

Марија М. ГРУЈИЋ*
Институт за књижевност и уметност
Београд

Оригинални научни рад
Примљен: 2. 2. 2026.
Прихваћен: 15. 6. 2026.

КОШТАНА КАО ТЕЛЕСНА АРХЕТИПИЗАЦИЈА ЉУДСКОГ НЕМАТЕРИЈАЛНОГ ИСКУСТВА

Овај рад указује на оне аспекте *Коштана* Борисава Станковића који омогућавају да се ова драма чита и доживљава као скуп архетипских модела људске потребе за материјализацијом тежње за апсолутом и повратком у рај савршене среће и склада. Јунаци ове драме теже за искуством коме не знају име, форму, карактеристике, али кроз одређене видове оваплоћења препознају га као нешто што се може у простору и времену доживети. Ова драма истражује питања материјализације емоције путем гласа, или оваплоћење жудње за срећом, младошћу и лепотом у појави младе Коштана, или пак жудње за бесконачном и неописивом слободом, коју Коштана означава речју „тамо”. Камерни амбијент грађења драмског конфликта успева да успостави универзални филозофски и уметнички механизам разумевања људског искуства путем Јунговске архетипизације ликова и језичког израза. Анализом кључних делова драме *Коштана* открива се вера људског субјекта да свака спознаја механизма апсолутне чежње мора имати свој материјални модус постојања, који, међутим, препознат и уочен као такав, истовремено долази у сукоб са осталим аспектима материјалности људског бића.

Кључне речи: Коштана, жудња за срећом, архетипизација, људско искуство, Јунг.

Драма *Коштана* Борисава Станковића део је најзначајнијег круга његових дела, одолевајући утиску да је нешто ређе била предметом аналитичког мишљења тумача него друга дела Борисава Станковића. Разлоге за ову неравнотежу у тумачењима Станковићевих дела можда можемо потражити у чињеници да су драмска дела у целокупности Станковићевог сачуваног рада малобројна, те да тако носе и један пригушенији тон у односу на преостали део опуса. Поред тога, сам жанровски карактер *Коштана* у структурном смислу супротставља ово дело приповедању Станковићеве прозе, наклоњене реалистичком модусу обликовања језика и целокупног поступка. *Коштана* је дело особитог језичког израза, стилизованих говора и екстатичних распо-

* marija.grujic345@gmail.com; <https://orcid.org/0000-0002-0646-5170>

ложења, која нису сасвим карактеристична за прозу какву у Станковићевом стварању познајемо, већ пре за филозофску есејистику или поезију. Јован Скерлић је, примера ради, *Коштану* симболички смештао у домен поезије. Тачније, писао је о томе како драму *Коштана* прожима нарочита поезија, носталгична, опојна и заразна:

Наши стари су ту поезију боље осећали но ми; наши дедови и оцеви знали су шта је то *севдах*. Ми смо за то исувише малокрвни, суви и сложени. Они су могли да вену и да умиру од тих рана. Ми само још у песмама осећамо.

Ниједно књижевно дело наше не износи боље но *Коштана* ту особиту, заносну, фаталну љубав. И мало је дела која су у стању да оставе тако трајан и дубок утисак. Нема спора да је она пуна мана; строго узев, она није ни драмат, радња је једноставна, трома, врло трома, рђаво повезана, али то су техничке мане, и то је ствар заната. *Коштана* је добро, истински уметничко дело, јер је пуно живота, јер се прелива њиме и неком дубоком, интимном, болном поезијом (Скерлић 1964: 181).

Станковићева драма *Коштана*, као што и Скерлић напомиње, по свој прилици није технички и занатски гледано драма у пуном смислу речи, али јесте уметничко дело. Уметност Станковићевог израза у овом делу темељи се, дакле, мање на списатељско-жанровском умећу, а више на филозофском, или, како Скерлић истиче, песничком. Али шта је добра поезија, ако не истовремено и филозофија, и обрнуто: још од Платона наовамо, песник је филозоф, а филозоф је и песник. Скерлићева оцена да је Станковић „више песник но приповедач” (Скерлић 2006: 401), смела је, али ипак утемељена у Станковићевом уметничком раду, а у *Коштани* вероватно и понајвише.

Ако бисмо се поигравали разматрањима теме жанра, *Коштану* бисмо најпре сврстали у домен драматизоване филозофске расправе, оних остварења која би се тематски могла приклонити жанру особене врсте литераризованог филозофског списка.¹ Но жанровска укалупљења свакако не доносе нарочите предности разумевању драме *Коштана*. Стиче се утисак да је у овом случају много благотворније пустити само дело да „дише”, ослобођено очекивањима и ограничењима перцепције жанра.² У Станковићевој *Коштани* Скерлић је уочио емоцију која изражава љубав јачу од смрти, која се изједначава са смрћу, и довео је у везу са феноменом носталгије. Питање је, међутим, шта изазива носталгију о којој се говори, за каквим то чином, доживљајем или осећањем које је временски и просторно удаљено пати субјекат у овој драми. У овом раду рећи ћемо нешто о једном аспект филозофског промишљања егзистенције људског бића у *Коштани* Борисава Станковића,

¹ Поводом жанровских несавршености које пак нису умањиле уметнички значај *Коштане*, Предраг Палавестра каже: „Наивно и невесто склопљена драмска форма *Коштане* Борисава Станковића, увелико налик на популарне оперете из народног живота, није сметала изражавању сасвим модерних идеја о сукобу појединца с насиљем ауторитета друштвених институција. У друкчијем декору и костиму, на таквим истим идејама израстало је у свету бунтовно модерно позориште, покретано истим социјалним детерминизмом и истим смислом за разумевање психолошке и моралне драме човека новог доба” (Палавестра 2013: 311).

² О потешкоћама схватања и жанровским контроверзама првих извођења *Коштане* у српском позоришном животу, Весна Марковић пише: „Певања и игре много, али смеха ниоткуда, или ако га и има, застаје у грлу, збивање се не препознаје, појављује се нешто друго, непознато, на српској сцени невиђено и тешко прихватљиво” (Марковић 2005: 62).

указујући мање на жанровске, а више на идејне нивое размишљања у оквиру којих је, у најодсуднијој мери, засновано ово дело.

У драми *Коштана* ореол објављивања среће и радости путем једног појавног облика смешта се у зону ромске номадске песме, игре, динамичног и непокореног живота. У једном слободније схваћеном смислу, то је истовремено и домен искуства кафане, крчме, места на коме људи пију, сусрећу се и предају се страстима. Али кафански простор није ту само као егзотична епизода из живота: овакве сцене и мотиви у Станковићевом свету нуде и друга, симболичка значења која је потребно откључати. Новица Петковић у својој знаменитој студији *Софкин силазак* истиче: „Код Станковића, штавише, чак и кафанско, разуздано понашање на јавном месту, није ништа друго него лица на наличје окренут породични живот. Најчешће као вид побуне или бекства од њега” (Петковић 1988: 127). Тај доживљај закићен је свим врстама љубавних песама, које одражавају конкретна љубавна и еротска искуства. Ова искуства, посредована Коштаниним извођењем, међутим, код слушаоца су доследно препозната као симболи среће која превазилази тек ограничену еротизовану људску природу. О функцији лирских песама, односно њихових делова инкорпорираних у текст драме, Љиљана Пешикан Љуштановић је забележила: „Песма исказује оно што јунаци не могу, не смеју или не знају да искажу” (Пешикан Љуштановић 1996: 228).

Писање Борисава Станковића указује на снажну склоност ка смештању потраге за апсолутом не у домен великих историјских замаха и државотворних идеја, већ у домен музике, игре и песме. У реалму интимности, овај аутор проналази, посматра и поиграва се са идејама које, међутим, покрећу читаве заједнице и утичу и на најснажније и најауторитативније људе, и покушава да утврди „како у мору могућих и истовремено присутних реалних бивствовања уочити она која његове јунаке одређују као људска бића” (Грујић 2022: 17). Овде се као средство бољег разумевања тематике *Коштане* намеће и Јунгова теорија архетипа, односно садржаја колективно несвесног (в. Јунг 2003: 13). Објашњавајући ове појмове, Јунг бележи: „Колективно несвесно се не развија индивидуално, већ се наслеђује. Оно се састоји из преегзистенцијалних форми, Архетипова, који тек секундарно могу постати свесним и садржајима свести дати уоквирену форму” (Јунг 2003: 53–54). На обрисима ове теорије неоспорно почива и прећутно разумевање принципа онога што нам драма *Коштана* поручује. Поред носталгичног жаљења за лепшим временима (попут онога у Миткином монологу о доживљају љубави и Речеповици), јунаци Станковићеве драме жале и за искуствима која никад нису доживели, али са којима их повезује нешто слично ономе што Карл Јунг назива колективним несвесним,³ а које, у овом случају, указује на

³ У својим списима Јунг поближе објашњава разлику између индивидуалног и колективно несвесног: „Док се индивидуално несвесно суштински састоји из садржаја, који су у једном тренутку били свесни, али који су из свести ишчезли док су били или заборављени или потиснути, дотле садржаји колективно несвесног нису били никада свесни, према томе никада нису били стечени индивидуално, већ своје присуство захваљују искључиво наслеђивању” (Јунг 2003: 53). У својим списима о феномену снова, Јунг се такође дотиче појма колективно несвесног: „Као што свесни садржаји могу нестати у Несвесном, они се исто тако могу и појавити из Несвесног.

то да нешто нематеријално, духовно, одвојено од глиба садашњице, сигурно негде постоји, и да се може доживети. Тај духовни импулс заправо не бисмо назвали носталгијом, већ чежњом за срећом које људско несвесно баштини као својеврсно обећање о постојању извесне пуноћом обавијене потврде о срећи. Та срећа негде мора постојати, то је покретач ликова *Коштана*, креатор динамике њихових живота. То је, такође, срећа која у нечему мора бити похрањена, у некаквом телесном виду, које људско око може да види, дотакне, осети, чује, али не у смислу поседовања, већ само увида у доказ о постојању те среће.

Станковић је избегавао интелектуализацију својих идеја, настојећи да их сачува од великих наратива и да их смести у домен архетипске реакције људског бића на ванредно присуство које се указује у форми људског, женског гласа. То отелотворење призива нешто што субјекат, у смислу конкретнoг животног искуства, можда никада и није доживео, али у свом архетипу носи обећање да таква врста искуства постоји, и да се може с њим доћи у додир. Понеки од ликова у драми *Коштана*, као газда-Митка, већ су некада били у блиском додиру са таквим препознавањем, те сад, у сусрету с Коштаном, делују и као својеврсни резонери, гласови који разјашњавају и другим ликовима на позорници, али и самој публици, величину и природу доживљаја који Коштанино певање и наступ изазивају. На посредан начин, Митка указује да, због Коштаниног певања, и он призива осећаје и доживљаје који су већи од живота, доживљаји сећања на његову стару љубав, Рецеповицу. Он моли Коштану да му пева, али да га не гледа кад пева, јер поглед би у свему томе био и превише: „Али да ме не гледаш, јер много мука ће ми падне. Она, Рецеповица, ће ми се упије у памет и ће се разболити” (Станковић 1985: 22). Али овакву трансформацију и слатко-болно преиспитивање себе налазимо и у случају других ликова, као, на пример, хади-Томе, који се Софки исповеда као најближем, најинтимније доживљеном бићу, и каже: „Да, синко, стар сам, али срце ми је толико младо, толико пуно скриване, неисказиване љубави, неизмилованог миловања...” (Станковић 1985: 30). Коштанино постојање и песма узнемирава људе, указујући им на недоживљено, на милину у којој су могли бити, а нису јој се препустили, као да сви ти ликови, чудесном магијом некаквом, почињу да преиспитују себе, и упознају могућности другачијег *ја*, које нису неговали, нахранили.

Поставља се питање: на који начин би требало протумачити и доживети *ликове* у драми *Коштана*? Ликови су носиоци идеја, људског искуства, или тежње за искуством. Али може се приде рећи и да су сви представљени ликови заправо примери одређених функција људске егзистенције у непрестаном војевању које се назива живот, или можда боље, у духу Станковићевог дела рећи, муљу, глибу и брашну од којег се пече хлеб и животари. Стари и млади, имућни и сиромашни, газде и чергари, мушкарци и жене, власт и поданици, све националности, расе и сва занимања – сви су ту у својој ограниченој

Поред мноштва сећања, могу се појавити и мисли и стваралачке идеје које никад пре тога нису биле свесне” (Јунг 2017: 29).

егзистенцији у ограниченем видокругу деловања. Неки међу њима су, међутим, у неограниченој способности маште о „нечему” што се налази негде „тамо”, а што превазилази оно материјално и доживљено што им је предодређено. Њима свакако тежња за нечим другим и отежава, али истовремено и обогаћује живот, бацајући једно посебно светло на мудрост њиховог бића, достигнуту у тој патњи имагинације.

Тако се у лику Коштане успоставља одређен есхатолошки квалитет уметничке визије, чије су особености важне за разумевање овог комада. Коштана, девојка која пева, јесте обећање склада у божанству које се појављује међу људима, објављује му се песмом, женском лепотом и младошћу. Људи, субјекти, препознају ту објаву, и као и у случају сваког препознавања божанства, постају истовремено и бескрајно усхићени због присуства доживљаја среће, али и узнемирени због раскида са светом који су пре тога знали.⁴ Коштана и њено певање су, на првим страницама драмског текста, уведени као чиниоци хаоса, као изазивачи несреће која раскућује кућу, јер сви мушкарци из краја читаве дане проводе крај ње опијајући се и трошећи новац, уз њену песму и игру. Ката, чији је син Стојан један од оних који су све заборавили због Коштане, обраћа се Господу с питањем због чега је доживела такав усуд: „Ох, Господе, што ми оволико црно досуди и писа” (Станковић 1985: 15). Хаци-Томе, Стојанов отац и Катин муж, кад први пут чује Коштану, разоружан, чувши неколико песама, каже: „Много је ово”, а убрзо затим одашиље слугу Марка да позове људе, и каже: „Све бре, све зови овамо на радост и весеље” (Станковић 1985: 27). Коштанина објава се истовремено препознаје и као „радост и весеље”, по речима хаци-Томе, али и као нешто веће од живота самог. Како је, након оваквог доживљаја, субјекту могуће вратити се у пређашњу чамотињу, одсуство среће и гليب свакодневице, након што је видео и препознао ово отелотворено искуство постојања ванвременске и ванпросторне среће? Уз сазнање о материјализованом доживљају препознавања архетипске среће, иде и страх од потпуног нестанка дотадашњег поретка и устројства међу људима: брака, породице, односа, хијерархије. У складу с тим, није за чуђење што Коштанин случај у овом заплету преузима полиција, као институција очувања постојећег, свакодневног поретка и устројства. Међутим, полиција, у ово време махнитих замаха и узлета, није у стању да дејствује на свој уобичајени начин, што видимо из исказа Арсе, који репрезентује власт, који се пита како се може судити, Коштани, или њеним слушаоцима, у овом случају, ко је крив, и шта би био смисао суђења:

АРСА: А ја шта да радим? Ко ме да судим? Њима или њој? Ако би њих од ње силом одвакао, у затвор их метнуо? Не иде. Све су то наши, моји, твоји. А њу? Једанпут је протерах у Турску. И док се дуван не среди, виногради не обраше – лепо, све мирно! Али чим

⁴ У неким аспектима схватања симболике радње може се говорити и о значају смештања догађаја у *Коштани* на православни Ускрс, што помиње и Предраг Лазаревић, коментаришући фаталистички карактер Миткиног дијалога у завршном чину, те наводи следеће: „Није, дакле, Станковић радњу *Коштане* случајно датирао на Васкрс, на празник победе живота над смрћу. Тај детаљ изискује посебну анализу, па ипак, већ сада можемо закључити, или бар наслутити, да му је циљ био да гледаоцима или читаоцима сугерише како је претенциозном применом небеске хијерархије на земљи људско ништавило постало још видљивије” (Лазаревић 2006–2007: 33).

наступише ови празници, ове славе, ове меснице, чим се напише, одмах пређоше у Турску и доведоше је! Отели је, побивши се с Арнаутима. Читаву буну дигли на граници, док је уграбили. И доведоше је! Сад, шта ћу? (Станковић 1985: 14).

У чему је Коштанина кривица овде, шта је њено погрешно чињење, кад она чини само оно што је њена дружина и породица одувек чинила, пева и забавља људе? Али понекад су највише и најузвишеније лепоте равне некаком неизрецивом кршењу правила, против којег нема уобичајеног законског и репресивног лека. Уместо уобичајених поступака, власт ће прибећи другачијем, али не мање неумољивом поступку репресије над појединцем и колективом, тако што ће Коштани наметнути силом брак, као полугу система, којим се све, чак и оно божанско, може подвргнути контроли. На овај начин Станковић као аутор вешто приземљује своју бравурозну игру архетипским обрасцима и враћа је у домете нараторског драмског заплета. Да би се у људској заједници очувао њен досадашњи поредак, потребно је сузбити и дехуманизовати свакога чије постојање превазилази статичност тог поретка. Да би се божанско присуство прикрило, као и постојање онога што превазилази свакодневицу, потребно је, симболично али и фактички одузети му божански, слободарски карактер. Зато Коштана као симбол мора нестати из божанских сфера своје слободе, песме, чистоће и девичанства и, у складу са тим императивом, и материјално прећи у сферу животног глиба, у коме пак ниједно материјално искуство не излази из оквира своје сопствене материјалности, чак и ако је у богатству, у хаџијској кући, са хаџијским сином. У Коштанином виђењу свака удаја је равна смрти, јер боравак удате жене у кући за њу је непојмљив: „Зар да се не мрднем, из собе не изиђем, већ само ту да седим, ћутим, гледам у месечину...” (Станковић 1985: 41). Коштанина способност интимног визионарства одбацује саму идеју брака, или чак и љубави према само једном створу, као идеју решења прикладног за њено биће. Та трпња удаје, о којој она говори док одбија Стојанову понуду заједнице, за њу је гора од самоубиства, зато и нуди Стојану да је пре убије него ожени: „Ох, нећу! Убиј ме!” (Станковић 1985: 41). За тренутак се чини да ће драма добити свој трагичан завршетак, али Станковићев ауторски печат је обликовао одговор у другачијем регистру. Људски живот је путовање које нам је суђено, њиме се путује, уз утеху да је свако људско биће осуђено на исту судбину, ма како се околности чиниле другачијима. „Срећан ти пут! Путуј! И ја ће да путујем! Дома ћу, кући... И, жив из њума нећем да изађем”, говори Митка Коштани, у свом сувом и тужном монологу на крају, који се, међутим, издваја својом бритком отвореношћу и јасношћу визије (Станковић 1985: 43).

Иако доследно избегава свеобухватни говор објашњавања и резонирања драме, Станковићева драма ипак, несумњиво, даје једну нову значењску димензију идеји љубави, заљубљености и еротске чежње. На нивоу заплета драме, сви ти мушкарци који чезну да буду у Коштанином присуству заиста осећају неподношљиву чежњу за нечим, што је надхват руке, а опет неухватљиво и веће од сваког доживљаја. Међутим, поставља се и питање шта је заиста предмет њихове чежње, и где се он налази – да ли у самој Коштаниној појави и перформанси њеног гласа, или је та њена појава и музичка извед-

ба само упућивање, показатељ правца којим се простира пут ка доживљају вантелесне среће и стицању духовног искуства. Станковић је истовремено и задржао мотив еротске чежње, и доделио му готово платоновски, ванчулни квалитет. Тако је Коштана упоредо и мотив материјализованог искуства и мотив архетипизираниог доживљаја присуства искуства оностраног.

О свему овоме највише сведоче последњи призори драме, управо они у којима се Коштана суочава са перспективом свог будућег живота, удаје, и тиме краја своје обожене, ванчулне егзистенције. Коштана се одупири удаји и не жели да буде Асанова, те на први поглед делује да ће учинити све само да не буде његова. Кмет, представник власти, тада јој каже: „Па и он је човек” (Станковић 1985: 40). Наслућује се већ у овом моменту да ће порука Коштане бити свеобухватна, независна од рода, година, и било какве припадности. Након тога, Стојан, богаташки син, долази и нуди јој све, само да пође за њега. Али Коштана и то што Стојан нуди види као суштински исту егзистенцију као и ону која је чека код Асана, у селу у бањи. Свака врста уговора и потчињавања неке је ропство, као да поручује Станковић овим дијалогом. Када након овога долази газда-Митка, Коштана једино у његовом лику види саговорника за оно чему она жели да служи, а то је слобода – животна, песничка, и свака друга. Она моли Митку да не дозволи да је удају, и каже му: „Води ме тамо”, а затим екстатично понавља: „тамо, тамо!” (Станковић 1985: 42). У овим тренуцима Коштана се претвара у сваког оног субјекта који је слушао њену песму и гледао њену лепоту, суочена са својим људским крајем и ограниченошћу. Док у њој тиња свест о људском обоженом, боголиком искуству које је обећано, али које нам није надокнадити руке, она се, као и сви око ње, суочава са предодређеношћу људског створења да живи у блату и чамотињи своје егзистенције и свакодневице. „И тамо земља и овде земља!”, каже јој Митка, потврђујући јединственост и трагичну униформност људске судбине, у којој нема бега од смртности, пропадања и чамотиње (Станковић 1985: 42).

Станковић је своју публику понешто и „заварао” Миткиним монологом о сећањима на младост, као успостављањем својеврсне митологије која каже да у свачијем животу постоји једно лепше време, везано за младост. Но газда Миткин монолог је једна уметнута раскошна епизода у дело које је и без ње савршено у својој филозофској поставци.⁵ У Станковићевој драми и иначе фигурира ниво раскошне стилизације и мистификације одређених песама, монолога, занесених узвика и томе слично, нарочито у односу на феномен

⁵ Владимир Јовичић сасвим умесно запажа да у Станковићевом свету говор јунака не треба схватати дословно као прецизан и потпун израз њихове свести, те да у његовим делима оно што је непосредно казано из уста јунака јесте „пре израз потребе за психичким растерећењем него одредница свести” (Јовичић 1986: 33). У складу с тим, Јовичић износи запажање чак и о говору јунака у драмама, нагласивши следеће: „Чудно је, али и у драмама, где је изговорена реч основно средство приказивања, стиче се утисак да је једва исцеђена. Уз то, њено непосредно значење не само што је често изван њеног примењеног смисла него му каткад и противречи. Тако окрњена и обезначена реч издашно се испомаже песмом, игром и наглашеним покретом” (Јовичић 1986: 34). Сходно томе, и Миткин говор у овој драми треба узети као сплет аутохтоних монолога, које тек понегде заиста служе да разјасне нешто у вези са радњом, а на другим местима представљају поетизоване и стилизоване говорне вињете за себе.

певања, и текста појединих песама. Љиљана Пешикан Љуштановић истиче: „Непосредно се о песми као тексту говори, наглашава се исповедни карактер који она има за јунака, придају јој се речи које она иначе не садржи, с њом се ступа у дијалог којим се њена значења додатно истичу” (Пешикан Љуштановић 1996: 227). Можда се управо због тога Станковићева *Коштана* доживљава више као поетско, метафором обојено остварење него миметички и жанровски јасно уобличен израз. Миткин монолог се у овом делу проналази понајвише зато да би, гласом проживљеног искуства, указао на природу слатког и готово неиздрживог бола живог, како проживљеног, тако и непроживљеног сећања на срећу која постоји или је постајала *тамо* негде. Миткин монолог сугерише да је постојало некакво „време”, када је слатко живљење било могуће, само је сада прошло („А тој време више не дође”, каже Митка), тако да присутни ликови, као и читалац и гледалац, почињу да верују да је благостање смештено у некакву проживљену прошлост (Станковић 1985: 34). Међутим, идеја о физичком присуству онога *тамо*, као реалног ентитета и у времену и у простору, бива опозвана у Миткином завршном дијалогу са Коштаном, речима: „Зар горе? Горе је високо, а доле – тврдо!” (Станковић 1985: 42). И даље још, показујући на земљу, Митка саопштава Коштани: „Одавде, Коштан, по тамо – нема! И цел век то је!” (Станковић 1985: 43). Но не треба тврдити да Миткине речи упућују на онтолошки песимизам. Ограниченост материјалног живота нипошто не умањује чињеницу да нешто лепше, у духу, у осећају, ипак постоји, и да неки људи, па и Коштана сама, јесу директни носиоци, или сведоци те лепоте, барем у једном делу свога пута.

Оно што Митку издваја у односу на друге ликове није сама чињеница да је он веродостојно доживео нешто што други нису. Уместо тога, њега у односу на палету других ликова издваја његова освешћеност о том (готово) неподношљивом болу доживљаја који превазилази човека и његову свакодневну егзистенцију, те о тој перцепцији или искуству приповеда другима. Важније је имати у виду чињеницу да је Митка свестан снаге доживљаја лепоте која надилази свакодневна искуства, него то да ли је он, као субјект, у реалности, заиста био у присуству појавног вида такве лепоте. Зато је баш и Митка тај који на крају упућује Коштани речи које су истовремено и коначни рачун њене судбине, али и утеха – јер свест о доживљају постојања ванматеријалне миљине је оно једино што човека и чини вредним постојања. Коштана на крају поносно и пркосно креће ка својој овоземаљској материјалној судбини, поставши и сама свесна да је своју функцију превазилажења материјалних човекових ограничења већ остварила. Све о чему се заиста у драми говори и све што се дешава одраз је ванвременске присутности људске трагике и борбе између материјалности и духовности. Чак и ликови у чијим животима није било искустава среће, у стању су да обећање среће препознају у оној материјализацији која на постојање те среће и обожења упућује. Станковић је овом драмом упутио на симболичку структуру људског бића, које је невидљивим ланцима везано за патњу материјалне унижености и лимитираности, али је и својим невидљивим чулима предодређено да доживи постојање више лепоте и боголикости сопственог духа.

За крај, вратимо се на моменат на Скерлићево становиште да драма одише носталгијом, носталгичном поезијом за једним временом, приписујући оно што се Станковићу увек приписивало, а то је да је хроничар прошлих времена у којима је садржано оно вечно, као што и јесте у великим поетским делима. „У тој поезији има нечега меког, топлог, дубоког, болног; она изражава ону љубав која је јача од смрти, и која се најзад и изједначаје са смрћу” (Скерлић 1964: 180–181). Овде се, једним рудиментарним језиком, указује на архетипски значај поетизованог стваралаштва, у које *Коштана* свакако барем једним својим делом спада. Скерлић, говорећи и сам уз употребу метонимијског стила о Станковићевом делу, то необично поимање, откривање и сазнавање о постојању вишег, лепшег и бољег света, назива *севдахом* (в. Скерлић 1964: 181). Скерлић сматра да Станковићева драма смешта идеју могућности доживљаја тог вишег смисла у прошлост, међу „наше старе”; међутим, као и целокупно дело Борисава Станковића, прошлост и старина се у овом делу доживљавају пре свега као метонимијски оквири који указују на ванвременски статус људског искуства, емоционалности, сазнања. Треба веровати да постоје различити начини на које се може размишљати о феномену архетипизације људског искуства, а да је основна јунговска поставка тек први корак у размишљању. У случају *Коштане*, у овом раду, указали смо на присуство оног поступка књижевног стварања који сублимира људску представу о ванматеријалној, обећаној срећи, превазилазећи ограничења конкретних, овоземаљских прилика. Таква представа је инхерентна људској самосвести, али се буди тек у присуству посебних, нарочитих појавних облика, као што је у драми *Коштана* лик младе певачице Коштане, њен глас, и њено извођење, које људе подсећа на присуство среће која је „тамо негде”. Архетип, који оживљава овде путем уметничког дела, указује на то да је у свим људима дубоко негде закопано сазнање, обликовано емоцијом, да се лепота, смисао, и испуњење сна, може доживети, видети, чути, и сазнати, барем накратко. Драма *Коштана* Борисава Станковића, осмишљена и остварена као концизно и поетски колорисано драмско остварење, призива филозофску концепцију смисла људског живота, као феномена који се одликује потенцијалом да изнедри и искуси победу над ограничењима материјалног, свакодневног и поробљавајућег бивствовања.

ЛИТЕРАТУРА

- Грујић 2022:** М. Грујић, *Разумети Бору Станковића. Проза интимних реалности*. Београд: Институт за књижевност и уметност.
- Јовичић 1986:** V. Jovičić, *Nečista krv. Bora Stanković*. Београд: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
- Јунг 2003:** K.G. Jung, *Arhetipovi i kolektivno nesvesno. Izabrana dela Karla Gustava Junga*, четврта knjiga, peti tom. Sa pogovorom Zvonimira Kostića. Prevele Bosiljka Milakara i Dušica Lečić-Toševska. Београд: Atos.

- Јунг 2017:** K. G. Jung, *San i tumačenje snova*. Iz celokupnog dela odabrao i objavio Lorenc Jung. Prevela Bosiljka Milakara. Podgorica-Beograd: Narodna knjiga & MIBA BOOKS.
- Лазаревић 2006–2007:** П. Лазаревић, Где је истина о *Коштани*?, у: Божидар Ковачек *et all* (ур.), *Зборник Матице Српске за сценске уметности и музику*, бр. 34–35, Нови Сад: Матица Српска, 19–33.
- Марковић 2005:** В. О. Марковић, Неколико допуна о *Коштани* Борисава Станковића и њеним реинтерпретацијама”, у: Божидар Ковачек *et all*, *Зборник Матице Српске за сценске уметности и музику*, бр. 33–33, Нови Сад: Матица Српска, 57–70.
- Палавестра 2013:** П. Палавестра, *Историја модерне српске књижевности*, Београд: Службени гласник.
- Петковић 1988:** Н. Петковић, *Два српска романа. Студије о Нечистој крви и Сеобама*, Београд: Народна књига.
- Пешикан Љуштановић 1996:** Љ. Пешикан Љуштановић, Функција и значење усмених лирских песама у „Коштани” Борисава Станковића, у: *Научни састанак слависта у Вукове дане*, Београд: МСЦ, 223–230.
- Скерлић 2006:** Ј. Скерлић, *Историја нове српске књижевности*, Београд: Завод за уџбенике.
- Скерлић 1964:** Ј. Скерлић, *Писци и књиге*, књ. 5. Приредио Мидхат Бегић. Београд: Просвета.
- Станковић 1985:** Б. Станковић, *Коштана/Ташана/Јовча/Нечиста крв (покушај драматизације)*. Дrame, Београд: Просвета.

Marija Grujić

KOŠTANA AS AN ARCHETYPAL EMBODIMENT OF THE HUMAN IMMATERIAL EXPERIENCE

Summary

The paper deals with the aspects of Borisav Stanković's drama *Koštana* which represent a set of archetypal longing of human beings to materialize the aspiration for the absolute, the longing for the emotional fulfillment, and the imagined return to inner paradise of perfect happiness and harmony. The characters in drama strive for an experience of such happiness without knowing its name or form. They only recognize it as something that can be experienced in space and time, through certain features of its embodiment. This drama explores the issues of the materialization of emotion through voice, as well as the embodiment of the youth and beauty by the appearance and singing performance of the young singer named Koštana. Her existence symbolizes the longing for infinite happiness and freedom, which Koštana denotes with the word "there." The dramatic conflict establishes a philosophical mechanism for understanding human experience through the Jungian archetypal concept of the depiction of characters and vocal expression. The analysis of *Koštana* shows that human subject is set to believe in the possibility of experiencing the material presence of the source of happiness, which, however, simultaneously comes into conflict with other aspects of the materiality of human existence.

Keywords: Koštana, yearning bliss, archetypisation, Jung.