

**ПЕВЦИ: (АУТОПОЕТИЧКИ) РОМАН БОРИСАВА
СТАНКОВИЋА О САМОУКИДАЊУ¹**

Бојан Т. Чолак

*Институт за књижевност и уметност
Београд, Србија*

Key words: Borisav Stanković, *Pevci (Singers)*, poetics, norms of patriarchal culture, masculinity, feeling of fear, unworthiness in regard to one's gender role, self-isolation, self-annihilation

Abstract: This paper analyses the unfinished novel *Pevci (Singers)*, written by Borisav Stanković, one of the most important Serbian writers of the XX century. Following a short review of the former approaches to this work and a critical reassessment of the novel's editors' proceedings, the article offers a semantic analysis of the text. The hero's attitude towards the norms of patriarchal culture, i.e. the difficulties in establishing a masculine identity, is emphasized as a dominant trait of this novel. Related to this is the protagonist's feeling of shame and a need for self-annihilation. The paper also discusses poetic similarities with other works of the same author, particularly the novel *Gazda Mladen (Master Mladen)* and the short story "Oni" ("Them").

Кључне речи: Борисав Станковић, *Певци*, поезика, нормe патријархалне културе, маскулинитет, осећање страха, недостојност сопствене родне улоге, самоизолација, самоукидање

Апстракт: У раду се анализира недовршени роман *Певци* Борисава Станковића, једног од најзначајнијих српских прозаиста XX века. Након кратког осврта на досадашње приступе овоме делу и критичког преиспитивања поступака приређивача романа, пружа се семантичка анализа текста. Као доминантно обележје романа истиче се однос јунака према нормама патријархалне културе, тачније проблематика успостављања маскулиног идентитета. С тим у вези у јунаку се јавља осећање стида и потреба за чином самоукидања. Рад разматра и поетичке сродности с другим остварењима истога писца, посебно са романом *Газда Младен* и причом „Они“.

¹ Рад је настао у оквиру пројекта „Смена поетичких парадигми у српској књижевности XX века: национални и европски контекст“ који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја.

Историчари књижевности и проучаваоци поетике Борисава Станковића у пишчев романсијерски опус углавном сврставају три романа: *Нечисту крв*, објављену 1910. године у „Штампарии Давидовић“ (првобитно је у наставцима излазила у часопису „Градина“), *Газда Младена* (недовршен роман чији је почетак штампан у часопису „Коло“) и *Певце*² (такође до краја неуобичено остварење фрагментарно публиковано у „Делу“). Станковић је, дакле, за живота као засебну књигу штампао само *Нечисту крв*, док су друга два романа, у незавршеном облику, објављена тек након пишчеве смрти у оквиру трећег тома Дела Борисава Станковића 1928. године. Књигу је приредио Станковићев пријатељ Драгутин Костић, који је према сопственом осећају и нахођењу романе допунио поглављима и страницама из пишчеве рукописне оставштине. У „Редакторској напомени“ Костић се унеколико осврнуо на приређивање романа *Певци*³ – говорећи о усаглашавању имена јунакиње Софке, која се у првој глави звала Митра, потом о постојању завршене пете главе романа, као и о умногоне завршене шесте – али читав круг питања у вези с приређивањем текста и интервенцијама приређивача остаје отворен.⁴

У наведеној приређивачкој напомени Костић као основни проблем у склапању целине истиче „небрижљиво чуване и несређене рукописе“ Борисава Станковића. Према његовом мишљењу, изузев нађена два поглавља „није се нашло ништа више што би могло поуздано ући у састав *Певаца*“ (Костић, 1928: 200). Међутим, одмах потом Костић издваја део рукописа за који сматра да би „лепо пристајао и настављао се на последње несумњиве одломке“ (Исто: 200), но ипак га не укључује у сам роман.⁵ Разлог за такав поступак свакако лежи у неподударностима које се појављују у опису јунакиње (представљена је као млада, плаве косе и плавих светлих очију, што не одговара опису Софке из романа *Певци* – старија, бујне црне косе, црних очију).

² У књижевној историји постоје неслагања у вези с жанровским одређењем *Певаца*: „За једне је то ‘недовршен роман’, за друге ‘приповетка’, за треће ‘породична хроника’ или ‘роман-хроника’ итд.“ (Златановић, 1982: 437).

³ О приређивању *Газда Младена* и верзијама овог романа види: Чолак, 2007.

⁴ Одговор о интервенцијама приређивача пружио би поредбена анализа романа из 1928. и часописне верзије текста која за ову прилику није могла бити урађена.

⁵ Поступак уметања поглавља у роман вршен је приликом приређивања *Газда Младена*.

Ако се пође од претпоставке да је писац заиста погрешно и „заборавио“ јунакињино име, онда у прилог томе да пронађену сцену не треба посматрати као део романа иде и сам ток радње одломка – неименовани јунак тужан је „на све: себе, на кућу, башту, њу, комшије. Тужан што је све то тако лепо удешено, свршено“, што указује на то да реч о ситуацији блиској оној какву наилазимо, рецимо, у *Газда Младену* између Јованке и Младена: венчање с невољеним/невољеном; одговарање вољене девојке од отвореног исказивања емоције такође иде у прилог тези о другачијем току радње од оног на који се наилази у *Певцима*: „Твоја сам! И чисто, гледајући, паде по кревету. Он, као очекујући то, знајући за то, још убијеније, само одговори: Нашто то? Знам врло добро све“. Међутим, уколико је грешку у именовању начинио Костић, а не Станковић, одломак би се (ако се занемари јунакињин опис) можда могао посматрати као део романа, а у први план би дошла прича о нереализованој љубавној вези (карактеристична за Станковића), док би се теза о идеализацији патријархалне културе у *Певцима* (једногласан став проучавалаца) показала неоправданом. Оваквом тумачењу иде у прилог и чињеница да визија будућег срећног живота Софке и Стојана не потиче од Софке и Софкиног оца, већ од Стојана, Јована или Злате, Стојанове мајке. Такав поступак „обмањивања“ читаоца Станковић је применио и у роману *Нечиста крв*.⁶

Драгоцена Костићева белешка указује на значај *Певаца* за Станковића. На самртничкој постељи највећи писац епохе српске модерне исказује жељу и намеру да уобличи своја два романа: „Док се само придигнем мало, мораћу завршити прво *Газда-Младена* па *Певце*“ (Исто: 199). И у књижевном приказу из 1928. године у часопису „Преглед“ Јован Кршић наводи да је уз *Коштану* и *Нечисту крв* Станковић сматрао као најбоља своја дела *Газда Младена* и *Певце* (Кршић, 1928: 373).

Већина истраживача књижевности сагласна је са ставом да је Борисав Станковић зачетник модерног српског романа. Многобројне анализе *Нечисте крви* само су потврдиле овај суд. Говор о Станковићевој романескној поетици често је обухватао и роман *Газда Младен*. Штавише, неретко се приликом тумачења *Нечисте крви* прибегавало поређењу с *Газда Младеном*. Оба дела анализирана су подробно и с различитих аспеката, а о сваком су исписане чак и засебне монографије. С друге стране, роман *Певци* изостао је из већине

⁶ Види Петковић, 1988; Чолак, 2004.

анализа Станковићеве поетике. Углавном се сусреће само узредно помињање наслова романа, у неколико студија *Певци* се посматрају као део поетике Станковићевих незавршених романа (претежно како би се потврдила теза о пишчевој истрошености и позној стваралачкој неплодности⁷), док се као предмет самосталне обраде не појављује готово ни у једном већем истраживању.

Осврт на основне тезе овога романа пружили су Драгутин Костић, Јован Кршић и Миљко Јовановић, али је код све тројице изостала дубља анализа дела. Реч је углавном о кратким забелешкама у којима се не разматрају психолошки односи јунака нити композиција романа, као што се пажња не усмерава ни на један засебан поетички проблем. Најдаље се отишло у изношењу претпоставки о томе које би се пишчеве приче евентуално могле довести у везу с наставком романа (поступак вероватно највише мотивисан чињеницом да је Станковић готово читав садржај једне раније приче уметнуо у роман) (Д. Костић), као и хипотезе о потоњој радњи романа (Д. Костић, М. Јовановић).

Према *Певцима* нису посветили засебну студију, Предраг Костић и Вук Филиповић приликом тумачења Станковићевог опуса дотичу и овај роман. Костић указује на стереотипан почетак романа: „Почетак је донекле по књишком калупу, и то само у техничком погледу, а не садржајно. Почиње садашњицом па регресивно описује оно што је раније било“ (Костић, 1956: 97), након чега детаљно излаже радњу избегавајући да се упусти у психолошко тумачење поступака јунака, а изоставља и анализу било којег аспекта дела. Попут других приказивача овог романа, и он сматра да је реч о делу с највише „ведрине, сентименталне радости и живота обичног и срећног“ (Исто: 102), што доводи у везу са сликањем Станковићу блиских људи у ликовима романа (оца, мајке, бабе, деде, очевог побратима) – теза преузета од Д. Костића. Крајњи суд о *Певцима* је изразито негативан: „Личности су (...) безбојне и недовољно оштро оцртане (...) Овде целина није успела, а према главним линијама, ни да је завршена, не би представљала снажно и велико дело⁸“ (Исто: 103). Вук Филиповић пак сматра да недовршеност дела „стоји у најужој узрочно-

⁷ Предраг Костић говори о „исцрпљивању и пресушивању резервоара Борине страсти и младићке снажне подсвести“, те о „подбацавању“ Станковићевих последњих дела (Костић, 1956: 123–124), а Владислав Панић о „наглом сплашњавању“ стваралачког полета (Панић, 1981: 254).

⁸ Код оцењивања уметничке вредности овог Станковићевог романа уздржан је и Јован Деретић: „Од два недовршена Станковићева романа, *Газда Младен* и *Певци*, први је, упркос недовршености, изузетно значајно уметничко остварење“ (Деретић, 1981: 221).

психолошкој вези са питањем аутобиографског садржаја и његове транспозиције у делу“ (Филиповић, 2008: 163), као и да идиличан свадбени епилог „није одговарао унутрашњој емоцији Станковића трагичара и психолошког реалиста“ (Исто: 164). Према његовом мишљењу, „даљи опис једне патријархалне свадбе (...) неизбежно би, као обичајна и фолклорна ситуација банализовао дати садржај“ (Исто: 165). Филиповићев приступ овоме роману темељи се претежно на поређењу с *Газда Младеном*, као и на предочавању претпоставки о даљем развоју дела, а посебно акцентује присутност биографских момената из Станковићевог живота. И он у лику Стојана (*Певци*) препознаје пишевог оца: „Писац је овај лик мотивисао мање према личном сећању из детињства и реалистичком нерву евокације, а највише кроз успомене и сећања других људи и са тежњом да светле тачке ових успомена што више приближи свом замишљању – угодној представи еснафско-патријархалног живота који је претходно друштвеном прелому (...) осамдесетих година XIX века“ (Исто: 169). У делу студије у којем изводи поређење два јунака (Стојана и Младена) Филиповић закључује да је реч о „истом лику“ који је у *Газда Младену* „сагледан на другачији начин, оком критичко-психолошког објективизма и у складу са унутрашњом идејом, трагике романа“ (Исто: 171). Стојанов лик овом истраживачу превасходно служи како би потцртао Младенову „безбојну и неодлучну физиономију патријархалног занатлије-трговца“ (Исто: 172). И у анализама ликова Софке и баба Злате посеже се за препознавањем прототипова из Станковићевог живота (мајка, баба) и за поређењем с јунакињама из романа *Газда Младена* (Ката, баба Стана) с циљем да се *Газда Младен* представи као слаб роман.

Од тумачења *Певаца* у контексту поезике Борисава Станковића можда би још требало поменути монографију Борислава Привуловића *Борисав Станковић и народно песништво*, где аутор у вези с овим делом говори о „одликама музичког романа – музичког дела“, а потом показује „покретачку, диманичку функцију песме – песме средства за акцију“ (Првуловић, 1986: 72–73). У малом одељку посвећеном *Певцима* Привуловић се само овлаш дотиче садржаја песама које Стојан пева, али примећује да писац у овај роман „уводи наратора који анализира текст“ (Исто: 74), што је поступак који би се могао окарактерисати као некарактеристичан за Станковића. И овај проучавалац прихвата тезу о „идиличној и еснафској панорами старих дана“ (Исто: 72), указује на мотив среће, тачније срећног човека (Исто:

75) и роман доживљава као „глорификацију малих људи, који су животу прилазили као песници“ (Исто: 75).

Најозбиљније настојање да проникне у особеност поетике овога романа учинио је Момчило Златановић. У раду „Песма и певање у *Певцима* Борисава Станковића“ Златановић показује какву улогу и важност имају народне песме и певање у поетици Борисава Станковића на примеру романа *Певци*. Познати фолклориста запажа да је Стојан „највећи и најзаноснији певач у свеколиком Станковићевом приповедачком делу“ (Златановић, 1982: 437) и предочава различите реакције слушаоца на његов глас (у зависности од предмета песме). Златановић такође *Певце* види значајним „и за етнографију и фолклористику“ (Исто: 439), што образлаже присуством дахирџике Ризе у делу, тачније дахриџијских тајфи,⁹ као и чињеницом да је Станковић први описао *громање* – певање уз подрхтавање гласа: „У другој половини XIX и у првим десетлећима XX столећа фолклор на врањском терену истражују многи етнографи, етномузиколози и научници других струка, али нико од њих није запазио да се овде пева и *гроћући*“ (Златановић, 1982: 440). Премда веома инспиративан, прилично кратак текст М. Златановића не залази у дубље тумачење романа нити се дотиче психолошких односа јунака или композиције дела, па изостаје детаљнији увид у поетику и особености Станковићевих *Певаца*.

Овај осврт на досадашње приступе роману *Певци* указује на чињеницу да се од заиста великог броја истраживача Станковићевог дела нико детаљније није задржао на поетици романа *Певци*, што особито чуди ако се има у виду да је реч о једном од највећих писаца српске књижевности, као и да је више студија за предмет истраживања имало Станковићев целокупни опус, а неке чак и поетику Станковићевог романа.

Ток приповедања и основна замисао романа

За разлику од романа *Нечиста крв* у чијем је средишту прича „о јунакињи чија се судбина одиграва у једном историјски прелазном добу у коме се смењују две културе“, односно *Газда Младен* у којем се представља „положај мушкарца у оквиру једне строге и затворене

⁹ „То су групе Ромкиња које су опходиле градске домове, највише за време празника, и певале и играле не само иза дуvara, у сеновитој башти, поред ђула и шимшира, него су улазиле и у домове, и у гостинским собама веселиле и хаџијке, чорбацике и њихове кћери и снахе“ (Златановић, 1982: 439).

културе“ (Чолак, 2009: 13), основна проблематика романа *Певци* тиче се односа јунака према нормама патријархалне културе, тачније успостављања маскулиног идентитета. Иако би се могло учинити да је у основи реч о тематици већ присутној у роману *Газда Младен* – то није тако. Код газда Младена самоспутовање и усаглашавање с друштвеним очекивањима одвија се под императивом (само)жртвовања зарад породице и оно не доводи до самоукидања¹⁰ које узрокује јунакову смрт. Поред тога, главни јунаков покретач јесте осећај страха да ће се показати „да није као што треба“ (отуда П. Петровић оправдано насловљава свој рад о *Газда Младену* „Станковићев роман о страху“; Петровић, 2005), док је у *Певцима* основни покретач поступака осећај стида што јунак зна „да није као што треба“ (стид је најфреквентнија реч у роману). *Певцима* је отуда проблемски ближа прича „Они“, у којој се резигнирани јунак препушта смрти и у којој је присутно осећање (само)жртвовања зарад родитеља (тежње да се не изневери њихова љубав) пристајањем на нежељени брак.

Основу романа *Певци* чине приче о судбинама два јунака – Стојана и Јована – од којих је судбина првог уско повезана с причом о чину самоукидања услед интерпретације одређених културних норми и друштвених очекивања, а судбина другог с причом о процесу самоискључивања услед осећања сувишности и спознаје суштински измењених вредности живота (проблем сукоба међу генерацијама, односно два временска доба). Оваква тематика отвара могућност за читање дела и из перспективе теорије маскулинитета.¹¹ Примену ове теорије на роман *Газда Младен* урадила је Милена Чомић која као средишњу тачку теорије маскулинитета истиче „сложеност мушког субјективитета“, субјективитета који је дуго „свођен на друштвени конструкт чија је `мушкост` мерена патријархалним нормама“ (Чомић, 2011: 267). Испитивање односа патријархалних норми и индивидуалног субјективитета, између осталог, проблематика је и овога рада.

¹⁰ Појам самоукидања близак је термину самопоништавања, оба позната у теорији маскулинитета (примера ради види К. Silverman или од српских теоретичарки Т. Росић). Опређивање за први термин произашло је из осећања неадекватности онога што појам самопоништавања подразумева (негација као вид самодеструкције, тоталног самопорицања) и онога што се жели да опише, обухвати (негација као вид саморедукције).

¹¹ Када је реч о теорији маскулинитета, у српској науци о књижевности вероватно је највећи допринос дала Татјана Росић чији се значај посебно огледа у ширењу основних поставки ове теорије.

Роман *Певци* приповеда о пријатељству петорице младића (Јован, Стојан, Чукља, Сарајдар, Секула), с посебним акцентом на однос између Јована и Стојана. Два пријатеља, Јован и Стојан, оличења су двају принципа. Један је *активан*, и његово се деловање делимично уклапа у пожељну слику о мушкарцу у патријархалној култури¹² (Јован је пркосан, неприлагођен, склон тучи), а други *пасиван*, такође само делимично уклопљив у слику пожељног мушкарца (послушан и вредан, Стојан је слабуњав, изолован, не показује одлучност и иницијативу, сексуално је инхибиран).¹³ На овакав спој два пријатеља, чији се карактери по много чему разликују, и у тој различитости приближавају и допуњују, наилазимо и у причи „Они“, која без сумње представља „предложак“ роману (премда између два текста постоје и очигледне разлике).¹⁴

Роман почиње Јовановим животописом, али се веома брзо усредсређује на приповедање о његовом пријатељу Стојану. Други јунаци појављују се мање-више као епизодни ликови у причи. Стојаново одрастање и однос мајке према њему преузет је из приче „Тетка Злата“. Но, за разлику од романа неких других аутора из истога периода, где такав поступак ствара утисак „попуњавања“ приче у циљу ширења обима романа, у Станковићевом делу она је потпуно функционална – доприноси комплекснијем осликавању психолошке мотивације Стојановог лика, а нарочито његовог потоњег односа са Јованом.

Лик одсутног оца код оба јунака појављује се као изузетно важан. Али док Стојан одраста без оца (рано преминуо несрећним случајем), услед чега је његов живот последица хуле (несрећне) судбине и снажно осенчен свешћу о присуству смрти, дотле је Јованов живот последица сурове судбине одбаченог сина:

„Слушај – понављао би своју претњу коју је толико пута помињао, Јован већ је напамет знао: – код мене места немаш. Ово, мајстор, он ти је и отац и мати, све. Да знаш: да од његове куће и дућана другог места немаш. Ту да си. Нога и рука ту, у дућану, да ти је пребијена. Нећу да знам за тебе!“ (Станковић, 1928: 134)

¹² Под патријархалном културом подразумева се онај облик патријархалног друштвеног уређења какав је постојао у Врању у другој половини XIX века, при чему треба имати у виду да разматрани културни модел није карактеристика само овог поднебља већ се, мање или више модификован, може уочити и у другим културним зонама. Модел се, такође, не може ограничити само на дати временски период.

¹³ Више о (не)пожељној слици мушкарца у патријархалној култури види Чолак, 2009.

¹⁴ О причи „Они“ види Чолак, 2013.

Јованов отац препушта, дакле, сина туђем ауторитету и одриче се своје родитељске улоге, што доводи до развоја синовљевих осећања одбачености, неприпадања, нелагодности и тескобе која се превазилазе успостављањем контакта са Стојаном. Од тада Јован почиње потпуно другачије да доживљава људе, простор и свет око себе:

И од тада Јовану, заједно са Стојаном, који је увек трчкарао, био с њим, некако омиле дућан, занат, мајстор. Све му дође друкше. До тада, мада је толико година био, ипак, да га је ко запитао, мучно да би знао казати, описати дућан, мајсторову кућу (...) Видео је како му је и мајсторица добра, па и ћерка, која је била његових година, и синови мајсторови (...) Изгледало је да је све то постало због Стојана. (Исто: 136–137)

Однос између Јована и Стојана, испрва заснован на поштовању, временом се продубљује, па обухвата и заштиту, разумевање, приврженост, нежност, топлину:

Стојан, онако нежан, мали, само је гледао у Јована, трептао радознано својим крупним, плавим очима, чекао да му Јован што нареди, заповеди, да му дода какву ствар, и једнако је око њега радосно трчкао, говорећи му све `батке, батке!` И то `батке` тако је радосно изговарао, да је Јовану од тога било некако лако, пријатно, и Стојан му долазио тако некако мио, мио... више него рођени брат. (Исто: 136)

Станковић у интимизовању односа између два младића иде толико далеко да предочава чак и њихов тактилни однос (за патријархалну културу и за Станковићево дело несвојствен, као и уопште за српску прозу периода модерне¹⁵):

И кад би их још више угрејало, Стојан би се извалио у скут Јовану, дигао би лице спрам месечине, зажмурио и запевао (...) А Јован, надносио би се над Стојаном, гледао га и као неко дете руком миловао по образима. Миловао његову меку косу, издуљено кошчато лице. (Исто: 129)

¹⁵ Више о слици мушких идентитета у прози епохе модерне види Чолак, 2013. О општим одликама српске прозе почетка двадесетог века и представљању мушких и женских идентитета писано је много. Једна од обухватнијих студија посвећена овој проблематици је монографија Слободанке Пековић *Српска проза почетком XX века*.

Ако Јована и Стојана чини блиским лишеност, тачније одсуство очеве љубави, потпуно се разилазе када је о односу према животу и другим људима реч. Отуда Стојан чин сексуалног сједињавања са женом доживљава као непремостив амбис, као нешто што га у тој мери испуњава страхом да је потпуно онеспособљен за сам чин. Тиме се овај Станковићев јунак издваја у односу на типичне мушке ликове прозе модерне (по правилу представљени као храбри, одлучни и интензивног еротског набоја¹⁶):

Треба само да је додирне, спусти своје руке на њена бедра, кукове и – пала би му! (...) Пала би му, а он би се, ах! тако заплакао. Не што је не воли, није му драго, већ што је то за њега толико велико, силно, много, да он чисто не сме, боји се... (Исто: 188–189)

Мера у којој његов таленат надилази скученост, уређеност свакидашњих патријархалних односа јесте мера његовог страха. Естетски усхит реализован је и могућ само док песма траје. Након ње, његова свакидашњица је неспретна и рањива попут албатроса који је слетео.

У поређењу с газда Младеном, који осећа страх од тога да се не покаже слаб, и не одговори на друштвена и породична очекивања, те тако посведочи да није „као што треба“, Стојан осећа стид управо зато што није „као што треба“:

Према свему био је као равнодушан, не као његови другови, младићи, који било у проводњама, девојкама, било у кицошењу, ношењу, налазе задовољства, радости. Као да није био млад, мушко, већ нешто друго, тако миран“ (Исто: 150). (...) „Стојан, застиђен због тог гледања, одваја се од прозора и ћути. Стид га од тих материних прекора, од те молбе: што он све тако, не као други. (...) И заиста, сам он, Стојан, осећао је, а и по њему могло је да се види, да није као што треба. Никад сасвим задовољан. Увек као да га је било стид, већ му било незгодно, неугодно“ (Исто: 157). (...) „Мучен тиме шетао се по башти, али не средином, већ око зидова, испред дрвећа, као кријући се да га ко не види таква. Осећао би како трава мирише, како дрвеће, стабла, грање, лишће, услед наилажења предвечерја, хладовине, свеже, окрепљено пушта од себе шуштећи неки влажан, зрео, свеж мирис зеленила дрвета; како око њега, из околних високих кућа, доксата, дворишта иду, крећу се. Али зато што је све то јасно, на дану, види се, њега то као гуши, стид га, боји се да га ко не опази и види то што он осећа и

¹⁶ Примера ради, упоредити с мушким јунацима Петра Кочића или пак Ива Ћипика.

подсмехне му се... И зато и тамо кад је, у башти, сам, опет и ту није као што треба. (Исто: 158–159)

Услед свега тога, он сам као да већ заузима позицију подређенога, неприметног, који се склања и у друштву осећа непријатно, уз истовремено настојање да прикрије жељу за самствовањем:

И Стојан љут, оневесељен на то, не би ни излазио из баште, догод би их било, долазило, скупљало се на бунару. А опет, није смео да остане много повучен, удаљен, бојећи се да му се оне не подсмехну због те његове усамљености, већ би чисто крадом, полако долазио, приближио би се обично до улаза у башту, где је било цвеће, шишмири, руже, те би ту или седао, или загледао цвеће, леје, чак би и шушкао, да би га оне чуле, могле отуда кроз тарабу и да виде, да им тиме покаже како је он ту, не боји их се, не бежи. (Исто: 159–160)

Потреба за самоизолацијом, усамљеништвом, неприметношћу и неприсутношћу последица је, дакле, јунаковог осећања недостојности сопствене родне улоге и свести о могућем односу друштва према њему таквом (подсмех, изолација, искључивање).¹⁷ С друге стране, наведена потреба мотивисана је одсуством животне ведрине и јунаковом хиперсензибилношћу:

И Стојан, осећајући то, знао је како је та његова непотпуна веселост, туђење, као повученост, неугодна, самом њему је мучна а камоли њима, Јовану, Чукљи, матери му. Бојао се, да они не помисле како тиме хоће од њих да се либи, одваја“ (Исто: 158) (...) „И Стојан би једва чекао да све то прође, а знао је да ће то с даном да се сврши. И ваљда зато је он свакад, кад се дан одмицао, губио, осећао се лакши, слободнији. И што би више мрак долазио, ноћ бивала, он се осећао све слободнији и слободнији, зато што се у том мраку све губило, нико већ не може да види шта је, како му је, какав изгледа. Нема да стрепи, црвени, бојећи се да ће му се ко подсмехнути било замишљену, сетну, било веселу. Нико не може да га види, јер мрак је, ноћ, и он сам, усамљен. (Исто: 161)

Тренуци напуштање позиције аутсајдера, када нестаје стид због онога што јесте, када доминира и влада другима, те, надасве, када испољава моћ, јесу моменти певања¹⁸:

¹⁷ О „мушком“ страху од искључења из света мушкараца види Бурдије, 2001.

¹⁸ По способности јунака да певањем „влада“ слушаоцима, али и по интензивном осећању неодвојивости сопственога бића од песме и певања, роман *Певци* може се

Стојан почиње. Почиње да износи, пушта свој глас. Али у почетку задржавајући га, дубоко, јако, да чисто не доликује његовом слабом, бледом изгледу. Изненађује. Сви гледају у себе. Не смеју главу да дигну, покрену се, накашљу, као да не повреде, не учине да нестане тог његовог гласа, гласа тако чудна, јака, а широка, да осећају како почиње да им се вије око глава, загрева их, почиње да продири у њих, као поткопава, буди нешто успавано, мило, драго, једном већ познато. (...) Пева, и то онако широко, из дна срца, с раздраганошћу која их све обухвата и чини да песма, оне речи, чудно иду, продиру у њих и као да код свакога буде неки особити, његов, некад доживљен догађај, успаван спомен, осећај. А опет као да су сви ти различити особени осећаји ту, у тој песми, нарочито у оној широкој, топлој раздраганости гласа Стојанова, која чисто изненада, право, одједном, као руком, за срце човека хвата, те се они купе и пуштају од себе уздахе, потврду затајана бола... (Исто: 176–177)

Станковић, попут Андрића, успева да у једноме лику оцрта две крајности – с једне стране, осећање дубоке личне недостојности која условљава стид, а с друге, превазилажење тих осећања исказивањем сасвим изузетних, готово надљудских способности (у моментима док пева), те задобијање моћи над свима. Али, за разлику од Андрићевог јунака, Стојан и у певању открива недостојност која се везује за његову родну улогу. Зато престаје да пева. Ово самоукидање последица је свести да му као младићу (мушкарцу) не приличи да пева љубавне песме¹⁹:

Зато се све више повлачио. Стид га било да пева, а још мање као пре, и као што је само он осећао, знао; да пева сетне, љубавне песме; да у њих уноси ону своју, личну топлоту, раздрагану – ох, толико тешку и милу!

довести у везу с драмом *Коштана*. И у Станковићевој драми реч је о „укидању“ певача, с тим што код главне јунакиње изостаје процес вољног самоукидања. Уцењена од власти и протерана, Коштана је натерана да престане да пева. Но, њен однос према патријархалној култури не развија се у правцу самоукидања и смрти. Опредељивањем да самостално, добровољно уђе у свадбена кола, она исказује снагу и особеност личности, те спремност на подношење властите судбине. Реч је о индивидуалности која упкос свему не престаје да постоји. Супротан пример јунака који прихвата норму патријархалне културе притом гушећи властиту индивидуалност јесте Митке, који са сцене од одлази погружен и без воље за побуном.

¹⁹ Сретен Ацић, утицајни српски педагог с почетка XX века, инсистира „да је веома важно издвојити и стално спречавати дечаке да доду у susret sa prostorom aktivnosti koji je tradicionalno pripisivan ženama (...) Dok bi u pevanju trebalo dati što manje mesta `pесmama lirske sadržine i nežnih melodija““ (Цитирано према: Miljković, 2011: 155).

– тугу, бол. Бојао се да не кажу како се већ мази тиме. И зато је све више, радије певао црквене песме, псалме које је код владике учио. Њих је радо певао зато, што је у њих чисто уносио оно од свога што се стидео да каже у овим, световним песмама. Јер ово су црквене, свете песме и ту нема нико да му замери, посумња, као што би, кад би певао неку обичну, љубавну песму, па у њој спомињао драгу, име какво, те ко посумњао да он сигурно на ту и ту мисли, и зато тако чежњиво, страшно пева. Овде тога нема. Псалми, тропари то су свете песме и нема ту ко да посумња, помисли рђаво и онда он може њих да пева до миле воље, свуда, на сав глас.

И због те своје стидљивости, осећања: како сада већ није ред, паметно да као пре, кад је био мањи, и сада онако пева по славама, свадбама, Стојан је ретко, управо и престао више да пева. (...) Није знао због чега, зашто, само осећао је: да није у реду, да је већ велики, човек, и да за њега више то није; не доликује му. И зато, с дана на дан, бивао је све више повученији и усамљенији. (Исто: 181–182)

Поменуто самоукидање без сумње је морало оставити трага на Стојана и његово потоње поимање смисла живљења, чак би се можда могло рећи да је управо оно могло бити узрок његовој смрти. Губитак животног смисла због туђих (културом наметнутих) очекивања, тема је присутна и у причи „Они“. Иако се поуздано не зна да ли је у роману (као што јесте у поменутој причи) јунак обесмишљен одбацивањем прве љубави (Маре, односно Софке) и пристајањем на брак са другом женом (Марика, односно Митра), у *Певцима* је јасно истакнут значај песме и певања за Стојана, па се без сумње његово обесмишљавање везује за одрицање од њих. Јунаково певање одређује се као „чудно“ и „незнано“, самим тим и као оно суштински важно за његово биће:

Било јој је тешко, као страх је хватало од тог, таквог његовог унесеног, некако чудног певања. (...) Али баш то незнано певање задавало је матери страха. (Исто: 149–150)

На повезаност песме и Стојановог бића упућују и описи емоција и расположења исказаних кроз његову песму, а који, након њеног завршетка, не само као да настављају да живе у јунаку–певачу, већ га и битно одређују.²⁰ Ни женидба ни добијање детета нису могли осмислити Стојанов живот, пошто цела његова појава сведочи о

²⁰ На „доживљај `чистог бивања` или `апсолутног бивања` у музици“ наилази се и у прози Момчила Настасијевића (Петковић, 1994: 29), па би занимљиво било испитати евентуалне везе међу остварењима два велика ствараоца.

неприлагођености и осећању нелагодности у свакодневици. Његово егзистирање уско је повезано с „незнаном песмом“, на шта непрестано указује и Стојанова мајка – чији се и немир и трагично осећање везују искључиво за ту песму:

Мајка му, док он пева њој познате песме, сва се топи од радости слушајући га, али кад он, онако повучен, унесен, почне друго, нешто ново, чудно, одмах би га прекидала.

(...)

– Немој, синко, немој! – прекидала би га она.

– Што, нано? Зашта? – једва би се трзао, и чисто као с муком се растајао, прекидао то своје певање.

Мајка му још уплашенија од тога његовог тешког, као с муком отрзања, заноса, упорно би продужавала да га прекида, моли, као освешћује.

– Немој то. Певај друго, ово обично... Шта то?

Али он је баш то највише волео. Ове, обичне, свакидашње песме толико је већ знао, певао их, да су му биле отупеле. А у овом, своме певању, извијању, заносењу гласа, он је налазио нешто ново, своје. И зато би као с муком пристајао на материну молбу и престајао да пева.

(...)

Ни сама није знала зашто, али тек јој се јављала као нека далека, изненадна сумња при сваком таквом његовом унесеном певању, и увек би јој долазило чудан, као болестан, не здрав. (Исто: 149–150)

Иако је тешко претпоставити како би се даље развијао Стојанов животопис, у ономе што је сачувано од романа *Певци* (реч је о око осамдесет штампаних страна) јасно је акцентована трагична нит приче. С обзиром на то да већ на почетку романа добијамо информацију да је Стојан преминуо и да су иза њега остали удовица и једно дете, нема сумње да се оженио. Под претпоставком да је Станковић у дело заиста увео две јунакиње могла би се наслутити прича о нереализованом љубавном односу. У том смислу очекивало би се да је Софка пошла за другог, имућнијег човека (оваквом развоју догађаја одговарао би пронађени одломак) – ситуација добро позната у Станковићевом поетичком опусу. Отуда би Стојану, након губљења првог упоришта (песме) у питање било доведено и друго (љубав). Ипак до губљења смисла живота вероватно је довела тек женидба с Митром до које је, претпостављамо, дошло услед повиновања мајчиној жељи. Наиме, на више места у роману Стојан поступа у складу с мајчиним очекивањима, тачније чини оно што она жели како би одагнао њену молбу и прекор „што он све тако, не као други“. Попут Мите („Они“) и

Стојан би осећај неостварености и промашености живљења спознао тек у окриљу нежељеног брака, с том разликом што код њега изостаје побуна а појављује се покушај живљења као други, па он добија и дете (мотивисано опет потребом да се одагна мајчино оно, „што он све тако, а не као други“). И кад је реч о песми и када је реч о љубави Стојан прибегава супституцији – љубавне песме замењује псалмима, а Софку Митром. Обе супституције показују се неуспешне; завршавају муком, ишчезнућем, нестанком. Потенцирање критике, поводом овог романа, на „породичној идили“, „без сукоба радње“ и „без трагичних ликова“ неодрживо је ако се има у виду садржај дела, инсистирање на трагичном осећању које се везује за Стојанов лик, Јованов став према вредностима новог времена, остварена (неидилична) слика Јованове породице, као и реакција слушаоца на садржај онога што Стојан пева (разоткривање несрећних судбина, на пример, старог хаџије).

Трансформације и развој Јовановог лика

Кроз Јованов лик, оцртан у највећој мери на почетку романа, дат је опис јунака који је задобио статус успешног домаћина, како у породици тако и у широј средини. Јована, као главу породице, укућани слушају и исказују му покорност. Чак и пошто сину препусти вођење трговине, овај се на очев позив увек одазива и ћутке пред њим стоји, слушајући га:

И заиста, син би му долазио. И као да не види да је он пијан, није као што треба, већ као увек што је стајао пред њиме, тако би и тада стајао, понизно, ишчекујући зашта га је звао. Јован, одбровљен таким синовљевим једнаким поштовањем и сам би се трзао. (...) Син га слуша трпељиво. Одобрава му издатке и враћа му натраг новац кад му Јован, што му је преостало, вади и даје. (Исто: 122–123)

Када је о Јовану и његовом сину реч превасходно се акцентује различито поимање животних вредности (Јован не разуме синовљев „сувише одговоран“ однос према новцу), али изостаје сукоб на релацији отац – син (и поред старости и препуштања друштвених улога сину, Јован задржава ауторитет) изражен у неким другим Станковићевим остварењима („У ноћи“, „Они“, *Коштана* итд). Сукоб је у основи Јовановог односа према супрузи. У лику Јована, човека поштованог и пословно успешног (сва зарада приписује се њему)

приказан је животно незадовољан мушкарац.²¹ Након повлачења из трговине остаје да ужива у своме домаћинству, уз супругу, доброг сина, снају и унучиће. Ипак, читаво лето проводи повукавши се на њиву како би се изоловао, усамио. Његов однос према друштву и породици, а нарочито према жени, прате инат и нетрпељивост (изузетак су унучи), што посебно долази до изражаја у тренуцима опијања и у периоду након трежњења:

После тога, ако је зима, нема где да излази, већ ту, кући мора да ради, по два, три дана не би се виђао. Ни с ким се не састајао. Нити у кући са сином, женом говорио. Чак би сам ручавао, вечеравао. Једино децу, унучиће што би трпео око себе. И то би трајало док не би се заборавило оно његово. А ако је то лети, онда би одмах одлазио на своје њивче, бостан, да тамо ради, надгледа, чува. (...) Но и овако, у обичним приликама, био је некако повучен, усамљен. Изгледало је да више воли да је изван куће, чак и од вароши. Најрадије био је тамо, у пољу, на њивчету. (Исто: 126–127)

Од јунака представника дружине којој ни „паша, кајмакам, а неколико владика да им штогод могао“ Јован се преображава у јунака који се повлачи, (само)искључује из заједнице, и који успоставља претежно иронијски однос према окружењу. Једини посао који наставља да обавља тиче се винограда и куће:

Истина дућан, радњу предао сину и оставио да он у чаршији међ трговцима буде, а за себе задржао кућу, виноград, бостан. Набављао, исплаћивао раднике. С њима радио, надгледао (...) Син нема за шта да пита, брине се, има само да гледа дућан, чаршију, трговце, а овамо код куће: жене, деца, њима шта треба да се купи, набави, све би он, Јован, набављао, наређивао, заповедао. (Исто: 127–128)

Овде, међутим, није посреди страх од „критичног момента у историји домаћинства“ који се везује за „преношење моћи са једног поколења на друго“ (Бурдије, 2003: 28) колико покушај да се осмисли егзистенција, да се избегне опасност од могућег процеса самоукидања. Смисао постојања Јован тако проналази лети у сађењу бостана, зими у прављењу зимнице:

²¹ Занимљиво запажање даје Љиљана Пешикан-Љуштановић: „Већина Станковићевих јунака (...) остаје трајно везана за неке непређене животне границе, заточена у хронологу неостварене, митизоване младости“ (Пешикан-Љуштановић, 2008: 44).

И целог лета он би тамо био, садио, продавао. И тек кад дође јесен, бостан пређе, поврће се обере, кад слане почну да падају и опрже све, све кад оголи, кад већ на пољу не може да се издржи, он се последњи диже, пали колибу и долази кући. И онда код куће почне да спрема зимницу. (...) Све би то он сам уређивао, спремао. (Исто: 128)

Ретки одласци удовици, Стојановој жени, последица су пробуђеног „оног његовог“, те потребе да остане у додиру са побратимом Стојаном (али и да се пробуди, осети некадашња интензивност сопственог бића), макар и кроз чисту илузију – кроз седење као некада с њим што је седео на миндерлуку, а мимо обичајне забране посете удовици у дому:

Софка му износи столицу, нуди га да седне у дворишту до бунара или у башти. Где он хоће.

Он одбија:

– Нећу. Хоћу у собу. У ону велику где је и он, побратим мој седео... Тамо ћу... (Исто: 125)

Јован осећа припадање томе простору²² и Стојану у тој мери да његовој супрузи додељује место значајније него сопственој породици:

– Ако, узми, вели: – Да ти није просто ако, кад ти што нестане, а ти не потражиш. Пошаљи. Макар `по пиле` јави ми. И, мојој кући нећу да пошаљем, а теби – послаћу! (Исто: 125)

Јованова усамљеност везује се, дакле, за период старости и резултат је осећања неприпадања и неразумевања вредности новог доба. Уместо да сина позива на штедњу и обазриво опхођење с новцем, Јован готово да осуђује и сина и младеж како због претераног рационалног, брижног односа према материјалном тако и због сувише опрезног односа према животу, одсуства духа неустрашивости, мужевности уопште. У нерасипничком односу према новцу можда бисмо могли рећи да Јован препознаје одсуство мушког принципа, принципа стицања и трошења, и да га везује за женски принцип опрезности и чувања. Оваква представа која се у културолошкој

²² „Простор у овој прози има и снажан симболички набој, који прелази границу објективног приказивања стварности, и моћ да моделује непросторне (семантичке и вредносне) односе, сажимајући `у конкретну целину` просторна и временска обележја“ (Пешикан-Љуштановић, 2008: 6). Види и драгоцену студију Н. Петковића *Софкин силазак*, у којој је посебно истакнута проблематика простора у Станковићевој прози.

литератури често доводи у везу с „tradicionalnim razlikovanjem muškog i ženskog“, тачније са чињеницом „da je žena po svojoj prirodi manje agresivna, samozadovoljnija, ali i zavisnija i poslušnija od muškarca“ (Томић, 2009: 84) позива на опрезност. У историји књижевности нису ретки случајеви у којима се жена показује као активнији (одлучнији) субјект у односу на мушкарца, али и као онај субјект који одбија да следи норме културе, због чега се често њено деловање доводи у везу с поступањем по нагону и својој природи. С друге стране, очигледно је да Јован у синовљевом начину живота (и уопште у животу младића новог доба) препознаје извесну склоност ка мазохизму коју Фројд везује за женску природу.

Опредељујући се да роман наслови множинским обликом – *певци* – Станковић је вероватно замислио роман у коме би пратио судбине неколико јунака, пријатеља (дати су тако да је сваки повезан с другима и одвојен од њих низом сличности и разлика), а не би ли представио један особени начин осећања и живљења. Смисао тог живљења превазилазио би потребу за сигурном и материјално стабилном егзистенцијом, и очитовао се у осећању и иживљавању *оног њиховог*. Такав живот био би различит од онога какав је касније живео Јованов син:

И почне да суче бркове, гледа у сина и као сажалевајући га, почне оно своје: како, кад је био у тим, његовим годинама, новцем се играо. Мецедије, дубле ли, мамудије? Што год човек хтео, имао. Пара тада падала, толико се зарађивало. А тада и други свет био. А не као сада. Ето, он овако стар, седи па гледа а оно свет, младеж – ништа. А у његово време, кад је он био млад „на ногу“. (Исто: 123)

Последње, шесто поглавље романа приповеда о успону Стојанове куће („Кућа им права кућа! Домаћинска, међ првима у махали“), осећањима испуњености и среће Стојанове мајке и њеним визијама срећног Стојановог будућег живота у окриљу породице, али и о Стојановом осећању нелагодности и спутаности у простору куће због старих „много чуваних ствари, а сада намештених“.

Нема сумње да би се прича, у завршном делу, опет вратила на Јованов живот (пошто је Јованов побратим Стојан умро), чиме би се његова судбина нашла и у оквирима романа. Имајући у виду чињеницу да су односи међу јунацима у Јовановој породици решени (дати на почетку романа) тешко да би у наставку дела (код повратка на садашњи тренутак и Јована) дошло до развијања приповедања заснованог на сукобу међу јунацима. Пре би се могла очекивати слика

„тихог“ умирања, постепеног повлачења, какву налазимо и у роману *Газда Младен*. Или, пак, ситуацију коначног одустајања од себе, какву имамо у *Нечистој крви*. Или, можда, препуштање смрти карактеристично за причу „Они“.

Како је већ речено, Борисав Станковић је пред крај живота истицао да му је посебно стало да, осим романа *Газда Младен*, заврши и роман *Певци*. Оба остају недовршена због релативно нагле и неочекиване пишчеве смрти. Од *Певаца* је, нажалост, сачуван само први део рукописа, то јест најавна приче о трагичној судбини јунака, који услед културних и друштвених обзира укида простор за самоисказивање, укидајући тако и сопствену егзистенцију.

Могуће да је баш романом *Певци* Станковић изразио однос према сопственој поезици и на тај начин открио и један од разлога због којег је престао да пише.²³

Литература:

- Бурдије, Пјер. 2003. *Правила уметности: генеза и структура поља књижевности*. Нови Сад: Светови.
- Деретић, Јован. 1981. *Српски роман 1800–1950*. Београд: Нолит.
- Златановић, Момчило. 1982. Песма и певање у *Певцима* Борисава Станковића. *Зборник Матице српске за књижевност и језик* 30/3. 435–440.
- Јовановић, Миљко. 1996. *Певци* Боре Станковића. *Зборник радова Филозофског факултета у Нишу* 4–5. Ниш: Филозофски факултет. 59–63.
- Костић, Драгутин. 1928. Редакторова напомена. У: Станковић, Борисав. 1928. *Газда Младен – Певци*. Београд: Одбор за издавање дела Борисава Станковића. 199–204.
- Костић, Предраг. 1956. *Бора Станковић*. Београд: Нолит.
- Кршић, Јован. 1928. Борисав Станковић: Дела (*Газда Младен, Певци*). *Преглед* 2/60. 373–374.
- Пековић, Слободанка. 1987. *Српска проза почетком XX века: формално-стилске и тематске иновације*. Београд: Просвета.
- Петковић, Новица. 1988. *Два српска романа*. Београд: Народа књига.
- Петковић, Новица. 1994. Језик, мелодија и поезика. *Поетика Момчила Настасијевића*. Зборник радова. Београд: Институт за књижевност и уметност. 11–43.
- Петровић, Предраг. 2005. Станковићев роман о страху: *Газда Младен*. *Научни састанак слависта у Вукове дане* 34/2. 245–253.

²³ Критика, посебно она након Првог светског рата, свела је Станковића на писца љубавних прича, дерта и севдаха, окренутог жалу за младошћу и старим временима, што се критички оцењивало као израз једног (превазиђеног) старог, несавременог, романтичарско-реалистичког поетичког концепта.

- Пешикан-Љуштановић, Љиљана. 2008. Борисав Станковић – између традиције и модерности. *Борисав Станковић: Изабрана дела*. Сремски Карловци: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.
- Првуловић, Борислав. 1986. *Борисав Станковић и народно песништво*. Врање: Филозофски факултет у Нишу.
- Росић, Татјана. 2005. *Фигура оца као фигура одсуства у српском роману двадесетог века: поетички значај и нове наративне технике*. Докторска дисертација. Београд.
- Станковић, Борисав. 1928. *Газда Младен – Певци*. Београд: Штампарија „Давидовић“.
- Филиповић, Вук. 2008. *Свет детињства у делу Боре Станковића*. Врање: Књижевна заједница „Борисав Станковић“.
- Чолак, Бојан. 2004. Функција лажи у роману „Нечиста крв“ Борисава Станковића. *Књижевна историја* 36/122–123. 215–228.
- Чолак, Бојан. 2009. *Роман патријархалне културе (Борисав Станковић „Газда Младен“)*. Београд: Институт за књижевност и уметност.
- Чолак, Бојан. 2013. *Модел предствљања патријархалног друштва у прози српске модерне*. Докторска дисертација. Београд.
- Чомић, Милена. 2011. (Де)структурирање мушког субјективитета у роману *Газда Младен* Борисава Станковића. *Савремена проучавања језика и књижевности*. Зборник радова. Књига 2. 267–272.
- Burdije, Pjer. 2001. *Vladavina muškaraca*. Podgorica: CID.
- Džonson, Robert A. 1994. *On: razumevanje psihologije muževnosti*. Beograd: B&D Books.
- Miljković, Milan. 2011. „Muškarci sa ženskim osobinama“: o problemu maskuliniteta na početku dvadesetog veka u Srbiji. *Genero* 15. 143–160.
- Panić, Vladislav. 1981. *Psihoanaliza književnog dela Borisava Stankovića*. Doktorska disertacija. Beograd.
- Silverman, Kaja. 1992. *Male Subjectivity at the Margins*. New York & London: Routledge.
- Tomić, Zorica. 2009. Koncept maskuliniteta u Frojdovoj teoriji kulture. *Theoria* 52/1. 77–86.