

Фата Егановић*
Самостални истраживач

821.163.41.09-31 Андрић И.
https://doi.org/10.18485/ai_lik.2018.4.6.3
оригинални научни рад

СКУПОВ ТЕЗОРО У СОБИ РАЈКЕ РАДАКОВИЋ
(ДЕФЕМИНИЗАЦИЈА ЛИКА ГОСПОЋИЦЕ
КАО АНДРИЋЕВ ПОЕТИЧКИ ПОСТУПАК
ГРАЂЕЊА ЖЕНЕ-ТВРДИЦЕ)

Рајку Радаковић би требало истраживати кроз њено потенцијално напуштање женске улоге. Она је женско, отац је зове синак, одбија естетска мерила женствености свог доба (шминка и одећа); еротско усмерење на супротни (или исти) пол; удају; рађање... Другим речима, напушта женску улогу (у друштвеном поимању те улоге) чиме се као јединка ишчашује из друштва и у њему позиционира као нека врста демонског бића („...створење без душе и поноса, које је изузетак међу женским светом, нешто као модерна вештица“). Тако је друштво види споља, што се уклапа у матрицу традиционалне представе о жени која искаче по било чему из сфере очекиваног и дефинисаног. Госпођица у друштву има статус хтонског бића. Њено понашање, облачење и кретање не улази у сферу очекиваног, одређеног, договореног чиме изазива подозревање, исмевање, страх, избегавање... То што она напушта женску улогу у друштвеном схватању тог појма, не значи да се код ње не да препознати и пратити еротско у виду сексуалне енергије која је сублимирана кроз новац и штедњу. Њена љубав према новцу заиста поприма готово све одлике еротске љубави, чак екстазе. То је карактеристично за лик тврдице у светској књижевности (од Плаута, Држића, Молијера, Стерије). Нарочито би била занимљива паралела са Држићевим *Скујом* – шкртост им је на истом нивоу морбидности.

Кључне речи: дефеминизација, улога мушкарца, плаутовски мотив, мотив шкртице, ерос и танатос, сублимација.

* fataeganovic@yahoo.com

I

Роман Иве Андрића под насловом *Госпођица*, као и његова истоимена јунакиња Госпођица (Рајка Радаковић) представља предмет живог интересовања и бројних истраживања у књижевно-научним круговима од свог настанка до данас. Без обзира на то што се о главној јунакињи Рајки Радаковић писало много до сада, ипак се чини да увек остаје неки нов, неосветљен угао сагледавања или приказивања књижевног лика ове тако необичне госпођице.

У овом раду ћемо покушати да се главна јунакиња романа, госпођица Рајка Радаковић истражи са становишта потенцијалног напуштања женске улоге, након чега следи питање: да ли би та потенцијална дефеминизација могла бити Андрићев уметнички, приповедачки поступак како би конструисао лик женског шкртице? Испитивали смо и место Рајке Радаковић међу најчувенијим шкртицама светске књижевности кроз упоредну анализу плаутовског мотива овог Андрићевог романа и чувене комедије Марина Држића под насловом *Скуи*.

Таква перспектива омогућила нам је да ово истраживање сагледамо и као обртање једног пешчаног сата. Тако је, са једне стране, почео да тече приказ Андрићеве реализације плаутовског мотива и преко њега откривање значаја и утицаја дубровачке књижевне традиције на токове модерне српске књижевности, а обртањем тог истог пешчаника, покренута је реактуелизација лика и дела Марина Држића кроз једну иновативну интерпретацију његове комедије *Скуи*, која је заснована на новом читању традиције.

II

Посматрајући сижејни склоп романа, пратећи јунакињу кроз њено делање, размишљања и осећања, може се претпоставити да је то напуштање женске улоге (дефеминизација) комплексан процес, како књижевни тако и психолошки.

Главну јунакињу Рајку Радаковић отац од најранијег детињства зове *синак*.¹ И то бисмо могли назвати почетним нивоом дефеминизације њеног лика, који се даље одвија кроз њено одбацивање естетских мерила женствености властитог доба (шминка и одећа); еротског усмерење на супротни (или исти) пол; удају; рађање... Рајки нимало није стало ни до каквог улепшавања и дотеривања. За девојку је то значајно, не само као естетско приказивање, већ и као знак њеног инкорпорирања у друштво. Начин одевања за девојку (жену), у многим случајевима може бити њена иницијација, показивање полне зрелости и спремности за брачни однос и репродукцију. Потпуном равнодушношћу према свему томе, Рајка се удаљава од своје женске стране. Она напушта женску улогу, у друштвеном поимању исте, чиме се као јединка ишчашује из друштва и позиционира као нека врста демонског бића:

„...У вароши, међу светом, Госпођица је имала већ утврђен глас, нимало леп и по свему необичан глас најпре настраног и наказног чудовишта детета, па затим глас госпођице зеленаша, створења без душе и поноса које је изузетак међу женским светом, нешто као модерна вештица.“ (Andrić 1977: 77)

Њу друштво на такав начин види споља, а та слика уклапа се у познату матрицу традиционалне представе о жени која по својој улози, односно специфичности искаче из сфере очекиваног и прећутно договореног. Госпођица овде има статус хтонског бића. Њено понашање, облачење и кретање не улази сферу очекиваног, одређеног, договореног, па самим тим ни људског и одатле ова карактеризација *вештица*² добија своје оправдање.

1 Ово бисмо могли тумачити кроз неостварену жељу оца за мушким дететом. Друга претпоставка, која се чини вероватнија, јесте та да Рајкин отац одраз њене интелигенције види као мушку црту ума, што није нимало необично у традиционалном поимању жене.

2 Вјештица се зове жена која (по приповјеткама народнијем) има у себи какав ђаволски дух, који у сну из ње изиђе и створи се у лептира, у кокош или у ћурку, па лети по кућама и једе људе, а особито малу дјецу; када нађе човјека где спава, а она га удари некаквом шипком прко лијеве сисе, те му се оотворе прси док извади срце и изједе, па се онда прси опет срасту. Тако изједени људи одмах умру, а неки живе више времена: колико је она одсудила кад је срце јела; и

Не сме се, међутим, занемарити ни епитет *модерна*. Радња романа *Госпођица* постављена је у почетак двадесетог века и одиграва се у два урбана епицентра Балкана тога доба, а то су Сарајево и Београд. Само то време, када га посматрамо из данашње перспективе, чини се да представља прелаз из једне традиционалне патријархалне заједнице у једно модерно грађанско, европско друштво и суочава се с првим ударима културних утицаја са Запада.³ Тако можемо са становишта временско-просторне димензије поделити радњу романа на два дела: први део представља Рајкин живот у Сарајеву, и то у предратно време, за време атентата, током Првог светског рата и малог временског периода након рата. Други део би се односио на њено пресељење са мајком у послератни Београд, где остаје до смрти. Тај цео период сам по себи је граничан, зато што стари систем вредности још није сасвим напуштен, а нов није још сасвим довршен.

Оно што Рајки, као жени, допушта њено карактеристично понашање и кретање делом је везано управо за ту просторно-временску лиминалност у којој се народи Балкана, још сасвим неуједињени, тада налазе. Према схватању традиционалног човека, гранични простор је колико опасан, толико и пун потенцијала за остваривање многих жеља. То се лепо види из пишчевог коментара:

„Нечега од бујности и хаоса златоносне земље Елдорада било је у животу и изгледу те престонице једне велике државе која још није имала ни одређених граница ни унутарњег уређења ни коначно утврђеног имена. У свему је владао неки богат

онаквом смрти умру на какову она буде намијенила. Вјештице не једу бијелога лука, и зато се многи о бијелим и божићним покладама намажу бијелим луком по прсима, по табанима и испод паздуха, јер кажу да оне на покладе највише једу људе. – Ниједној младој и лијепој жени не кажу да је вјештица, него све бабама. Кад се вјештица једном исповједи и ода, она више не може јести људе, него постане љекарица и даје траву изједенима. Кад вјештица лети ноћу она се сија као ватра. Највише се скупљају на гумну... (Вук С. Караџић, *Животи и обичаји народа српској*, Матица Српска, Нови Сад, 1969, стр. 328)

3 Грамофони, блуз и дџез музика, плес, стил поезије, начин дружења младих (ђускање у мрачној соби где грамофон свира буги-вуги).....

и топал неред, велики, духовни и материјални неред у оној првој фази у којој се још нико не буни против њега, јер свак у њем налази свој комад и црпе наду да може наћи још већи. Живот тога новог Београда није још нико описао, нити га је лако описати, али они који су тада живели могу и данас да га изазову у сећању и осете свим чулима као нарочит климат или одређено годишње доба. У том Београду, са том бујицом света, газии калдрму и госпођица Рајка Радаковић из Сарајева.“ (Andrić 1977: 151)

Иако се о положају жене у Андрићевом роману не може говорити потпуно у категоријама традиционалне културе, пошто је радња смештена у време када се оне видно и драстично мењају, то нас ипак не спречава да се према тим категоријама оријентишемо, или да се на њих позивамо, зато што оне, ипак, не нестају у потпуности као категорије друштва. И зато синтагма *модерна вешишца*, коју је Андрић употребио да би описао одраз Рајкине личности у очима друштва, истовремено говори и о друштву самом. У традиционалној заједници широко је распрострањена представа о жени као нечистом бићу, односно, бићу које поседује и опасна својства. „Веровање у ритуалну нечистоћу жене проистиче из две врсте чињеница: биолошких и социјалних.“ (Bandić 1980: 321) Биолошка чињеница односи се на женино тело и његове функције, које су повезане са животом врсте, па жену смештају ближе природи, насупротив физиологији мушкарца, која овога потпуније ослобађа како би се латио пројеката културе (о томе видети: Ortner 1983: 126). Социјалне чињенице као да проистичу из биолошких, и то можда зато што жену тело и његове функције стављају у друштвене улоге које се сматрају нижима у односу на мушкарчеве. Традиционалне друштвене улоге жене, наметнуте због њеног тела и његових функција, онда жени дају друкчију психичку структуру, која се, попут њене физиолошке природе и њених друштвених улога, сагледава као ближа природи (видети: Ortner 1983: 126). Пошто мушкарцима недостаје природна основа (дојење, уопштавањем проширено на бригу о деци) за усмереност на породицу, њихова сфера делатности дефинише се, у домену културног закључивања: мушкарци су природни

власници религије, ритуала, политике и других подручја културног мишљења и делања у којима се обликују универзалистички искази духовне и друштвене синтезе (видети: Ortner 1983: 127).

Приказ друштва у роману поклапа се са овом теоријом о доминантној улози мушкарца у култури и подређеној улози жене, која се сматра ближа природи. Роман је постављен на темељима историјских догађаја који су битно одредили судбину балканских, односно јужнословенских народа с почетка двадесетог века, али, истовремено, традиционално виђење улоге жене још увек непромењено траје. У таквом свету креће се Рајка Радаковић из Сарајева, за коју се каже:

„Откако се Сарајево закопало, нико не памти да је икад женско створење било послован човек који ради новцем и хартијама од вредности, и то овакав титиз и каматник. Никад се то није видело ни у једној вери.“ (Andrić 1977:71)

Није било немогуће, али је било потпуно неприродно, да жена има било какву друштвену улогу осим уобичајених: кћерка, удавача, супруга, мајка, удовица, распуштеница, уседелица, стара девојка (баба девојка), љубавница, проститутка... А природа тих улога се, у суштини, своди на присуство или одсуство одређене улоге мушкарца у животу жене. Неке од улога маркиране су као позитивне, а друге као изражено негативне. Ипак, све су прихватљиве, зато што су заједници одувек добро познате.

Проблем, међутим, настаје када се појави жена у друштвеној улози за коју се не памти да је икада преузета од стране жене; а то је у овом случају *послован човек, камаџиџић*. Својим активностима у пословном свету Госпођица исказује своју „мушку“ улогу у друштву, до које је дошла кроз процес дефеминизације путем одбацивања атрибута женствености. Та дефеминизација лика Рајке Радаковић није извршена само кроз одбацивање атрибута женствености (иако то доста доприноси психичкој мотивацији њеног лика); она је употпуњена и кроз мотив шкртости.

III

Шкртост је оно што доприноси да лик Госпођице не остане само још један пример реалистично продубљеног и психолошки мотивисаног лика манијакалне уседелице.¹ Доказ за то јесте други женски лик из романа, који је описан као манијакалан, а то је Јованка. Лик Јованке, иако се може тако чинити на први поглед, није београдски пандан Рајке Радаковић по нивоу неуротичности. Она је чист пример патолошког случаја, а њен лик је описан као психолошки феномен:

„Овакви насртљиви и злоћуди манијаци редовно су дрски и упорни људи. (А дрскост и упорство су брат и сестра.) И кад вам нанесу неку штету или срамоту, они редовно успевају да убеду најпре себа а затим и већину света да сте ви сами одговорни за своју незгоду. Тако ви имате две штете, а њихова сујета два успеха. Један, кад су вас наговорили на погрешан корак. Други, кад су успели да одговорност за то скину са себе и пребаце на вас. Зато се дрски и упорни људи никад не могу поправити у својим манама и слабостима, јер они, не осетивши никад рђаве последице својих мана на себи, и не примећују да их имају. И стога треба од таквих људи бежати што даље, па ма како добра и на изглед привлачна била својства која они иначе имају.“ (Andrić 1977: 199)

Функција Јованкиног лика јесте да буде контраст Госпођици, која је чист књижевни лик, у стварности готово непредстављив. Јованка је тип саздан у реалистичком маниру, а Госпођица је јединствен књижевни лик, модернистички конструисан. Мотив шкртости доприноси употпуњавању дефеминизације Рајкиног лика, чини се, на веома оригиналан начин. Лик шкртице је део дуге књижевне традиције почевши од Плаутове *Aulularije*, потом Држићевог *Скуја*, Молијеровог *Тврдице*, Стеријиног *Кир Јање...* У наведеним (репрезентативним) обрадама такозваног плаутовског мотива може се приметити да је лик шкртице по правилу доминантан, главни лик, мушкарац, старац, богат, настран. Потом, може се још приметити да се за обраду плаутовског мотива узима драмска форма и то комедија.

1 Отуд се чини да управо лик Госпођице задаје најтежу муку приликом покушаја драматизације овог Андрићевог романа.

Андрић узима традиционални образац лика тврдице, трансформише га жанровски претачући га у приповедну форму и представља тај лик кроз жену. Да би то било успешно, он мора интервенисати на њеном родном идентитету, то јест, мора је маскулинизовати. То се реализује Рајкиним одбацавањем атрибута женствености, најпре естетских (шминка, одећа, фризура), а потом и полних, биолошких (брак, рађање). С ликом шкртице Рајку спаја читав низ одлика: недостатак емпатије и опсесивна љубав према новцу, који за њу као да је живо биће, вредно сваке жртве да би се сачувало нетакнуто и неначено:

„Ту леже те скупе швајцарске новчанице у слковитом нереду, поред растресених банкота од пет и десет фунти, белих као љубавна писма. Сви су једнаки: широки, тешки, некако топли и меснати, као да животни сок кружи у њима, као да дишу и расту.“ (Andrić 1977: 208-209)

Госпођица као лик шкртице, поред сличности са другим ликовима шкртица из светске књижевности, највише сличности дели са најнетипичнијим, а то је Скуп, из истоимене комедије Марина Држића. И Марину Држићу и Иви Андрићу главни лик шкртице помаже да прикажу и изнесу суптилну критику времена, друштва и околности у којима живе. Само што Држић, желећи да говори о похлепи и неморалу својих суграђана Дубровчана, граду из комедије даје име Њарњас (чиме постиже додатни комични ефекат, али и затупљује оштрицу сатире да не би угрозила његов сопствени врат).²

Када се, међутим, зна да је Иво Андрић итекако добро познавао старију књижевност и дубровачке писце, о чему је писала Злата Бојовић (Бојовић 2010: 133-151), онда ова веза не изненађује, иако смо, и сами у почетку били затечени успостављањем релација између ерудитне комедије 16. века и модерног романа 20. века. Али, тиме се још једном

2 Андрић, назвавши Рајку Радаковић Госпођица, ствара изванредан комичан ефекат помешан са иронијом. Она се сматра госпођицом, иако се тај појам најчешће повезује са младом и неударом женском особом, тако да практично представља изругивање.

потврдила теза да је бављење књижевношћу пуно изненађења и да се интертекстуалне везе крију у готово сваком литерарном тексту, те да ови новији, попут палимсеста, садрже насlage вишестолећних „прећутних цитата“ како се још у Држићево време говорило за онај поетички поступак који данас познајемо као „метатекст“.

Након што је Плаут написао *Аулуларију*, главни мотив ове комедије – тврдичлук, постао је један од чувенијих мотива европске књижевне традиције, подражаван у каснијим епохама. Марин Држић написао је комедију *Скуи*, у којој је обрадио овај плаутовски мотив и она је постала део баштине наше националне књижевности на којој ће неколико столећа касније понићи и сам Иво Андрић и написати роман *Госпођица*.

Тако је Андрић, намерно или случајно³, потврдио Елиотову тезу да: „Писац не треба писати прожет само својом генерацијом, већ са осећањем да читава европска литература, и у оквиру ње литература његове земље истовремено егзистирају и истовремено сачињавају један поредак“ (видети: Елиот 1991).

Живко Поповић, у својој студији у којој пореди драмске приче о тврдици више аутора: Јована Стерије Поповића, Плаута, Марина Држића и Молијера (видети: Поповић 2006) уочава постојање заједничког именитеља, то јест оног што се понавља у комедијама, а то је увек иста прича, испричана на различите начине, коју он назива *йрайричом*. У Плаутовој комедији *Туй са злайом*, Држићевој ерудитној комедији *Скуи* и Молијеровој и Стеријиној комедији *Тврдица*, основни елементи радње понављају се на истоветан начин: отац обећава ћеркину руку старом просцу зато што овај не тражи од њега мираз; убрзо ћерку проси младић и долази до неизвесне ситуације за којег од двојице просаца ће се девојка удати; тврдица прикрива своје благо, али бива покраден упркос мерама опреза, те се на крају бори да га поврати.

Та праприча састоји се из два релативно независна догађаја: двоструке просидбе тврдичине ћерке и крађе његовог блага.

3 Рећи ћемо то условно, иако је Андрић био писац импозантне ерудиције.

Молијерова комедија *Тврдица* и Стеријина комедија *Кир Јања* представљају репрезентативне интерпретације плаутовског мотива. Живко Поповић у наведеном раду открива да се Стерија и Молијер⁴ у највећој мери удаљавају од праприче о тврдици, док су Држић и Плаут прапричи знатно блискији.

Иво Андрић прикључује се, као трећа карика, управо Плауту и Држићу на тај начин што узима традиционалан образац лика тврдице, трансформише га тако што га жанровски „претаче“ у приповедну форму, а главни лик постаје жена⁵. Тиме што је лик тврдице приказао кроз жену, начинио је интересантну и неочекивану инверзију елемената наведене праприче о некоме кога је надвладала екстремна шкртост. У двострукој просидби тврдичине кћери, код комедиографа имамо, дакле, оца тврдицу који влада субином своје кћери (и свих укућана) и кћи према којој су те намере усмерене. У Андрићевој *Госпођици* такође су присутни отац и кћерка, отац је тај који управља њеном судбином, судбином укућана и све усмерава ка ћерки Рајки. Он пак, за живота није био тврдица, али сматрамо да је то само зато што његов тврдичлук није био оживотворен. На самрти се, међутим, догодило нешто неочекивано – ту своју особину предао је кћерки као аманет. Условно речено, овај поступак можемо тумачити као једну врсту инверзије у односу на наведене елементе праприче.

Оно што највише спаја Госпођицу и Скупа, поред фанатичне љубави према новцу, која поприма одлике еротске екстазе,⁶ јесте танатолошки аспект који та љубав са собом

4 Узрок те диференцијалности може бити клацистичка поетика која ипак није пуко копирање античких поетских принципа. Није то ни ренесанса, али је Држићев Скуп по мотивској структури ипак сличнији Плаутовој Аулуларији.

5 Да би то било успешно, он мора интервенисати на њеном родном идентитету, то јест, мора је маскулинизовати. То се реализује Рајкиним одбацивањем атрибута женствености, најпре естетских (шминка, одећа, фризура), а потом и полних, биолошких (брак, рађање).

6 Amor nije amor, zlato je amor. (Marin Držić, Djela, Skup, priredio Frano Čale, 1974)

носи. Скуп свој тезоро (благо), крије у гробу, међу људским костима. Нарочито је упечатљива сцена када панично преттура по костима у гробу тражњи тезоро које су му украли. Ова два лика спаја снажна угроженост коју константно осећају, а која потиче из околине у којој живе и одупирући јој се свом силом.⁷ Танатолошки аспект код Госпођице присутан је кроз смрт оца и ујака (даице Владе). Рајкино напуштање женске улоге у друштвеном схватању тог појма не значи да се код ње не може препознати и пратити еротско у виду сексуалне енергије која је сублимирана кроз новац и штедњу. Љубав према новцу коју она испољава заиста оприма многе одлике еротске љубави, а у неким моментима чак и одлике екстазе. Смрт оца је окидач те њене љубави. Приликом посете очевом гробу Рајка осећа једнаку нежност:

„Оштро, дуго и нетремице гледа Госпођица у тај натпис, све док јој не заблеште очи и сва се слова испретурају и претворе у златне искре, помешане са сузама. Тада склопи очи. Потпуно је утонула у себе. Сва су чула затворена и неприступна спољним утисцима. Изгубљена за цео свет, Госпођица разговара са гробом. Из тог повијеног и згрченог тела навире у незадрживим таласима силине женске нежности, те чудне снаге која, невидљива а свемоћна, живи у тим slabим створењима, избија из њих у најразноличнијим облицима, и ствара и раствара животе и судбине око себе.“ (Andrić 1977: 78-79)

Једини предмет њене нежности јесте отац, а отац је мртав. Отац својим заветом који јој упућује, а потом и смрћу, активира њен емоционални апарат и усмерава његово функционисање. Госпођица је ипак жена, упркос одбацивању атрибута женствености, писац њеном лику не одузима женскост која се огледа кроз „силну женску нежност“, а која је упечатљива диференцијална црта, највећа снага тих „слабих створења“ (синтагма која говори о положају жене у мушком

⁷ „У Држићеву предлошку по којем се организовала представа из 1555. Инсистирало се највише на линији Скупове опсједнутости тезором, а на страху, а не на заплету који би младића и дјевојку, усупрот дундових сметњи, привео матримонизацији.“ (Slobodan Prosperov Novak, *Skup ili proizvodnja ugroženosti*, U: *Planeta Držić, centar za kulturnu djelatnost, Zagreb, 1984, str. 111.*)

свету). Можда је њена опсесивна љубав према новцу једини начин да искаже своје емоције, зато што новац има највише сличности са мртвим оцем, има високу вредност у њеном емоционалном систему, потпуно је пасиван (зато што је нежив), и не жели да га раздељује и троши, удаљује од себе, јер такво скрнављење може бити узрок великог психичког бола.

У Рајкином животу постоје још двојица мушкараца који су изазвали осећаје најближе нежности или љубави: даица Владо и Ратко Ратковић, који се јавља као „реинкарниран“ даица Владо, уплиће у њен живот, изазива матерински осећај и велики душевни бол услед разочарења. Сва ова три мушкараца, Рајкин отац, даица Владо и Ратко Ратковић, предмети су њене љубави, са запреченим циљем (видети: Frojd 1988), али су истовремено, сва тројица, и предмет њеног највећег емоционалног бола. И љубав и бол кроз које због њих пролази, највећи су доказ да госпођица Рајка Радаковић у суштини жена, и да дефеминизација њеног лика није апсолутна. Она јесте извршена кроз друштвену (маскулинизирајућу) улогу коју она узима у заједници, али не и кроз улогу коју узима пред тим мушкарцима. Однос са оцем би се могао објаснити кроз неразрешен електрин комплекс, са даица Владом доживљава нешто што личи на инцестуозни платонски љубавни однос, док Ратко Ратковић представља предмет њеног материнског осећаја. Према својој мајци, која чини једину особу која је ни једног момента у животу не напушта (без обзира на злостављање које до самог краја живота трпи), Рајка је потпуно и апсолутно емотивно хладна.

У раду смо истраживали лик Госпођице (Рајке Радаковић), односно њену улогу у друштву која се реализовала кроз њену дефеминизацију. Дефеминизација лика Госпођице је извршена кроз њено одбацивање атрибута женствености (одевања, улепшавања, брака, рађања). Мотив шкртости, такође има значајан утицај на учвршћивање њене маскулинизирајуће улоге у друштву конципираном на доминантној улози мушкараца у сферама свих облика културе. Мотив шкртости, или плаутовски мотив, јунакињу додатно онеобичава и сврстава у ред шкртица светске књижевности. Нарочиту везу она остварује са Држићевим Скупом, због

љубави према новцу која у појединим моментима поседује одлике еротске екстазе и снажног танатолошког аспекта који је присутан код оба лика. Тај танатолошки аспект, даље, представља кључ Рајкиног ероса. Њена опсесивна љубав према новцу почиње смрћу оца који је пре тога био и донекле остао предмет њене највеће љубави и нежности. Смрт оца утиче на то да предмет њене истинске љубави може бити само нешто што има сличност за мртвацем или гробом. Из тога произилази њен страх од трошења новца, који за њу нема робну него емоционалну вредност.

То нас доводи до закључка да упркос одбацивању атрибута женствености, код Госпођице не можемо констатовати потпуну дефеминизацију. Она је извршена само ка споља, кроз друштвену улогу која никада до тада није била намењена жени, а коју Рајка успешно заузима и захваљујући шкртости чврсто задржава готово до краја живота. Рајка Радаковић представља једну од најинтровертнијих јунакиња у српској књижевности, и то не без разлога. Испод маске друштвене улоге, крије се жена са интензивним осећањима нежности и љубави. Комплексан је једино начин на који она та осећања испољава, а који је потпуно невидљив свету. А изношење на видело осећања је једини начин да она буду перципирана од стране друштва. Свет и новине нису могли никада знати праву причу Рајке Радаковић, то је могао знати само приповедач, једини носилац истине која осветљава и омогућава да се кроз лик ове специфичне жене и њене улоге огледа читаво једно друштво и историјско доба.

Посматрање лика Рајке Радаковић као једне перле у низу шкртица европске књижевне традиције, а нарочито њено стављање у релацију са Држићевим Скупом требало би да укаже на како је литература је вечна, увек актуелна – било да је називамо старом, новијом или савременом – онолико колико су вечне и актуелне теме и мотиви којима се осликавају тананим потезима људски пориви, мане и слабости. Тиме се наглашава да стара књижевност није завршен процес и да није систем затворен сам у себи, па самим тим ни књижевност искључиво погодна за истраживања типа „рестаурација“ и „балсмовање“. Стара и нова књижевност,

мишљења смо, претачу се једна у другу до бескраја. И ако се угаси једна, утихнуће и друга, и биће потпуно неважно са које стране нестанак посматрамо.

ИЗВОРИ И ЛИТЕРАТУРА

- Andrić, Ivo. *Gospođica*. Sarajevo: Svjetlost, 1977.
- Bandić, Dušan. *Tabu u tradicionalnoj kulturi Srba*. Beograd: BIGZ, 1980.
- Бојовић, Злата. „Занимање Иве Андрића за дубровачке теме“. *Стиари Дубровник у српској књижевности*. Београд: Службени гласник, 2010.
- Дамјанов, Сава. *Ново читање традиције: изазови историје српске књижевности*. Нови Сад: Дневник, 2002.
- Držić, Marin. „Skup“. Frano Čale (prir.). *Djela*. Zagreb: Školska knjiga, 1974.
- Eliot, T. S. *Ogledi*. Beograd: Novo Pokolenje, 1974.
- Карацић, Вук. *Животи и обичаји народа српског*. Нови Сад: Матица српска, 1969.
- Milosavljević, Petar. *Teorijska misao o književnosti*. Novi Sad: Svetovi, 1991.
- Orter, Šeri. „Žena spram muškarca kao priroda spram kulture“. *Antropologija žene*, prevod sa engleskog Branko Vučićević. Beograd: Prosveta, 1983.
- Поповић, Живко. *Стеријино обликовање архетипског лика тврдице*. Нови Сад: Позоришни музеј Војводине, 2006.
- Prosperov Novak, Slobodan. „Skup ili proizvodnja ugroženosti“. *Planeta Držić*. Zagreb: Centar za kulturnu djelatnost, 1984.
- Frojd, Sigmund. *Nelagodnost u kulturi*. Beograd: RAD, 1988.

Fata Eganović

SKUPOV TEZORO IN RAJKA RADAKOVIĆ'S ROOM
(DEFEMINIZATION OF THE CHARACTER
OF GOSPODICA AS ANDRIĆ'S POETICAL PROCEDURE
FOR CONSTRUCTION OF WOMEN-MISER)

Resume

Rajka Radaković should be explored through her potential abandonment of the female role. She is a woman, her father calls her – son, refuses the aesthetic criteria of the femininity of her age (makeup and clothes); erotic orientation on the opposite (or same) sex; marries; birth ... In other words, she abandons the female role (in the social perception of this role), which, as an individual, goes out of society and in that same society, positions itself as a kind of demonic being (“... a creature without soul and pride, which is an exception between the female world, something like a modern witch”). It is exactly what society sees from outside, which fits into the matrix of the traditional notion of a woman who jumps out anything from the sphere of what is expected and defined. Miss in society has the status of a Htonian being. Her behavior, dressing and movement does not enter the sphere of the expected, specific, agreed, thus causing ridiculing, fear, avoidance... The fact that she abandons the female role in the social understanding of the term does not mean that she can not recognize and follow erotic in the form of sexual energy that is sublimated through money and savings. Her love for money really takes on almost all the features of erotic love, even ecstasy. This is characteristic of the figure of miser in the world's literature (from Plaut, Držić, Moliere, Sterija). Particularly interesting would be parallels with Držić's *Skup* – their stinginess is at the same level of morbidity.