

ДВА ВРХА СРПСКЕ ПРИПОВИЈЕТКЕ - БОРИСАВ СТАНКОВИЋ И ПЕТАР КОЧИЋ

I

И за Б. Станковића и за П. Кочића, мада за Кочића у нешто већој мјери, важи мишљење да су у неку руку парцијални писци. То подразумијева да су свијет и човјека којим су се бавили цјеловитије успјели да освијетле и покажу само из једног аспекта и у оквиру једне исто тако парцијалне наративне стратегије. И поред тих “недостатака” то су два најочљивија врха српске приповијетке на крају једног у развоју новије српске књижевности изузетно важног периода, а с обзиром на нашу дотадашњу приповједачку традицију и два практично најзначајнија српска приповједача све до Андрића који је дао коначну мјеру српске приповијетке и засновао највиши, свјетски стандард прозног стваралаштва на нашем језику. Зашто тј. по чему ова два приповједача имају такав значај и у којој мјери је њихово наративно искуство и умијеће било препознатљиво у даљем развоју српске приповијетке?

Чини се да је ситуација са Б. Станковићем и у погледу његовог значаја у тренутку када се јавио и у погледу његовог мјеста у континуитету даљег развоја српске приповијетке некако извеснија и јаснија од Кочићеве. Станковић је по општем увјерењу дубљи и слојевитији приповједач и представа о њему као таквом у основи се није битније мијењала. То је заправо она општепозната карактеристика овог писца с којом он улази у фонд и континуитет српске приповијетке гдје заузима једно од најистакнутијих мјеста све до данашњег дана. Прво мјесто међу српским приповједачима тога доба дао му је и Скерлић у својој *Историји*¹ који, уз то, каже да је Станковић по свом елементарном силном лирском темпераменту “можда најјачи приповедачки таленат који је икада био у српској књижевности”². Има, међутим, нешто, истина не баш толико битно, по чему је и Кочић “најјачи” у цјелокупној дотадашњој српској књижевности: он је, наиме, “уметник који је планину описивао свежијим и јачим бојама но ико пре њега”. Много је важније оно по чему он “стоји над свима сувременим приповедачима српским”, што значи и над Станковићем. То је језик Његоша и Љубише, свјеж, горштакчи језик, “пун снаге, полета и сликовитости”. Кочић је уз то, како каже Скерлић, “борбен дух и оштар сатиричар каквог нема данас у српској књижевности”³. Све ове предности Кочићеве у односу на остале приповједаче произилазе у ствари из основне особености овог писца за кога Скерлић каже да је “песник младости и здравља, животне енергије и националне снаге”⁴. На таквој, заиста ласкавој Скерлићевој оцјени почива, са ријетким изузецима, готово цјелокупна рецепција Кочићевог дјела до данашњег дана и са таквом попутбином ушао је он и у континуитет српске приповијетке у коме се његово мјесто такође није битније мијењало. Управо те његове особености највише и најбоље се препознају и код његових сљедбеника, најчешће епигона које Станковић у тој мјери ни приближно није имао. Ипак двије особине овог приповједача некако су задуго остале по страни, а управо по њима он заправо знатно дубље и темељније живи у континуитету српске приче, што досада чини се није у довољној мјери уочено. То је, прво, језик, али не онако како га је, импресионистички, схватао и дефинисао Скерлић, него језик у каснијем десосировском схватању. И то је, друго, лудистички концепт умјетности о коме поводом Кочића до данас није било довољно говора или је примјећиван и третиран парцијално, уско и функционално, онако како се то чинило Скерлићу који је ту карактеристику Кочићевог дјела идентификовао тек као сатиричарски дар којему је истина дао највећу оцјену, а о коме су и касније у истом контексту и значењу говорили и други. Прва особеност Кочићевог

¹ "Међу најновијим приповедачима српским прво место заузима Борисав Станковић", *Историја нове српске књижевности*, Просвета, Београд, 1967, стр. 456.

² Исто, стр. 459.

³ Исто, стр. 462.

⁴ Исто, стр. 461.

дјела подразумијева да се наративни поступак зачиње на самом дну језика, у подручју гдје се догађа прво именовање и знаковно кодирање свијета које у случају овог приповједача представља исходиште нарације од кога све полази и коме се све враћа. Нема довољно времена да се о томе сада каже нешто више, тим прије што је аутор на ту тему већ говорио на овом истом мјесту прије осам година⁵; зато ћемо се у овој прилици задржати само на лудистичком карактеру и схватању Кочићевог дјела.

Та особеност његовог дјела уочљива је већ у првим приповијеткама, на исти начин како су и битне карактеристике дјела Б. Станковића дошле до изражаја на самом почетку његове књижевне каријере. Погледајмо како то изгледа на конкретним примјерима. У првој реченици Станковићеве приче “Нушка” на исти начин као и у првој реченици Кочићеве приче “Ђурини записи” јасно се наговјештава не само оно што свака од тих прича садржи, него и готово све оно што ту двојицу приповједача одређује у цјелокупности њиховог дјела. “Већ увече и којекако”, прва је реченица Станковићеве приче. “На полу-отвореним вратима стоји човјек, једном ногом у соби, а другом с ону страну прага”, прва је реченица Кочићеве приче. У Станковићевој реченици латентно се садржи неко тешко и компликовано емотивно или психолошко стање које ће се, очито је, даље све више увећавати и нарастати: кад је већ увече тако како ли ће тек бити касније. И заиста кад потом у ноћи мјесец засија “као растопљено олово”, Нушка почиње да се гуши у снажној надоласећој плими дјевојачке узнемирености, чежње и пробуђене страсти. Ток приче, наравно, и даље се одвија у том смјеру: у атмосфери топле јужне вечери обасјане чудном нестварном мјесечином, под утицајем пјесме, свирке и весеља са свадбе у сусједној авлији, развија се снажно и узнемирујуће стање емотивне и чулне врућице која обухвата и као вихор врти и витла младо биће, одузимајући му равнотежу и измичући му тло испод ногу, стално се појачавајући и тражећи начин да се испољи и испразни. Читава замисао приповијетке је у томе да се једним непосредним наративним захватом практично упадне у то експанзивно и експлозивно људско стање које се са лица мјеста изравно и непосредно преноси у структуру приповијетке са успут и на брзину припремљеном, приручном, неразвијеном фабулом која је присутна тек толико да се силна емотивна енергија садржана у читавој тој ситуацији уз нешто може да одржи да се не би распала. Кулминација и растерећење долази када Нушка понесена том ситуацијом сама за себе у авлији почиње да игра (“Снага јој се крши и вије као змија”) и у тој игри се ослобађа и растеређује.

Игра је, међутим, у овом случају само саставни дио једног, напетог и узбудљивог људског стања, односно коначни облик његовог исказивања и истовременог ослобађања енергије акумулиране у том стању. У таквом облику и на такав начин она се среће на многим мјестима у дјелу Б. Станковића. Могло би се чак говорити о изузетном значају који она има, о чему би се могла написати и посебна, инспиративна и интересантна студија, чији закључак би се, међутим, свео углавном на то да игра у случају овог писца не излази из оквира јединственог значења усмјереног исто тако јединственој и истој функцији: она је врхунац и највиша мјера емотивног стања, када оно нараста до екстазе и тражи другачији сношљивији облик испољавања, материјализујући се у покрет у коме то стање постепено почиње да сплашњава и постаје могуће. Као таква она остаје изван Станковићевог концепта схватања умјетности, а самим тиме и изван његове наративне стратегије.

Сасвим је другачија ситуација са Кочићем. И у првој реченици његове приче “Ђурини записи” (“На полу-отвореним вратима стоји човјек, једном ногом у соби, а другом с ону страну прага”) наговјештава се извјесна ситуација обликована по форми игре. Одмах је, међутим, видљиво да би то могла бити сасвим друга врста игре, а у даљем току приче видјемо да се ради о игри која се тиче Кочићевог лудистичког концепта умјетности и која је истовремено и најважнији инструмент његове наративне стратегије. Неодлучност младог удовца Ђуре на прагу пишчеве собе (једном ногом је унутра, а другом вани) није ствар стидљивости и превеликог сељачког уважавања господског пишчевог изгледа и статуса, него

⁵ Станиша Тутњевић, "Поријекло приповједачког поступка Петра Кочића", Научни састанак слависта у Вукове дане, МСЦ, 1993, 23/1, 143-150.

први, почетни облик његовог претварања којим он прикрива своје стварне намјере - да добије свештенички благослов пищевог оца за вјенчање са удовицом Ђурђијом. Ђурина стратегија да дође до свога циља, замишљена у виду дуге, исцрпљујуће игре са сталним одлагањима да се покажу њена права сврха и њен коначни циљ, истовремено је и облик пишчеве наративне стратегије која се остварује на лицу мјеста већ и тиме што је један од учесника те игре и сам писац, али и цјелокупним начином вођења приче. “Ђурини записи” је тек друга Кочићева приповијетка по редосљеду објављивања, али је он већ и у својој првој причи “Туба” на велика врата увео концепт игре, прво као облик изражавања људских односа и стања, а потом и као наративно средство којим се на најбољи начин остварује оно што је причом замишљено. Ако кажемо да је читаво једно поглавље те приче посвећено казивањима Давида Штрпца сељанима пред кнезовом кућом како и зашто је тужио јазавца, онда неће бити тешко закључити да је Кочић већ од самог почетка имао до краја изграђену замисао о смислу, сврси и могућностима приче засноване на игри које је касније само развијао и усавршавао.

II

Вратимо се сада поново Б. Станковићу и нешто потпунијем дефинисању његовог схватања приповиједања и умјетности. Према свједочењу Станислава Винавера Б. Станковић често је говорио да је “писати горе него орати”⁶. У нашим приликама поређење неког рада са орањем доста је познато и мада је већ постало конвенционално и на први поглед истрошено, још увијек је препознатљиво и добро функционише. У њему је садржано памћење на једну општепознату, сада већ фолклорну цивилизацијску ситуацију која се од давнина у пуној мјери односи на наше просторе и људе и која је као таква богато заступљена и у нашој књижевности, постајући једна од њених веома честих тематских преокупација. Наслов приповијетке “Прва бразда” М. Глишића на парадигматичан начин указује не само на значај ове теме, него и на готово култни, обредни карактер те радње, у односу на који Станковићево поређење добија и дубљи смисао. Као први, примарни и уз то најтежи у једном циклусу оплодње, рађања, бујања и обнављања живота, од кога зависи живот и опстанак човјека и којим је човјек трајно постао саставни дио једног бескрајног општег кретања у природи, овај чин такво мјесто заузимао је и у људској свијести, обликујући се у архетипски образац са јасним значењима и мјестом у његовој култури, па и у књижевности. Мучан, тежак, неизвјестан и због тога судбоносан с обзиром да од њега зависи функционисање поменутог циклуса и опстанак човјека у њему, чин орања, указује се као општа битна тачка људског искуства која се у поређењу са другим човјековим напорима и искушењима, поготово у симболичном или метафоричном смислу, не потеже без крупног разлога и пуног оправдања. Посебно функционално дјелује поређење тог, по мјерилима вишевековног искуства најтежег физичког људског посла са тешким умним и духовним напорима, међу којима је неспорно и књижевно стварање.

У том погледу поређење Боре Станковића није ни ново, ни прво, ни посљедње. Оно се неодољиво наметало свакоме ко је икада, имало узео перо у руке, а није мимоишло ни онога који овдје покушава да уочи и формулише његово аутентично значење карактеристично само за Б. Станковића. Свакоме је писцу, углавном, писање тешко као орање, али се ни код кога у нашој књижевности, ни прије ни послје Станковића, то тако јасно и дословно не види као на његовом дјелу. Читаво његово књижевно дјело од самих почетака доима нас се као тешко орање и по томе је оно било препознатљиво и онда када је настајало, а по томе га препознајемо и данас. То се уочава и у првом, језичко-стилском слоју о коме је у досадашњим написима о Станковићу било довољно говора. Због некоректног, “макадамског” стила Бора је, уосталом можда и заслужено, већ од самог почетка од уважених књижевних ауторитета и присталица нормативне поезике добијао по прстима да би његов не-

⁶ “Шта ми је пута Бора говорио: 'Писати је горе него орати'“ (Станислав Винавер, “Бора Станковић и пусто турско”, Борисав Станковић, *Стари дани - Божји људи, Сабрана дела Борисава Станковића*, књига прва, приредио Живорад Стојковић, Просвета, Београд, 1970, стр. 43).

мушти приповједачки метод коначно ипак, без уступака и са једне стране, био општеприхваћен и именован као “муцавост генија”. “Његови резултати, који стоје на самим врховима наше литературе, постигнути су 'голим рукама'”⁷, каже увијек досјетљиви и најчешће поуздани Милан Богдановић, а последице таквог, мучно и напорно ствараног дјела у случају овог писца видљиве су на сваком кораку.

Тај први, лако уочљиви слој Станковићевог дјела, међутим, ипак је само последица нечега много дубљег. Цјелокупно његово књижевно дјело изнутра изгледа као *тек завршено орање*, када се пуши, грчи и пулсира изненада отворена влажна матерична утроба земље, снажно и опојно мирише лучење сокова плодности који неконтролисано навиру са свих страна, а све обузима и прожима стихија и топла плина животног елана и енергије. Тај оштри, тренутни, изненадни и болни зарез у ткиво живота, без припрема и стилизација, који нужно повређује ситне животне капиларе што интензивно крваре док се постепено не обнове и зацијеле, ставља пред нас, изворни, аутентични, свим чулима изложен и доступан пресјек егзистенцијалне људске збиље, са свом дубином њене трагичности и снагом изненадне и неминовне радости.

По том начелу функционише заправо и свијет Б. Станковића, сведен на сирови и свјежи исјечак живота, у коме нема нити може бити посредника ни у садржају ни у форми којом се тај садржај излаже и износи на свјетлост дана. Изузетно осјетљиве сензоре, које није показивао ни један српски писац до њега, он је спустио у срж живота, и одатле црпио изворне сигнале о смислу људске егзистенције, прије свега оне о болним и трагичним недосегнутостима живота с којима човјек не може и не жели да се мири и због тога неизмјерно пати. Његово дјело почива на густим, нефилтрираним емоцијама које настају и развијају се непосредно, без усмјерења према унапријед утврђеним замислима, без свијести о узроку њиховог настанка, о поријеклу или коначном циљу до кога ће довести. На такав начин се и саопштавају: као у заносу, задихано, да се што прије и непосредније рекне, често и непотребно понови оно што се писцу чини као битно, без потребе да се марљиво провјерава и повезује са претходним или уравнотежава са оним што ће послје доћи. Писац напросто као да грца, муца и мумла, саопштавајући своје сензације у тренутку и на начин како се јављају, без стилизација и конзерванса. То обично и нису неке одређене јасно омеђене емоције, него тешко схватљиво, неизрециво емотивно стање чији смисао и јесте једино у томе да нараста, кваса, кипти и одржава се на ивици вулканске ерупције која само што се није десила.

Док настају, развијају се и све више добијају на интензитету те сензације, међутим, не одвијају се по поступности која је у сразмјери с разлозима умјетничког поступка, него се дешавају изван јасне, унапријед припремљене наративне стратегије и мимо њој примјерене наративне процедуре. Евидентна елементарна снага овог приповједача, на којој сви инсистирају од његове појаве до данашњих дана, можда и јесте управо у томе што на тако непосредан начин, “голим рукама” како рече М. Богдановић, успијева да до највишег степена уздигне и ту задржи одређено стање људске душе. Може се слободно рећи да је он писац који је стигао до краја и до дна нечега што се могло изразити на такав начин. Даље се није могло. Стање људских емоција он је довео до врхунца и сваки даљи покрет и непромишљени потез довео би до безграничне експанзије када емоционалне тензије само од себе почињу да сплашњавају, или чак до неке врсте емоционалне експлозије у којој би емоције сагорјеле, а све се распало, нестало и изгубило свој првобитни смисао и потребу да се изрази. У сваком случају то више не би могла бити препознатљива приповијетка Б. Станковића по којој је он постао познат као најистакнутији српски приповједач једног времена.

Ту се заправо на прави и најбољи начин завршава и један вид драгоцјеног и непоновљивог наративног искуства у цјелокупном развоју српске приповијетке која тиме до краја исцрпљује једну могућност и у основи је напушта, наравно ако се изузму непродуктивна,

⁷ Милан Богдановић, “Реализам Боре Станковића”, Борисав Станковић, *Стари дани - Божји људи, Сабрана дела Борисава Станковића*, књига прва, приредио Живорад Стојковић, Просвета, Београд, 1970, стр. 65.

периферна подражавања која слиједе сваког великог писца. То не значи неке битне промјене у лирском карактеру и емоционалној подлози српске приповијетке послје Б. Станковића, него подразумијева да се такав садржај и интензитет људских емотивних стања више није могао на овај начин наративно одржавати и обнављати. Иманентан начин структурирања приповијетке искуством Б. Станковића доживио је свој врхунац који касније нико није успио помјерити и проширити. Бора Станковић је сублимација тог искуства, доказ високих могућности тог наративног модела. У новом времену послје Првог свјетског рата српска приповијетка више се, углавном, не ослања на то искуство, него на искуство млађих писаца из предратног, Бориног времена као што су Вељко Милићевић, Исидора Секулић, Милица Јанковић, Станислав Винавер, итд. који су искорак направили на тај начин што су конституисали нову, унутрашњу људску стварност која је подразумијевала и другачију наративну стратегију. То не значи да је Станковићев нараторски поступак био анахрон и традиционалан. Напротив, он је у то вријеме у најбољем смислу ријечи био и остао модеран писац и зато је и предњачио у односу на остале приповједаче своје генерације⁸, писац који је, као што је већ речено, досезао најтананија стања и најдубље слојеве људске психе. Он је напросто био посљедња мјера нарације у оквиру једног, до тада преовлађујућег схватања стварности којом се унутрашњи човјеков живот сагледава у оквиру сложених и слојевитих психолошких механизма, а не инсистира на посртању и батргању психотичних ликова и ситуација, што је честа карактеристика сљедеће генерације млађих, поменутих приповједача.

Мада и по томе што се бави недетерминисаним, скривеним, најдубљим и најзагнетнијим слојевима људских стања и расположења, и по иманентном, “сировом”, неповезаном и неиспосредованом начину њиховог преношења у структуру приповијетке умногоме подсећа на наративни модел који су увели и касније канонизовали модерни односно авангардни писци пред Први свјетски рат, а посебно између два рата, било би погрешно тражити и успостављати континуитет између Б. Станковића и тога тока српске приповједачке традиције. Јер, Станковићево приповједачко искуство у основи је ипак засновано на конструкцији, колико год она била спонтана и због тога чудна, недосљедна и готово анархична, док је модел авангардне прозе заснован на свјесно изабраној и досљедно спровођеној деструкцији, и у сагледавању механизма који покрећу скривене и дубоке слојеве људског бића, и у начину како се они посредују у структури приче.

Станковићева аверзија према поетичким нормама, па чак и према класици, а о класицистичком робовању форми да и не говоримо, није мотивисана разлозима авангардиста, него је реакција једног аутентичног писца који је, не ослањајући се на књижевне узоре и технике, сам спонтано проналазио најбоље начине како да да најнужнију, често готово само привремену форму снажним, елементарним, сировим и нетакнутим емоцијама и стањима људске душе која тиште и боле и императивно траже да се изразе. Само тиме може се тумачити нетипична ситуација да је човјек Мештровићеве епохе и савременик генерације која је управо у Мештровићу видјела сопствени идеал, за Мештровићеве статуе говорио да су од њих бољи “и сами лицедерски колачи са срцем и огледалом”. Винавер који је као млађи колега двадесетих година Бору Станковића пратио у стопу и упијао све што је овај у слободном разговору изјављивао свједочи да је он “стихијски мрзео законодавца наше књижевности Богдана Поповића”⁹, да је мрзио “глатке статуе, и глатке и равномерне хексаметре грчког песништва” и да је у то вријеме волио једино “модернисте”, посебно Раку Драинца, коме је једном код “Три шешира”, упркос годинама које су их дијелиле и сопственом књижевном угледу, у знак признања чак “и руку пољубио”¹⁰.

⁸ “Неосетни прелази из једне временске равни у другу, из објективног у субјективно приповедање, из говора у трећем лицу у говор у првом, нарочито су значајни и танани у прози Боре Станковића” (Слободанка Пековић, *Српска проза почетком двадесетог века, Формално-стилске и тематске иновације*, Просвета, Београд, 1987, стр. 118.

⁹ Станислав Винавер, “Бора Станковић и пусто турско”, Исто, стр. 45.

¹⁰ Исто, стр. 49.

Када се говори о мјесту Б. Станковића у континуитету развоја српске приповијетке нужно је размотрити и питање његових претходника и сљедбеника. На први поглед он је само најизразитији примјер једног типа приповједача каквих је било и прије њега, и у његово вријеме и после њега, који су у погледу амбијента, сензибилитета и једне специфичне, снажне емоционалне основе приповијетке лако препознатљиви по богатим често и дословним оријенталним утицајима и наносима. То се првенствено односи на преокупације интимним, најчешће еротским, страсним, чулним сензацијама поријеклом из источњачке филозофије уживања. Та особина постала је једна од уочљивих карактеристика наше приповијетке, као нека врста обавезног декора, а на њој је очито и заснована Дучићева подјела наших приповједача “само на две категорије: приповедаче источњаке, по свом колориту људства, и јужњаке, скоро по свим духовним навикама и личним наравима својих лица”¹¹. То је, међутим, ипак само спољна карактеристика коју наша приповијетка вуче још од романтичарске “турске новеле”, а која касније у нешто већој мјери долази до изражаја код босанских приповједача, почев од Ђоровића прије Првог свјетског рата до једне значајне групе приповједача из БиХ на челу са Андрићем, јавности први пут представљене у зборнику *Са страна замагљених* 1928. са Кршићевим предговором. У случају Б. Станковића то је, ипак, препознавање на први поглед, односно спонтано импресионистичко, приручно поређење које се прво нашло под руком, него стварно аутентично именовање цивилизацијске, духовне, људске и емотивне вертикале Станковићевог човјека. Јер, ма колико се темељна, дубока људска стања код Станковића исказивала са емотивним набојем и у препознатљивом амбијенту севдалинке на коју су упозоравали и Скерлић и Дучић, то су ипак и другачија и дубља осјећања, која ни по врсти ни по интензитету никада више у нашој књижевности нису досегнута.

Њихов тешко докучиви густи садржај одређен је страхом, патњом, страдањем, гријехом, неизвјесношћу и слутњама трагичних исхода и суноврата. Када у себи осјети забрањену љубав за другог Цвета из приповијетке “У ноћи” то доживљава не само као нешто непознато, него и као нешто са онога свијета, непојмљиво, незамисливо, неименовано (“ово”), опасно, несавладиво и уништавајуће, нешто од чега нема спаса и одбране: “Боже мој, Господе!... Господе Боже, света Богородице... Господе.... Боже, шта је ово! - шапташе она, дршћући од страха и кријући поглед од светлости”. Чак и онај чувени Борин “жал за младост” у основи није само чежња за прохујалим, лијепим данима младости, ни само жалост што младост није вјечна, нити снажни, носталгични осјећај пролазности живота уопште, него и нешто знатно веће и више од тога: дубоко трагична спознаја о неиспуњености и вјечној недосегнутости пуноће живота, жалост за оним што се није остварило, што се заправо уопште и не може остварити, никада и никако - ни у младости. Ради се о темељним, егзистенцијалним питањима људског живота, знатно дубљим од потпуне тренутне испуњености неким емотивним садржајем или вулканске чулне надражености која се одржава на ивици неконтролисаних ерупција. Није код Станковића у питању вредносна скала или квалитет односно интензитет испољавања емоција, него њихово универзално значење и утемељеност у смисао људске егзистенције.

У сагледавању мјеста Б. Станковића у континуитету српске приповијетке, нужно је извршити упоређење и са Андрићем. Сличности о којима је говорио Дучић очито су вањске. Сам Андрић имао је о Станковићу веома високо мишљење. “То је наш највећи и најоригиналнији писац којег сам више пута читао и студирао”, каже он у једном интервјуу Синиши Пауновићу. На истом мјесту каже и то да између њих “има пуно сличности, и у животу и у литератури”¹², али то претежно поткрепљује сличностима у животу. “И као писци, у

¹¹ Јован Дучић, “Борисав Станковић”, *Стари дани - Божји људи, Сабрана дела Борисава Станковића*, књига прва, приредио Живорад Стојковић, Просвета, Београд, 1970, стр. 15.

¹² Интервју је објављен после Андрићеве смрти 1986. године у Пауновићевој књизи *Бора Станковић и Бранислав Нушић иза завесе*. Овдје се цитира из књиге Иво Андрић: *Писац говори својим делом*, приредио и поговор написао Радован Вучковић, Београдски издавачко-графички завод, Српска књижевна задруга, 1994, стр. 169.

погледу мотива и типова и стила имали смо доста сличности”¹³, вели Андрић, а онда додаје сличност и по томе што су “обојица регионалном мотиву дали свељудску боју и психологију”. Све су то, осим стила, ипак сличности општег карактера, па их Андрић стога и не помиње у контексту неког свога књижевног дуга или захвалности чувеном писцу и старијем колеги. То је још лакше схватити када се узме у обзир Андрићево мишљење да је међу њима било и огромних разлика и да су они истовремено и као људи и као писци били “умногоне сасвим антиподи”. Кад у даљем образлагању тих разлика каже “моја педантност и моја шкртост у језику - сасвим су нешто друго”¹⁴, Андрић умногоне поништава и раније назначену сличност у стилу, једину сличност која би се могла сматрати суштинском. Ипак има једно подручје у коме су ова два писца направили највеће захвате и продоре у српској књижевности. У питању је схватање и однос према жени на коме се управо на најбољи начин може видјети не само разлика међу њима него и на прави начин сагледати она тачка у развоју српске приповијетке до које ју је изнио Б. Станковић, а о којој је овдје ријеч.

“Станковић, мој пријатељ, говорио ми је некад и у обичним младићким разговорима тако језиво и уплашено о жени, као што се говори само о земљотресима и о поморима”, каже Дучић¹⁵ и нама се чини као да заправо говори и о Андрићу или као да то Андрић заправо говори сам о себи. “Заборавио сам да жена стоји, као капија, на излазу као и на улазу овога света”, говори Алидеде из Андрићеве приче “Смрт у Синановој текији” у последњој минути свога живота и тиме на најбољи начин потврђује сву сложеност и дубину Андрићеве опсједнутости женом која представља једну од битних карактеристика читавог његовог дјела. О разликама у схватању жене, које произилазе из наративних модела у оквиру којих се сваки од њих као приповједач остварује, могла би се написати читава студија, а овдје се морамо задовољити само напоменом да су оне произашле из особености двају различитих, књижевних епоха, пресудних за развој новије српске књижевности, којима су ова два писца припадала. Сваки од њих, истовремено, остварио је најкомплекснији, најузбудљивији, најдраматичнији и естетски најдјелотворнији опис жене у својој књижевној епоси и у оквиру сопственог наративног обрасца, при чему се, као што је речено, Станковићево искуство изравно не преноси и не наставља, него остаје као завршна тачка једне дионице у развоју српске приповијетке. Живо и животно стање трагичне, дубоке патње, трпљења и осјећања страха и гријеха под чијим теретом гине жена код Б. Станковића завршава се у простору гдје се потпуно исцрпљује један вид испољавања духовних и емоционалних људских стања, и гдје се природно намеће потреба да се она сада искажу на други начин. Стога је Андрићев доживљај жене морао бити измјештен на метафизички план, гдје се њен опет трагични, али сада разорни фаталистички статус појављује у окриљу нових негативистичких филозофија о схватању човјека и свијета и, наравно, у таквом концепту примјерене наративне стратегије.

III

За разлику од овако схваћеног Станковићевог приповједачког концепта Кочићев концепт заснован на игри, онако како ју је са становишта антрополошких и цивилизацијских значења први дефинисао Јохан Хојзинга у свом дјелу *Хомо луденс* или како ју је касније уз многе друге описивао Роже Кајоа у књизи *Игре и људи*, показао се знатно виталнијим и “прилагодљивијим” изазовима и захтјевима којима је касније у свом развоју била изложена и које је са успјехом савладала српска приповијетка све до данашњих дана. Тиме се може тумачити да осим код оних приповједача који су, махом епигонски, слиједили ону здраву, “скерлићевску”, националну, патриотски и социјално ангажовану линију Кочићевог дјела, мање видљиве, директне или индиректне али зато знатно дубље трагове Кочића налазимо и код неких каснијих највећих српских приповједача. Док Станковић, нажалост, није оставио свог враћанског сродника и насљедника Кочић је имао знатно више среће са сво-

¹³ Исто, стр. 170.

¹⁴ Исто, стр. 171.

¹⁵ Дучић, Исто, стр. 11-12.

јим крајишким литерарним потомцима - довољно је поменути само Бранка Ћопића. Мање је, међутим, позната сродност између Кочића и Андрића. Андрић је у једној прилици изричито рекао да никако не вјерује “у пресудне утицаје”¹⁶, и таквих у случају овог писца заиста није ни било, али то не значи да његово мјесто у континуитету српске приповијетке није условљено и оним што је прије њега стварано. Уз сличности са Станковићем на начин како их је и сам Андрић дефинисао, он се, можда још и у већој мјери и на широј основи, али такође више у општим, спољним обиљежјима, надовезује на Светозара Ћоровића, који истина “регионалном мотиву” није успио дати “свељудску боју и психологију” што Андрић сматра својом и Станковићевом особином. Мада се ни у Кочићевом случају ни приближно не може говорити о “пресудном” утицају на Андрића, слободно се може рећи да главну копчу у континуитету српске приповијетке Андрић ипак остварује преко Кочића, а може се, чак, говорити и о неким јасно уочљивим мада не тако битним сличностима па и утицајима Кочића на Андрића, више индиректним, али понегдје малте не и дословним.

Уз Његоша и Вука Андрић је посебан интерес показивао за Кочића. Познато је да својевремено педесетих година студентима књижевности на Филозофском факултету у Београду држао предавања управо о овом писцу која је потом и објављивао. Линија српске књижевности од Вука и Његоша коју касније преузима и врло успјешно остварује и Андрић до њега долази управо преко Кочића. У континуитет аутентичног изворног народног приповиједања и непревазиђене вуковске прозе Андрић улази тек након што је у њему најзначајније мјесто до тада претходно већ био заузео Кочић. Андрић је, као што се зна, ту најчистију наративну линију на српском језику преузимао већ на њеном извору, од Вука и из усмене књижевности, али је видљиво да је изузетно уважавао и Кочићева искуства према тој традицији, преузимајући их без ограда и резерви. Оно што у ту линију уноси Кочић јесте, прије свега, схватање приче и причања у контексту лудистичког концепта умјетности. Прича је у његовом случају једна непрекидна и неизвјесна игра којом су истовремено активно обухваћени и писац као приповједач и читаоци којима се он обраћа, и ликови његових приповједака чији је однос такође заснован на принципу приче као игре. Причање као игра у Кочићевом случају појављује се заправо као антрополошка чињеница и као такво реализује се у свом првобитном облику култне радње. На начин као што је некад примитивни човјек сједећи око ватре послје успјешног лова, причом савладавао и помјерао сопствену људску стварност измишљајући нове, другачије свјетове у којима нема препрека и искушења, тако и Кочићев ликови окупљени око казана, причом проширују, мијењају и по свом укусу обликују своју животну ситуацију, напуштајући је по сопственом нахођењу и враћајући се у њу када им се то чини zgodним. Нико до Кочића, а могло би се чак рећи ни послје њега у српској прози није тако деликатно, с таквом лакоћом и тако изнијансирано демонстрирао моћ и учинак приповиједања и слојевитост игре у оквиру које се одвија наративна активност. Овдје нажалост нема довољно времена да се о томе каже нешто више, јер хитамо да покажемо како је управо том својом особином Кочић препознатљив и активно присутан у даљем развоју српске приповијетке. О каквом квалитету се ради најбоље свједочи Кочићев траг који налазимо код Андрића, писца највеће наративне снаге и дисциплине у српској књижевности коме није могло промаћи ништа што је било изван његове брижљиво његоване и строго контролисане књижевне самосвијести. Кочићевска игра код Андрића одговара, наравно, профили једног сасвим другачијег типа писца, али је и те како видљива и дјелотворна. Она се, на примјер, суптилно води у лику фра Марка који је конципиран као двојник: у њему се истовремено налазе и на начелу игре-борбе дјелују, односно смјењују два практично сасвим нова, различита и међусобно супротстављена лика, од којих је један утемељен на захтјевима хладне латинске духовничке дисциплине, а други живи у складу са начелима здравог, сељачког односа према животу. Ту лик-близанац строгог, богу оданог фра Марка стално упада у људски простор фра Марка сељака, ометајући га у господарским пословима за које је задужен у манастиру, на исти начин као што и лик-близанац фра Марка сељака са својим свакодневним бригама око манастирске економије упада у духовни

¹⁶ Писац говори својим делом, стр. 134.

простор фра Марка духовника, повремено искрено обузетог својом хришћанском мисијом. Нијансе те игре достојне су само таквог мајстора нарације као што је Андрић, али овдје нема довољно времена да се на њих укаже нешто потпуније. Зато ћемо нешто исцрпније указати на готово дослован кочићевски облик игре који срећемо у причи “Проба”. Већ и сама замисао приче потпуно је идентична Кочићевим рјешењима. На исти начин како су затвореници у Кочићевој *Суданији* тајно организовали пробно суђење у затвору да би се увјерили за оно што их стварно очекује, тако је и фра Грго у овој Андрићевој причи организовао једно пробно сијело да би провјерио како ће се на правом сијелу које намјерава организовати за угледне госте и представнике власти, понашати непоуздани и недолучни фра Серафин, који би као шерет, хедониста и бекрија, могао нешто да поквари. Фра Серафин ту игру прихвата, занесено и страсно као и Кочићев Симеун Ђак прича своје догодовштине поништавајући границе између стварног и могућег, причом дограђује оно што је недостајало у стварности, и на исти начин увлачи у причу и своје слушаоце. Бирајући и тако усмјеравајући догађаје о којима прича да за госте предвиђеног званичног сијела буду што непријатнији, он свјесно иде у сусрет фра Гргиној намјери да провјери какво ће бити његово држање, а онда када је изгледало да је сврха пробе потпуно постигнута и оправдана, он се казује (на исти начин као и у швапског генерала прерушени Кочићев Симеун Ђак) и открива да је и сам већ био одлучио да се уклони. Неки догађаји о којима фра Серафин прича као да су дословно парафразирани из Кочићевог *Јазавца пред судом*. Кад аустријски чиновник-шпијун пита овог народског фратра шта о нечему мисли, он потпуно у стилу Давида Штрпца одговара: “Вала ако ћеш право да ти кажем, господине, не мислим ништа”. Чиновник на исти, кочићевски начин покушава да игру продужи и свој циљ постигне: “Не може то бити, такав човјек и таква памет, па да не мисли ништа!”. Андрићев Давид Штрбац у мантији помало као оклијева, али игру ипак продужава: “Па ето, мислим, мислим тако нешто, али неугодно ми је да кажем да вас не бих увриједио као царског чо’јека и чиновника”. Прича се, наравно, и даље одвија у истом стилу и у истом смјеру да би том чиновнику на крају отворено у лице било речено да је шпијун. Неовисно о томе што се ради о мање познатој приповијести и што нико, па ни Кочић, ни издалека није “пресудно утицао” на Андрића, на тој причи се овдје инсистира због тога да би се показало у којој мјери је чак и велики, ригорозни и стриктни Андрић, понешто од Кочића пропуштао без неког великог опреза и зазора. То само значи да је Кочић био писац од кога се имало шта научити, мада се видови његове накнадне присутности у континуитету српске приповијетке, па чак и у цјеловитом Андрићевом дјелу, понајмање идентификују на овај начин.

И у поређењу са Андрићем, као најпоузданијим оријентиром, Б. Станковић и П. Кочић, нам се, дакле, указују као два најзначајнија српска приповједача с краја деветнаестог и на почетку двадесетог вијека. Они су били и трајно остали два чврста и поуздана стуба, постављена на кључном и преломном мјесту новије српске књижевности, преко којих се успјешно премотавају два вијека развоја српске приповијетке.

(Тачка ослонца, Завод за уџбенике и наставна средства, Српско Сарајево, стр. 13-31)