

## КОМПОЗИЦИЈА И ПОСТУПАК ПРИПОВЕДАЊА У БОЖЈИМ ЉУДИМА БОРИСАВА СТАНКОВИЋА

*Сена Михаиловић*

*Институт за српску културу Приштина – Лепосавић*

Borisav Stankovic, one of the greatest Serbian narrators, in his collection of short stories *God's people* (1902) revived a special world, which has never been presented in Serbian literature before. Recent readings of this creation confirm carefully built composition on the principle of album construction, framed by epilogue and prologue, as well as impressive characters, described by effective procedures of narration. By using the *temporal process* in his narration, Stankovic does not show so called clips from life but, when it is a more developed composition or fragmentary representation, he follows his character from some moment in the past until the final breakdown or death. Modern expression and narration (film framing of images, elliptical sentences, neonaturalistic scenes) are a kind of a constant to which later writers will be directed. *God's people* represent creation that cannot be avoided in situating the modernist direction in Serbian literature.

**Key words:** God's people, composition, narration process, album construction, narration, narrator

Прошло је више од једног столећа како су у Летопису Матице српске објављени *Божји људи* Борисава Станковића, Врањанца, једне од најособенијих појава у српској књижевности на почетку XX века. Ова збирка кратких прича појављује се исте, 1902. године, када су штампани *Стари дани* и драма *Коштана*. Њоме, сматрају тумачи Станковићевог дела, почиње његово модернистичко приповедање.

Борисав Станковић је *Божје људе* најавио са два текста, оба претходно штампана у *Колу* Данила Живаљевића: *Таја* (у броју од 16. априла 1901) и *Бекче* (1. новембра исте године), као што их је најавио и у писму Милану Савићу, тадашњем уреднику Летописа, 15. августа 1901. год.

„Имам једну збирку, т. з. *Божји људи*. У њој сам покупио и изнео један нарочити свет, поколење које је било у Врањи пре ослобођења. То су били просјаци, слепи, гатари, видари, биљари и

други. Сви су они живели од милостиње. Јер се веровало: да што се њима да, да они поједу у покој душа умрлих као да се је самим мртвима дало и да су они то, мртви, појели. Међ њима је било који су сматрани за свеце, Божје људе. И кад би ти умрли били су од највиђенијих (старих жена) купани, сарањивани...

Уопште налик на руске Јуродиве...

Само у већој, јачој размери.

То је углавном. И ја бих Вас молио да ме известите како би могло да [се] штампа. Јер, овако, да цепкам, и дајем [у] уредништва не волим, а и не може да се разуме док се не би цела збирка прочитала“ (Станковић 1970: 358).

Појава ове збирке била је брзо запажена у тадашњој књижевној критици. Јован Скерлић је, пишући о *Божјим људима*, истакао како они, и поред слабости у форми, лабавог и немарног стила, обележавају „један тренутак у развоју наше реалистичке приповетке“ (Скерлић 1964: 185). Каснији тумачи ће посебно осветлити контекст у коме се дело јавља, као што ће и на модернији начин приступити питању форме.

Говорећи о *Божјим људима* као о јединственој прозној целини, Станковић је дао кључ по коме се они могу (и морају) тумачити. Због тога је наведено писмо готово редовно прештампавано у бројним критичким текстовима, па се од њега мора поћи и када се разматра проблем композиције и поступка приповедања у овој књизи.

### **Задушнице као хронотоп среће и принцип албумске конструкције**

Збирка *Божји људи* садржи двадесет једну кратку причу, којој ће касније бити додата прича *Људи Риста*, написана у Дервенти 1916. године. Иако на почетку окарактерисана као најслабија Станковићева књига по питању форме (Ј. Скерлић), ново, модерно читање поставило је *Божје људе* као једно од најпажљивије конципираних Бориних дела.

Радован Вучковић у својој књизи *Модерна српска проза* повлачи паралелу између *Божјих људи* и *Нечисте крви* по питању композиције. Наиме, аутор закључује да су оба дела хронике (*Нечиста крв* породична, а *Божји људи* хроника места у пресудном историјском времену) које имају „неку врсту пролога и епилога, док је између њих распоређен главни садржај“. Таква „хроника места“ овде је доживљена као „серија слика о божјацима сложених на принципу албумске конструкције“ (Вучковић 1990: 311).

Албум о коме је реч отвара се уводном причом *Задушнице*, схваћеном као пролог. „Бора нас, најпре,“ пише Сунчица Денић, „уводи у место нарочите семантике, гробље, као централну насеобину свих ликова које ће касније и индивидуализовати. Гробље ће просторно донети неке нове и сасвим несвакидашње могућности заједништва, а *Задушнице*, пак, као јединствена трпеза и светковина, где се храна и пиће у обиљу приносе и мртвима и њима, просјацима, као посебан вид жртве. Само су на *Задушницама* скупљени и исти, јер се само на *Задушницама* и даћама, на гробљу, јављају као комуна, породица, у којој је изразита хармонија и ред. Само ће тада, на неки начин, заједништво функционисати“ (Денић 2005: 10). Тамо се осећа живост просјака и божјака, и тада је очигледан тзв. **хронотоп среће**\* код њих. *Задушнице* на староврањском гробљу су, дакле, феномен сусрета и буђења, хронотоп.

Кадрирањем слика и тактилном, чулном и визуелном перцепцијом, писац дочарава целу атмосферу тог празника: кретање у поворкама жена и девојака затвореном чаршијом, гужву на капији гробља, разговор са мртвима и оплакивање, дељење хране просјацима и божјацима... На самом крају прве приче слика се „замрзава“ на будућим главним актерима који, умивени и закрпљени, са спремним торбама, чекају на улазу око порте.

И у следећој причи, *Манасије*, приповедач се служи истим принципом, сужавајући овог пута простор на клисарницу изнад цркве. Насловног јунака писац ће увести постепено, најпре преко карактеризације клисарице, која је обављала све послове клисара, потом преко укратког описивања начина живота божјака, да би се из групе издвојио један, Манасије, који је клисарици помагао у истеривању просјака из гробова. Писац јунака карактерише у кратким цртама: прљав и здепаст, осушених ногу и руку, целе недеље је око клисарнице и гробља седео и помагао када нешто затреба; једино је суботом одлазио у варош и просио. Према клисарици се односио слободно, понекад и осионо, али је њој давао на чување новац који испроси. Прича о њему завршава се упечатљивом сценом: клисарица узима новац који од толике прљавштине не би могла да остави где треба, него га одваја на земљу, у неки ћошак. Једино што његова рука не упрља, већ напротив, очисти, јесу изгледа гробови из којих извлачи просјаке, и у томе се може наћи симболична раван коју, заједно са не-

\* Овај термин користи Новица Петковић у студији *Софкин силазак* (Петковић 2009: 30).

онатуралистичким моделом приповедања, истиче Вучковић у поменутој књизи.

Након овакве најаве/увода и упознавања са светом божјака, Бора Станковић свој албум почиње да попуњава конкретним портретима – сликама индивидуализованих божјих људи и просјака, њих седамнаест. Ређају се: Љуба и Наза, Таја, Митка, Бекче, Биљарица, Парапуга, Станко „чисто брашно“, Марко... Најчешће остају на нивоу скице или анегдотског сведочења, док су ретки портрети са фабулом развијеном готово до новеле (*Љуба и Наза*).

Симетрично и пропорционално структурирани, *Божји људи* се завршавају двома ненасловљеним причама, које ће преузети функцију епилога. Станковић поново окупља божјаке у специфичној атмосфери – пред рат за ослобођење Врања. Овакав начин композиције, нешто измењен, сличан је усменој композиционој схеми у народној књижевности, познатој под називом *верижна прича*. (У њој се животињи-путнику по одређеном распореду придружује низ животиња, а затим се дружина осипа.) Борини божјаци се после Задушница растурају по вароши, не би ли о сваком била испричана прича, да би на крају опет сви били заједно, наговестивши симболично значајно, чак одлучујуће време (рат).

Једина и временски и просторно локализована прича у књизи је управо претпоследња: Врање, пред ослобођење, 1878. године. За разлику од претходних прича, у којима је и динамика и тон другачији – драматичан и трагичан, овде се, поред динамичног казивања, примећује наглашавање мистичне и неизвесне атмосфере будућих догађаја. Приповедач је томе прилагодио и поступак приповедања: указује на веродостојност („говорило се“), реченице су елиптичне („Почетак ослобођења. Пред рат. Цркву почели и по други пут да дижу.“), а директни говор дат је као неартикулисан говор, муцање божјака.

Нову и тајанствену атмосферу у вароши Станковић дочарава сугестивно: у град се сливају многи видари и гатари; свеци се појављују људима у сну и проричу им, а просјаци и божјаци ноћу обилазе турске махале.

„(...) А тада као да су нарочито сви бежали из села ту, у град, варош, гурали се, вукли по улицама и завлачили по опустелим хановима, шталама, и развалинама. А најтеже је било, када одједном – било луди Стеван, Марко, Цопа и други – почели у гомилама ноћу да се вуку, тумарају и целе ноћи иду по турским маалама дерући се лудо, крештаво, из свег гласа:

– А, Турци! А, вуци! а, а! ... Почели би да вичу и скачу око њихових кућа као да пујдају, туткају нешто на њих. – А, а, Турци, а, а! ...“ (Станковић 2002: 67).

У таквој атмосфери језе и страха, у којој хришћани стрепе да их Турци не посеку, а сами Турци узалуд излазе да смире божјаке, приповедач завршава причу. Урлик који се понавља до јутра („А, Турци, а, а! ...“) као да остаје да јечи до последње, XXI приче, у којој ће вику да замени звук кише која пада, а свезнајућу приповедну инстанцу приповедач у првом лицу: „Сећам се. Била је јесен, и то јесен на измаку.“

Понављајући поступак кадрирања, приповедач се сећа догађаја из детињства: кишовите јесење ноћи, чувари уносе у кућу мртвог божјака; стара мајка склања децу у другу собу, окупља жене из комшилука, па све заједно купају и спремају мртваца, да би целе ноћи остале да га чувају. Последњи призори обредног постављања умрлог испод иконе, на белом чаршаву, сажаљивање како то за живота није доживео, и ишчекивање сванућа због доласка свештеника (најзад, и сахране), постепено затварају ову албумску конструкцију, дајући јој симболични карактер.

Прича о Бориним божјацима се, као што се претпоставља, заокружује сликом смрти. И простор, поред времена, поново добија посебну семантику, иако тек у наговештајима – после бдења над одром непознатог божјака у домаћинској кући, слика која следи (и којом се прича завршава), а не приказује се експлицитно, свакако је на гробљу, на сахрани. Гробље као феномен сусрета и буђења са почетка књиге, остварује се на крају као феномен растанка (растанка са овим светом, мада је то за божјаке променљива категорија) и коначног „уснућа“.

### Поступак приповедања

Станковић је у *Божјим људима* оживотворио један посебан свет, какав до тада није био приказиван у српској књижевности. То нису ни *бивши* Максима Горког, ни *бедни људи* Достојевског. Они јесу попут руских јуродивих, али у „већој, јачој размери“. Тај појачани интензитет видљив је у самом поступку приповедања.

Приповедач се, као хроничар једног места и времена, најчешће јавља у облику свезнајуће приповедне инстанце, а тек понегде, углавном ради упућивања на веродостојност, показује се и у првом лицу, као ауторски. И у једном и у другом случају, концепт се суштински не мења: божјаци и просјаци приказани су потпуно огољено, неки од

њих као да нису људска бића: прљави, поцепани и луди, они се затрпавају земљом, певају и играју на месечини, плаше децу... Р. Вучковић у оваквом начину приповедања види одлике неонатурализма: „То је неонатурализам личне вокације писца који је снабдевен лудом способношћу продирања у мрачне наслаге душе и моћи да у густим, прљавим отпацама људских тела, што се распадају, осети дах тајанствености, нестајања (...)“ (Вучковић 1990: 291–292).

Својом муцавошћу у нарацији и акаталектичним реченицама (како је Станислав Винавер својевремено приметио), Станковић не прилази ничему док га не доживи. „Горка чамотиња долазила је од језивих тешкоћа да се изрази живи живот, да се живи живот у писању доживи, можда чак и више, но када је настао(...)“ (Винавер: 43, у Станковић 1970). Ту можемо тражити разлог неједнаке изградње ликова *Божјих људи*. Писац је првенствено трагао за *живим животом* у његовој свеукупној садржајности, а не у појединачним „манифестацијама“.

*Љуба и Наза* и *Таја* једине су приче у књизи које су развијене као целовите новелистичке замисли. Њихова заједничка тема је љубав. Обојивши ликове овим осећањем, Бора им додаје ону људску компоненту која им недостаје. Њихово изражавање љубави потпуно је другачије од уобичајеног, нормалног, што додатно ове приче чини трагичнијим.

Наза је представљена као домаћица на гробљу; млада и вредна, пажљиво је градила своју колибу и водила рачуна о реду међу просјацима. Након увода, приповедач се помера корак даље у прошлост – кратка реминисценција користи се због мотивације јунакиње (почела је да проси после бежања од газде који је хтео да је силује, док је служила код њега), да би се перспектива померила напред и настављено је са нарацијом тамо где се стало. Млада, примамљива и чиста одбија варошане, али се заљубљује у лењог и пасивног Љубу, коме одваја оно што испроси за себе, стидећи се због прозивке осталих просјака. Преломан моменат у причи је дијалог свештеника и Назе, који је Станковић поставио умешношћу правог мајстора. Најдраматичнији тренутак, у коме читалац готово може да осети сву Назину муку и стид, свакако је онај у коме, пошто жели да се венча са Љубом у цркви, одговара на питање попа да ли је Љуба воли:

„– Па добро, добро Назо. Па, је ли те Љуба воли? Воли ли те он?

Наза од стида, збуњености, почела да поцупкује, премешта се с ноге на ногу и угушено, тихо, да одговара:

– Хоће и он.

– Како хоће? – Почео поп да се јаче шали. – Па јели ти рек'о, ка-  
зао: да те воли.

Наза, од стида, једва је одговарала.

– Није ми то рек'о, али знам. Хоће ме. – И почела да наводи до-  
казе. – Ете, још од кад га ја чувам, раним. Све ја за њега радим, дајем  
му и он једе, узима, прима. Воли ме.“ (Станковић 2002: 15–16).

Са дубоко укоренењем осећањем традиције, ова јунакиња која  
живи у колиби покривеној трњем, прућем и сасушеним корењем ду-  
вана, сав сакупљени новац оставља свештенику и почиње да припре-  
ма дарове за свадбу док не стигне одговор од владике. После овог  
централног дела, писац поступком доживљеног говора и убрзане  
нарације осликава врло дуг период, од лета до зиме: немир јунакиње  
због писма које никако не стиже; страховање да Љуба не оде у село,  
па се више не врати; примање у колибу, заједнички живот (Љубину  
потпуну равнодушност за сав Назин труд) и на крају Назино опијање  
и пропадање. Прича има и епилог, у коме овога пута ауторски припо-  
ведач износи свој сусрет са Љубом, који му каже о Назиној смрти,  
остајући доследан својој индиферентности.

„– Умре. Зиме, у селу... и тамо вуци ли? пси ли? растргли је. Ко  
зна?“ – И гегајући, блатњав продужи пут једнако скупљајући се испод  
оне своје поњаве и масне кошуље“ (Станковић 2002: 21).

Овим се заокружује трагичан утисак смрти као коначног исхо-  
дишта, а који ће се понављати у *Божјим људима* (примећено је да  
највећи број прича у последњим реченицама садржи реч „смрт“,  
„мртав“, „гроб“).

Прича *Таја* компонована је на сличан начин: нарација тече  
описивањем и карактеризацијом јунака, који својим злокобним  
предсказивањем условљава понашање људи око њега. Следи прекид  
којим се нови лик уводи у причу (предисторија болести просјакиње  
Вејке), да би се нарација наставила линеарним током – заједнички  
живот „чиче“ и Вејке нарушава појављивање варошанке. Детаљно је  
описана сцена када варошанка коначно „преотима“ Тају. Фокализатор  
је Вејка, која седи са Тајине леве стране, уз његово колено, и посматра  
како варошанка одужује полазак, пошто је прошење завршено.  
Дијалог је напет, јер се и девојка и њен „чича“ с муком одлучују да  
изговоре оно што хоће – Таја најзад одбија да са њом крене „кући“ и  
последње што писац оставља у једној реченици о Вејки је извештај о  
њеној смрти. Вејка је умрла „више од страха што је сама, на пољу, не-  
го од глади“. Приповедач се усмерава на варошанку и Тају који про-

пада због „мешања са женама“: доживљава да га она истерује из његовог склоништа да би остајала са другим мушкарцима, одело му се распада, нико на њега више не обраћа пажњу, јер је престао и да злокоби. Опет се убрзаном нарацијом описује јунаково скончање: поп силом истерује варошанку из Тајине собе, али се он потпуно предаје и живи као сенка, затрпава се дроњцима и земљом (као да се жив закопава), дог га једног дана не нађу мртвог.

Приповедач приказује животне историје својих јунака на исти начин, користећи *темпорални поступак*\* у компоновању – пошавши од једног тренутка у прошлости прати се коначан слом до смрти. На почетку локализује ликове (Наза живи иза гробља, до реке, а Таја у заклону иза клисарнице), описује их и карактерише, а потом се посвећује кључном тренутку за развој приче – у *Љуби и Нази* то је дијалог Назе са свештеником, а у *Таји* сцена прошења, када варошанка не да Вејки да свог „чичу“ одведе „кући“. Након тога нарација тече убрзано, док се и сама животна историја не оконча, до смрти јунака. *Таја* се завршава описом постепеног одумирања, док је у *Љуби и Нази* то делимично проширено епилогом.

О убрзању приповедног времена код Станковића Новица Петковић даје следећи суд: „Оно се убрзава и на почетку као и на крају текста, дакле на оквиринама, а познато је да се с једне стране на оквиринама и с друге у основном делу текста примењују међусобно опонирани књижевни поступци“ (Петковић 2009: 42).

Остале приче о божјацима немају тако развијени наративни поступак, већ се налазе у домену скице или фрагмента, па се приповедач осврће на Бекчетову игру, Ташанино доживотно пажење Парапуге као испаштања због греха у младости, или на Јованово прошење за цркву и Богородицу, на Менкову непрестану причу о Беглер-бегу. Биљарицу, која је најсуптилнији и најлирскији лик, убијају њене жеље и жељке, Марко са Богородицом има „рабату“, а Митка је најмирнији када је без хлеба и пића. Овим карактеристичним обележјима ликови су врло живо представљени, иако у неким причама недовољно мотивисани и са слабом фабулом.

\* \* \*

Изнедривши књигу каква је *Божји људи*, Борисав Станковић је покренуо нову тему у српској књижевности. Својим модерним кон-

---

\* Термин „темпорални поступак“ помиње Новица Петковић тумачећи *Нечисту крв* у својој студији *Софкин силазак* (Петковић 2009: 29).



цептом структуре и стила, натуралистички оживљеним и документарно датим ликовима, поставио је својеврстан принцип по коме се они могу градити. Божјаци, како каже Отац Јустин Поповић, „ништа не знају о Богу, а Бога виде. Сједињени су са Њим и то је њихова суштина, као што је то суштина Бога“. Луди Стеван, за кога писац није везао име Господње, нити којег свеца, по ваздан вуче камење на месту где је некада била црква, а Марко будно и са страхом гледа према олтару, одакле очекује Богородицу да дође. И када нису непосредно везани за Бога, они су испуњени жељом за нечим недокучивим, чему у потпуности усмеравају свој живот.

Прототипови из времена старог Враћа у овој књизи добили су нов живот, јер их и сам писац „живи“ два пута: када их, живе и стварне, посматра на гробљу и у вароши, и када их опет доживљава док о њима пише. Оживотворава их дијалекатским говором, покретом и мимиком, немуштошћу, описивањем прња које слажу на себе.

Љиљана Пешикан Љуштановић каже да су „лиминалношћу обележени сви простори у којима живе Станковићеви Божји људи. Реалне границе града у овој збирци прозних фрагмената постају и границе овог и оног света. Управо простор слика судбинску уклетост Станковићевих божјака и функционише као онај обједињавајући елемент који ову збирку чини блиском роману. Социјално-економска маргинализованост ликова извире из религијске лиминалности и утапа се у њу“ (Пешикан Љуштановић, ред. 2008: 7).

Сложени у албумску конструкцију, неодвојиви су једни од других, јер су једино тако комплетни и заокружени. Са затвореном целином – прологом и епилогом, *Божји људи* можда претпостављају фаталистичко поимање живота, али исто тако остављају простор за (д)осмишљавање: могуће је замислити како се после сахрањивања једног од тих људи „као сваког другог човека – домаћина“ неки нови божјаци поново окупљају на Задушницама на Шапраначком гробљу. Могуће их је замислити и око белог надгробног споменика који и данас стоји на улазу у ово старо градско гробље, а на којем само пише: *Дида – божји човек*.

То је суштина Станковићевог стваралачког принципа: остављање читаоцима простора за тумачење и стваралачку надоградњу, чиме ће његово дело увек бити живо и актуелно.

## ЛИТЕРАТУРА

- Вучковић 1990:** Вучковић, Р. *Модерна српска проза*. Београд: Просвета, 1990.
- Денић 2005:** Денић, С. *Опште и лично*. Београд: Филип Вишњић, 2005.
- Петковић 2009:** Петковић, Н. *Софкин силазак*. Лесковац – Београд: Задужбина Николај Тимченко, КИЗ Алтера, 2009.
- Пешикан Љуштановић, ред. 2008:** Станковић, Б. *Изабрана дела*. Приредила Љиљана Пешикан Љуштановић, Сремски Карловци – Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 2008.
- Скерлић 1964:** Скерлић, Ј. *Писци и књиге*, V. Београд, 1964.
- Симоновић 1984:** Симоновић, С. *Божји људи Борисава Станковића*. Крушевац, 1984.
- Станковић 1970:** Станковић, Б. *Сабрана дела*, I. Београд: Просвета, 1970.
- Станковић 2002:** Станковић, Б. *Божји људи*. Врање: Књижевна заједница „Борисав Станковић“, 2002.