

Јована М. Копанја
Висока техничка школа струковних
студија у Новом Саду
kopanja@vtsns.edu.rs

УДК: 821.163.41.09 Stanković B.
doi: 10.19090/zjik.2022.27-44
прегледни научни рад

ТРАГИКА МУШКОГ У КОШТАНИ

САЖЕТАК: У домену родних студија, последњих деценија отвара се питање равноправности полова, где се под утицајем феминистичке теорије углавном истиче обесправљеност жена и њихов подређени друштвени положај. Међутим, уколико се анализира однос патријархалне средине и појединца, губи се представа о родним разликама, због чега се и мушкарци неретко налазе у улози жртве и трпе различите видове насиља. У овом раду анализираће се ликови Митке, хаџи-Томе, Стојана и Арсе са аспекта пробуђеног, оживљеног и потиснутог еротског са циљем да се покаже да без обзира на године и на друштвени статус ни мушкарци у патријархалној култури нису поштеђени. Притисак утемељен на друштвеним улогама и потреба да се потврде у систему доводе до насилних иницијација, због чега они остају у лиминалној фази – „рањиви и жељни“, емоционално окрњени, дубоко несрећни, у раскораку између жеља и могућности. Стављајући у исти амбијент и пред исто искушење јунаке који припадају различитим генерацијама, јунаке са различитим судбинама и са различитим понашањем, Станковић показује неминовност трагичности.

Кључне речи: Коштана, мушко, патријархат, трагика, ерос

„Начин на који бивамо полом“ детерминисан је прописаним друштвеним оквирима насталим крајем XVIII, почетком XIX века, при чему се индивидуа саображава са њима или их одбацује (Захаријевић 2010: 11). Адриана Захаријевић истиче да се почеци феминистичког покрета везују за XIX век, када је положај мушкарца и жене био одређен простором њиховог деловања, при чему је деловање жене уско ограничено простором куће, док мушкарац делује у спољашњем простору.¹ Шери Ортнер, у поглављу „Жена

¹ О везаности жене за простор куће у српској култури пише Љиљана Пешикан-Љуштановић:

Жена је везана за простор куће, мировање и чекање, док мушкарцу припада отворени простор и слободно кретање у њему. Гранични простор куће – *врата, праг, прозор* – постају место сусретања два типа простора, *отвореног* и

спрам мушкарца као природа спрам културе?“ у студији *Антропологија жене* указује на деловање патријархално-империјалне идеологије на доживљај мушког и женског. Наиме, жене су доживљаване као бића блиска природи (сирова, некултивисана, примитивна), док се са друге стране налази мушкарац који преображава природу и прилагођава је својим потребама, због чега је он биће културе (Ортнер 2003: 164–165). Иако се женска подређеност и потчињеност доводе у везу са мушком потребом за поседовањем, његовом потребом за репродукцијом и доживљајем жене као приватне својине најпре свог оца, а онда мужа (Де Бовоар 1983: 112–113), чињеница је да патријархална заједница² и од мушкарца захтева одређене активности – најпре продужење врсте и бригу о друштвеном статусу. „Сваки мушки члан патријархалне заједнице морао је да прихвати оне облике понашања који су били карактеристични за мушку *полну улогу* у поменутој култури“ (Чолак 2008: 497). Пјер Бурдје у студији *Владавина мушкарца* истиче да се смисао мушкости у патријархату налази у репродуктивној функцији, полној улози и друштвеној улози (Бурдје 2001). Две од три улоге које Бурдје приписује мушкарцу у вези су са еросом. Прва је везана за потомство, односно репродукцију, а друга је полна улога која подразумева разлику између мушког и женског принципа, а у вези је са сексуалношћу. Живот бројних Станковићевих јунака сведен је на дате функције, а у његовом обимном опусу готово се ни не може наћи дело које не почива на сукобу индивидуе и патријархалне заједнице, при чему се и мушкарци као и жене неретко налазе у улози жртве.

затвореног, и два типа егзистенције – *мушког* и *женског*. Однос према простору примереном жени може се у песми обликовати и као однос према основном вредносном систему заједнице. Нарушавање скровитости и изолованости куће, сматра се кршењем моралне норме које обезвређују жену упркос њеној лепоти (Пешикан-Љуштановић 2011: 352).

Јеленка Пандуревић наводи да се „излазак жене изван простора дома и дјеловање изван породичног круга перципирају се као инцидент“. Ауторка наводи да се овај динамички мотив „без обзира на сижејна ограничења, махом односи на женску иницијативу и најчешће има везе с недозвољеним истицањем женске сексуалности“ (Пандуревић 2006: 23).

² Александра Вулетић указује на погрешну дефиницију појма патријархата, као и потребу за његовим редефинисањем, уколико се има у виду његова флексибилност и динамичност у погледу редефинисања улога независно од полне разлике у складу са друштвеним приликама (Вулетић 2006: 113).

Станковић у *Коштани* проблематизује различите видове мушке неостварености који постају видљиви тек након њиховог контакта са Коштаном, која се јавља као Другост и која својом лепотом која је „авангарднија од лепоте осталих Станковићевих лепотица“ представља потенцијалну опасност за сваког са ким ступи у контакт (Копача 2022: 257). Анализирајући природу Миткиног незадовољства, што је несумњиво један од главних проблема у драми, поједини тумачи *Коштане* занемарили су остале ликове који заједно са Митком омогућују сагледавање трагике мушког у патријархалном систему у тоталитету.

Иако је критика *Коштане* Владимира Стаменовића негативна јер критичар потенцира уметничку „безначајност и сиромаштво“, анализирајући аспект сексуалности јунака, он износи закључак да су сви јунаци у стању „трајне сексуалне незадовољности“ (Стаменовић 1974: 345). И Митка, и Стојан, и хаџи-Тома и Арса своју сексуалност потискују под притисцима друштвене средине. Егзистирајући у вртлогу страсти, у троуглу између бити, желети и морати сви они су дубоко трагични и сви испољавају бес према сопственој несрећи, о чему пише Јован Скерлић:

Тома, човек домаћин, трговац, *хаџија*, који је представник тога старог деспотског, патријархалног морала, и он јечи што су му родитељи и обзир наметнули ‘стару, мртву, медну, плачну’. Митко, весели Митко, само куне породицу која га закла и зароби. Стојана младост оставља разредерана срца; Коштана са клетвом полази за Асана и улази у живот (Скерлић 1964: 177).

Скерлић једино изоставља газда Арсу који трпеливо ћути, умирује друге, пресуђује им и све време покушава да успостави равнотежу. Иако се стиче утисак да је он ослобођен жеља и да њему ништа није наметнуто, то је само привид. И он је попут других заточен, али у улози чувара реда и поретка. Сви остали испољавају револт који се активира у Коштаниној близини, због чега се може говорити о антагонистичкој природи њеног лика, где се она заправо појављује као претња за успостављени поредак (Пешикан-Љуштановић 2008). Представа о Коштани апсолутно одговара представи о жени-вештици коју даје Лидија Васиљевић у раду „Феминистичке критике питања брака, породице и родитељства“.

Митови су вјековима преносили поруку да жена самој себи није довољна и да може бити опасна ако је сама те, сходно томе, уз њу мора

увијек бити нетко да је укроти, контролира и уразуми. У патријархату та улога прво припада оцу, а потом супругу (Васиљевић 2008: 99).

Истовремено, Коштанина појава представља позив на побуну против свега што је наметнуто, што гуши и притиска јунаке који

егзистирају и у облику самозаточења а и заточењу по диктату других егзистирају жртвујући себе општим циљевима, а и самом себи, али је важно уочити да су све то извесни облици немирења с постојећим или неисказива побуна која има привид пристајања на пораз или слом (Мисаиловић 1983: 173).

„Самозаточење“ и „заточење по диктату других“ одређују сексуални живот појединца – Митка је ожењен против своје воље женом „с тесто умрљаном“; хаџи-Тома је ожењен женом која му може бити мајка; Арса се услед бриге за брата и ред одриче сексуалности; пробуђена еротоманска страст Стојанова двоструко је блокирана очевим супарништвом и Коштаниним одбијањем. Све су ово видови трајне сексуалне неостварености, при чему се Коштана јавља као симбол потенцијалног спаса. Наиме, она у Митки оживљава сећања на старе дане; њена близина оживљава хаџи-Томину угаслу страст; у Стојану покреће младалачку страст; Арсу подсећа да не може све држати трајно под контролом. Иако у драми нису приказани догађаји након Коштанине удаје, несумњиво да ће се сви они вратити свом пређашњем стању – „стању трајне сексуалне незадовољености“.

1. МИТКИН „ЈАЛОВИ БЕКРИЈСКИ БЕС“

Празнично време у које је смештена радња драме наговештава инверзију успостављеног реда и карневализацију стварности. Станин плач као најава најрадоснијег дана, њено одбијање да учествује у игри и песми и празна хаџијска кућа упућују на кршење ритуала. Уз Станин плач јавља се и Миткин плач, чиме се дестабилизација космичке равнотеже интензивира.³

³ О кршењу ритуала на почетку драме пише Маја Кокић:

На самом почетку можемо, дакле, видети да је закон ритуала прекршен и то не само девојачким плачем уместо песме, већ и чињеницом да никога у кући нема, а из првог чина сазнајемо да је време дешавања ове радње смештено у дане Ускрса, највећег хришћанског празника када се и ‘гора и вода весели’, а једна хаџијска кућа, која би требала бити само језгро традиције је пуста на тај дан (Кокић 2006: 221).

Иза Миткиног „јаловог бекријског беса“ (Пешикан-Љуштановић 2008: 445) стоји прича о промашеном животу, прича о мушкој неостварености. Миткино меланхолично еротско покренуто је Коштаниним деловањем⁴ јер Коштана у њему евоцира сећања на младу Рецеповицу. Анализирајући проблем оживљене прошлости, Предраг Протић наводи да Коштана истовремено интензивира бол у Митки и „изазива гнев над садашњошћу“. „Неко ко стално подстиче на бол и повећава наш гнев, једног тренутка постаје, у нашим сопственим очима, нека врста кривца пред нама“ (Протић 1991: 113). Растрзан између прошлог и садашњег, између Коштани и Салчета, Митка плаче над својим животом. У основи Миткиног незадовољства, као и код већине Станковићевих јунака, стоји нежељена женидба за коју он криви брата Арсу. Митка брак доживљава као највећу несрећу, за њега „највеће је проклетство баш ‘жена засукана и с’ с тесто умрљана““ (Најдановић 2010: 335). Док куне брата и анализира своју физичку пропаст, Митка бекрија баца Коштани новац, а потом испољава агресију према Циганима претећи им јатаганом. Његов бес увек је везан за песму, „његову песму“, коју ни он не зна, али га та песма у сну „походи“:

И ја гу не знајем. Само гу у ноћ чујем и у с’н с’нујем. А песма је моја голема: Како мајка сина имала, чувала, ранила. Дан и ноћ само њега гледала. Што на сина душа заискала, све мајка 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 косе 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 т’ј 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

⁴ Поред Коштанине близине, Миткино осећање усамљености изазвано је и сећањем на умрле, о чему пише Војислав Ђурић у раду „Самотници у Коштани“:

Уз смрт драгих људи, већ при првој појави, наглашена је и старост, своја и туђа, која је знак блиског нестајања и у којој самоћа има – до краја драме – вид непроболне туге за неживљеном и изгубљеном младошћу (Ђурић 2010: 159).

како сам на свет прогледаја, од т'г сам још болан. (Седа. Гледа у Коштану, чочеке, девојнице. Изваљује се, да их боље види): Ех, деца, деца слатка! Појте! Пуштите глас. Али чист глас! Искам да слушам ваш млад, сладак, чист глас. Зашто, моје се је срце искувало, снага раскомтала, остарела... Жално, тешко да ми појет (Станковић 1970: 58).

То је песма Миткиног живота, песма о угушеном еросу – он је жив, а мртав. Узрок Миткине меланхолије налази се у њему самом. Он не успева да угаси неизмерну жудњу која се не гаси „целивањем и варањем жена, него потпуним предавањем једној и под млазевима њене радости“ (Ђурић 2010: 161–162). Митка није имао ту једну и зато је осуђен на лутање и немир. Попут лирског субјекта из Ракићеве *Очајне песме*, Митка очајнички покушава да украде од живота последње „трзаје“, али његово време је прошло због чега се он понаша

као бик погођен зрном посред чела
што у напорима узалудним пада
док из њега бије крв црна и врела...
(Милан Ракић, Очајна песма)⁵

Његова песма симбол је његовог отпора према брату, жени, патријархату, животу.⁶ Када следећи пут затражи песму од Коштана, он јој тражи да му поји „Жал за младост“:

Коштан, зар једна је песма жална? Знаш ли шта је карасевдах? И тој тежак, голем, карасевдах! Туј болест ја болујем (показује на себе). Еве остаре, а још се не најиве, још не напоја' и не нацелива'... Још ми за лепотињу и убавињу срце гине и вене! Аха!... [...] И Коштан, туј песму, тој време да ми појеш... А тој време више не дође. Ете за тој ћу време ја жалан да умрем, с'с отворени очи у гроб ћу да легнем.

⁵ Паралелу међу писцима прави Горана Раичевић у раду „Ерос и жртва у српској модерни: колективистички и индивидуалистички принцип у делу Милана Ракића и Борисава Станковића“ (Раичевић 2013). Исту паралелу, позивајући се на *Очајну песму*, поставља Милорад Најдановић (Најдановић 2010: 336).

⁶ Вера Ценић прави паралелу између Бориног Митке, Раскољникова од Достојевског и Ханса Касторпа Томаса Мана. Ауторка долази до закључка да су сви они обележени побуном против живота (Ценић 2010: 18). Митка своју побуну испољава кроз песму, севдах и дерт.

Пој ‘Жал за младост’... За моју слатку младост, што ми тако у ништо отиде, и брзо остави. Пој и викај гу. Моли гу, нека ми се само још једанпут врне, дође, да гу само још једанпут осетим, помиришем... Ах! (Станковић 1970: 59).

Драгана Вукићевић препознаје две врсте одсутности чежње/жеље, „једне, за особом која је присутна (Химерос – љубљени је ту али ми и даље имагинарно недостаје што ствара осећај фрустрације), и друге, која је жеља за одсутним бићем (Потос)“ (в. Вукићевић 2017: 183–184). У Миткином случају чежња је истовремено и Химерос и Потос, јер се преко лепоте једног бића идентификује друго биће које више не постоји. Митка заправо жуди за лепотом у којој препознаје апсолут, али му чак ни она не доноси срећу. Чежња коју он осећа према присутном бићу указује на то да он у Коштани не препознаје сексуални објекат – она је за њега више идеал него жена. Његов однос према њој је у толикој мери заштитнички да је пожељније говорити о очинској љубави: „Немам ја, бре, лошу премислу на њума. Татко могу да ву биднем“ (Станковић 1970: 33). У том контексту, Љиљана Пешикан-Љуштановић, анализирајући природу страсти коју Митка и хаџи-Тома осећају према Коштани, долази до закључка да се њена непримереност и разорност могу довести у везу са инцестуозном страшћу:

Обојица своју еротску заинтересованост представљају као натчулно дивљење песми и лепоти, али из њиховог односа према Коштани избија страст која се, иако није одиста инцестуозна, по својој непримерености и кобној разорности може поредити са инцестуозном страшћу опеваном у песми о ‘пустом Стојану’, који хоће сестру да узме. Прича о чуми која је морила Куманово и потпуном поремећају нормалног животног ритма због инцестуозне љубави брата према сестри: ‘И три дана цркве затворене, три дана чаршија затворена’ – има паралелу у изокренутом и поремећеном времену збивања Станковићеве драме (Пешикан-Љуштановић 2008: 449).

Приликом њиховог последњег сусрета Митка пророчки одређује Коштанину судбину:

То је, Коштана! Писано! Суђенице ти досудиле. (Показује на кола, сватове.) Ете, дошли ти, да те водив, да се венчаш. И, ће идеш, ће се венчаш. Свирке ће ти свирив, песне ће да ти појев. Сви ће да ти се

радујев. Младожења ће те целива а ти ће плачеш! И прва ноћ плакање, друга ноћ плакање и цел век плакање...

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... (Станковић 1970: 76).

Анализирајући наведену сцену, Вера Ценић упоређује Митку са Хамлетом. Митка, „иако је поникао из мале једне балканске примитивне средине, иако је полупијан, прост Врањанац“, Коштани која се удаје изговара „речи скоро тако очајне и дубоке, као што су Хамлетови стихови Офелији“ (Ценић 2010: 18). И Хамлет и Митка показују суровост у опхођењу, али је природа њиховог деловања различита. Наиме, обраћајући се Коштани, Митка кроз меланхолију испољава све црnilо живота, док Хамлет, говорећи Офелији да иде у манастир,⁷ показује гађење према целом свету, а посебно према женском роду, при чему у се у први план ставља његова мизогинија. Митка је равнодушан према Коштаниној удаји, која му додатно потврђује да је човек увек у власти других, да нема право на властити живот, да је препуштен судбини и на крају увек осуђен на жал. Анализирајући оствареност Миткиног лика, Предраг Протић закључује да је његова трагичност „у томе што се као личност потпуно остварио и што се оно што му је живот, некада, пружао и што је он обилато користио, не може више користити“ (Протић 1991: 111).

2. СТОЈАН ИЗМЕЂУ ЉУБАВИ И СТРАСТИ

Однос Стојана према Циганки Коштани доводи до дестабилизације односа у његовој породици јер не само да га мајка куне, већ и отац „поведен“ њиме „силази“ међу Цигане. Стојан се понаша у складу са својим годинама – он је млад, њиме управљају нагони и страсти, жуди за миловањем и жели „по

⁷ Иван Меденица наведену сцену тумачи као „израз врхунске грубости и цинизма према јадној девојци, али и као исти такав став према женском роду уопште“. Он наводи да је „реч ‘манастир’ у жаргону елизабетанске Енглеске значила ‘јавна кућа’. Имајући у виду да се овај узвик директно надовезује на Хамлетову тврдњу да у женском роду лепота и поштење никада не иду заједно, он се може протумачити као безочно уопштавање у стилу ‘све су жене курве’“ (Меденица 2015: 170). Ово тумачење наводи се искључиво у циљу постављања дистинкције између Хамлетовог и Миткиног виђења света, независно од тога што су оба света „изглобљена“.

праву младости и диктату крви – њену љубав, уста, груди“ (Најдановић 2010: 348). За разлику од осталих мушких ликова који у контакту са Коштаном „краду“ од оног што је остало од живота, Стојан уз њу препознаје силу младости и страсти, што у њему покреће размишљање да убије Коштану са циљем успостављања апсолутне контроле над њом и њеним телом. Иако јој говори да је воли, његово понашање указује на другачији однос. Тиме што баца пред њу „сахат, кесу, ћилибарску муштиклу“ и кроз материјалне ствари покушава да јој докаже љубав, Стојан испољава своју супериорност у односу богати хаџијски син – Циганка. Војислав Ђурић у овој сцени препознаје „тешку иронију против љубави“ (Ђурић 2010: 156). Наиме, Стојан из две перспективе сагледава Коштану – истовремено она је објект његове сексуалне појуде, коју он маскира осећањем љубави, али и предмет презира јер сваки пут када се разочара Стојан истиче њену циганску природу:

СТОЈАН (ђипи): Циганка! Ја њу толико волео, а она?... Циганка! Ко да више (Станковић 1970: 49).

(...)

СТОЈАН (на вратима; бесно, љубоморно Коштани): Циганка! Ко да више! (Одлази). (Станковић 1970: 53).

Једина сцена у којој је наговештено осећање љубави јесте сцена у којој је позива да остави све и пође са њим, али и тада изговорено и тон обраћања обојени су посесивношћу и агресијом услед љубоморе. Након Коштаниног одбијања, Стојанов ерос трансформише се у рушилачку енергију, при чему он добија нагон да уништи предмет своје жеље. Да би се разумела његова потреба да убије Коштану, неопходно је осврнути се на Батајево схватање жеље за убијањем вољеног бића: „Ако љубавник не може да поседује вољено биће, он понекад помишља на то да га убије: често би више волео да га убије него да га изгуби“ (Батај 1981: 15). Страст (НЕ ЉУБАВ) Стојана у толикој мери заслепљује да он за разлику од Коштане не препознаје разлике међу њима. Са друге стране, Коштана увиђа да су између њих непремостиве социјално-статусне разлике због којих истиче своје циганско порекло, говорећи да је за њу Бања, где ће „на мокру земљу, на голи камен да седи, да се суши, да гине, вене!“ (Станковић 1970: 72), а не његова хаџијска кућа. Разочаран због њеног одбијања, Стојан приповеда о својој љубави због које је био спреман да остави и мајку, и оца, и кућу. Њему је потребно само да чује да је и Коштана њега волела, али она му бесно одговара: „Нисам! Никога нисам волела! И никад нећу да волим!“

(Станковић 1970: 73). Одбијањем да побегне са њим Коштана не штити само себе, већ и њега, чиме обезбеђује дугорочну стабилност друштвеног поретка. Са тог аспекта, њена осећања су чистија од његових, јер он у први план ставља себе, док њену, али и перспективу својих родитеља, занемарује. Стојанови поступци искључиво се морају анализирати у контексту младалачке незрелости, али и мушког очекивања од жене да узме улогу његове слушкиње и сапутнице, „да буде његова публика и његов судија, да га потврди у његовом бићу. Она га својом индиферентношћу, ругањима и смехом негира. Он у њој пројектује оно што жели и од чега се плаши, оно што воли и што мрзи“ (Де Бовоар 1983: 257). Његова страст интензивирана је чињеницом да је Коштана предмет жеље и других мушкараца, због чега он испољава агресивност. Коштана негира његово еротско биће и његова енергија чија је природа сексуална бива блокирана. Нема сумње да је Коштана објекат његове жеље, а не вољено биће. Узме ли се у обзир да и поред сличности између љубави и еротике – „‘еротика’ може бити једнострана, посесивна, окрутна, изабљивачка, док срдачна страст не може бити таква а да саму себе не поништи“ (Нели 1981: 143), долази се до закључка да Стојан својим поступцима, чак и да је осећа, негира постојање љубави.

3. ХАЦИ-ТОМА – ГАЗДА И РОБ

У свету мушке хегемоније Коштанина потреба за слободом, која је исказана кроз њену песму и игру делује као отпор против свега што патријархат намеће. Са једне стране се налази она, а са друге стране се налазе сви остали. У основи Коштаниног антагонизма налази се моћ завођења. Чињеница да може завести сваког кога пожели доводи до тога да се она налази „са друге стране“. Жан Бодријар се детаљно бави овим феноменом у студији *О завођењу*, истичући његову комплексност са аспекта полне разлике. Завођење је представљено као тајна женске моћи (Бодријар 2001: 10). Коштанин страх од удаје може се тумачити као страх од губитка моћи завођења с обзиром да она делује фаталистички на све мушкарце са којима дође у контакт.

Коштанина моћ завођења делује истовремено и на Стојана, код којег се буди страст и нагон за поседовањем лепог женског, и код оца му, хаџи-Томе. У њеној близини он се осећа као мушко – буде се нагони и страсти за које је мислио да су угашене, што га тера да мисли о промашености живота. Све до одласка код Цигана хаџи-Томе привидно живот „држи под

контролом“, али у сусрету са Коштаном, под снагом њене песме и заводљивошћу њене игре, он попушта. Хаџи-Тома због очекивања патријархалне средине потискује и гуши своје жудње и ерос „док једног дана – и гнев на сина, а затим песма и лепота Коштани – нису изазвали пуцање дотадашњих личних стега (лична цензура) и обзира (патријархална цензура) и док хаџи-Тома, најзад, није доживео експлозивно ослобађање своје личности као слободно суочавање са животом коме је робовао, иако је, по друштвеној хијерархији, хаџи-Тома другима господарио“ (Мисаиловић 2010: 259). Он има потребу да поврати животну виталност и оживи угаслу страст, што привидно може остварити једино у контакту са Коштаном. Као потенцијална сметња ка остварењу циља налази се Стојан, због чега се јавља потреба да га уклони. Хаџи-Тома љубомору према сину не крије пред другима – он захтева од Коштани да у песми „Три пута ти чукна на пенџер“ Стојаново име замени његовим. Кулминација ривалитета према сину јесте тренутак у којем посеже за оружјем у жељи да га убије.

Хаџи-Томин „случај“ потврђује да мушка патња у Станковићевом делу, исто као и женска патња, није везана за положај у друштву нити за социјални статус. Једноставно, без обзира на место које заузимају у друштвеној хијерархији и без обзира на „доба, род, старост“, многи Станковићеви јунаци принуђени су на мимикрију и на живот који је усклађен са очекивањима других (породице, средине, друштва, колектива...), при чему се спутавају личне жеље, прикривају страхови, маскирају емоције, потискује ерос... Хаџи-Тома се огољава пред Коштаном и скида са себе свој лажни хаџијски понос када јој затражи да му пева песму која осликава његов живот:

Ех, Коштана, кћери! Де! Не песму, глас само и свирку. И то ону свирку, кад се пође на венчање за старо и недраго! Сватови напред, младожења остраг, а Цигани за њим. Певају му и свирају они да га развеселе, а свирка им оштра, оштра те срца кида!... Таква је моја свирка и песма била кад ја пођох да се венчам: – да више у зелену башту не идем, месечину не гледам, драго не чекам и милујем – да младост закопам! И закопах је! Сад? Старо дрво. Да, синко, стар сам, али срце ми је толико младо, толико пуно скриване, неисказиване љубави, неизмилованог миловања... Ох, толико је оно тога било пуно и жељно да ће ми мртвоме земља бити вечито тешка. Де, кћери, де још ону: ‘Насред села шарена чесма, бистра вода’... Ох, камо је сада, да ми она, бистра, росна, свежа капне на ово моје старо, старо већ

самртно чело... (*Хвата се за чело, грца.*) Де, кћери! (Станковић 1970: 51).

Пишући о непожељним моделима везаним за брачни живот Драгана Вукићевић поред наметнутог брака (удаје/ женидбе за недрагог/недрагу) наводи и неприличан брак (удаја младе за старог)⁸ (Вукићевић 2017: 100). Исто је и са браком младог мушкарца са старијом женом. Хаџи-Томина сексуалност угушена је женидбом са женом која му може бити мајка⁹: „Жену? Немам. Никад је нисам ни имао. Имао сам мајку. А мајка за младост није“ (Станковић 1970: 51). Иако хаџи-Тому и Митку повезује промашени породични живот и несрећа поред жена према којима не осећају страст, њихов однос према жени и породици је антиподан. Наиме, Хаџи-Тома је љубоморан на Стојана и жели његову смрт, док Митка не испољава бес и гнев према породици, него терет своје усамљености носи сам. Постављајући паралелу међу њима, Војислав Ђурић закључује да је хаџи-Тома, себичан и са недостатком душе за друге, „дубоко испод Митке, и његова побуна, сведена само на тугу и срџбу због изостале телесне насладе, само је краткотрајна и помало гротескна ватра у тами самоће, у којој ће он наставити да живи и у коју ће без бриге савести угнати јединог сина – све ради хаџијског угледа“ (Ђурић 2010: 159).

У односу према Коштани хаџи-Тома испољава перфидност и манипулативност – ословљава је са „кћери“ и „сине“ у тренуцима док мирише њена прса:

ТОМА: А не... Немој, кћери! Ако те грло боли, узми шербет, росу... Бисер да ти растопим, само да те грло не боли.

КОШТАНА (показујући на прса): Овде, овде ме пробада! Да идем!

ТОМА (убијено): Е кад ту... онда је то тешко... (Коштана полази):

Коштана! (Прилази јој грцајући.) Коштана, кћери, сине... Дај бар...

⁸ Поред наведеног, ауторка наводи и родоскрвнуће, бездетну породицу, као и породицу без мушког детета.

⁹ Женидба младића старијим девојкама у појединим крајевима била је обичајна пракса. Тихомир Ђорђевић наводи два узрока: „прво, јер девојкин отац не даје кћер из куће док неко време и њега не послужи и не исплати хлеб којим ју је хранио, и, друго, јер момков отац тражи јаку и у сваком послу обучену радну снагу“ (Ђорђевић 1930: 21).

(Сагиње се и мирише јој прса.) Коштана! Лепото!... Ооох!
(Станковић 1970: 56).

Хаџи-Тома у Коштани, која је за њега објекат пожуде, не само да види могућност обнове животног витализма, већ и могућност своје самопотврде у новом поретку пошто тенденциозно жели да се одрекне наметнутих улога. Ипак, на путу реинкарнације, хаџи-Тома схвата да је његово време прошло,¹⁰ због чега готово да је поражен пред властитом немоћи. Та немоћ првобитно се испољава кроз агресију према сину, а касније у односу са Коштаном у којем он кроз своје уздахе показује своју колико је слаб пред лепим младим женским телом. Са аспекта раскола између друштвене улоге и унутрашњих нагона, хаџи-Тома је једини који пред очима света „пуца“. Подређујући се очекивањима других, он игра одређену улогу, све док га у једном трену ерос не надвлада, када он губи контролу и препушта се, али тада је већ касно.

Хаџи-Тома потврђује да у Станковићевом делу нема привилегованих – и они који привидно господаре другима, који су на врху друштвене лестнице, робови су истог патријархалног система¹¹.

¹⁰ О хаџи-Томиној спознаји да је његово време прошло пише Предраг Протић:

Извесна, мада мала, трагедија настаје тек у тренутку хаџи-Томиног преображаја. Суочен са Коштаном и њеном игром, хаџи-Тома долази до трагичног открића да је његов мир био само привидан, да ни он, као ни Митке, никада није преболео своју младост, али и до открића које је још трагичније, да повратка тој младости неповратно више нема. Ако је ‘жал за младост’ нешто што хаџи-Тому приближава Миткету, сазнање да су неке ствари неповратно прошле, и да хаџи-Томи више не припадају, приближавају хаџи-Тому Арси (Протић 1991: 117).

¹¹ Бора Станковић – преко лика хаџи Томе – осветљава једну друштвену законитост по којој и патријархални облик господарења постоји уз одговарајуће облике робовања и оних који господаре, јер осим господарења над онима који су патријархалном господарењу, подређени, и над онима који то господарење остварују и спроводе – патријархални систем намеће извесне облике робовања и самом хаџи Томи намећући му не само покорност него и разне облике самонегације који су се – потискивани – скупљали и концентрисали у ономе што хаџи Тома зове – ‘срце’: тај појам овде означава и душу као ‘језгру личности’ или суштину личности (Мисаиловић 2010: 260).

4. АРСИНА ДОНКИХОТОВСКА БОРБА

Лик Арсе нашао се на периферији доминантних мушких ликова чији су трагични животи градили тематско-сижејну структуру драме. То ипак не умањује његову трагичност. Анализа Арсиног лика могућа је једино преко Миткиног лика, а у овој корелацији он се јавља као целат који је пресудио свом брату.

За Арсу Ускршњи дани нису свети, него „луди дани“, а он осећа обавезу да ствари врати у равнотежу. Арса тежи ка савршенству, у његовом деловању нема субјективности нити пристрасности – он суди по правди. Та његова особина посебно долази до изражаја у првом чину када хаџи-Тома куди Коштану, а Арса је оправдава:

АРСА (*увређено*): Па шта могу ја? Занат јој је то? А она то с мајком и оцем ради. Свирају – шта друго и могу они, Цигани? А да је она жена, хајде де. Али ово је девојка. И поштена. Што је право, право. Сви душу носимо. Али за то... (Станковић 1970: 18).

(...)

А ја шта да радим? Ко ме да судим? Њима или њој? Ако бих њих од ње силом одвукао, у затвор их метнуо? Не иде. Сви су то наши, моји, твоји. А њу? Једанпут је протерах у Турску. И док се дуван не среди, виногради не обраше – лепо, све мирно! Али чим наступише ови празници, ове славе, ове меснице, чим се напише, одмах пређоше у Турску и доведоше је! Отели је, побивши се с Арнаутима. Читаву буну дигли на граници, док је уграбили. И доведоше је! Сад, шта ћу?! (Станковић 1970: 20).

Када се хаџи-Тома прикључи Циганима, када и њега „игра“ заведе, Арса је једини који остаје изван „карневала“. Он стоји на периферији и делује у складу са својом грађанском, али и људском дужношћу. Предраг Протић наводи да је „тежећи непогрешивости и претварајући себе у оличење дужности, Арса постепено, изгубио своју личност. Он је кмет, глава угледне породице он је несрећан човек којег неуравнотежени брат, под старе дане, брука по граду својим недоличним поступцима, али он није ниједног тренутка личност која се зове Арса“ (Протић 1991: 112). Иако се стиче утисак да је Арса кривац за Миткину несрећу, он је само брижан старији брат који не успева да уразуми млађег брата.

Арсина мушкост у драми је негирана. За разлику од хаџи-Томе код кога контакт са Коштаном буди „еротоманска страст“ услед које запада у

идентитетску кризу; за разлику од Стојана који уз Коштану спознаје сексуалност, животни нагон и младићке страсти; за разлику од Митке који у Коштани налази идеал живљења којим се ревалоризују сећања из младости, Арса све време Коштану држи на дистанци – он иде толико далеко да не жели да зна, мада сигурно зна, њено име. На крају драме он је тај који јој пресуђује. Исто као и у Миткином случају, он се јавља као „крвник“ који одређује судбину. Посматрано у тоталитету, изван аспекта индивидуалних судбина, обе његове одлуке – и да ожени Митку и да уда Коштану, оправдане су јер за циљ имају успостављање првобитне равнотеже. На Миткином примеру види се да Арса није успео да „обузда“ свог брата и да је његов покушај „донкихотовски“, док се Коштанина судбина не зна. Арса, „контролор“ друштвеног реда, запоставља своја осећања и ни у једном трену не мисли о себи због чега постаје жртва друштвене улоге са којом се саживљава у толикој мери да губи индивидуалност.

ЛИТЕРАТУРА

- Батај, Ж. (1981). Шта је еротизам? У Комненић, М. (уред.), *Горопадни ерос (огледи о еротизму)*. Београд: Просвета.
- Бодријар, Ж. (2001). *О завођењу*. Подгорица: Октоих.
- Бурдје, П. (2001). *Владавина мушкарца*. Подгорица: Универзитет Црне Горе.
- Васиљевић, Л. (2008). Феминистичке критике питања брака, породице и родитељства. У Захаријевић, А. (уред), *Неко је рекао феминизам?: како је феминзам утицао на жене XXI века?* (стр. 94–119). Нови Сад: АртПринт.
- Вукићевић, Д. (2017). Еротско криптограмско писмо и патријархални свет. *Romanoslavica*, LI(4), 99–105.
- Вукићевић, Д. (2017). Фигуре љубавног говора – на Бартовом трагу. *Књижевна историја – часопис за науку о књижевности*, 49(162), 179–193.
- Вулетић, А. (2006). Власт мушкараца – покорност жена – између идеологије и праксе. У Столић, А. & Макуљевић, Н. (уред.), *Приватни живот код Срба у деветнаестом веку од краја осамнаестог века до Првог светског рата* (стр. 112–133). Београд: Слио.
- Де Бовоар, С. (1983). *Други пол I*. Београд: Београдски издавачки завод.
- Ђорђевић, Т. (1930). *Наш народни живот 2*. Београд: Издавачка књижарница Геце Кона.

- Ђурић, В. (2010). Самоћници у *Коштани*. У *Зборник радова Борисав Станковић у Врањанском гласнику* (стр. 153–168). Врање: Књижевна заједница Борисав Станковић.
- Захаријевић, А. (2010). *Постајање женом*. Београд: Реконструкција женски фонд.
- Кокић, М. (2006). Жртвена криза у *Коштани* Борисава Станковића. *Свеске, књижевност, уметност, култура*, 17(80), 220–225.
- Копања, Ј. (2022). Функција цвећа у књижевном опусу Борисава Станковића. У Бубања, Н., Бошковић, Д. & Ковачевић, М. (уред.) *Зборник радова са научног округлог стола [у оквиру XVI међународног научног скупа] Српски језик, књижевност, уметност* (стр. 253–247). Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, Андрићград: Андрићев институт.
- Меденица, И. (2015). *Трагедија иницијације, или непостојани принц*. Београд: Слио, ФДУ.
- Мисаиловић, М. (2010). Поетика трагике Боре Станковића. У *Зборник радова Борисав Станковић у Врањанском гласнику* (стр. 236–263). Врање: Књижевна заједница Борисав Станковић.
- Најдановић, М. (2010). Оријентални колорит у ширем спектру локалне боје у стваралаштву Борисава Станковића, Светозара Ћоровића и Алексе Шантића. У *Зборник радова Борисав Станковић у Врањанском гласнику* (стр. 330–376). Врање: Књижевна заједница Борисав Станковић.
- Нели, Р. (1981). Тирезија или метаморфозе страсти. У Комненић, М. (уред.), *Горопадни ерос (огледи о еротизму)* (стр. 140–153). Београд: Просвета.
- Ортнер, Ш. (2003). *Антропологија жене*. Београд: Библиотека XX век.
- Пандуревић, Ј. (2016). Фолклорни еротикон између обредне и поетске метафоре. *Књижевна историја – часопис за науку о књижевности*, 48(159), 9–36.
- Пешикан-Љуштановић, Љ. (2008). Борисав Станковић – између традиције модерности. У Пешикан-Љуштановић, Љ. (уред.), *Изабрана дела / Борисав Станковић* (стр. 5–49). Нови Сад – Сремски Карловци: Издавачка књижарица Зорана Стојановића.
- Пешикан-Љуштановић, Љ. (2011). Сакрални, социјални, историјски и психолошки простори љубавне усмене лирике. У Делић, Ј. & Јовановић, А. (уред.), *Зборник радова Језик, књижевност, култура –*

- Новици Петковићу у спомен* (стр. 339–364). Београд: Институт за књижевност и уметност – Филолошки факултет.
- Протић, П. (1991). Унутрашња театралност *Коштана* Борисава Станковића. У Протић, П. *Из Скерлићевог доба*. Београд: Српска књижевна задруга.
- Раичевић, Г. (2013). Ерос и жртва у српској модерни: колективистички и индивидуалистички принцип у делу Милана Ракића и Борисава Станковића. У Томин, С., Пешикан-Љуштановић, Ј. & Половина, Н. (уред.), *Зборник у част Марији Клеут* (стр. 497–514). Нови Сад: Филозофски факултет.
- Скерлић, Ј. (1964). О *Коштани*. У Скерлић, Ј. *Писци и књиге* (стр. 176–181). Београд: Бранко Ђоновић.
- Стаменковић, В. (1974). Значајна драма или површна скица. У *Драме / Борисав Станковић* (стр. 345–349). Београд: Просвета.
- Ценић, В. (2010). Персонификација старих Врањанаца у делима Боре Станковића. У *Зборник радова Борисав Станковић у Врањанском гласнику* (стр. 17–43). Врање: Књижевна заједница Борисав Станковић.
- Чолак, Б. (2008). Стереотипне представе о мушком идентитету и књижевно дело Борисава Станковића. *Књижевна историја – часопис за науку о књижевности*, 40(136), 485–499.

Jovana M. Koranja

THE TRAGEDY OF THE MALE IN THE DRAMA *KOŠTANA* BY BORA STANKOVIĆ

Summary

In this paper, through the perspective of the male characters Mitka, Stojan, Hadži-Toma and Arsa, it is shown that in the patriarchal system neither men nor women are spared. The pressure based on social roles and the need to confirm themselves in the system lead to violent initiations with different fates, which is why they remain in the liminal phase – “wounded and eager”, emotionally damaged, deeply unhappy, in the gap between desires and possibilities. By placing heroes belonging to different generations in the same environment and facing the same temptation, heroes with and with different behavior, Stanković shows the inevitability of tragedy. Erotological analysis of behavior in relation to the object of desire distinguishes three different layers - awakened eros in Stojan, revived eros in Mitka and Hadži-Toma, and deeply suppressed eroticism in Arsa. Opposite all of them stands Koštana, who is an erotic temptation for everyone except Arsa. As such,

Koštana appears as an antagonist whose appearance threatens the stability of the established order. The carnival atmosphere dominated by dance and song is the opposite of everyday life in which everyone is tied to a specific role.

Key words: *Koštana*, male, patriarchy, tragedy, eros