

Саша Ћирић*, Радио Београд Други програм
Saša Ćirić, Radio Belgrade's Second Program

Крв сунца између брегова агоније
**Рана проза Слободана Џунића : књиге прича *Зрна*,
Њива у Рудињу и *Глади* и роман *Виноград Господњи***
The blood of the sun between the hills of agony
**Slobodan Džunić's early prose : the story books *Zrna*, *Njiva*
u Rudinju and *Gladi* and the novel *Vinograd Gospodnji***

Сажетак: Овај рад се налази у „сивој зони“, између херменеутичкој есеја и прилога историји књижевности. Намера аутора је да се позабави делом Слободана Џунића као неутврђено најбоље и у српској историји књижевности најприхваћенијеј прозној писца пореклом из Пирота. У аналитичком фокусу овог рада налази се рана или најранија фаза прозној писања Слободана Џунића, односно три књиге прича (*Зрна*, *Њива у Рудињу* и *Глади*) и један роман (*Виноград Господњи*) који су објављени педесетих година прошлог века. Поред екстензивне интерпретације и суштинској вредновања сваке од раних Џунићевих прозних књига, намера је да се покаже померање или трансфер естетичког модела и нарастивној интересовања Слободана Џунића од социјалистичког ка психолошком реализму, од прозе која лорификује паризански омиљор у Другом светском рату и кристикује класне односе предрајној периоду као експлоататорске ка прози која се фокусира на феномен одрастања, на социјално мотивисане конфликте унутар породице и сеоске заједнице и посебно на позицију жене чија тежња ка самосталношћу и испољавању љубави или дугогодишњи живој без мужа представља изазов за традиционални морал. Џунићеве прозне књиге ипак осликавају прелаз литерарне мајинације инспирисане завичајем као индивидуалним местом

* tokimanki@yahoo.com

(*locus amoenus*) или носилаличним ујочииштем ка мошвивима савременој урбаној живошћа, као и ка џенеалошком шшш романа о шројасшш имушних шородица, коју шредсшавља део јаке шрозне шрадиције сршској реализма и модернизма.

Кључне речи: шсихолошки реализам, шашријархаш, фштура жене, социјална и шсихолошка мошивација зайлешћа, доминаншшн шришведни шосшшшци

Abstract: *This paper is positioned in the gray „zone“, between a hermeneutic essay and a contribution to the history of literature. The author's intention is to deal with the work of Slobodan Džunić as unquestionably the best, and in the history of Serbian literature, the most acknowledged prose writer from Pirot. The analytical focus of this work is the early or the earliest phase of Slobodan Džunić's prose writing, i.e. three books of stories (Zrna, Njiva u Rudinju and Gladi) and one novel (Vinograd Gospodnji) that were published in the 1950s. In addition to the extensive interpretation and incidental evaluation of each of Džunić's early prose books, the intention was to highlight the shift or transfer of Slobodan Džunić's poetic model and narrative interest from socialist to psychological realism, from prose that glorifies partisan resistance in the Second World War and criticizes the class relations of the pre-war period as exploitative, to prose that focuses on the phenomenon of growing up – on socially motivated conflicts within the family and rural community, and especially on the position of women whose striving for independence in the expression of love or life without a husband poses a challenge to traditional morality. Džunić's prose books also depict the transition of the literary imagination inspired by the homeland as an idyllic place (*locus amoenus*) or a nostalgic refuge to the motifs of contemporary urban life. It also describes the transition towards the genealogical type of novel on the downfall of wealthy families, which is an integral part of the strong prose tradition of Serbian realism and modernism.*

Keywords: *psychological realism, patriarchy, female figure, social and psychological plot motive, dominant narrative actions*

ЕНИГМА ИЗДАЊА

На почетку стоји енигма, библиографска, која се вероватно дâ лако разрешити. Као почетак Џунићевог „јављања“ у књижевности (Јевтић, 1998, стр. 309) помиње се 1948. година и књига приповедака (тако се тада говорило, данас би рекли прича), иако је на сајту Народне библиотеке Пирот дигитализовано издање *Новој шо-*

колења из 1951. То издање садржи и причу „Њива у Рудињу“, што је наслов друге књиге приповедака из 1956, такође дигитализоване и доступне на поменутом сајту, која у издању *Народне књије* садржи свега две приче, поред насловне и причу „Каменорезац“, и десетак илустрација (Џунић, 1956).

Израз „јавити се“ указује на активну вољу делатног субјекта, тако да у овом контексту, издавачком и књижевно-историјском, потискује факторе и околности који су релевантни и дан-данас како за нечије појављивање у књижевности, тако и за трајање и напредовање на сцени: уређивачки критеријуми и издавачки планови, пословни капацитет издавача... Ту су и ванлитерарни фактори у које спада прихватљивост аутора или ауторке и њихових рукописа. Прихватљивост је такође широк појам који обухвата од морално-политичке подобности у једнопартијском систему до тржишне исплативости и медијске капацитираности аутора и њихових дела у данашњем наводном плурализму, који није укинуо критеријум подобности, само га је учинио невидљивим, или наизглед невидљивим.

Да ли је издање из 1951. заправо било друго, поновљено издање и откуд у њему прича по којој ће се назвати друга књига приповедака Слободана Џунића, коју пак затичемо као неко издање за млађе узрасте, илустровану цртежима и са свега две приче? То није уобичајен издавачки подухват, али га нико касније ни не констатује, што опет рађа сумњу да многи који су наводили опус Слободана Џунића нису имали прилике ни да завире у ова два издања. Питања се логично „појављују“, али нису од већег значаја за тумачење, па нека остану као издавачки или библиографски куриозум.

ВРЕМЕ ИЗНОВА ИЗГУБЉЕНО

Књига прича *Зрна* – а ја ћу се држати актуелне а не оновремене терминологије, мада су изрази „приповетка“ и „прича“ синоними и ознаке за прозу која не прелази у новелу или кратки роман (који су опет или синоними или појмови веома блиског значења) – прва је објављена књига Слободана Џунића, предоминантног прозаисте. Изузетак је једна књига песама и неколико новела које су означене као поетска или лирска проза, што је хибридни гранични жанр, али који гравитира у оквиру магнетног поља појма прозе. Књига

прича *Зрна* садржи шест прича и штета је што нису наведене године када су те приче настале или написане, евентуално објављене у неком часопису, јер би помогло да се провери теза која се јавила током њиховог читања, а то је да су оне дуже приче, коју су боље, што је став око којег очито постоји сагласност¹, настале касније, кад се развила почетна приповедачка вештина. Заправо да се провери не само то, већ и тзв. избор теме, јер у овим бољим причама, или наративно развијенијим, Џунић тематизује догађаје из даље прошлости иако ни у једној причи није експлицитно наведено време збивања. Наиме, у причама „Класје“, „Писма“ и „Снег“ очит је контекст Другог светског рата, у прве две приче бугарске окупације и злочина бугарске војске, док завршна прича, индикативна из више разлога, припада добу непосредне послератне савремености, мада ни ту није дат прецизнији временски маркер.

Одмах да објасним занимљивост и важност приче „Снег“ која једина носи поднаслов, „тронуци“. Ова прича је експлицитно најинтимнија, мислим на интиму приповедача који предочава своје, назовимо га за почетак узбуђење, док се враћа у родно село, не знамо када и зашто (после рата, после школовања, после печалбе или боравка другим поводом у неком оближњем или даљем месту...). У причи се непосредно тематизује нараторова везаност колико за завичај толико и за природу свог краја, што је код Џунића једно те исто, завичај и природа је „завичајна природа“ дата у оба облика, дивљем и култивисаном, дакле као планинске врлети и обрадиве површине (њиве, ливаде и виногради, нпр). Индикативно је видети како наратор у емотивно повишеном стању доживљава како је завичајна природа на њега деловала и коју је улогу имала у његовом одрастању, интелектуалном и моралном сазревању. То је једна важна димензије ове завршне приче.

Друга је важна за саму књигу, јер наратор, непосредно се обраћајући Миљани и помињући баба Јању, успоставља директну везу са садржајем две приче у књизи, „Миљана“ и „Писма“, сугеришући да саму књигу прича *Зрна* (Џунић, 1951) схватимо пре као лабаво повезани циклус а не као механичку збирку, јер циклус подразумева виши степен унутарњег јединства једне књиге при-

¹ „Дуже, истовремено и боље приповетке (*Зрна*, *Њива у Рудињу*, *Миљана*)...“ (Јовановић, 1995, стр. 10).

ча, и једну промишљенију ауторску свест. Сугерише се такође да прича „Миљана“ припада даљој прошлости и да је посредни прича коју је и сам наратор чуо, што посредно може да имплицира да су друге две дуже приче из прошлости, „Зрна“ и „Њива у Рудињу“, приче чије је мотиве или заплет могао да преузме из личног искуства или сећања. Ето, проблем датирања прича, које су из својих разлога одлучиле да имају неодређени однос према времену, није тек шаблонски императив одавно превазиђеног позитивистичког тумачења књижевног текста, већ се непосредно дотиче другог, важнијег, иако склиског терена о фактографској или емпиријској заснованости приповедачке (литерарне) грађе. Ни ово питање није од пресудне важности за интерпретацију, али упућује на битне одлике, како се то обично каже, стваралачке поетике у раној прози Слободана Џунића, овде на третман времена и на природу његове приповедачке фикције.

КРВ СУНЦА, ЗЕМЉЕ И ВЕТРА

Узгред, ова неодређеност када се радња збива, пренеће се и на третман простора, који иако повремено фиксиран, односно одређен топонимом, остаје суштински недовољно одређен или је одређен у првом реду субјективно, описом и доживљајем наратора, који не посеже за другим подацима из рецимо физичке географије или историографије. У приповедном тексту говор о биљу претеже над помињањем животиња, мислим на дивље које слободно живе на планини, док се домаће животиње помињу искључиво као део домаће економије, породичног иметка и улоге које имају у свакодневном исхрани или, због захтевних услова за живот, у преживљавању. Заправо Џунићев говор о планинској флори веома је развијен и био би то богат литерарни хербаријум или албум са сличицама сачињен од слика свих биљака које његове приче помињу. Међутим тај говор суштински је обогаћен нечим што је у исти мах и материјално и симболичко, и реалистично и песничко. То су: ваздух и ветар, који се такође могу посматрати као пар, небо, па у том контексту и крш, камен или земља, тло добијају ванматеријално или надматеријално значење. Њима се, што је веома занимљиво и необично, додаје и крв, која се већином користи фигуративно.

Па хајмо одмах на крв и њену метафоричну употребу: „иста крв сунца, земље и ветра струји мноме“ (Џунић, 1951, стр. 6), „станем на камен, гледам како тече крв сунца, и слушам ветар“ (стр. 62), „у време када сам почињао да sazревам и када се утисци тако дубоко урезају у памћење и крв...“ (стр. 192).

Иначе, хвала претраживачу по појмовима, Џунић користи крв у изразима који су већином фигуративни, али чија је устаљена употреба готово потиснула осећај да је реч о конотацији па се разумеју готово као дословни описи. Џунић тако помиње: „крв нестаје из образа“ (опис изненадног бледила јунака) (стр. 44), „крв ми је јурнула у главу“ или „сишла на очи“ (стр. 98), „смирена крв одједном узавре“ (стр. 118), „опазивши злу крв у својој кћери“ (стр. 126), „Миљана се уједе за усну, кад би сад крв врела отуда потекла“ (стр. 135), „... и образе, у које се полако враћала крв“ (стр. 148), „... као да ти се сва млада крв у један мах исцедила из жила“ (стр. 164). Наведени примери показују да је Џунић реч крв користио у изразима који треба да дочарају изненадно узбуђење, страх и љутњу или гнев, односно, генерално, емоционално побуђена стања, сем у два примера, где „зла крв“, готово као она „нечиста“ код Боре Станковића, упућује на неку врсту наследног греха (о томе више у анализи приче „Миљана“) или „млада крв“ која надилази значење појма младост и такође хрли ка симболичком или метафизичком значењу.

Ово је несумњиво песничка употреба појма крв, чије се основно значење у свим изразима подразумева, а то је да проток крви кроз људски организам означава сам његов живот. Односно мирно или уобичајено кретање крви означава ситуације без емоционалних реакција, дакле оне у којима се крв не повлачи из образа нити јури у главу, силази на очи или има подстрек да узавре. Зла крв ми овде делује као спољашњи додатак, „придошлица“ из моралистичког или обичајног регистра, која треба да означи не само друштвено неприхватљиво понашање за патријархални кодекс, већ и нешто наследно (хередитарно) проблематично, што Џунић није наративно развијао, за разлику од Боре Станковића у *Нечистој крви*, чија Софка није „самоникло“ биће као Џунићева Миљана, већ су одређени „преступи“ или кршење норми били забележени и код њених женских предака. У контексту Џунићеве приче израз „зла

крв“ дат је из перспективе родитеља који деле исти светоназор као и њихова сеоска заједница, за коју је заправо обичан ашик, односно ненадзирани сусрети и разговори између двоје младих, сеоског учитеља и сеоске девојке, нешто неприлично, срамотно и недопустиво, по свој прилици понашање које крши забрану, која је нешто скоро па табуисано. Али, о том потом.

ПОСЛЕРАТНИ СИМБОЛИЗАМ И АПСТРАКЦИЈА

„Крв сунца, земље и ветра“, опет „крв сунца“ и утисци који се „дубоко урезају у памћење и крв“ припадају другом, не само поетском регистру, већ рекао бих и другом светоназору, *Weltanschauung*, који кореспондира са стварањем новог друштва, или другог неба², које наратор помиње на једном месту, међутим ови изрази надилазе и ту раван. У једном смислу они кореспондирају са симболиком апстрактне или нефигуративне уметности, односно са симболизмом поезије Миодрага Павловића и Васка Попе која ће се „појавити“ такође почетком 1950-их година (Павловићева књига *87 њесама* из 1952, Попина књига *Кора* из 1953), као и код Бранка Миљковића у тој истој деценији. „Крв сунца“, без обзира на порекло ове синтагме, да ли је изворна Џунићева или је преузео, ако је гледамо саму по себи, асоцира на светлосарну метафизику у којој се сунце као извор живота и постојања сједињава с крвљу створења, дакле вечно с ефемерним и пропадљивим. Протичући својом огњеном магмом кроз жиле човека, даје нешто од снаге, врелине и вечности свом у неку руку потомку, духовном сроднику или изабранику.

Да не одемо предалеко, али има и религија које симболу ватре и сунца поклањају највише место, зороастризам или религија египатских фараона, а ту су предсократовци, највише мрачни филозоф из Ефеса, Хераклит, до чијег учења је јако држао и Бранко Миљковић, о чему сведочи његова најпознатија збирка *Вајра и*

² „Иза суровости живота гледао сам у један други бескрај света, онај жуђени и дубоки, још неодређен, и који је имао своје наговештење овде. Било је то једно друго небо из овога. Тамо су били другачији људи и ствари сасвим другојаче. Не начињене од снова, грађене су и оне по овим камењарима, али уобличене њима“ (Џунић, 1951, стр. 193-194).

нишија, објављена 1960. године. За почетак, што у овом смислу тумачења може бити и крај, јер младом Џунићу није било стало да развија, наративно или рефлексивно, ову хелиофилну метафорику, треба уочити јаку везу фигуративних израза у тексту са основним елементима природе, а ту су сунце, ветар (ваздух) и земља (камен, планина), ето недостаје вода. Та веза функционише на обе равни, у смислу нараторове трајне везаности за завичај и његов околиш (носталгија), колико и за елементарну снагу природе или снагу природе оличене у њеним древним елементима, како су их видели рани метафизичари и потоњи истраживачи, схоласти, рани научници, све до алхемичара.

Знам да ће се неком од читалаца, или истраживача, учинити да се превелик и неоправдан значај придаје једном изразу, можда случајном или споредном, какав је рецимо крв сунца или крв сунца, земље и ветра. Али треба знати куда циљам с овим асоцијативним низом. Намера ми није, речено иронично, да изазовем сумњу да је млади Џунић хтео да установи неки култ природе посвећен богу Сунца, па ни то – сада речено мање иронично и без конспиролошког подтекста, иако живимо у доба набујалих равнотемљања и антиваксера, дакле када се отворено одбацују достигнућа науке и медицине – да у изразима ове врсте треба тражити дубље значење или јачи утицај на смисао приче или приповедних поступака од оног који они објективно имају. Иако потпуне и егзактне објективности нема, бар не у пословима (и данима) интерпретације, вредно је истаћи ове изразе као пример нечега што се може одредити као чврста и емфатична опредељеност младог Слободана Џунића, односно језичко рухо којим одева своју везаност, штавише припадност поменутој завичајној природи. А то језичко рухо, дато кроз примере поетског и метафизичког симболизма, не може бити случајно, произвољно ни небитно.

ОБРЕД НА ВРХУ

Ево сада једног одломка из завршне и сводеће приче „Снег (треници)“, како рекосмо најинтимније и најексплицитније за хомодијегетичког и екстрадијегетичког наратора ове приче (по Жене-

ту, оног који директно учествује у причи и „чије pripovedanje samo konstituše primarnu priповest“ – Volš, 1999, стр. 192):

Тамо постоји крај чудан и диван, од стења и шума, од ливада, винограда и њива. Изгубљено детињство тамо је много пута надокнађивала звезда. Горе, на врховима, одакле се све види, потражићу опет неку. Можда ћу наћи баш ону која ме је пољубила у чело чим сам отворио очи. Поћи ћу онамо, у срцу је опет живо већ од саме ове жеље. Капље сунца и крви које онде ничу, човека одржавају, као дубоки корени дрво које ветрови чупају. Отићи ћу на врело где ћу поново пуним грудима удахнути сок који крепи и наћи, поред ових које имам, још које зрно истине и храбрости. Тако рекох себи. И пођох да им кажем... (Џунић, 1951, стр. 191-192).

Није ми задатак да истражим интертекстуалне копче овог одломка са њему сродним, који би се нашли код оних прозаиста, путописаца, па и идеолога који су своја надахнућа налазили на „мермерним литицама“ или на „зараслим шумским стазама“, или код оних романтичара који су изгарали за пејзажима ненастањених и кршевитих узвисина. А кад смо код романтичара, ето и два топоса која Џунић дели с њима, то су пут и повратак, али не само повратак родној кући, већ повратак на једно посебно место у природи, које се налази „горе, на врховима“. На тој тачки, највишој, посматрач се налази, без препрека, сучелице са небом изнад себе и звездама. Та звезда за којом жуди да се поново сретне („која ме је пољубила у чело чим сам отворио очи“), може да буде она коју је угледао након сна на отвореном или она за коју верује да је у њеном знаку рођен, свеједно, осећа везу која му греје срце и не чуди што прво помишља на одлазак на врх пре него посети родну кућу. У неку руку врх планине је родно место његове имагинације и још много чега чему осећа да дугује нешто битно.

Ево изнова „капља сунца и крви“, они „онде ничу“ и „човека одржавају“, па следи једна чудна и скоро недомишљена слика „као дубоки корени које ветрови чупају“. Хм. С једне стране имамо чисту апстракцију капљи (сунца и крви) које ничу (ето лошег избора речи, како капље могу да никну, а посебно оне које долазе од сунца, и чија би сад ту крв била која аутохтоно ниче?), али поента је бар јасна, надамо се – то што ту ниче одржава човека (опет не-

згодна вишесмилена реч, одржава), можда ће поређење помоћи и разјаснити недоумице, дакле одржава човека и то на начин на који „дубоки корени“ чувају дрво да га не ишчупа и однесе олујни ветар. Ово је пример преоптерећене симболичке слике: капље, и то још капље сунца и крви, у ствари су корење која одржава човека, а заправо га чувају од олуја, рецимо невоља у животу – е сад да ли сваког човека или само домаћег, да ли сваког међу ту рођенима или само оног који осећа исту такву снажну везу са сунцем и његовим капљама...?

Добро, ако и Хомер може да задрема, и млади прозаиста може да претера. Ионако често видимо како му крв дамара, на страну сад крв сунца, док исписује ове редове. Но, запамтићемо суштину, капље које купи на врху одржавају наратора. Не могу да одолим а да се не вратим на ону конспиролошку слику о култу природе који Џунић зачиње – па ето нове потврде, врх планине делује као светилиште и неозначени олтар коме наратор хрли као у светој обавези не би ли у себе примио сакристију у виду капљи сунца и крви и изнова се сусрео са својом звездом.

ПОПУДБИНА ТРАЈНО ЛЕПОГ

Следи наставак ове, гле, исповести:

Овде, где још једном корачам, нећу моћи ништа да оћутим. Не дугујем никоме такву жарку исповест као овим бреговима међу којима сам одрастао. Нека ми за ово опросте све друге моје љубави, оне које су биле и оне које су сада. Да се разумемо: не због себе, него због живота чији сам један дах који још није згаснуо. Ко зна на коју ће страну сутра ветар повити тај пламичак жудње, безначајно је то (Џунић, 1951, стр. 192).

Ово су нови тонови који припадају уместо светилишту Бартовим „фрагментима љубавног дискурса“. Џунићев наратор исповеда љубав према завичајној природи и она је аутентична и ненадмашна конкуренција свим његовим другим љубавима, под којима не треба видети само оне путене. Таквој љубави дугује се „жарка исповест“ и ту ништа не може да се прећути („оћути“) и сакрије.

Часови док сам путовао били су дуги као године, али чудесни. У њима живим са читавом својом прошлошћу, са

оним њеним мучним делом у коме су ми уништени детињство и младост, али и са оним другим, драгоценим, који је баш овде умео да нађе жива охрабрења. Трајно лепо, које се отуда издвојило у моме сећању, иде испред мене све време као велика и усамљена звезда високо горе на ноћном небу у лето. Или је то ипак само варљиво осећање које доживљавају сви они који се враћају праизвору на коме им је једном живом постала душа и одакле су се некада давно откинули (Џунић, 1951, стр. 195).

Тешко би било пренагласити значај ових исказа који се завршавају не само отвореним признањем, већ потврдом припадности једној сасвим одређеној филозофији егзистенције. „Трајно лепо“ које наратор помиње родило се у њему на оном врху и у завичајној природи којој је завештан, и остало у сећању као подстрек и одбрана, односно као замена и утеха за, како пише, уништено детињство и младост. Ако донекле и сумња у деловање трајног лепог („варљиво осећање“), јасно је како види праву сврху свог повратка који је тек на другом или трећем месту повратак родитељима – ... *сви они који се враћају праизвору на коме им је једном живом постала душа и одакле су се некада давно откинули* – кључне речи су праизвор и рађање душе која се од њега откинула. Само онај ко не жели да види, не види у овим исказима једну неоплатоновску и неоекспресионистичку драму повратка откинуте душе праизвору, да сажмемо појмове које користи сам наратор.

Када бисмо се играли питањима, могли бисмо да питамо: која је сврха таквог повратка ако се душа давно откинула, тежи ли поновном сједињењу са праизвором или се тек понаша сходно својој жудњи („пламичку жудње“), за коју наратор у претходном пасусу рече да га ветар може сутрадан повити на другу страну (може ли?); и какав је то некад био обред/процес/феномен иницијације душе, тачније њено оживотворење на праизвору, њена својеврсна индивидуација или откидање са праизвора? Ако неко добаци да је реч о пуком рођењу или некаквом стицању самосвести и обичној носталгији, нека се сам премести у „магарећу клупу“ или нека се одмах пребаци на други херменеутички курс.

КОСМОЛОШКИ КРУГ, ПОВРАТАК КАО ИЗМИРЕЊЕ

Умирио сам себе, изнад мене је било ведро небо. Умирање је добило смисао вечног обнављања и плођења. Оправдао сам за један тренутак своје постојање и умирање пред собом, јер је намах било збрисано и једно и друго. Ја сам постао честица, део нечега огромног и вечног. Ја сам имао право да се осмехујем и удахнуо сам живот. Честица се смејала (Џунић, 1951, стр. 198).

Овде се, ни мање ни више, срећемо са једним метафизичким увидом о кружном кретању бића и егзистенције – нисмо узалуд помињали Хераклита, а где је Ефешанин ни Ниче није далеко – отуда и ово вечно обнављање које у један појам спаја пост-одисејевски повратак у завичај, али и живот појединца и његов привидни нестанак унутар кружнице обнављања. Реченицу: *Ја сам њосѿао честѿица, део нечеѿа оѿромноѿ и вечноѿ*, може да потпише сваки мистик и исихаст.

И тек онда, након пуног круга, у оба смисла, након посете врху, исповести и скока до васељенског поретка, наратор улази у село:

Већ ме сретају сељаци, сасвим сам, дакле, близу села. Лица препознајем. Прилазе ми радознано и неповерљиво. Чини ми се да је то оно вечно на њиховом лицу. Могао бих да им кажем и да их молим да ми за много штошта опросте. Али то не би имало смисла. У њиховим очима, ја сам овога дана само странац, редак и чудан гост. Они мисле да сам се давно отуђио од њих. Поздравићу се зато са њима обично и уздржано, да ми љубазност не би изгледала лажна. Сутра ћу им прићи на сасвим други начин. У ствари, и данас и сутра они су моји у души, и покаткад мислим како бих могао да им умивам ноге. Њихова лица имају у себи нечег ћутљивог и древног, баш као и сама земља на којој живе (Џунић, 1951, стр. 202).

Овде бих издвојио два момента. Уз осећај да је наратор, иако њихов сународник и сељачки син, странац, јер се животом ван села отуђио од њих, као да избивање ван магијског круга сеоског атара суштински мења и оне који су у том атару рођени и одрасли, он увиђа да га гледају „радознано и неповерљиво“, те да су то две непроменљиве црте њиховог колективног карактера. Знатижеља

према ономе што долази споља, коју у стопу прати неповерљивост. Ово друго, подигнуто на ранг табуа, смрсиће конце неоствареној љубави Миљане и сеоског учитеља. Међутим, наратор у себи осећа жељу да такве сељаке моли да му опросте, штавише понекад мисли како би могао да им умива ноге.

Одједном се од странца, каквим себе види у њиховим очима, претвара у понизног монаха, штавише у прикривеног носиоца начела о обртању лествице вредности, како се говори у Новом завету, да ће онај последњи постати први и обратно. Отуда обичај да највиши хришћански великодостојници перу ноге онима који су недостојни, скитницама и вагабундима, преступницима и беспосличарима. Сељаци који у причи делују оделито од остатка света и цивилизације, мада не и самодовољни, у нараторовим очима у завршном преображају постају тотема древности, односно саме „земље на којој живе“. Ако бисмо наставили оне митолошке импликације, овде се заступник бога сунца, кога капље сунца и крви одржавају човеком, на врху, лице у лице са звездама, доле, у селу, при тврдој земљи, поклонιο нижим божанствима вечне Гее, мајке и богиње земље, која пружа уточиште створењима од земље и обезбеђује им услове за живот. У неку руку то поклоњење хелиотропског геоцентричном принципу такође представља неку врсту измирења и довршења кружнице, заокружен пут.

И на крају:

Сутра ће опет све постати обично, можда ни лепо ни ружно, можда само једно или само друго, ко зна. А ја хоћу да сачувам овај тренутак. Онда, оставимо нека расположења и нека размишљања. Може се човек опити и не пијући вино (Џунић, 1951, стр. 203).

Отуда ето и поднаслов ове приче, ове антропозофске исповести путника-повратника. Реч је о епифанијском увиду који опија и који је плод тренутка, дакле нечег изразито пролазног, што ван домашаја свог појављивања губи своју снагу, ето маркар да опија оног који све то увиђа. Зато на ред долази прича, приповедни текст као литерарна конвенција, да попут тегле с рупичастим поклопцем, у коју ставимо ухваћеног свица, задржи и пренесе усхит епифанијског открића, да осветли пут и

неком другом, дакле читаоцу. И да светли годинама и вековима након што је откинута душа са праизвора изнова постала честица и вратила се у круг вечитог обнављања. То је дакле улога литературе.

РАТНЕ ЛЕГЕНДЕ

Сад се из метафизике и космоса ваља вратити у историју и оскудне социјалне прилике, у крхки и насилни патријархат и антејску везаност за земљу која припада онима који је ђубре својим знојем и својим костима.

Заправо, као што смо утврдили на почетку, историје у правом смислу те речи нема, нема ни прецизног датирања радње ни документаристичко-енциклопедијског одређивања епохе. Строго гледано, као читаоци тек претпостављамо и наслућујемо када се радња одиграва, сем у оним причама у којима постоје јасни репери да су приче смештене за време бугарске окупације или после рата. У том смислу, чак и та претпостављена разлика у времену збивања између прича „Зрна“ и „Њива у Рудињу“ према причи „Миљана“ – наиме, утврдили смо да се у прве две црпи искуствена грађа наратора док је у трећој реч о некој врсти локалног предања – нема онај значај који има контекст у прози егзактног историјског бекграунда, која детаљну реконструкцију епохе узима за базичан елемент свог поступка и за битан елемент свог значења. Иако историјска проза те врсте није данас нарочито на цени, треба рећи да у „историјској поетици новеле“ (Мелетински, 1997) историјски роман представља један еволутивно каснији и поетички сложенији модел приповедања у односу на рецимо наслеђе митова и легенди или прозе која припада усменој народној књижевности, од *Хиљагу и једне ноћи* до народних приповедака које је рецимо забележио Вук Стефановић Караџић, али и у односу на форме и моделе које срећемо у тзв. витешком, педагошком или романтичарском роману.

Отуда у рецепцији ових прича признајем да не осећам ни дах старине ни важност епохе или времена у коме се радња прича одиграва. Истина, Џунићу није било ни на крај памети да сугерише да је реч о давној историји, у ком случају би морали да привире неки

Турци или, још раније, себри и велможе, нити да је реч о митолошком времену и потенцијално архетипским ликовима. Понављам да третман времена у причама осликава Џунићево разумевање њихове поетике, а у коју очито не спада намера или настојање да се прецизно или исцрпно предочава социо-историјски тренутак. Заправо, опис тог тренутка је тако овлашан да смо све време читања несигурни када се радња дешава, а напоредо с тим и где. И то је такође важан закључак, или пре радна хипотеза, да „блурована“ или замагљена временска оса радње неизбежно у своју маглу неодређености увлачи и место или топос дешавања, тако да цео хронотоп одише у исто време нечим неодређеним, али и универзалним, независно од не баш честог помињања места збивања. Томе противречи сам наслов и приче и друге књиге прозе, *Њива у Рудињу*, али без свих оних енциклопедијских података који описују тај крај топоним као да губи на значају и претвара се у место које је пре свега одређено тиме што је планинско место и сиромашно село, дакле универзализује се, те свим потенцијалним читаоцима који нису упознати са локалном географијом и топономастиком и то Рудиње може деловати на исти начин као Маркесов Макондо, дакле као литерарни или фикционални топоним. Овим поређењем ипак не трчим пред руду и потврђујем аналошку поенту неких истраживача, рецимо Данијеле Костадиновић, о вези Џунићеве прозе и тзв. јужноамеричког магијског реализма (Костадиновић, 2019).

Ако се сад дотакнемо конкретних хронотопских референци из Џунићевих прича, које су ретке и успутне, видећемо да је њихова сврха друга него документаристичка. Рецимо, у причи из ратног периода „Класје“, коју приповеда сељанка заљубљена у партизанског борца, дате су стереотипне улоге и заплет који хероизује и сентиментализује партизанску борбу. Ту је неустрашивост и занетост бољом будућношћу која ће сигурно доћи код партизанског борца, једнака занетост будућношћу, али и љубављу према борцу, коју осећа сеоска девојка, а онда и мотив њене жртве за село (да би сусељане спасила од бугарске одмазде пријављује се као она која је имала везе са прогоњеним партизаном), што опет неће спречити окупаторске војнике да спроведу масовно стрељање недужних сељака, као и заљубљеног пара. Ова прича је на неки начин прилог партизанским легендама, неисторијска, еквивалент споменику

који се подиже младалачком заносу и народној жртви у борби против фашистичког окупатора.

Занимљиво, друга прича из истог миљеа, „Писма“, која садржи обрт достојан крими трилера, у коме се изнемогла старица, баба Јања, на планини која тугује за својим унуком у заробљеништву на крају разоткрива као партизански курир, важна је понајвише због нараторовог доживљаја шуме на планини, који оптимално кореспондира са рецимо начином на који савремени хрватски писац Дамир Каракаш у својим причама и новелама представља планинску забит, шуму и село у свом родном крају у Лици, рецимо у циклусу новела *Proslava* или *Sjećanje šume* (Karakaš, 2016, 2019). Ова паралела ми доказује да исту врсту ентузијазма и инспирације природом родног краја могу имати писци из различитих крајева и епоха, којима се поклапа сеоско порекло и афицираност планинским крајем или шумом. Посебно је занимљива шума као место у исти мах заносно због симфоније разноврсних боја, звукова и флоре, али и опасно како због дивљих животиња, тако и због нечег исконски претећег и хтонског, као и због људи опасних намера који се по шуми скривају. Штавише, и младом наратору Џунићеве приче родитељи говоре да се клони шуме по којој ходају наоружане групе, што је наратив који шире окупаторски војници, у који наратор сумња и крши ту имплицитну забрану.

ЈЕЗГРО КОНФЛИКТА

У поменуте три, најбоље приче, у језгру заплета стоји један конфликт, у причама „Зрна“ и „Њива у Рудињу“ тај је конфликт социјалан, у причи „Миљана“ љубавни. Пре него се посветим скенирању тих конфликта, наставио бих још мало о референцама у овим причама. У причи „Зрна“, коју одмах гледамо другим очима чим је баш она подарила наслов целој књизи, а и налази се на структурно повлашћеном месту почетка, наратор је повратник у село из града, у коме је неко време провео као средњошколац, а разлог његовог повратка у родно село је бенигни инцидент који је случајно узроковао – при школској игри лопта коју је шутнуо завршила је у кафани и разбила нешто од кафанског инвентара. Због тога му је смањена оцена из владања, последично доживљава лош третман у школи, постиже недовољан успех и не може да пређе у следећи разред. Не

само да се не помиње о којој школи је реч, имена и карактеристике професора, другова, подстанарског живота у граду и сличних неизбежних детаља којих је пуна билдунгс проза, не помиње се ни име града у коме се школовао, иако претпостављамо да је то Пирот (мада би лако могла да буде и нека друга паланка или околно место). Такође у причи „Миљана“ не помиње се одакле је дошао млади сеоски учитељ, иако опет слутимо да је из оближњег града, мада може да буде и из другог несеоског или урбанијег места, ту је поента да је сеоски учитељ она врста странца каквим себе осећа и наратор завршне приче, иако се родио и све до поласка у школу живео у селу.

Сада се дотичемо такође суштински битног елемента ране Џунићеве прозе – то је начин на који обликује своје ликове, а њих ни у једној од прича нема много, заправо их нема више од неколико, али су протагонисти обично двоје или троје. У причи „Зрна“ препознајем троугао односа, чије једно теме чине родитељи наратора, друго сам наратор, а треће непосредни комшија Митар, чији је непримерени поступак окидач мелодраматичног заплета. Другови наратора из школе који се изненада појављују у селу, сасвим су неразвијени и без дубљег значаја за радњу. Прича „Њива у Рудињу“ почива на „двоуглу“ или односу наратора и његовог имућног рођака и касније кума Давида, још амбивалентније фигуре од комшије Митра. Опет ће поступак и понашање Давида узроковати драму, па и трагичан исход као некакав скоро поучни епилог приче. Вероватно због другачије природе конфликта, у причи „Миљана“ није неко ван породичног дома тај који уноси неред, већ је то чедо дома, Миљана, ћерка, нова генерација која својом чврстом вољом и неодустајањем од своје емоције доводи у питање патријархални поредак, приказујући његову суровост и неправичност.

Већ овако овлаш скицирајући структуру Џунићевих прича у књизи *Зрна* видимо да није био вешт драматург, односно да није тежио сложенијим заплетима или психолошки нијансиранијој мотивацији. Или још није био дорастао томе. Једино место интриге или психолошке сложености доносе они који уносе неред у патријархални поредак: Митар који се не држи договора и осетивши се закинут, не жели да испоручи качицу сира нараторовим родитељима, што доводи до свађе и физичког обрачуна између њих; односно

Давид, који припада дугој традицији ликова у српском књижевном реализму, ликова подмуклих трговаца, чиновника и банкара, гуликожа, који зарад властитог профита неправедно и неоправдано експлоатишу сиротињу, раднике и сељаке. Ипак, што тумачи обично не примете, Давид није сасвим стереотипан лик, јер су му придодате две црте: најпре, он је преварени ако не варалица и дерикожа, онда каматар, коме је банка проневерила његов позамашан улог, што га је осиромашило и учинило саможиво немилосрдним према наратору, свом даљем рођаку и куму његовог детета. Међутим, оно што му се десило, његов нагли крај, суицид, који је у причи остављен без мотивације, говори да ако ништа друго, ако је суицид ствар савести, да није реч о лику сасвим бездушног експлоататора.

Без обзира о којој да је од ове три приче реч, ликови родитеља дати су типски, а таква је и њихова улога, идентична и предвидљива. То важи и за причу „Њива у Рудињу“ у којој су нараторови родитељи покојни, тако да он сам узима на себе њихову улогу; уосталом, он ће током трајања приче и постати отац. Међутим, у овој причи наратор се сећа покојног оца и његових готово тестаментарних речи, које су ламент над чињеницом да није за живота успео да купи земљу, прошири имање и обезбеди сигурнији живот за своје потомке. Управо ће овај тестаментарни ламент покојног оца бити пресудан фактор нараторове мотивације да сву своју снагу и вољу усмери на куповину њиве која се налази испод његове породичне, која је неупоредиво издашнија, и да их обједини у један крупнији посед. Тим укрупњавањем поседа наратор заправо постиже свој, како би се колоквијално рекло, највиши животни циљ – оно што нису успели његови преци и нешто што и сам доживљава као највишу вредност у животу, поседовање и обраду земље. Ту је реч о добро познатој, опет помало прејакно речено, метафизичкој или ирационалној везаности сељака за своју земљу, везаност која је утемељена и ојачана психологијом оних који су генерацијама живели без земље или са малим поседима. Но, ова везаност за земљу надилази и ту економско-класну равноту бега од сиротиње и нагона за стицањем, односно сеоску варијанту друштвеног богатства и успеха.

Вратимо се ликовима родитеља на селу. У све три приче, заједно са младим наратором у причи „Њива у Рудињу“, они истовремено

задовољавају две улоге иако једна има несумњив примат, мада је то привидно. То је земљорадничка и родитељска улога, прва је та која има примат јер обезбеђује егзистенцију, друга јој је подређена толико да се оно што се у данашње време и у урбаним срединама развијених земаља сматра уобичајеним за однос родитеља и деце, игра, едукација, заједничко провођење слободног времена, у околностима које описује Џунићева прича уопште не види. Не види се јер појам слободног времена на селу, бар код сиромашнијих сељака није постојао, питање је да ли и данас постоји, док су се и игра и едукација и васпитавање слиле и изводиле из обављања сеоских послова, било на њиви било око стоке. Но, постоји ту и она друга улога, која је једним делом наизглед васпитна, а заправо је морална или моралистичка, тачније улога чувара или спроводиоца моралног поретка или неписаних правила на којима заједница почива. Та ће улога чувара морала, овде у виду заштите својеврсне породичне части, угледа и девојачког поштења, доћи до изражаја у причи „Миљана“, која као да вришти за једним правим феминистичким читањем.

МИЉАНА КАО АНТИГОНА

У чему се састоји Миљанин прекршај због којег добија најпре озбиљне батине у породичној кући, од оца, онда губи углед у селу, до тада иначе девојка за пример, и на крају је мимо своје воље дата за удовца из другог села? У томе што без знања и дозволе родитеља, дакле својевољно и криомице проводи време са сеоским учитељем, што ће послужити као повод за сеоску фаму о њеном укаљаном угледу. Овде треба рећи да је у патријархалној средини тзв. женска част почивала на њеној неокаљаности, односно на девичанском статусу *virgo intacta* или невине девојке. Постоји једна епско-лирска песма која доноси народно схватање о томе колико је девојачка честитост вредна. Наиме, вишеструки убица ће бити помилован од више инстанце, односно биће му опроштена сва проливена крв зато што је случајно убио неког ко је кренуо да „скуби“ или оскрнави сироту девојку. Сиротој девојци је девојачка част највиши мираз који може собом да понесе приликом удаје. Било би посебно питање зашто је патријархат високо ценио девојачку невиност пре удаје, толико да ју је ставио на врх пиједестала више

подразумеваних него пожељних врлина, али то је тема за неко друго истраживање.

Да су родитељи били у праву, показује и реакција средине: тиме што је фамом или сеоским оговарањем био нагрђен Миљанин углед, она је од узорне или парадигматичне девојке постала антиузор или пример којим се кудило, што је за последицу имало то да и они међу имућнијим сељацима који су радо замишљали и прижељкивали Миљану као своју снаху или снајку, на то више ни не помишљају. Њу ће као особу нагрђеног угледа, а фама је прешла оквире њеног села, и удати за удовца из другог, који ће је већ при првој брачној ноћи подсетити батинама шта мисли о томе што је такве приче прате. Но, Џунић је овој готово етиолошкој поставци о задртости, ригидности и наводно педагошком насиљу додао још један слој, делимично продубивши Миљанин лик, која је дефинитивно најсложенији лик, уз филозофски усхићеног наратора у завршној причи „Снег (тронуци)“. Наиме, он јој је придодао црту која приличи рецимо једној Антигони, дакле црту искључиве опредељености и радикалне искрености. Она свом мужу отворено признаје да га не воли, да би по повратку у родно село самоиницијативно отишла до школе, у делу чијих просторија је живео учитељ, који се у међувремену такође оженио. Овај Миљанин одлазак, и посебно улазак у кућу у којој се налази учитељева супруга, није вероватан, односно оправдан рецимо логиком опсесивно заљубљене жене, па остаје несувисао и аутодеструктиван.

Наравно, ништа мање неуверљиво је обликован лик учитеља, толико да вероватно ни њему није јасно шта је хтео ашиковањем са Миљаном, будући да није исказао жељу ни да јој се телесно приближи нити да јој предложи брак. То би заиста била занимљива ситуација за свет Џунићевих сељака: да ли би их одбило то што је учитељ пре свега дошљак и за њих странац или би попустили пред тим што је ипак образован и са својом платом, дакле ситуиран, како би се данас рекло, према Миљани која долази из једне сиромашне куће. Но, Џунић је некако прескочио комешања у души туњавог учитеља и на брзину га оженио након што је Миљана напустила село. У ствари, лик учитеља је остао тек инструмент или окидач за испољавање једне бескомпромисне и аутодеструктивне

љубави за коју не очекујемо да је сретнемо у лику сироте сеоске девојке, јер нам је некако, под утицајем ремек-дела светске књижевности, резервисана за меланхоличне грофице или малограђанским миљеом незадовољне буржујке. Отуда је трагичан исход Миљанине апсолутне љубави такоређи закономеран, будући да је она сама као карактер „преузета“ из галерије трагичких ликова, обележена њеним духом.

ЈОШ МАЛО О ПРАВДИ И СОЦИЈАЛНОЈ МОТИВАЦИЈИ

У својој доста овлашној интерпретацији књиге прича *Зрна*, Ивко Јовановић је препознао доминацију „социјално-психолошке мотивације“, и сижее који почивају на неправди и патњи које трпи сиротиња (Јовановић, 1995, стр. 10). То је само делимично тачно. Социјална мотивација у Џунићевим причама је наизглед битна, а заправо, једном мало дубљем погледу ране Џунићеве приче откривају оно до чега му је више стало. Сиромаштво је пресудно за конфликт између нараторове породице и њиховог комшије Митра, конфликт који на површини изгледа као Митров покушај да закине нараторову породицу за оно што јој припада. Међутим, наратор своју повлашћену позицију онога ко казује причу, па самим тим на непосредан или посредан начин опредељује читаочеву пажњу ка једном или другом закључку, користи на један неочекиван и редак начин. Наиме, он, као са неке дистанце, временске колико и рационалне, даје коментар који коригује оно што он сам и његови родитељи износе о Митру, наиме да је „лопов“, „пљачкаш“, па и „зган“, реч која се не објашњава, која није шире позната, али која делује јаче у емоционалном смислу од претходних. У својој корекцији, наратор износи став који је свеобухватан и тежи разумевању обе стране у сукобу: „Митар, уистину, није био лопов, ми смо то знали. Напротив, важио је за поштеног човека, и баш зато смо њему и давали своје овце на чување. У својој кући он је имао доста деце а земље готово исто толико колико и ми, па се више мучио од нас. Али, ми смо га сви, ипак, грдили те вечери јер је хтео да нас оштети“ (Џунић, 1951, стр. 17).

Управо прича „Зрна“, у којој нема богатих који експлоатишу сиромашне, демантује ту врсту поруке коју наводно шаљу Џунићеве

приче. Ако је сувисло тражити поруке или поенте прича, овде би се она нашла у комшијској и сеоској, да не кажем класној, солидарности људи које су исте неповољне околности натерале у конфликт, али који су упркос ономе што се десило и што су урадили једни другима (Митар је извређао и одгурнуо нараторову мајку и наратора, нараторов отац је пребио Митра и завршио у затвору плативши му одштету), при наредном окретају судбинског завртња помогли „непријатељу“ у невољи (Митар је тај који ће помоћи и превести нараторовог оца након што га при сечи јеле у шуми притисне дрво и нагњечи ногу, а потом и донети качицу сира коју је дуговао, након што је дуго одбијао да призна тај дуг, чиме је посредно признао да није био у праву). Ивко Јовановић, да би и у овој причи илустровао тезу да су богаташи некако и овде умешали своје прсте, наводи нараторову реченицу са самог почетка приче: „Ни данас не налазим да сам крив што сам те године добио слабу оцену. Али ја сам припадао сиромашним људима и морао сам скупо да платим сваки погрешан корак у своме животу“ (Џунић, 1951, стр. 7; Јовановић, 1995, стр. 10).

И ту је тумач сасвим у праву, овај нараторов исказ експлицитно говори о његовом уверењу да је слаба оцена коју је добио након тог, из данашње перспективе гледано, сасвим benignог и случајног инцидента са фудбалском лоптом која је улетела у кафану, последица његовог ниског социјалног статуса. Међутим, нити се наратор, као што смо утврдили, бави подробно својим школовањем, нити из других малобројних и оскудно приказаних сцена можемо ишта сазнати што би потврдило и ојачало тај јаки нараторов суд с почетка приче. Другим речима, нараторов исказ виси у ваздуху, непотврђен самом причом, док је фокус приче пре на солидарности у невољи упркос привременом непријатељству, индукваног сиромаштвом, него на нечему што би била мање или више изражена критика неправедности предратног друштвеног система. Осећам да овде треба у неколико реченица разјаснити на који начин мислим да је конфликт индукван сиромаштвом а не пре свега, рецимо, рђавим Митровим карактером. Да је Митров карактер импулсиван и насилан, уосталом, као и карактер нараторовог оца, то је јасно само по себи, иако није само такав: и један и други посежу за тојагом и кочевима да би одбранили своје право.

Та црта имплицира много дубљу карактеролошку, антрополошку, па можда и етно-психолошку расправу, ово последње ако верујемо правцу тумачења које су у међуратном периоду развијали на пример Јован Цвијић и Владимир Дворниковић. Зашто тако лако и тако брзо и Митар и нараторов отац посежу за насиљем уместо да, након што су, назовимо их тако, преговори пропали, не посегну за неком међуинстанцом, посредничком или судском; односно, генерално, зашто насиље као наизглед логичан и неизбежан начин решавања међусобних размирица, без обзира шта је повод или разлог сукоба? То је дубоко питање које надилази оквир овог рада, па и Џунићеве приче и социјалне мотивације, али бих ту свратио воду на своју воденицу – један крак одговора, нека остане недоречено да ли главни или споредни, лежи у сиромаштву као психолошком окидачу конфликта. Када се тешко живи, а у ситуацији да се обе стране осете закинутима и преваренима, много брже и много лакше посежу за насиљем него да су у социјално релаксиранијем положају.

Осећање неправде је то која је узбуркало ове ликове који иначе, и једни и други, живе тешко а од свог рада, те се тешко одричу иједног прихода на који сматрају да полажу право, па закинутост бране насилно. Опет, да њихове егзистенције социјално не стоје тако лоше, теже би улазили у конфликт и још теже посезали за насиљем. Занимљива је овде још једна ствар: ако је Џунић у послератном периоду „набеђен“ да је као писац сродник писаца заточника поетике социјалистичког реализма, описана поставка је била као богом дана да се поентира на логично питање откуд то сиромаштво које узрокује да се поштени трудбеници међусобно побију, односно које изазива злу крв између комшија, за које постоји народна изрека која комшију означава ближом и важнијом особом од рођака, дакле особе у крвном сродству али који живи негде далеко. Ту је, дакле, Џунић као аутор имао чисту ситуацију за идеолошки *slam dunk*, да шаљиво кажем кошаркашким речником, односно да изнесе свој, како би Данило Киш рекао, прелазимо сада на француски, *coup de grâce*, или завршни ударац (у мачевању). Али Џунић овде није марио за експлоататоре или механизме експлоатације, односно за наративну драматургију чије би значење досезало до

ових социолошких увида, односно није марио за идеолошки бекграунд такве наративне поставке.

Исти закључак важи и за друге две сеоске и најбоље приче, односно за ликове Давида и сеоског учитеља. Давид је лик који је сложенији од прототипа гуликоже, мада није уметнички обликован на довршен и успео начин. Џунић није успео да дочара и искористи ту његову сложеност да створи један упечатљив, изнутра подељен, па можда и трагичан лик. На страну импликације везане око његовог имена и могућег јеврејског порекла, у шта ни не желим да улазим, а које нас могу навести да једним кораком низ херменеутичку странпутицу завршимо у импликацијама антисемитизма – да будем ироничан, као да би се онда тек, један кроз један, подударио карактер и оно што он чини, што је присутно најмање још од времена Шекспировог Шајлока. Учитељ је пак лик странца и туђина, образованог и другачијег, пре него отелотворење господина из града и представника више класе. Притом слабовољан и дезоријентисан, као што смо утврдили, и још у улози пуког драмског оруђа које служи томе да се омогући или подстакне трагизам Миљанине судбине. Елем, социјална мотивација је код Џунића у функцији психолошке, а ова служи драматуршки невештом и почетничком поступку индивидуализације радње и обликовању карактера.

ВРЕДНОСНИ ПОГЛЕД УНАТРАГ

Следи један кратак вредносни осврт на књигу прича *Зрна Слободана Џунића*. Генерално гледано, седамдесет пет година након њеног објављивања, она се тешко може узети као пресек или парадигма послератне домаће прозе коју би одредило неколико императива: глорификација партизанске борбе и херојства, слављење стварања новог друштва уз указивање на бројне мане предратног система и живота сеоског и радничког становништва, апологија партије и слично.

Највише ме је изненадила завршна прича са својом планинском поезијом у прози и светлосарном метафизиком, односно елементима послератног симболизма и апстракције – но, дозвољавам да то буде моја радна хипотеза. Очекиване су оне конвенционалне, краће и заиста слабије приче, опет уз тај интензиван доживљај шуме у

причи „Писма“, као што је очекивано да млађи прозаиста сеоског порекла и без филолошког образовања не буде довољно приповедачки, мотивацијски и драматуршки вешт у обликовању својих прича, али се томе упркос осећа поетска снага језика, слика и фигура које обликује у приповедном тексту, један разговетан стил наратије и несумњив ауторски таленат, понављам посебно јер га детектујемо у тим ни у ком смислу повољним околностима за улазак новог имена на сцену српске и југословенских књижевности.

Чини се да је у своје прве две књиге Џунић постулирао своју надахнуту и ентузијастичку везаност за завичајну природу (видећемо у потоњим књигама како ће се она испољавати), а далеко је од непривлачног и неуспешног начина на који наративно обликује конфликте у своје три боље приче, уз натрухе неискоришћене аутобиографске грађе, рецимо око школовања у граду. Ту се осећа недостатак образовања, јер би једно филолошко образовање сигурно нагнало аутора да наратизује свој доживљај града, друштвених и других прилика у граду у међуратном периоду, да да профиле професора, грађана, чиновника, занатлија и других категорија и професија, као рецимо млади Мирча Елијаде, Деже Костолањи или сам Нушић, дакле да се осмели да приповеда о свом одрастању, школовању и sazревању.

С друге стране, разумљиво је и није нетачно што је до краја своје каријере у самом Пироту био доживљаван добрим делом као завичајни писац, између осталог и због књиге прича *Зрна*, како сведочи и веома посећена трибина из 1990. године (Писац зреле прозе. *Слобода*, бр. 1874, 26. 5. 1990, стр. 4), која је одржана у Пироту са аутором који се тада налазио у сводећем делу списатељске каријере, са скоро заокруженим опусом. Наиме, и тада је ова књига прича, дакле у том тренутку четрдесет две године од објављивања, издвајана из опуса можда примарно због референци на Рудиње и завичајну средину. Мада се и ова књига може разумети пре као почетак приповедног поступка прикривања географских трагова и прецизне локализације.

Дакле, у најбољим причама у овој књизи Џунић се показао у једном смислу традиционалан и близак писцима попут раног Добрице Ћосића, који су такође наратизовали чврсту и ирационалну везаност сељака за своју обрадиву земљу (прича „Њива у Рудињу“),

у другом смислу као емпатичан хроничар једног конфликта (прича „Зрна“) и, у за мене најбољој причи, „Миљана“, као аутор пун разумевања за аутодеструктивну љубав једне девојке, колико и за право на самосталност љубавног избора насупрот забранама и батинама.

Парадоксално и тужно, ова прича је, као посредна деконструкција наслеђеног јаког патријархата, тада, када је писана и објављена, без обзира на формалну подршку програма револуционарне обнове послератне Југославије, одисала оптимизмом и надом, док су данас ти наводно давно освојени идеали и етаблиране вредности, унете и у устав и законе, можда је прејако рећи доведени у питање, али свакако се над њих надвила тамна сенка ретрадиционализације, ауторитарног популизма и нових облика поковања. У том контексту, читање Џунићеве приче „Миљана“ крепи, колико и уноси зебњу да је повратак у прошлост од које се и он тада покушавао да искобеља, знатно ближи него што себи желимо да признамо.

ГЛАДИ

Библиографска notiца број 2

Претпоставио сам да је недоумица око првог издања била плод случаја, али библиографска сага се наставља, речено језиком маркетинга. Наиме, у трећој књизи приповедака/прича Слободана Џунића *Глади*, коју је 1957. објавила издавачка кућа Минерва из Суботице, поновљене су обе приче из претходне књиге и чудног издања, *Њива у Рудињу*, с тим да је из неког разлога који није наведен, та насловна прича добила назив „Качина песма“, као што је и наратор у тој причи добио име – Кача. Да наставим у полуироничном маниру, као да је Џунић послушао успутну метанаративну натукницу своје иначе неименоване нараторке, „старе преље“ из најкраће приче у књизи, „Прељино казивање“, која пре него почне своје „казивање“ каже „... али пошто човек без имена не значи ништа, нека се зове...“ (Џунић, 1957, стр. 88-89). Дакле, пошто човек без имена не значи ништа ни у причи „Њива у Рудињу“, нека се наратор зове Кача. Нисам сигуран да је ова прича именовањем наратора ишта добила. Уз „Качину песму“ књига прича *Глади* прештампала је као

прву и причу „Каменорезац“ из претходне књиге и навела је као прву.

Још две ситнице у овој notiци, а обе потичу из кратке *Белешке о Ћисцу*. Наиме, у овој номинално трећој књизи прича, наводи се да је Слободан Џунић објавио пре ње књигу приповедака *Зрна* 1951. године (овде би се могло додати оно *sic!*, као замену за „гле чуда“ и додатну збуњеност). Као да су уредници Минерве, уз сагласност аутора, или можда без ње, одлучили да избришу другу књигу са списка, што делује у реду јер каква је то књига која садржи свега две приче, а обе приче су реиздаване, једна двапут а друга у све три књиге. Опет, као година издања наведена је 1951, што је издање које смо и ми имали у виду и које је дигитализовано на сајту Народне библиотеке Пирот, док се оно из 1948. не помиње³. У новије доба, као што смо видели на пример код М. Јевтића, за годину „појављивања“ прве Џунићеве књиге наводи се 1948, као што се редовно наводи и друга књига прича, *Њива у Рудињу*. Ситуација ће остати иста и у *Белешци у Ћисцу* код првог романа Слободана Џунића, *Виноград Господњи*, којим ћемо се касније бавити, који је објављен две године касније, 1959, код истог издавача. Такође, у обе Минервине књиге стоји податак да је Слободан Џунић уредник Литерарне редакције Радио Београда.

ТИПОЛОГИЈА „ДРУГЕ ТУРЕ“ ЏУНИЋЕВИХ ПРИЧА

Изузимајући две поменуте а раније објављене приче, у књизи *Глади* наилазимо на седам изворно објављених прича. Типолошки посматрано, две су ратне приче („Кад сунце залази“ и „Амбис“), једна је непосредно поратна („Сетва“), једна сажима дужи временски период од двадесет година, од пре до после рата и има у фокусу једну необичну животну судбину („Зидови“), једна је ванвременска, која носи обележја усмене народне приче („Прељино

³ Није ми циљ овде да утврђујем ко је како користио или ко је како креирао пишчеву биографију, али ево још једног примера, СКЗ-ово издање *Изабраних приповедака* Слободана Џунића из 1986, које је приредио Павле Зорић. У *Белешци о Ћисцу* Зорић као прво издање књиге *Зрна* наводи 1951, као и Минерва, али, за разлику од Минерве, наводи и *Њиву у Рудињу* као другу приповедачку књигу Слободана Џунића (Џунић, 1986, стр. 276).

казивање“), једна је смештена чини се у предратни период као идеолошка алегореја („Осмеси“) и једна је, опет чини се, јер нема прецизног датирања, смештена у поодмаклу послератну савременост, мада размислићемо може ли се разумети и другачије („Отуђени“).

Изнова анализу почињем од покушаја одређивања времена и места збивања прича и изнова је лако одмах уочити да су и једна и друга димензија приче, на један начин гледано, скривене или потиснуте, на други, аутору не тако битни за обликовање прича. Такође, у свега две приче, не рачунајући поновљену причу под другим називом, експлицитно се наводи топоним Стара планина, који је у знатно мањој мери важан као простор наративне имагинације него у првој књизи *Зрна*, и то у оба смисла, и као пример локалне географије и као линк ка духу и симболици планине. У ствари, у овој књизи прича постаје важнија структурна компонента односа локално и домаће наспрам туђег или продошлица. Придошлице су очекивано окупаторски војници, који у завршној причи делују насилно, а у другој нису, док у причи „Сетва“ срећемо бившег окупаторског војника који се и даље налази у туђој земљи, чини се као заробљеник који није послат назад, и који је додељен старици на селу да јој помаже око сетве. Изненађујуће, тај војник је Италијан, Марио, а како се и зашто обрео на Старој планини прича не објашњава. У ратним причама страни војници су Бугари а аутор се определио да их маркира кратким репликама на бугарском језику.

О начину коришћења дијалекта, социолекта и страних језика писао је Васа Павковић у свом излагању на округлом столу о делу Слободана Џунића (текст „Стилско-језичке промене у прози Слободана Џунића“ – Павковић, 1995). То је важна тема и не могу да одолим а да одмах не скочим у закључак, који је чит: Џунић се од почетка своје прозне каријере определио за тзв. књижевни стандард, и онда када се његови ликови непосредно обраћају једни другима. То делује лингвистички неверодостојно и у каснијим књигама ће се делимично променити. У ове три приче, сем реченица на бугарском и несналажења у за њега страном и далеком језику заробљеног Италијана, на неколико места у текстовима прича, у нарацији се срећу локализми, који делују више спонтано него промишљено употребљени. Морам одмах рећи да је штета, једнако у стилско-језичком колико и у семантичком смислу, што је Џунић

подлегао свом пориву да скоро у потпуности потисне пиротски говор и говор ликова литерарно „умије“ и „пресвуче“ књижевним стандардом. Не улазећи у његове разлоге, језички губитак за његове приче је очигледан.

Поменућу тек два примера где су наратору „промакли“ дијалектизми, оба су, рекао бих не случајно, из приче о Гени, „Зидови“. За остављену жену, чији муж убрзо након свадбе одлази у печалбу, у Америку, где остаје више од двадесет година, и која полако и невољно прихвата ту неминовност каже се да личи на „дирек на ижи, да ринта и диринци сама“ (Џунић, 1957, стр. 95). Када се њен муж Микајло (дакле са к, не х) коначно врати из рада у далеком иностранству, она пожели да је он удари „да јој потеку крв и мочка“ (стр. 119), и овај се израз, па и жеља, среће два пута. Тај израз, занимљиво није преведен, а мочка као именица значи мокраћа или урин. Ево већ на ова два успутна примера се одмах види инстант добитак за језик прича и њихову колико стилску експресивност толико и говорну аутентичност, која носи собом и једну едукативну и језичко-историјску црту (бележи говорне навике људи неког краја, односно стилске склоности писаца).

АНТАГОНИЗАМ СЕЛО – ГРАД

Друга важна црта у односу локалних и страних у Џунићевим причама је то да је реч о односу: село – град, односно сељака и грађана. Наратор, као и аутор, долази из света села и сељака и припада му, међутим све више усваја позицију, перспективу и вредности градске културе. За мене несумњиво најслабија прича у књизи, „Осмеси“, у потпуности почива на непомирљивом сукобу сеоске и градске културе, које су уједно репрезенти места моћи, господства и права на репресију (град), односно место одсуства моћи, потчињености и сиромаштва (село). Наратор је једанаестогодишњи дечак Ненад кога отац испраћа у суседни град, где ћи бити слуга у породици председника суда. У другом делу ове приче присуствујемо првом сусрету Ненада са породицом судије и првом конфликту који је сам Ненад изазвао. Иако су отпочетка читалачке симпатије на страни Ненада, као дечака који је принуђен да свет детињства и учења замени послуживањем других, у ситуацији у којој може

очекивати непријатности, увреде, па и нешто теже од тога, Џунић се одлучио да предочи једну доста саосећајну породицу која дечака третира уљудно и с разумевањем. Одмах је постављен за сто са њима, услужен истом храном, чак и присуствује томе да судија изражајно чита њему непознату причу о неком слуги Јернеју који тражи своју правду. Позната програмска прича Ивана Цанкара је код Џунића у улози иронијског репера: иако се судија и његова госпођа уживљавају у судбину обесправљеног слуге Јернеја, госпођа у белом је погођена толико да плаче, као да не примећују да пред собом имају оличење Јернеја, дечака, који је независно од третмана деградиран у њиховом међуодносу. Дечаков бунт и самовољно пуштање на слободу глиста које је требало да ископа из земље и однесе судији као мамце за пецање, за Џунића такође имају програмски значај, да прокажу као неправичан и неприхватљив однос господе и слугу. Међутим, историјске околности су се промениле, па ова прича настаје у социјализму, а не у међуратном периоду које је економски корелат односа описаних у причи, тако да Ненадов бунт, који „шкрипи“ са становишта реалистичке мотивације, нема за циљ сензибилизацију читалаца на неправду, него а *posteriori*, након извршене друштвене револуције оправдава или легитимише њено покретање, и као да говори: ево какви су односи историјски укинути. Тако прича и завршава, једном алегоријском сликом, Ненад граби испред осталих, не само удаљавајући се од породице којој служи, већ водећи у будућност у чијој га перспективи остварене правде чека сам писац.

Ипак, прича „Осмеси“ усамљена је у овој књизи као идеологизована алегореја или скривена прича о класном сукобу са позиције потчињених и омаловажених, па је и она дата без драстичних слика омаловажавања или репресије. Истина, завршна сцена, иницирана па наративно прекинута или прескочена, када госпођа судиница благим гласом саветује слугу Ненада да дозволи да га њихов син Миша удари, јер ће га тако проћи јед а Ненаду неће бити ништа, показује на чему је почивала класна „хармонија“, или макар стабилност, у капиталистичком друштву. У причи „Каменорезац“ у фокусу је однос младог сеоског занатлије и девојке из града коју познаје од детињства. У том односу сплетена су бар два јака традиционална мотива, класни и еротски и због оба се млади занатлија

осећа нелагодно. И овде видимо да Џунић избегава оно драстично, односно појачане антагонизме, па њихов однос свакако није ни налик оном у Дикенсовом *Великом очекивању*, у коме девојчицу уче како да сломи једно младо мушко срце, наратора дечака Пипа. Трећи мотив, професионални, који се може детектовати у овој причи, више припада античком миту о Пигмалиону, него Шоовој драми, али колико је каменорезац вајар или молер сликар, толико је и овде реч о оживљавању обликованих модела (као у миту) или друштвеној улози васпитних метода (као код Шоа и његовог професора Хигинса), већ о нечему рудиментарнијем, романтичарском, о неисказаној љубавној инспирацији која занатски рад чини уметнички успелим.

У причи „Сетва“ није реч о класном антагонизму, већ о односу старе сељанке према италијанском војном заробљенику, који ће добити сентименталан исход. Језичкој баријери која онемогућава њихову комуникацију придружила се она обичајна, јер сељанка не жели странцу да допусти да оре њену њиву, односно да иде за плугом, због уверења да онемо ко не ради радосно свој посао пољски рад се неће примити. Не знамо зашто њени синови нису с њом, да ли су настрадали у рату или се још нису вратили, или су можда отишли у печалбу, но поента приче ће нас вратити на тај однос, јер ће Италијан Марио у старој сељанки видети фигуру властите мајке која му јако недостаје. Занимљива је реченица невидљивог, имперсоналног наратора који ће руку старе сељанке којим показује Мариу на врећу са житом, да га подигне и понесе, назвати „руком господарице“, а онда и прокоментарисати тај гест у заградни: „(Изгледала је врло чудно и глупо та њена рука која није била научила да заповеда него само да слуша)“ (Џунић, 1957, стр. 51). Намерно наводимо ову реченицу као потврду да рана Џунићева проза проказује овог аутора као писца са израженим сензибилитетом за положај жене на селу, односно за дочаравање или конструисање психологије оног невидљивог и потиснутог унутар четири зида, као у причи „Зидови“.

МАЛОГРАЂАНСКА АЛИЈЕНАЦИЈА

У Џунићевој збирци прича *Глади* одударују две приче: „Зидови“ и „Отуђени“. Но пре него им се посветим, намеће ми се за-

нимљив утисак о томе да се у новој књизи понављају заплети прича и типови ликова из Џунићеве прве две књиге: прича „Миљана“ је претходница „Зидова“, ту су изнова две ратне приче, доминира сеоски амбијент, итд. Но, прича која уноси разлику је „Отуђени“, као покушај, можда први код Џунића, стварања савремене урбане приче. Главни лик је одређен именом и презименом, што је реткост (Петар Мијић), професијом (чиновник) и животним добом (средње године). Такође, облик приче одудара јер усваја концепт који се од реалистичког проседеа отвара за модернички. Наиме, прича је обликована у две равни: у презенту приче пратимо Петра који је отишао у лов, у неку шуму на обали велике реке, чиме се јасно ставља до знања да то не може бити Џунићев заичајни миље.

Друга раван приче је евокативна и састављена од више неповезаних фрагмената. Први сеже до Петровог детињства: из неког разлога сећа се неугодне сцене коју до краја не разуме, када његов отац кроз сузе говори да ће морати да прода „жутице“ своје супруге, односно дукате, који су обично као накит или огрлица представљали највреднији део невестиног мираза. Друго је сећање на извесну трафиканткињу која је одређено време радила у оближњој трафици и када је престала да ради, Петар је престао да обраћа пажњу на ту трафику коју је иначе редовно посећивао. Сећа се како је држао час француског не баш бистром сину начелника, што се по свој прилици односи на предратни период. У сећање улеће и извесна госпођа Радић из канцеларије с којом се договарају како ће заједно кувати пасуљ, који је обома омиљена храна.

Када прича одмакне сазнајемо да је Петрова супруга преминула, да немају деце и да је још док је био у браку имао обичај да сам оде у лов и „пролуфтира“ мисли. Супруга му је иначе пребацивала, чега се такође у лову сећа, да је за разлику од колега неспособан да добије повишицу на послу и да није стекао пријатеље. У презенту, као никада, дешава се да му полази за руком да убије огроман број пловки, више од педесет. Дремеж с којим се бори ипак ће га на крају савладати и пре него што се смрзне у снегу, биће нам предочен и његов сан: о девојци која се гола купа у језеру⁴. Број убијене дивљачи (преко

⁴ Слика тог купања које Петар прати у свом сну, сакривен у шипражју, изузетно је поетична: „Кретала се у плавозеленој језерској води лагано и лепо као лабуд, са црним цветом од сомота у корену крила“ (Џунић, 1957, стр. 47).

педесет) остаће главни разлог зашто се „о необичном свршетку малог ситног чиновника Петра Мијића код нас, међу исто тако ситним људима у граду, доста дуго, громко и славно причало“ (Џунић, 1957, стр. 48). Овим исказом прича се завршава уводећи неочекивано скривеног наратора, анонимног, као неког градског хроничара, тако да од имперсоналне наративне перспективе (или, по Женету, хетеродијегетичког и екстрадијегетичког наратора) добијамо неку врсту реконструкције необичног случаја. Заправо, добијамо, исто тако неочекивано један готово сатиричан, гогољевски крај приче, који наглашава малограђанскост средине, Петра и скривеног наратора, па овај рафал или ситни плес прилога: доста дуго, громко и славно, причу значењски поентира једним такође неочекиваним сарказмом.

Овде бих најпре скочио у генерални закључак а онда бих се вратио неповезаној расутости евокативног материјала у овој причи. Наиме, мој је утисак да је Слободан Џунић књигом *Глади* настојао да прошири не толико у тематском колико у формалном смислу или смислу приповедачког поступка опсег својих прича. Овај утисак нарочито потврђује најкраћа прича, „Прељино казивање“, која као да је искочила из некаквог споја Бокачовог „зборника“ и усмених народних приповедака: дакле наглашено је неисторијска, дешава се у неком неименованом и далеком приморском миљеу, садржећи елементе бајки и легенди и архетипске конструкте љубавног заплета. Дакле, збирком прича *Глади* Слободан Џунић је проширио свој стилско-приповедни репертоар.

Е сад, зашто се Петар Мијић у причи „Отуђени“ сећа чега се сећа а у чему ипак избија деловање либида или хомеостазичког механизма? Сигуран сам да би психоаналитички усмерено читање имало о томе да каже штошта, али такво читање није мој избор. Констатовао бих да је реч о задовољењу глади (пасуљ и убијена дивљач), сексуалном нагону који пробија кроз форму нејасне радозналости (трафиканткиња и сан о голој девојци у језеру) и о потреби за слободом (одлазак у лов), и све то на фону неких раних и не тако драстичних породичних траума (економски проблеми родитеља, држање часова богаташском сину). Заправо, у овом раслојавању или квалификацији елемената сећања, на неки начин лежи одговор о садржају „несвесног“ једног „малог човека“, чиновника и малограђанина. Али да ли је он тај отуђени и од чега је отуђен? Можда се то у времену настан-

ка приче контекстуално подразумевало, можда су биле јаке теорије о алијенацији. Свакако је у причи брачни пар без деце и пријатеља, као страног тело у средини у којој живе, а која не само што није именована, него се ни време не може прецизно установити, да ли се дешава пре или после рата. У збиру, одговор на ово питање оставио бих истраживачима који би „дубље копали“ или креативно повезивали поменуте компоненте приче и поступке ликова, а ја бих тек додао да је могуће да је нешто од проказаних ауторских намера у међувремену изгубљено не у преводу, већ у смени епоха и недоступности епохе у којој је ова прича настала.

Успут речено, не бих рекао да је аутор имао превише „среће“ са насловима својих прича, почев од непотребног пренасловљавања приче „Њива у Рудињу“ у „Качина песма“. „Осмеси“ би заправо били „Подсмеси“, јер је реч о порузи а не о нечему што изазива осмехе, па је и наслов „Отуђени“ прејак или нејасан. Остали наслови испуњавају своју сврху и не могу им се замерити ствари везане за њихову семантику, међутим они готово праволинијски осликавају један зихерашко-реалистички начин именовања прича, по добу дана, професији или врсти посла. Тек су наслови „Зидови“ и „Амбис“ срећније одабрани јер садрже једну ноту функционалне симболичности.

ПЕНЕЛОПА БЕЗ ТКАЧКОГ РАЗБОЈА ИЛИ ЖЕНА КОЈА ЧЕКА

У Хомеровом епу *Одисеја*, који поједини тумачи сматрају старијим од оног ратничког, *Илијада*, иако му по садржају натходи, јер је мирољубивији и ближи фантастичним путописима, митовима, легендама и бајкама, поред лика повратника коме божански усуд одлаже повратак у завичај, мада га део богова узима у заштиту, издваја се лик његове супруге, „верне љубе“, Пенелопе, која стрпљиво и упорно чека његов повратак упркос неповољним околностима, упркос сумњи да је заувек нестао на путу и упркос бројним просцима који практично кампују у њеном дому ишчекујући и захтевајући да се определи за брачну понуду једног од њих. За њих је припремила варку, достојна лукавства свог мужа, да одлаже своју одлуку док не изатка мртвачки покров за свог таста, Одисејевог оца Лаерта, варку о којој ће Лаза Костић написати чувене стихове:

„ко плетилца она стара,/ дан што плете ноћ опара“ и тако куповати време у нади у што скорији мужевљев повратак. У Џунићевој причи „Зидови“, случајно или не, Гена такође више од двадесет година чека на повратак свог мужа Микајла из Америке, где је отишао недуго након њихове свадбе. Међутим, за разлику од Пенелопе, која је затруднела пре Одисејевог одласка у тројански рат, Гена остаје, како то вели наша народна епика без „од срца порода“, односно без детета. Бављење дететом, за којим повремено чезне, битно би јој олакшало тај предуги период чекања, који је и у њеном случају био праћен „непростојним понудама“ што мушкараца из села, што намерника, какав је био онај који плете конопце. „Она међутим није желела да буде бесна кучка нити да јој ико спомиње задњицу“ (Џунић, 1957, стр. 94), објашњава наратор Генину одлуку да одбије своје „просце“, односно удвараче, и још: „И, да би се одбранила, и њих и тих сећања (како су је позивали Петар, Јанко и Марко, прим. аутора), она им је показивала шипак“ (стр. 95). Петар, Јанко и Марко синоним су за множину, не ознаке конкретних индивидуа, док се задњица помиње у тексту приче више пута у склопу изреке „волиш да стављаш задњицу другима у skut, не било ти је“ (стр. 98), која има улогу прекора и опомене, односно која морално жигоше такво сексуално промискуитетно понашање као друштвено неприхватљиво. Ту изреку ће поменути и Микајло кад се врати из Америке, али с другим значењем.

Да бисмо се приближили срцу драме усамљене жене и беле удовице, односно супруге чији се муж налази далеко и са којим није у контакту – јер то тада није било једноставно ни лако изводљиво, а притом сасвим је лако могуће да су обоје били неписмени, што додуше прича не помиње – треба описати приповедни поступак који Џунић користи и коме ће остати склон и у свом првом роману *Виноград Господњи*. За разлику од традиционалних реалиста чији је текст фокусиран на догађаје, мисли или поступке ликова, који се јасно и рационално мотивишу, често са позиције свезнајућег приповедача, код Џунића срећемо неку варијанту психолошког реализма и скривеног наратора ограниченог сазнајног домета, који тежи да продре у унутрашња стања својих ликова занемарујући тзв. спољашњу стварност и догађаје као конститутивну јединицу наратива, приче или поглавља у роману. То наративно понирање

у психу ликова у Џунићевој причи треба да дочара нешто што је по дефиницији до краја нејасно, без коначне форме, у нијансама и испуњено неодређеним или контрадикторним жељама и стањима.

У овој причи аутор настоји да тим приступом изнутра сажме и предочи један подужи период нечијег живота у коме се, како се то колоквијално каже, не дешава ништа, односно ништа вредно помена, па се прича фокусира на оно што је истинска енигма и за саму Гену, као и за остале у селу, како преживети без мужа и задржати добар глас, односно не окаљати породично име. Тај друштвени императив супружничке верности од хвале вредног идеала постаје за оног који је принуђен да га се придржава свакодневна мука, посебно стога што се та борба између природног нагона и друштвене забране одвија унутар јунакиње ове приче. У реду, на забрану подсећају жене из села својим неутемељеним прекорима и пребацивањима чији циљ и јесте да одврате од помисли да се учини неверство, дакле, да делују превентивно. Међутим, сама Гена је интериоризовала те норме и забране и оне су део њене самосвести, да не кажемо њеног суперега, тако да и у случају конопчара, који је очито привлачи и који за разлику од „Петра, Јанка и Марка“ из села није неко ко по свој прилици жели да задовољи своју страст и нестане, већ нешто искрено осећа према Гени, она није у стању да превлада ту унутрашњу препреку, почини прељубу, пода се уживању и живи касније с грижом савести и могућим сеоским прекором. Овако предочено, делује да је Гена хероина еротске драме која је на ивици трагедије, што није случај у причи, али јесте то да прича „Зидови“ заправо показује да су забране подигле те зидове око идеала чедности или верности, и да су ти зидови од онога што је природно у свакој особи и Гену начиниле сужњем или затвореницом без кривице који годинама мора да испашта у околностима које надилазе њене моћи резистенције.

Па ипак, Гена успева да се одупре и својој жељи и удесу погодног случаја, са конопчарем и косцем, када је замало била у ситуацији да прихвати „да му се пода“, међутим Џунићева прича није својеврсна реплика прича Милована Глишића које славе идеал трпљења, верности или честитости, већ указује на унутрашњу драму, неправедно искушење коме је изложена „крхка“ јединка и неизбежне психолошке последице таквог дугог трпљења. Ово по-

следње ишчитава се из Генине аутодеструктивне жеље да је Микајло, после силног избивања, удари, односно у томе да прихвата да у његовим очима носи кривицу за преступ који није починила, односно за искушење коме се двадесет година одупирала. Као да јој та казна, ударац и понижење, треба да надокнади све што је претрпела, односно као да та казна треба да буде самокажњавање туђом руком, руком свог мужа, што је сложена последица која у себи садржи и жељу за блискошћу и жал за пропуштеним, године самања и потискивања еротске жеље, туђе непристојне понуде и неутемељена оговарања. Колико је фама у једној затвореној и малој заједници каква је сеоска јака и убиствена видели смо на примеру Миљане из истоимене приче, која добија батине и од свог оца и од будућег мужа, али овде ће оне изостати, можда тек због Микајловог умора.

Но, и у томе је својеврсни обрт којим се прича „Зидови“ завршава, када на његов покушај телесног приближавања она одгурне његову руку, правдајући се његовим умором. Његова реакција је коментар: „Живела си и ти“ (Џунић, 1957, стр. 118), уз подсећање на некадашња оговарања да је своју задњицу лако стављала мушкарцима у скут. Прихватањем непостојеће кривице, Гена жуди за казном, док Микајло унапред прихвата оно што и за њега делује као природни закон. Овај везник „и“ у изразу „и ти“ јасно говори да ни он у Америци двадесет година није седео „скрштених руку“, али ето, да ли због умора или накупљене мудрости и живота у другој култури, он подразумева да је то и са њом био случај, што га асоцира на гласине које су колале о Гени још док је живео у селу као младић и пре него што су се венчали. О утемељености тих гласина из текста приче тешко можемо да закључимо шта их је изазвало, али је јасно колико су оне неутемељене и неправичне биле из Гениног статуса Пенелопе или верне жене која необљубљена чека свог мужа дуже од двадесет година. Можда у тим гласинама, сасвим андрићевски, треба тражити усуд лепоте, да се они који су је недостојни труде да срубе и свале у бласто оно што не могу да имају а што их болно привлачи, као типична освета немоћних мушкараца привлачној девојци.

За неког ко има смисла за иронију, овај обрт делује као ироничан одговор који сам живот даје високој вредности верности или

супружничкој честитости. У Хомеровом епу, који се одвија под упливом богова, када се остарели супружници, неодустајни Одисеј и верна Пенелопа, после двадесет година нађу у брачној постељи, богиња Атена их за награду подмлади. Код Џунића нема ни награде ни казне, тек уморно разумевање императива живота којима Гена није подлегла, али је слагала да јесте. Није Џунић тако дубок ни суптилан психолог, али је изнедрио ситуацију о којој се може шире размишљати. Гена није одбијала своје удвараче, нити одустала од сексуалног чина са оним који прави конопце и са косцем из страха од мужевљеве казне, па ни због могућег сеоског жигосања, већ стога што нешто у њој то није дозволило, што смо назвали суперего. Али ту није реч тек о репресивном деловању моралне норме, јер то не би било довољно, већ, по мом домишљању које може да пређе и у читавање (а шта је добра интерпретација ако макар делимично није и читавање), посреди је осећање да то на шта би Гена пристала није то што жели или чему интимно тежи, чега не мора бити свесна нити у стању да вербално оспољи, али што њено тело боље зна од ње саме, боље и од њеног нагона, који је јак, али тренутан, и од забране и норме, који су вештачки и наметнути.

Да ли је ту реч о испуњеном односу који она као већ удата жена не може изнова да успостави, у заједници која то не би разумела а још мање прихватила, о разводу и поновној удаји која би је пред собом учинила чистом, али на шта ни не помишља јер је то за заједницу и време у коме живи незамисливо, не само неизводљиво, тек њено тело не пристаје на привремена и краткотрајна задовољства која би била испуњена гризодушћем и сигурном осудом других. У неку руку ова прича описује тријумф морала који никоме није донео никакво добро, који се не слави и не препоручује, али који чудно коинцидира са егзистенцијалним избором јединке која усамљена и незадовољена пати, ничим заслужено стављена у искушење које скоро да надилази снаге светаца.

ВИНОГРАД ГОСПОДЊИ

Роман о „Проклејтој“ Јерини

Први роман Слободана Џунића, *Виноград Господњи*, издање *Минерве* из Суботице из 1959. године, већ на први поглед указује на две ствари: на језичком плану романа доноси продор дијалекта, иако је

и даље његова употреба суспрегнута и праћена преводом⁵, док се на тематском плану наратија фокусира на један женски лик, лик Јерине. Џунићев први роман има свега неколико ликова, па је и по томе заправо једна предимензионирана и растегнута новела, али фокусирање на лик Јерине као да потврђује да је и аутор био свестан да су му женски ликови упечатљиви и драматуршки ефектни. Тако Јерина наставља низ после ликова Миљане и Гене. Ако смо за претходна два носећа женска лика нашли корелат у страним литературама, и то још античкој, у Антигони и Пенелопи, прва која штити принцип љубави и властитог избора по сваку цену, док се друга придржава принципа верности упркос свему, за Јерину је теже наћи такав корелат, али је јасно да је и она конципирана на исти начин, као лик једног искључивог опредељења. Чудно је то што је њено опредељење оно које обично заступају или носе у себи мушкарци као они који су везани за земљу и имање, и који су „природно задужени“ да се брину о обрађивању земље и очувању имовине. Јерина у Џунићевом роману *Виноград Госјодњи* није стекла оно што породично поседују, то је учинио њен муж Јосим, који је подигао кућу коју по величини и богатству пореде са турским ханом, али Јерина је та која се грчевито противи да имовина коју поседују буде угрожена, односно да се заложу да би њихов син Ђорђија исплатио своје дугове. Почетак романа обележава инцидент у винограду када Јерина настоји да физички онемогући свог мужа да потпише њиховом сину меницу.

⁵ Ево једног примера, када говори Јерина: „Арно, де. Напрај тека, убиј ме. Па лепо, уради тако, убиј ме. Шта чекаш...“ (Џунић, 1959, стр. 13) Ово је атипично решење које је сасвим нереалистично: непосредно након говора лика у дијалекту стоји тај исти израз исказан књижевним стандардом. Превод се обично решавао фуснотама као пратећом опремом текста или паратекстом. Фусноте се не сматрају саставним делом основног текста, него видом уредничке интервенције и спољашње опреме текста која је намењена читаоцу. Овако испада да се један лик обраћа другом који припада истом миљеу и истој говорној заједници двојак, консекутивно се превдећи. За тим са становишта комуникације нема никакве потребе, а са становишта сазнајно-психолошког профила лика тако нешто је мало вероватно, јер је Јерина замишљена као неписмена особа, односно као особа која се на документима потписује тако што ставља отисак свог палца. Код Џунића нема ликова надмених интелектуалаца који би парадирали својом ученошћу, па да у истом исказу користе оба идиома, стандардни и дијалекатски.

Када је реч о композицији овог романа, његова драматургија није посебно сложена. Независно од интерне поделе на поглавља и краће наративне међуцелине одштампане у курзиву, можемо издвојити условно три целине које нису поређане временски линеарно: у првој пратимо Јосимово стицање и Јеринин отпор потписивању меница; друга нас упознаје са атипичним карактером Ђорђије као детета, који ће се извргнути у самовољног младића и сина-распикућу и трећа целина, најдужа и доминантна, у којој Јерина пати и луди, пати због њиховог наглог али логичног осиромашења које је узроковао њихов син, због губитка угледа и прераног одласка мужа, што је праћено општом поругом која се посебно малициозно испољава према Јерини. Овде можемо допунити њен лик: она је пример пропале имућне сељанке, мајка својеглавог и распусног сина на којег није могла да утиче и с којим нема сувислу комуникацију, баба Ђорђијиног сина Колче, који јој је утеха, али ће је и он напустити, што због одрастања што под утицајем средине и нарочито због лика поткивача. Поткивач изнајмљује под кирију подрум у њиховој кући, испод Јерининих просторија, те бука од обављања заната и галама коју праве посетиоци додатно понижава и узнемирава Јерину, као и увреде које јој поткивач упућује називајући је просјакињом. У завршној фази своје, назваћу је психозе, Јерина лута по селу и моли за хлеб, онда протестно виче и оптужује да јој раде о глави, односно да су је опљачкали или да је гађају камењем.

Логика њене деградације је јасна и она је директно пропорционална њеном социјалном паду и разбијању породице, али није јасан психолошки механизам који стоји у позадини те деградације. Када се „подвуче црта“, може се рећи да је она лик жене која пати једнако из емоционалних и социјалних разлога, због губитка онога што су стекли, синовљеве наopakости и увреда средине којима је изложена, те потпуне усамљености у којој живи након мужевљеве смрти. У неку руку може се упоставити веза између начина на који је Јосим стицао, односно куповао земљу и подигао кућу и Ђорђијине небриге, лумповања и распикућства. Јосимов начин је, у најкраћем, превара, а Ђорђијино расипање нечасно стеченог и као да се тиме заокружила некаква поетска правда у свега две генерације. Ипак, у средини те кружнице, испашта Јерина као жена која се није противила мужу док је неморално стицао, али јесте

сину који расипа, дакле, особа која није протагониста ни стицања ни расипања, али преко чије се психе преламају те драстичне промене. Отуда делује као недужна жртва обе тенденције: императива стицања по сваку цену и аутодеструктивног трошења.

Гледано интерно, унутар Џунићевог опуса, може се уочити шта је то битно ново што Џунићев први роман *Виноџраг Госџодњи* доноси. Оставши унутар сеоског микрокосмоса своје књижевне имагинације и задржавши свој „патентирани“ поетички манир да хронотоп или време и место радње држи у измаглици неодређености, мада са успутном копчом или експлицитном референцом на Стару планину, али без других конкретних топонима, Џунић се определио за идеју која је била блиска многим реалистима и натуралистима у другој половини 19. века, а то је да наративни фокус са појединаца и породица премести на смену генерација, дакле да историзује породичну биографију или да усвоји генеалогички модел. Но, како га, као што видимо реконструкција историјских епоха или биографија одређених миљеа није занимала, он се определио да прати свега две генерације, па и њих овлаш, заправо не конкретизујући ни, рецимо, Ђорђијине пословне промашаје нити пописујући иметак који су Јосим и Јерина стекли. Оно што је писцима који су следили генеалогичко-породични модел било битно јесте да прате промене унутар породица током времена, из генерације у генерацију, често следећи путању од стицања, успона и социјалног етаблирања преко доба кризе до деградације и евентуалног гашења породице. Читав тај социјално-културолошки конструкт, промена начина живота уз социјални успон, не занимају аутора који се „гибоновски“ фокусирао на „опадање и пад“ ове породице који је проузроковао син док је терет пропасти највише погодио мајку у том породичном кругу.

Треба нешто више рећи о узроку пропасти ове породице којој не сазнајемо ни презиме, што се може разумети и као вид легитимне поетичке редуције и удаљавања од реалистичке традиције. У мотивационом механизму Ђорђијине назовимо је распусности Џунић је настојао, не нужно свесно, да сплете два различита пресудна мотива, један биолошки или генетски, други моралан или моралистички. Наиме, Ђорђија је од малена приказан као „чудно“ дете, које одудара од друге деце, и ту је посебно упечатљива она сцена

када га Јерина затиче у воденици, у мраку покривеног брашном, како се играјући сипа воду у воденични механизам, тамо где испада брашно, што доводи до његовог згрушавања које зауставља рад воденице и процес млевења брашна. Већ та дечја игра, како је разуме Јосим, изазива штету, као што ће његово младићко понашање, лумповање у кафани, честа промена коња којег јаше, несталност занимања (качкаваљџија па џамбас) увек бити повезано са трошком, губитком времена и, генерално, неуспехом. Но, Ђорђија је као младић син имућних родитеља који се понаша као стереотипни наследник *nouveaux riches* културе. Дакле, Ђорђија је од малих ногу показивао проблематичне склоности (наследни фактор), које су му у новим околностима омогућиле да их испољи као онај који расипа оно што су родитељи стекли, доживевши релативно брзо, дакле за живота, да „ужива“ у горким плодовима своје безобзирности (морални фактор, такорећи наравоученије). Овде није поента у психолошки продубљеном профилу Ђорђије или Јерине, ни било ког од других ликова у роману, већ у Џунићевој склоности, и то је тај његов крупан искорак у односу на претходне књиге, који се надовезује на преузимање генеалогског модела породичног романа, да покуша да ослика или обликује не само ликове које пате, него оне који пате због своје кривике, како би се то аристотеловски рекло (а дефинитивно су Џунићеви ликови протагонисти једне драме иако се јављају у прозној форми романа), већ ликове који припадају корпусу тзв. негативних јунака.

Са феноменом зла Џунић се срео као аутор ратних прича, у којима је зло згодно дистрибуирано непријатељским војницима, док су виновници конфликта, попут суседа Митра у причи „Зрна“ оправдани оскудицом а не личном злобом, или похлепом и преваром коју је доживео на својој кожи, у случају Давида у причи „Њива у Рудињу“. Са примерима оних који одударају срећемо се у причи „Амбис“, где се први пут уводи мотив психичког поремећаја, док, занимљиво, нема других примера злих или поремећених ликова у књизи прича *Глади*. У роману *Виноград Господњи* готово сви су ликови обележени нечим негативним, иако и овде већина инклинира ка томе да су више поремећени, било психички било морално, него зли. Јосим је склон превари, Јерина пати због породичних престапа мужа и највише сина, Ђорђија је обе-

лежен и наследно и морално, па чак је унук, Колча, иако детиње изворно неискварен, под двоструким негативним утицајем, пропасти куће, губитка угледа укућана у селу и тензија између оца и бабе, односно под утицајем средине, па самим тим преузима њене представе и предрасуде. У ствари, и саму средину треба видети као један неиздиференцирани колективни лик, оних који се сеиरे над пропашћу Јерине и који одапињу отровне стреле подсмеха и увреда на њен рачун. Једини који је из те групе индивидуализован јесте лик поткивача, репрезент средине, у неку руку још пакоснији и насртљивији од ње.

ИРОНИЧНА ПОУКА МЕЂУПРИЧА

Треба нешто рећи и о, како сам их назвао, наративним међуцелинама означеним курзивом. Дате су у форми кратких прича иза којих, као и код основне нарације, стоји иста невидљива и неутрална наративна инстанца у трећем лицу, која сажето предочава судбине људи који немају непосредне везе са радњом романа. То су људи из села чија је судбина прерасла у неку врсту поучне приче (Cautionary tale), а њихово име је у колективном сећању постало асоцијативни маркер за неку црту личности, склоност или егзистенцијални исход. Ове кратке приче као да имају улогу интермеца или кратког предаха од радње романа, одводећи нас у неозначену прошлост. Тај је поступак познат на филму, не кажем да је одатле преузет, када слика једне епохе прелази у другу понекад праћена гласом наратора или натписом на екрану чиме се упућује на нови временски контекст. Окидач за овај прелаз из неозначеног времена радње романа *Виноград Господњи* у још мање маркирану прошлост јесте помињање нечијег имена које у свакодневном говору служи као подсетник и опомена. Таквих је „прича“ или наративних интермеца у роману седам и они радњу романа отварају према предању и легенди. Ипак, ма колико те међуприче носиле патину прошлости и деловале необично, оне немају за циљ да уводе у рецепцијски хоризонт и семантику нарације натприродно значење.

Прва међуприча подсећа на неког Салтирађија који се дуго и доследно кавжио са својим комшијом, па кад је тај комшија умро, Салтирађија је за њим највише жалио. Штавише, како текст каже, почео

је да цвили, стење, односно: „урличе Салтирађија као жена и бик...“ (Џунић, 1959, стр. 21). Ова међуприча почива на парадоксу увида да иза дубоког непријатељства постоји трајна везаност која непријатељима осмишљава живот, и кад неко од непријатеља умре, онај ко преостане, уместо да тријумфује, што сви очекују, он осећа ненадокнадив губитак, као да му је измакнут смисао живота као тепих испод ногу. Овде треба препознати и нешто ироније како у смислу, тако и у приповедном предочавању овог парадокса. Онај који мрзи није свестан у којој мери емоционално и егзистенцијално зависи од оног кога страствено мрзи. Међуприча се наводи зато да би се истакла поента коју изговара лик колектива: „Прави Салтирађије, видећеш... Бију се, а после ће, кад помру, плакати једни за другим...“ (стр. 19).

Овде треба скренути пажњу на сложени ефекат ироничних поука које носе ове међуприче. Поред тога што преко предања везују прошлост са савременошћу, где предање има исту улогу као на пример епска или лирска песма, па чак и као античка биографија или средњовековна житија, да поједине догађаје и судбине сажме у поучне примере, како се треба понашати а шта треба избегавати, дакле да понуде парадигматичан или узорит модел, оне спајају комично са одбојним, односно комичном, какве су јавне свађе или породични циркус у коме учествују Јерина и Ђорђија, придаје одлике одвратног или гадног. То су неке од основних одлика тзв. естетике ружног или одбојног, која је била блиска натуралистима, па и домаћим писцима тзв. прозе новог стила, која ће остати најпознатија под именом стварносна проза и која ће свој узлет доживети у нашој књижевности шездесетих година прошлог века. Њеним се родоначелником сматра Драгослав Михаиловић, а најбољим представницима Милисав Савић, Видосав Стевановић, рани Мирко Ковач и Живојин Павловић, чију сам књигу кратких есеја *О одвратном* из 1972. имао у виду, где он излаже своју поетику као писац и редитељ. Сада констатујем сродност ефеката Џунићевог романа и поетике стварносне прозе, не сугеришући да је био њихов претеча.

Друга важна асоцијација, читалачка и књижевно-историјска, коју сам имао јесте везана за начин на који је Достојевски обликовао „карамазовштину“ својих јунака у роману *Браћа Карамазови*. Прецизније, то је начин на који је стари Карамазов, отац, изазивао саблазан код својих суграђана јавно се проказујући као недостој-

ни грешник, дакле спајајући у свом назовимо га наступу, такорећи перформансу, као и у својој фигури, елементе карневалске игре која је поспрдна, детронизујућа, али и здраво смешна, са оним што је мучно, одбојно, контрапродуктивно и наизглед бесмислено, а што собом носи или „емитује“ тај чин јавног самопонижавања и исповедања својих мана и почињених нискости. Тај други моменат, ефекат мучног који изазива самопонижење, назвао бих мелодрамским карактером његовог текста, и ако му одузмемо иначе сложenu везу коју успоставља са етиком и улогом хришћанске религије, исти тип мелодраме налазимо и у Џунићевом роману, код Јерине, што у сценама породичних свађа на отвореном, што у завршници романа када су њене оптужбе да је други злостављају, краду и гађају камењем, повезане са прогресивним процесом њене психозе. За мелодраму и мелодрамско у роману можемо се питати носи ли у себи катарктички потенцијал, да ли му уопште тежи, односно шта би била њена сврха, у том огољеном и амплифицираном (појачаном и умноженом) приказивању нечије патње. Ово питање постављам генерално, имајући у виду ову врсту натуралистичке етике, или још сложеније, овај спој карамазовске мелодраме која, као што знамо, води у оцеубиство, и спектакла самопонижења који изазива рецепцијску одбојност без икакве поуке. Ето, нека питање остане да виси у ваздуху, можда подстакне неког од читалаца да се њиме позабави.

Друга међуприча је варијанта прве, с тим да је пријатељство и блискост Палалеје и „његовог исписника“, чинило ону срж или спојницу у њиховом животу, да би кад је исписник умро, и Палалеја убрзо кренуо његовим стопама. Ипак, овде је коментар колектива супротно кодиран од оног у првој међупричи: „’Матер’, говорили су неки људи, ’да неко умре зато што је умро неко други, који му, на крају, ни род ни помози бог није, па то је да пукнеш од смеха, да умреш од муке...’“ (Џунић, 1959, стр. 54). Ето, пријатељска или исписничка блискост, у чистом платонском виду, без интереса или рођачке везе, код колектива изазива подсмех, али и неку чудну „муку“. У тој муци тешко је уочити нешто конструктивно и рационално, рецимо отпор према нечему што би се могло назвати некрофилном везаношћу за пријатеља код Палалеје. Јер пријатељство, али ни било која друга врста љубави, не подразуме-

ва самослабљење и губитак воље за животом кад неко близак премине. Међутим, ово да „умреш од муке“, без обзира колико по облику било „фигура говора“, као да упућује на извесну перспективу нискости из које је изговорено, која би била на супротном крају од, рецимо, похвале за нешто што бисмо могли да означимо као племениту верност (рецимо код паса, код којих има примера да неки губе вољу за животом након смрти свог власника) или претерану духовну или емоционалну приврженост, која, кад нестане вољене особе, незауостављиво води у властито поникнуће (нек и нас мало понесе овај тугаљиви песнички жар).

Није ми овде циљ да подробно анализирам сваку од седам међуприча, мада ћу касније поменути још неку, већ да скренем пажњу на то шта је Џунић њима постигао уграђујући их у структуру свог романа, ипак као нешто што штрчи или као нешто што остаје добрим делом страно тело у, како су некад говорили, органском ткиву књижевног дела. Међуприче имају две основне функције: да основној нарацији романа додају временску дубину и друштвену ширину, односно да се преко коментара које изричу неименовани сусељани обликује колективни лик средине у којој живе Јосим, Јерина, Ћорђија, Колча и поткивач као једини који су индивидуализовани или обдарени привилегијом имена (сем поткивача), баш као и ликови из давнина у међупричама, наоко поучним, али двосмисленим.

А *propos* стварносне прозе, није тешко уочити њену темељну и репетитивну поетичку склоност, да обликује ликове са друштвеног руба, изузете, прогнане или обележене неким недостатком, болешћу или почињеним преступом, односно да средине или миљеа у којима се радња дешава, по правилу неке забачене провинције, предграђа или села која се налазе у фази своје биолошке и моралне дезинтеграције, често као код Џунића обликујући један колективни карактер, а који се одликује нечим саможивим, сировим, безосећајним, злурадним, осветољубивим и насилним. Навешћу примере *ad hoc*, било да је то *Смрт њосиодина Голуже* Бранимира Шћепановића, *Животије леј* Александра Тишме, приче из *Бујарске баракe* Милисава Савића или познати протагониста новеле Драгослава Михаиловића *Кад су цвешале њикве* Љуба Врапче или Љуба Шампион, који ће позајмљен васкрснути и у наше време у сценарију

хрватског писца Анте Томића и филму *Karaula* Рајка Грлића у лику Љубе Пауновића који тумачи Сергеј Трифуновић.

„Поука“ коју средина упућује Васи, који добија сина тек након двадесет година брака и дете му одмах умре, у суштини је иста као и она старозаветна из Књиге проповедникове или из античких трагедија: најбоље за човека није овакав или онакав живот, већ не родити се, а ако се и роди, што пре отићи са овог света. Васа неу-тешно тугује и опија се јер не може да поднесе терет трагедије, док га колектив прекорева на један безосећајан и заправо карневалски начин, а не онај рецимо стоички, да научи да се рационално носи са свим обртима и ударима којима га судбина излаже: „ ’Жеља му вашар да прави, ето у томе је ствар,’ говорили су људи, ’ми бисмо и ове живе побили, ми бисмо и себе побили што смо живи, а он, уместо да је срећан што се дете није мучило него одмах умрло, уместо да се смеје што му је дете било паметније од свих нас, он плаче...’ “ (Џунић, 1959, стр. 82). Проблем Џунићевог романа је што тај став колектива виси у ваздуху, није укључен у мотивациону схему радње, нити је колектив детаљније профилисан и дубље ин-волвиран од позиције неког споредног античког хора или резонера у класичној драми, који радњу посматра са стране и коментарише.

Највеће одступање доноси међуприча о Милку кога је најпре локални свештеник тужио јер му није платио довољно за сечење славског колача, да би се онда Милко жалио владици у црквеној порти да му дотични свештеник није платио за канту сира иако су Милкова деца код куће гладна. Копча две међуприче и основне радње романа јесте у слици или ситуацији вашара или циркуса, како га колектив доживљава и назива, а што очито обухвата сваки догађај који је изашао из оквира четири зида и постао јаван, а у себе укључује елементе конфликта, па се сматра неком врстом сра-моте и изазива смех и подсмех колектива.

А, у ствари, све три ситуације нису комедиографске него мелодрамске, дакле не изазивају здрав смех и поругу над недостатком који је лако отклонити, већ је реч о случајевима који припадају друштвеној патологији, па подсмех нечему са чим треба саосећати и реаговати и помоћи чини да тај који се подсмева, дакле цео колектив, такође припада том социјално патолошком мозаику. Пропала Јерина која се свађа са сином, проси или прозива неименоване дру-

ге због крађе или злостављања, човек који се годинама опија због смрти детета, као и човек који се дрзнуо да се успротиви свештенику сакривеном иза ауторитета цркве због његове безобзирности, цркве која је иначе настала као црква прогоњених и сиромашних, и чије учење проповеда милосрђе и једнакост свих божјих створења, све су то мучне мелодрамске ситуације, од којих тек последња носи јасан критички потенцијал и политичко значење. И управо то одудара у роману *Виноград Госјодњи*, јер у основној радњи нема ликова свештеника, али ни мотива закинуте или искоришћене сиротиње. Занимљива је и подударност мотива канте сира који се јавља и у причи „Зрна“, као повод за размирицу, и оба пута у контексту живота ликова на социјалном рубу. Понашање Милка је сасвим карамазовско, посебно што је и стари Карамазов имао своје перформансе пред представницима цркве, и не чуди што га наратор означава као „човека-вашку-бумбара“ (Џунић, 1959, стр. 111), дакле као неког ко је с једне стране безначајан, а с друге напоран и досадан и тешко је отарасити га се. У ствари је неко ко кршећи грађанску пристојност разобличава лицемерје друштвеног морала, па испод углађености и достојанства избијају претње уместо разумевања, прогон уместо помоћи и заштита класног друштвеног система уместо програмске једнакости.

Заправо, таква је и наредна прича о Јовану-радикалу, политички конотирана а без директних веза са заплетом романа. Јован-радикал је председник села који је отишао у град по инвалиднине сељака, учесника рата, а у село се вратио везан, с причом да су га усред бела дана опљачкали на путу док је носио новац. Прича у подтексту сугерише превару, али и потпуну незаштићеност сељака, које по свој прилици плјачкају и они који су изабрани (или постављени?) да их политички представљају.

ТЕЖИНА СТИЛА, ПИСАЦ ЈЕ АТЛАС, НЕЈАКИХ МИШИЦА

Полазећи од става да је реченица највеће књижевно дело, што треба читати и као афоризам-парадокс и подсећање да је реченица основна ћелија текста, да парафразирам ону марксистичку мисао о односу породице и друштва – навео бих више примера реченица Слободана Џунића из романа *Виноград Госјодњи* које ће непосред-

но показати „реторику прозе“ или приповедни стил овог романа, односно неке специфичне стилске црте.

И, без срама и зазора, са неким посебним, мутним и јетким уживањем, са злурадошћу неком према себи и свету, са неким сладострашћем пуним горчине и отрова, без икаква посебна спољна повода и нарочита циља, чинило се, узела је да у те позне, јесење дане свог животног лета открива своју голотињу, голотињу дома у коме је годинама дотле трајала (Џунић, 1959, стр. 8).

Ова реченица са самог почетка романа карактерише одлуку главне протагонисткиње коју без психијатријске дијагностике не можемо прецизно именовати. Но, Штанцлов персонални наратор, који се скрива иза Џунићевог приповедања, не штеди на две ствари, на придевима и на реченичним уметцима. И једни и други највећим делом покривају исту област значења: посебно, мутно и јетко уживање је скоро исто као и злурадост, као и сладострашће пуно горчине и отрова. Уметак „чинило се“, који сугерише дистанцу непоузданог приповедача овде је сувишан, односно дезавуисан прецизним увидима и распричаном синонимијом приповедне реторике. Наратору се ништа не чини, него као да све поуздано зна, шта протагонисткиња чини и од којих се мотива и емоција састоји то што чини. То је једна од неуједначености у приповедању које настоји да стекне легитимитет кохеренције и уверљивости.

Друго искакање доноси уметак „без икаква повода и спољна циља“, који је дат у неодређеном виду придева којим се наратор не служи и који није карактеристичан за крај из којег потиче, мислим ту и на књижевни стандард, јер би требало: без икаквог повода и спољашњег или спољног циља. Ова „андрићевска резонанца“ као да је била потребна аутору који у години објављивања романа има тридесет осам година, да ојача статус академски озбиљног аутора. Трећи моменат који уочавам у овој реченици је једна помало незграпна лирика, којој ће Џунић бити склон у овом роману и која неће увек бити незграпна. Мислим овде на „јесење дане свог животног лета“, дакле јесен лета које треба да укаже на јесен живота као доба зрелости и почетка опадања виталних снага, као рецимо у упечатљивом и успелом наслову студије Јохана Хојзинге *Јесен средњеј века*. Није најсрећније решење ни помен Јеринине одлуке

да „открива своју голотињу“, јер одмах иза зареза иде објашњење да је реч заправо о откривању голотиње свога дома, што је такође метафоричан израз за онај почетни говор, „без срама и зазора“, о стању у коме се дом нашао, мада, како сам већ истакао, и о стварима за које Јерина умишља да јој се дешавају (да је неко огољује крадући јој ствари и да је неко гађао камењем). Израз којим се ова реченица завршава, „трајала“, такође носи поетски потенцијал, сада успешан, јер се уместо денотативног израза: дома у коме је годинама дотле живела употребио овај: трајала, а и тај израз сугерише једно, како бих га назвао, тегобно осећање живота као неког терета, или бар као равнодушног постојања без много животних радости.

Следећи пример долази већ са наредне странице и то је пример занимљивог драмског поступка када, како нарација каже, Јерина „у мислима“ разговара са својим мртвим мужем, Јосимом. То је по свој прилици неми разговор, ако је у мислима, иако, рецимо за потребе позоришне или филмске драматизације можемо да замислимо два типа решења, односно оспољења тог дијалога. У једном би то био Јеринин монолог који она изговара, дакле звучан а не унутрашњи монолог, у другом, рецимо филмском или телевизијском, могао би из off-а да се чује Јосимов загробни глас, односно да се чује глас који Јерина чује док с њим разговара, у мислима или у солилоквијском монологу. Јерина му поставља три питања: да ли је она палавра, шта је и да ли је ово што он види?

И ова питања осликавају превласт синонимије, односно гомилање наративних делова сродних по смислу. Палавра је реч турског порекла и означава, у женском роду, брбљиву особу. Мада Јерина није обична брбљивица, него особа која, како нарација рече, разголићује беду и пад свог дома пред другима. Друго питање је филозофско: шта је она, са допуном: да ли оно што он види, што се може разумети да ли је она оно што је постала, дакле палавра, односно жена која без зазора јавно износи своју срамоту, а није више оно што је била, а што памти њен покојни муж с којим разговара у мислима. Јосим, саговорник у њеним мислима, још више је филозофски расположен, чини се да му је загробни живот филозофски пријао (на крају, не каже ли Јован Христић у својој познатој песми да ће се блажене душе на Јелисејским пољима сите наразговарати,

у том дакле интелектуалном рају⁶. Па можда им се ту придружила и нека намучена сеоска душа, макар то била душа неког ко није на најпоштенији начин стекао своју имовину).

Елем, Јосим каже, хајде да га наведемо: „Шта сам ја, а шта ти? Нико не зна ко је ни шта је. Сваки човек је тама. Тамница за себе и за друге... Кад се овако живи и овако умире... Мислиш ли да си палавра?“ (Џунић, 1959, стр. 9). Ето, најпре ју је филозофски „извозао“, да би јој на крају, као искусан психолог-психотерапеут-психијатар вратио њено питање, нека се она а не он „млати“ њиме. Наравно, иронишем у овој анализи, у жељи да истакнем закључак да је овај вид разговора натегнут и превише учен, чак и за покојног Јосима, који се одједном показује као познавалац суштине људске природе, а да се нарација романа непотребно заплиће у антрополошке и метафизичке дубине, које заправо неће успети да оправда или испуни. То да је сваки човек тама⁷ долази тек страницу након што је нарација разоткрила сладострашће, уживање и злурадост у

⁶ То је свакако песма „Федру“, која се налази и у Христићевим *Сабраним њесмама* (Христић, 1996, стр. 133). Добро, Христићева песма је тужбалица у којој се лирски субјект обраћа Федру и констатујући: „живели смо/ у временима сасвим очајним“, заправо га моли да док буде шетао „са врлим душама, по острву блажених“, помене и „наше име“. Ако и не постоји могућност да се врлим душама придружи ни аутор песме „Федру“ ни намучена сеоска душа, ето, свакако постоји она друга могућност, да обе буду поменуте у разговору „блажених“.

⁷ Слободан Џунић у том тону или са таквом поентом завршава роман: „Тамница, мрак... Још кад сам ти то рекао... Што дубље гледаш, мрак све гушћи, тама црња...“ (Џунић, 1959, стр. 202), што говори Јосим, онај имагинарни с којим Јерина разговара у својим мислима. Но, томе ће супротставити исказ који би требало приписати Јерини, иако припада неутралној наративној инстанци, која стоји изнад и изван нарације: „Не!... Има човек на дну себе, у себи, једно зрно, лопту светлости“ (стр. 202). И један и други моменат, тамно-тријумфалистички и светлосарни, не постижу жељени уметнички ефекат. Драматуршки испошњена радња и више пута поновљена поента не нуде довољну текстуалну потку за тако тежак и резолутан закључак о људској судбини, мада се Јосимова изрека с краја романа може иронишно разумети као „извештај с оног света“. Тек зачуђује Јеринин изненадни оптимизам и налажење зрна или лопте светлости у дну свег оног мрака који ју је окруживао, штавише који јој је делимично и помрачио разум. Као да је аутор осетио потребу да на самом крају романа *Виноград Господњи* остави неутуљену провербијалну луч на крају тунела, макар и по цену кршења начела приповедне вероватности.

саморазголићењу. Ево да проверимо како се увид, или „теза“ да је сваки човек тама, тамница за себе и друге, уклапа у заплет овог романа. Ђорђија је чудно дете и распусни син, а Јерина под теретом губитка имања, статуса и угледа, а после мужевљеве смрти, у затегнутим и лошим односима са сином, окружена поругом и омаловажавањем средине, почиње да се понаша недостојно и почиње да губи здрав разум. Шта је ту толико тамно? Штавише, у оба случаја реч је о нечему што није тако често, али свакако није енигматично и нерашчитљиво, сем евентуално Јеринине тежње за самопонижењем, коју сам далеко упоредио са карамазовштином, јер обе имају за циљ да на властиту штету разобличе лицемерје других.

Треба рећи да, генерално, Џунићев стил у овом роману пати од помпезног и амплифицираног приступа, од тих продужених реченица препуњених понављањима лајт мотива и реторичком синонимијом. Понекад се рафалу придева придружи глаголска парада која има исти циљ: да појача утисак учинивши наративну ситуацију драматичном: „А њој се тада чинило да је и то оно што јој је потребно: да Ђорђију види таквог, како се због ње, зато што је она таква, топи и мучи, пати и страда; да је то оно што смирује и утишава ону њену мутну и јаку глад – да јој годи“ ((Џунић, 1959, стр. 12). Изнова скривени наратор зна оно чега ни протагонисткиња није до краја свесна, што јој се чини и причињава, па онда потцртава њено стање (топи и мучи, пати и страда), при чему није баш јасно како се топи (губи телесну масу, мршави?), свакако стална је та тугаљива лирика. Па онда мало мистификације (мутна и јака глад – гладна је чега, скандала и синовљеве пажње?) и уочени парадокс који ваљда осликава оно мрачно у човеку: да Јерини годи да својим мучењем види како се и њен син мучи зато што се она мучи, мада су његове реакције усмерене првенствено на то да је из јавног поља, када крене њен вербални наступ, врати у кућу: „И дешавало се тада још да би он, Ђорђија, шчепан и пресечен тим осмехом и тим погледом, тим њеним бесмисленим и многосмисленим: ’арно, де, убиј ме, шта чекаш,’ нагло престајао да плаче; хватао се за главу и бежао напоље као громом ошинут, или је поново узимао за рамена, и у њена рамена, плећке и цигерицу, у коске и крв, у њен будући гроб, не убивши је, још грубље но малочас, са много више мржње и гађења, заривао своје прсте, оне руке-менгеле“ (стр. 13). Руче-менгеле су један од тих лајт мотива које срећемо више пута у тексту нарације, а тај тип

грађења речи, сложеница, од две речи спојене цртицом, Џунић је апсолвирао још у ранијим књигама⁸. Сад колико је Јеринин позив сину да је убију „многосмислен“ нисам сигуран, у неку руку није ни бесмислен – сувисао је колико и свака псовка, клетва или увреда. Међутим, овај сам цитат издвојио због поновног поступка „рафалног“ навођења појмова, али сада из области људске анатомије, при чему се ненамерно из области денотације улази у област (ауто) пародије. Јасно је да син покушава да склони мајку с улице да их не брука и то тако што је практично повлачи за тело/рамена и увлачи у кућу, отуда улога ових руку-менгела. Међутим синовљеви прсти се „заривају“ (још један драматичан или појачан израз) не само у мајчина рамена или мишице, што би било логично, него, редом, и у: плећке и цигерицу, коске и крв, чак и у „њен будући гроб“. Ђорђија најпре као да постаје некакав касапин који на пулту уз рамена одваја и мајчине плећке и цигерицу, а потом зарива своје прсте у њене коске и крв, што је тешко и визуализовати, и, у финалу, зарива прсте у њен будући гроб, што је, језиком текста речено, заиста бесмислено, али не и многосмислено (опет поетизација, зашто није употребио придев вишесмислен?). Згодно је пародирати овакав стил и слике, које су, за пишчеву невољу, имале намеру да постигу нешто узнемирујуће и конфликтно, а постигле су нешто смешно.

О Бољем и о Големом, роман као пропуштена шанса породичног романа

У оном делу романа који је посвећен стицању, где је у фокусу Јосим, нарација нас кратко упознаје с његовим скромним пореклом: „Да се сећа трошне, усамљене појате на брегу у планини, појате са

⁸ Ево још примера из овог романа, који ми се заправо допадају: „... Тад је први пут, у тој игри уништења и ништавила, усред вашаришта-света, осетила онај бол-сласт, први пут га сазнала“ (Џунић, 1959, стр. 32). То тамно задовољство које Јерина осећа док провоцира Ђорђију и иде уз нос свету понижавајући се пред онима који су је двоструко недостојни, раније социјално, сада због својих антиемпатијских поруга које јој упућују, врло прецизно назива „отровном срећом“. Таква се срећа испуњена отровом, дакле лажна или аутодеструктивна срећа уклапа у жељени портрет Јерине као лика својеврсног психолошког бомбаша-самоубице, да анахронистички убацим појам из сасвим другог жанра и сасвим друге епохе. Још једна сложеница налази се на 47. страници, кућа-јама, која упућује на труд који нема краја око њеног одржавања и вођења домаћинства.

попуцалим и као пепео посивелим гредама и кровом од плоче, оне 'земуннице' у којој их је живело по десеторо. Сећа се једине, скучене и тавне собе у којој се улазило погнуте главе, у којој се спавало на земљаном, мокром и избалеганом поду на овчим и козјим кожама“ (Џунић, 1959, стр. 37). На несрећу романа *Виноград Госњодњи*, овакви, реалистички прецизни и упечатљиви описи чине мањи део његовог текста. Иако се тога нарација директно не дотиче, глад за стицањем код Јосима могла је да дође из ове праве глади, односно убогих услова живота у којима је одрастао. Са друге стране гледано, Јосим се, да шаљиво кажем, уклапа у „амерички“ или пионирски модел стицања: све што је стекао, стекао је сам, без наслеђа и туђе подршке, мада, понављам, не сасвим поштено.

Много који текст уме да нас пријатно изненади, па и затекне, макар појединим детаљима. Заправо читав овај пасус, сажет, детаљан и сликовит (било би сувише да се пренесе у целини), представља искорак из једне доста уопштене и репетитивне прозе, емоционално разливене и на моменте патетичне. У овом пасусу не да није тако него се завршава неочекивано једним развијеним осећајем за боје, која добија дубљу ефектну симболику: „Зидурине и зидови који су га, издалека, у памћењу, у трајању које није оно коме се присуствује, својим мрким подеротинама и истрошеним бојама, а нарочито једном посебном, руменкасто-мрком бојом која је извирала из оних разлепина, на њиховој спољној страни, гонили да мисли на комађе неког раскомаданог и мртвог сунца, сунца без ватре и сјаја...“ (Џунић, 1959, стр. 38). Није најбоље уобличена ова реченица, са конфузним вишком („у трајању које није оно коме се присуствује“), са одбојним суфиксима –ина (подеротина, разлепина), све то пада у воду пред једним де факто стихом, комади неког раскомаданог и мртвог сунца, који се у наставку непотребно разводњава плеоназамском сликом („сунца без ватре и сјаја“). То је довољно, неколико синтагми и једна слика, руменкасто-мрка боја која избија из зидова старих кућа које се распадају а које сензибилног посматрача подсећају на комаде неког раскомаданог и мртвог сунца. То је та песничка слика у којој препознајемо аутора приче „Снег (треници)“ из прве књиге прича, аутора прожетог блискошћу са завичајном природом и планином. Које је то раскомадано и мртво сунце нећемо сазнати јер то и није потребно, то је симболика боје земље од којих су начињени зидови. Боја цигле и блата

дата је као рефлекс неког давнашњег и давно мртвог сунца од којег није остало ништа сем ових зидова који се распадају, као боја некадашњег моћног царства или умрлог сунца-планете преточене у згаслу боју која окружује један убоги мизансцен од којег се бежи негде другде, јер негде другде се налази оно боље, где ће бити смештена и нова кућа, која је у једну руку кућа-хан, у другу кућа-јама.

Ту кућу-јаму помиње сам Јосим али не у форми ламента или вајкања, него скривене похвале резултату властитог рада. Иако му се Јерина привидно супротставља, односно проблематизује тај учинак питањем које значи чему толики труд око стицања и подизања нечега што захтева још већи труд око одржавања, она не износи ниједан контрааргумент и заправо прихвата као своје оно што је урадио њен муж. У реду, може се рећи да Јерина и нема другог избора, нити прилику да понуди, да то кажем шаливо, своју опцију развоја породице, јер нити се то од ње очекује нити се тиме жена у сеоском домаћинству бави, посебно што се овај мали диспут међу супружницима завршава Јосимовом претњом, која је дата у тексту у скраћеном облику („Крв ћу да ти...” – стр. 47), па је заправо и питање које је Јерина поставила, ма колико било излишно са драматуршког становишта јер ни на шта не утиче, са становишта патријархалних односа у којима се послушност жене подразумева, представља нећу рећи искру побуне, али вид бенигног неслагања свакако, у мери која је нормативно непожељна али емпиријски присутна.

А кад је реч о неслагању, онда кад оно наступи и постане озбиљно, у драматичним околностима, када се Јерина супротставља мужу да потписује синовљеве менице, које ће довести до губитка имања и породичног угледа, наратија посредно осликава то противљење: „А онај стари, ’дрти’, сећала се, као да не види, не чује више ништа – гледа сасвим изненађено, постао права ’тутумеја’”. На крстопутини је већ дуго, а не миче се, а не зна за који пут да се определи; и не види никакав пут, и не уме Ђорђију да убије или да га се одрекне“ (стр. 125). Ситуација се битно биолошки променила, Јосим је постао „дрта тутумеја“, или излапели старац, неодлучан, без става и снаге да га спроведе, а две су опције које Јерина у свом унутрашњем монологу помиње и обе су драстичне. Наравно, ово нису Јеринини изречени ставови, али они добро кореспондирају са логиком како тренутка, тако и горштачког менталитета (љута

трава на љуту рану). У избору или-или морају се одлучити између расипног сина, који је сам по себи највиша вредност, као наследник имена и имања, али који је пошао низ страну и на кога се више не може утицати и очувања онога што је, како се то обично каже, крваво стечено. У тој суштински измењеној ситуацији Јерина је та која јасно види како ствари стоје, али нема могућности да преузме водећу улогу нити вештине да убеди мужа да учини болну али неопходну одлуку. Тако да, у погледу неслагања, видимо да је поредак остао нетакнут, с тим што су женска и мушка страна замениле улоге, бар са становишта разборитости, пошто се у патријархату подразумева да мушкарац боље види и разуме. Међутим, улоге се нису замениле са становишта стварне моћи, јер је Јосим тај који потписује менице, упркос Јеринином инциденту у винограду и омогућава пропаст и породице и сина. Дакле, Јерина је та која брани патријархат, али јој је успех у тој борби онемогућен структурном поделом улога. Она није нека Шекспирова јунакиња, из неког од историјских комада, да сплетком учини оно што треба и сачува веће добро.

На више места у роману помиње се опседнутост ликова оним „големим“, разуме се, код Јосима и Ђорђије. Али док код лика оца та опсесија узима уобичајен и јасан облик, да се што више стекне, код Ђорђије је објекат те жеље расплинут и растегљив, посебно што, као што смо видели, кад поодрасте он наступа као типичан газдашки син који троши оно што није зарадио и не налази никакву вредност у томе (ни у томе што су родитељи стекли, ни у томе што он троши). У једном агону између мајке и сина експлицитно се јавља и тај појам големог и опсесија њиме: „Твоје: ’Ја хоћу голем живот да водим, да живим’. ’Големо’ те је убило, и нас је оно побило, и оног црног Јосима је оно убило, и детету ти је оно крв посисало, не ја!’ забадала је у њ свој поглед-пакао“ (стр. 100). За разлику од расправе с мужем која се изриче с подређене позиције или се води у себи, овде је отворена и жучна, али и то је допуштено у патријархату, да мајка кори сина. С друге стране, оно што говори Јерина као да сажима смисао романа, односно смисао њихове пропасти: неумерена жеља за претераним поседовањем. Истина, она не види да та жеља има два различита вида: код оца и код сина, да је једна здраво капиталистичка а да друга представља декаденцију и извитоперавање те жеље.

БУНТОВНИК С РАЗЛОГОМ ИЛИ БЕЗ ЊЕГА

Када га у једном тренутку Јерина пита шта је то чему тежи, „које то боље“, Ђорђија одговара: „Ко зна које. Нико то не зна... Големо неко боље!“ (стр. 131). Овде треба рећи да је Џунић могао од лика Ђорђије да начини упечатљив лик бунтовника без обзира био то бунтовник с разлогом или без разлога, како гласи наслов филма с Џејмсом Дином, који је снимљен баш 1955. године (не сугеришем да је утицао или могао да утиче на Џунића, тек коинциденција). Ипак, лик Ђорђије је остао, како је то један тип критике говорио, блед, или по Е. М. Форстеру, плошан, или недовољно продубљен или, по четвртима, неверљив. На страницама које му је подарио аутор да може да експлицира своје ставове, Ђорђија категорички одбацује начин живота својих родитеља, вредносно га дисквалификујући: „Нећу да будем грбав и сакат као ви, хоћу да останем прав и цео!“ (стр. 117), што се додуше може разумети и као одбијање да се бави тешким пољоделачким послом који деформише земљораднике. Нарација каже да је био према земљи не чак ни мрзовољан, већ равнодушан, па слети једна поетски интонирана реченица која упечатљиво осликава однос сељака према земљи, однос који је, подсетимо се, сентиментално био приказан у причи „Њива у Рудињу“: „Тек, није умео ни да је воли, ни да је мрзи – ни као жену, ни као дете, ни као гроб и успомену“ (стр. 104). У овом исказу наведено је све што је највредније или најсветије сељаку, а са чим се пореди земља и однос онога који је поседује и обрађује: жена, дете, гроб и успомена. Штавише, када га Јерина прекорева, употребиће исти онај аргумент, односно исто оно веровање, које јунакиња приче „Сетва“ поседује, да земља која се обрађује без посвећене љубави не може дати плода или пуни принос: „Ђорђијо, кад човек семе у земљу баца, треба да се радује, да се смеје, да се весели. Тад земља хоће да дарује“ (стр. 119). Када га мајка прекорева да погледа за собом, односно да се суочи са оним што ради, али и спозна шта су му они оставили и како су до тога дошли, Ђорђија одговара драмски ефектно и побуњенички: „’Сад да гледам за собом? Очи су ми да гледам напред! Видиш ли где су ми очи!’ руши Ђорђија њен живот и свет“ (стр. 120). Међутим, све се на томе и завршава, на тим полемичким репликама, јер нема његове друге

и разрађеније улоге у радњи, односно нема радње романа сем те једне развучене ситуације.

Код лика Ђорђеје треба поменути заправо двоструку мотива-цију његовог испадања из колосека или застрањивања, тачније поред ове уобичајене и типичне, која се тиче понашања неодго-ворних наследника, овде је томе придружена та неодређена жеља и опсесија за големим и бољим, додата је и нека изузетност коју као да обележава нешто онострано или митолошко. Наиме, при-ликом жетве, Јерина је близу Ђорђеје умотаног као беба пронашла две змије у љубавном преплету, што она доживљава као неко од-бојно крштење (стр. 101-102), док након оне поменуте дечје игре у воденици, која чини штету, наилазимо на једно ефектно наста-сијевићевско поређење, када га Јерина затиче самог у тами како се смеје: „никог сем Ђорђеје, а Ђорђеја се смеје, смех му пршти по полутами као стакло које пуца“ (стр. 113). Штавише, њој самој је, умазан од брашна и у тами, личио на неког „белог ђаволчића“ који се смеје (стр. 113). Али и та два момента су остала на нивоу успут-них импликација, без већег утицаја на заплет и сижејну конструк-цију романа, која је, понављам, оскудна и одвија се на површини.

ЗАКЉУЧАК

Парадоксално или не, главна предност овог рада може бити уједно његов највећи недостатак, а то је екстензивна интерпрета-ција текста. Пробаћу да у неколико реченица одбраћим свој избор. И да је реч о књигама које припадају нашој савременој књижев-ности, и још да су радо и масовно читане, а не о књигама које су објављене пре седам деценија и о којима извесну представу могу да имају тек књижевни историчари, имало би смисла подробно и детаљно тумачити текст, јер се на тај начин постижу најмање два битна циља. На првом месту показује се суптилна поступност из-вођења закључака где се слободно посеже за већим бројем цитата, тако да истраживач није принуђен, као што је то обично случај, да скаче у закључке и пребрзо уопштава, заснивајући везу између уоченог смисла текста и разумевања свог рада на поверењу или на нечему што се подразумева. Друго, може да дозволи себи да се креће у оним правцима или по оним областима које сматра хер-менеутички релевантним, и то толико „дуго“ да задовољи не само

своју аналитичку знатижељу, него и својеврсни хедонизам у тумачењу, који је Т. С. Елиот имао на уму у свом програмском тексту „Традиција и индивидуални таленат“ упоредивши тумачење текста са цеђењем лимуна (Eliot, 2017).

Е сад, кад је реч о књижевно-историјском цеђењу лимуна, моја намера и јесте била да у фокус своје анализе уврстим досадашња тумачења дела Слободана Џунића, мада би ме то нужно одвело на анализу контекста и туђих читалачких методологија и вредносних склоности. Будући да је овај текст замишљен као иницијални приступ Џунићевом књижевном опусу, није искључено да на том претпостављеном крају посебан одељак буде резервисан за друге проучаваоце његовог дела, односно за аргументе, значења и вредности који су коришћени или приписивани том делу, те за место које је Џунићу дато у контексту српске прозе друге половине 20. века. Али до тога треба доћи самосталним кретањем кроз то дело и то, очито, на устаљен хронолошки начин, који пружа једну еволутивну илузију да ходамо стопама којима се кретао сам аутор, од књиге до књиге, осветљавајући хоризонте које је аутор стварао сваком својом новом књигом. Опет, што се вредности Џунићевог опуса тиче, без бојазни то признајем, моја мотивација да се упустим у ово слободно читање долази из знатижеље да накнадно упознам његове књиге и тиме надокнадим пропуст за који и нисам сасвим одговоран само ја (то је уједно питање лектире у средњој школи и курикулума на факултету, па и одржавања чешћих локалних симпозијума који би ширили круг заинтересованих проучавалаца), а не из некакве локал-патриотске жеље да „исправљам неправде“ књижевне историје и неутемељено величам свог двоструко или троструко блиског „земљака“ (пореклом из Пирота који је живео у Београду и више деценија био професионално ангажован на Радио Београду).

Вратимо се врсти анализе коју сам настојао да спроведем у овом раду о „раним (прозним) радовима“ Слободана Џунића, о две или три његове књиге прича и о првом роману, дакле о прози која је објављена педесетих година прошлог века. Свој приступ бих одредио као онај који је близак свестраној књижевно-критичкој анализи текста, која се спроводи из угла садашњег тренутка, некаквог структуралистичког читања и не либи се да изнесе вредносно про-

цену која сем што је неизбежно неки вид анахронизма, почива на естетском укусу и вредносним критеријумима процењивача. Генерално, говорити половином треће деценије 21. века о шестој деценији минулог века значи настојати избећи бар два или три епохална филтера, или утицај три идеолошке парадигме које су биле владајуће у својим епохама – ону послератну, марксистичко-социјалистичку, ону транзициону ревизионистичку, која има више лица, од антикомунизма и ревитализације вредности грађанског друштва до националистичког и конзервативног колективизма. Као посебан филтер, иако није нужно филтер епохе, поменуо бих императив локалне глорификације заслужног суграђанина, односно импликацију завичајне вредности (по логици, која је чешће имплицитна него јавна: добро је јер је наше).

Говорећи из угла његове ране прозе Џунић је несумњиво био човек своје епохе и самим тим изложен њеним струјањима, што се огледа у присуству два тематска комплекса у његовој прози: прозних наратива о Другом светском рату и његовим последицама и критичко сликање социјалних односа и класних тензија које су постојале у предратном периоду. Опште је мишљење (мада ћу се, рекох, подробније рецепцијом Џунићевог опуса тек бавити), да су, поједностављено речено, Џунићеве приче о рату и класним сукобима по правилу композиционо једноставније структуриране и естетски слабије. Такође, уз ретке изузетке у ове четири прозне књиге, Џунић је у својој прози остао рустикални прозаиста, смештајући радњу у село планинског типа, што је посебно важно због врсте доживљаја природе, односно због повремених метафизичких импликација таквог односа према старопланинском сеоском амбијенту. Његов роман првенац *Виноград Господњи* уклапа се у генеалогски реалистички роман који се фокусира на важну социоисторијску тему успона сеоских газди и смена генерација унутар једне породице, међутим већ на ауторском почетку јасно је да је Џунићу као приповедачу важнији психолошки „други план“ и мотиви који припадају нагонском делу мотивационог механизма његових ликова. Такође испољава склоност ка сликању конфликта, породичних и социјалних, односно драмских ситуација које се окончавају већином трагично, што посебно долази до изражаја у најуспелијим причама чије су протагонисткиње сеоске девојке и

жене, дакле Миљана из истоимене приче, Гена из приче „Зидови“ и Јерина из романа *Виноград Госњоњи*.

Иако се оно што их покреће и ситуационо одређује битно разликује, за ове јунакиње се може рећи да су амблематичне носитељке драмског језгра прозне структуре унутар које делују, да вежу пажњу читалаца и читалачку емпатију, те да су у извесном смислу парадигматичне, и то не само за патријархални устрој средине, било да му се опиру, као Миљана, да му се повинују док га трпе, као Гена, или да га одржавају и обнављају, као Јерина. Када се овако поставе једна уз другу згодно је уочити, а да се не скочи у закључак, да је чин побуне, иако аутодеструктиван, био карактеристичан за јунакињу из најраније Џунићеве књиге прича, док је лик понижене, сломљене, па и потенцијално психотичне жене присутан у његовој последњој књизи из ране фазе. „У средини“ се налази донекле психолошки загонетна фигура самозатомљене жене која чека и чије чекање није награђено ни поштовањем средине ни постигнутим спокојем, већ се испољава као нека врста узалудне жртве властитог либида и фрустрирајућег суспрезања.

Заправо бих, условно речено, категорију загонетног ставио у први план, као нешто што се не расветљава до краја (до рационалног почела) и што чини суштинску одлику поетичког избора Слободана Џунића у раној фази његове прозе која га нужно једним краком одводи из сеоског реализма, прозе о НОБ-у и класној борби у нарацију која детектује мутни магнетизам нагонског деловања ликова (такође мушких ликова у бољим причама, рецимо у причи „Отуђење“) и социјалне и породичне конфликте са трагичким исходом, што свакако не одговара императиву оптимистичке слике света. Као да у ова три поменута примера видимо и еволуцију Џунића као прозаисте и типологију приповедне репрезентације егзистенцијалног хабитуса ликова чија се снага и величина испољавају кроз дубину њиховог пораза или егзистенцијалне тескобе.

Наиме, Миљана је нека врста „револуционарке“ властитог права на љубавни избор, испољеног у недоба и грубо оспореног и кажњеног, у неку руку и романтичарска фигура. Гена је жена која је мимо своје воље стављена у контекст који надилази њену способност адаптације, која осећа еротске пориве али не крши брачну обавезу не зато што то не жели већ зато што јој се не да. Дакле, нити је

играчка у рукама физиолошке нужде нити је педагошка икона, што значи да није заслужна за оно што не чини, као што није њена кривица што две деценије живи без мужа и чека на његов повратак. У неку руку, она је апсурдна фигура и играчка у рукама случаја коме није у стању да се прилагоди било са становишта либидинозног било материјалног интереса (да задовољи сексуални нагон који се и код ње испољава или да почне да живи с неким мушкарцем и реши се усамљености). Лик Јерине као да представља корак уназад, јер она не доводи у питање начин стицања већ оличава принцип одржавања стеченог. У неку руку оличава здрав принцип капитализма као стабилизације похлепе или порива за стицањем на супрот синовљевом расипништву као оличењу аутодеструктивног хедонизма и логичног или неизбежног генеалогског исхода смена генерација у историји имућних фамилија.

У овом се закључку може истаћи и Џунићево наративно интересовање да критички профилише колективни лик средине, што посебно важи за роман *Виноград Господњи*, а што ће доћи до изражаја и у његовом наредном роману *Пајани*, којим је Џунић практично на велика врата ушао на домаћу прозну сцену. Било би zgodно на самом крају дотаћи се значаја раних прозних радова у укупном опусу Слободана Џунића, али и то ћу бити у стању тек на крају, када се закружи „херменеутичка реконструкција“ свих његових књига. У наредном тексту позабавићу се „средњом фазом“ Џунићевог стваралаштва, која укључује књиге објављене 1960-их и нарочито 1970-их година, а седамдесете су биле посебно плодне за Џунића као аутора, када је самостално објавио и књигу песама, једину у свом опусу.

ЛИТЕРАТУРА

- Џунић, С. (1951). *Зрна*, Београд, Ново поколење.
- Џунић, С. (1956). *Њива у Рудињу*, Београд, Народна књига.
- Џунић, С. (1957). *Глади*, Суботица, Минерва.
- Џунић, С. (1959). *Виноград Господњи*, Суботица; Београд, Минерва.
- Џунић, С. (1986). *Изабране ѝријовейке*, Београд, Српска књижевна задруга.

- Eliot, T. S. (2017). *Tradicija i individualni talenat*, Beograd, Službeni glasnik.
- Христић, Ј. (1996). *Сабране њесме*, Нови Сад, Матица српска.
- Јевтић, М. (1998). Литература, човекова последња одбрана (Разговор са Слободаном Џунићем). *Пиројски зборник*, 23-24, 309-326.
- Јовановић, И. (1995). Од реалистичког до митолошког у приповеткама Слободана Џунића. *Пиројски зборник*, 21, 9-29.
- Karakaš, D. (2016). *Sjećanje šume*, Zagreb, Sandorf.
- Karakaš, D. (2019). *Proslava*, Beograd, Booka.
- Костадиновић, Д. (2019). *Мајични реализам Слободана Џунића*, Београд, Албатрос плус.
- Мелетински, Е. М. (1997). *Историјска њоејика новеле*, Нови Сад, Матица српска.
- Павковић, В. (1995). Стилско-језичке промене у прози Слободана Џунића. *Пиројски зборник*, 21, 109-117.
- Volš, R. (1999). Ко је pripovedač? *Reč : časopis za književnost i kulturu, i književna pitanja*, 56.2, 191-203.

Примљено/ Received on 29. 06. 2024.

Ревидирано/ Revised on 27. 08. 2024.

Прихваћено/ Accepted on 14. 10. 2024.