлена метафоре за љубавну жеђ и љубавну глад. Они дају снагу, греју, окрепљују унутарњост људског бића. Сличне метафоре налазимо и код Станковића у приповеци „Наш Божић”, одакле излази цело Борино Врање:

„Све куће мирисале су на масно и силно”.¹¹
 „Цела улица замирисала на пастрмку”.¹²

Такве су слике, метафоре детињства, које два нежна, крајња о-сетљива дечака носе у подсвести, а које се рефлектују у њиховим крупним црним очима са дубоким погледом, упереним не на спољашњи, већ на унутарњи свет, а који они, уз помоћ уметничке магије, изливају из себе и овековечују га:

„Прустов роман је серија слика које, из дубина у којима су биле затворене, уздижу се да гледају дан”.¹³

Те слике из дубина њихових бића покрећу се у њима као морсна струјања и стварају задивљујуће таласе на којима се читаоци купају у блаженству. Њихова дела запањују мирисом детињства као море мирисом алги или као неки бодлеровски парфем који допире из неке старе мирисне флашице:

„Понекад се нађе, нека стара мирисна флашица, која сећа. Одакле допире оживљена душа која нам се враћа”.¹⁴

У ДРУГОЈ ЖИВОТНОЈ ЕТАПИ, МЛАДОСТИ, Станковић осећа право пролеће живота и овековечује га у својој приповеци „Ђурђевдан”; то је време ђурђевка, тог сићушног белог цвећа које мирисом испуњава врањске баште и симболише скромност и чедност, а гроздастим изгледом подсећа на главе младих девојака са стидљивим погледом:

„На глави им беле, ко снег мараме-шамиије; тесни јелечићи припили им се за обле груди; шалваре широке, лепо набране на боре; рукави од провидних кошуља такође широки, те се из њих слободно помаља бела, обла, пуна ручица. . .”.¹⁵

У Станковићевом делу ове девојке у цвећу су пролећне метафоре:

10. М. Пруст, *У сенци младих девојака у цвећу*, Галимар, Париз, 1954, стр. 125.
11. Б. Станковић, *Сабрана дела*, Просвета, Београд, 1974, књ. I, стр. 63.
12. Идем.
13. Г. Пуле, *Прустов простор*, Галимар, Париз, 1982, стр. 117.
14. С. Бодлер, *Цвеће зла, Флашица*, џепна књига, Париз, 1972, стр. 65.
15. Б. Станковић, *Сабрана дела*, Просвета, Београд, 1974, књ. I, стр. 14.

„Замирисале девојке”.¹⁶

Ова приповетка је спомен на Станковићеву личну љубав. У њој Он овековечује своју прву љубав, Пасу, младу и стидљиву девојку, коју он налази у групи девојака. Жељне љубави, оне као оно прво пролетње цвеће, лузањ, бледожуте боје, симбол жудње, подрхтавају од првих љубавних таласа који румене њихове округле и пуне образе:

„Из зажарених образа тек крв није пала”.¹⁷

и надима њихове од жудње набрекле груди. Иако је Паса слична другим девојкама, она ипак има и посебан шарм:

„Не беше то само лепо, пуно и мило створење; већ у њој беше нешто особито, примамљиво и освајајуће, да ми сва крв и снага устрепти над је видех”.¹⁸

ПРУСТОВА младост пролази у истој рајској атмосфери као Борина, међу цветовима прошлости, то јест „У сенци младих девојака у цвећу” исто толико лепим и свежим, са оним истим округлим црвеним образима. Тако овај Прустов роман представља спомен на Прустову прву љубав према Албертини. Албертина је имала облик мале мадлене или облик зреле воћке. И она је била као друге девојке, али ипак другачија. Личила је на ону малу музикалну реченицу из Винтејеве сонате:

„Била је тако посебна, имала је неки лични шарм”.¹⁹

Интересантно је запазити да Пруст налази Албертину на исти начин као Станковић Пасу, и да су Прустове девојке такође пролетње метафоре: оне су бујне, веселе, усхићене као они разбуктали бели и ружичасти јабучни или глогови цветови а миришљаве као јорговани код Станковића.

Пруст налази ову групу девојака усред лета на плажама Балбека, у сунчаној Нормандији; оне изазивају у њему пролећну слику Комбреја. Летња врућина озарава њихове образе и боји их бојом цикламе или бојом малине, пали њихову прозрачну кожу боје магнолије и распламсава њихове очи. Као што су Прустови женски ликови: Жилберт и војвоткиња Германт одсјаји Албертине, тако су и Станковићев ликови: Софна, Коштана, Нушка одјеци Пасе.

Станковићев и Прустови женски светови, на изглед слични, ипак су различити. Борине девојке су чедније, стидљивије, плашљивије јер живе у патријархалном свету у коме је љубав табу, а симболише први

16. Идем, књ. 4, стр. 17.

17. Идем, књ. 1, стр. 19.

18. Идем, књ. 2, стр. 307.

19. М. Пруст, *У сенци младих девојака у цвећу*, Галимар, Париз 1954, стр. 420.

грех. Оне живе у свету у коме је присутан Бог и опседнуте су страхом од казне:

„Оне се све скупиле, згуриле и зајапурених образа светлих погледа, заталасаних груди, стиснају срце да им не куца јако и силно”.²⁰

Прустове девојке у роману „У сенци младих девојака у цвећу” живе у свету без Бога; оне су слободне, наприциозне, склоне искушењима и јако су раздрагане:

„горде због ове младости за коју осећају толику потребу да је истроше”.²¹

Међутим, и једне и друге имају једну заједничку нит. Истог су обележја јер су носиоци једног истог света, оног идеализованог у коме важе **мади уметници, Станковић и Пруст**, налазе уточиште.

Занимљиво је запазити исту љубавну генезу код Станковића и Пруста, а такође и исти љубавни тип: девојка са крупним црним очима и вечитим сјајем у њима, округлих и румених образа, вероватно једна врста архетипа:

„Можда је то слика Мајке или Оца за жену, која се излива у бића која волимо”.²²

Детињство и младост ових писаца нису само прожета истим мирисом већ су и обојена истим бојама, ружичастом бојом која је „фетиш” за оба аутора. Код Пруста запажамо утицај Бодлера; међутим, код Станковића, ова боја је самоникла као што је самоникао и он сам и његово дело. Он мора да воли ову црвену боју инстинктивно, јер она симболише крв, то јест живот, а Станковић живот воли изнад свега; те ову боју проналази у самом себи и у својој великој љубави.

Ова боја симболише радост, рађање, бубрење, расцветавање. Једном речју, она је симбол за љубав: она је за Пруста његова ружичаста Албертина, најлепша ружа коју је он инада убрао:

„Биле су оне за мене једноставне младе девојке у цвећу због којих сам ја био нарочито поносан јер сам убрао најлепшу ружу међу њима”.²³

Баш зато што је то најлепша и најмиришљавија ружа, она остаје за Пруста као што Паса остаје за Станковића недонучива, то јест немогућа љубав.

20. Б. Станковић, Просвета, Београд, 1974. књ. I, стр. 20.

21. М. Пруст, *У сенци младих девојака у цвећу*, Галимар, Париз, 1954, стр. 120.

22. Г. Делез, *Пруст и знаци*, Париз, 1964, стр. 84.

23. М. Пруст, *У сенци младих девојака у цвећу*, Галимар, 1954, стр. 68.

За Станковића Паса остаје неостварена љубав због социјалних предрасуда и само „Вечити пољубац“ ће их вечно ујединити. Тај сан о вечном пољупцу биће Станковићева животна опсесија. Избијаће он из њега као нена вулканска лава док ће Прустов љубавни сан бити сасвим слабог интензитета у виду музичког септета, а у Свану у виду Витејеве сонате.

Прустова љубав за Албертином, иако остварљива, била је испуњена болом:

„Вољено биће је истовремено и бол и лек који ублажује и погоршава болест“.²⁴

По Прусту, љубав је права болест, која рађа љубомору и трује људско биће. Пруст је затрован том тешком болешћу и дубоко пати јер открива да не може да поседује потпуно своје вољено биће:

„Један од узрока патње због љубави, јесте онај који долази од немогућности човека да поседује друго биће“.²⁵

Тако Албертина, иако је Прустова „Заробљеница“, остаје недокучива, чудна. Пруст открива у њој истину о људској некомуникацији, као и истину о човеку и његовој двојности. По Прусту, у Албертини има више различитих Албертина:

„Заиста, постоји више различитих Албертина што зависи од дана, часа, од пишевог тока свести, исто онако како постоје разне и различите катедрале Руана које слика Моне“.²⁶

То је исти случај и са Станковићевом Софком. Софка је по дану сасвим другачија од оне Софне у ноћи; јер осећа:

„нако није она сама, једна Софка, већ као да је од две Софне. Једна Софка је сама она, а друга Софка изван ње, ту око ње“.²⁷

Станковићеве и Прустове јунаниње су, данле, сличне, али ипак различите, као што су Монеови снопови сена исти или различити; зависно од доба дана или годишњег доба.

ТРЕЋА ЖИВОТНА ЕТАПА: ЗРЕЛОСТ И СТАРОСТ обележена је код Станковића и код Пруста облацима разочарања, који с једне стране долазе од ружноће епохе: проливање крви, разарања и паљења, а са друге стране од њихових неостварених љубави као и од губитна вољених

24. Идем, *Содома и Гомор*, стр. 266.

25. Б. Гро, *Од „Свана“ до „Поново пронађеног времена“*, Хатје, Париз; 1981; стр. 49.

26. П. Л. Реј, *Пруст, У сенци младих девојана у цвећу*, Шампион, Париз, 1983, стр. 68.

27. Б. Станковић, *Сабрана дела*, Просвета, Београд, 1974, књ. 3, стр. 44.

бића: смрт Станковићеве бане и Прустове, а касније и смрт његових родитеља.

Иако још врло млади, Станковић и Пруст осећају сву горчину живота која се прерано настањује у њима и раздире их чинећи од њих вечите незадовољнике и патнике.

Неком чудном коинциденцијом, ови млади писци, иако наклоњени литератури, студирају право; као да из тих студија желе да прикупе материјал за људско право на срећу и на индивидуалну слободу, као и да у њима потраже излаз из тешких животних ситуација, и дефинитивно пронађу начин људског спасења.

У том спасавању и Станковић и Пруст црпу поезију из прозе живота. Они призивају успомене у помоћ на бодлеровски начин:

„Дубок и магичан шарм којим нас опија
оживљена прошлост у садашњости”.²⁸

Ако се изразимо Прустовом терминологијом, они у поетској авантури црпу време у „чистом стању” и поетским пером, као неким магичним штапићем, претварају сву, да се изразимо Станковићевим термином, „нечистоћу” стварности у „чистоту” поезије.

У овим њиховим алкемијама запажамо идентичност њиховог уметничког зова. Станковић кличе:

„Хајде да сневамо!
Боље је сневати него збиљу гледати!”.²⁹

Пруст после низ разочарања, сугерира нам своје искуство као откривање једне животне истине:

„Живот не треба покушавати живети, већ сневати”.³⁰

Једну другу сличност налазимо у осећајима ова два песника, рекло би се два близанца без икаквог претеривања у једној идентичној љубавној ситуацији. Неизбрисиви љубавни сан о вечитом пољупцу јавља се код Станковића један пут годишње јачином неког морског таласа који освежава, али истовремено разара:

„Изненада, без икаквог повода у годину дана, а ненада у две и три године, тек морао би једном да снева тај сан”.³¹

Пруст се сећа вољених жена на свој начин, по свом темпераменту, хладном емоцијом, али не тако често као Станковић:

28. С. Бодлер, *Цвеће зла*, Мирис, џепна књига, Париз 1972, стр. 189.

29. Б. Станковић, *Сабрана дела*, Просвета, Париз, 1974, књ. I, стр. 84.

30. М. Пруст, *Радости и дани*, Галимар, Париз, 1954, стр. 11.

31. Б. Станковић, *Сабрана дела*, Просвета, Београд, 1974, књ. 2, стр. 176.

„Што ми се дешавало да се сећам један пут у десет година”.³²

Станковићев љубавни интензитет је много јачи, чак се не може скоро ни упоредити. Он налази генезу у платонској сублимираној љубави. Што су социјалне, културне и економске прилике биле теже, тим је љубав била јача. Зато су Станковићеве љубави велике, дубоке, болне и вечне, док су Прустове љубави слабог ефекта, али реалније.

Код Пруста нема брачних парова, као код Станковића, већ само живљење у двоје. Нема код Пруста ни удовица завијених вечито у црно, као што је то случај код Станковићеве Анице, Ташане и уопште свих удовица у његовом делу које оплакују умрле мужеве целог живота и управо „умиру” с њима, жртвујући се њиховим сенкама:

„Свуда око тебе само покојно, мртво и ја покојна и мртва”.³³

Ту љубав код Станковића остаје на детињем нивоу: она је чиста, платонска, без сексуалног сједињавања.

Код Пруста је она потпуно другачија. То је љубав одраслих, чисто сексуална љубав, која садржи све љубавне аспекте и сву перверзност. У томе је фундаментална разлика међу Станковића и Пруста. Станковићевој верности у љубави супроставља се стална неверност код Пруста. Обмане су велике у делу Пруста, нарочито онда кад се откривају истине о хомосексуалностима Албертине и Одете. Љубав је себична и користољубива, а такође и нечиста у Прустовом свету одраслих. Сван води љубав с Одетом и новцем јој плаћа своје „изгубљено време”. Љубав је у Прустовом свету одраслих банална, ту се више ради о новцу него о осећањима и она је одраз разметљиве неморалне аристократске средине.

Љубав у Прустовом делу има своју еволуцију. Она се развија од доброг према лошем. Пруст сматра да љубав није ништа друго него једна илузија:

„једна од најсванидашњијих илузија”.³⁴

Љубав се мења код Пруста као што се и он сам мења. Осећа се прелаз младог човека у зрелог и та промена је пропраћена разочарањем. Албертина је његова последња илузија:

„задња срушена илузија”.³⁵

Иако су Станковићеве и Прустове љубави различне јер су прве морално чисте а друге морално нечисте, оне су сличне по болу. Обојица аутора црпу сву енергију у љубави, али истовремено је у њој губе јер је безмерно троше и због тога мученички пате. Та патња јача њихова

32. М. Пруст, *Сабрана дела*, Галимар, Париз, 1954, књ. 3. стр. 71.

33. Б. Станковић, *Сабрана дела*, Просвета, Београд, 1974, књ. 4, стр. 99.

34. М. Пруст, *Сабрана дела*, Галимар, Париз, 1954, књ. 3. стр. 502.

35. Идем, књ. II, стр. 567.

бића; и тако је библијсна патња заступљена у оба писца. Патња је спасоносна. Она јача, обогаћује и чисту душу.

Код Станковића филозофија бола почива у резигнацији, у балканском, то јест оријенталном фатализму, у оној његовој универзалној реченици:

„Стегни срце и трпи, а човек је за бол и жал здаден”.³⁶

Пруст такође прихвата патњу као људско сазнање:

„Прихватајмо физички бол због духовног сазнања које нам он доноси”.³⁷

Међутим, као што је љубав различитог интензитета код ових писаца, тако је и патња различна. Она је дубља, болнија, раздорнија код Бориних јунака него код Прустових. Код Станковића се пати вечно, исто онако како се вечно воли. Борини јунаци жртвују цео свој живот љубави и у том жртвовању они пате, у мучном ћутању и у неком посебном људском достојанству, предајући се оном судбинском:

„Тако је писано”.³⁸

Тако Борини јунаци оличавају људске судбине: Софна живот, Коштана слободу, Биљарица срећу, а Ташана старост и смрт. Они су живи, као створени од крви и меса, јер пате и осећају жаоку зла на својој кожи. Софна је симбол тог мучења, она је као разапета на ломачи, пати људским болом који је сажине и претвара у мученицу. Њу бол раздира као што ватра раздира огњиште. Цела се њена душа претвара у неки флуид, онако како се дрво претвара у пепео.

Станковић је дубоки познавалац бола, јер је саучесник у патњи својих јунака. Он изгара и умире са њима. Емоција је примарна код Боре. У томе је фундаментална разлика с Прустом. Афективна естетика емоција карактерише Станковићево дело, и ми је доживљавамо на исти начин као писац. Она је нена врста људске катарзе, те је читалац њен саучесник.

У Пруста све је другачије. Њега карактерише уметничка естетика. Осећања су секундарна, а лепота импресије примарна:

„Лепота се налази у импресији која је критеријум за истину”.³⁹

Тежећи да дође искључиво до суштинске лепоте која је циљ његове уметности, Пруст не доживљује своје јунаке као Бора, они не чине део његовог тела и његове душе, он их хладно посматра и анализира.

36. Б. Станковић, *Сабрана дела*, Просвета, Београд, 1974, књ. 4, стр. 186.

37. М. Пруст, *Сабрана дела*, Галимар, Париз, 1954, књ. III, стр. 906.

38. Б. Станковић, *Сабрана дела*, Просвета, Београд, 1974, књ. 3, стр. 140.

39. М. Пруст, *Сабрана дела*, Галимар, Париз, 1954, књ. 3, стр. 504.

Њега чак ни Албертинова смрт не узбуђује онако као што Бору узбуђује Софкина патња. Пруст зна да се удвоји што је то немогуће Станковићу, и он то и сам наже:

„Они не знају да ја сваку своју приповетку одбољујем“.⁴⁰

Тако код Пруста уметност служи као катарза, те је доступна извесним људима, а не сваком човеку као код Станковића. У томе је, рекли бисмо, Борина предност. Станковић воли и дубоко осећа човека. Надарен осећањем љубави, он продире директно у људска срца да би источио оно суштинско у човеку, ону душу у човеку до које је тано тешко стићи, а он потпуно успева у томе, магијом своје словенске душе, магијом своје специфичне интуиције, која зна само за лепоту срца и душе. Стога је цело његово дело, дело љубави, али чисте изворне љубави.

Видели смо већ да је Станковићева љубав детињска јер је појудна. Гранаф је то добро запазио и негде казао: „Остајемо увек деца све дотле док збиља желимо“.

Пруст побеђује тиранију појуде, превазилази је и тиме успева да је потчини разуму. Зато је он хладан уметник. Он описује, објашњава своје јунаке умом више него срцем, што је сасвим супротно у Станковића. Прустови јунаци наличе на неке глатке скулптуре. Његове јунакиње су све артистички лепе. Албертиново лице је једна врста морског Елстировог пејзажа, који подсећа на Монеа; или је она нека архитектурна лепота, која подсећа Пруста на црквени звоник из Комбреја; или је она нека митска лепота, нека божанска муза, док је Одета за Свана артистичка лепота. Сван не воли Одетино срце и душу, већ њену уметничку лепоту. Она је налик на Зефиру из Ботичелијевог света. Тако Прустови јунаци наличе на митове. Сван представља мит о Орфеју, а Одета мит о Еуридики.

Станковићеви и Прустови јунаци су исто толико различити колико су различити њихови светови у којима они живе.

Станковићев свет је једноставан; али то је један јак патријархални свет, коме се све, чак и љубав, жртвује. Зато је он пун жртава. Бора сублимира љубав, те она заузима врховно место у његовој уметничкој креацији. Без ње његово дело не би имало никакве вредности. Она је спасоносна.

Прустов свет је сложен. Све је у њему супротно. Буржоаско друштво се налази на доњој хијерархијској лествици, а изнад њега долази свет страсти и љубави, осећања и импресије. На самом врху је уметност.

Пруст превазилази љубав и подређује је уметности. Он није осудио љубав на смрт, како су то неки критичари сматрали, него ју је само разоткрио, скидајући с ње маску илузије и тиме је расветлио, откривајући истину о њој. Пруст анализира љубав пратећи је кроз њено рађање „У сенци младих девојака у цвећу, њено јачање „Заробљеница Ал-

40. С. Пандуровић, Б. Станковић, *Сабрана дела*, књ. 6, стр. 156.

бертина” и *Одбегла Албертина*”, „Сванова љубав”, њено ишчезавање „Поново пронађено време”, то јест, њено спознавање:

„Љубав као људска и романескна истина”.⁴¹

Пруст сматра да у љубави нема правила и да се може да воли било ко без обзира на моралне, социјалне и економске предрасуде. Сван је заљубљен у Одету иако је она морално нечиста; Пруст воли Албертину иако зна да је она морално нечиста. Али Пруст сматра да је једина чиста љубав она мајчина, то јест родитељска.

Пруст доживљује љубав на интелектуални начин. У првом степену, то јест у рађању љубави, Пруст се осећа у некој музичкој екстази. Љубав је за Пруста музички комад који слушамо, осећамо и волимо, а да не знамо зашто. Зато је љубав Свана према Одети симболисана белом сонатом, химном њихове љубави, док црвени септет симболише страствену љубав аутора за Албертину.

У том истом степену љубави Станковић је сличан, али ипак другачији. И он доживљује љубав као музику, али не ону спољну музику извођену на инструментима: клавиру и виолини као код Пруста, већ ону унутарњу — музику срца и душе, у којој срце трепери као оне дирке на клавиру, а душа постаје узбуђена као нека виолина. Борина љубав је саткана од сировог материјала, срца и душе, док Прустова изгледа прерађена, неприродна; зато нас она уопште не узбуђује.

Други степен, то јест јачање љубави је сасвим другачији код Станковића, љубав је управо нерасцветана, она често остаје у вечитом пулоњу због социјално-културних предрасуда. Уколико она успе да се расцвета као код Софне, Цвете, Ташане насилном љубављу, онда то цветање није богато, раскошно, већ тужно увену лишено праве љубави: отуда „Увеле руже”. Стога је љубав код Станковића, због немогућности остваривања, стендаловска,

У Пруста нема стендаловске кристализације. Он анализира и филтрира љубав. За њега нема срећне љубави:

„Нема љубави јер свако је везан у својој сопственој самоћи и затворен на сопственом острву”.⁴²

Пруст открива некомуникацију у љубави. Албертина може истовремено да буде присутна или одсутна у њему, видљива или невидљива. Сван после толике љубави и љубоморе за Одетом, кад сазнаје истину о њој, пита се, како је могао да је толико воли:

„Над помислим да сам упропастио живот због жене која ми се није свиђала”.⁴³

41. Б. П. — Симон, *Љубав као људска и романескна истина*, Ларус, Париз, 19.

42. М. Пруст, *Сабрана дела*, Галимар, Парис, 1954, књ. III, стр. 602.

43. Идем, стр. 508.

Сазнајући о љубави, Пруст се истовремено лечи од ње и излази излечен као од неке тешке болести. Он од невидљивог ствара видљиво и у томе је његова величина. Он помаже да се човек лечи од ове романтичне болести, којој се цео живот жртвовао или због које се вертеровски умирало. . .

Пруст налази да љубав није једини смисао живота и да је треба преточити у неки други идеал и тако се излечити од те болести, старе као што је свет, али којој, упркос Прустовом осветљавању, не можемо да потпуно откријемо тајну постојања.

Значи, Пруст није уништио љубав већ ју је само разјаснио. У сазнању о љубави Пруст се излечио од љубавног слепила, отрезнио се као после неког чудног пијанства, повратио се као после неког кратког губљења свести сазревајући као што воћка зри после низ повољних и неповољних атмосферских збивања, без којих нема потпуног сазревања. Тако Пруст сазрева губљењем илузија као што се воћни цвет развија губећи своје латице и претвара се у плод. Зато Прустово задње дело „*Поново пронађено време*” није ништа друго већ најлепши плод које једно дрво може да изроди. То је дрво живота, нека најбогатија енциклопедија из које учимо целокупан живот.

Што се Станковића тиче, видели смо да он религиозно верује у љубав, и то веровање га управо спасава. Али да је љубав била слободна, сванано да би Станковић морао да се мења и да открива нова животна искуства и да на тај начин сазрева.

Тако је живот велико сазнање. Што човек дуже живи, све више сазнаје, учи, продубљује, али и све више пати. Крчећи себи пут кроз живот, човек га осветљује најјачом могућом светлошћу и тиме себи олакшава смрт.

Зато Станковићу смрт изгледа лака јер је љубав озарује, а Прусту његова уметност; то су прави ватромети њихових животних путовања на „обећаној земљи”. Они путују рекама живота кроз два различита а ипак слична света. Станковић пише своје дело, веслајући сопственом, самониклом снагом свој чамац матицом реке Мораве. Што се тиче Пруста, он управља, као неком надареном снагом, свој пароброд дуж морске реке Лоаре. Обојица путују у истом правцу, у земљу вечности.

Да би сигурније приспели у овај њима други свет, оба уметника се служе својим личним животним искуствима, те се њихови животи мешају с њиховим делима. Тим поводом Станковић каже:

„Јок, не измишљам, али од некуд памтим. Све сам то слушао нам сам био мали. . .”⁴⁴

Пруст афирмише такође аутентичност свога дела:

„Све сцене ноје вам описујем, доживео сам их”⁴⁵

Један од Прустових цитата могао би да се примени и на Станковића:

44. Т. Вукановић, *Етнографија и фолклор у делу Б. Станковића*, Врањски гласник, Врање 1972, нњ. 8, стр. 139.

45. М. Пруст, *Сабрана дела*, Галимар, Париз, 1954, нњ. II, стр. 236.

„Сав материјал књижевног дела била је моја прошлост која би могла да се назове: једна вокација“.⁴⁶

Ова сличност повезује чврсто ова два уметника, мада они остају различити и оригинални, јер изграђују своја дела по својим сопственим темпераментима и по одразу својих сопствених фамилијарних, друштвених и културних средина. Свако на свој начин доживљује свој свет и муком својом га гради, остајући при том оригинални баш због тих својих индивидуалних црта. Станковићеви српски и јужнословенски ликови су не само балкански већ и универзални.

Пруст исто тако може да каже да су Албертина и Сван он лично те и ови француски ликови постају универзални. Тако се кроз Станковићево и Прустово дело иде од индивидуалног до општељудског.

Али откуда тако велика сличност у њиховим делима, идентичност у извориштима, истоветност у уметничким стварањима?

Станковић сам објашњава концепцију своје уметности:

„Моја концепција уметности је проста; једна уметност ако не може да покрене нека племенитија осећања у вама, није уметност...“.⁴⁷

Пруст сматра уметност као неки божји суд:

„Уметност је нешто што је најреалније, најстрожа школа живота и она је прави божји суд“.⁴⁸

У уметности се иде до краја и у њој се све мора рећи:

„Можда и не треба рећи истину, али писац то мора. Он једини не сме да лаже“.⁴⁹

Велина сличност између Станковића и Пруста нас нагони да потражимо дубље неки директни извор из кога се, евентуално Бора могао да служи и тиме се овако приближио Прусту. Може се претпоставити да је Станковић за време свог краткотрајног боравка у Паризу, од 1903—1904, могао да нешто прочита и начује о Прусту, кад знамо да Пруст издаје свој први роман „*Радости и дани*“ већ 1896, а од тада па до 1904. године ради на роману „*Жан Сантеј*“. Ова хипотеза могла би да се прихвати јер изгледа сасвим логична ономе који не познаје довољно Станковића.

Међутим, кад се Бора добро упозна, ова претпоставка потпуно ишчежава. Он је дошао у Париз као чистокрвни Србин, и то прави Врањанац, чак је „по врањански“⁵⁰ и живео и од своје париске собе на-

46. Идем, књ. III, стр. 802.

47. Б. Ћосић, *Б. Станковић, Сабрана дела*, Просвета, 1974. књ. 6, стр. 802.

48. М. Пруст, *Сабрана дела*, Галимар, Париз, 1954, књ. II, стр. 880.

49. С. Виновер, *Б. Станковић, Сабрана дела*, Просвета, Београд, 1974, књ. 6, ст. 203.

правио врањски амбијент. Зна се да је он у том, за друге величанственом Паризу, само жалио за Врањем и то оним својим карактеристичним „жалом“, словенском тугом за родним местом. Патио је од жала, а патио је такође и од немаштине, те је разумљиво његово повлачење у самог себе. Он је можда детињасто доживео прошлост:

„Старо, старо ми дајте! Оно што мирише на босиљак и што сада тако слатко пада. Пада и греје, греје срце!“⁵¹

Али у томе је његова оригиналност, његова верност, његова чистокрвност. Ту се вероватно налази његова тајна о њему као човеку и писцу, крајње је одан себи и другима. Станковић као да тражи природну чистоту не само у љубави већ и у уметности. Како у животу тако и у уметности, он до краја остаје сам и све оно што ствара он ствара из самог себе.

Тако сличност Станковића и Пруста може се само објаснити њиховом истовременом интуицијом, по којој су они слични а ипак различити, као оне звезде на небу, наизглед сличне, па ипак различите по начину сијања.

Уметници су утолико већи уколико садрже више индивидуалних особина. Зато ћемо покушати да издвојимо њихове карактеристичне црте. Уметност је начин сазнања. Уметници као истраживачи откривају истине о животу и они нам дочаравају своје најлепше, најчудније проналаске, као што истраживач подморског света, командант Кусто гледаоцима телевизије, открива највеће лепоте морских дубина.

Станковић дочарава читаоцу свој идеализован свет, најлепшим цветом своје уметности, својим „жалом“ за свим оним што пролази, и и што је пролазно, недостижно, неостварљиво. То је нарочито онај његов опојан жал за младошћу:

„За младост и лепотињу срце гори и изгори“.⁵¹

Идеалан свет Боре Станковића обојен је црвеном бојом љубави, „севдахом“, а истовремено и тамном бојом љубавне патње, „карасевдахом“:

„Па од т’ј бол, јад, — дерт ли је, проклетија ли
нека — еве, на ногу гинем“.⁵²

Тај свет светлости и таме, као одраз живљења и умирања, је као она светлосна игра у сликама импресиониста. Борин свет је емоционално јак као што је јака сунчева светлост у сликама Монеа, Реноара и Ван Гога, а миришљав је као мирис пролећа.

Пруст доноси, такође, новина из своје уметничке авантуре. Он ствара нову реч за љубав »faire catleya«. Орхидеја је постала симбол физичке љубави у Прустовом делу. »La petite phrase«, мала фраза је симбол музине, »petit mur jaune«, а мали жути зид, симбол сликарства.

50. В. Влатковић, Б. Станковић, *Сабрана дела*, Просвета, Београд, 1974, књ. 6, стр. 199.

51. Б. Станковић, *Сабрана дела*, Просвета, Београд, 1974, књ. 1, стр. 188.

52. Идем, књ. 4, стр. 174.

Колико је Борино дело одраз патријархалног живота, толико је Прустово дело слика сложеног, уметничког живота: сликарства, музике и литертауре. Тако ова два уметника, не само да су слична по темама већ се и изванредно допуњују. Станковић дочарава свет детињства и младости, Пруст то исто чини, али га превазилази и описује нам и онај други: свет искуства и зрелости. Уједињена ова два света, подсећају на: »The Songs of Innocence and Experience«, песме младости и зрелости од енглеског песника Вилијама Блеика.

Станковићева и Прустова дела представљају животну сазнање човека уопште. Живот је по Прусту непрекидна линија саткана од срећних и несрећних момената: знакова, а уметност је израз тих знакова:

„Свет уметности је свет знакова”⁵³

Тако Станковић и Пруст дешифрују извесне интересантне животне знакове дајући им одговарајућа значења, то јест истине.

Станковић открива следеће истине: људску драму, човеков земаљски положај:

„сви смо земља и сви ћемо бити земља”⁵⁴

истину о лепоти људског живота:

„Ништа лепше, ништа јаче нема од живота”⁵⁵

истину о људској самоћи:

„Нигде си ја ниог немам”⁵⁶

истину о људској резигнацији и патњи која је Борина највећа филозофија:

„Стегни срце и трпи! Бидни човек а човек је само за жал и за муку здаден”⁵⁷

истину о немогућности остварења људских жеља:

„Оно што сам желео никада нисам имао!”⁵⁸

као и истину о немогућности да човек пронађе срећу:

„Човек цео живот жедан тражи нешто. Не нађе.
Па... дигне руке, прегори...”⁵⁹

53. Идем, стр. 173.

54. Г. Делез, *Пруст и знаци*, Франц. универзитетска штампа, Париз 1964, стр. 21.

55. Б. Станковић, *Сабрана дела*, Просвета, Београд, 1974, књ. 4, стр. 217.

56. Идем, стр. 170.

57. Идем, стр. 186.

58. Идем, књ. 2, стр. 146.

59. Идем.

Истину о људској сићушности овековечену у његовом јунаку Јовчи и људској величини — у његовој јунакињи Софни. Истину о људској слободи у његовој јунакињи Коштани, истину о смрти у Ташани. Све ове индивидуалне истине стварају заједничку истину о времену и простору једне нације, једне цивилизације, оне забачене на заосталом Балкану.

Прустове истине су исто толико значајне и велике. Највећа Прустова истина је она о времену и његовој сложености. По Прусту, постоје четири линије: време које губимо, време које смо изгубили, време које проналазимо, и време које смо пронашли. Пруст сматра да ништа није изгубљено, да се све може поново да пронађе. . .

Пруст нам даје истину о људима и њиховим особинама:

„Просечни људи поседују више знакова него интелегентни људи”.⁶⁰

истину о уметности:

„Захваљујући њој уместо да видимо један свет ми га видимо умноженим”.⁶¹

истину о продуктованим материјама: боја, звук, реч:

„Уметност постаје прави преписивач материје”.⁶²

Пруст као неки мађионичар жонглира са нематеријалним у крајње материјалном свету. . . У томе је његова оригиналност.

Тако, у суштини, Станковићева и Прустова истраживања нису само у поново пронађеном времену него су она у животним значењима и њиховим истинама.

Станковићева величина је у разумевању да се човек мора да мори са својом судбином, јер та резигнација управо одговара свету у коме он живи, оном затвореном свету, лишеном сваке слободе, а из кога нема излаза. Његова величина је нарочито у његовој филозофији патње јер она је израз људског достојанства.

Прустова вредност је у људском сазнању да човек научи да гледа на живот, са стотину очију:

„Мит о Ардусу са 100 очију најбоље симболише Прустову амбицију”.⁶³

Борино дело нас подсећа на једну врсту књижевне библије о човековом страдању, патњи, о његовом жртвовању и лепоти тог жртвовања. Прустово дело подсећа на неку врсту универзалне енциклопедије-

60. Г. Делез, *Пруст и знаци*, Франц. универзитетска штампа, Париз, 1964, стр. 31.

61. М. Пруст, *Сабрана дела*, Галимар, Париз, 1954. књ. III, стр. 11.

62. Г. Делез, *Пруст и знаци*, Франц. универзитетска штампа, Париз, 1964. стр. 60.

63. Л. Бол. М. *Пруст или Аргусов комплекс*, Грасет, Париз 1967, стр. 135.

-где човек учи да открива, да се просвећује и да се после сазнања коригује:

„Тада још нисам знао, доцније сам то схватио”.⁶⁴

Прустово интересовање за откривањем света и личности престаје оног момента када дође до истине:

„Престајем да се интересујем чим покушам да сазнам”.⁶⁵

Станковићево истраживање је једноставније, човечније, ближе земаљском сазнању обичног смртника. Прустово истраживање је комплексно, интелектуално и тиме теже за читање и разумевање. Уопште је познато да је Пруст врло тежак за читање, али једном кад човек уђе у његов свет излази обогашен, просвећен. Док се у Борин свет улази врло једноставно а излази са пуно емоција, ненако као прочишћен болом, оплемењен, сублимиран. . . А ако бисмо ујединили потпуно ова два истраживања, она би носила заједничко име: човек и његов живот.

У погледу форме оба истраживања бисмо могли да упоредимо са градњом једне катедрале. Уосталом Пруст је био њен свестан архитекта, он гради своју катедралу служећи се симетријом, замењивањем, слагањем, реконструкцијом, као и импресијом. Станковић је био несвестан градитељ. Он би у Прустовој катедрали био одличан мозаичар. Тако би та литерарна конструкција, симбиоза, имала споља Прустов стил а унутра Станковићев, у коме би били смештени Борини јунаци у разним бојама као литерарни свеци, који би нас узбуђивали лепотом жртвовања и величином патње.

Ова литерарна катедрала била би слична оној крај које је Пруст живео и која је можда инспирисала његово литерарно дело: то је величанствена катедрала Шартра. Дивећи се том величанственом здању које ту вековима живи упркос времену, Пруст је сванано сањао да створи једно тако слично дело, које ће победити време и његову ерозију:

„Време подсећа на простор”.⁶⁶

Станковићева и Прустова дела остају као споменици о посебном простору и времену, али истовремено и о општељудском. Она их спасавају од времена и побеђују га. Зато је њихово изгубљено време најзад пронађено. Њихова заједничка вредност је у томе што су пронашли кључ вечности. . . неки имагинарни пронађени рај у коме ће будуће генерације да уживају, као на оној чувеној Монеовој слици „Ручавање на трави”:

64. Г. Делез, *Пруст и знаци*, Франц. универзитетска штампа, Париз, 164, стр. 11.

65. Идем.

66. Г. Пуле, *Прустов простор*, Галимар, 1982, стр. 135.

„Треба умрети индивидуално да би се поново родио у општем“.⁶⁷

Тако Станковићева и Прустова дела остају мали жути зидови, као на Вермировој слици „Поглед на Делф“, из којих не избија само вечита светлост за њихове две земље, већ за цео свет и у којима се огледа микрокоза у макрокозму и обратно. Њихова дела остају као магични светионици.

Станковић и Пруст су изгорели своје младе животе у корист уметности. Пруст то каже, а то би се могло да односи и на Станковића:

„Ја нисам ништа друго него аутор, једна врата литерарног Бернара Палиса, који изгара све, до своје задње залихе, да би напунио своје пећи, и у које би бацио и себи самог да би добио лепшу глазуру“.⁶⁸

Дефинитивно ми можемо да закључимо да дела ових писаца одговарају животу и смрти човека уопште. Из њих сазнајемо како и колико треба волети живот, откривати његово богатство, учити читавог живота, да на крају сазнамо како треба умирати и како се треба борити за достојну смрт.

Станковић и Пруст нису само неимари литерарних катедрала већ и литерарних мостова. Они граде мостове и тако повезују светове. Они такође граде невидљиве временске мостове између прошлости и садашњости, а такође и будућности, као и мостове између живих и мртвих.

Сличност између два аутора, два књижевна дела су као сличност између два пејзажа, два града, две земље, две звезде; слични су, али ипак различити. . .

Они припадају истом соју људи, чији су путеви живота и литерарни путеви ишли у истом правцу, иако на великој раздаљини. Имали су сличан смисао живота, сродну жеђ за љубављу, исту самоћу, исти зов имагинације и сећања, исти крик живота и најзад исто време.

Станковић и Пруст носе наслеђе своје епохе: богатство слика: импресионизам као и природне законе: Тенова тумачења и свакано да су били њима натапани на директан или индиректан начин.

У Прусту има низ директних магичних светиљки: утицај Дарвина, Тена, Фројда, а нарочито Бергсона, Рускина, Бодлера и Нервала. Има Монеа, Вагнера и Бетовена, а има и Паскала и Библије.

Што се Станковића тиче, богатство ових магичних светиљка недостаје, изузев оних из Библије и народних веровања. Међутим, његово сиромаштво у овоме не умањује његову вредност. Оно је вероватно било одраз његовог крајње сиромашног социјалног стања, које се у потпуности супроставља Прусту.

Станковић и Пруст живе и дишу само за уметност. Пруст црпе снагу из своје астматичне болести, свог тешког пресеченог даха »Souffle

67. М. Пруст, *Сабрана дела*, Галимар, Париз, 1954, књ. II, стр. 899.

68. М. Пруст, *Геније и реалности*, Хашет, Париз, 1965, стр. 44.

супре.⁶⁹ његово дело је рођено из највеће физичке дисајне патње; а Станковићево из оне његове психичке, моралне патње: нека врста емоционалног узбуђења, које као вулкан затрпава могућност говора, изражавања, па Станковић муца, као при највећем болу, али та муцавост је његова оригиналност: „муцавост генија”.⁷⁰

Станковић и Пруст стварају своја генијална дела из сопствених, „порођајних мука”. Они су претворили своје животе у уметност. Компонујући је, они су се потпуно расточили у њој, стварајући тако невидљиве, просторне и временске мостове, спасавајући један део човечанства од заборав:

„Спасавање од заборав је света улога уметности...”⁷¹

A LA RECHERCHE DU TEMPS PERDU DE STANKOVIĆ ET DE PROUST RESUME

La ressemblance dans la vie quotidienne entre les hommes, les pays, les villes et les étoiles subjuge notre aventure de recherche des analogies entre les deux hommes et entre leurs oeuvres situés aux antipodes l'une de l'autre à l'Est et à l'Ouest.

Par cette opposition spatiale, comme par sa loi de l'attraction universelle, les deux contraires s'attirent, se complètent, s'unissent, se conjuguent pour donner les mêmes signes, les mêmes correspondances universelles, comme pour tracer un vrai pont littéraire par lequel les générations futures traverseront en admirant le monde Occidental et le monde Oriental avec un seul passport, celui du temps, de l'amour et du bonheur.

La ressemblance entre ces deux écrivains, *STANKOVIĆ* et *PROUST*, deux astres lumineux qui, chacun de leur côté, illuminent l'Univers terrestre, est située dans leurs vies d'hommes et dans leurs oeuvres.

Le premier grand scintillement vient de leur temps, de cette époque tourmentée, ensanglantée, déchirée par les guerres où les deux auteurs cherchent une oasis pour l'homme.

D'autres étincellements proviennent de leur origine biologique, psychologique et religieuse. Mais la plus ardente lumière est versée par leur prime jeunesse et leur ville natale, *VRANJE ET COMBRAY* où naissent leurs oeuvres dont les matériaux deviennent leur propre vie: leur enfance et leurs souvenirs.

69. Ф. Б. Мишел, *Пресечени дах*, Галимар, Париз, 1984.

70. С. Виновер, *Б. Станковић, Сабрана дела*, Просвета, Београд, 1974. књ. 6, стр. 230.

71. С. Дубровски, *Мадлинино место*. Француски меркур, Париз 1974, стр. 139.

Les deux écrivains, comme les jardiniers les plus habiles, chacun dans son jardin d'Eden, par la même méthode de travail, les mêmes chemins parcourus des souvenirs et des impressions, par le même désir de retrouver leur temps perdu, se livrent à la même magie de la création en cultivant les fleurs les plus belles, les plus recherchées, les plus parfumées de leur enfance et de leur adolescence et par conséquent les plus désirables et les plus insaisissables l'amour et le bonheur, ces fleurs aux racines les plus profondes de l'humanité...

De leur parcours terrestre à travers la douleur physique et morale de leur propre «accouchement», ces chercheurs des plus grands secrets de l'homme accostent à la terre promise, le pays de l'éternité...

Par la même découverte de la clé pour l'éternité, la création, ils regagnent leur Paradis éternellement vert, où les générations futures se complairaient comme dans le prodigieux tableau de *MONET* «*Le déjeuner sur l'herbe*.»

Ces deux écrivains, ces deux astres, ces deux lanternes magiques sont aussi des bâtisseurs de cathédrales et de ponts littéraires universels qui résistent à l'érosion du temps. Mais ils sont surtout et avant tout: les sauveteurs des mondes et des civilisations.

Branka-MILOJEVIĆ-RATEAU

РАДОШ ТРЕБЈЕШАНИН

ПЕТ ДРАМАТИЗАЦИЈА РОМАНА „НЕЧИСТА КРВ” БОРЕ СТАНКОВИЋА

Уредништво нишког часописа „Градина” уз приговоре на поглавља „Сусрет Софне и Ванка” и „Софнино купање у амаму” објавило је 1900. године роман Боре Станковића „*Нечиста крв*”. Тај датум је остао знаменит у историји наше књижевности јер је свет угледао један од најбољих романа наше реалистичке књижевности. Датум је вредан опстанка у историји Ниша и „Градине” а посебно у књижевном делу Боре Станковића, јер је овај роман, одиста, његово најбоље књижевно дело.

Роман „*Нечиста крв*” својим садржајем и реалистичким приказом живота једне јужносрбијанске вароши у времену смене једне превазиђене епохе новим данима и историјско-социолошким кретањима какве је Врање донео развијени капитализам Кнежевине Србије, послужио је бројним уметницима за драматизацију његове садржине и њен сценски приказ. До скорашњих дана познате су четири драматизације романа не узимајући у тај број и ауторову драматизацију која је временски била прва али остала недорађена. Прву драматизацију дакле, написао је сам аутор,¹ другу је написао глумац Радивоје Динуловић, трећу Аритон Михајловић, четврту Томислав Цветковић и пету Градимир Мирковић. Сем драмских композиција за позоришну реализацију Александар Вучо је написао сценарио за филм „Софна”. Рукопис драматизације Боре Станковића се налази у фрагментима у Архиви Народне библиотеке у Београду.² Михаиловић је своју драматизацију штампао. Драматизација Динуловића је изгубљена и о њој понешто сазнајемо само из дневне штампе која је објавила извесне књижевне оцене поменуте драматизације. Драматизације Цветковића и Мирковића налазе се у рукописима код аутора. Штампан је и сценарио за филм „Софна” од А. Вуча.

Овано висок број драматизација романа „*Нечиста крв*” без напоредног примера у нашој књижевности је сведочанство о високим умет-

1. Архив Народне библиотеке у Београду сигнатура II/413.

2. Станна Станковић кћер Боре Станковића, Усмени разговор Београд 1977. год.

ничким квалитетима романа, о његовој актуелној социолошко-историјској садржини, о посебним квалитетима драмског карактера евидентне садржине и о трајној вредности памћење литерарне слике једног ми-

Нечиста крв.

Два чина

У кући старог Свџака.

Јулаше носеће зео дан. Из разговора се види да су Свџакини људи били богати, али нису во брине. — Говори се и о томе, да је овај увек био крпе у пословима. — Јавим доноси овај крпе и мислима Свџакини мајци, да оће Свџаку да уда. — То вои доноси Свџакин свекор, који је са Свџаком био лубазан. — На крају је има ветика и јака драмска сцена, у којој Свџака оу изјављује, да она неће да се удаје за .. — , а овај јој указује на своју мисленицу; Свџака добегне од оца. — (Завеса пада.)

Фрагменти рукописа Боре Станковића на драматизацији романа „Нечиста крв“.

нулог времена и друштва наше националне и социјално-прогресивне епохе у свом рађању. Линови романа су сугестивни и маштовито литерарно урађени а животне појаве у роману дате маштовито, надерено и импресивно, уметнички, речито колоритно и динамично. Роман је поетска прича о рађању и заласку живота о лепоти лишеној живота социјалним теснобама, о храбрим и одважним људима какве је давала патријархална српска Пчиња, вековима до скорашњих дана. Аутори драматизације, изузев самог аутора, и сами песници, глумци и књижевници трудили су се да садржину и лепоту уопште романа „Нечиста крв“ што верније преточе у драмске монологе и дијалоге, мелодије и ритмове, у сценске радње и артистичке милозвучности речи и мимике која их прати. Сасвим је разумљиво да је њихов посао био и морао бити тежак. Није без мотивације да драматизације романа уметнички дају мање вредностну литерарну радњу. Може бити да томе доприноси и драмски језик и уопштени жанр скраћивања романског текста. Чини се да

Други део. (са илустрацијом)

Опис у Српској књижици.
 Ступањема са вештаче. — Долази човек,
 сељак, долази Српским свештеном и обави Српску
 књижику. На Крају има Српску обичај и
 књижику и вогде је на вештаче. — (Српски)

III. Чин (са илустрацијом)

Српска долази у младоској књижици. —
 Свештеник церемонија. — Српску обави човеком
 и н. д., негде се сви они обилази, који су обави
 рад се мада уводи у младоској књижици. —
 Долази долази једне, књижику, негде, свештеник,
 појене, здравље, и обилази и т. — На Крају
 рад су већ сви обилази, хте свештеном
 обилази да (дохвати) књижику Српску за себе. —
 Српским свештеном. — Свештеник осујеми све. — Свештеник
 своју свештенику на земљу, узјаме књижику и оде.

Фрагменти рукописа Боре Станковића на драматизацији романа „Нечиста крв“.

је вредност једног романа лакше и дубље схватити и доживети читајући његов текст но гледајући га и слушајући на позорници или на платну.

I

Драматизација романа „Нечиста крв“ аутора романа сачувана је у рукописним фрагментима. Рукопис потиче из две руке. Рукопис аутора нам је познат. Други рукопис који се налази у неколико краћих текстова није познат. О том рукопису нико још није писао. Био је фак-

нуирано. Изостале су и референсе у већини случајева. Чини нам се да је аутор рукописа тих дана доживљавао своје последње дане и драматизацију писао преморен од живота и животног бремена. Сем тога, познато је да Бора Станковић није имао дара за драмски текст колико га је имао за нарацију, приповедање и прозни текст саопштавања виђења своја и поруке своје. Није тајна да и мелодраму „Коштана” Бора Станковић није коначно редиговао и за сцену приредио. То је учинио драмски писац и управник тадашњег Београдског позоришта, Милан Грол. Но, она, ипак, има своју вредност. Могла је послужити као повод и идеја за писање друге даровитије драматизације. Има података да је Аритон Михаиловић чешће долазио код Боре баш тих дана када је он писао драматизацију. То сведочи и Борина кћер Станка која ништа подробније о томе не може рећи наглашавајући да такве своје радње отац није никоме од чланова породице своје саопштавао. Чести гости Борини Ранко Младеновић, Д. Костић, Милан Милутиновић, Васа Јовчић и други и овом приликом су били са Бором у његовој радној соби. Зна се да му је Васа Јовчић помагао у одбиру народних песама и реализацију њихових мелодија. Зна се и то да је Ранко Младеновић наговештавао у Позоришту драматизацију романа „Нечиста крв” али без ближњег саопштења о аутору и драматизацији. Рукопис Боре Станковића писан је 1926. или у почетку 1927. године.

У првој редакцији своје драматизације Бора евидентира поред осталих и сцене: „Софна и Ванко”, „Купање Софне у амаму” „Венчање Софне у цркви”, „Смрт Маркова” и „Долазак ефенди Мите у Томчин дом”. У другој редакцији рукописа ове сцене су прецртане што значи да их у коначној редакцији драматизације не би било. Ово је важно напоменути јер исте сцене касније писци драматизују и скоро све избацују, а то значи да су на општу концепцију драматизације имали сличне погледе. Бора је дао седам сцена својој драматизацији и композиционо текст поделио у пет чинова. Борина драматизација нема песама ни певања, ако их није мислио касније евидентирати. Дата су и нека објашњења сцене и сценских реквизита.

II

Другу драматизацију романа „Нечиста крв” написао је члан Лесковачког позоришта 1927. године, Радивоје Динуловић, који је у исто време био и управник Позоришта, драматург његов и редитељ. Рукопис није сачуван а ни штампан. О њему мало што знамо. С обзиром да је драматизација приказивана у Лесковцу, Скопљу, Нишу, итд. дневна штампа је у тим местима о извођењу драматизације давала оцене и информације. Та обавештења су шкрта и непотпуна чак и нејасна и нестручна.

Софку је играла Динуловићева кћер Мила а улогу Марка сам Радивоје Динуловић. Предраг Динуловић, данас директор драме Београдског народног позоришта, иначе син Радивоја Динуловића тада де-чак сећа се ове драматизације и њених извођења на сцени. Но нешто више од тога он не памти.

Динуловић је своју драматизацију назвао „Врела крв” како то загребачка књижарска предузећа зову роман „Нечиста крв”.

Радивоје Динуловић се углавном држао садржине романа. Није нам познато колико је његова драматизација имала чинова и сцена. Непознати су и глумци који су играли поједине улоге сем Миле и Радивоја. Судећи по садржајима новинарских приказа извођење драматизације изгледа да је Динуловић прескочио сцену „Сусрет Ванка и Софке”. Ово закључујемо зато што би се та сцена као снарадна у приказима критиковала оштро и мотивисано. У приказу лесковачког позоришног дописника Дундић тј. из романа Томча, не убија Софку када ова дочекује оца и наговара мужа да дадне паре њеном оцу који је осиромашао толико да гладује, знајући да је Он њу, Софку и дао Дундићу зато да би га овај касније у животу новчано помагао. Свађу је растурила Дундићева мајна, која је умиривала сина да не учини убиство, а Софки, како се осећа Предраг,³ рекла: „Иди кући. Не тугуј, тако ти је, снашке писано”. Лесковачки гласник који овај приказ доноси у јесен 1927. године осуђује одлуку Софкиног оца који је кћер дао за ружног М. Дундића, који му враћа злим учињено добро и не даје паре за животну прехрану. Иначе, приказ је кратак и смушан и писао га је очигледно неупућен дописник у драмску уметност и Динуловићеву драматизацију. Можда је и редакција Лесковачког гласника скратила допис али није заборавила да допису дода да је приредба била добро посећена.

Драматизација Динуловића давана у Скопском народном позоришту изгледа као да је у последњем чину нешто прерађивана. Тамо Дундић другојачије поступа са тастом који тражи новац. Скопска дневна штампа и месечник „Косово” нешто подробније приказује извођење драматизације 19. новембра 1929. г. у Скопљу. „Обласна самоуправна” је регистровала извођење драматизације, похвалила лесковачке глумце и препоручила да се завршетак драматизације реши на други начин, не убиством Софке које врши Дундић. Овога није било у лесковачкој приредби. Убиство Софке је додато у приредби драматизације у Скопљу. Уредник „Српског Косова” Ст. Димитријевић је чак осудио Динуловићево решење драмског конфликта убиством Софке. Он „Шта би те ножем уби Дундић ни криву ни дужну Софку (Нушну)”. Није требало да снашка одбије Марку да је цуне и да црне од муке Митрић. „Очигледно решење драмског сукоба је у Скопској приредби мењано, из којих разлога није извесно. Динуловић је радио драматизације и других књижевних дела и увек је, каже његов син Предраг, „Тата покушавао да буде што оригиналнији”. Разуме се, да је у овом случају рачунао и на ефекат, који је представа у публици имала побудити. Иако мало знамо о овој драматизацији ипак је она као прва и у режији мање школованог аутора очигледно успела, и као смео покушај остала у сећању гледалаца.

Динуловић је у драматизацији унео неколико народних песама

3. Предраг Динуловић, Усмено обавештење о позоришном раду свога оца Радивоја и о његовој драматизацији романа „Нечиста крв”.

којих у роману нема.⁴ Мелодије је певала његова кћер Мила уз пратњу гудачног оркестра.⁵ Музички сарадник Динуловић био је познати музичар Дворжак.

Нема података да је касније ова драматизација извођена било где на којој позоришној сцени.

III

23. фебруара 1933. године давана је у Београдском позоришту драматизација романа „*Нечиста крв*” коју је написао Аритон Михаиловић, пореклом Врањанац, иначе даровит публициста. Михаиловић је имао сараднике за музику Бандура, за плес танц мајстора Кирсакову, сликара кулиса Беложанског Станислава и за соло певање Г-цу Прелић.



Аритон Михаиловић



Мила Динуловић — Софка



Вера Грегорић — Софка

Михаиловићева драматизација давана је од 1933—1941. год. 18 пута у Народном позоришту у Београду што је рекордан број реприза када се има на уму да ни најбоље Нушићеве драме и комедије толико пута у Београдском позоришту за то време нису извођене на сцени. За драматизацију романа „*Нечиста крв*” Аритна Михаиловића заузимао се лично утицајни Ранко Младеновић, један од угледних чланова управе позоришта у Београду. Рукопис драматизације је предао Управи позоришта Ранко Младеновић и одмах био упућен редитељу Јосипу Кулунџију са налогом да се припреми за извођење на сцени.

Аритон Михаиловић је имао више разговора са Бором Станковићем почетком 1927. године. Разговарало се чак и о заједничкој изради драматизације али није дошло до споразума. Касније је Аритон Михаиловић сам радио на драматизацији романа „*Нечиста крв*”.

Драматизација романа Аритона Михаиловића има пет чинова, двадесет сцена и седам драмских слика. Драматизација је неколико го-

4. Радивоја Динуловић су стрељали усташе у Бања Луци 1942. год.

5. Мила кћер Радивоја Динуловића иначе даровита глумица погинула је у борби против окупатора 1944.

дина касnije штампана. То је управо једина од пет драматизација која је штампана. Четири остале су у рукопису.⁶

НАРОДНО ПОЗОРИШЕ
У БЕОГРАДУ

Вечерња претстава **Код Спомен**
ИКА

У четвртак 23 фебруара 1933 године
(ПРВИ ПУТ)

Нечиста крв

Драма у пет чинова (освајачи) По роману Боре Станковића.
Драматург Арно Милчић
Редитељ Вукотин

ДИИА

Хари-Мари	С. Д. Милошевић	Марија	И. Ј. Јовановић
Татјана, жена Хари-Мари	Е. Ба. Арсенић	Вера	Д. Стефановић
Степа, млађи син	Е. Ба. Златић	Јулија	П. Булатовић
Марија, старија сестра	К. Тадејковић	Наташа	С. Јовановић
Славко, син Степе	Е. Ба. Државић	Ана	С. А. Марковић
Тома, син Марије	Г. В. Јовановић	Александра	Е. Ба. М. Јовановић
Јосиф, син Хари-Мари	Г. Бабић	Влада	Е. Ба. Црнковић
Марија, сестра	Е. Ба. Протић	Наташа, млада жена	Д. Црнковић
Марија	Г. Ба. Златић	Алија, сестра	Г. Ј. Јовановић
Вера	Е. Ба. Милошевић	Зорка	С. А. Марковић
Риста	С. Д. Милошевић	Илија	Д. Стефановић
Марија	С. Д. Милошевић	Душица	С. А. Марковић
Степа	С. Д. Милошевић	Душица	С. А. Марковић
Наташа, сестра Хари-Мари	С. Д. Милошевић	Душица	С. А. Марковић
Вера	С. Д. Милошевић	Душица	С. А. Марковић
Марија, сестра Марије	С. Д. Милошевић	Душица	С. А. Марковић
Тома	С. Д. Милошевић	Душица	С. А. Марковић
Отоје	С. Д. Милошевић	Душица	С. А. Марковић
Арија	С. Д. Милошевић	Душица	С. А. Марковић
Вера	С. Д. Милошевић	Душица	С. А. Марковић
Марија	С. Д. Милошевић	Душица	С. А. Марковић

Текст: оригинал, сценариј: Арно Милчић, музика: Милошевић и у. л.
Декорације: Вукотин, осветљење: Милошевић, костимација: Милошевић
Декорације: Вукотин, осветљење: Милошевић, костимација: Милошевић

Четврти чин: 19.10.1933. г. 19.10.1933. г. 19.10.1933. г. 19.10.1933. г.

Текст: Милошевић, музика: Милошевић, декорације: Вукотин, осветљење: Милошевић, костимација: Милошевић

ЦЕНЕ МЕСТА :

У партеру: Ложа 200 дина, Фотеле I ред 45 дина, Фотеле II ред 40 дина, Седиште I ред 30 дина, Фотеле у балк. 45 дина, Фотеле I ред 30 дина, Фотеле II ред 25 дина, Седиште I ред 20 дина, Седиште II ред 15 дина, Балкон 15 дина, Седиште 8 дина, Стајање 5 дина, Задња Галерија 3 дина

РЕПЕРТОАР: петак, ПИНКОВА ДАМА - субота, Дневна ДУБРОВАЧКА ТРИЛОГИЈА, Вечерња ГОСПОДИНА, недеља, Марије Дејца претстава - друштво "МАЈКЕ БЕВРСИМЕ", Дневна САМСОН и ДАВИД - МИСТЕР ДОЛАГ

Почетак у 8 часова у вече

6. Издање дела Боре Станковића које је обавила Минерва у Суботици први пут је објављен рукопис драматизације романа написана од самог аутора романа Боре Станковића.

Тематски драматизација обрађује готово читав садржај романа изузев сцена „Сусрет Ванка и Софке” и „Смрт газда Марна”. Занимљиво је да је Михаиловић захватио својом обрадом и први део романа „*Нечиста крв*”, који нико па ни сам аутор романа није драмски обрађивао. Софкини преци и њено чорбаџијско порекло захвата једну шестину Михаиловићеве драматизације. У првом чину се приказује породица хаџи Трифуна и оргијање ефенди Мите у Собини. У последњим сценама овога чина се приказује сиромашење породице хаџи Трифуна, долазак ослобођења Врања 1878. год. и одлазак ефенди Мите у Турску.

Михаиловић имена ликова није мењао. У другом чину се ефенди Мита враћа из Турске и разговара у кругу породице о удаји Софке. У истом чину долази до упознавања газда Марна и малолетног Томче са Софком и њеном мајном. Обрађен је и разговор Софке и ефенди Мите који чини једну значајну сцену читаве радње⁷ у роману захваћене.

Трећи чин је купање Софке у градском хамаму и њена веридба са Томчом у породичном дому.

У четвртном чину се приказује свадбено оргијање у Марковом дому, сусрет свекра и снахе прве брачне ноћи и Марново бегство у свет.

Пети чин је трагични сусрет Томче и ефенди Мите, ефенди Митино вређање Томче, тражење новца и насртај Томче ножем на Софку која је, чини му се, виновник овог понижавања. Ова сцена је драмски врло динамична. У њој се реализује револт сељачког сина од стране грађанина зато што је сељак, керпич који није достојан једне хаџијске девојке а ето добио ју је захваљујући свом богатству којим ју је малте не купио. Но Томча не убија ножем Софку; Томчина мајна хитро и спретно хвата руком нож у руци сина и спречава убиство.

Поводом приказивања драматизације Михаиловића у штампи се појавио већи број написа у којима се дискутовало о драматизацијама романа уопште а да се при томе не умањи његова уметничка вредност. Неколико мишљења литерарних приказа и позоришних критичара сматрам да би требало поменути.

Милан Богдановић мисли да је немогуће у драматизацији реализовати потпуно и апсолутно све драмске и уметничке елементе које има роман као прозна литерарна творевина.⁸ Велибор Григорић се не бави тим питањем у својој оцени драматизације.⁹ Он Михаиловићу признаје вештину драмске прераде прозног текста у драмски и способност прилагођавања сценских радњи датих у нарацији романа у техничким разрешавањима сценске технике на позорници. Глигорић вели чак да се токови романа „*Нечиста крв*” природно и прихватљиво одвијају и развијају у драматизацији. Михаиловић је, вели Григорић, успешно назрео и реализовао драмске заплете, сукоб и пројекције драмских тачана праћен музиком и плесом. У овој драматизацији култивисана су

7. Борисав Станковић, *Нечиста крв*, роман, Ниш 1900.

8. Милан Богдановић, „*Нечиста крв*” „*Политина*” XXX 1933. број 8902, итд. Сравни исти писац „*Њижевне новине*” од 23. II 1933, Видети и „*Њижевни гласник* 1933. год. 23. II.

9. Велибор Глигорић, „*Драма нечиста крв*” „*Правда*” 1933. г. фебруар.



Сцена „Ефенди-Мита у Собини” из *Нечисте крви* по драматизацији Аритона Михаиловића (Народно позориште Београд 1933. год.)

понижавања сељака које налазимо у роману и изведено динамизирање сижеа романа.

Милош Савковић види у Михаиловићевој драматизацији акцентирани сукоб слугу и господара, разарање патријархалне етике, норму једног ваљаног владања и понашања, управо један социолошки пролом смене и измене епохе и са њом једне генерације.¹⁰

Революционарни песник Јован Поповић отишао је даље у уметничкој-идејној и социолошкој анализи Михаиловићеве драматизације романа „*Нечиста крв*”.¹¹ Он види у читавој литерарној радњи мање више наглашен класни сукоб друштва минулог века. Поповић тврди да ефенди Мита није декласирана личност већ рудимент кога даје класно друштво. Поповић је само указао на појаву бивших људи које је давало турско вековно угњетавање, духовно и физично. Супротно поменутиим, Милан Грол је ниподаштавао драматизацију називајући је „неуспелом драмском радњом”.

Михаиловићева драматизација романа „*Нечиста крв*” одиста није врхунско дело уметничког транспоновања садржине романа казане слободним говором у драмски текст који и иначе има своје изражајне законе ограничења и упозорења при чему се на све не може увек ми-

10. М. Савковић, „*Нечиста крв*”, „Мисао 15/1933 и 1933 ст. 317 Исти „*Писма из Врања*” св V—VI 1934 стр. 180.

11. Јован Поповић, „Литература” 1933 стр. 52.

слити, на пр. на облик и садржај литерарне драмске целине. Али собзиром да се појавила у времену развоја позоришне уметности и драмског литерарног жанра уопште у нас и у свету, драматизације Михаиловића је задовољила укусу, и уметничке амбиције једне генерације. Михаиловић је успешно у својој драматизацији остварио јединство речи, мелодије и плеса а то је циљ сване драмске литерарне творевине па и ове Михаиловићеве.

Језик Михаиловићеве драматизације романа „*Нечиста крв*” је адекватан језику ликова у роману „*Нечиста крв*”. Дијалози и монологи су вешто грађени. Успеху драматизације на позорници допринели су прво редитељ Јосип Кулунџић а потом и сами глумци који су били мајстори драмске речи на позорници. Ефенди Миту је играо познати наш глумац Добрица Милутиновић, Тодору госпођа Арсеновић, Софну госпођа Ризнић итд. све познати уметници глумци. Марна је играо талентовани глумац Раденковић који је према оцени позоришног критичара даровито реализовао тип и психологију угледног сељана из Пчиње.

За време другог светског рата, и после њега, није ми познато да ли је Михаиловићева драматизација романа „*Нечиста крв*” давана на позорници Позоришта у Београду. Према неким саопштењима драмских писаца и критичара било је то зато што је извођење на позорници ове драмске представе изискивало много рада, скуких костима, стару циганску музику, познавање врањског језика итд. Што је касније извођена на позорници драматизација романа „*Нечиста крв*” Градимира Мирковића разлог је тај што је писац драматизације у исто време и редитељ и глумац па је био у могућности да реши све проблеми везане за сценско извођење своје драматизације романа коју је и писао.

Народне песме и мелодије које је Михаиловић одабрао и у своју драматизацију романа „*Нечиста крв*” унео су староврањанске градске песме. Њих има мали број јер их у роману „*Нечиста крв*” нема уопште. Михаиловић је народне песме лоцирао у сцене „Купање Софне” и „Свадба у Марковом дому”. У првом случају песме певају Циганке, амамџике а у другом сељанке, свадбарке из Пчиње. Но народна игра и музика су присутни и на Софниној веридби. Чочеци и чочениње су присутни и на свадби у Марковом дому. Свирачи су врањски трубачи, кларинетисти, даирџије, виолинисте, итд. То је скоро исто певачко-плесачка игра какву налазимо у „*Коштани*”.¹²

IV

Интересовање јавности и драмског ансамбла Народног позоришта у Београду за литерарна дела Боре Станковића побудила су филмске раднике да Станковићев роман „*Нечиста крв*” екранизују. Филм

12. О драматизацији романа од Боре Станковића написане А. Михаиловић видети: 1) Разговор са Михаиловићем, „Политина” 1933/31, 2) М. Савковић, „Премијера драме”, „*Нечиста крв*”, „Мисао” 1933/317, Д. Живаљевић, „*Нечиста крв* као драма”, „Живот и рад” 1933/VI 4) Д. Крунић, „*Нечиста крв*” „Правда” 1933/31; Исти, Правда 1933/број 10, 17; Исти 1933/број 10165; Исти Правда 1933/10166; 5) Р. Младеновић, „*Нечиста крв*” на позорници, Време 1933/XIII стр. Време 1933./4004.

„Софна” је убрзо 30. маја 1947. године отпочео да се снима и то у Врању и његовој околини у аутентичном амбијенту у коме се одиграла историја породице хаџи Трифуна и његове унук Софне. Сценарио је написао књижевник Александар Вучо. Снимање филма „Софна” поверено је филмском предузећу „Авала филм” и оно га је снимало под руководством Радоша Новаковића, познатог нашег филмског уметника.¹³

Текст сценарија „Софна” почиње приказивањем друштвених и економских збивања у Врању одмах по одласку из њега Турака у јесен 1878. године. Снимање филма било је готово исте године и филмски приказ романа „*Нечиста крв*” смо гледали већ 1948. године.¹⁴

Александар Вучо је написао сценарио поетским језиком и аналитичним стилем трагања за социолошким појавама и кретањима који су се у врањској средини јавили још у време турске окупације а сада после њиховог одласка такорећи снажније на видело дана избили. Вучо не улази у прошлост породице хаџи Трифуна. Он посматра и описује живот хаџи Трифунове породице у првим данима слободног Врања, онда када је земља припала сељану који ју је радио, када су трговачке фирме врањских хаџија губиле сенке и привиђења патријархалне етике и традиционалне верске мистике. Можда је Вучо у томе ишао и прено хладних и паметних граница али је судбина породице ефенди Мите, која живи и дотрајава у роману „*Нечиста крв*”, била једно сведочанство које се није смело заобићи заборавом узрона који су је нагривали а који су били економски, социолошки и историјско-прогресивни. Вучо није могао потпуно појмити животну појаву у којој један друштвени слој, хаџијски, полаже право на приоритете у свом друштву у коме се дозвољава и куповина лепоте новцем у коме реч девојке удаваче није битна када се ради о њеној судбини већ реч оца, не и мајке, која је споредна личност породице, без обзира што отац цепајући срце гази норму живота и прелази олако преко судбине своје јединице. Но ипак Вучо је дао сценарио књижевно уредан, поетским изразом сачињен и осмишљен реализмом по цену негације мишљења и виђења и самог писца романа „*Нечиста крв*”. Вучо улази и у полемику са писцем романа Бором Станковићем и наже „Без обзира на то канав је став имао писац према људима које је дао: да ли је жалио за друштвом које одлази или је поздрављао снаге које долазе. За нас је било врло важно да пропадање једног сталеза остаје и не добије озане нене мистичне биолошке деградиције. А што се тиче саме Софне жеља нам је била да је не представљамо као девојку господара нене људске тајанствене страсти, као жртву своје сензуалности. То је обична нормална девојка али друштвени односи не дозвољавају да се они развију и њена младост да се нормално развија и да узрасте. „То сведочи роман „*Нечиста крв*”, највеће дело највећег српског реалисте”.

13. О Сценарију Александра Вуча и о филму „Софна” видети: 1) Разговор са Сценарио „Софна” часопис „Филм” 1948/број 2, 2) В. Глигорић „О филму „Софна” Политика 1948. 3) Разговор са А. Вучом „Политика” 1948. 4) Разговор са Радошем Новаковићем, „Политика” 1947.

14. „Софна” штампана књига од А. Вуча Сценарио „Софне”.

Вучо поима величину романа „*Нечиста крв*” као грандиозну епопеју приказа једне преломне историјско-социолошке епохе на чијој граници стоје Станковићеви људи плашљиво пружајући ноге да границе старе епохе која пролази прекораче и уђу у нову епоху, у друштво људе, људске деградације и изгубљености етичних и социолошких норми закона и норми. Нетачно је да Станковић није видео нову епоху нових дана и разборитих људи у чијем друштву нема места за бивше и њен свет. Напротив он ју је видео али је видео и то да у њој нема места за живот људи минуле епохе. Можда му је било жао тих минулих дана и људи у њима али их није уврстио у нове људе ни увео у нову епоху са победоносним њиховим назорима, нормама владања и понашања. Може се рећи да Станковић није имао пуну веру и разумну мисао вере и поверења у нове снаге, сељачке, чифчије, керпич чочеци, ни у нову грађанску војску шегрта, слугу, трговачких помоћника, скоројевића, скоротецаца. Но то је тренутна обмана која има и свој резон у крајњој линији дијалектичног истраживања оваквих историјских епоха.

Вучо није улепшавао Станковићеве ликове дате у роману „*Нечиста крв*”. Чак их је и лишавао сваке идеализације па чак и када се радило о физичкој лепоти девојке која сањари о новим световима, о чудесној љубави и исконско патријархалном материнству.

Вучо је само делимично ушао и улазио у психологију хаџијских синова и кћери, у духовне моћи и снаге пчињских горштаци и патријархалне жене уопште одбачене у породичном гнезду патријархалног дома у коме је она ипак била господар, учитељ и васпитач.

Сценарио Александра Вуча почиње хронолошким редом излагања сцена, које тако хронолошки ређа роман „*Нечиста крв*”.

Немотивисано се говори да је Станковић по сваку цену жалио за старим временом. Он је то оптерећење колико га је било носио једним делом на свом срцу и у свом виђењу света али то није била стварност али не и фатаморгана већ виђење и осећање немирења двају светова и двеју епоха, које је фактично историјска стварност. Софна је једна епоха која дотрајава на истини о минулој младости а са њом и лепоте. Марко је епоха, која као олуја ломи препреке, носи нову снагу која се састоји у богатству, новцу и нискама дуката, зарађених у друмским хановима на граници Србије и Турске. Станковићев свемоћни син Марко малакше и пада пред лепотом снахе али и гине у тренутку националног аманета и понижења етичких закона и светиња. Томча је сељачки борац нове епохе који презире хаџијски ред па и лепоту хаџијске кћери и своје сопствене породице када се ко прљањем косне части и поноса његовог сељачког имена, рода и племена. То су нормалне и законите појаве у тренуцима када људи мењају своје позиције и када друштвене снаге докочавају обрачуне своје са класним противником. Занимљиво је напоменути да Станковићеви људи не певају тужбалице, не туже и не жале за изгубљеним временом свога могућег нормалног и културног узрастања. Они су непобедиви, неубудљиви, отпорни, вечни.

Аутор сценарија је смело уносио у текст народне песме из врањског краја. Једна од њих је била до скоро непозната. У хамаму Циганка

пева Софни прастару народну песму девојачке туге за девојаштвом, за младошћу: „Жали, дино, и ја ћу жалити“! Слична је овој и врањска песма „Славуј пиле, не пој рано“ коју певају на Софкиној свадби. Њоме се допуњава и надомештава мисао речена у првој песми о пролазности живота, младости, у првом реду.

Вучо није заобишао ни сцену „Сусрет Ванна и Софке“. И у овом тренутку је Софна доследна свом хаџијском поносу и бранилац части своје личности и свога дома. У филму је дата само као новост која попуњава празнине предсвадбених догађаја и ломљења у халуцинацијама доживљавања удаје.

Сцену венчања у цркви Вучо чини толико озбиљном да личи на тужну поворку свадбара попут народних сватова који сахрањују погинулу невесту у боју супарника за њену руку.

Марнов насртај на част снахе сломљен је Софкиним ставом и понашањем које има нечега од ретног женског херојизма у сличним тренуцима. Прастари обичај је покопан Марковим одустајањем од насртаја на част снахе и елегично одјекнуо у Марковом бегству од дома и породице и његовој погибији.

Сценарио се завршава трагичном сценом сусрета Томче и ефенди Мите. Софна је догоревала у дому породице газда Марна. Њена деца су расла не осећајући трагедију мајке која је дане проводила у болести, шарању прстом по пепелу огњишта и превијању мокрим марамама свог чела које је догоревало у атмосфери отсуства Томе и смрти свекра Марна. Све се то преламало са болом у њеној души. Да би трагедија била већа њој долазе чивчије и са сажаљењем милују њену децу и тешећи је и храбрећи да одоли промашеном брачном дому и сну. Ефенди Мита је просјачио по Врању. Кад-наг је долазио и код Софке да потражи новчану помоћ. Једног дана када је Томча био код куће и када су се смиривали проломи и погроми у Софкином дому љутито ефенди Мита тражи од Томче новац напомињући да он њему није дао кћер због његове лепоте и породице већ за новац. А газда Марко је одиста при просидби Софке обећавао ефенди Мити дугу, доживотну новчану помоћ.

Томча се увредио јер је ефенди Мита и овом приликом истакао његово сељачко порекло. Полетео је, извадио из сандука завежљај са новцем и бацио га у лице ефенди Мити. Као да је хтео да га се отараси и да га презре и понизи. Потом је са ножем полетео на Софку: Учинило му се да је она виновник тога презира сеоског рода, да и она тако о њему мисли. Свекрва Софкина, која је већ једанпут због Софке била претучена од руку газда Марна, полетела је к сину и голим рукама ухватила нож. Тиме је катастрофа избегнута. Потом је Томча отишао незнано куд од куће остављајући Софку са децом да умире и догорева на кућњем огњишту.

Филм „Софна“ није потпуно успео. Остао је као сведочанство о немоћи да се један роман може транспонтовати у дијалогу и монологу без тешкоћа и неуспеха. Новновић је изјавио „Ми нисмо могли водити рачуна о публици искључиво и њеним навикама. Филм ће бити

јаснији тек када се гледа други пут а вреднији када се са текстом саживи гледалац". Филм је ускоро за сва времена повучен. Од 1947. до данас није по други пут даван на екрану.

V

Након четрдесет година од драматизације романа „*Нечиста крв*” Радивоја Динуловића и двадесет, пет година од драматизације истог романа Аритона Михаиловића и двадесет година од појаве филма „*Софија*” појавила се на позорници Народног позоришта у Лесковцу драматизација романа „*Нечиста крв*”, коју је написао Томислав Цветковић, тада управник овог позоришта и ранији писац трагедије „*Никола Скобаљић*”, која није освојила признање успеха гледалачке публике у Лесковцу.

Године 1974. колектив глумаца Лесковачког народног позоришта на челу са даровитим редитељем Јованом Путником, каснијим писцем драматизације романа „*Јовча*” од Боре Станковића, одлучио је да повери своје управнику, Томиславу Цветковићу, писање драматизације романа „*Нечиста крв*” у намери да се позоришни репертоар освежи јединим реалистичким драмским делом које је написао Борисав Станковић, пореклом Врањанац, комшија Лесковчана.¹⁵

Према писменом саопштењу аутора Цветковића драматизација романа „*Нечиста крв*”, коју је он написао, извођена је у режији Лесковачког народног позоришта више пута у току 1974. године, управо извођена је 110 пута у дванаест места наше домовине. Успех је био завидан, позоришна сала је била пуна гледалаца чак и када су се давале репризе.¹⁶

Редитељ Јован Путник није имао најбољи избор глумаца па је неке улоге смењивао новим глумцима из свог позоришног ансамбла. Покушаји да се ангажује који глумац из другог народног позоришта није изведен иако се намеравало то реализовати.

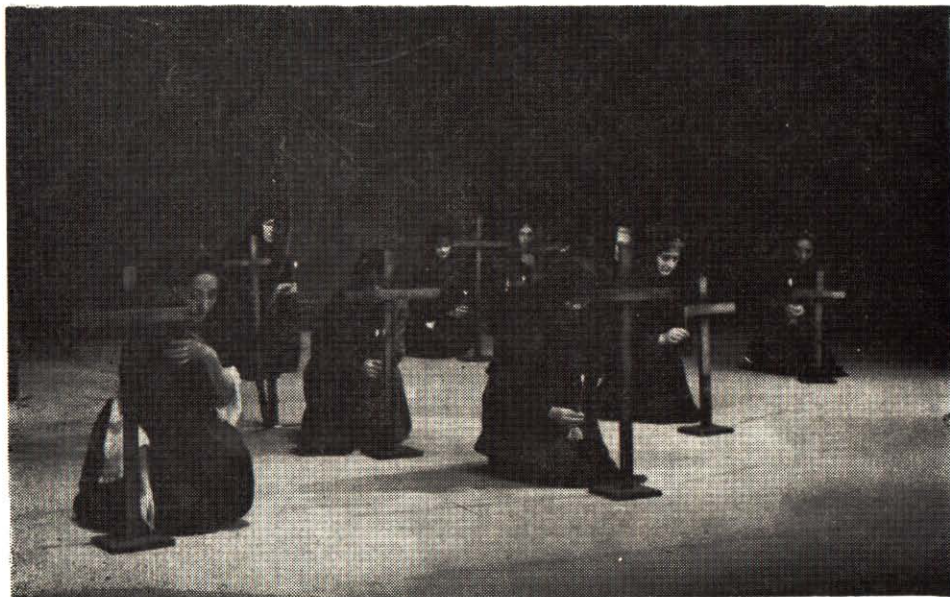
Рукопис драматизације Цветковића Томислава романа „*Нечиста крв*” од Борисава Станковића није штампан. Управа лесковачког позоришта га је прихватила и без стручне рецензије. Редитељ Јован Путник, нема сумње, уложио је много теруда и знања за коректуру драматизованог текста и његову реализацију у позоришној техници на сцени. Цветковић је задржао у својој драматизацији језик ликова каквим говоре ликови романа.

Композиција драматизације Томислава Цветковића поменутог романа нешто је новија у односу на роман и раније драматизације истог романа. Цветковић је драмску радњу почео драматизацијом садржаја Станковићеве приче о врањским мантафама уочи Ђурђевдана а потом одмах прешао на поглавље романа у коме се говори о повратку ефенди Мите из Турске и доласку његових гласоноша.

15. Томислав Б. Цветковић, „*Нечиста крв*” рукопис.

16. Томислав Цветковић, Писмено саопштење 1978. год.

Садржај романа дат је у 17 сцена са више драмских слика. Уведен је лик НАРАТОР који врши драмско повезивање делова драмског текста. Цветковић је избацио из своје драматизације романа „*Нечиста крв*” три сцене — сцену „Сусрет Софке и Ванка”, „Софкино купање у амаму” и Софкино венчање у цркви”.



Сцена „Мантафа” из Нечисте крви по драматизацији Томислава Цветковића

Иако је аутор драматизације мислио да ће драмску радњу појачавати причом о врањским ментафама у којима врачарице претскажу девојкама кад ће се и за нога удати, ипак одређени ефекти није постигнут јер Софка је била одвећ прерасла да би се обраћала називањима врачарица о виђењима у нити (бунету) што је преноћио у њупу а који се чин назива манатафа јер су се тим бавиле млађе врањске девојке. Сем тога Софкин понос не одговара овом поступку а сем тога није ни типичан. Тиме се не врши драматизација сцене већ вулгаризација. Софка је по називању романа сваког пролећа и сваког јутра гледала у цвеће у својој башти и познавала да и сама као и цвеће стари сваког пролећа за по једну годину а то је фаталан број за девојке које застаревају ама баш дан по дан годину по годину. Ту је требало тражити предиспозицију за драмски заплет. И даље наставити са драмским излагањем Станковићеве епске приче о судбини хаџијске кћери Софке, хаџи Трифунове унуне. У аутографу на маргинама нема опаски овога карактера који би помогли и читачу и редитељу да створе пунију и јаснију слику Станковићеве приче, поруке и визије.

Ни естетски не делује слина гробља на сцени па ма то била и верна копија некадашње стварности. А ни упаљене свеће не делују радошћу канву очекујемо од живота иако су то реквизити једне превазиђене психологије и сујеверне утехе.

Цветковић имена ликова у роману није замењивао канвим другим како је то чинио Динуловић.¹⁷

Цветковићев текст драматизације романа „*Нечиста крв*“ обилује звуковима и ритмовима еротике. Када на самом почетку драматизације улази код Софне чивчина Магда Софна јој износи своје доживљаје вереника:



Долазак газда Марка у кући ефенди-Мите. (Драматизација Нечисте крви Т. Цветковића)

— Желим га, гинем за мушко.

Изјава је чак екзалтирана и наивна и тешко се може поверовати да би тако нешто рекла хаџијска нћер Софна, нарочито пред својом бившом чифчином Магдом.

У Магдином одсуству Софна доживљава ништа мање но сусрет са мушкарцем те у заносном сну бунца.

— Не толко силно. Ох, како боли! Тужно и слатко. Не жали. За тебе је. Искидај... Уједи! Ломи снагу, лудо, бесно, до дна душе, бескрајно стискај, снагу ломи. Изгорех! Ох!!

Иако је све ово речено у бунилу ипак је и сувише хистерично и еротично да одговара стварности. Одавно се говори да истраживачи књижевног дела Боре Станковића много инсистирају и наглашавају еротизам у психологијама ликова Станковићевог књижевног дела. Станко-

17. Лесковачки гласник 1928. године, новембар стр. 342.

вић је одиста психолог, аналитичар али не и фројдовски следбеник. О-тужно звуче Софкине речи о сусрету са вереником или уопште мушкарцем макар и у халуционализованом сну. Цветковић даље евидентира Софнин смех при погледу на Ванка и њено певање доживљавајући га, ваљда у екстази еротског доживљаја.

Супротно роману у коме Софна више тужи, плаче, просто кука у овој драматизацији она певуши, смеје се и радује неком невиђеном радошћу. У свом махнитом девојачком лудовању Софна афирмише визије материнства и срећног брачног дома. Цветковић је написао једну уметничку песму по угледу на врањске народне мелодије и дао је Софни да пева и у песми нађе смисао свог трајања и девовања. Иако Софна у роману уопште не пева нити се у читавом роману помиње Бог у Цветковићевој песми има тога обадрвога. Ево те песме.

„Ох, Боже, Боже, што ми даде тело врело,
 Па ни ватра да га сагори.
 Ох, леле, ле...! Туго голема!
 Што ми оно тужно даде,
 Па ни сузе да исплаче.
 За мене је гора Господња,
 За мене је извор планински,
 За мене су снови вилински
 Па над хучим то небо јечи,
 Па када се разливам,
 То земља плаче,
 Па над сањам ох, Боже!
 То ветар душу моју растаче”.

Песму Томислава Цветковића компоновао је лесковачки наставник музике користећи врањанске мелодије народних песама.

Цветковић не уноси у драматизацију народне врањанске песме како то чини Вучо, Михаиловић, Динуловић па и Мирновић. Софкиној психологији, ако се већ хтело у драматизацији да пева, одговарала би стара врањанска песма „Хаџи Гајка кћер удаје / Ем је даје ем је не удаје”. Колико је та песма карактеристична за ликове романа „*Нечиста крва*” види се и по томе што је роман преведен на немачки језик у наслову баш са тим стиховима „ХАЏИ ГАЈКА КЋЕР УДАЈЕ. Цветковићева песма на стару хаџијску песму, а са тиме и песму хаџијске кћери, ничим не личи. Ова песма о ватри у оку, о тужном оку и вапају упућеном Богу, која наговештава проклетство девојке што јој је Бог дао лепоту и младалачну снагу је депласирана. Ни мелодија песме не одговара емоцији песме и њених стихова.

Први део драматизације романа „*Нечиста крв*” се завршава одласком сватова са невестом у цркву односно у газда Марков дом. Свадба у дому газда Марна је у атмосфери врањске музике и рустиналног амбијента певања и играња. За овај део свадбарског оргијања написао је пригодну песму Томислав Цветковић а компоновао је врањан-

ску мелодију поменути Ванђел Бадуљи. Песма носи име „Тешко то оро”. Ево текста песме.

„Играјмо сад весело
Тешко оро сво село.
Живи нам били сватови,
И са њима наши младенци,
Софна наша убава,
Лепотица мамина.
Сретна нам буди сат ти
Па и Томча дете јединче
Зато песма нек се ори
У газда Марнове дворове
Веселимо се док зора не сване”.

Песма је као што се види прозаична и више одговора лазаричким народним песмама но свадбарским. Мелодија је такође неуспела имитација богзна, које ако уопште постоји, народне мелодије из врањског краја.



Дочек Софне у Марновом дому. (Драматизација Нечисте крви Т. Цветковић)

Чitava драматизација романа „Нечиста крв” Томислава Цветковића сувишно је оптерећена фолклорним елементима речи, песме, мелодије, навика, обичаја, итд., почев од самог почетка драматизације са евокацијом врањских мантафа. Сем тога у тексту драме је пренаглашен еротизам као психолошка бит Софне а затим и Марнов наस्ताј на снаху по праву које му је од предана остало у наслеђе као законита норма породичних односа.

Рукопис драматизације романа „*Нечиста крв*“ коју је написао Томислав Цветковић из Лесковца налази се у Архиви лесковачког народног позоришта и код аутора. Поводом ове представе у Народном позоришту у Лесковцу одржано је саветовање о репертоару Позоришта и о савременим драмама које су актуелне, коме је присуствовао и др. Бранивој Ђорђевић, познати наш књижевни и позоришни критичар. Присутан је био и изванредан број историчара књижевности и позоришних радника из Лесковца и места у Србији — Ниша, Београда и Крагујевца. На овом састанку др Боривој Ђорђевић је рекао о драматизацији романа „*Нечиста крв*“ коју је написао Томислав Цветковић „Јован Путник, који је режирао Цветковићеву драматизацију која у театарском смислу заслужује оцену класичног дела успешно је свој посао урадио. Према томе ако би смо ми и оценили драматизацију да нема вредности класичног књижевног дела ми ову представу коју смо гледали морамо оценити у вредности класичног дела наше књижевности театарског жанра.¹⁸ „Ђорђевић је заобишао питање аутентичности драмске интерпретације поменутог романа. Он је више говорио о категоризацијама класичних и не класичних књижевних дела у нас која се на било који начин изводе на позоришној сцени. Међутим, по нашем мишљењу, овде је споредно мишљење о класичности или не класичности Цветковићеве драматизације, а прворазредно питање верности садржаја драматизације, садржају романа „*Нечиста крв*“. Од те 1978. године драматизација више није извођена на сцени било ког у нас народног позоришта. Но то никако не значи да уметнички и драмски квалитетети ове драматизације нису на висини уметничке вредности. Драматизација Цветковића би била боља када би се из ње остраниле мане које су учили гледаоци и позоришни критичари.

VI

Године 1975. појавила се на позорници Позоришта у Београду драматизација романа „*Нечиста крв*“ коју је написао редитељ и члан овог позоришта. Градимир Мирновић из Београда. Повод за писање ове драматизације био је вероватно репертоарски поред тежње да се са приказом књижевних дела Боре Станковића освежи устајала пранса позоришних представа савремених драма и иначе познатих и више пута извођених на сцени овог позоришта.

На извођењу драматизације радили су редитељ: Градимир Мирновић, кореограф Бранко Марковић, костимограф Божана Јовановић, сценариста Милица Стојадиновић, асистент редитеља Велимир Дејановић, музички редитељ Војислав Костић и други. Софку је играла Вера Чукић, Томчу Предраг Манојловић, Марна Бранислав Јеренић- ефенди Миту Милан Пузић итд., све чланови глумачког колегијума Позоришта у Београду. Маске је радио Сулејман Љуца. Поглавља драматизације су:

18. „Наша реч“ 1976. г. бројеви септембра и октобра.

МАНТАФА, ГЛАСНИК, БИВШИ СЛУГА, ПОВРАТАК, ПРОШЕВИНА, ЖРТВА, АМАМ, СВАДБЕ КОД СОФКИНИХ, СВАДБА КОД МАРКА, АВЕТИ, КРУГ СУДБИНЕ,

Драматизација почиње садржајима приповетки „Ђурђевдан“, и „У ноћи“. Рукопис има два дела Просидба и свадба.¹⁹

За мото своје драматизације Мирковић је узео речи књижевника М. Стојића које наводим „Људи су били више запрепашћени њеним држањем него њеном лепотом“. Таквој пројекцији Софне одговарале су и речи Станислава Винавера: „Бора је волео те и такве људе једино и изузетно, којима није био довољан један свет и један живот да у њему понесу и понегују оно неколико тешких и отровних заматака — право осећање суштине.

Бора је мрзео спас.

Волео је поноран, суров и сиров живот сурогата.

Чулства треба да су безгранична. Сва“.

Очигледно Мирковић је вршио преиспитивање литерарне критике самог романа „Нечиста крв“ и његових драматизација. Сем тога он је имао пред собом већ три драматизације и један Сценарио за филм романа „Нечиста крв“; имао је поврх свега тога и низ литерарних и позоришних оцена и приказа читавог опуса књижевног дела Борисава Станковића те је могао изградити свој став и нов аспект према новој драмској радњи каква је његова драматизација поменутог романа. Мирковић се обрнуо и на истраживање ликовних приказа и психологија Софкиних предака што до сада није чинио ниједан сценариста ког Станковићевог књижевног дела, бар у тој мери и са том тенденцијом. Можда га је занимала генеза нечисте крви и њено гнездо — у венама Марка, Софне или сељана из Пчиње, свеједно. Но немајући прекупацију за систематски рад на истраживању тога проблема Мирковић се задржао на драмском афинитету и ликовном новитету минуле а већ заборављене епохе и са њом одумрле генерације бивших, сувишних, људи.

Мирковић је евидентирао сцену сусрета Софне и Ванка али са уздржаним детаљисањем. Од свега што о томе роман нуди Мирковић је акцентирао Софкин разочаран узвик:

— А сада је најбоље да смрт дође... И венча... .

Тиме је ова натуралистичка сцена фактично прескочена не делимично наговештена.²⁰

Сцену „Софкиног венчања“ аутор је избацио мада би убедљиво надопунила слику и импресију коју афирмишу, сцену из првог дела драматизације. Била би то драмска поента првог дела драмске радње као што је то случај и у садржају самог романа „Нечиста крв“.

19. Градимир Мирковић, „Нечиста крв“, рукопис.

20. Разговор са Мирновићем у Народном позоришту у Београду 1979.



НАРОДНО ПОЗОРИШТЕ

БЕОГРАД

СЕЗОНА 1975/76

ДРАМА

295. ПРЕДСТАВА

Четвртак, 20. мај 1976.

— 46. ПУТ —

Борисав Станковић

НЕЧИСТА КРВ

Драматизација и режија Грдимир Марковић
Костимограф Божана Јовановић

Сценограф Миодир Денић
Композитор Војислав Костић

Кореограф Бранко Марковић

Лица (по реду појављивања)

Ванко	Мида Стевановић
Магда	Горjana Јањић-Шуцлагић
Толора	Ксенија Јовановић
Софка	Вера Чукић
Мага	Љилана Гадић
Васка	Анђелка Ристић
Дара	Огњанка Опљановић
Ареа	Борис Андрусевић
Тоне	Мирослав Петровић
Ерковић Мида	Милан Пучић
Гајда Марко	Бранислав Јеринић
Наса	Љилана Костић
Симка	Дара Вукотић-Плавовић
Алеч	Божидар Милошевић-Боки
Девер	Бошко Пудегић
Стана	Мира Бобић
Маркова кћерка	Добрица Ђурковић
Миленија	Зорица Мирковић
Томча, дечак	Мића Несторовић
Томча, младић	Предраг Манодовић
Митар	Миодраг Лазаревић
Софкина кћерка	Божана Градиновић

Мушкарци: Бата Грбић, тепац Слободан Милићковић
тарбуш

Сестрице и сеслане

Бранка Вуриновић, Светлана Лексић, Власта Гашић,
Љилана Тепшић, Душица Костић, Нађа Иванчи, Славо
ко Алин, Драго Кејман, Слободан Тадић, Миодуб Ран
беловић, Војин Марковић, Душан Остојић, Стојић Ма
шинић

Човечкиња

Софија Петровица

Посланица: *Мачуга*, *Гласник*, *Бивши слани*, *Повратак*,
Пронајила, *Жртва Алаја*, *Свадба код Софкиних*, *Свад
ба код Марка*, *Авети*, *Круг судбине*. Дужа пауза после
првог дела.

Костиме скинао Пеђа Башић, асистент костимографа
Иванка Вучковић, асистент редитеља Велимир Дејано
вић, маске Сулејман Љуца
Сценариста Милана Стојадиновић

Целокупна сценска опрема израђена је у радионицама Народног позоришта.

ПОЧЕТАК У 20 ЧАСОВА

СВРШЕТАК ОКО 22.30 ЧАСОВА

Сцена „Авети“ је део свадбе у Марковом дому. То је нежно до
тицање прастарог рустиналног обичаја званог у фолклору и етнологији
— снохачење. Сцена „Круг“ је заплети у породичном дому газда Мар
на свадбених часова. Тематски део сцене „Судбине“ је сукоб ефенди
Мите са Томчом и овог са Софком, Томчино бежање од породице и из
свог очевог дома. У драматизацији се не говори о смрти газда Марна
а ни о ставу ефенди Митиних чивчија према Софки која сешла у тра-

жењу људске самилости, помоћи и љубави. Тога има у роману и било би креативно да се евидентирала та материја хуманистичких асоцијација сељака о којима ефенди Мита и цео његов хаџијски ред нема лепих речи. Мирковић се не поводи за мишљењем ефенди Мите о нижем људском роду о сељацима нано то чини Томислав Цветковић у својој драматизацији.

Ни Мирковић се није могао одрећи фолклора. И он га користи у осетно запаженом обиму. Као да је фолклор део лепоте онога што се лепотом назива у роману „*Нечиста крв*” и његовој драматизацији. Више но остали, Мирковић је унео у текст драматизације народне песме из врањског краја. Он је узео неколико тих песама из збирне др. Момчила Златановића, међу којима се налази позната народна песма из „*Коштане*”, „*Стојанке, бела Врањанке*”. Даље је евидентирао песме од истог скупљача „*Шано душо*”, „*Отвори ми бело Ленче, вратанца*”, „*Ано се жениш мене да земаш*”, „*Лудо младо коња игра*” и „*Ех Мито, Мито, мори Митанче*”. Мелодије песама није замењивао другим. Оне су остале у рукопису изворне и по тексту и по мелодији.

Мирковић је унео у драматизацију и једну нову мало познату народну врањску песму коју је први забележио Миодраг Васиљевић. Песма гласи:

„Где си била, дилбер Софне?
По тамни сонаци.
Да ли си била, дилбер Софне,
По топли амами?
Да ли си мила, дилбер Софне,
Твоје беле руке?
Да ли си мила, дилбер Софне,
Твоја недра бела”?

Мирковић се користи фолклорним реквизитима више но што се бави питањима која садржина романа нуди. Питање снаге новца као облик капиталистичке хегемоније њега као да није интересовао. Чак ни аграрни комплекс што га носи роман у драматизацији није начет. О скоротечцима као и да у драматизацији нема помена.

Драматизација романа „*Нечиста крв*” Градимира Мирковића је и поред свих недостатака до сада најбоље дело драматизације овог романа, можда и читавог жанра драматизације уопште. Године 1981. приликом прославе стогодишњице Гимназије у Врању драматизација Мирковића је извођена на позорници Народног позоришта у Врању. И то је једно о сведочанства виших квалитета вредности ове драматизације. Драматизација Мирковића је давана још и у Нишу, Новом Саду, итд. Свуда је била схваћена и прихваћена као избилна драмска литеарна радња.

Ни Мирковићева драматизација не конкретизује уметничке окоснице између романске прозне приче и драмске репродукције у дијалозима и монолозима уз пратеће присуство музике и плеса. Па ипак и у

томе је овом драматизацијом то питање ако не сасвим разрешено а оно ипак приведено свом крајњем решењу.

VII

Данас се не поставља питање која је од ових шест драматизација романа „*Нечиста крв*“ боља, уметнички квалитетнија, рачунајући ту и драматизацију аутора романа Боре Станковића и сценарио за филм Александра Вуча. Сви поменути писци драматизација су имали талента за овакву радњу. Остаје питање да ли може драматизација потпомогнута музиком, плесом, звуком, светлошћу и декором дочарати ону слику и садржину коју пружа роман. И у светској књижевности таквих драматизација има; нарочито има у последње време велики број филмованих светских романа великог уметничког домета. Ипак сви испитивачи овог проблема нису сагласни у одговору на питање могућности потпуно успеле драматизације романа. Сведоци смо недавних полемика о вредности успешних драматизација за позоришну сцену и екранизација великих романа Толстоја, Достојевског и других. Мишљења су подељена, једни тврде чак да су драматизације и екранизације често боље уметничке творевине од самих романа без обзира колико они били цењени у светској историји књижевности. Чини нам се да ипак драматизације и екранизације не могу реализовати потпуно слику коју роман даје без обзира колико оне биле уметничке снажне. На пример Софкино мерење свога старења по узрасту цвећа у башти, њено доживљавање љубави у миловању јоргана црвене боје и слично остају без драмског ефекта и у најбољој драматизацији. Или део текста из романа „*Нечиста крв*“ који наводим још јаче и убедљивије сведочи ово што тврдим. Тај текст гласи „Само нада угледа кућу и већ испред куће упаљена два фењера који су горели и блештали као нека два страшна она а између њих се лелуја велики венац од шимшира и великих белих ружа којима је била окићена цела авлија — њој цела кућа нарочито због тога шимшира, замириса на нешто покојно, мртвачко. На крову који је покривен сада сигурно од новца добијеног за њу, падоше јој очи на црвене ћерамиде нове које су јасно одударале од старих, црних, покривених маховином и црвенећи као да су од меса. Ни то није могла да појми откуда јој дође мисао и зашто да су од њеног меса, од ње саме. Она се сва стресе“.

Такве и њима сличне слине, можда и јаче, емотивније, маштовитије, чаробније, тешко да могу наћи адекватан приказ на позоришној сцени. Роман је епска композиција која речју дочарава све што се да замислити, видети, предвидети, наслутити једном речју догодити у оку, свести, мисли или подсвести човека као емотивно-мисаоног бића.

R É S U M É

CINQ DRAMATISATIONS DU ROMAN »LE SANG IMPUR« DE
BORISAV STANKOVIĆ

Le roman »LE SANG IMPUR« de Borisav Stanković est un des meilleurs roman de la période du réalisme classique dans la littérature serbe. En portant l'image d'art authentique de son temps et de son climat avec beaucoup de conflits dramatiques de la scène et des sujets humains le roman a servi comme l'oeuvre avec beaucoup de formations dramatiques pour la scène et TV. Il était cinq fois dramatisé et une fois écranisé. Cinq acteurs renommés ont donné le texte dramatique et le technique de la scène du roman. Parmi eux, le premier était l'écrivain-même du roman, puis un publiciste, un poète, un acteur, et le metteur en scène du drame de Belgrade. Le scénario pour le film a été écrit par l'écrivain A. Vučo. Tous les six réalisations du roman ne sont pas restées longtemps sur la scène parce que les écrivains des dramatisations n'ont pas exprimés le roman complètement avec son idéologie, et ces défauts ils ont rempli avec une grande application du folklore populaire. Les dramatisations ont été privées d'un sujet du roman actuel et idéal qui est encore aujourd'hui un grand oeuvre réaliste. Les destinés des paysans de Vranje, des hadjis, les hommes riches d'autrefois, les nouveaux hommes aussi riches qui sont remplis avec réalité ce roman, demande une réalisation, actuelle, inspirée, et un instinct d'art lucide de la technologie dramatique et de la textologie. Après ce précis sur cette six actions dramatiques d'un seul roman reste la question quelle est la possibilité de dramatiser un epique dramatique sans négliger sa valeur d'art et sa valeur du temps.

Radoš Trebješanin

ВУКОЈЕ БУЛАТОВИЋ

Г О В О Р

НА СВЕЧАНОМ ОТВАРАЊУ „БОРИНЕ НЕДЕЉЕ”

ДРУГАРИЦЕ И ДРУГОВИ,

Веома ми је драго што могу да вас поздравим на почетку овогодишње „Борине недеље”,* сусрета који се сваке године одржавају у спомен и славу Боре Станковића и који својим разноврсним садржајем обогаћују културни живот ове средине и подстичу свеколике могућности културно-уметничког стваралаштва.

Дело Боре Станковића широким друмом ушло је у нашу књижевност. Још од краја прошлог века много је речено и написано о њему. Много је малих и великих позорница брујало од Бориних јунака, много је знаних и незнаних, славних и заборављених уметника и тумача оживљавало његове ликове, проживљавало њихове драме и истине, трагало за вишеслојним значењима и порукама Бориног дела. Наставља се то и данас ношено матицом снажне инспирације која се непренидно потврђује, упркос свој пролазности живота о којој је Бора тако надахнуто писао.

Од оне чувене Скерлићеве реченице да је Бора „више песник но огромна већина српских песника који су певали до данас”, па до савремених научно веома заснованих истраживања, дате су високе оцене о књижевном стваралаштву Боре Станковића. Иако је у њему приказан животни миље старог Враћа, специфичан локални колорит, универзална значења и вредности обезбеђују овом делу трајну и широку популарност. Дубоко понирање у људске судбинске силе и пориве, у противуречне и вечито неизвесне социјалне, моралне и емотивне набоје живота, прибавило је Бори Станковићу глас претече који је назначавоа токове развитка књижевности, визионара самосвојне оригиналности и темпераментног лиричара за кога, као за правог песника, „нема баналности у животу”.

* Говор је одржан 23. марта 1985. године

Зато његово дело и данас изазива толику пажњу, нова читања и нове интерпретације, која у њему проналази савременије приступе и значења. То захтева да се оно и даље проучава и сагледава, да се потпуније и адекватније процењује све оно што надахњује и оплемењује генерације. Борина мисао да „једна уметност ако не покрене племенитија осећања у вама — није уметност” важи и данас, ништа мање него кад је настала. Она нас подсећа на изворни смисао стваралаштва и културе уопште, па и на друштвене интенције и настојања у култури данас.

Ша би данас Бора затекао да је жив, пред чиме би застао, шта би испунило његову душу. Много или готово све се променило за ових 110 година од његовог рођења, „стари дани” неповратно су остали у прошлости. Живот иде савременим токовима и уноси напредак у сваки кутак овог поднебља. Корацима од седам миља мења се лице града и читаве средине, али још истрајава оно специфично обележје овог краја израслог на вековном сусрету и преплитању оријенталног и европског, традиционалног и модерног у свим областима живота. Утицаји двеју култура налазе овде одувек плодно тле за развој самосвојних и аутентичних вредности које су сачуване у народној култури и по којима је овај крај надалеко познат. Део ове традиције овековечен је у Борином делу, а део и даље живи у богатом фолклору, обичајима, народном стваралаштву.

Ова духовна арома Врања не може се изгубити, али је потребно доста труда и умешности да се она негује, обogaћује и трајно уграђује у укупно, а посебно културно искуство које се овде ствара. Било би недовољно и неприхватљиво да ово богатство буде запретено само као фолклорна традиција и у спорадичним аматерским активностима. Потребно је да се створи шира културна клима и основа за развој стваралаштва које се мора потврђивати у укупном животу, од привреде до духовне надградње. Многа савремена дела и резултати, производи рада и стваралаштва могу и треба да буду инспирисани и садржајем и обликом мотивима традиционалног стваралаштва народа и његовог умећа. Народна култура прилагођена савременим потребама мора бити део савременог живота транспонтована у све његове области и токове, инспирација за нове видове изражавања. Зато не сме бити само збирка музејских експоната минулих времена.

Материјални и друштвени развој Врања достигао је такав степен да не само омогућује, него захтева бржи и свестранији развој културе. Врхунска производња, квалификована и продуктивна радничка класа, развијено школство и масован стручни кадар не могу без богатог и разноврсног културног живота. Ова снага тражи и своју духовну потврду, а њен даљи развој готово да и није могућ без задовољавања културних потреба. Културна традиција и савремени потенцијали су две важне претпоставке за свестранији развој културе, а њих Врање има много више него други.

Прилика је да се сетимо Иве Андрића који је откривајући споменик Бори Станковићу овде у Врању 1954. године рекао да дуг који имамо према великим уметницима није само да чувамо успомену и по-

пуларишемо њихова дела, него и у томе да у свим поступцима будемо достојни дела великих људи, да у сваки посао уносимо истрајност, истинољубивост и смисао за ред и склад као што су они уносили у своја дела.

Манифестација „Борина недеља” већ је стекла своје пунолетство и са свом зрелошћу треба да зрачи културним и уметничким садржајем и порукама не само у овој средини, него и из ове средине према другим срединама, да се мирна срца може погледати Бори у очи, али и да се у пуној мери излази у сусрет савременим културним токовима и струјањима, садашњим културним потребама. Она треба да буде круна свакодневних активности и израз оних настојања по којима се и у култури као и у другим областима мора предњачити.

На то нас обавезују не само дуг према нашим великанима него и изазови савременог живота, захтеви напетна и циљеви којима тежимо.

У то име још једном вас поздрављам и желим да овогодишња „Борина недеља” буде још једна плодна и успешна потврда таквих настојања.

Др МИЛЕННО МИСАИЛОВИЋ

МУЛТИФОРМНА И СЛОЈЕВИТА ТРАГИКА ЛИКОВА
У СТВАРАЛАШТВУ БОРЕ СТАНКОВИЋА
— ОТКРИВАЊЕ ТРАГИЧКЕ КОНСТАНТЕ У ЛИКОВИМА —

Бора Станковић својим стваралаштвом осветљава како патријархално-хаџијске норме свакодневног понашања и мишљења изазивају трагичку великих размера, тј. како се патријархални деспотизам преображава у трагичку силу која разара и стубове тог деспотизма (као што је хаџи-Тома, на пример), а разара и оне који су притиснути тим „стубовима друштва“, јер се налазе на дну хаџијске хијерархије (као што је, на пример, Коштана).

Патријархално-хаџијски деспотизам супростављајући се животним тежњама, жељама или сновима разних личности — као јача сила или снага вишега реда — изазива разне тргичне сукобе све до разарања саме личности.

У том отвореном и видљивом или притајеном и невидљивом сукобу између неке личности и патријархално-хаџијских норми, треба уочити како се сукоб не окончава поразом личности, јер патријархално-хаџијске норме настављају своје разарање и у сломљеној или пораженој личности која своје спољне сукобе преображава у сукобе са самом собом. Тако се разорно деловање патријархалног деспотизма на личност преображава у саморазарање личности: тај облик трагике својствен је Ташани (из истоименог комада) а својствен је и Стани (из приповетке *Увела ружа*).

Разни облици саморазарања — као облика унутарње или скривене трагике — представљају последњу трагичку фазу разних ликова Боре Станковића, и пошто сви ликови имају увек више снаге да потајно пате него прилике да истински живе, њихова патња није јадиковање већ паћеничко достојанство, није расуло духа и беда духа, већ пропињање или пркос духа да се патња подноси са свешћу о моралној чистоти своје патње.

Због веома развијеног унутарњег живота који нема могућности да се исказује или да се остварује — сви ликови Боре Станковића поседују изражену или пригушену самосвест, а самосвет личности, и кад је потис-

нута, веома је тешко обуздати да не уђе нени сукоб са начелима строго патријархално-хаџијског реда и поретка: изражавајући начела тога друштвеног устројства, на једној страни, и трагични успон самосвести својих ликова, на другој страни — Бора Станковић је развијао не само мултиформну егзистенцију својих ликова него и њихову мултиформну трагину.

Шта то значи?

Лако је уочити, на пример, да је трагика Коштана — слојевита, али теже је уочити да је та слојевита садржајна трагика, у исти мах, и вишеформна, тј. теже је уочити све облике или све форме у којима се вишеслојна трагика испољава.

На пример: певајући другима, Коштана је у позицији објекта, и то непрестано подређивање туђем расположењу, изазива један особен облик и неприметне унутарње трагике у Коштани која је увек у служби других: она служи — певајући и увесељавајући друге. . .

Кад се први пут, долазећи с песмом, појави — Коштану фасцинира „голема, пуста, тамна гора” коју угледа у даљини. . .

„А је ли то та, тешка, гора, што по њој ненада номита чету водио? И многе мајке уцвилио, распланао, у црно завио, а највише мајку Јованову? Сина, јединца, Јована јој заклао. Па. . . мајку, оца, сестре, све их натерао да играју и да певају.

„Је ли то, тешка, та пуста, тамна голема гора”?

И тако Коштана, чим се појавила, открива се као биће веома развијеног саосећања за трагину других, откривајући и своју способност да се идентифинује са трагином, других, не слутећи да и она сама, у ствари, живи у „големој, пустој, тамној гори”, и да ће и њу неке „Комите” насилно лишити њене лепоте и младости, њених снова и радости — и да ће, насилно је удајући, и она сама бити натерана на својој свадби, као свом погребу, да „игра и пева”.

И ово је довољно да унаже не само на слојевитост Коштанине трагике него и на вишеформну егзистенцију Коштана.

Можда се и слојевитост трагике и мултиформност егзистенције још потпуније може сагледати у начину на који Митке егзистира, јер иако Митке егзистира у слободи, та слобода се испољава као привидна слобода и стварно утамничење или робовање,¹ а над нени лик егзистира у заточењу по динтату других (као Ташана, из истоименог комада, на пример), та егзистенција се претвара и у самозаточење; а над лик егзистира жртвујући себе вишим или општим циљевима (као свештеник Мирон), тада се постоји због онајавања неог свог скривеног сагрешења или кривице, а не због живљења.

Зато у патријархално-хаџијској средини учињени грех, и кад није стварни грех, постаје већа трагична сила и од самог живота: живот се тада претвара само у голу могућност да се грех искупи или онајава. . .

¹ Може се рећи да је за све ликове Боре Станковића остваривање љубави највиши облик слободе, као што је немогућност да се своја љубав оствари, истовремено и немогућност слободе.

Отуда изгледа да се животом поражени ликови Боре Станковића — препуштају својој судбини (као што се препушта Митке), али треба запазити да ни то није мирење са постојећим; пошто је за ликове Боре Станковића судбина јача од свега,² онда постојеће не може бити јаче од судбине: зато се они не мире са постојећим чак ни онда кад изгледају помирени и сломљени немоћни и равнодушни; и тада пркосним ћутањем као Васка (из комада *Јовча*) или неким разговором с пепелом на огњишту као Софка (из романа *Нечиста крв*), ликови Боре Станковића откривају скривену и исказују неисказиву побуну против постојећег реда ствари, иако изгледа да су пристали на свој пораз и да су пристали на ишчезавање. . .

Узмимо за пример Коштану: кад је увидела сву безизлазност свога положаја, тј. кад је увидела да јој је остао једини излаз, и то онај на који је присиљена, Коштана свесно прихвата диктат насиља, и — на наредбу полицаје пандурина:

„Унесите је у кола”, —

Коштана „бесно, гордо, одбија од себе полицају, пандуре” и на-
не, прилазећи колима:

„Сама ћу”!

Дотрчи јој мајна Салче „сва упланана, уплахирана, грли и љуби Коштану”:

„Чедо, чедо. . . Одведоше ми те!”

А Коштана „одгурне Салче”:

„Ћути, стара. (Пење се у кола)”.

А кад је и мајну одгурнула и попела се у кола, која је одвозе у кућу младожење, Коштана се, иако је окружена свадбеним весељем, осећа прогнаном и очајнички усамљеном, и чини јој се као да сама, на санти леда, у мраку, плови ко зна куда. . . У том свадбеном мноштву нико не осећа њену муку, нити је разуме: око ње су полицаја и пандури задовољни што су успешно обавили удају или тамничење Коштане (и тако се ослободили од њене песме која је реметила и узнемиривала хаџијски ред и поредак), а око ње су и Цигани, њени саплеменици, раздрагани што се Коштана удаје за њиховог Асана. Зато Коштану прожима самртнички хладно самоосећање.

Напослетку, и искусни, и мудри газда-Митке ренао јој је:

„И ће идеш, ће се венчаш. Свирне ће ти свирив, песме ће ти појев. Сви ће да ти се радујев. Младожења ће те целива а ти ће плачеш! И прва ноћ планање, друга ноћ плакање и цел век плакање.

(. . .)

² *Митка* (из дна груди): То је, Коштана! Писано! Суђенице ти досудиле. (Четврти чин).

„И од работу руке ће ти испуцав, лице ће ти поцрни, очи ће ти се исушив... Ће просиш, па ће се раниш!... Срце ће да ти се искида...”

Овом визијом, Митке, садашњу Коштанину младост и лепоту не види као нагло ишчезавање, већ као дуго умирање без моћи да се умре... Једино Митке види да се Коштана на свом свадбеном весељу — на које је присиљена и од којег није успела да се одбрани³ осећа као да је доведена на сопствени погреб, и једино Митке види како Коштана удајом одлази не само у кућу свог младожење него и у кућу умирања своје душе и свог тела, у кућу живе смрти у којој ће Коштана стално умирати, али неће моћи брзо да умре...

Треба уочити да Бори Станковићу није било довољно што је својим чудесно надахнутим и дубоким откривањем стварности — откривао трагину највиших људских вредности док постоје: Бора Станковић је уз немогућност да се истински и живи, исто тако откривао и немогућност да се брзо и спасоносно мре: отуда се самртнички дани и самртничко ишчезавање многих ликова Боре Станковића, протежу више и трају дуже од њиховог истинског живљења.

Сетимо се самртничног живота и живе смрти Ташанине, сетимо се Софриног сталног умирања и њене дуге немогућности да умре, па ћемо сагледати трагину визије коју исказује Митке у опроштају са Коштаном, и то у тренутку највеће радости и весеља око Коштане, весеља уоквиреног пролећним обнављањем природе и умножавања живота.

И без обзира на оволику и ованку трагину Коштане — овде треба само указати на још веће размере трагике хаџи-Томе, иако се он, у односу на Коштану, налази на врху друштвене моћи која Коштану сили на нежељени брак, као облик ропства или заточења.⁴

С обзиром да се хаџи-Томина свест о својој трагици експлозивно испољила и нагло преобразила целу хаџи-Томину личност, и с обзиром да је од некадашњег силног хаџије постао живи немоћник који је јадније изгубљен и од саме Коштане, и то чак у свом хаџијском дому (где је хаџи-Томина моћ највећа), с обзиром, данле, на трајање хаџи-Томине пригушиване и скриване трагине, и с обзиром на хаџијску висину с које ће се сурвати хаџи-Тома (доживљавајући да више не може чак ни оно што је некада сматрао за сувишни порок), трагика хаџи-Томе постаје морални откуп Коштанине трагине: између ове две трагике стоји Митке који собом обједињује и оличава обе трагине надви-

3 Коштана (трудећи се да му ноге целива): Ано! Само ме ти не дај, па и земљу где ти ступнеш и то ћу да целивам. (Очајно).

Не дај ме, слатки газдо! Води ме тамо!

Митка (гледа је погружено): Куде, Коштан?

И тамо земља и овде земља.

Горе је висоно, а доле — тврдо!

Као што се види, човек је утамничен пре свих тамница: жеље и снови, ченња за лепотом и ченња за слободом поману човеку само да своју утамниченост сагледа и да постане свестан своје немоћи — то је животна искуство „болног и погруженог” Митка који у Коштаниној судбини, коначно сагледа и своју судбину.

4 Опширније: Миленко Мисаиловић, *Трагика хаџи-Томе у „Коштани”*, Врањски гласник, нњ. XVI—XVII, 1983, стр. 165—174.

сујујћи их трагиком човека који је некада све имао, и све могао, и у свему живео.

После ових излагања јавља се питање: а да ли постоји трагика која обједињује и трагину Коштани и трагину Митна, а и трагину хаџи-Томе као оличења патријархално-хаџијског тамничара? Дакле, постоји ли трагика која би била заједничка и Коштани и ликовима друштвено и хијерархијски супротним од Коштани?⁵

Још је Хегел, разматрајући својства трагедије, утврдио да обе противничке стране у трагичком сукобу — узете за себе — је су у праву, иако обе стране свој циљ остварују само негацијом оне друге, супротне стране.⁶

Шта је „хаџијска страна“ негирала Коштани, а шта је Коштана негирала, на пример, Хаџи-Томи, казује сама драмска радња комада, и то је лакше уочити него оно по чему су обе стране сличне, узајамно допуњавајући, или чак и идентичне. Дакле, и у овом комаду видљив је сукоб супротности, али целовито сагледавање изискује да се уочи и јединство тих супротности, и отуда се поставља питање: по коме је својству Коштанин живот — упркос свим разликама — исти са животима на хаџијској страни?

Међусобну супротност између поменутих начина постојања повезују међусобне привидности: као што је Коштана била освојена привидностима о хаџи-Томи, Митку и Стојану, па је и једна и друга страна — живећи у стегама патријархалног деспотизма — истовремено живела и у оквирима а и стегама неприметних ограничења наметнутих привидностима које су деловале као заробљеништво духа, иако се нису доживљавале као заробљеништво. Напротив, и заљубљени Стојан, и Митке, и на крају пробуђени хаџи-Тома, сви они доживљавају Коштану као занос експанзије и узлет свог духа, не примећујући суштину: да су они Коштаном не само освојени, него и заробљени, као што Коштана — због тога што осваја друге, не примећује колико је и сама заробљена, још пре насилне удаје.

Сви ликови Боре Станковића на свом путу кроз живот, својом пригушеном, неиспољеном и снажном унутарњом емотивношћу — несвесно претварају спољну јаву или стварност око себе у своје сневаче, као што свој сан преображавају у своју стварност: зато ликови Боре Станковића живе на узајамном прожимању јаве и сна или на прожимању стварности и привидности подносећи подједнако сурова отрешњавања и од стварности, и од привидности, јер, живећи у стварности, они живе сједињени и са својим привидностима о тој стварности, а живећи с привидностима они живе притиснути и стварношћу и привидностима.

5 Ово питање је произишло из компаративног проучавања трагике Боре Станковића с једне стране, и старих грчких трагичара Есхила, Софонла и Еурипида, с друге стране.

Видети: Миленко Мисаиловић, *Поетика трагике Боре Станковића*, Врањски гласник, нб. XIV—XV, 1982, стр. 163—240.

6 *Естетика*, III, Култура, Београд, 1961, стр.575.

И као што ликови Боре Станковића потпуно или отворено жуде да се ослободе од патријархално-хаџијске стварности, исто тако ликови, у свом развоју, долазе у онолност да се морају раздвајати и од својих привидности.

А привидност је непосредна датост, оно што и јесте и није, и што постоји и не постоји: привидност је површинска слика нечега која заклања или скрива језгру или суштину: и непосредно посматрано, биће човека само је спољашња кора или завеса иза које је скривена суштина људског бића, и тек после низа животних ситуација, открива се да људи оно нас нису такви каквим се непосредно или споља приказују.

Тако долази до отрешњавања од привидности или илузија: и ако илузијама бива кажњена брзина разума да што пре сазна, схвати или разуме — освешћавањем или разочарањем бива награђена упорност разума у стремљењу да открива оно што постоји иза заваравајуће очигледности, коре или завесе: а то је скривена језгра или суштина.

Тако је Коштана, као и остали свет око ње, имала илузију о владајућем патријархално-хаџијском реду и поретку, јер је имала илузију и о несаломљивој моћи и снази хаџи-Томиној, на пример. Међутим, Коштана доживи да сломи својом песмом и младошћу чак и силног хаџи-Тому, и он занет и опијен Коштаном, уводи је и у своју родну кућу, и у хаџијској кући, она, Циганна, изненада постаје највећа хаџи-Томина вредност и драгоценост.

Уводећи Циганку у кући, хаџи-Тома негира своју највећу светињу — дом и огњиште, негира своју породицу и прошлост, свог сина и све остало, јер изнад свих својих вредности он уздиже Циганку Коштану, иако је она била објенат његовог презирања и симбол друштвене сувишности уопште. Дакле, Коштана доживи да хаџи-Тома није оно што је она замишљала да јесте: није истински хаџија.

Исто тако и хаџи-Томина син Стојан, заљубљен у Коштану, није оно што он осећа и мисли да јесте: иако је у стању да се одрекне и оца и мајне, и да с Коштаном „бежи у свет“, он није у стању да се одрекне свог егоизма и схватања да Коштана, пошавши с њим у свет, постаје само његова својима. А од тог поседничког или патријархално-хаџијског схватања љубави и брака, Коштана се плаши, и она не може да прихвати бран у коме ће она робовати, макар била и вољена: она свој бран замишља као ослобођење од страха да би истински могла да воли и да се истински некоме преда.

И над чак и Стојан, који Коштану заиста воли, воли је поседнички, својински и себично-господарски, како је онда, на прави начин, могу волети нени други људи?

Зато Коштана, сагледавши лице и наличје љубави и пре него што је љубав доживела — на питање Стојана:

„Кажи ми да ли си ме бар надгод волела?“

Одговара „бесно“:⁷

„Нисам! Никога нисам волела! И никад нећу да волим“!

Овај *бесни* Коштанин одговор произилази не само из одбијања Стојана, него и из сагледавања себичности у љубави и поседовања у браку.

То сазнање бисмо могли сматрати трагичним освешћавањем Коштане.

Тако се Коштана изненада суочава са поразним сазнањем да ни Стојан није Стојан каквог је она до тада замишљала: још поразније је што она увиђа да је Стојан, у ствари, још лакомислено дете које не види ни оно што она, Циганна, види. . . А он би, хаџијски син, морао бити мудрији од ње, и видети боље него она, и зрелије него она. . .

Последња трагична привидност од које се Коштана болно растаје јесте — Митке, коме су се некада и турске паше „склањале с пута“: тај Митке — који је некада био у стању да учини и оно што је било изнад људске моћи да се учини, и Митке који је Коштани био заштитник пред љутитим хаџи-Томом — сад тај исти Митке није у стању ни од неправедног насиља да заштити њу, немоћну Циганку, а како би био у стању да помогне неком ко очекује већу помоћ?

И над се тако сазнањем рањавана — болно одвојила од својих привидности, шта јој вреди и немоћна мајна: и мајна је привидна мајна над је немоћна, и зато Коштана хоће да се и од те привидности ослободи да би била зиста сама и истински сама.

И зато Коштана мајку „одгурне“ (нако каже Бора Станковић), и то у часу над је њој мајна, а и она мајци, најближа од свих бића и најнеопходнија од свих људи.

Као што се Коштана од себи супротне патријархално-хаџијске друштвене хијерархије растајала, ослобађајући се некадашњег и привидног заједништва оствариваног свирном и њеном песмом, исто тако је и Коштана за хаџијску страну била оличење многих привидности.

Хаџи-Тома је у Коштани гледао оличење моралног пада а доживео је да је њен морал, по чврстини, изнад хаџијског; хаџи-Тома је у Коштани видео безвредну Циганку која само упропашћава људе, а доживео је да и он сам Коштану уздигне изнад свог хаџијског угледа, па чак и изнад самог себе.

Стојан, освојен љубављу према Коштани, истовремено је освојен и уверењем да ће Коштана припасти само њему: међутим, она му бесно добацује да „никога није волела и да никада неће волети“. Тако се Коштана — као симбол и оличење љубави — Стојану открива као сурова негација љубави, а и као живи доказ да љубави уопште — нема.

И Митке се пред Коштаном морао раставити од нених својих привидности: не само што је увидео колико је и сам заробљен и немоћан, него је схватио да је одзвонило његовој животној и поседнич-

7 „бесно“ је дидаскалија Боре Станковића.

кој моћи; све је прохујало и остало је само сећање али не као утеха већ као казна.

„Све што иснаја, све имаја, Хатови, сабље, пушке, жене... Коју девојку неје погледаја, само њојне носе неје замрсија и уста целиваја. Ниједна му се не одрече, ниједна га не превари...”⁸

Као што се Коштана насилно и изненадно удаје, исто тако и Митке изненада схвата да ће удајом Коштане изгубити и последње животно упориште, а и илузије које му је Коштана будила и оживљавала: удајом Коштане заробљава се њена мтадост и лепота, али се распада и Миткова моћ и слика о себи, јер је само уз Коштанину песму Митке могао да се исказује и остварује, само уз Коштанину „младост и лепотињу” Митке је убеђен да је био оно што он мисли да је био.

Митке доживљава Коштану као оличење онога што му је најдраже, а и као свог двојника: удајом као обликом смрти тог двојника, пре-стаје уистину и Митков живот.

Зар је — некадашњи ноћни Митков живот доспео дотле да виси о концу који држи у руци немоћна Коштана?

Тако ни болем надахнути Митке у сагледању пролазности, није ни помишљао канва трагика оченује Коштану све док трагика није стигла: а тада ће се Коштана, то оличење Митковог сна о младости и лепоти, пред његовим ногама — молећи за помоћ и заштиту — преломити као травка под неосетљивом стопалом и остати тако без жеље да живи и без моћи да умре.

Као што видимо, осим појединачних трагичних судбина свих ликова у комаду *Коштана* — постоји и заједничка трагика која обједињава и трагику Коштане а и трагику хаџијски супротне стране: ту највишу и заједничку трагику, као трагику првог реда (за разлику од појединачне или личне трагике као трагике другог реда), могли бисмо назвати раздвајање бића и привидности с обзиром да је у стваралаштву Боре Станковића људско биће сједињено са привидностима и да је одвајање бића од привидности не само неминовно, него је и трагично.

Али док у комаду *Коштана* затичемо ликове већ сједињене са привидностима, па се привидности дограђују или разграђују, дотле у својој изванредној приповеци *Увела ружа*⁹ Бора Станковић показује како привидности још у детињству настају и како, заједно са узрастом

8 (...) Коју девојку није погледаја, само њојне носе није замрсија и уста целиваја. Ниједна му се не одрече, ниједна га не превари, а он све ги целиваја, све вараја и — болан, болан бија. Болан од како се родија. —Тој сам ја!... (подвукао М. М.)

9 Приповетка *Увела ружа* (из дневника) написана 1899. године и уврштена у збирку *Из старог јеванђеља*, по својом општељудском садржајношћу и дубоким, непролазним значењима представља врх југословенске приповедачке прозе а и ретку вредност у антологији светске приповетке.

Под истим насловом *Увела ружа* Бора Станковић је (после 1927. године) објавио још једну приповетку.

Видети: *Сабрана дела Борисава Станковића*, књига шеста, Реч, Просвета — Слово љубве, Београд, 1979, стр. 24.

безазлено заљубљеног дечана и девојчице, расту и сазревају и њихове узајамне привидности.

Откривајући колико су привидности својство људске природе, почев од детињства па све до освешћавања или док привидности могу да трају, Бора Станковић, истовремено открива и колико су привидности друштвено својство, и колико је врста и структура привидности условљена врстом и структуром друштвене средине.

Јављајући се још у детињству, привидност заједно са детињством, расту и сазревају и док једне пролазе, друге привидности настају, прожимајући и идуће, младалачко доба, а освајајући и даље, зрело доба: а и тада као и до тада, од неких или болујући, иако им раздвајање од многих привидности доноси духовно оздрављење или освешћавање.

И у приповеци *Увела ружа* пратимо како се развија узајамна и чедна љубав између дечана и девојчице, и како та љубав, временом сазрева и из психологије детињства, прелази у психологију телесно пробуђеног младалачког доба постајући, најзад, и узајамна љубав зрелог доба.

Истовремено, Бора Станковић открива и одговарајуће привидности као пратећу лепоту а и пратећу, иако невидљиву, трагику те љубави, све док трагика између њих двоје, друштвеним околностима и неумитном стварношћу, не буде остварена и откривена.

Пошто је она задојена безазленим и чистим поимањем свега и живи сједињена са привидностима и о себи и о њему, и пошто је он занет привидностима и о њој и о себи, над најће нужност да се од тих привидности раздвајају и да се од привидности, као од својих заблуда — одричу, онда ће обоје бити утолико трагичнији уколико су више припадали својим привидностима: јер он је припадао најпре својим привидностима о њој, па тек после и њој — стварно, као што је она више припадала својим привидностима о њему него њему — као стварном хаџијском потомку коме ће бити ускраћено да се везује са девојком друштвено нижом од себе.

И раздвајајући се од својих привидности, и он и она су двоструко трагични, јер се раздвајају најпре од стварне особе (она од — њега, а он од — ње), а потом и од својих привидности о тој особи: ово раздвајање од својих привидности често може бити болније, дубље и трагичније него раздвајање од стварне особе.

Јер, упркос незауостављеној људској тежњи за сазнањем, као природном људском својству, људско друштво често поставља одређени систем сметњи сазнавању истине и на тај начин што умножава привидност о себи: зато постоје границе људског мишљења и искуства које произилазе из постојеће друштвене структуре, а не само из људске природе која је у свим моћима ограничена.

Према томе, привидности произилазе из граница људског искуства и мишљења које произилазе и из одговарајуће друштвене структуре.

Откривајући друштвено порекло привидности или привидности као друштвено својство, а и као својство људске природе, Бора Станковић још у приповеци *Увела ружа* открива своје главне координате у схватању трагине: ако жеље, ченње, страсти или нагони представљају животне вертикале, онда би свенуолике привидности могле представљати животну хоризонталу, те би се трагичне координате Боре Станковића могле и схематски приказати овако:



Приказујући како људско искуство изазива, рађа и развија привидности, Бора Станковић је исто тако приказао и како људско искуство ствара могућности освешћавања или раздвајања од привидности без обзира колико је то болно, трагично или колико су људи од привидности неизлечиви. И кад се привидности одбаце, један део људског бића мора да умре, а живот са остатком себе никад не може бити онај живот као кад се живи целином себе.

И сурову трагину управо тог делимичног живљења, Бора Станковић осветљава приповетком *Увела ружа* која представља кључ за разумевање не само изражајног система Боре Станковића него и његовог уметничког мишљења и закључивања, а и систем идеја уопште.

Захваљујући том систему уметничког мишљења или систему идеја, и могли смо уочити како сједињеност с привидностима и раздвајање од привидности представља трагичне константе у стваралаштву Боре Станковића: да бисмо то доназали, узели смо за приказ комад *Коштану* и приповетку *Увела*

ружа. И један и други пример откривају да снага привидности може бити чак и већа од снаге стварности, и да привидности могу изазвати већу трагину него што је може изазвати свана стварност.

Јер стварност и привидност, ма колико у суштини биле различите, могу бити равноправне по позицији људском духу, иако не могу бити равноправне по стварној вредности у животу.

И као што је трагично свако одвајање од привидности, исто тако, трагично је и раздвајање стварности од фикције (или илузије), и пошто је свако раздвајање или одвајање људског бића од привидности повезано и са одвајањем или раздвајањем стварности и фикције — онда та дијалентичка повезаност изазива не само мултиформну егзистенцију линова Боре Станковића, него и њихову мултиформну трагину.

LA TRAGÉDIE MULTIFORME ET VARIE DES PERSONNAGES DANS LA CREATION DE BORA STANKOVIĆ

R É S U M É

En observant la variété et plusieurs formes de la tragédie dans les personnages de Bora Stanković, l'auteur éclaircit comment les personnages vivent liées avec ses apparences de soi-même et du monde autour d'eux, et comment la cause de la nécessité ou de la besoin doivent se séparer — les personnages deviennent tragiques.

En montrant à la société et à la nature humaine comme la source et l'origine de l'apparence, l'auteur montre en même temps aux apparences comme la limite de l'expérience de la pensée humaine, et c'est pour quoi l'expérience et l'opinion s'apparaissent aussi comme porteur de l'apparence mais aussi comme conscience de l'apparence.

En éclaircissant cette tragédie multiforme et varié des personnages dans l'oeuvre de Bora Stanković l'auteur analyse les personnages dans l'oeuvre dramatique *»Koštana«* et les personnages du récit *»La rose fanée«*, en montrant qu'on existe dans ces deux divers genres un moment communs *»la constante tragique«*: se sont les apparences et leur influence sur les conditions humaines.

Milenko Misailović

КОШТАНА ИЛИ НЕМОГУЋНОСТ СЛОБОДЕ

После Његоша и Вука, Бора Станковић је један од најмоћнијих духовних изданана овога тла. Он је, управо, сав у тлу, у бићу језика и говора. Данле, у корену народа. Зато је Бора Станковић (што је само наш парадокс) и потискиван, гуран у страну, подцењиван, немилице ударан, и у животу и у књижевности, јер су не само разни клуподери ове литературе, и разни тренутни „играчи“ и „трагачи“ светских помодних прилика, а не свога корена и тла преко кога се само и може досегнути свет универзалног, све чинили да се ова истинсна и најмоћнија струја српске литературе обиђе, локализује, смањи. То се, видљиво и невидљиво, чини и данас, и Андрићу и Црњанском и Селимовићу и Ћопићу и Куленовићу и Лалићу и Госићу, да даље не ређам. Али звезда Боре Станковића- упркос свему, не тамни. Напротив, временом је све сјајнија и јача, баш зато што је „од земље“ и што „говори од земље“ (јеванђелист Јован). Но, све је то дуга и посебна прича о нама и нашим менталитетима. Зато ћу се окренути, макар и кратко, Борином делу.

Погледајмо како човек, у делу Боре Станковића, не може да оствари своју слободу, јер му је (ту слободу) средина, време или власт, онемогућавају, окивају, ограничавају, укидају. Самим тим човек бива немоћна травка у поретку ствари (не само у вечности) бива, данле, омеђен, ограничен, спутан и „усмераван“ од других. Ти други су они који му „удешавају“ живот па тиме и његову слободу. То значи да човек није свој, да се иселио из себе и да постаје „неко други“. Ово се особито осећа и види у драми „Коштана“. (Како је све у „Коштани“ једноставно а сложено!)

Пођимо редом.

Ускрс у Врању. Април. Пролеће. Слава. Све се радује животу. „И гора и вода се весели“. Пуна слобода и у њој „жива рана“ која се зове Коштана.

Оно Коштане се „бесни и трчи“. Коштана је лепота. Коштана је слобода. Коштана је игра. Коштана је песма. Коштана је омађијала свет: пред нама је дионизијска поама. Али њу прати и сјај људске крви.

Лепота, песме и слобода као да угрожавају свет и поредак ствари, законе средине и систем власти.

Експлозија лепоте, ероса, песме и слободе ремети мир, разара тишину света. И да би се поново успоставила равнотежа, ход старог времена и уходаности поретка ствари — потребно је укинути слободу, онемогућити песму, наоружати лепоту, зауставити игру, ухапсити Коштану.

Зато хаџи Тома (који је моћ) бесни на Арсу (који је власт): „Па што се не уда? Што ти то — силом! Зашто си власт?” На то Арса одговара: „Па то и радим”.

Покреће се, значи, механизам репресије, а то значи: што пре, са видљивим и невидљивим средствима, сасећи песму, онемогућити слободу, прогнати Коштану, вратити се „миру”.

И Коштана немоћно вапи: „Куда да бежим”? И додаје притиснута насиљем које је стеже: „Зар из собе да не изиђем”. Лош може, у беспомоћном крику, само да бунца о одласку у немогуће: „Води ме тамо! Тамо! Тамо”!

Али је моћ власти и поретка ствари неумољива. Зато јој Митке каже: „И тамо земља и овде земља! Зар горе? Горе је високо, а доле тврдо!”

На крају: полиција бдије над утамниченом Коштаном. Кола су спремна. Коштану удају за Асана, а у суштини је хапсе и одводе у прогонство. Хапси се, значи, песма, унида се слобода.

Писац „Коштана” слуги: слобода и човек не могу да се сједине, могу се сјединити само мука и човек.

И свирање сватовца у финалу драме — јесте ренвијем човековој слободи.

Коштану воде у изгнанство, и тада се успоставља уходани систем и поредак ствари.

Тако иза природне и неспутане експлозије Коштанине душе и песме (читај: слободе) остаје пепео. Побуна је угушена. А што је најужасније: жив се у земљу не може, већ се најпре мора отпатити живот, мора се најпре отпатити немогућност слободе и умрети, па се тек онда вратити земљи.

И то је оно што Бори Станковићу даје снагу универзалног називања и значења о човеку и његовом удесу на земљи (читај: снагу савремености).

„Коштана” још чека свог правог редитеља. Баш зато што „Коштану” треба читати слојевито како је и написана.

У времену необавезних „резова” и помодних наноса, суштина дела се или не зна или се често обилази, па неодговорност сматра да није дужна да чува и отвара суштину. Неодговорност даје слободу привидностима и незнању које је, на овом тлу, веома често моћније од знања.

KOTŠTANA OU L'IMPOSSIBILITE DE LA LIBERTE

R é s u m é

D'abord, l'auteur donne l'introduction à propos de Bora Stanković, en rappelant qu'il était toujours comme l'auteur du pays, insuffisable expliqué qu'il était aussi rétréci, et fouetté dans la vie comme dans la littérature, et qu'il était constamment frustré prétendument comme »poète de Vranje« mais il est en réalité, en même temps poète de Vranje et poète du monde, parce que Vranje est métaphore pour le monde et à l'aide de Vranje il a atteint le monde.

Dans la deuxième partie de l'exposé Komanin montre à partir de l'exemple du drame »Koštana« que les personnages de Bora ne peuvent réaliser la liberté. L'impossibilité de la liberté de Koštana qui a été mariée d'Asan, c'est-à-dire elle devint prisonnière, (et en même temps arrête sa chanson) ouvre les nouveaux aspects et les nouveaux espaces et à cette manière Bora remonte »Koštana« jusqu'à la pression universelle dramatique.

Žarko Komanin

БРАНКА КРИЛОВИЋ

МОГУЋЕ И НЕМОГУЋЕ ЖЕНЕ — ВУЛГАРИЗОВАЊЕ ЖЕНСКОГ У ДЕЛУ Б. СТАНКОВИЋА

Толеранција јесте пожељна у простору уметности, нарочито ако је ова позориште, тј. променљива на тај начин, али случај Бора Станковић у контексту позоришта данас, јесте нена мала хаварија, једно повремено манипулирајуће место.

Актуелност и непотрошивост жеље, пусте жеље... основног принципа Станковићеве драме, циркулише данас репертоарима помало трансвеститски. Зависно од ситуације је или обзир спрам националне баштине или — комерцијализована варијанта бившег дерта који још увек има сагласја у урбаним жудњама.

Похрањања углавном у женски принцип (био он субјект или објект) Станковићевска страственост, задата опште цењеним, телесним бујностима и линијама, најчешће бива интерпретирана и буквалним биолошким појавностима, свесно утренираним за изазивање што масовнијег гледалачног војеризма, најпросечнијег квалитета. Друга претпоставка такозваног станковићевског женског, у савременој позоришној варијанти, је естрадни педигре, легализован већ извесним симпатијама или идолопоклонством. Истина, у јелек еротске Аниме улази наткад и протагонисткиња репутације и жанра супериорнијег од услуге која се од ње очекује. И то, што њен залог није довољан да ликвидира слушање идеалне блуднице авлијског типа, оставља тајну Б. Станковића и даље нерешивом.

Добро је. Да су се одиста мушнима догађале онакве жене, тј. да се могло загребсти у коњу идеалне драгане она би престала то бити, жеља би се докрајчила, драма ишчезла... Ту је нешто и од других жена, али мислим углавном на звезду Станковићеве драматургије а данас вероватно њено најстрадније лице... Коштану. Био је, у вези с њом, један тренутак необичне наде и опасности, продуктивне опасности, која је, претпостављала сам, тај лик могла умножити и искушати у сентименту генерације која се данас у већини лажно представља. Мислим на дизајниране, слободоумне малолетнике, који иза осам ипак смерно одлазе у чедне спаваћице јер се међу хиљадама вршњана у рок-вибри-

рајућем штимунгу спроведе и чулно осипање друге врсте. Занимао ме је тај слој страствености, контакт два времена која су се могла наћи у простору позоришта „Нова осећајност” у Пивари, у београдској Скардарској улици. Јер требало је да у оквиру „Годо-феста” буде изведена и „Коштана”. Живо ме је занимало како ће у једној привидној прошлости, оплемењеној уважавањем патиниране географије по зидовима Пиваре, истовремено у амбијенту високоурбаних могућности, Мирјана Карановић, или било која жена хладне бисте, изазвати, и коју врсту вибрација. Та Коштана се није догодила... И не верујем да ће Мирјана Карановић то бити, просто зато што не поседује врсту топле, женске покорности а и зато што је у међувремену, у »Confiteou«, на сцени Народнoг позоришта, где живе многе Коштане, груди показала револуцији што је безопасније од Миткетове шаке. Дакле, нада да ће се „Коштана” збити у „Новој осећајности” у Пивари или дворишту „Годо-феста” остаје.

Лапсус око избора глумице која ће играти Коштану по нашим позориштима је скоро типичан: редовно се тражи неко ко личи на претпоставку о тој количини ероса или ко ће то, над се завеса дигне, кренути да производи. Ретко глумица која у битном може изанимирати штимунг представе до еротичне атмосфере.

Једна од наручених да игра Коштану, певачица Маја Оцанлијевска, доживела је овације на премијери. Клањала се дуго док је сама завеса није укинула.

Сигурно један од циничнијих аплауза Бори Станковићу. Упропашћена, па и вулгарна изазовност, темпирана углавном у женске бокове, сличнија површно — естрадном него омамљујућем зову, шверцовала се те вечери у врањским димијама.

Наравно, не исцпрљују поетину Боре Станковића само његове јунаниње својим еросима. Можда још јаче (мада у границама истих жудњи) дејствује отпор животной рутини, призив на поништење крвног поретна, искушавање границе трпљења. Али, у већини представа, тензије и катарзе се базирају на чочецима и ритмичном телесном лелујању.

Расинова Федра се прошле године, на сцени Old Vica, у Лондону, докрајчила без узлазног крика... Радикалан заокрет у једној смрти која се деценијама спроводила другачије.

Не знам, међутим, Коштану која одбија да буде очајна што ће замућан одгођене страсти разрешити пред непознатим драгим. Исте собе, авлијски декори... а друге се не отварају. Шта је чулност Станковићевих јунака пре него што уђу у простор страдања, како изгледају? Отуда мислим да је било битно да Коштана буде у „Новој осећајности” и да Митке буде Мето Јовановски или обрнуто — свеједно је. Међутим, по закону Станковићевог кључног емотивног принципа „Од свега у ствари није било ништа” — слутња и нада се настављају.

LES VRAIES FEMMES ET LES FEMMES IMPOSSIBLES
— VULGARISATION DU FEMININ DANS L'OEUVRE
DE BORA STANKOVIĆ

R É S U M E

On peut dire que pour certains analystes de l'oeuvre multiforme de Bora Stanković avant tout emotive et complexe, il semble marginale, que sur le plan de l'eros féminin celui — ci est sur la scène profané, vu la lativité des limites »du vulgaire« et »innocent« dans les domaines des passions. Considérant la nuance primordiale des ardeurs émotives puisque la femme chez Bora Stanković n'est pas n'importe qu'elle femme, ni seulement charnelles, avec cet simple ouvrage je voudrais corriger un peu la cupidité qui est très présente, et avec laquelle on remplace la femme de Bora Stanković et »offre« certaines autres fausses femmes, certaines Koštana qui sont inexacts.

Branka Krilović

ГРАДИМИР МИРКОВИЋ

МАРГИНАЛИЈЕ О „НЕЧИСТОЈ КРВИ“ И „КОШТАНИ“*

ДРАМАТИЗОВАТИ

Прерадити, или израдити у драмској форми, преобратити недрамску материју у драмску форму, реализовати текст у сценској акцији.

THEATRE LANGUAGE

A dictionary of terms in English

Bowman and Ball

New York

I

Никад потпуно досегнути идеал драматизације био би да се уобличи, самосвојно, у драмски комад, да поседује аутономну вредност попут свог исходишта (романа, приповетке, и тсл.), равна и равноправна њему. Идеал доброг позоришног комада јесте да се преобличи у значајну позоришну представу. У овим равнима, чини се, укидају се формалне и остале битне разлике између позоришног комада и драматизације. И позоришни комад и драматизација улазе у позоришну радионицу равноправно. Тек у позоришној представи добијају своју меру и разлог, смисао и покриће. И позоришни комад и драматизација подједнако проширују могућности позоришног чина, обогаћују његову суштину и чвршће заснивају његову опредељеност у времену.

Најсажетију и науопштенију дефиницију драматизације понудио је Олдос Хансли. Она гласи: „Драматизација је савлађивање једног медија другим и узајамно је прилагођавање два различита медија“. Овим

* Први део овог рада под насловом „Са маргина Нечисте крви“ објављен је у часопису Театрон бр. 7. 1976. стр. 100—103. Други део рада под насловом „Коштана пунокрвна драма“ објављен је у часопису Градина, 1983. у тематском броју „Бора Станковић — Старо време ново читање“, стр. 108—126. Оба прилога у новој редакцији објављујемо као тематске прилоге са „Борине недеље 1985“.

нас лцидни Енглез враћа на прастару и вечну тракалицу, на питања: Шта је суштина позоришта? Покрет или реч? Игра или текст? Глума или литература?

Култ времена, друштвени диктат духа, разбор културе и смеслост позоришта и позоришника дају одувек различне одговоре и акценатују могуће недоумице. Међутим, бар у нас, пречеста и дуго понављана уверења да је драматизација „нужно зло“, „узалудни покушај“, „незрели хибрид“, „банализација“, или „брутализиација“ — сва ова уверења и судови несумњиво одузимају позоришту његову аутохтоност и самосвојност стављајући му у корен ПИСЦА и РЕЧ, обавезујући га да буде ВЕРНО ТЕКСТУ и ПИСЦУ, свдећи га, најзад, на РЕПРОДУКТИВНУ УМЕТНОСТ.

Ако је позоришни комад — по Питеру Бруну — „недовршени роман заокружен представом“, онда би се могло рећи да је драматизација недовршена представа заокружена романом, приповетком и тд. А кад је реч о ВЕРНОСТИ ПИСЦУ И ТЕКСТУ, вредности која обавезује позориште и позоришнике, било да се ради о позоришном комаду или о драматизацији, чини се да је позориште најверније своме позвању само у случају кад не изневерава само себе.

ИЗАЗОВ

У случајној паузи једног нашег разговора о свему, свачему и ничему, управник Народног позоришта Београд, песник, драмски писац и ненадмашни козер, Велимир Лукић овлаш ме упита: „Можеш ли да драматизујеш Борину НЕЧИТСТУ НРВ?“

Неоченивано питање обично изазове непромишљен одговор, тано да се касније обојица саговорника кају: један што је одговорио, други што је запитао.

Рекох: „Понушаћу. . .“

Било је то рано пролеће, или касна јесен свеједно, 1973.

КАРИКА

Сва моја нејака предузећа и искуства у дотицању и откривању сценске енигме Бориног вилајета почивала су, полузаборављена, у раду на представи КОШТАНЕ Народног позоришта у Нишу, која је премијерно изведена септембра 1970. Био је то покушај сценске ритуализације овог уклетог комада, са најдужим сценским животом у нас, комада са тврдокорном, динасаурском традицијом играња и тумачења, са проклетом историјом свог настанка и трајања, са својом податношћу која обећава успех и пуну насу истовремено заводећи своје приврженике у замамни густиш питања без одговора, клишеа без покрића, заблуда без препознавања. Био је то покушај да се:

— избришу границе чинова и васпостави континуитет сценског збивања;
— заобиђе натуралистички декор у име једне сценске и ликовне метафоре која би својим значењем, преображајима пред очима гледалаца и

актера, само постала лице комада (представе) са сопственом судбином (сценограф Велизар Србљановић);

— заокруже и међусобно испреплету судбине свих личности комада, од немог Асана до занемеле Коштане;

— песма, као статични моменат на сцени, осмисли сценским догађајем;

— открију и изразе многоструки односи међу личностима комада изван самог текста, упркос тексту, или друкчијим тумачењем текста;

— песма и игра учине драмски функционалним, речју да се „Комад из врањског живота с песмама” игра као сценска поема, поема о људској судбини.

ПРЕТХОДНИЦИ

Познато је: један од последњих снова Бориних био је да сам драматизује НЕЧИСТУ КРВ. Сан недосањан, неостварен. Сведоче о томе пабирци, фрагменти, цртежи Борини. Две драматуршке скице, прегршт дијалога, овлашна скица декора Марковог дворишта.

Широј јавности данас је скоро непозната драматизација Аритона Михајловића, која је премијерно изведена у Народном позоришту Београд 1933. у режији мог покојног професора режије Јосипа Кулунџића, у денору Сташе Белонанског, са Надом Ризнић и Блаженком Каталинић — Софкама, Добрицом Милутиновићем — ефенди-Митом, можда и због тога што се на сцени није дуго одржала, а можда и због памфлетске критике Милана Богдановића који ју је оквалифиновао као „сценску брутализацију романа”.

Са драматизацијом Томислава Н. Цветковића, премијерно изведеном у Народном позоришту у Лесковцу октобра 1974. у режији Јована Путника, инсценацији и костимима Предрага Цакића, имао сам прилике да се упознам на сцени Југословенског драмског позоришта у Београду новембра 1974, у време гостовања Лесковчана. Моја драматизација је тада већ била готова и било је посве другачија од поменутих.

ПОЛАЗИШТЕ

Неостварени Борин сан, недобачена верзија Аритона Михајловића, фрагментарност покушаја Цветковићевог, чињеница да НЕЧИСТУ КРВ тек треба освојити за позориште, за гледаоце, обесхрабрујуће сазнање да Софка почива у напуштеном и загубљеном фондусу времена, као Трноружица у паучини спокојног заборава, већ више од 40 година, помисао да је, можда, најбоље да тако и остане — све то ме је неуमितно и онеспокојавајуће вратило исхитреном пристанку „Понушаћу”... И већ уобличеном торзу драматизације. И, наравно, питањима: Како сам је, заправо, започео? Одакле...? Да ли то штогод вреди?... Не би ли било најбоље да одсустанем?

Позориште је увек на почетку, позоришници на првој проби увек почињу од почетка, а крај је несагледив, непредвидљив, претећи неизван.

Ја сам морао да почнем —од краја романа.
Од краја представе будуће, буде ли је.

Кажу, Бора је био принуђен, у штампарији, да скрати текст романа за одређени број табача на захтев издавача па је у брзини, недоумици, из гнева или ината —избацио крај романа! Невероватно. „А он много казује.“ Какав је био крај? У чему? Како непрозирној магли ухватити реп?

Борин свет је затворени свет. Круг у којем је све дано. Споља: уздржаност, маска, мера. Унутра: лавина жеље да се из круга изађе, страсан сан о немогућем, врела крв и вруће месо, безмерје. Круг привидне хармоније и реда склоних експлозији и хаосу. Отуда, Бора није списатељ социјалних или натуралистичких романа и приповести. Вокација му је поетска, и снага. Недоумица како „измислити“ крај, претвара се у двоумицу почетак и крај? Како почети, како окончати Чиме? И тако — хватам се *мантафе*. То је онај обичај на Ђурђевдан, да старије жене говоре турску поезију, цвећу и девојкама-удавачицама, лирску поезију, омамљиву, о мушком, о скривеним сновима, о ознојеним жељама, о женском, о бесаним жудњама. (Приповетка ЂУРЂЕВДАН)

Чини се да су Борине приповести срж његове поетике, израза и кичма његова дара, његових највиших узлета. Истовремено, приповести су онај спасоносни падобран којим се сигурно приземљује, погађа центар, само је потребно вешто баратати конопцем, одабрати мету, опустати колане и затезати узде које је он сам спleo и замрсио сваним грцањем своје недовршене реченице.

Почетак је ту — *мантафа*.
Крај је ту, такође — *мантафа*”.

Остало — роман сам, недовршени, разголемљени, искидани и речљиви дијалози и фрагменти недовршене Борине драматизације и — приповести његове.

ЧВОР

Треба ли у наслову романа, у *нечистој крви*, тражити одгонетку за све што веже и развезује чвор људских судбина тако штедро сплетених у колоплет трагичног сјаја тамног Бориног огледала?

Мислим... не треба. Посредно, помаже ми да се одлучим Милан Предић: „Ми нисмо очекивали једну потпуну интеграцију *нечистом крвљу* свих личности и материјализацију реалистичног гледања једног темпераментног писца. Значење наслова отишло би сасвим у један правац што нију у роману.”*

Могу да се вратим — кругу.

Те наше и нашке свадбе крви, присилно орођавање богатог гејана и осип-

* Милан Предић *Еуфоризам или судбина глуме*, Стеријино позорје — драматуршки списи, Нови Сад 1970, стр. 134.

ромашеног големаша, то отужно мешање бившег господства и скоројевидне моћи, то несувисло спрезање лаковане ципеле и неуштављеног опанка, као да је одавно наш немилосни усуд који долази по своје, поглавито у она преломна времена кад обезвлашћени моћници купују зрелом лепотом својих кћерки спас сопственог образа од наступајућих силника, алавих и пустопаших.

Тај и таков насилни спрег порађа злу крв, тамну савест, мутну свест, осветничку помаму. Воденични камен примитивних страсти дроби оно што је најнеотпорније и најпролазније, најдрагоценије: лепоту. Лепоту људскости увек присутну у Борином делу.

СТРУКТУРА

Ако је у Борином рукопису контраст превасходни стилски принцип, или ми се тако чини, онда смењивање хармоније и хаоса, елеганције и сировости, уздржаности и сурове махнитости, потискивања и експлозије емоција, естетизације и грубости, сучељавање свега у непосредном следу и судару — сугерише структуру драматизације. Отуда, драматизација има два различна дела. Два различита света. Јер, две су свадбе (Миодраг Стајић луцидно закључује: „Централни мотив НЕЧИСТЕ КРВИ је удаја.”), а ако је свадба у врху драме, онда на свадбеном ритуалну почива драматуршка структура драматизације:

— свадба код Софкиних, сва у горком полугласу, у ритуалу на врховима прстију, погребној тишини и укочености, благој од скриване несреће и разливеној од немоћи и предаје, господски уздржаној и свадба код Марка, у знаку и звуку мамуза, ратничког алакања, сељачки пустахијског надигравања и надголемљавања, натпијања, у хуци и помами ослобођене, нестидне, тријумфалне анималности.

Недоумице и двоумице тако слажу торзо драматизације, грубо још, брзом, небрижљивом мистријом. Финије обликовање намењено је, као и увек и одувек, позоришној радионици и позоришницима.

КРУГ

Најпосле, три су простора у драматизацији, три атмосфере, три света, три знака и значења, три жрвња у међусобном односу, додиру и судару:

- свет ефенди-Мите,
- амам,
- свет газда Марка

Кућа и свет ефенди-Митиних, на почетку су празни, испражњени, да би се на крају, на свадби, испунили. Кућа и свет газда Маркових, на почетку, на свадби, препуни су, да би се празнили и испразнили на крају. Амам, свет женског, је међупростор, раскршће, светилиште и чистиште Софкино.

(Узгред, на генералним пробама НЕЧИСТЕ КРВИ у Народном позоришту у Београду, децембра 1975, понеким су ми савето-

вали, а после премијере многи, да из представе одстраним сцену у амаму.

Разлози: представа бива сажетија, непосреднија је и јаснија конфронтација светова Митиног и Марковог, и најзад, амам као сценско остварење није успело. Наравно, било је многих који су мислити супротно. Свестан недомашености сцене у амаму, раскорана између намераваног и оствареног, ипак сам је задржао у представи. Касније, због болести и заузетости глумица — Даре Плаовић, Љиљане Контић — амам је одстрањен из представе. И тек тада постао сам свестан правог разлога моје тврдоглавости да га у представи задржим: није то било искључиво због тога што сам мислио да амам има своје место и свој смисао, него што сам несвесно скицирао једну могућност, неизвесна исхода и примамљивих изазова: да у АМАМУ и АМАМОМ, као посебном целином и знаком, ослобођено, ван тврдокорне традиције и тешко саломивог глумачког клишеа над је о Бори реч, остварим халуцинантан, снохватицама домамљен, путем, знојав и дахтав, пре-сан Борин драмски грцај. Када? Ко зна. . .)

Позоришни програм премијере НЕЧИСТЕ КРВИ у Народном позоришту Београд од 5. 12. 1975. садржи кичму драматизације, по сценама:

ПРВИ ДЕО

1. Увод
2. Мантафа
3. Гласник
4. Бивши слуга
5. Повратак-неповрат
6. Прошевина
7. Жртва
8. Амам

ДРУГИ ДЕО

9. Свадба код Софкиних
10. Свадба код Марна
11. Авети
12. Круг судбине

Толико

(Избацивањем сцене у Амаму, први део се завршио Свадбом код Софкиних, а други део почињао сценом Свадба код Марна)

ТАЧКА

Завршену, наравно не сасвим, јер свака је драматизација (као и било који позоришни комад) завршена тек над се окруни представом, на сцени — дајем је на читање. Прво, Велимиру Лукићу, затим Мирку

Милорадовићу, Мирославу Мирновићу (моме брату од стрица), Бориславу Михајловићу Михизу. . .

Лукић ми каже: Добро је. . .

Милорадовић се пита: Нећеш ваљда Софку и остале да оставиш на сцени над Марко и Стана. . . ?

Мирновић пише: „Углавном је згуснуто, интензивно! Али, остаје однос Софка — Томча на линији њене девојачке идеје да ће *Он бити ОН*. Тај однос се мора разрадити, или поентирати још на једном драмском чвору — можда на самој свадби”.

Михиз бележи на маргинама, пита ме: Зар Софки не би требало дати спретнији текст у Мантафи? . . . Тодорин текст (сцена Гласник) проширити. . . Брисати реченицу: *То је због ње*. Непотребно. . . Зар ће Софка у спаваћници пред Марка?! Симкин монолог (Амам) скратити, или брисати. . . Бар мало обојити све врањанским говором. . . Почетак — нешто јаче! Зар не може бар мало отац-кћерка (Мита-Софка)?

Усвајам многе препоруке, запажања, наговештаје.

Конечно, мислим, сви зглобови драматизације функционишу.

Доста и довољно.

Можда још ово: У незахвални посао драматизовања НЕЧИСТЕ КРВИ кренуо сам убеђен да је Бора велик у причи, приповећи. Да је приповест његова права, врхунска вокација.

У ткиву драматизације оставио сам подоста простора и времена ономе што Бора, бар у свом драмском опусу, није вазда досезао и смислено творио: догађању.

То, шта се и на који начин догађа, у личностима, односима, ситуацији и сцени — посао је позоришта. Такође: шта је пре, после, испод и изнад речи, шта у паузама, у тишини. . . Бора је управо тиме највише повластио позориште — није све изрекао до краја.

ИЗ РЕДИТЕЉЕВЕ БЕЛЕЖНИЦЕ

Са окончањем рада на драматизацији НЕЧИСТЕ КРВИ почеле су, или тачније, наставио сам припреме за режију представе у Народном позоришту у Београду.

Сценографија

Први пут се сретам с Миомиром Денићем, као сарадником, са Деном, који своју богату, разноврсну, сликарску, дунђерску, предузимачку, филмску, сценографску, пројектантску и аниматорску нарајеру треба да крунише прослављајући четрдесет и пету годишњицу свога рада у позоришту, на фалму и телевизији баш сценографијом НЕЧИСТЕ КРВИ. Колико сам одушевљен што ћу први пут сарађивати са старим мајстором, толико, признајем, од тога и зазирем. Позната ми је Денићева педантност, прецизност, не препуштање и најнезнатније ситнице случају и ужурбаном слепилу оног, типично позоришног „лако ћемо”. Познато ми је да је скоро читаво Врање прецртао, све од крчага, пећи, амама, стубова, украса, долапа, таваница, патоса, подрума до магaza, напицика и башта. Све то чува у свескама као спомен на рад са

Радошем Новаковићем, на филм СОФКА. Неће ли ми због свега тога наметнути простор и решења која не бих желео да видим у овој НЕЧИСТОЈ КРВИ?

Наш први разговор отклања све моје зазоре и сумње. Денић мисли као и ја.

Договори и разговори редитеља и сценографа су заверенички, чести, не увек плодносни. Трагају дуго. Небројено је наших разговора и сваки доноси понешто. Временом — све дође на своје место и меру, сваки детаљ добије значење и смисао, свака промена своју сврху и белег. Наше истомишљеништво можда најбоље илуструје моје писмо од 31. 3. 1975;.

Драги и поштовани г. Денићу,

Пошто се нисмо могли видети пре Вашег одласка на Космај, а пошто сам и ја био заузет, допуштам себи, пре него што се будемо поновно видели, највероватније око 6. априла, да и Вама и себи поновим неке заједничке идеје наших протеклих разговора: ону слутњу Скрелићеву (*То није више опис једне полуисточњачке паланке, но приказ вечите драме људског срца*) и упитаност Дучићеву (*Већ сам се онда питао, постоји ли одиста какав град Врање, онакав каквог га је он описао, или је то нека измишљена тврђава у којој живи само њен песник са својим утварама*), као и наш приступ проблему простора НЕЧИСТЕ КРВИ — узели смо као основу једном другачијем, атрадиционалном, неилустративном погледу на вилајет Борин, не бисмо ли се, на сцени, домогли достојнијег, универзалнијег, да, универзалнијег звука и отиска садржаног већ у материји самој, у тексту драматизације.

Па доконасмо:

1. Свет ефенди-Мите

Кућа ефенди-Мите је: тишина, ход на прстима, непрестано и узалудно чекање некога и нечега, достојанствена, пригушена патња у испражњеној, оголеној *капели*. Естетизација. Високи зид од политираног дрвета нагрижен влагом и црвоточином. На њему, можда, метална алка — звенир. Можда икона. Стубови. Кандила.

2. Свет газда Марка

Двориште Марново је: рески звук мамуза, пуцнетање корбача, халанање, ослобођена анималност у накрцаној, крцатој *касарни*. Рустинализација.

Разграђени зидови (Порушена вертикала Митине капеле.). Својеврсна затвореност и овог света и овог простора. Мношто улаза и излаза — у круг. Уместо иконе, можда чудне скулптуре од дрвета, корења? Уместо стубова — пањеви. Уместо кандила — фењери.

3. Амам

Сцена у амаму је аутономна, *свој свет*. Међаш између два различна света и простора. Тершен. Вертикално јако светло. Жижак. Испарења. Ђугум. Можда један велики чаршав виси обешен.

То би био резиме, ако се не варам, ако штогод нисам превидео.
Остаје да све још једном пререметимо.
До скорог виђења, Ваш...".

Денић је достојно и на прави начин прославио свој значајни јубилеј. Ни један сценограф убудуће, мислим, неће моћи да решава сценски простор Бориног дела не узимајући у обзир квалитет ове Денине креације: функционалност; густу атмосферу, срочену у неколико детаља, а универзалну; изузетно дозирају, дискретну ликовност; сведеност целокупне, и појединачне, сценске слике на прегнантну метафору.

МУЗИКА

Прилично ми је јасно: музика, песма и игра нису у Борином делу пуни фолклорни елементи. Коначно, то је наш и наши изворни ритуал који изражава стање и расположења личности, драмску ситуацију и значења сценског догађања. То су незаобилажива средства којима се свет Бориних јунака доизражава.

Сарађујем, но зна по који пут, с Војиславом Вокијем Костићем. Овога пута намерно. Намерно, због његовог понушаја да изворне песме из КОШТАНЕ *Вокизира* у представи Народног позоришта Београд у режији Миленка Маричића, негде шездесетих година. Одмах га провоцирам на ту тему.

Признајем, буразеру, каже, да сам онда био у заблуди. Сад знам шта треба. Ствар је — у орнестру! Песма мора остати изворна. Тако и ја мислим. Очима, не могу да гледам ни ушима да слушам, народни орнестар у пуном саставу, ни у КОШТАНИ, какав срећемо и у кафани. Статичан. Гломазан. С цијуком виолина. Договарамо заједнички:

Само три музичара. Кларинет, тарабук, тупан; Један женски двоглас (сниман). То је све.

Успут, разговарамо о једној новој, правој, другачијој КОШТАНИ. Када...? Где?... Некад. Негде.

МУЗИЧАРИ

На Вокијев предлог опредељујемо се за тројицу врских музичара, најбољих на свом инструменту. Кларинет — Боки Милошевић. Тупун — Братислав Бата Грбић. Тарабук — Слобадн Мића Милошевић. Одиста, ни Воки ни ја нисмо се за њих определили само због тога што су познате естрадне личности, толико пута виђене и слушане. Одабрали смо — најбоље. С правом. И нисмо погрешили. Осим што ненадмашно свира кларинет, Воки је и — глумио! Искрено, доживљено, на прави

начин. Грбић такође. Мића је на турнеје носио своју опану домаћу ранију.

КОРЕОГРАФИЈА

Бранко Мрановић, поуздани и дугогодишњи мој сарадник, има незахвалну дужност да „измисли” игру Маркових сељана, ритуалну, захукталу, исконску, као и задихану, путену, врискаву игру Маркових сељанки.

Нема узора, нема аналогија. Опасности, од којих се много не клоне рутинирани кореографи, често склони да у представи превише истанну свој цртеж и присуство манар и на штету целовитости и сврховитости, многоструке у овој представи, Бранко је савладао маестрално. Врлином врсног кореографа да утискујући и свој печат не поништи прави ниг представе.

Ангажујемо на Бранков предлог групу бивших „Крсманаца”. Били су надахнути, креативни, поуздани, врли. После НЕЧИСТЕ КРВИ постали су стални сарадници Дrame Народног позоришта. И моји, надаље.

КОСТИМИ

Минтани, фермени, ћурак, колије, тарабулузи, шалваре, јелеци, силави, џемадани, антерије, доламе, кафтани, фистани — колико чудних и тешко разумљивих назива за ношњу врањанску!

Божана Јовановић предлаже једино решење, разумно, којим се уоквирују наши заједнички договори и настојања, наши науми о присуству НЕЧИСТОЈ КРВИ. И моји и Денићеви и Вокијеви и Бранкови. И њени. Дакле, Божана предлаже: условно, задржати само крој — дословност костима превазићи палетом, бојом. Уз то, треба „смислити” костиме за Марка, његове момке и сељанке. Етнографски обрасци ту много не помажу. Божана је највише била понесена и инспирисана сценом у амаму, можда и због тога што је ова сцена представљала највећи изазов и била најделикатнија управо за костимографа. Имала је намеру, сугерирани већ мојим дидаскалијама, да девојке (глумице и плесачице) прерије и умота белим, мокрим и провидним чаршавима. Доиста, није ствар у голотињи, али је ову њену намеру потпуно осујетила, деформисала, учинила лажном и одвела у криви правац лажна стидљивост учесница и актерки сцене у амаму. Ванстидни разлози за стид упропастили су дух читаве сцене.

Прозирни, мокри, лепљиви чаршави, које с тела ослобађа покрет или хир других, спонтана случајност, непредвиђеност, ти чаршави који би ослобађали игру и дочаравали омамно зрачење „женског”, еротски слободног и самосвојног света могућег само у амаму, света ониричног, у делиријуму слободе и пустошности — замењени су, најалост, вољом учесница, неканвим крпицама, хибридима јадним који су подсећали на спаваћице, купаће костиме биготних удовица на јавним плажама с краја прошлог века, невеселе комбенизоне, несувисле тунике и не знам на шта све још. Тако је то. Многе наше глумице и глумичице

у позоришту се — облаче, на филму — свлаче, а телевизија их коначно огољује као глумице скромнијих могућности.

А шалвара значи: жена — букет.

Јелен: жена — јабука.

ДОГОВОР С ГЛУМЦИМА

У раду на представи, драматизатор је помогао редитељу, и обратно. Глумци и остали сарадници су помогли и једном и другом. И себи.

Договори на првој проби, којој присуствују сви сарадници и актери, трају до премијере, и касније, током играња. (Представа је још увек на репертоару Народног позоришта у Београду, дакле, пуних 10 година. Број извођења приближава се бројци 250. И поред многих замена, ускања и догодовштина које се дуговеким представама нормално догађају, још увек је на својим, чврстим ногама и у облику канав је имала давне, 1975. — несвакидашња појава у нашим позориштима.) Помињем овде, на дохват, неке заједнички мишљене „ставове“:

Д: аматизација је само претекст за представу

Боринo Враће се дешифрује из срца и духа његових ликова и треба га „измислити“ једино у дослуху с Бориним делом. То није фолклорни, ушчувани музеј локалних доксата, налдрма, још постојећих кућерака у Врању, капицина и пенџера. Борин свет је имагинаран и тек му треба дати ничму и месо, дух поезије и дах смисла.

Бори је сасвим страна мелодрама. Он се не сме денламовати. (М. Дединац).

О многим Бориним ликовима је толико писано, до те мере су мистификовани и митологизовани да им је оменшала кост и омлитавело месо. Софна, Мита, Марко, Тодора и остали — људи су живи, од крви и меса.

Редитељ нуди претпоставке и тумачења који се у заједничком раду морају проверити и потврдити. Представа мора бити заједнички мишљена суштина.

Сва мера и безмерје у ликовима је. Свака личност, као и Софна, бар је од *две половине* и на две стране распета. И мучитељ је себи и жртва. И свест и страст. И разум и безумље. Борине личности или кљуцају или се гасе. Ни једна не брише праšину с намештаја, не одлази у шетњу, не пије чај и не чита новине.

Оно што радимо је — поема. Сценска поема. Али, поезију не треба мешати с поетизацијом, нити суровост с грубошћу.

Условна и сасвим необавезна паралела с КОШТАНОМ. — Оно Коштане се *све врти*. И оно Софне. Обе имају младост и лепоту, достојанство. Обе имају сличну судбину: гасе се у пепелу свакодневнице. Само, Коштана је, можда, повод и подстицај за драму — Софна је разлог и исходиште. Софна има став, има сан, циљ. Коштана има узалудни, метафизички правац *Тамо... Тамо*. Софнина судбина је окрутнија, јер јој се одупире, не прихвата је, има вољу да је превазилази упркос поразима. Софна је богатија личност, има развој. Коштана је дата, коме-та која за трен прохуји, песма која загасне, глас који замре.

Ано су Хаџи Тома и Митна духовна браћа по заједничном поразу, ефенди-Мита и газда Марко су антиподи.

И КОШТАНИ и НЕЧИСТА КРВ имају по једну личност лишену изговорене речи: Асана и Ванка.

Асан је неми пратилац Коштанин.

Ванко сенка Софке, мутава.

Ванко, проширен Аасаном и лудим Ристом, тим занесеним играчем окићеним венцем цвећа, налик на Христа, на хипина, без светачног ореола, нишчег без самосањаљења, бар у нашој представи, немушта је Софкина сенка, померено огледало, један свет изван нас који нас посматра само њему схватљивим зеницама, у којима смо му, и Софки, и светиње и мучитељи, окрутна дечурлија и благи родитељи. Кћерка Маркова, које нема у роману, коју је редитељ увео у представу као пандан Ванку, такође је мартир, умножава Стану, објашњава Томчу, наставља Ванка у свету Маркових здравих сељана, још један је безглас и још један неми крик људске судбине.

Један од значајних радних и начелних проблема, бар над је реч о сусрету глумца с Бориним текстовима, јесте — језик. Тај лапидарни, грцајни, незавршен, муцав а речит, треперав, језгровит и силовит језички знак његових личности. Бора је НЕЧИСТУ КРВ писао књижевним језиком. Драматизација је себе нашла у том језику, у језику романа. Сасвим је јасно да тај и такав језик треба говорити и у представи. Оноко како је написан. (Текст Аритона Михајловића је током рада повраћан-чиван. То је обично поступак да се Бора сведе на локалног писатеља, да се „осочи аромом“ југа, јер наш свет, наш гледалац, тобоже, то воли да чује. Та заблуда је укорењена и скоро неуништива. Такав, бајаги Борин језик, хибрид је несварљив за глумачки слух и могућност да се враћански чисто говори, а неподношљив је за слушање онима који имају бар донекле мелодију враћанског говора у слуху и памћењу). И, наравно, књижевном акцентуацијом.

Додуше, постоји распрострањено уверење, поглавито међу позоришницима старијих генерација, да се Борина реч једино може, глумачки, пласирати и оживети прибегне ли се жаргону (враћанчењу) у његовој реченици.

Разлог за ово уверење вероватно лежи у истини да је враћански жаргон мелодиозан, што је тачно и да Борин језик, изгуби ли ову мелодиозност, губи и своју поетску мекоту, сјај, сон, своју изражајност, своју вредност чак, што је сасвим произвољно.

Назад, будимо и реални и скромни, па признајмо: изворни враћански жаргон не може се научити за кратко време припремања представе и то тако да *глатко тече с језика*. То не полази за слухом ни најмузикалнијим глумцима. Мелодију овог жаргона, специфичну (потпуно су различни, мада неупућенима слични, нишки, лесковачки жаргон и враћански), самосвојну, не чине само правилно изговорени акценти, него понајвише једно природно, непатворено, рођењем посисано осећање тог и таквог говора.

Уосталом, поезија Бориних текстова, она права и дубока, мање је настањена у мелодрами реченица, а суштински је присутна у инфлекцијама, у начину, дакле, како се назује, осећа и проживаљује њена богата људскост. Имамо, дакле код Боре, посла с емоционалним говором, моћним да изрази и најтананија и најпротивречнија осећања лика. Ту нема правила, логике. Те Борине речи, реченице, грцаји, тишине, оне мелости, или се кажу *из малог мозга*, или падају као мртве, смрзнуте птице, тупо и без значења, изговоре ли се на било који другачији начин. „Борин стил апсолутно није за жаргон”, био је категоричан Милан Богдановић још 1933. и баш поводом извођења НЕЧИСТЕ КРВИ. Врањански жаргон остаје, наравно, само у речима врањанских песама, иманентан њиховој мелодији.

Ослободити глумца данас да у потпуности изрази и искаже сва осећања лика који тумачи, значи — наседнемо ли већ удомљеној и прихваћеној конвенцији неких савременика — дати пуни замах и залет комичном! Покушајмо, ипак, оно теже: вратимо савременост и достојанство драматичном и трагично загрцлутом не либећи се плафона емоције и пуноће израза. Без патетике, наравно, јер она је неспојива с Бором.

II

Чини се да је ризично, колико и узалудно, изнова заснивати сопствене претпоставке о КОШТАНИ, тим пре над их исписује позориштин, редитељ, лишен обавезе систематичности литерарних и позоришних теоретика (критичара), не би ли, понајпре себи и унапред, поставио лавне оквири сценске фатаморгане евентуалне, могуће позоришне представе овог комада, застрпан бројним, разнородним и противречним, досадашњим тумачењима и силесијом прихваћених, посвећених, готово неприкосновених заблуда о кључевима за његово сценско остваривање, као и сопственим недоумицама. Ипак...

Уколико се можемо сложити да је „тешко да у драматургији поји комад са толико ускличника колико их има у КОШТАНИ Боре Станковића”,¹ да је од свог првог извођења на сцени Народног позоришта у Београду, 1900. године „један од најгледанијих наших комада и један од најшематскије, најпогрешније играних, такође”,² онда нас другачијој свежијој, богатијој (колико радикалнијој?) и, данас, прихватљивој КОШТАНИ могу привести само другачије претпоставке о њеној суштини, наслућене у њој самој, откривене у запретаним дубинама целокупног дела Борисава Станковића. Наравно, те претпоставке, као и ма које друге и другачије, унапред су под знаком сумње и под сенком јаловости све дон се не уобличи у позоришној представи на адекватан начин и потом не провере у гледалишту.

Наводим те претпоставке у свој њиховој недоречености и недољности, уверен да бар нису произвољне: КОШТАНА је драмска прича; КОШТАНА је у драматуршком смислу драма које нема; КОШТАНА је тотално позорје Борисава Станковића.

1. Мухарем Перовић, „Лоша осећајност и још гора трезвеност”, НИН, Суочавања (7), Београд 1975.
2. Боро Драшковић, *ЛАВИРИНТ*, Стеријино позорје, 1980, стр. 184.

Хоће ли нас дефинисање ових претпоставки привести оним виталним жариштима из којих је могућ другачији приступ, сценски поглавито, КОШТАНИ?

КОМАД С ПЕСМАМА, ИЛИ ДРАМСКА ПРИЧА?

Још од Снерлића³ па до наших дана траје дуга и драга, општеважећа заблуда о КОШТАНИ као о превасходно поетском комаду („Јер сав драмат г. Станковића јесте болна носталгија љубави, самртна песма младости која у гроб силази. . . Чудна нека носталгична поезија загрева цело ово дело”), као што је устрајно и дуго било паштење писца да оствари заувек омеђену, коначну верзију литерарног текста КОШТАНЕ. И тако, пред нама су четири (неки помињу чак шест!) верзија текста, као последица пишчеве упорне намере да доврхуни и оконча заувек оно што се никада дефинитивно довршити не може (сопствено дело) и као неминовност опредељивања за једну од верзија, што ставља у процеп сваког позориштника који би да се КОШТАНОМ бави (позоришта ради, себе ради, свеједно). У сабрана дела Борисава Станковића⁴, на првим страницама књиге с његовим драмским текстовима, сместила се КОШТАНА, комад из Врањског живота с песмама, дакле, четврта, последња верзија из 1924, а на последњим страницама исте књиге, стидљиво и више информативно, трећа верзија из 1905, у коју се писац једино јавно клео, КОШТАНА, драмска прича. Опредељујем се за ову, КОШТАНУ, драмску причу, објављену први пут у „Бранковом колу” 24. 2. 1095. с Бориним аманетом: . . . „И зато, захваљујући предустретљивости „Бранковог кола” поново је штампам онакву канва је у ствари и канву желим да је имам.”

Разлог је један, ваљан: ова КОШТАНА писана је књижевним језиком. И Митна. Писац је сам укинуо ничим оправдано језичко двојство досадашњих и потоње верзије, које се огледало у томе да сва лица говоре књижевно, а само Митна врањански, у жаргону. Разуме се, текст песама које се певају (а има и разлике у избору и броју песама између ове и осталих верзија) остао је аутентичан, врањански — писац га се није дотицао, а чини ми се да то не би никоме било ни допуштено ни опроштено.

Не видим, уосталом, пресудније разлоге за другачији избор, данас. А другачије, заправо истоветно с досадашњим сценским покушајима, над је реч о КОШТАНИ, мора бити све и одмах, уколико се опредељујемо за било коју од преосталих верзија текста.

Још нешто: ова верзија допушта евентуалну сценску појаву жене Митна, жене која би могла да успостави богатије и разуђеније односе и сплетове судбина свих ликова, а самога Митку да употпуни за стварноснији, људскији, дакле трагичнији профил, приближавајући га заснованијој и стварноснијој судбини Хаџи Томе, судбини његовог духовног, тамног брата.

3. Јован Снерлић, „Одабрани критички списи”, Нопон, 1950, стр. 236.

4. САБРАНА ДЕЛА БОРИСАВА СТАНКОВИЋА, Просвета — Слово љубве, Београд 1979, IV књига, Дrame

ДРАМА КОЈЕ НЕМА

Општи је закључак да Бора није био (на сву срећу позоришта, мислим) ни зналац ни вештак драматуршки. Не показује и не доназује то само КОШТАНА, вештачки издељана на чинове више по укусу и мери Бориних саветодаваца и савременика (кажу, Бора је КОШТАНУ писао у фрагментима, на већим и мањим дућанским кесама) — доназује то, на особен начин, последњи Борин сан да драматизује (напише?) НЕЧИСТУ КРВ, сан који није стигао, или није био кадар да оствари.

Шта је онда, у драматуршком смислу, КОШТАНА,

Уверен сам да имају право они који у њој виде један од првих наших модерних комада тзв. *отворене драматургије*. (Боро Драшковић)

Достојанство и суштина позоришног чина одувек су се огледали у обогаћивању смисла који комад поседује, у ширењу његових граница и географије, у продубљивању његових слојева и откривању параметра његове суштине која живо кореспондира са садашњим временом, са садашњицом која је увек једино време позоришта.

Давно написани комади тешко се могу (могу, али чему?) дешифровати координатама свога времена. Њихово живо зрно је у универзалијама људске судбине које надилазе време и постају трајно власништво свеобухватног људског искуства. Олак позоришни посао да се у „старом комаду” пронађу *нове*, махом формалне и споредне нијансе и савременији призвучи, морао би бити, у рвању с КОШТАНОМ, замењен муко-трпнијим: да се једно, још увек живо ткиво поновно сценски породи радикалнијим захватима у његово срце и крвоток, у све његове капиларе.

КОШТАНА јесте *отворен комад*. Она не постоји као завршено и омеђено, до недодирљивости оформљено дело чији су смисао, мотив и разлог заувек дани. Као што се строга патријархалност минувих времена тешко може објаснити савременицима, јер је ван њиховог искуства и ока, самим тим њима ирелевантна, тако се и комад сам не може објашњавати традиционалним, давним, старинским, застарелим, неделотворним тумачењима и анализама да би и данас имао смисла и повода за позоршни чин. Овоме комаду треба, најзад, вратити достојанство пунокрвне драмске приче, утробу трагичне људске судбине.

Пред нама је Борин микрокосмос који сведочи о свеопштој људској трагичности. Враће је ту само шифра, репер. Отуда, чини се да је једини поступак да се КОШТАНА појави у свем сценском богатству самим тим другачија) у томе: Да се слободно драматуршки преобликује, да токови збивања извиру и увиру један у други, да понорнице односа и суноба линова испливавају и пониру једна у другу, са оних разлога који би имали на уму континуитет сценског догађаја и преплетеност судбина свих ликова КОШТАНЕ.

Једна ованва слобода према Борином тексту (као и према ма коме) је опасно заносна. Заносна по обиљу могућности које нам отварају нове хоризонте драме, опасна због неконтролисаног налемљења и онога што се не би примило на свежем ткиву драме. У сваком случају, једна драматуршка слобода једино би била у стању да до краја изне-

дри запретану сценску енергију и значења, полифонију драмске приче, КОШТАНЕ.

Конечно, за сценски приступ комадима тзв. „отворене драматургије“ умногоме је инструктивна реченица познатог енглеског позориштника, Питера Брука: „Драма као танва не постоји. Постоје само ситуације из којих се она рађа“.

ДРАМА ПОРОДИЦА — ТРАГЕДИЈА ПОЈЕДИНАЦА

Незаобилазива је и дејствена формула литературе давнашње и данашње, драмске такође, да судбине појединаца и друштва шифрује и одгонета, метафорише и радикалише кодовима породице, сродства, родства. (Зар би Нушић био оно што јесте, и за нас и за друге, лишен своје фамилије?) Ту формулу је користио и Бора. Осим осталог, и по томе је он наш савременик, упркос понеком неверном Владимиру (Стаменковићу).⁵

Једно од битних обележја (и својства) КОШТАНЕ јесте: Све личности су узајамно везане родбинским, рођачким, фамилијарним везама и узама. Могло би се рећи да у КОШТАНИ агирају само: Једна фамилија и две породице. Фамилија Наџи Томе — Арсе — Митка и породице Коштане и Асана. Наравно, фамилија Томе — Арсе — Митка је најбројнија, најрепрезентативнија. (Узимамо, рецимо, Катку. Она је сестра Арсина и Миткова, жена Томина, мајка Стојана и Стане, заова жени Митковој — рођачки низ сваке личности је разгранат до неупамтљивости.) Друштво у малом. Борин микрокосмос, цео свет. И то није пука случајност, пише хир. Једино у танвом, до црева везаном, патријархалном, чврстом планетаријуму, скретање више планета са уобичајене путање, октроисане тврдокорним обичајима и друштвеним статусом, може изазвати драмску тензију, расап, трагедију појединаца. Те родбинске везе и односи (Колико ми је знано, често непримећени, запостављени, омаловажени, занемарени до непрепознавања, мада веома важни) управо омогућају исказивање оних односа међу ликовима и у њима самима, који су рељеф и белег читаве драмске приче, КОШТАНЕ. Ти односи управо богате „сужени сиже“ (оно што се Бори, између осталог, замера) и на себе узимају терет свакодневних формализама попут: Фабуле, сукоба, сижеа и тсл.

Породице у КОШТАНИ су колективна лица. Припадник ма које породице носи њен, као свој, белег. Њима је именован, одређен, савладан, присвојен. Али, породице се не сунобљавају сучелице и отворено, као у Шекспира, рецимо. Оне се додирују, једна је уз другу, уз трећу, тек прећу помало једна другој у забран. Породица би да сачува свог припадника од ноби света и судбине жртве, својатајући га, делећи га од нагло наума и пустих жеља, дакле, од њега самог. Удајом, женидбом, појединац бива осуђен на вечно припадништво и власништво породице, рода, фамилије. Није више опасност и изазов ни себи ни другима. Упра-

5. Владимир Стаменковић, „Значајна драма или површна скица“, стр. 345, књ. IV Дrame, из наведених Сабраних дела

во због овога, све личности и њихови односи добијају изразити жиг, егземпларну препреку, који се не могу ни избрисати нити савладати: *породицу*.

На овој основи, структура сукоба у личностима и међу личностима бива богатија, многозначнија, испреплетенија него што то показује, рецимо, Петар Марјановић:⁶ „Подсећамо на најмаркантније и за тензију на сцени најделотворније сукобе —

а) Отац — син (Хаџи-Тома — Стојан) у коме је син жртва патријархалне средине, која ни у сну не може да замисли хаџијског сина поред Циганке, ма колико она заносна била;

б) Муж — жена (Хаџи-Тома — Ката) у коме, у браку који је склопљен без љубави, жена плаћа данак конзервативној средини, и живот проводи у страху и сузама;

в) Брат — брат (Арса — Митне) који ваља размотрити у светлу контроверзне Митнетове личности. . .”.

Тешко би се могло прихватити да су ово, и овако изложени, најмаркантнији и најделотворнији сукоби у КОШТАНИ. Суштину сукобљавања, у начелу, не би требало мерити искључиво маркантношћу и делотворношћу, него *свеукупношћу* и богатством варијанти јединственог, замршеног кљупка свих односа и сукоба, свих личности у судару са њима самима и са другим личностима.

Уз то, код Боре нема више или мање *делотворнијих* сукоба који опредељују сценску тензију, јер „место једне јасне линије, повлачи (Бора) неколико њих, све једну преко друге, прави сплет, нејасност, замућеност.” (Радомир Константиновић)⁷

Без могућности да их овде шире дефинишемо, поменимо и сукобе: д) Зет — шурак (Хаџи-Тома — Арса — Митна), е) Мајка — син (Ката — Стојан), ф) Сестра — брат (Ката — Арса — Митна, Стана — Стојан), г) Газда — слуга (Арса — полиција, Хаџи-Тома — Марко, Хаџи-Тома — Магда, Арса — Салче — Гркљан). Сукоб жена — муж је свеопшти, а о сукобима Коштана са собом и другима, да и не говоримо.

У хијерархији порекла, породица Хаџи-Томе је на врху, најбогатија, најколеновићнија, најугледнија, најпоштованија. Арсина породица је уз њу. Хаџи-Томину, такође богата, такође не без угледа. Нова власт јој чак даје изразитију позлату одузимајући понешто од сјаја пустопашних големаша попут Хаџи-Томе. (Отуда, можда, потреба Томина да унизи, у бесу, наравно, претерујући, порекло своје жене — *мотикарне*). Породица Митна животари испод имовинског и друштвеног статуса братовљевог и зетовог. Митна је ситни трговац. На дну ове лествице су, наравно, службеници, слуге и најпоследње — Цигани, номади, забављачи, парије, без обзира на имовину која није мала. (И Асанови и Коштанини далено су од пуне сиротиње.) И сва та породична грађевина, тако стамена у времену прошлом, осипа се да би се сурвала, ту, пред нама, као

6. Петар Марјановић, *ОЧИМА ДРАМАТУРГА*, Српска читаоница и књижевница Ириг, едиција Стражилово, 1979, стр. 53—63.

7. Радомир Константиновић, „Рањав и жељан”. Књижевне новине, Београд, год. I бр. 36, стр. 3

да никада и није била осовљена на чврсте темеље. Распада се и одоздо и одозго. Борисав Станковић, сироче, у младости зван „Кождер”, из Доње махале, на неки начин парија сличан Митну, могао је препознати и осетити црва који ту грађевину постепено растаче и ветар који је у налету обара. Тај црв је „нечиста крв”, мекшање и изрођавање ненадашње снаге и моћи и величине у немоћ, несналажење, немоћни бес, первертитет, страх од „новог”, стрепњу. А тај ветар је исконска снага непресушног ероса, снага собом опсењена, колико и новостеченом слободом, (Окрутност нове слободе може бити страшнија од старог ропства), неутаживом похлепом за младошћу, лепотом, залетом у немогуће. Све је то последица нестанка турске власти и појаве новоослобођених енергија. Залет у слободу и узмицање од ње, опијеност животом и узман од њега. Контраст, као и увек код Боре.

Родбински сплетен свет мушкараца, жена и деце (Једна замамна, литерарна заблуда, којом се баца тек сужен сноп светла на поприште драме Бориних личности, свакано је она Исидоре Секулић: да се свеукупна драмска, трагична ситуација у Бориним делима може дешифровати патњом деце, порода. Привлачно је Бору увеличавати диоптријом Достојевског али — шта бисмо на тај начин доконали? Привид више.) — то је сплет за арматуру драмске приче, а арматура је од узјамних односа и сунобљавања свих, С В И Х личности, које су код Боре увек у суперлативу сопственог бића, својих страсних депеизмана и властитих пораза.

ГЛАВНО ЛИЦЕ

Има једна полемина, као што су многе у нас, сувишна, о томе да ли одређено Борино дело треба процењивати само собом, само за себе, изоловано од његових осталих дела, или — обрнуто— обogaћивати и разуђивати појединачно дело плодносом осмозом и аналогијама са целокупним Бориним писањем. Нена о ваљаности једног или другог метода ломе копља други и надаље, али за позоришника је ваљанија друга могућност. Борино целокупно дело насељавају мужеви и браћа по усуду и судбини, жене и сестре по срцу и жртви, очеви и мајке по дужности и поразу, синова и нћери по заблудама и морању. Суштине им се додирују и допуњују, правци разликују, статус и име мењају, али једне уз друге можемо упоређивати, једне у другима препознавати, једне другима одгонетати, дограђивати, богатити, мерити.

Има ли КОШТАНА, драмска прича, главно лице?

Према богатој историји постојања овог комада на нашим сценама (и, уз њу, према традиционалистичкој пракси у позориштима) испадало би да је главно лице — Митна, несумњиво. И по обиљу текстова, квантитативно, и захваљујући врлим глумцима, квалитативно, глумцима који су се форматом свог талента наметали представи, предњачили пред осталима. По укорењеном схватању, опет, насловна улога комада је, неминовно, главна. Дакле, Коштана. Јер, „око ње се све врти.”

У особенијем приступу овој драмској причи (Неопходна мера илузије да је овај приступ баш таква приморава ме да наставим ово писа-

ње), као комаду *отворене драматургије*, немогуће је поверовати да би ишта функционисало како ваља и у складу с њом, драмском причом, уколико се личности хијерархијски степењују по укорењеној навици, традиционалистичком калупу, већ прокушаној шеми, или тврдокорним предрасудама којима је унапред све јасно укључујући и одговор на ово питање. Именовање једног главног лица захтевало би нужно да се одустане од првобитне намере да се конци судбине свих личности исплету у јединствени чвор. Одређивање главног лица у комаду је исто што и избор једног јединог разбоја — све нити иду у њега и из њега и тако, неминовно, настаје плетиво читаве драме (представе). Наслућено присуство више разбоја, разнобојних нити, различних односа, сукоба, разлога и повода драме морало би се одбацити, или бити сасвим сужено, сведено, строго подређено једном, главном разбоју.

Дакле, по мени, главног лица — нема. Све личности су подједнако важне и пресудне и није то уобичајена редитељска демагогија којом се умилостивљују актери малих улога.

Многа лица у КОШТАНИ, драмској причи, могу бити на сцени и над њихово присуство писац изричито не помиње. Тако њихово присуство, осмишљено у позоришној радионици, намах може проширити и обогатити не само њихов сценски статус и разлог, него и укупну, разбокорену суштину комада (представе) омогућујући продужену драмску тензију* иманентну драмској причи. Као пример горе поменутом, можемо ли замислити шта би се догодило над бисмо Кат, Стану и Стојана задржали на сцени да дочекају разгаљену булументу на челу с распојасаним Хаџи-Томом и распевном Коштаном, да их дочекају осушених суза, распореног сна, немоћним бесом наливени, Да су ту и слушају монолог Хаџи-Томе о сопственој свадби — спроводу и дамар његовог још младог, жељног срца,

Не би ли, тако и тада, и Коштана намах схватила разлоге због којих ће одбити Стојанову брачну понуду на крају драме, Неће ли Митка, суочен са сликом и трагином своје занемеле сестре и дертом свог, пред светом увек суздржаног и достојанственог зета, угледати у том присуству ништавило сопственог живота и брака, бити суочен и са сопственом кривицом, савешћу, промашеношћу док слуша исповест: „Жена, — Немам је. Никад је нисам ни имао“. Неће ли се свеопшта разгаљеност у тој и таквој сценској ситуацији преобличити у ледени мук намах дајући јој неслућене и до сада невиђене конотације? Оваквих могућности има на претек, а поготово над је реч о Асану.

Доиста, на први поглед, све би се вртело око Коштана, као и око Софне у НЕЧИСТОЈ КРВИ. Обе су и повод и осовина драмског замајца, наравно, не само оне, али тако се чини. Обема је судбина учртала сличан крај — да се гасе у пепелу свакодневнице. Ипак, неке суштинске разлике чине их посебним личностима. Софка има став, има циљ. Коштана има песму, метафизички правац („Тамо... Води ме... Тамо“).

* Појам *продужена драмска тензија* подразумева да она, тензија, траје од почетна до краја представе с наглашенијим или умеренијим интензитетом, али да траје, да је ту да напиње и затежеласти драме.

Софна усправно и постојано т р а ј е — Коштана се тражи и исказује у брзим огледалима сопственог живота. Софна живи читав круг живота, од девојаштва до старости — Коштана мине као комета, за трен. Софна је из старе, угледне породице, големашке — Коштана из номадске, партијске. Чија је судбина окрутнија.

Дотанли смо се — песме. Пема је обележје, једини посед и усуд Коштанин. („Није важно које песме Коштана пева, него како их пева.“ Боро Драшковић) Песме су и њени монолози и дијалози, искази њених осећања и односа према свету и осталим личностима, њено изражавање себе саме. Од почетка до самог краја драмске приче Коштана се махом изражава песмом. Песма је, дакле, средство — не певачна нумера и егзибиција невине младости. И то је битно.*

Песма је статичан моменат на драмској сцени. Неко пева — остали седе, стоје, слушају, непокретни. У КОШТАНИ, драмској причи, песма би коначно морала добити драмску функцију и набој, морала би постати средство драмског исказа, морала би да задобије став и намеру, обим и дејственост, акцију, дакле, сопствену драматургију. Ованве конотације песме разрешиле би и дилему „колико“ и „како“.
Ко је Коштана, заправо?

Је ли то збиља тек „дете, тек на свет прогледало,“ несвесно свега што се оно њега и у њему збива, понесено тек несташним развигором песме и заиграно неспутаном игром чедне, још неосвешћене младости? „Да ли Коштана пати због младости која пропада, или због слободе коју јој одузимају?“ (Б. Драшковић) Да ли је она само метафора младости и лепоте оно које се, њоме излуђено, јати и мушкиње и женскиње, сви у Врању? Одвише је сумњи у досадашња приступања лину Коштане да би се и надаље могла идеализовати до бестелесног, чедног идеала који је само повод драме. Немогуће је, данас, поверовати да је она, час присилни емигрант, час недраговољни имигрант (Арса: „Једанпут је протерах у Турску... Доведоше је... Читаву буну дигли на граници док је уграбили“), несигурне егзистенције дакле, слепа и без слуха за сопствени статус и судбину, да не уочава опијеност, ршум који изазива, да се и не поиграва помало сечивом популарности и свеопштег усхита (Ката: „Тамо, у амаму, жене побесне око ње.“), из поноса, прноса, због презира чак, поради ината, поигравања другима. Апсурдно ју је, днас, замислити без профила од крви и меса, самосвести, прноса, поноса обести чак, залета на немогућем, на животу који се може остварити у безмерју сањаном, прижељниваном. Они који немају много да изгубе, често су надри да ризикују (нушајући и себе и друге) на рулету живота и судбине. Тако и Коштана.** За Коштану, Митка је врх, Асан дно, Стојан магла, Тома — изазов. Све трапези, опасани од опаснијих, риснантнији, погу-

* Узгред, нема представе КОШТАНЕ до данас изведене, која није удвостручила, утростручила број песама у односу на број наведен у ма којој верзији Бориног текста. Сасвим. Позоришта су играла „номад из врањског живота с песмама“ вечно гладна препуне сале и одушевљене публине. Зашто до данас никоме није пало на памет да изведе могућу верзију КОШТАНЕ — Рок опере, или Пунк опере? Коњовићева опера је давно изведена.

бнији. Отуда — песма. Песма изражава неизрециво. Она је, као и „поезија“ Борина, далеко од сентименталности, меноте, пустог севдалисања, Ђоровићевске поетичности. Песма је магијска, моћна. Призива недостижно. И амбис је и бес, крик и врели љубавни шапат, лозинка ероса и узлет на немогућем. Супротност је свему млаком, површном, нејаком плачевном. Једно неодређено испрва (уобличава се током драмске приче) осећање привремености, неизвесне будућности, неиспуњених нада, даје Коштани људску ничму која од почетка трепери у додиру и судару са омеђеном садашњошћу и немилосном, зазиданом будућношћу. („Бора је мрзео спас“ — Станислав Винавер)

Има једно лице у КОШТАНИ (баш као и у НЕЧИСТОЈ КРВИ) које је све време присутно и не проговара ни реч. Асан. Он је пандан Ванку. Разлике су међутим знатне. Ванко је јуродиви, мутав, добри дух, топла сенка Софни — Асан је стални пратилац, неми сведок и судија, тамна сенка Коштани, њен зао дух, осветнички, и себи и њој. Примећује га (Да ли само он?) и обраћа му се (Да ли само он?) једино Митна, речју. Шта Митна препознаје и слуги у Асану да би му се једини обраћао, Можда оно што није надар сам да учини — „ни мрва да згази“?

Негде, заумно, обоје, и Коштана и Асан (И Митна) имају неразговетну језу: предосећају крај, заједнички крај. Комита што коље и као јагње пече на ражњу сина Јована (И легенда је и песма) терајући родитеље његове и сестру да га сами пеку и певају у „големој, пустој, тамној гори“ — није за Коштану мит, опакa легенда, спомен-песма само. То је за њу — Асан. И он то зна.

Најконтроверзијна личност у КОШТАНИ и најбременитија тешкоћама у вези са њом самом, свакако је — Митна. Једна је од оних Бориних ликова који су, захваљујући бројним, различитим поимањима и тумачењима, егзегезама и хипотезама, нарасли до митских димензија (Свако има свог Митна, свог Хамлета, свог. . .), нестварних, нељудских. Исисани су му и крв и кост и људска вертикала. Претворио се тако, временом, у недокучивог, нетелесног вампира, у „поету и философа“, или у „боема и митомана“, бар у франси позоришта — увек нам, на сцени, враћа, можда због тога, жао за срамоту. Зашто?

Митна се исказује у готово непренинутом монологу сам усред мноштва, не допуштајући нам (Ни глумцу, ни гледалишту) да се разабере (И прихватимо га) у тоновима његове судбине, која пролази некуд мимо нас, лишена догађања, акције, богатијег сценског знака, одређење није заснованости. Сав је у носталгичним ламентацијама, у „поетској“ или „боемној“ медитацији, у дерту и нарасевдаху — бар је углавном тако схватан и интерпретиран до данас.

За разлику од Митна, његово тамно наличје, брат по духу и формату, Хаџи-Тома, има судбину чврсто усидрену у животу (и на сцени), ко-

•• Може се учинити претеривањем: Социолошки, психолошки, медијски, чак ирационални феномен Лепе Брене наших дана, феномен који превазилази понушаје разишњења, покушаје одгонетања колективне хистерије — посредно и условно, данас — можда нас може донекле приближити поимању људског, привременог, увек угроженог, али неодољивог статуса Коштане.

ја се разлаже пред нашим очима у својој људској комплетности. (Тома се разликује од Митка по тамном, злокобном осећању своје и људске судбине: „Була млада, чим легла, одмах умрла. . . . Мртва и чиста. ” Песма Томина зазива смрт, трагину плаћену чистотом. Смрт разрешава наша посртања, падове, нашу судбоносну неоствареност. Миткова песма: „Механци. . . ” је заборав, праштање, помирење са судбином. И један и други су жртве неоствареног ероса, неиспуњених снова младости, неонушаних плодова слободног живота. За Тому, Коштана је лепота и истовремено „смртна” — жена у белом која нам узима душу одсецајући нам прамен косе, нао сведоче древни култови мртвих. За Митка, Коштана је прва и последња жена која се воли и жели, никад поседована.) У судбину Томину уплетене су готово све личности драмске приче, свана на свој начин, те нам је дано да непосредно, дубоко саучествујемо у њој, да доживимо „његову песму” чак да Томини искази и нису тако изразити и богати као што јесу. Према његовој сценској судбини можемо се одредити, испитивати је као нешто стварно, постојеће, утробно, нешто чему присуствујемо као у арени, и као сведоци и као учесници, судије и браниоци. У томе је алиби Томине веће пријемчивости за данашње гедиште. Митка је управо лишен те димензије, нажалост, и на теразијама сценске уверљивости и делотворности мање је вредан од Томе. Могућа сценска појава жене Митка, која не мора обавезно бити „у брашно и тесто умрљана” — напротив — нужно би нам приближила, уверљивије засновала, људски профил трагичног Митка, истањивши му митску и митоманску, тек вербално постојећу „његову песму”, до сада тако подложну свакојим произвољностима у тумачењу, а још више у сценској интерпретацији. (Многи, па и глумци од формата, често, чим осете да не могу досегнути митски врх Митка, окрену на завитлавање, на хумор, на конфабулирање — тобоже, Митка све измишља и лаже.)

„Померајући се између свеца и грешника, човеку остаје мало времена да буде оно што јесте” (М. Первић) — тако ненано је бивало и бива са Митком у позоришту. Ипак, као што Коштанина песма није њен искључиви монолог, чини се и да тзв. монолози Митка нису изолована острва његовог сценског исказивања. С његовим монолозима било би упутно поступити као и с песмама Коштаниним — чвршће им одредити драмску функцију (зашто, коме, нао), већ према ситуацији и односима који владају у драмској причи. Митка најизразитије доводи у непосредну везу време прошло и време (сценско) садашње, готово изједначајући их.

Прошло, то је — сада. Прошлој и постојећој, садашњој, у окове обичаја, реда и дужности затвореној стварности, Митка супротставља своју врелу песму о слободи, младости, лепоти, људском достојанству, храбрости и љубави. Он ту своју песму живи у тренутку исказивања, сад, као Антеј додирујући земљу, а не враћајући се на медитативном коњу у нека прошла времена, не распредајући споро, *поетски*, умилно и себежално, махом самоме себи, повесмо своје и општељудске судбине. Ђоровићевсна, зулумћарсна, романтичарсна поетизација дуго је лелујала у његовим монолозима и укорењено их блажила до млаког шербе-

самим тим представља идеализовану, ирационалну, „лошу осећајност“) та (Свака поетизација на сцени значи уопштавање осећања лика, па искривљујући прави смисао *жала за младост*. А *жал за младост*, верујемо ли Дучићу, није ништа друго, „него страх младог света да не пропадне младост, а не *жал* старих што је младост прошла.“⁸ (Још два поимања:... „Митка жали за прохујалим начином свог постојања које се манифестује не само као младост, већ као нешто што је јаче и од саме младости — то је моћ. Према томе, Миткова *жал за младост* у ствари је жаљење за некадашњом моћи, и та *жал* за моћи своди се на *жал* за — и м а т и, јер Митка н е м а ни младости, ни моћи, а нема ни самога себе“, мисли Миленко Мисаиловић.⁹ ... „*Жал за младост* није код Митка *жал* за старим временима већ за изгубљеним делом себе,“ мисли Сава Пенчић.¹⁰

Бодлеров императив о проналажењу непренидно заврхуњеног живота из дана у дан („Пронаћи свакодневну помаму“) наводи нас на мисао да је *жал за младост* општељудска муна за свим што у људском животу и трајању није и неће бити нинада остварено, што је ускраћено и никад у потпуности досегнуто и испуњено.

Митка у пуној, зрелој и снажној мушкости средовечњана (Баш нао и Хаџи-Тома, Арса), неоствареној до краја, зато болној, на страни је младости и сада као што је одувек и био. Он не жали за старим временима, он време своје младости живи — сада. Да није тако, зар би стални сукоби са старијим братом, Арсом, с Хаџи-Томом, са својом посесивном женом, са судбином, били тако страсни и трајни? Рецеповица није успомена, визија, сећање. Она је — Коштана, коју Митка види, додирује, жеели.*

Ова врста храбрости да се буде негација свему што нас окружује, спутава, смањује и сужава — приближује жену мушкарцу, Коштану, Митку, јер је заједничка, као љубав, без рачунице унапред и пребацивања после. Тако тумачење (произвољност опет) да је „Митка заблуда Коштане... да је он особа која Коштани задаје последњи и најтежи ударац“ (П. Марјановић) може изгледати сумњивије од природнијег: да неостварени љубавници (код Боре су то по правилу) могу унапред опростити једно другом, знајући да је љубав у свету још једина ствар која се може издати.

На овај начин би се, можда, решиле дилеме око Миткових монолога, који само наоко „значе развлачење радње и успоравање ритма“ (П.

8. Јован Дучић, *МОЈИ САПУТНИЦИ*, Свјетлост, Сарајево, 1969, стр. 71—98.

9. Др Миленко Мисаиловић, „Поетика трагике Боре Станковића“, посебан отисак из Врањског Гласника, књ. XIV—XV, Врање, 1982.

10. Др Сава Пенчић, „Маргиналије о Бори“, Бора Станковић СТАРО ВРЕМЕ — НОВО ЧИТАЊЕ, Градина, Ниш, 1983, 80.

* Све до сада речено, и што следи, може се наком непристраснијем, аналитичнијем уму чинити произвољним. Те произвољности исте су врсте као и ма које изнесене у прилогу одређеном тумачењу Борине загонетне. Рецимо: „Из Миткових опрошторних речи *бије пркос* (подувкао Г. М.): „Више у нафану — не! Дома ћу, кући...“ Ово тумачење Владимира Јовичића¹¹ може изгледати сасвим произвољно, јер хоће ли у позоришну представу, у доживљај гледалаца.

11. Владимир Јовичић, *УМЕТНОСТ БОРИСАВА СТАНКОВИЋА*, СКЗ, Београд, 1972.

Марјановић), јер, не треба заборавити да је „његово (Борино) писање интензивно саопштавање... грч и жеђ, глад и очајање” (Р. Константиновић) (подвукао Г. М.)

Рушилачке страсти у личностима Бориним, самоубилачке страсти, нису изазване само спољним притисцима него и унутрашњим поривима — да се нестане на врхунцу несвакодневне помаме, у повлашћеном тренутку апсолутног проживљавања сопствене испуњености. Енергија ероса кулминира, али не шикне, не експлодира — заледи се у сопственом нетрагу.* Кад Митка, на врхунцу еуфорије, изазване не само песмом него и сопственим, последњим узлетом на немогућем — на Коштани, слободи, свему што жели — дигне руку на себе: * „Што се не убијем!” — није ли у том трену, у том страсно спојеном суду Митка — Коштана (и Асан, неми сведок) намах и одлука (идеја) Коштанина да оствари оно у чему Митка бива спречен интервенцијом брата Арсе: да пристане на удају за Асана као за врсту смрти (самоубиства) и то пре и својевољно, него што се ова неминовност удаје обелодани као наредба, уцена, претња?

И Митка и Коштана (као и Софка, као многи други) гасе се у сивилу свакодневнице, својевољно, поносно. Њихова трагедија бива тако ван домашаја и деловања (тријумфа) оних духовних сила које би да се сеире над њиховим пристанком, поразом. Правило њиховог пораза позлађује њихову узалудну победу над њима самима, представља невесели празник, али достојанствено човештво. („Дух паланке, противан духу трагедије, самим тим јер је противан стварном отпадништву, стварно-делатном одроду, без кога нема трагедије” — Р. Константиновић)¹³

О ГЛАВНОМ

Када се чита Борисав Станковић, има се неодољив утисак (и то је једно од општих места) да се чита шифрована порука, која своју суштину и значења открива тек повлашћеном проналазачу тајновитог присуства неисписаног рукопаса, неназначених речи, неисказаног смисла. Тај простор запретане Борине прозе, те црне рупе неисказаног, тајновитог, тај простор под-текста и над-текста, тај простор ћутања, тишине, празнине — то је право поприште и простор позоришта, глуме, режије, сценографије, костимографије, звука, светлости и таме, можда још речитији, телеснији и духовнији од сване глагољивости, прецизне поруне и реторике, потпуне исказаности.

Дело Боре Станковића крвније, природјеније кореспондира с бићем позоришта од, рецимо, прозе Достојевског.

Где је онда, у њој, у драмској причи, КОШТАНИ, и у чему је — оно главно? Онај главни мотив, тема, идеја, „главни интерес комада”?

* Све Борине личности немају будућности, а „у самоубиству се налази значајна намера да се поништи будућност као тајна смрти” — Морис Бланшо.¹²

12. Морис Бланшо, *ЕСЕЈИ, Нолит*, Београд, 1960, стр. 35.

13. Радомир Константиновић, „Филозофија паланке”, Трећи Програм, 1969.

Је ли то *главно* у „наказним односима који спутавају човека и не дају му да буде потпун... а дејство тих односа — оно је главна нит драмске радње” (М. Дединац).¹⁴ Или је суштина у „драматичном и трагичном сукобу низа њених јунака са друштвеном стварношћу једног одређеног региона (Врање) и једног одређеног времена (последње деценије 19 века)” (П. Марјановић)?

Или је „главни интерес комада ипак жудња за ослобођењем у којој је садржана и „трагичност ероса” и коб „нечисте крви” и побуна против нељудских друштвених односа” (Б. Драшковић), Или су главна, најуопштеније речено, „питања људског трајања, непресушна — питања смисла личног живота и достижност личне слободе” (В. Јовичић)?

Почесто ми се чини незграпном, несносном, прстачком и бесмисленом принуда дефинисање тог *главног*, тако неопходна у прагматичној пракси позоришника и позоришта, слична неопходности поседовања компаса и секстанта у морепловству, бусоле и маховине у сналажењу у непроходима дивље шуме. А над се и то *главно* одреди, уоквири, дешава се, парадоксално, да га позоришна радионица окрене у нежељеном, понекад и супротном правцу.*

Колико је тегобно усагласити концепт и тумачења, *главно* са анализом, полазишта са циљем (представом) речито показује редитељска књига Драгољуба Гошића за преставу КОШТАНЕ у Народном позоришту — Београд из 1947 године.¹⁵ По Гошићу, „сродност мотива и узрока због чега све личности у комаду чине и говоре оно што се чини и говори, *нагони нас* да утврдимо да је Бора Станковић узео за тему свог комада: *конзерватизам строго патријархалног живота*” (подвукао Г. М.).

Није се дугачије, 1947, ни могао дефинисати приступ КОШТАНИ, коју је Гошић племенито желео да лиши преобиља песама и фолклора ради драме.

Схематски управљавана „материјалистично-марксистична” мода и метода тога времена, уз истовремено насилно инаугурисање *метода* Станиславског (*Систем* Станиславског објављен је први пут у нас 1945. у издању Државног завода Југославије и у преводу с руског Милана Ђоковића) по директиви, изнебуха, као једино ваљаног, државног, концепта и праксе позоришта, такође државног, наметнули су и схему приступа комаду. Инструктивније је и занимљивије погледати на који је начин то схема, свесрдно пригрљена као апсолутно прогресивна и револуционарна, социјалистичка и непогрешива, парадоксално определила тумачења појединих важних момената у комаду, дајући предност бестелесности, чедности и идиличности, увидајући личностима тело на рачун душе, а све то зарад представљања и раскринкавања „конзерватизма партијархалног живота.” Ево: „Иако поштује и воли Митку као *песничку*

* Позоришном радионицом називан онај немерљиви, духовни, емоционални и телесни рад бројних позоришника којим се мртво слово на папиру претвара и претварајуће у позоришну представу, у доживљај гледаоца.

14. Милан Дединац, „*Коштана на београдској сцени*”, Њижевност, 1948, стр. 238—243.
15. Драгољуб Гошић, „*Редитељска књига Коштана*”, Театрон, бр. 7. Београд, 1976, стр. 66—70.

природу, она (Коштана) као чедна девојка не излази у сусрет Миткиним жељама да му у разблудној пози певајући песме дочара визију Рецеповице" (Све подувукао Г. М.) Наравно, сродне душе, чедности и песничка природа, би да се прожму бестелесно, „поетски и чедно“, на месечини, лишене људског тела и чула, жеља и жудњи. А „разблудна поза“ је оно: „Минтан да скинеш и јелек, све, те да ти се прса крше!“ — то говори Миткова „песничка природа“ Коштани која га „поштује и воли“, не зна се да ли подједнако, више или мање, тек она „не излази у сусрет“ његовим „жељама“ иако га и поштује и воли!

Може ли се уистину, бестелесним чедним и поетским замишљати (може, данас, и то у духу чедно-поетских идеализација соцреализма, с искључиво позитивним предзнаком) судбоносни однос Митка и Коштана? Могу ли се овако олако одузети понорнице ероса који поништава конвенције обичајног, патријархалног и прибавља им опојно осећање слободе и љубави, њима, „рањивим и жељним“ личностима Бориног тамног вилајета, а да се пресудно не изазове осакаћење и њих самих и комада и будуће представе, „Да ли је нагост икада била за људе оно што је за нас данас?“ (Чедослав Милош).¹⁶ Нагост задржава свој вео и костим: Лепоту. Могућ, својевољан Коштанин стрип-тиз пре би био испољавање њеног осећања слободе и љубави према Митку него ли раскалашност разблуднице.

Миткина жеља за разодевањем (ослобађањем) Коштана почива на изјави љубави (душа) и жељена (тело): „Пој, Коштан... (само је он тако ословљава: Коштан.) На раф има десет јабука. Пет су за тебе, пет за мене...“ И зар у том трену не почиње оно нешто између Митка и Коштана, сад обострано, непосредно, силно и судбинско, Јер, „јунан креће опасним путем када се у њему пробуди љубав. Тек тада му се ропство, које сви примећују и прихватају, открива као ропство.“ (Ч. Милош). Зар у том моменту не почиње права, пунокрвна драма и осталих, свих личности драмске приче, КОШТАНЕ? Да настрирајући, у ствари конзервативан и ограничавајући, схематски схваћен „материјалистично-марксистички“ намет ни у ком случају не признаје телесност и оно мутно у човеку, илуструје и Гошићево одбацивање основне претпоставке да је било нечег и између Хаџи-Томе и Магде: „Према Хаџи-Томи Магда заузима став и однос страхопоштовања (опет поштовање, али са страхом! — Г. М.) и сва је срећна (сиц!) кад Тома седне за софру и узме послужење из њених руку. Могле би се правити претпоставке и друге природе, али...“ Али, не! Неће их схема, па неће ни Гошић... „Све то показује Магдину велику љубав (Откуд? Велику? Зашто,) и поштовање (без тога не бива, нема љубави без поштовања и обратно — Г. М.) према Хаџи-Томи.“

Пренебрегне ли се телесна, некад, веза и однос Тома-Магда, која је асасвим довољно и деликатно назначена у тексту, онда је немгуће разумети не само Магдину моћ да заустави и уразуми горопадног газду који насрне на рођеног сина пушком, једино она, него је омогућено и успостављање одређених односа Магда—Марко и Марко—Тома, јер

16. Чеслав Милош, *СНОВИЋЕЊЕ НАД ЗАЛИВОМ САНФРАНЦИСКО*, Дечје новине, Горњи Милановац, 1982, стр. 95.

однос Марков према Томи није само „страхопоштовање”, понизност и пријазност верног слуге, него и дубоко скривено, али присутно, осећање понижености, гнева, љубоморе и освеничке мрже чивчије коме је газда уделио невесту пошто му се, млада и лепа, нашла у тренуцима мушке усамљености у којој је бежао из хладног мрака властитог дома. Најзад, ако све личности драмске приче нису везане међусобно само разлозима текста, него и оним што је испод њега, изнад њега, у тамном дну њега, онда нас ово слепило нужно води понављању већ иснуваних решења, враћа нас неминовно клишеу и старим заблудама.

А да није *главно* у КОШТАНИ — љубав. Назвали је: Либида, коб нечисте крви, органска енергија, свеједно — љубав, из које, због које, упркос које, происходе сви односи и сви сукоби међу личностима и у њима самима, љубав, којој је и име слобода и ропство и жеђ за животом и одрицање од живота? Зар није Бора „згрнуо целокупни човечки живот у један једини мотив — неисцрпан и непролазан мотив љубави мушкарца и жене” (В Јовичић)? „Мелодрама је тамо где се двоје воле” (Франжи) а „ова реч има лошу репутацију. . . Али, мелодрама није ни специјална ни маргинална врста драме, још мање је ексцентрична и денадентна, Мелодрама је драма у својој елементарној форми. Мелодрама је квинтесенција драме. . . Вилијем Арчер, натуралист, дефинише мелодраму као „алогичну и често ирационалну трагедију”. . . Али, трагедија није мелодрама лишена лудила. Трагедија је мелодрама, плус нешто. . .” (Eric Bentley)¹⁷ Зашто бисмо КОШТАНУ унапред лишавали и мелодрамских конотација?

Трагајући за одговором на питање: Шта је *главно* у КОШТАНИ, драмској причи, испитујући различне могућности, али не по сваку цену, не да бисмо одмах добили недвосмислен одговор и били њиме задовољни, занесени откривеним и пронађеним (Сви одговори се ионако излажу сумњи и проверавању у позоришној радионици чак и кад је представа завршена), зауставимо се код завршнице драмске приче не би ли нас она, можда, привела претпоставкама на основу којих би било могуће другачије схватити и тумачити свеопшти дерт (бол за животом) и севдах (жеђ за животом) и занемарити многа досадашња тумачења и презентације КОШТАНЕ.

Завршница је смрт и пораз свих личности, Ништа што се издогоди у драмској причи, од почетка до краја, не сугерише закључан да ће се „опет живети по старом” (М. Перовић). Нема повратка. Нити ће икада, на овај начин, све наново и исто да се догоди и оконча. Још једном је Бора (као и у НЕЧИСТОЈ КРВИ) изједначио свадбу (удају, женидбу) с погребном поворком и испразнио позорницу. Свадба је казна, престанак слободе и лагано умирање. Ту се дотичу судбине Софке и Коштана, Митка и Томе, Марка и Томче, Асана, и изједначују у ништавилу.

Чини се да КОШТАНА, можда, и није комад о стварности, из живота, о животу. Као да је од снопхатица, од пређе из неких тамних предела нас самих, из дубоких натакомби човека, скриваних од стварно-

17. Eric Bentley, *THE LIFE OF DRAMA*, Methuen, London, 1966, str, 195—218.

сног и свакодневног. То је, можда, комад о поразу поезије исто толико колико и о људском поразу. Или обратно.

Можда. . .

ЛУДИ ТРЕН И ПОСЛЕДЊЕ РЕЧИ

Испитајмо још нешто, у мигу, што би нас могло приближити одго-неци претходно постављених питања и недоумица.

Свака личност у КОШТАНИ, драмској причи, има свој трен депе-измана, узлета на немогућем, свој луди трен. Томе додајмо и последње речи личности („Последња реч је добро” — Жан Вилар), та огледалца којима можемо осветлити њихове зенице и у њима, на дну, пронаћи можда, драгоцен трн, трун смисла, јер „свака форма драме има своје сусрете с лудилом. Будући да драма захтева екстремне ситуације — екстремне ситуације за људска бића су они тренучи у којима их сопстве-ни разум напушта.” (E. Bentley).

Коштанин луди трен пада у завршницу комада. Силовито, пома-мно, снагом набујалог, неоствареног, осујећеног ероса, прскају гејзери њеног одбацивања Стојанове понуде бега и брака: „Из собе да не изи-ђем, већ да седим, дворим, ћутим и трпим? . . . А над ноћ падне, месе-чина дође, сан не хвата, око се рашири, снага заигра — шта онда? . . . Нећу! Убиј ме, нећу! . . . Ево убиј.”

(Сви Борини уклету изгнаници и усамљеници, који иначе добро знају и осећају с ним би своју усамљеност поделили, изгнанство отсањали, чим се дохвате непосредног додира с другима, чим су у дотицају с дахом и присуством других — експлодирају исповедањем сопствене суштине, своје „песме”, дубоко запретане у понорима њихове изгнаничне усам-љености, интровертности.

Хаџи-Тома је драговољни изгнанник ради очувања сталешког пре-стижа, али и због тога што види да му се дом руши и род изрођује. Митка је добровољни изгнаник из свог сталеза и рода јер не може да се помири с ограничавањем живота. Коштана је изгнанник због свог по-ренла и сталешког статуса. И тако даље. . .

Тако, до сада у себи неспутано биће, унапред трајно осуђено на емиграцију из жовта, исказује смисао сопственог осећања слободе и бивствовања. Коштана зна да је Стојанов бег од породице исхитрен, инфантилан, привремен. Одбијањем његове понуде, она га спасава по-раза и горчине изневерених очекивања. У сваком случају, то није њен бег, није достојан, бег, дакле, дефинитиван, бесповратан. Она би да господари својом судбином и у тренутку прихватања пораза (као Митка), осуде на бран с недрагим. Тако и учини. Последње речи Коштане (Ми-тну): „Сама ћу. . .”*

* Софна има свој сан о идеалном мушкарцу, достојном ње. То је, сванано, слика оца, идеализована. Она зна да се тај сан остварити не може и неће, док не сретне Марку. Не зна ни ко је ни шта је, али осећа — то је. Он је. Тако и Коштана сретне Митку, Митку Коштану. Однос Софна — Марко сванано би могао обогатити однос Коштана — Митка, јер Бора је знао и осетио „да у љубави жене и мушкарца нема потпуног остварења среће” (Владета Јеротић).¹⁸

18. Владета Јеротић, *Театрон*, бр. 7. 1976, стр. 54

Натин луди трен је — клетва. Куне, не само сина, куне Бога, цели свет, себе саму. Ката и јесте клетва и себи и другима. Последње речи Кате: „Уста ми отпала, уста што изрекоше!“*

Луди трен Хаџи-Томе иде уз песму Коштанину и уз његово помамно враћање себи, некадашњем, младом, пустопашном. Дарива Коштанину низама, дублима, дукатима. (Та ритуална даривања су симболизација даривања љубави, срца, сопственог живота, то је шифра дозвољеног понашања у оквирима обичаја и времена). Горопадни ерос избија вулкански, изненада, зауставља срце и помрачује ум — Тома, по други пут, али овога пута решен да то и оствари, диже пушку на рођеног сина. (Карактеристично је за личности Борине да после суштинских исказа о себи, који долази намах, без тзв. „психолошке припреме“, узнесе се до свог лудог трена, до екстазе, до помаме, до заумља. После тога, обично, брзо следи ћутање, тишина, ништа. . .) Не би било ни чудо ни производно предпоставити да Хаџи-Тома умире на коленима, пред Коштаном као пред иконом, од — инфаркта. (Отуда слобода Стојанова да „бежи“ и то исто предлаже Коштани, на крају, отуда и слобода Марнова да Стојана прати и буде му повереник, можда и јатак) Последње речи Томи не (Коштани): „Лепото. . . Аааах!“

Луди трен Митка пада уз песму Коштане, уз игру, изазван осећањем живљења на врху, оном који је желео, зазивао га, оном којим се и сам живот може најлепше окончати: „Што да се не убијем!“*

Узгред, поновимо за Борине личности битну рану: упињање њихово да се прошлост изједначи и поистовети са садашњошћу — „јер зашто би било вредно напора сећати се нечега прошлог које не може постати нешто садашње“ (Seren Kjerkegor).¹⁹

Борине личности не узмичу упркос свести о поразу, не погађају се са судбином око цене свог избављења, не пактирају с надом — прихватају неминовни пораз усправни и то је статус њихове људскости, трагичности и достојанства. „Јер. . . повратак би био бекство, избављење случајност, награда понижења, а будућност вероватно проклетство.“ (S. Kjerkegor) Драма Бориних личности је драма сужених егзистенција. Последња реч Митка (Коштани): „Хајде. . .“

Арса је човек власти. Нове власти, грађанске. Нема лудог трена. Али то не значи да и он не живи сопствену драму. А то је драма човека у успону, на власти: Све што други смеју — он не сме, што други могу — он не може, што други желе — њему није дозвољено. Жртва је сопственог статуса и амбиције. Своје ускраћености и неостварености, сус-

* Последње речи наводим према својој адаптацији КОШТАНЕ, драмске приче, у којој је и клетва Кате умерена са свог убичајеног места у Борином тексту, као, уосталом, и много шта друго — прим. Г. М.)

* Газда Марно у НЕЧИСТОЈ КРВИ бежи од снахе, Софне, коју воли и жели, али и од самога себе, бежи у планине, у хан, где наоколо вреба смрт из пушне арнаутске, бежи да би тражио и нашао ту смрт — заборав. Завој са смртносне ране нида сам и сам себе убија само да не би поновно видео Софну. Митка не фингира своју намеру да се убије, али у њој осујећен, бира начин бега и смрти истоветан Коштанином: сивило свакидашњице.

19. Серен Кјернегор, *СТРАХ И ДРХТАЊЕ*, Бигз, Београд, 1973.

презања и опрезе искаљује на млађем брату, на Митку — на коме би иначе? То што је у једино правом сукобу с Митком (према другима је конвенционалан, суздржан, супериоран, или богаташки суров) открива и његову слабост: Могао би и он као Митка, али... Пизма на Митка је великим делом окренута према њему самом. Последње речи Арсине (Коштани) су: „Жива више не!... Мртва може!”

Луди трен Стојанов је: „Циганна... Ко да више!” — с обавезним ножем у руци и намери. Ни мало достојан наследник једног Хаџи-Томе, ни близу његовог формата, слабић, инфантилан, незрео. И Стојан и Стана су поред нељубави, убогаљени род, побачај љубави. Плод су изрођености својих ко зна кадашњих предака и по оцу и по мајци. Стојанова „љубав” према Коштани је себе ради, не ње ради, себична, поседничка, инфантилна. А има нечег и у односу сестра — брат, нечег од тамјана родоскрвнућа. Последње речи Стојана (Коштани) су: „А ти, кажи ми... да ли си ме бар надгод волела, да знам зашто ћу да венем?” Последња реч Стане (Стојану): „Бато!”

Гркљан и Салче, родитељи Коштане, имају заједнички луди трен који се поклапа с њиховим последњим речима. То је моменат над пандури одводе Коштану, на силу, а Салче преклиње Арсу: „Чедо ми је! Одавде ми је! Одавде!” Гркљан, уз ту крик-молбу-клетву Салчетову, удара тупан све бешње и жешће до клонулости и тишине.

ТОРТУРА ЖАНРА

Почесто је узалудно унапред одређивати жанровску припадност комада, е да би он, жанр, био сито и решето, мера, метар и кантар свих вирова и дубина драме.

Има комада којима жанр, унапред одређен, (прагматичност позориштника је понекад кобна и по њих и по комад и по представу) стоји као нож под грлом, недозвољава им да зуцну и иснажу многе своје суштине. Та нав комад је, мислим, и КОШТАНА, драмска прича. То, *драмска прича*, је за почетак довољно.* Чини се да су питања жанра и чистоте стила, као и других артифицијелности, код нас још увек на високој цени. У белом свету су одавно превазиђена.

ВРАЊЕ КАО МАКОНДО

Врање, каквим га је живео и писао Бора, постоји самоу његовом, Борином делу. У географији његова дела, коју је међу првима открио

* Сасвим ми је зачуђујућа упорност наших књижевних и позоришних теоретика (критичара) да призивају, захтевају и држе се жанра, бранећи његову интансигентност, као једног од пресудних критерија свога суда и сумарума бар над је реч о позоришној представи.

Ано се роману, данас поготово, допушта и препоручује чак, богатство средстава изражавања и структурирања, смислено мешање и преплитање различитих жанрова исто тано, и у томе заправо види и доказује његова супериорност, онда се не виде ваљани разлози који драми (самим тим и позоришној радионици, позоришту) закидају и унидају сличне, ано не и истоветне могућности и *praxis*.

Нико би се жанровски одредила и прочистила сцена, рецимо, у којој одређено лице скида ципеле и пере зубе на начин који изазива смех, да би у следећем тренутку извршило жлочин од нога застаје дах?

Дучић: „Постоји ли одиста такав град Врање, онакав каквог га је он (Бора) описивао, или је то нека измишљена тврђава у којој живи само њен песник са својим утварама.”

Кажу, некада се Врање звало — Голубиње.*

А Пре тога?

Или је, уз Дучића, у праву Миленко Мисаиловић доназујући универзалност Борину упоредбом људске трагике његових ликова са трагичним ликовима Софокла, Еврипида, (. . . , тај неочекивани паралелизам откриће нам и неочекиване вредности овог писца (Боре) кога, најалост, и ауторитавина проучавања сагледавају у оквирима усног врањског „вилајета” не пуштајући га у — свет, да се мери и суочава не само са оним што је врањско, већ са оним што је — светско или општељудско.” М. Мисаиловић)

Шта је Даблин у Џојсовом делу?! Шта представља Макондо у сновидовним романима Габријела Гарсија Маркеса?! Шта Травник у Андрића?! Бијело Поље Миодрага Булатовића?! Сремчев Ниш,!

Велики писци, писци од формата, могу доиста бити све што хоћете, али не могу бити, да би било оно што јесу, пуки фотографи и локалпатриоти, мали копиранти и дневничарски пресликачи постојећег. Њихова попришта (ради ли се о покрајинама, градовима, варошицама, државама и тсл.) постоје једино њима и њиховим делом, самосвојна, без видљивих граница и омеђених парцела.

У сваком случају, сценографи и костимографи КОШТАНЕ, драмске приче, морају да измисле то Борино Врање. Узалуд ће трагати за њим у музејима, по фотографијама, наднесени над пожутеле дагеротипије. Калдрме, донсати, долапи, настрешнице, баште, напизици, пенџери, шимшири, одавно су, као сценски знак и суштина изгубили свако значење и сврху. Баш као и минтани, фесови, јелеци, ћурци, колије, тарабулузи, шалваре, чакшире, џемадани.

У ком би се суштинском правцу окренуо и променио Митна, рецимо, кад би уместо џемадана и јатагана носио грађанску одећу, уместо феса — шешир? Жрец старог, пустог турског”, Хаџи-Тома, држао би се, као и његови унућани, старинске одежде. Само, Тома се током драмске приче раскомоћује, снида, разголићујући истовремено сопствене ране и још увек младо и жељно срце. Шта је испод нафтана и доламе? Можда. . . Митна?

Наравно, није реч о непромишљеном радикализму којим би се зачео нови сценски простор и костим за КОШТАНУ, драмску причу. Пошто-пото иновацији морали би да се супротстави деликатнија, трагалачкија, маштовитија и инвенциознија мајсторства у кројењу сценског знака и слике. КОШТАНА, драмска прича, наговештава такве могућности. Захтева их.

Уз то, драмска прича има и игру као средство изражавања. Игра је ритуална, изражава телесно, оно што је у срцеумљу доведено до маме уз звук зурле, дамар тарабуна, гром гоча.

* У прадревном народном језикословару Голубињан је означавао шуму, постојбину и насеобину дивљих голубова.

И глумци да свирају! Грљан — гоч, Асан — тарабук, Салче — тепсија, Алил — зурла. А играју и Коштана и Салче и Стојан и Митна и Тома, Васка, Коца, Софна, Магда и Асан.

Песме — изворне. Игра без наметљиве кореографије. Не треба заборавити да су све личности у КОШТАНИ, драмској причи, у једној несвакидашњој поами. Пролеће је, Воскресеније је, „луди дани“. Ритам је резак, нагао, али с другим затезањем тензије. Сличан је спором замаху и наглом ударцу. Сав комад је у простирању између дугог, успореног замаха и наглог, силовитог ударца. А све се догоди и оконча од сумрака до зоре, мутне. За једну ноћ, која смењује први другим даном Воскресенија.

НА ТОТАЛНОМ ПОЗОРЈУ БОРИСАВА СТАНКОВИЋА

Нанас, кад позориште није, најалост, на високој и повлашћеној, медијској, цени, кад се тражи, често расипа и наново скупља, и у нас и у свету, подједнако, морало би себи да поставља највише залете и циљеве. И над је реч о Борином делу.

Са данашњим даном постоји прилично жалостан и дуг биланс (и позоришник који исписује ове редове суделује у њему, такође) недомашености позоришних покушаја заснованих на делима Борисава Станковића. Та дела су још увек, верујем изазов, садржајан и делотворан, живодајан, и данас, и за порозориште и за позоришнике. Прави, пунокрвни позоришни изазов. И дуг према Бори.

Пут на тоталном позорју* Борином несумњиво се налази у промишљеном одгонетању, изнутра, из Бориног дела, свих значења и богатства до сада успешно закопаних у традиционалне елаборације, клишеиране приступе, дневне обзире у и око позоришта, разноврсне компромисе. Нова, пуноправна, подједнако важна и главна лица Бориног позорја, уз актере његових ликова, морали би постати и декор и костими и музика и игра и песма, светло и мрак. Острва ћутања и тишине наливена жестином и помамом.

ТОТАЛНО ПОЗОРИШТЕ

Позориште XX века, првенствено схваћено као уменост редитеља. Укључује готово равноправно сва позоришна средства — осветљење, музику, покрет, плес и глуму, као и визуелне елементе. Термин се појавио 20-тих

* Порекло назива „тотални театар“ долази од Gesamtkunstwerke-а, концепта Рихарда Вагнера, и значи „зкупан“, „спојен“, „потпун“, или „тотални уметнички рад“. Театар као тачна пресекна свих уметности има, у том случају, значење „тоталног театра“. Често можемо пронаћи ту тоталност остварену компонентама музике, покрета, гласа, сценографије, светлости и тд.

Други наслов појављује се из наслова Вагнеровог списка као супституција и синоним Gesamtkunstwerke-а, и гласи:

„Театар будућности“. Овај назив предочава два својства тоталног театра: прво, да још није остварен, и друго, да ће његова реализација бити резултат историје, еволуције културе.

(E. T. Kirby *TOTAL THEATRE, A critical anthology* E. P. Dutton and Co., Inc. New York 1969.)

година XX века. У оквиру покрета Баухаус, архитект Валтер Гропијус је намеравао да са редитељем Ervinom Piscatorom саград' Totaltheater.**

НАПОМЕНА НА КРАЈУ ИЛИ НА ПОЧЕТКУ

Намерно писан фрагментарно, овај прилог је покушао да васпостави једну особенију визију (коју тек треба домислити до краја, свеобухватније и детаљније, или поћи од ње, такве каква је) не би ли послужила, као и текст КОШТАНЕ, драмске приче, као претенст за једну другачију, богатију, савременију позоришној радионици податнију, контроверзнију позоришну представу.

Можда се варам. Можда је, још увек, и са овим, „Борино дело до данас остало непрочитано, или недочитано”. (Јован Путник)²⁰
Ипак...

LES MARGES DE »SANG IMPUR« ET DE »KOŠTANA«

R É S U M E

I

Cet ouvrage représente un journal intime de l'auteur de la dramatisation du roman de Borisav Stanković »Sang impur«, surtout la manière avec laquelle il abordait la dramatisation, comment il l'a composée et quels étaient les dilemmes qu'il avait en la créant. Vu que, l'auteur de cet ouvrage est aussi metteur en scène de »Sang impur« en 1975. au Theatre National de Belgrade, une partie de cet ouvrage contient aussi le journal du metteur en scène au point de vue de son abord dramatique de »Sang impur«.

II

L'auteur de cet ouvrage essaye de faire un nouveau rapport envers »Koštana« comme un drame au sens même du mot, ou la chanson et la dense sont seulement les moyens de la scène en fonction du drame. Alors, en observant les analyses (de la scène et essayiste) jusqu'à présent, de KOŠTANA donne une nouvelle interpretation pour KOŠTANA comme une possibilité d'une réalisation du théâtre total de Bora Stanković.

L'auteur de cet ouvrage essaye aussi d'affirmer que KOŠTANA au point d'aspect dramatique n'existe pas, mais elle est une pièce »d'une dramaturgie ouverte« et à cause de cela, elle est actuelle. KOŠTANA est une éternelle provocation du théâtre.

Gradimir Mirković

** (Јован Ђирилов: РЕЧНИК НОВИХ РЕЧИ. Народна књига Београд, година библ. Грифон)

20. Јован Путник, „Пролегромена за поетику Борисава Станковића, Театрон, бр. 7, Београд 1976, стр. 57—63.

К Р И Т И К Е

СТОЈАДИН М. СТОЈАНОВИЋ

НЕКЕ НАПОМЕНЕ У ВЕЗИ СА МОНОГРАФИЈОМ ВРАЊСКА ГИМНАЗИЈА 1881—1981.

Аутори ове монографије: Радош Требјешанин, Риста Симоновић, Јосиф Трајковић, Војислав Лазовић и Војислав Стојиљковић, као и група аутора поглавља, које можемо назвати СЕЋАЊА, подигли су леп и трајан споменик врањској Гимназији, најстаријој средњошколској васпитно-образовној и културној институцији у врањском региону, на простору од Грделице до Прешева, од Карадак-планине до границе са Бугарском. Због тога, они заслужују захвалност свих нас који смо се у њој образовали и васпитавали. Утолико пре, што су многа архивска документа о њеном стогодишњем постојању, у два светска рата, од Бугара окупатора, уништена, па се без тих докумената десетоструким напорима долази до података и сазнања, без којих би књига била сиромашна и од мање вредности.

Ова монографија, ованва каква јесте, после педесет или сто година, кад се буде писала стопедесетогодишњица или двестагодишњица живота и при томе трансформација, која ће доживети ова школа, представљаће главни фундамент будуће монографије. Отуда, садашња критичка провера података и њихово верификовање или оспоравање писаним документима или другим доказима, представља сарадњу са будућим генерацијама.

КОМПОЗИЦИЈА КЊИГЕ

УВОДНЕ НАПОМЕНЕ, од I до XI странице, написала Редакција.

Први део: ГИМНАЗИЈА ОД 1881. до 1915. ГОДИНЕ, написао Радош Требјешанин, професор у пензији.

Други део: ГИМНАЗИЈА ОД 1915. до 1941. ГОДИНЕ, стр. 163 — 320. Аутор овог дела је Риста Симоновић.

Трећи део: У СЛУЖБИ НАПРЕТНА И СЛОБОДЕ, стр. 321 — 333. Аутор је Јосиф Трајковић.

Четврти део: ГИМНАЗИЈА ОД 1945. ДО 1981. ГОДИНЕ, стр. 335 — 524. Аутор су: Војислав Лазовић и Војислав Стојиљковић.

Пети део: УЧЕНИЦИ ВРАЊСКЕ ГИМНАЗИЈЕ ДОКТОРИ НАУКА, стр. 525.

Шести део: УЧЕНИЦИ И ПРОФЕСОРИ НАСТРАДАЛИ У РАТОВИМА 1912 — 1918, АПРИЛСКОМ РАТУ И НОР-у 1941 — 1945. Године, стр. 526 — 527.

Седми део: УЧЕНИЦИ ГИМНАЗИЈЕ — НАРОДНИ ХЕРОЈИ, стр. 527 — 528.

Осми део: УЧЕНИЦИ ГИМНАЗИЈЕ — ПРВОБОРЦИ НАРОДНООСЛОБОДИЛАЧКОГ РАТА И СОЦИЈАЛИСТИЧКЕ РЕВОЛУЦИЈЕ, стр. 528.

Девети део: ОДБОР ЗА ПРОСЛАВУ СТОГОДИШЊИЦЕ ШКОЛЕ, СЕКРЕТАРИЈАТ ОДБОРА И ЊЕГОВЕ КОМИСИЈЕ, стр. 531 — 534.

Десети део: ОРГАНИЗАЦИЈЕ И ПОЈЕДИНЦИ — ДАРОДАВЦИ НОВЧАНИХ ПРИЛОГА ЗА РЕСТАУРАЦИЈУ БАРЕЉЕФА, стр. 539 — 541.

Једанаести део: СЕЋАЊА УЧЕНИКА И ДИРЕКТОРА, стр. 547 — 541.

Дванаести део: САДРЖАЈ, стр. 597 — 601.

У вези са композицијом да напоменем само три ствари:

1. Нема оправдања да део монографије ОДБОР ЗА ПРОСЛАВУ СТОГОДИШЊИЦЕ ШКОЛЕ, стр. 539, буде тамо где је укомпонован. Њиме се прекида континуитет књиге. Тај део, на овом месту, уноси дисхармонију. Њему је место или негде на почетку књиге, што се обичава, или на крају књиге, што се ређе среће.

2. Зашто у Садржај књиге није ушло поглавље Ученици и професори настрадали у ратовима . . . ?

Кад већ говорим о овом поглављу, да укажем на једну грешку и на два, мени позната пропуста.

У списак погинулих од 1941 — 1945, стр. 527, под редним бројем 25, уписано је име: Јовановић Драгољуб, професор.

Такође, и на мермерној плочи у холу гимназијске зграде.

Јовановић Драгољуб, као суплент и професор, провео је у врањској Гимназији од шк. 1930/31. до 6. априла 1941. године. То је и у овој монографији забележено. Из списка наставног особља између 1919. и 1941, види се да је у том раздобљу службовао само један професор по имену Јовановић Драгољуб. Дакле, нема сумње, у списак погинулих унето је име професора, који ми је српскохрватски језик и књижевност предавао у IV, VI, VII и VIII разреду. Уз то, то је професор који је био надзорни наставник ђачке литерарне дружине „Бора Станковић” од 1931 — 1941. године.

Међутим, лично знам да је Јовановић Драгољуб после ослобођења био професор Гимназије у Чачку; после тога професор Учитељске школе у Крушевцу. Имао сам задовољство да у овој крушевачкој школи присуствујем, у IV разреду, часу овог изврсног професора.

Мислим да је Јовановић Драгољуб, некадашњи професор врањске Гимназије, и данас жив и да се налази у Крушевцу.

Пропусти су пак ови: у списак настрадалих нису ушла имена двојице професора.

а) Поповић М. Душан, суплент па професор ове Гимназије од 1919. па до школске 1922/23. године.

Министар просвете Љуба Давидовић, 23. јуна 1919. године, прикупљајући наставно особље за Гимназију у Врању, тражећи Душана М. Поповића, обраћа се министру војске и морнарице актом следеће садржине:

„Част ми је поново замолити за наређење да се г. Душан М. Поповић, наставник Врањске гимназије, одмах ослободи војне службе и упути на редовну дужност, јер је неопходно потребан школи, у којој поједини разреди ни до данас нису отпочели рад због тога што немају наставника.

Господин Поповић је сада на служби у Ађутантском одељењу Врховне команде . . .”¹

Овог професора, како је у монографији, стр. 250, написао Риста Симоновић, због сарадње са партизанима, заклали су четници, у Рајићевој улици у Лесковцу.

Како се могло догодити да се, и поред података који се налазе у самој монографији, у списак настрадалих не унесе и име Поповић Душана, професора?!

б) Лопичић Ђура, као привремени предметни учитељ, као суплент па професор, био је у врањској Гимназији од 1923/24. до 1930/31. школске године.

Лопичића су, као професора Гимназије у Јагодини, заклали четници 1. фебруара 1944. године, како стоји у споменици „Од јагодинске реалнице до гимназије у Светозареву 1869 — 1969. године”, стр. 83, Светозарево, 1969. године.

3) Мислим да би из више разлога било боље да је монографија на једном месту, континуирано, донела списак директора школе, од оснивања 1881. до 1981. године, списак наставног особља и списак свих ученика који су матурирали у овој школи. Овако разбацани, као да су се и директори, и наставници, и ученици ушанчили у три шанца, да су богзна како подељени, и без заједничког идеала и циља коме су тежили. Вероватно да је овако разбијен преглед или преузет из неких композиционо слабијих споменица, или је плод поделе посла по периодима, па то после остало неусаглашено. Друкчије се не може протумачити. Али, било како да је, то је озбиљна, не само композициона, грешка.

ИСТОРИЈА ШКОЛЕ

Професор Требјешанин обрадио је историју Гимназије од њеног оснивања 1881. до 1915. године. Богато је користио архивску грађу и зналачки се њоме служио. И по томе његов рад доминира. Служећи се документима, васкрсао је и време и људе.

1. Архив Југославије; фонд Министарства просвете Краљевине Југославије; сигнатура фонда: 66/СН; број фасцикле: 292.

Говорећи о наставницима, он каже, стр. 125, да је „Министарство просвете настојало да најбоље своје кадрове шаље у гимназије на ослобођеној територији . . .” То је и нормално а и одувек је свака разумна власт то чинила. Супротно пак оваквом тврђењу, постојало је мишљење, а и казивања премештених „по потреби службе”, да је Врање било, како се у то време говорило, погранични мали Сибир, у који је влада премештала своје политичке противнике. Да тога није било, како схватати да једни исти наставници, годину, или неколико година, службују у Врању па, потом, у Пироту и обрнуто. А у такве наставнике иду: Јаша Продановић, Радоје Домановић, Лујо Адамовић, Ђорђе Ничић, Јанићије Поповић, Никола Ракић, Никола Јакшић и два рођена брата — музиколог Владимир Ђорђевић и познати етнолог и касније професор универзитета Тихомир Ђорђевић.²

Извесно је, међутим, да је у Гимназији у Врању било оних, међу најбољима, који су, пуни идеала, на позив владе, добровољно долазили, као и оних које је влада премештала као своје противнике. Али, и једни и други, пуни љубави према својој позиви, одгајали су своје ђаке на најбољи начин, а ови су их целог живота носили у својим срцима.

Период од 1915. до 1941. године обрадио је Риста Симоновић, а то је период када је врањска Гимназија постала потпуна, осморазредна. У том периоду она је узела пуни замах и на вишем течајном испиту верификовала плодове својих настојања и успехе својих васпитача.

Поред многих успешно обрађених поглавља, Симоновић је дао културну историју средине и слику културног живота града, срећно сједињујући историју културе градске средине и историју школе. Али, док културну историју града пише са љубављу и од срца, дотле историја школе има сенки, а, местимице, и горчине. Откако се пишу историје најстаријих српских гимназија: карловачке, новосадске и крагујевачке, увек се тежило да се, у првом реду, да слика културе средине у којој гимназија почиње да дела и каснији утицаји школе на културно подизање те средине. Слика културе средине и културно зрачење Гимназије на град и његову околину, поред пружених примера из разних области, била би комплетнија да је Симоновић укомпоновао и најкраћу историју и деловање листова, који су излазили у Врању од 1878, или бар од 1919. до 1941. године. Јер, и уредници тих листова, и сарадници, и њихова читалачка публика, углавном су били некадашњи ђаци врањске Гимназије. А поједини чланци у старим „Врањским новинама”, слободарски интонирани, у периоду кад су се у Европи појавиле злослутне снаге, а кад је у Југославији режимска цензура притискивала престоничке листове, и данас изазивају питање како су се такви чланци могли појављивати у Врању, тада далекој провинцији, и из којих су се друштвених слојева изнедрили. У овоме смислу леп је прилог о Школовању наших ђака у Француској. Посебно је интересантно казивање о професорима који су прихватили наше ђаке, о врањским „Французима”, о њиховим духовним преокупацијама и идејним опредељењима, о часописима и

2. Споменница Пиротске гимназије 1879—1979.

листovima, који су у „Грађанску касину” стизали из Европе, а посебно из друге домовине врањских школараца, о оснивању Друштва пријатеља Француске, о деловању тога Друштва и његовим културним везама са Француском, о скуповима на којима се расправљало о литератури, политици, економским појавама.

Дон су се, Радош Требјешанин, пишући свој део књиге (1881 — 1915), Војислав Лазовић и Војислав Стојиљковић свој део (1945 — 1981), служили хронолошком методом, дотле се Риста Симоновић, у обради историје Гимназије од 1915 — 1941, послужио инверзивном методом. Започео је са напорима директора Зековице од 1928. до 1932. године, да се, најпре отпочне, а потом заврши са изградњом гимназијске зграде. Аутор и сам одушевљен тим напорима, као и довршењем велелепне зграде,³ оставио је мало у сенци и људе и напоре, који су чињени да се 1919. године обнови рад Гимназије.

Ток обнављања живота ове школе после првог светског рата, треба допунити неколиким подацима и грађом.

Прво, ту је телеграм министра просвете Љубе Давидовића, старог директора и професора врањске Гимназије. Он је и у тим тешким тренуцима, над је требало све обнављати, мислио на „своју” школу. Његовим телеграмом окружном начелнику у Врању од 30. јануара 1919. године обнавља се живот Гимназије:

„Саопштите Јовану Антићу, реактивираним професору гимназије, да одма почне упис ученика према распису. П. бр. 13692 у 1. бр. Српских новина.”⁴

Из овог телеграма може се закључити да после ослобођења града, Гимназија у Врању није радила 1918. године.

Професор Јован Антић телеграмом од 6. фебруара 1919. године из Врања, обавештава министра просвете:

— „... од наставног особља ове школе и до данас у Врању су само Јован Антић и Драгомир Ђорђевић, професори, Јанча Илић, учитељ вештина, Јевросима Стевановић и Видосава Петровићева, учитељица. Наставника других овде нема. Приватни и допунски испити из првог и другог разреда одржани су а за остале разреде остављено је за доцније због недовољног броја наставника.

— Да би рад у школи могао отпочети, молим да се наставници ове школе упуте на дужност и нови поставе”⁵

У телеграму од 18. фебруара 1919. године, Јован Антић, професор, обавештава Министарство просвете:

- о броју дотле уписаних ученика по разредима;
- о наставном особљу, које је исто као и у телеграму од 6. фебруара 1919;

3. Извештај Државне реалне гимназије у Врању за шк. 1931/32.

4. Архив Југославије; фонд Мин. просвете Н. Ј.; сигнатура 2 66/СН; бр. ф. 292

5. Исто,

— о томе да су потпуно уништени кабинети, књижнице, збирке и сва учила, а да је од школског намештаја остала једна трећина.⁶

Врањска гимназија, телеграмом од 5. априла 1919. године, са потписом у име директора Драг. Ђорђевића, професора, обавештава министра просвете:

„Основана је ђачка трпеза. Чим буде отпочео редован рад у гимназији, ученици-це храниће се у трпези.”⁷

Вршилац дужности директора врањске Гимназије, Јован Антић, 3. априла 1919. године, под бр. 62, доставља Министарству просвете списак наставника који се још нису јавили на дужност:

1. Урош Кубуровић, 2. Светозар Павић, 3. Василије Ђорђевић, 4. Катарина Николић.⁸

Студент технике Димитрије Димитријевић, 12. април 1919. године, обраћа се следећом молбом:

„Молим господина Министра просвете да изволи поставити ме за предметног наставника језика (француски; географију) у Врањској гимназији.

Техничар сам, имам четири семестра слушања”⁹

Министар Министарства просвете Краљевине Срба, Хрвата и Словенаца, Љуб. М. Давидовић, 15. априла 1919. прихвата молбу, врши постављење и одређује плату:

„По овој молби постављам у гимназији у Врању за хонорарног наставника са годишњим хонораром од (1200) хиљаду и две стотине динара Димитрија Р. Димитријевића, студ. технике.

Хонорар ће му се рачунати од дана ступања на дужност а издавати из парт. 113 држ. буџета.

Врањска гимназија преко Антића (вероватно в.д. директор) 23. априла 1919. телеграмом Министарству просвете доставља податке о броју изгинулих и помрлих ђачких родитеља.

Број ученика-ца Врањске гимназије, чији су родитељи изгинули, помрли у овом рату износи око шездесет.¹⁰

Пошто Гимназија још није отпочела са радом, Окружни одбор Округа врањског, 24. априла 1919. године, упутио је министру просвете телеграм ове садржине:

„Окружни одбор Округа врањског довео је у исправност зграду у Врањи још пре двадесет дана. Рад у истој ни до данас није отпочео услед немања наставника.

Оно 400 деце остају без школске наставе . . .”¹¹

6. Исто,

7. Исто,

8. Исто,

9. Исто,

10. Исто, телеграм Врањске гимназије од 23. IV 1919. године.

11. Исто, телеграм Окружног одбора — Врање.

После предњег телеграма, концем априла 1919. године, новим телеграмом бр. 306, Окружни одбор поново интервенише код министра просвете:

„Окружни одбор Округа врањског моли за наредбу да се што пре отпочне са радом у овдашњој гимназији и пошаљу наставници, који се сада налазе у Београду, јер је без школе остало око 500 ученика а школска је зграда од стране Округа поправљена још пре месец дана.¹²

Врањска гимназија је најзад почела са радом 2. маја 1919. године. То се види из следећег акта:

Врањска гимназија
Бр. 124
24. маја 1919.г.
Врање

Министарству просвете — Одељењу за средњу наставу
Част ми је постати Господину Министру о Врањској гимназији овај извештај:

1. Укупан број уписаних ученика-ца ове гимназије износи 596, и то у разреду: I — 225, II — 171, III — 172, IV — 74, V — 33, VI — 21 . . .

2. Од 2. овог месеца отпочела су предавања у: I, II, III и IV разреду, а због недовољног броја наставника, предавања ученицима V и VI разреда нису могла отпочети.¹³

За Директора,
Јован Антић, професор

После овога акта следи телеграм министра просвете Давидовића, министру војске и морнарице, који смо навели над смо говорили о Душану Поповићу, професору, изостављеном из списка настрадалих професора у рату 1941—1945.

Телеграмом бр. 182 од 4. јула 1919. године, заступник директора Антић износи мишљење наставничког савета, које одступа од препоруке Министарства датих у распису, а односе се на испите и на завршетак наставе.¹⁴

На претходни телеграм, Гимназија је добила овај телеграфски одговор:

„Годину завршите 10. јула. На ученике неиспитане и непоуздана успеха примените чл. 39. Испити могу бити баш по распису бр. 11680 и у августу. У свему се држите расписа СН бр. 182”.¹⁵

Примивши претходни телеграм Вд. директор, Антић, обавештава министра просвете да се због недостатка наставника не могу обавити испити у V и VI разреду.

12. Архив Југославије: фонд Мин. просвете Краљевине Југославије ф. 292.

13. Исто,

14. Исто,

15. Исто, телеграм СН бр. 12243 од 6. VII 1919.

„Част ми је известити г. Министра да у Врањској гимназији нема наставника који би могао испитивати ученике V и VI разреда из српског и немачког језика.

Да би приватне и остале испите и у овим разредима могли држати у сроје време, молим Г. Министра да изволи поставити, упутити једног наставника за поменуте језике.¹⁶

Али, ни Министарство није имало наставнике на располагању. У немогућности да удовољи тражењу оно шаље телеграм:

„У оскудици наставника, одложите испит до доласка нових наставника“.¹⁷

Министарство просвете тражи да директор Кубуровић одмах оде у Врање на редовну дужност. То значи да су се сви наставници, који су преживели рат, а које је ратни вихор, у септембру 1915. године, затенао на дужности у Врањској гимназији, морали вратити у Врање, односно да они правно нису ни престали бити наставници ове школе. То се може закључити из телеграма упућеног Начелству чачанског округа који гласи:

„Ако директор Кубуровић није отишао у Врање, саопштите му да одмах иде на редовну дужност.“¹⁸

Предавања са ученицима другог течаја према обавештењу Јована Антића отпочела су 29. августа 1919. године.

Предавања ученицима: П, Ш, IV, V, и VI разреда Врањске гимназије отпочела су данас, а за ученике I разреда отпочеће 5. наредног месеца.

Г. Кубуровић, директор и професор ове школе, и г.г. Жарко Калинић, Драгољуб Прибишковић и Чедомир Богдановић, новопостављени наставници ове гимназије, још нису дошли на дужност...¹⁹

И најзад, стиже предратни директор.

Врањска гимназија

Бр. 326

4. септембар 1919.

Врање

Господину министру просвете

Под данашњим примио сам дужност директора у овој Гимназији.“²⁰

Директор

У(рош) Кубуровић

16. Исто, телеграм Врањске гимназије бр. 234 од 8. VIII 1919.

17. Исто, телеграм СН бр. 14486 од 15. VIII 1919.

18. Исто, телеграм СН бр. 14486 од 15. VIII 1919.

19. Исто, телеграм Врањске гимназије бр. 319 од 29. VIII 1919.

20. Исто и Споменица Чачанске гимназије 1837—1937, Чачак 1938. У Споменици, стр. 254, за Кубуровића бележи се ово: „Као директор Врањске гимназије затенао се 1918. године у Чачку и ту остао на раду као заступник одсутног директора од 14. децембра 1918. до 26. августа 1919, када је отпутовао за Врање. Премештен из Врања за професора ове школе 25. септ. 1919. године. Постављен за просветног инспектора Рашне области 15. маја 1920.

Убрзо, међутим, долази до несугласица између директора Кубуровића и појединаца у колегијуму; у првом реду до несугласица са Јованом Антићем, професором. Ти неспоразуми између директора Кубуровића и Антића, може се закључити, постојали су још пре првог светског рата. Кубуровић подноси оставку због тога и каже да нема ни плућа ни нерава да и даље издржава борбу са большевичким прохтевима понених наставника. — Колико је ово Кубуровићева политичка инсинуација а колико стварно прихватање большевичких идеја и поступака од стране појединих наставника врањске Гимназије, не можемо утврдити. Због несугласица са Јованом Антићем директор Кубуровић пише молбу министру просвете, којом подноси оставку и тражи премештај за професора чачанске гимназије.

„Господину министру просвете

Одмах по доласку моме на дужност у ову гимназију, затекао сам приличну несређеност у школским пословима. Ова несређеност последица је, већим делом, доснорашњих ратних прилина, мада нам те прилике не могу увек служити за изговор, ако нам гимназија буде и даље остала у овом данашњем полухаотичном стању.

Готово је сувишно, да напомињем да напретна у једној школи не може бити ако директор у своме раду не наилази на једнодушну потпору целе колегије.

Директор је по природи својих послова неминовно упућен на сталну сарадњу појединих наставника, стога и међусобни односи, између директора и колегијума, морају имати више другарски (пријатељски), него често хијерархијски карактер. Ако инада, ова колегијална и искрена сарадња, најпотребнија је данас, кад нам школе ваља из основа подизати или обнављати . . .

Господине Министре,

За време моје кратке управе у Чачанској гимназији, а нарочито и у Ужичкој гимназији, ја сам био срећан да су ми те потпоре и сарадње колегија у највећој мери биле ukazиване.

Али није исти случај у Врањској гимназији.

И раније, пре рата, па и данас, ја наилазим у овом колегијуму на извесне упорности и дрскости, које ми је немогуће даље подносити. Примера ради, помињем само ово: првих дана по моме ступању на дужност приметио сам прилично касно долажење на часове. Стога сам на првој седници Професорског савета, говорећи о значају реда у васпитном погледу, учинио пред колегијумом ову напомену: „Господо, молим вас лепо, не као директор него више као колега и пријатељ, обратите мало већу пажњу на тачније долажење на часове”. На ту моју напомену устао је један од наставника (Г. Ј. Антић) са речима: „Ја те упуте не примам, ја их одбацујем, ја ћу радити као што сам радио итд.” И доиста, тај је господин продужио да и даље задоцњава, па чак и да изостаје са поненог часа, не налазећи за потребно да бар потписатог о изостанку извести . . .

Господине Министре,

Након моје двадесетосмогодишње наставничке службе, ја немам више ни плућа ни нерава да и даље издржавам борбе са бољшевичким прохтевима понених наставника. Стога ми је част поднети Господину Министру своју оставку на директорско звање у овој Гимназији с молбом да будем премештен за професора Чачанске гимназије. Струка ми је француски језик."

Директор Урош Кубуровић дописом бр. 372 од 14 септембра 1919. год. доставља министру просвете.

„Предњу молбу Уроша Кубуровића част ми је спровести Господину Министру с молбом да се уназ о његовом премештају што пре издејствује."²¹

Министарство просвете је уважило отказ Кубуровића о чему доноси указ С.Н. бр. 16980 од 18. IX 1919. године:

Премештен по „молби указом од 25. септембра у Чачан. 3/X 1919."

Директор Урош Кубуровић, 26. септ. 1919. године, доставља министру просвете молбу Јована Антића, професора, који тражи једномесечно одсуство ради лечења услед нарушеног здравља.

Решењем С. Н. бр. 17531 Министарство просвете не одобрава одсуство Антићу, већ наређује да Антић, услед премештаја Кубуровића у Чачан, замењује истог, до доласка новог директора.

Вршилац дужности директора Антић, актом од 31. октобра 1919. године, обавештава министра просвете о одласку Кубуровића из Врањске гимназије.

ДИРЕКТОРИ ШКОЛЕ

„Част ми је извести Господина Министра, да је 23. овог месеца, г. Урош Кубуровић разрешен од дужности директора и професора у овој гимназији.

Од споменутог датума потписати врши дужност директора."²²

Значи, директор врањске Гимназије пре првог светског рата, Урош Кубуровић, био је директор ове Гимназије и после првог светског рата од 4. септембра до 23. октобра 1919. године.

У вези са овим, констатујемо две несагласности између овог писаног документа и тврђења у монографији „Врањска гимназија 1881 — 1891".

Прва несагласност је у вези са фотографијом Уроша Кубуровића, стр. 152, испод које се чита да је Кубуровић био директор од 1910 — 1915. године; треба: од 1910. — 1919. године.

Друга несагласност између наведених писаних докумената и тврђења у монографији је у томе што аутор текста, стр. 201, пише: „Први директор Гимназије у Врању између два рата, који је испуњавао све законске услове био је Милан Недељковић".

21. Архив Југославије; фонд Мин. просвете; сигн. фонда: 66/СН; бр. ф. 292.

22. Исто, телеграм Врањске гимназије бр. 488 од 31. X 1919.

Међутим, први директор између два рата, као што документа казују, био је Урош Кубуровић.

У вези са нетачним тврдђењем да је Недељковић ступио на дужност директора школе 1. јануара 1919. године, стр. 208, наводим следећи документ:

Врањска гимназија
Бр. 539
5. децембра 1919. године
Врање

Господину Министру просвете

Г. Милан Недељковић, наименовани директор и професор ове гимназије, ни до данас није дошао на ново опредељење, иако је на овај положај постављен још 30. прошлог (новембра) месеца . . .²³

Вд. директора,
Јован Антић, професор

Према томе, Недељковић је ступио на дужност не 1. јануара 1919, већ 1. јануара 1920. године.

Толико о документима из 1919. године.

СТАРА И НОВА ГИМНАЗИЈСКА ЗГРАДА

Мишљења школских љенара и директора о старој гимназијској згради, која Симоновић наводи, делују логично, откривају дубоку хуманост и љубав тих људи према омладини, која се у тој згради школовала. Али, колико лепоте и људскости има и у антитези тим мишљењима, у химноспеву Александра Христића управо тој старој згради.

У Христићевом тексту, стр. 178—180, избила је и мудрост и племенитост човека врањског поднебља: кад се ископа нов бунар, у стари се не пљује . . . Јесте овај нови и ближи и бољи, али је вода у старом бунару била толико хладна и тако укусна . . .

Колико финог осећања је и сам Симоновић испољио и тиме што је донео ову Христићеву песму у прози. Да је није навео, његов рад би био сиромашнији за један драгуљ.

Мислим да је уз овај Христићев текст требало да дође и фотографија Пашиног конана. Али, не слика која је на 167. страници, већ друга, на којој би из другог угла била зграда захваћена. Ухваћена тако да би се могли видети: „њена фина фасада, њене отмене сразмере, њени витки стубови, њена срчата веранда, њени широки забити, њене сунчане и светле одаје, које као да су од почетка кројене да буду храм науке...” Или бар нешто од тога! А да се уз ово „ухватио” и расцветали кестен, доиста би се, на првом месту, оеновечио „мио кутан старог Врања”.

Плени пажњу и Симоновићев илустративни приказ предавања Милана Богдановића о делу Боре Станковића, стр. 207—208. Сигуран сам кад се буду радиле докторске дисертације о Милану Богдановићу, сам податак да је он говорио, овако говорио о Бори 1930. године, биће дра-

23. Исто,

гоцен материјал. Ако се има на уму писање Велибора Глигорића о Бори Станковићу, негде 1927. године, ово, за пар година касније, дијаметрално супротно Богдановићево мишљење, мора још више добити у вредности. Оно је, уједно, докуменат не само Богдановићевог изграђеног критичарског нерва, већ и самосталности његовог духа.

Симоновићева пак претпоставка да је Богдановић, на лепим Врањанкама, које су у колу отмено играле стару игру „Врањанку“, можда први пут видео и осетио шта је то лепота из које извире песнично дело, изазива посебан естетски доживљај: то је слика напредног сједињавања лепоте књижевног дела са лепотом у реалности, њихово тренутно амалгамисање у животу.

НАСТАВНО ОСОБЉЕ

Не знам зашто Риста Симоновић употребљава термин предавач-и, кад у средњој школи тог звања нема, још од 1898. године, када је Законом о средњим школама укинута. Оно данас постоји само на високошколским установама.

У овом делу монографије поткрало се неколико пропуста и погрешана у звањима која не одговарају спреми појединих наставника, као што је случај са Јанчом Илићем, који није имао звање професора, већ звање предметног учитеља вештина. Друге нећу набрајати, али ћу нешто казати о двојци професора, чија се имена више пута помињу у више поглавља монографије. Реч је о Ђорђу Лопичићу и Душану Маровићу.

У списку наставног особља за школску 1936/37. годину нема Лорочић Ф. Ђорђа. А он је те школске године био суплент врањске Гимназије. То није спорно; то казује и Извештај Гимназије за ту шк. годину. Међутим, у монографији се каже, стр. 217, да је „школске 1938/39. године надзорни наставник школске кухиње био Ђорђе Лопичић“. А то не може бити тачно, јер је Ђорђе Лопичић, одлуком Министарства просвете од 10. августа 1938. године премештен у Гимназију у Дервенти. Лопичић је био надзорни наставник ђачке кухиње у шк. 1937/38. години.²⁴

Све што је Симоновић говорио о Лопичићу, стр. 215, и тачно је и добро је. На једном месту аутор тамо за Лопичића каже: „Писао је песме и прозу и то објављивао у напредним омладинским часописима“. Можда би животније деловало да је Симоновић навео макар неколико часописа. Јер Лопичић је сарађивао у многим, и не само омладинским, часописима: „Књижевни север“, „Воља“, „Записи“, „Преглед“, „Млада Босна“, „Младост“, „Млада Зета“, „Живот и рад“, „Венац“, „Вијенац“, „Омладина“, „Летопис Матице српске“, „Стожер“. Проза му је, углавном, књижевна критика, есеји. Песме су му дубоко социјалне ноте са раном оријентацијом на социјалну књижевност. Његова сарадња у часописима регистрована је у тридесет и шест библиографских јединица.

Имао је искуство у раду са скојевцима. Више година „водио“ је скојевски актив ученика Гимназије на Цетињу.²⁵ Године 1939. био је професор Педагошке гимназије.

24. Извештај Државне реалне гимназије у Врању за шк. 1937/37. годину.

25. Споменница Цетињске гимназије.

Почетком маја 1941. године, Италијани су га интернирали у Албанију, па је после замењен. Погинуо је на Бугојну, 14. јула 1942. године, у борби против усташа.

Маровић Душан постављен је 1940. године за вероучитеља, суплента врањске Гимназије. Пре Маровићевог постављења водила се оно њега строго поверљива преписка између Министарства просвете и Управе града Београда. Пошто у монографији нема ни помена о овој преписци, а она карактерише атмосферу и прилике, наводимо је у целини, уз претпоставку да за њу ни Маровић није знао.

Министарство просвете

Строго пов. бр. 17

Управи града

Београд

Г. Маровић Томов Душан, дипл. теолог из Бољевића, рођен 25. I 1909. године, обратио се Министарству просвете — Верском отсеку, са молбом да буде постављен за суплента вероучитеља Државне реалне гимназије у Врању.

Пре но што би Мин. просвете донело одлуку о овом постављењу, моли се Управа града, да изволи доставити извештај о владању г. Маравића, док је био студент и уопште.

Моли се Управа града, да овај извештај изволи сматрати као врло хитан и строго поверљив.

9. III 40.

По наредби Мин. просвете
Начелник,
(Потпис нечитак)

Управа града Београда
Одељење опште полиције
Пов. бр. 1860
20. марта 1940. год.

Подаци за:
Душана Т. Маровића
дипл. теолога

Министарству просвете
(Одељење за средње школе)
Београд

У вези акта Министарства Стр. пов. бр. 17 од 9. марта 1940. године Управи града Београда част је известити следеће:

Маровић Т. Душан, дипломирани теолог, рођен 25. I 1909. године, у Бољевићу, бан. Зетсна, завичајна општина Вирине, од оца Томе и мајке Маше рођ. Лекић, последњи пут пријављен са станом у Босанској ул. бр. 46 у Београду.

Маровић се у картотеци Одељења опште полиције ове Управе евидентира као комуниста, на основу акта Зетског жандармеријског пука Пов. У бр. 756/36 од 25. јуна 1936. године, који га је тражио као познатог комунисту у једној групи комуниста из Црм-

нице, који су своједобно одговарали пред Државним судом за заштиту државе у Београду.

Маровић се као студент држио углавном са црногорским студентима који су били познати као истакнути левичари, но он лично, вероватно с обзиром на то што је студирао теологију, није никада смео да јавно манифестује своје убеђење.

Провером коју је ова Управа преко свог службеног органа сада извршила, могло се установити само толико да Маровић у грађанству ужива добар углед, но ничим се није могло потврдити да је променио своје политичко убеђење.

Предњи извештај доставља се с молбом на надлежност.

По наредби
Управника града Београда
Шеф Одељења опште полиције
(Потпис нечитак)

Министарство просвете
Краљевине Југославије
Одељење за средње школе
Верски отсек
22. марта 1940
у Београду

Примљено на знање.

Поверљивим путем саопштити надлежном архијереју.^{25а}

У анта.
5. IV 1940

По наређењу начелника
инспектор Мин. просвете
(Потпис нечитак)

ДИРЕНТОРИ ШКОЛЕ

Требјешанин је уз помоћ архивских докумената дочарао линове и педагошку активност директора. Сви они били су прегаоци и ентузијасте. На честитост и поштење врањске средине, одговорили су љубављу и пожртвовањем. Ђане су за живот наоружавали знањем и учили их раду и слободарству. И ту не знате кога да прво поменете: да ли Миливоја Симића, директора многих завода у Србији и ректора више педагошке школе у Београду, најстарије више школе у Југославији, или Љубу Давидовића, строгог али родитељски наклоњеног ђацима, или републиканца Златичанина, или педантног, тачног и прравог Уроша Кубуровића, или кога другог.

Сви они остали су у најлепшој успомени и ђана и грађана.

За други период живота (1915—1941) везано је име вршиоца дужности директора школе Јована Антића, професора. Он је, ратник и борац балканских ратова и првог светског рата, дошавши из Солуна, чинио умне и физичке напоре да после окупације удахне живот Гимназији. Прикупљао наставнике, ратом распрсле по Европи и Србији; призвао и упи-

25а. Архив Југославије; фонд. Мин. просвете Н. Ј. сигн. фонда: 66/СН; бр. ф. 293.

сао око шест стотина ученика; код страних мисија израдио помоћ да се отвори ђачка трпеца за сиромашне и гладне ученике; **издејствовао** од Америчког црвеног крста за сву босу и необучену децу Гимназије и обућу и одећу; организовао два течаја и све испите. И поред толиких напора и заузимања, Кубуровић му нервозно приписао бољшевичко држање и ту политичку оптужбу доставио министру просвете. Министар Давидовић, и поред такве оптужбе, Антића одређује за заступника директора.

Он сам изнео је целу 1919. годину, а о њему се као вршиоцу дужности директора у монографији уопште не говори.

С обзиром на улогу Јована Антића у 1919. години, а посебно на директора Кубуровића, ни редослед директора назначен у монографији, стр. 201, не може бити тачан.

Симоновић је у односу на директора Алексу Јовановића био прилично строг и доста шкрт. Да ли је то због штрајна ученика V разреда и искључења двојице ученика, или због нечег трећег, не могу да закључим. Ано је због последица штрајна, онда се мора знати да су последице тога штрајна углавном зависиле од тога како је вођена истрага, а истрагу није водио Јовановић, већ Милетић; а затим, о искључењу ученика одлучује наставнички савет, а не само директор, без обзира канву тежину имала директорова реч. То је директор који је највише писао од свих директора Гимназије између два светска рата; човек, који је и као професор и као директор других гимназија доста светлије приказан.

Међутим, Симоновић је у свему добро приказао директора Драгољуба Зекавицу. Иницијативан, енергичан, упоран и борбен, такав испада по приказу у монографији. Такав је уистину и био. Имао је храбрости да прстом укаже на радикалног представника обласног одбора, Јована Караџића, утемељитеља фонда за подизање нове гимназије зграде. Али безуспешно, јер овај политички превртљивац, у тренутку над је Зекавица њега означио као проневеритеља, већ је био изневеритељ странке којој је припадао и постао врсни шестојануарац-јенесовац, и као такав председник општине.

Зекавица је по Симоновићевом тексту и трагична личност: од кандидата КПЈ за председника општине у Крагујевцу до јавног слављеника шестојануарске диктатуре, који у свом говору, приликом освећења темеља нове гимназијске зграде, тврди да „... долази спас за многа животна питања наше земље са висине краљевског престола“; човек који се енергично изборио да се отпочне са зидањем велелепне зграде, није био среће да као директор дочека њено довршење и радост уселења. Пензионисан је пре времена.

У вези са његовим пензионисањем треба довести у ред датуме. У монографији, стр. 184, пише: „... 15. јула 1932. године, директор... Зекавица био је пензионисан и напустио је Врање“, а на 205. и 206. стр. да је пензионисан 26. јуна. Да ли је ово техничка грешна или нека друга нетачност?

Нагони на размишљање место на које је Симоновић; стр. 184, оставио ову информацију о пензионисању. Она следи одмах, танорећи уз

текст из „Врањских новина“, у коме се каже: „...на новој гимназијској згради нико не ради! Чујемо да је новац утрошен...“ Да ли је овакво компоновање случајно или има своје значење?

Између називања Ристе Симоновића о Димитрију Аранђеловићу и Бруну Марчићу, као директорима, стр. 209—210, и називања Јосифа Трајковића, стр. 331, постоји знатна разлика. Мишљења су дијаметрално супротна у односу на директора Марчића. То је редакција морала усагласити. Овано, иза чијег мишљења стоји?

Наведене датуме директоровања и Аранђеловића, стр. 209, и Марчића, стр. 211, треба кориговати.

За Аранђеловића, стр. 209, каже се: „После Зенавице директор Гимназије у Врању постаје и то од 1. августа 1932. године, па све до 16. новембра 1939. године...“ Међутим, сам директор Аранђеловић 8. септембра 1932. године шаље Министарству просвете акт бр. 1268, који гласи:

„Част ми је извести Министарство да сам данас примио дужност директора Реалне гимназије у Врању.“²⁶

Дакле, то је не од 1. августа, већ од 8. септембра 1932.

А затим, Аранђеловић није разрешен дужности директора 16. новембра, већ 13. децембра 1939. године.²⁷

Датуме треба кориговати и у тврђењу: „Од одласка у пензију Димитрија Аранђеловића, 16. новембра 1939. године, па до доласка 4. фебруара (1940), Бруна Марчића за директора школе, дужност директора школе вршио је математичар Јован Стојановић“. Јер, Јован Стојановић вршио је дужност директора од 13. децембра 1939. године, кад је Аранђеловић разрешен дужности, па до 25. априла 1940. године, кад је Бруно Марчић преузео од Стојановића.²⁸

После пензионисања Димитрија Аранђеловића, односно његовог разрешења од дужности директора, 13. децембра 1939. године, сва привредна удружења у Врању писмено су се zaloжила код председника владе, Драгише Цветковића, и молили га да он дејствује код министра просвете да се Јован Стојановић, професор, наменује за директора.

У заједничкој писменој интервенцији свих привредних организација истиче се да је Јован Стојановић ратни добровољац, човек широне културе, школски прегалац и васпитач; да је завршио филозофски факултет у Паризу на Сорбони и да је после тога дипломирао на Правном факултету у Београду.

Ову интервенцију потврдили су печатима и потписима овлашћених лица удружења: Удружење трговаца за срез пчињски, Удружење занатлија за срез пчињски, Удружење угоститеља на подручју Вардарске бановине и Удружење произвођача дувана.

А кад је у Врање стигла вест да је за директора постављен Бруно Марчић, акцији привредних удружења, 3. марта 1940. године, придружио се и Пододбор Удружења носилаца Албанске споменице у Врању.

26. Исто,

27. Извештај Државне реалне гимн. у Врању за шн. 1939/40.

28. Исто,

Пододбор се обратио Главној управи Удружења „за дејство код г. Председника краљевске владе, господина Министра просвете — уз помоћ г. Министра војске и морнарице да се на положај директора гимназије у Врању, наменује г. Стојановић Јован . . .”

У писму Пододбора изражава се чуђење са видном дозом протеста: „Баш је неочекивано одјекнуо глас да је на ово место именован пензионисани директор — Хрват или Србин који не познаје прилике и који ће имати тешкоће у раду — г. Марчић Бруно. Његово постављење као југословенски оријентисане личности може пасти тешко свем грађанству јер већег Југословена, радника и прегаоца на сваком послу не може бити од г. Стојановића . . .”²⁹

Али, и поред свих интервенција, Бруно Марчић је, 25. априла 1940. године, преузео дужност директора од Јована Стојановића, професора.

Иначе, општа оцена Ристе Симоновића о директорима и Гимназији, стр. 213, мислим да је тешка и престога. Знам сигурно да је гимназија, поред свих њених слабости, била наша најорганизованија и најбоља школа, која је давала трајних знања, отвараала духовне видике и омогућавала школовање на ком год хоћете факултету.

ШКОЛСКИ СЛУЖИТЕЉИ

Симоновић је са симпатијама писао о школским служитељима. Текст је добио у топлини, деловао би свежије и унео би новину у писању школских споменица да је дао портре некога од служитеља, да је навео неку анегдоту о неком од њих, неки доживљај ђака са њим.

Мени је остао у сећању чика Илија. Као да га сад гледам: симпатичан и мало погрбљен, како у десној руци држи звоно и на нас ђане, премрзле сељачиће, што желимо да пре звона уђемо у учионицу да се огрејемо, виче: „Назад, горске мечке! Куд сте запели?” И како неког Тозу, из Градње, који је увек умео да се провуче и уђе први, пре времена, у учионицу гађа звоном, али га тако гађа, да га не погоди. Чика Илија је оставио такав утисак на мене да бих могао да направим његов морални и физички портре. Тако сам га добро упамтио.

СВЕТСАВСКЕ ПРОСЛАВЕ

Из фондова, углавном Врањанаца-мецена, који су уважавали Гимназију и подстицали духовни развитак омладине, награђивани су о Св. Сави, путем анонимних конкурса, радови ученика Гимназије и студената Врањанаца.

То је била посебна тачка на прослави. Извештај о приспелим и оцењеним радовима и о резултатима конкурса, изазивао је посебну пажњу свих учесника прославе. Отварање коверата, дешифровање ауторских потписа и саопштавање имена награђених, обављани су у свечаној тишини, која се претварала у тајац. Од 1931. године, у име комисије за преглед радова, одлуну је увек саопштавао Драгољуб Јовановић,

29. Ар. Југосл. фонд Мин. просвете Н. Ј. сигнатура: 66/СН; бр. ф. 293.

професор. И то су били незаборавни доживљаји за све госте и присутне ученике и наставнике.

Симоновић, држећи се годишњих Извештаја Гимназије, наводи награђене радове и њихове ауторе, почев од 1929. па до 1936. године.

За 1936. годину, стр. 255, каже: „Из фонда Михаила и Симке Димитријевић било је награђено више ученика за успеле рецитације. Награде у књигама дали су генерал Јосиф Ђорђевић и Александар Христић”. Овде је начињена погрешка. Спојене су две различите ствари: фонд Михаила и Симке Димитријевић, с једне стране, и меценатска улога Ђорђевића и Христића, с друге стране.

Легатор фонда о коме је реч изричито је, писмено, при оснивању фонда, одредио да се из фонда награђују књижевни и други писани радови, а не рецитације. Гимназија се увек држала основних порука легатора, а и била је обавезна да их испуњава. Па је тако било и о светосавској прослави 1936. године.

Награде за рецитације, у књигама или у новцу, нису биле ни у каквој вези са фондовима ни 1936. нити било које друге године. Из писаних докумената се види да су за рецитације прено школе награде давале, још од 1929, сваке године адвокат Александар Христић, само једне године уз Христића и велики добротвор Врања Јован Јовановић „Лунга” (1934) и генерал Јосиф Ђорђевић од 1936. и још пар година.

Из фонда Михаила и Симке Димитријевић, о светосавској прослави 1936. године, навчано је награђен Стојадин Стојановић, ученик VIII разреда, за рад социјалне садржине „Рана смрт”.³⁰

Уосталом, у односу на претходне године, Симоновић је, почев од 1935. до 1940. доста оскудан у подацима, у насловима награђених радова, у именима аутора. То запажам и у другим деловима његова рада. Као да има два критерија: за године које су ближе другом светском рату — мање података, а од 1920. па до 1935. више, много више података. Тако је и са фотографијама. Данас то скоро да нема никаквог значаја, али после педесет или после сто година, то ће бити знатан недостатак.

ЂАЧКА ЛИТЕРАРНА ДРУЖИНА „БОРА СТАНКОВИЋ”

Литерарна дружина ђака ове Гимназије одувек је била права трибина за исказивање и личних способности, и књижевних афинитета, и слободоумних мисли. На састанцима ове дружине, којима су присуствовали и ученици V, VI, VII, VIII разреда, изражавала се ширина погледа и знања и посебно говорничка способност. Ту се стицао углед и ђачки ауторитет.

Школске 1935/36. године ја сам био председник литерарне дружине. И добро знам како је текао рад и интересовање ученика. Ја сам као председник и писао извештај Управног одбора о раду дружине, који је усвојен на годишњој скупштини, негде почетком маја 1936. године. Из тог извештаја Управног одбора, професор Јовановић је направио свој

30. Извештај Државне реалне гимн. у Врању за шк. 1935/36.

извештај о раду дружине, који је ушао у Извештај Гимназије за ту школску годину.

Чланови Управног одбора те школске године били су: Стојадин Стојановић, Мирослав Нојковић, Владимир Миленковић, Сентић Миодраг, Србинац Светислав, Козицки Ина, Станковић Јордан.

У току године радове су читали: Мирослав Најковић, Стојадин Стојановић, Козицки Ина, Владимир Миленковић, Слободан Илић, Ћамил Сијарић и др. Садржина радова била је младалачки широка — од интимне лирине до социјалних питања.

Ова управа изабрана је на годишњој скупштини, почетком маја 1935. године, и њу су сачињавали млади људи из сиромашних сеоских породица и ученици из града, деца службеника. Само један члан ове управе потицао је из богате врањске куће, али куће чији су сви синови, који су учили у овој Гимназији, прихватили напредне идеје. И нико док сам ја учио више разреда, у управу ове литерарне дружине није ушао по имовном стању породице, било оно богато или сиромашно, већ само по афинитетима за литературу и по ангажовању у дружини, по квалитету и броју прочитаних радора на састанцима литерарне дружине.

Школске 1935/36. године у Гимназији, па следствено томе и у дружини „Бора Станковић” није се осећало постојање љотићеваца. Та политичка фела јавила се каснијих година. Слика која је пружена о начину борбе напредних ученика са њима и о њиховом потискивању из свих ђачких дружина, адекватна је начину борбе и потискивању љотићеваца из свих студентских удружења на Београдском универзитету.

Поменуте године, на седницама литерарне дружине „Бора Станковић”, за време расправа о прочитаним ученичким саставима, најактивнији су били Радош Лепенац, Абдагић Мухамед, Сијарић Ћамил, Илић Слободан, Стојановић Стојадин, ученици VIII разреда; затим Нојковић Мирослав; Козицки Ина, Миленковић Владимир, ученици VI и VII разреда. Спасоје Ћановић, увек је присуствовао састанцима ове дружине. Био је тактичан и смирен и у речи и у опхођењу; доста повучен, можда намерно, да не пада у очи, али и стојер око кога су се окупљали ученици наклоњени левичарству, марксизму и они који су били противници режима. Скоро јавно је тада марксизам у расправама на седници литерарне дружине проповедао, баш тако, проповедао, ученик VIII разреда Лепенац Радош. А и Абдагић Мухамед, који је теоријски тада био најспремнији, пледирао је, такође, за марксизам.

У монографији је на стр. 288—289 донет Записник са III редовне седнице одржане на дан 19. јануара 1933. године. Записник је потписао као председник Балдо Мекишић, ученик VIII разреда. Година одржавања састанка је погрешно убележена, па макар и у самом оригиналу Записника то писало. Балдо Мекишић је био ученик VIII разреда школске 1933/34; то се види и из монографије. Као ученик VIII разреда био је председник литерарне дружине. Отуда је та седница могла бити не 19. јануара 1933, већ 19. јануара 1934. године.

Јосиф Трајковић у тексту У служби напретка и слободе, стр. 321, истиче повезаност литерарних дружина и напредних ученика гимназије у

Врању, Лесковцу и Куманову уочи рата. Те повезаности са лесковачком Гимназијом било је и раније. Тако, шк. 1933/34, 11. марта, литерарна дружина „Бора Станковић” одржала је у Лесковцу заједничку седницу са литерарном дружином ђака лесковачке Гимназије. На састанку су читани радови ученика једне и друге школе и вођене расправе о тим радовима. Поподне чланови литерарне дружине „Бора Станковић” дали су позоришну представу за ђаке обеју гимназија и друге госте.

И у приназу и оцени рада литерарне дружине „Бора Станковић” има разилажења између Ристе Симоновића и Јосифа Трајковића. Док Трајковић каже да је у школи „већ од раније постојала литерарна дружина чију су активност скојевци оживели и развили, дотле Симоновић пише да се „добила утисак као да су се чланови дружине „Бора Станковић” отуђили од своје старе ђачке организације”. А обојица говоре о годинама уочи рата.

ДРУГЕ ШКОЛСКЕ ЂАЧКЕ ОРГАНИЗАЦИЈЕ

Симоновић је у поглављу Друге школске ђачке организације, стр. 291, дао, и то документовано, списак ђачких дружина, време њиховог настанка, њихову активност, имена ученика који су водили дружине и носили рад у њима и имена надзорних наставника. Ово поглавље, рцрцато је подацима, истинита је и права историја ђачких дружина.

Није јасно зашто је Трајковић, говорећи о годинама уочи рата, написао, стр. 327, „Тако су никле организација трезвене младежи „Слога”, организација снаута, феријални савез, „Наша крила”, „Црвени крст”, кад Симоновић тачно одређује кад је која организација основана: 1921 — „Слога”, 1923 — Извиђач, 1927 — Црвени крст, 1928 — Феријални савез, 1933 — Јадранска страна, 1935 — „Наша крила”. Из овога је јасно да оне нису могле нићи уочи рата. Изгледа да Трајковић није био упознат са Симоновићевим рукописом. Чудо да ово нису уочили рецензенти, редактори!

СПИСАК МАТУРАНАТА ОД 1921—1941.

Списак матураната за овај период донео је Риста Симоновић. А у том списку нема Ристе Симоновића! Његово име треба да стоји иза имена Савић Миодраг, стр. 314, шк. 1931/32. године.³¹

Има једна грешка у списку матураната по школским годинама. Она је у овоме: дон су постојала три испитна рока — јунски, септембарски и јануарски, спискови су тачни. Али, кад је укинут јануарски рок, мислим да је то било 1931. године, за време диктатуре Пере Живковића, кад се укидањем нагло смањио број осморазредних гимназија, и кад се желело да буде што мање свршених матураната, тад су за полагање више течајног испита остала само два испитна рока: јунски, као главни, и августовски. У августу, од 24. до 31, полагаани су поправни испити и изузетно, по одобрењу, цео испит. Сви матуранти који су положили

31. Писмени извештај директора Зенавице о вишем теч. испиту бр. 1678 од 10. септембра 1931. године.

поправни или цео испит до 31. августа, добијали су диплому да су испит завршили у истој школској години као и кандидати којима је призната зрелост у јуну исте године. Јер, школска година почињала је 1. септембра и трајала до 31. августа наредне календарске године.

Ја ћу то на двома школским годинама примерима показати. Школске 1935/36, стр. 315. и 316, стоји да су, између осталих, матурирали и ови: Анђелковић Крста, Крунић Петар, Кушаковић Мирко, Митковић Стефанка, Николић Станиша, Петровић Милутин, Радонић Павле, Станковић Мита, Стојновић Светозар. А сви они, после поправних у августу, положили су шк. 1934/35. У шк. 1936/37. стоји да су, поред других, матурирали и ови: Богдановић Константин, Каранфиловић Благоје, Леви Пепо, Максимовић Душан, Мурговић Никола, Николић Велимир, стоји погрешно: Поповић, треба Гоговић Александар, Стојковић Драгутин, Хаџи-Тасићева Живана. Сви овде наведени матурирали су, после поправних у августу, школске 1935/36. године. Ованве грешке јављају се од 1932. до 1940. године. Има и случајева да појединих матураната уопште нема у списковима.

ИНТИМЕ УЧЕНИКА ВРАЊСКЕ ГИМНАЗИЈЕ

Посебан драгуљ из живота ђака врањске Гимназије представља Симоновићев лирски интонирани текст Интима ученика, стр. 303. Пословички тачно и веома осећајно доживљавају се мисли овог поглавља. Кад негдашњи ђак Гимназије ово чита, заборави на интегралска математичка страшила, замршене латинске коњугације и строга професорска лица. Групни журеви, веселе посете о славама, раздрагана кола о берби винограда у Асамбајиру, учешће на матинеима, сећање, како Симоновић каже, на лепе ученице, наше колегинице, а све су биле лепе, јер су биле младе, јер нема веће лепоте од младости, па уписивање почетничких стихова у Споменар, све се то приближи и оживи уз овај текст. И самим текстом се потврди као тачно и лепо, „оно што се у то време научи, види, доживи, што се тада сања, све то остаје целога живота непотиснуто, остаје као велики сан, као нешто што је најлепше. А серенаде, што би рекли Далматинци, песме подокнице, у „дубокој врањској ноћи”, као да и сада брује у нашој души.

ЕКСКАУРЗИЈЕ УЧЕНИКА

У монографији је дат добар преглед екскурзија, њихови правци и њихови циљеви, и то од 1927. до 1940, стр. 298.

Екскурзија у којој су учествовали директор Грбић, професори и ученици, гимназијски хор и оркестар, која је по чешној земљи трајала скоро месец дана, и по временској дужини, и по припремљености, и нарочито по резултатима њеним, доминира над свим екскурзијама у стогодишњем животу Гимназије. Узвратна посета студената из Хруђима говори да су директор Грбић, наставници и ученици умели да успоставе сарадњу и везе најпре са ученицима крагујевачке и ћупријске гимназије, а потом и са студентима из Хруђима. Она се памти и по томе што говори и о степену организованости и нивоу Гимназије.

Наведене су, за овај период, и мање екскурзије и једнодневни излети. Монографија је пак заобишла деветодневну екскурзију ученика VI и VII разреда, шк. 1933/34. године. Та екскурзија имала је следећи правац: Врање — Скопље — Тетово — Кичево — Охрид — Струга — Битољ — Стоби — Скопље — Врање. Учествовало је више од двадесет ученика. У тој екскурзији учествовао сам и ја као ученик VI разреда. Вођа екскурзије био је наш професор природописа Владимир Јосифовић.

У СЛУЖБИ НАПРЕТКА И СЛОБОДЕ

Иако је текст Јовифа Трајковића У служби напретка и слободе, стр. 312, добио место ван дела Сећања, у ствари, Трајковић у њему носи своја сећања на рад СКОЈ-а и на политичку атмосферу у Гимназији уочи рата. Текст има два суштинска дела. У првом делу има занимљивих чињеница и мисли од трајније вредности. Посебно је у њему дошла ширина аутора и способност запажања и откривања. Мени се чини да су ту од посебне вредности она места у којима Трајковић говори о томе како су професори Гимназије увели Врање, а то ће рећи врањски регион, у свет науке и културе, „осветљавајући и оплемењујући културни, историјски и национални идентитет овога народа“. То је лепо али и заслужено признање Гимназији и њеним професорима.

КАЗИВАЊА ДИРЕКТОРА

Први директор после ослобођења Врања 1944. године, Тома Јовановић, цео свој живот везао је за нашу Гимназију. Он је, одмах после ослобођења Врања, са виликом љубављу окупио ђаке и наставнике и са њима заједно удахнуо живот школи, после њеног четворогодишњег ћутања. Без учбеника, без учила и наставних средстава, без кабинета и лабораторија, без клупа и другог нужног намештаја, по други пут у размаку од четврт века, уништеног од истог окупатора, отпочела је под њим утрнули живот врањске Гимназије. На нашу жалост њега више нема, те и његових казивања у монографији нема.

Директори који су после њега дошли, без сумње, улагали су велике напоре да у школи завлада нови дух, нови односи, да се крене новим путевима народнога хода. Природно би било да се у казивању њиховом осветле главне тешкоће у трагању са новим, суштинским не техничким, као и инспиративни успеси у методологији образовања и васпитања. У казивању директора било је доста говора о ученицима, али у њима нема ни трага од меноте и топле, широке душевности једног Љубе Давидовића. Ни једног ученика, изван појединаца из омладинског руководства, нису запамтили, ни једна судбина их није узбудила. А међу ђацима било је толико ратнина, па и инвалида!

Иако се казивање Вере Благојевић у првом делу не разликује много од сећања других, иако је она била директор тек годину дана и, тако рећи, само протрчала кроз Државну женску гимназију, други део њеног казивања представља, због искрености, прави изузетак. Ако сам за ауторе монографије назао да су врањској Гимназији подигли споменик, за Веру могу рећи, и то са задовољством чиним, да је у другом

делу свог казивања, лапидарним стилем, подигла споменик професору Ивану Пулевићу. И нека је то учинила, јер је Пулевић целог себе поконио Врању и врањској омладини.

С Е Ћ А Њ А

Добро је, сасвим је добро што је у монографији казано да је врањска Гимназија, једина од гимназија у бившој Југославији, која је одбила да ради за време окупације од 1941—1944. године. То је највећа жртва, коју су људи врањског региона дали за очување свог идентитета и националности. Јер, ако је у Гимназији било хиљаду и нешто ученика и ако су они четири године одбијали да као Срби слушају наставу на бугарском језику, онда су они, сви заједно, таквом борбом против окупатора приложили четири хиљаде година. То је огромна цена, коју на нашем тлу, изузев положених живота, није платила омладина ни једног другог краја. Сви ми поносни смо на тај став омладине и на став ђачких родитеља. И СКОЈ, као руководећа политичка организација, за тај подвиг заслужује захвалност и дивљење.

Текстови у којима се износе сећања, леп су прилог о политичким струјањима међу ђацима Гимназије уочи другог светског рата. Узбуђује емоционално казивање Емилије Радосављевић „Сећања на Наду Прокић”

Живу слику политичког живота ученика у Гимназији уочи рата, духовно уједињавање највећег дела школске омладине против силе и идеје фашизма, пружио је Стојановић Светислав у свом казивању Политички рад омладине, стр. 551. Тад ђачке дружине постају трибине за окупљање младих, не само Врања, већ и Лесковца и Куманова.

На таквим окупљањима власт реагује. Долази до саслушавања ученика. Отвара се истрага. Међу саслушаванима био је и Светислав Стојановић. У свом казивању о томе, Стојановић каже да „... долази инспектор Мин(истарства) правде из Београда проф. Лазаревић (професор историје и писац историје) и спроводи истрагу...” У вези са овим ваља рећи да Лазаревић о коме је реч није никад био инспектор Министарства правде. Он је био само инспектор Министарства просвете. И кад је саслушавао Светислава Стојановића, Лазаревић је био инспектор Министарства просвете. То се види и из Извештаја Државне реалне гимназије у Врању за шк. 1937/38. годину. У поглављу Летопис школе, стр. 19, стоји: „Април 28. Инспектор Министарства просвете г. Лазаревић Ђорђе врши плегред школе”.

СКОЈЕВСКИ АКТИВ

О активу СКОЈ-а у врањској Гимназији пишу Риста Симоновић и некадашњи члан тога актива Јосиф Трајковић. Међу њима има разилажења о томе у којој школској години је у Гимназији организован СКОЈ. Јосиф Трајковић пише, стр. 326, да „први скојевски актив у Гимназији КПЈ организује у школској 1935/36. години”.

Риста Симоновић тај догађај везује за шк. 1937/38. годину.

Обојица пак формирање организације СКОЈ-а везује за долазан

ђана VIII разреда, искључених из других гимназија.

Пошто се именују ученици VIII разреда, који су шк. 1935/36. годину дошли из других гимназија, напомињем да сам и ја те школске године био ученик VIII разреда. Било је само једно одељење овог разреда. Сви ученици који су дошли из других гимназија, примљени су од нас, који смо већ раније ту учили, веома топло и врањански широко. Сви смо се осећали, и они који су дошли и ми који смо ту већ били, као другови и пријатељи. И то је тако остало до данас.

У мој осми разред то њихово долажење ишло је овим редом: први је дошао Спасоје Ђаковић; он се у врањску Гимназију уписао на самом почетку године, у редовном уписном року. То се види из Уписнице ученика VIII разреда за шк. 1935/36. годину. Уписница Спасоја Ђаковића носи бр. 2. Наш педантни разредни старешина Јован Стојановић забележио је за Ђаковића да се школовао „под врло неповољним приликама“; да је становао код Ристе Ристића, обућара, у Погачарској улици бр. 80.³²

После Ђаковића у VIII разред дошли су, као искључени ученици Гимназије у Пироту: Власинић Драгољуб, Ивановић Јефтимије и Пепенац Радош. Сва тројица, као у њиховим уписницама стоји, постали су ђаци наше Гимназије, 20. новембра 1935. године.

За овима долазе Гоговић Александар и Леви Пепо. Искључени су из Државне реалне гимназије у Тетову. Њихово искључење није ни у каквој вези са политиком. Ђаци врањске Гимназије постали су 25. јануара 1936. године.³³

Као искључени ученици из Медресе у Скопљу, дошли су: Абдагић Мухамед, Дедовић Рашид и Сијарић Ђамил. Сва тројица су се уписали 29. фебруара 1936. године. Сва тројица били су стипендисти Министарства просвете — Вакуфске дирекције у Скопљу. За сву тројицу забележено је да су се школовали под врло повољним условима.

Са њима сам друговао још четири године у Београду.

Као искључени ученик последњи је дошао у наш VIII разред Кнежевић Младомир. Одлуком Наставничког савета Реалне гимназије у Чачку, од 4. марта 1936. године, Кнежевић је, због штрајка, искључен на једну школску годину. Накнадном одлуком Наставничког савета, казна му је пооштрена, па је искључен на две школске године. Ђак Гимназије у Врању постао је 5. априла 1936. године.

Иако је разред био састављен од ученика ове Гимназије и од придошлих ученика из других гимназија, брзо се формирао један хомогени ђачки колектив. Ја сам почетком маја 1935. године био изабран за председника литерарне дружине „Бора Станковић“, а Спасоја Ђаковића, 15. октобра 1935. предložили смо и изабрали за председника трезвене младежи „Слога“. Приликом избора Ђаковић није имао противкандидата, а избор је извршен пре доласка у ову Гимназију ученика искључених због прихватања марксистичке идеологије.

32. Уписница VIII разреда Гимн. у Врању за шк. 1935/36. годину.

33. Уписница VIII разреда Гимн. у Врању за шк. 1935/36. годину.

Управе обеју ђачких дружина истрајно и коректно су сарађивале и једна другу помагале. Ја сам своја два литерарна састава читао на састанцима „Слоге“. Такође, своје радове су, као и ранијих година, у дружини „Слога“ тада читали чланови управе литерарне дружине „Бора Станковић, још и Нојковић Мирослав, Миленковић Владимир и други.

Везујући оснивање СКОЈ-а за шк. 1937/38. годину, Симоновић даје списак чланова СКОЈ-а и каже: „Делатност Младеновића (Стојадина), Трајковићеве (Јелице) и Станковић (Ћипра) из дана у дан се ширила. Они су за кратко време око себе окупили групу ученика виших разреда за рад у СКОЈ-у. Међу њима су били: Добривоје Стевановић, Балдо Мекшић... Чеда Нешић... Али Шукрија... Јован Ђорђевић...”

Поставља се питање: Како је могуће да се име Балда Мекшића временски везује за наведена имена?

Кад је актив СКОЈ-а, како Симоновић тврди, основан 1937/38, Балдо је студент четврте године Правног факултета у Београду, и на том факултету члан Партије још пре 1937. године.³⁴

Кад је Мекшић Балдо био у осмом разреду гимназије (1933/34), Чеда Нешић био је у I разреду, Добривоје Стевановић у II, Трајковић Јосиф у II, Али Шукрија у III, и то не у врањској, већ у другој гимназији.

Ако је година оснивања и тачна, круг чланова изазива дилему.

Јосиф Трајковић пише да је скојевски актив у врањској Гимназији основан школске 1935/36. године и да су Сима Погачаревић и професор Ђорђе Лопичић основали тај актив.

Међутим, Ђорђе Лопичић шк. 1935/36. године није ни био наставник врањске Гимназије. Он је те школске године био суплент Самоуправне гимназије у Прилепу.

И Трајковић наводи имена чланова актива и каже: „У њему су били ученици VIII разреда: Спасоје Ђаковић, Рашид Дедовић, Мехмед Барјактаревић, Мирно Арсенијевић, Мухамед Абдагић, Стојадин Младеновић, Секула Секуловић, Драго Малевевић, Мухамед Мусић, Ђамил Сијарић...”

Лично знам, пошто сам и ја те школске године био ученик VIII разреда, а и помоћу докумената непобитно сам утврдио:

1. Од свих наведених ученика у VIII разреду шк. 1935/36, били су само: Спасоје Ђаковић, Мухамед Абдагић, Рашид Дедовић и Ђамил Сијарић;

2. Не само што шк. 1935/36. године нису били ученици VIII разреда, него те године нису ни били ученици врањске Гимназије: Мехмед Барјактаревић, Секула Секуловић и Мирно Арсенијевић. Ова тројица су наредне, односно наредних школских година постали ученици врањске Гимназије;

Малевевић Драго и Младеновић Стојадин школске 1935/36. били су ученици VI разреда.

Најчудније ми је што Јосиф Трајковић помиње Мусић Мухамеда,

34. Милица Дамјановић: „Напредни покрет студената Београдског универзитета, стр. 383, Нолит, Београд 1974.

ноји не само што наведеме школске године није био ученик VIII разреда, него никада није ни био ђак врањске Гимназије.

Пошто се име Мусић Мухамеда ставља уз име Сијарић Ћамила, претпостављам како је могло доћи до ове грешке. Мусић Мухамеда, друга Сијарићевог из Медресе, познајем врло добро из студентских дана. И данас смо добри другови и пријатељи. Тврдим да он никада није био ђак врањске Гимназије. Сам Мусић ми је рекао, кад сам га телефоном обавестио шта у монографији пише, да он, не само што није био ђак врањске Гимназије, него да никада није долазио у Врање, а још мање да је у њему боравио.

Мусић Мухамед је првоборац народноослободилачког рата. Њега су у једној борби заробили Немци и одвели га у Немачкој. Тамо су на њему, као на заробљенику, вршили експерименте, па је он од тога ослепео.

О њему је као о борцу и човеку два-три пута писао у „Политици“ Душан Костић.

Мусић је Брајовом азбуком написао неколико романа за слепе.

Може се претпоставити да Трајковић мисли на неког другог Мусића. И то сам имао на уму, па сам све уписнице виших разреда за школску 1935/36. годину прегледао и утврдио да те шк. године није било у врањској Гимназији ученика под именом Мусић Мухамеда. Ни у Извештајима од шк. 1935/36. до шк. 1939/40. нема ученика са именом Мусић Мухамед.

Ко је Мусић Мухамед за кога Трајковић каже да је био ученик VIII разреда и члан СКОЈ-а?

ДАВАОЦИ МИШЉЕЊА ЗА ОБЈАВЉЕНЕ РАДОВЕ:

Др Вера Ценић

Др Момчило Златановић

Др Мирољуб Стојановић

Вињета на корици:

Графични дизајн споменика ослободиоцима Врања 1878.

Аутор: *Предраг Савић из Врања*

ВРАЊСКИ ГЛАСНИК НЊ. ХVIII

Тиранж 900 примерана и по 100 посебних отисана

Штампарија "Нова Југославија" Врање

Опсег 19 табана

ШТАМПАРСКЕ ГРЕШКЕ

стр.	ред	стоји	треба
3	20 одозго	анонимиу	анонимну
5	17 одоздо	најваљује	најављује
7	6 одозго	ретским	ретним
9	11 одозго	Перси	Паси
11	12 одозго	Отуд	Отнуд
16	2 одозго	ЧорбаЉијски	чорбацијски
16	6 одозго	психотерапуге	психотерапеуге
16	15 одозго	фрусрираних	фрустрираних
16	18 одозго	артикулисану	артикулисању
25	20 одозго	Пасу	Стану
31	16 одозго	на	га
32	11 одозго	на	не
35	6 одоздо	едеална	идеална
48	7 одоздо	доведељи	доведећи
56	18 одозго	симатија	симпатија
59	7 одоздо	колективи	коллективни
98	4 одоздо	за	па
103	13 одоздо	ну. „И поненад би Аница” — кане писац — „падала, подавала се. Пу	ту. И тада јој пред очи излази Ита са својом песмом, а Аница скаче
128	24 одозго	подвижнинштва	подвижништва
134	14 одозго	светат	света
140	18 одозго	овог	свог
142	17 одозго	се	са
149	19 одоздо	ред се два пута понавља	
149	2 одоздо	здеравши	здеравши
193	3 одозго	драматизације	драматизација
196	21 одоздо	Кад-наг	Кад-над
196	2 одоздо	Нвковић	Новаквић
197	12 одоздо	теруда	труда
198	16 одоздо	мантафа	мантафа
203	2 одозго	СВАДБЕ	СВАДБА
205	5 одоздо	избиљна	озбиљна
217	15 одозго	допуњавајући	допуњавајуће
218	21 одоздо	кући	кућу
218	10 одоздо	својима	својина
220	22 одозго	неосетљивом	неосетљивим
225	11 одозго	Госићу	Ћосићу
240	16 одозго	Скрелићеву	Снерлићеву
241	5 одоздо	Тупун	Тупан
241	1 одоздо	Вони	Боки
241	5 одоздо	Слободн	Слободан
244	3 одозго	КОШТАНИ	КОШТАНА
244	8 одоздо	Наз ад	Најзад
245	18/19	поји	постоји

248	18 одозго	Перовић	Первић
249	3 одозго	Наџи	Хаџи
254	19 одозго	осноји	основи
257	13 одозго	гедиште	гедиште
259	3 одозго	дефинисање	дефинисања
264	13 одозго	освеничке мрже	осветничке мрње
267	13 одоздо	Нанас	Данас
269	21/22 одозго	која	ноју
273	15 одозго	суплемент	суплент
273	16 одозго	Минисрарству	Министарству
274	5 одозго	постати	послати
275	15 одозго	сроје	своје
278	23 одоздо	сма	сам
279	20 одозго	Лорочић	Лопичућ
284	17 одоздо	Маравић	Маровић
285	6 одозго	подадата	податана
285	18 одозго	Најновић	Нојновић
285	19 одозго	радора	радова
288	9 одозго	следствено	следствено
288	18 одоздо	Јовифа	Јосифа
		врањсне Гимназије	врањска Гимназија

