

Кристина Г. Кљаић¹

Универзитет у Београду

Филолошки факултет

Докторанд

<https://orcid.org/0009-0008-3487-6760>

ЖЕНСКА СМРТ У ПРИПОВЕТКАМА *МРГУДА* И *КРОЗ МАГЛУ* ПЕТРА КОЧИЋА

Рад се бави представама женске смрти у приповеткама *Мргуда* и *Кроз Мајлу* Петра Кочића. Мргуда извршава суицид вешањем, док Марушка одлази у маглу, бежећи од нежељене удаје и колективног притиска. Иако различити, ови исходи откривају истовестан механизам: женска жеља унутар патријархалне заједнице бива означена као преступ. Колективни говор непрестано надзире и обликује јунакиње, приписујући њихову еротску енергију наслеђу и пореклу. Теоријски оквир рада ослања се на концепт Офелијиног комплекса, који спаја добровољну смрт младе жене са воденом материјом као елементом меланхолије и патње. Иако Кочићеве јунакиње не умиру утапањем, вода у *Мргуди* и магла у *Кроз мајлу* функционишу као флуидни, гранични простори у којима се еротско искуство преображава у танатолошко. Вода се јавља као неми сведок преступа и „око”, које надзире, док магла замагљује границе између живота и смрти, разума и лудила, јавног и приватног.

Кључне речи: Смрт, тела, паноптикон, Офелијин комплекс, Петар Кочић

1. Увод

У овом раду, покушаћемо да проговоримо о женској смрти у Кочићевим приповеткама „Мргуда” и „Кроз маглу”. Кочићеве женски ликови, смештени у селски амбијент, представљају бића интензивне жеље, а из приповедног тока нестају нагло: Мргуда се убија, а Марушка одлази у *влажну, узбуђену, ледену мајлу*. Мргудин суицид приповедање не може да издржи, о њему проговарају други. Обешено тело тако остаје скривено, јунакиња се доводи у везу са њеном врелом крви која ју је *занела*, на тај начин стварајући везу са њеним младим нагонски маркираним телом. У свести колектива са неначетим патријархалним уверењима у Мргудину кривицу се не сумња. Она је свакако грешна, а суицид је само потврда грешности или покушај да се окаже родитељски грех. Марушка се, за разлику од Мргуде не убија, она одлази у маглу, бежећи тако од недрагог, пресије сеоског колектива, али и себе. Затварајући се према наметнутим нормама и сузбијајући сопствену жељу, јунакиња полази на пут који представља простор кризе.

Описане су као јаке, виталне и здраве, а жеља постаје толико снажна да их доводи до граничних позиција: смрти или лудила. Игноришући дивљање жеље и сукоб са конвенцијама колектива, ранија критика је еротску енергију Кочићевих

¹ kristinakkljajic1@gmail.com.

јунакиња повезивала са идејом о биолошком наслеђу². Њих заноси крв, оне саме у планини могу да *јровичу*, али само јер снажно желе, у колективу који не дозвољава жеље и у коме је лакше умрети или сићи са ума него желети.

2. Офелијин комплекс код Кочића

Офелијин комплекс представља спој добровољне смрти лепе и младе жене и воде као елемента меланхолије и патње коме се женско суицидално биће отвара, а помиње се у Башларовом огледу *Вода и снови*. Називајући га једним од „најстабилнијих архетипова суицидалне имагинације у литератури”, али и „новим комплексом у књижевној теорији” Николић и Радовановић закључују:

„Иконички модели Офелијиног лика и њеног утапања образују језгро из кога литература у каснијим епохама преузима и трансформише примарну симболичку структуру” (2018: 9)

На који начин се Офелијин комплекс остварује код Кочића, који у свом поведану скрива две Офелије: прву која се налази крај воде, и другу која бежи кроз магловити пут? Овај комплекс као спој сненања о смрти, суицида и воде, повезује Марушку и Мргуду. Иако не умиру утапањем, а башларовски гледано утопити се значи умрети на женски начин (Мргуда се обесила, а Марушка побегла у маглу), Кочићеве јунакиње су повезане водом као „материјом очајања” (в. БАШЛАР, 1995: 110). Расплетена коса јунакиња подсећа на воду, не својим обликом, већ кретањем. „Да би људски створ пливао у води, све на њему мора да плива” (БАШЛАР, 1995: 112), тако је Марушкина коса *свијетлоплава и замршена и расиљена* (Што си као луда расплела косе?” (КОЧИЋ, 2002: 178)) а Мргуду обасјава месечева светлост:

„Кроз размакнута јелова дрвна, која су ударала на смолу, видјела се мјесечина како се расплинула по жутом, скореном блату око стаја. Она гледа и дрхће, а срце стрепи у силној, насртљивој, неодољивој чежњи.” (КОЧИЋ, 2002: 98)

Вода ће се, такође, појавити као материја која надзире Маргудино огрешење о норме установљене традицијом, „вода је исконско око земље” (БАШЛАР, 1995: 44) и она ће бити сведок Мргудиног и Микиног сусрета („Око ће свукуд вода, свјетлост и непрегледно, миришљаво прољетно зеленило.” (КОЧИЋ, 2002: 97)). Најпознатија репрезентација водене смрти и женске патње јесте Офелија, а представе ове Шекспирове јунакиње кроз историју су се померале у складу са доминантним сликама женског лудила. Свака од ових репрезентација разумела је Офелијаин лик кроз еротоманију или љубавно лудило које одводи у смрт. Колектив управо на тај начин посматра Марушку („ – Марушка, побогу сестро, шта је теби!? Што си као луда расплела косе?” (КОЧИЋ, 2002: 178), док Мргуду види као биће које не може да суздржи еротски набој. На месту Офелијиног говора кроз који проговара смрт, у приповеци *Кроз Мајлу* јавља се песма. Иако песма сигнализира силажење са ума у налету љубавног лудила, она ће бити контролисана. Па тако, када наиђе на представнике патриархалних поретка, уместо да са песмом настави, Марушка ће се застидети и покорно спустити главу. Дакле, Кочићева Офелија изгубљена у магли, до

2 Горан Максимовић Кочићеве приче са овим темама смешта у натуралистичко-психолошке приповетке и објашњава да је код Кочића еротска енергија мотивисана идејом о биолошком наслеђу (в. МАКСИМОВИЋ, 2005: 59).

те мере је поунутрашњила патријархалне норме, да ће је он кроз осећање стида контрилисати, чак и када наизглед полуди и *йровиче*.

3. Необузdana тела која одводе у смрт

Кочићеве јунакиње имају снажну везу са телом. Тело је оно што није дух, оно што је различито и друго у односу на привилеговани термин, објашњава Елизабет Грос у свом делу *Промљенљива љела: Ка љелесном феминизму* (ГРОС, 2001: 22)

Феминистичке теорије увиђају да се патријархална репресија делимично оправдава тиме што жене доводи у много блискију везу са телом него мушкарце. Теорија рода и теоријска психоанализа посебно је кулминирала у оквиру француских феминизма, анализирајући специфичности женскости унутар фалогоцентричног Симболичког и испитивањима разноликих уписа женског тела у текстуално.

Женско тело је одређено као необуздано³ и Кочићеве јунакиње имају тела која уносе немир у постојећи поредак. Мргудино тело представља претњу, колектив о њој говори као о сметњи позивајући се на њено порекло, а потом проговора о њеном телу:

„Ама, јеси ли је вид’ла, сестримим те: нема јој ни седамнаест година, а сисе јој набризгале, па тврде ко камен!” (КОЧИЋ, 2002: 95)

Чак и Мргуда, интернализује ова уверења о сопственом телу, доживљавајући тело као терет који је мучи и опседа:

„- Не ваља што сам помислила! То је гријешно и богу драгом мрско. Боже, што си ме ’ваку створио? Што ће ми ова снага и ватра? Проклета крви, што ме тако мучиш?!” (КОЧИЋ, 2002: 96)

Са телесном необузданашћу јунакиња, повезане је и песма. Мргуди се „пјесма само оте из грла” (КОЧИЋ, 2002: 96), док ће се пре Марушкиног појављивања у приповеци, песма зачути три пута:

„Јесен дође, а мој драги оде;
Ђе ли ћу ти презимити зиму!” (КОЧИЋ, 2002: 178)

Кроз нагонску маркираност, Кочићеве јунакиње примећују и друге жене, па ће се оне које о Мргуди говоре, осим кроз интернализовану мизогинују, проговорити и кроз мушки поглед:⁴ „Кад је погледам, лијепо ми дође криво што сам женско: јест, очију ми!” (КОЧИЋ, 2002: 96).

4. Граничне ситуације: љубав, смрт и патријархат

Драма бића јунакиња произилази из борбе између поунутрашњене патријархалности и снажне жеље која се тумачи као преступ. Жеља доводи биће у простор

3 Грос објашњава да је тело оно које уноси раздор у потребу за смером и судом и да је филозофија дисциплина која је из својих пракси искључила женскост, а напослетку и жене, преко свог уобичајено имплицитног кодирања као неразумског, повезаног са телом (в. ГРОС 2001: 22)

4 Овај термин сковала је филмска редитељка и критичарка Лора Малви у есеји Визуелно задовољство и наративни филм. Мушкарци посматрају, а жене су оне које су посматране. „У свету уређеном полном неравнотежом, задовољство у гледању је расцепљено на активно/мушко и пасивно/женско. Жене конотирају бивање-гледаним.” (МАЛВИ, 2025: 44)

кризе чија интензификација доводи до смрти. Узимајући у обзир комплексност женске позиције у патријархалном поретку, драма женског субјекта постаје још снажнија. Женска жеља у патријархалном поретку представља граничну ситуацију. У филозофији Карла Јасперса *граничне ситуације*, повезане су са разумевањем његовог појма ситуације. Ситуација је нама осмишљена стварност (уп. ЈАСПЕРС 1989: 386). Свака ситуација је гранична јер свака ситуација за носи „предност или штету, шансу или препреку (уп. исто).“ Дакле, видимо да је кључан појам у одређивању не само граничне ситуације већ и егзистенције по Јасперсу – *слобода*. У том смислу када год се суочавамо са могућношћу, са избором, по среди је гранична ситуација. Слобода је извориште (граничних) ситуација, усамљеност јесте услов за остваривање било које граничне ситуације. „Освајам властито бивство у апсолутној усамљености [курзивом Јасперс]“ (388). По Јасперсу постоји неколико типова граничних ситуација. То су граничне ситуације смрти, патње, љубави, случајности, борбе и кривице. Уколико бисмо посматрали Кочићеве јунакиње у контексту Јасперсових граничних ситуација, могли бисмо закључити да се осим основних, љубави и смрти, и патријархат као симболички поредак јавља као гранична ситуација, јер он искушава слободу јунакиња.

5. Под будим оком патријархалног поретка

Објашњавајући поредак Бентамовог архитектонског плана затвора, Фуко у делу *Надзирајћи и кажњавајћи*, пише о специфичном паноптичком положају куле унутар ког су заробљеници непрестано посматрани. Како је је женско тело у западној филозофији одувек било „концептуална слепа мрља“ (ГРОС, 2001: 21), оно је изложено уписима. Патријархат непрестано посматра женска тела и женску сексуалност са жељом да их контролише, тиме личећи на Бентамов модел затвора. Женска тела и полност разумели су се као нешто лоше, па је често је опозиција мушко/женско довођена у везу са опозицијом дух/тело.

Обе Кочићеве јунакиње (и Марушка и Мргуда), непрестано посматра сеоска и патријархална средина из које потичу. Снажан еротски набој јунакиња колектив приписује њиховом пореклу („Мати јој је немирна. Једнако трчкара од куће до куће. Некад и омркне у селу, а свијет као свијет: свашта испреда“ (КОЧИЋ, 2002: 95)) или условима у којима живе („Од једне чудне и загонетне болести, која се ненадно појави, страдају планинска женска чељад“ (КОЧИЋ 2002: 177)). Излазак из приватне у јавну сферу за главну јунакињу приповетке „Мргуда“, представља кобни чин, одлазак ван зграде постаће простор кризе, јер излазак из приватних просторија представља упад у мрежу колективног говора („Нешто јој се стеже око срца кад изађе с бременим из зграде. Има већ неколико недјеља како се у селу само о њезиној матери, а још више о њој говоре.“ (КОЧИЋ, 2002: 95)). Свет, патријархално уређен има право да буде творац говора, улога народа у јавном кажњавању је посматрачка, објашњава Фуко у делу *Надзирајћи и кажњавајћи*, зато се догађало да се лешеви осуђеника после мучења излажу неколико дана свима на видело и то на местима њихових злочина. На тај начин се ствара право на кажњавање, јер прекршилац постаје и заједнички непријатељ система. Битна је разлика између начина на који у приповетци говори Мргуда, она шапуће, стално се прибојавајући да не

буде виђена, и начина на који говоре остали припадници сеоског колектива. Они поседују право да гласно говоре, њима припада опште знање и говор, док јунакиња може само да *заједљиво шайуће*.

„Посрћући с разора на разор, Мргуда застаде више Влајића тора. Чу разговор. Увано о мени говоре - помисли у себи и зађе за један лиснат грм. Јест, друго моја, крв! Жестока крв је томе крива. Мргуда познаде грло и задрхта. И ја би то рекла - чу се други, мало облији женски глас. Ама, јеси ли је вид’ла, се-стримим те: нема јој ни седамнаест година, а сисе јој набризгале, па тврде ко камен! Кад је погледам, лијепо ми дође криво што сам женско: јест, очију ми! Испале ти дабогда! - прошапта заједљиво Мргуда.” (КОЧИЋ, 2002: 95))

Јунакиња се прибојава погледа, јер поглед повлачи говор („Боји се видјеће је ко, па ће што рђаво за њом рећи.” (КОЧИЋ, 2002: 95)) Додатна Мргудина обележеност налази се и у њеном пореклу. Означена као „копиле” (КОЧИЋ, 2002: 95)) унутар сеоског колектива, њена појава не призива причу само о њој, већ и сазнања о њеној мајци. Препозната као двоструко непожељна: због порекла и сопствене страсти, Мргуда остаје маргинализована и презрена у поретку који надзире и кажњава.

О јунакињи приповетке „Кроз маглу” сазнајемо постепено. Пре него што буде именована, јунакиња ће се одати песмом:

„Јесен дође, а мој драги оде;
Бе ли ћу ти презимити зиму!” (КОЧИЋ, 2002: 177)

Приповедач који потиче из сеоског колектива и из њега доноси сазнање о „чудној и загонетној болести” (КОЧИЋ, 2002: 177)) од које оболевају „планинска женска чељад” (КОЧИЋ, 2002: 177))), прво препознаје „умиљато, обло, једро грло” (Кочић, :)), а потом и девојку која пева. Иако се приповедачев доживљај разликује од општег сазнања које потиче из патријархалног поретка (Марушку назива *модроока Марушка*, за разлику од осталих гласова који припадају селу и називају је *Марушка Рејодина* или *модрооки ђаво*), његов говор и даље припада овом систему. Обраћајући јој се, приповедач се позива на братско-сестрински савез, али и на уверење у ком су женска гранична искуства (смрт или лудило) проузроковани еротоманијом или љубавним лудилом („– Марушка, побогу сестро, шта је теби!? Што си као луда расплела косе?” (КОЧИЋ, 2002: 178)).

Насупрот гласног говора о њој, налази се Марушка која осим што пева и не говори, већ „једва чујно, погнуте главе, назва бога” (КОЧИЋ, 2002: 178). Како она нема могућност да сем кроз песму, о сопственој судбини говори, о њој говоре други:

„Марушка Регодина. Помисли, болан брате, те срамоте и тог чуда! Дошли сватови да је воде. Жене је увеле у зграду, расплеле јој, по обичају, косе, и почеле је за вјенчање пресвлагити и китити босиљем. Изашле жене да јаве да је све готово, а она уграби и суну ко луда у маглу...” (КОЧИЋ, 2002: 179)

Разлика између јавног и приватног простора у приповеци *Кроз Мајлу*, другачија је у односу на *Мрјугу*. Овде се као простор који узнемирава јавља зграда, дакле затворен простор, у којој жене из сеоског колектива припремају Марушку за

нежељену удају. Као простор слободе, јавља се пут у маглу, која представља последњи бег од паноптиконског система.

6. Вода и магла које прате смрт

Кочићеви јунакиње још су „предворју Јасперсових граничних ситуација”. Оне су у граничној ситуацији граничности. Гранична ситуација постоји да би се потврдила и афирмисала биће и егзистенција. Међутим, ако се гранична ситуација не превазиђе, приближавамо се небићу, ништавилу и не остварујемо се, не поства-рујемо се у егзистенцију. То је стање ропства у коме се налазе јунакиње заробљене патријархалношћу. Кочић је ово егзистенцијално колебање бића приказао флуидним симболима као што су вода и магла.

Иако јунакиња не умире у води (она се не утапа, већ извршава суицид вешањем) водена материја уписна је у текст Кочићеве *Мрјуге*. Она је са једне стране услов за излазак из сигурног кућног простора, јер јунакиња одлази „на перило”, где ће је дочекати погледи и осуђујући говор других („Има већ неколико недјеља, како се у селу само о њезиној матери, а још више о њој, говори” (КОЧИЋ, 2002: 95)), па ће остетити да јој се „нешто стеже око срца” (КОЧИЋ, 2002: 95)), а са друге стране, вода је и неми сведок Микиноги Мргудиног сусрета.

Кад се приближи води, јунакиња ће јој се потпуно предати („Кад се изу, збаци са себе зубун, забаци остраг прегачу, узгрну кошуљу до изнад кољена, па зађе у воду и стаде усрпав” (КОЧИЋ, 2002: 97)) и тако ће је вода у потпуности окружити:

„Око ње свукуд вода, свјетлост и непрегледно, миришљаво прољетно зеленило. Ваздух се очистио иза кише, па трепери и свијетли се као стакло. Око бијелих, облик ногу жубори вода и лагано протиче, а треперава се свјетлост одбија од воде и игра јој се по влажним образима и дугом, сјајном гердану.” (КОЧИЋ, 2002: 97)

Чини се очигледним да вода у Кочићевој причи није тамна и густа вода смрти о којој пише Башлар у делу *Вода и снови, ојлед о имагинацији мајџерије*. Она не упија сенке дрвећа, она није попут сирупа. Значи ли то да није ни вода смрти? У Башларовој подели вода, постоје и воде радости, „бистре и пролећне, текуће воде” (БАШЛАР: 29) Оне жуборе, доносе безбрижности, па Башлар о њима пише:

„Ове благе утваре воде везују се обично за вептачке варке имагинације која се забавља и жели да се забавља. Појава воде обасјане пролежним сунцем дају обичне, лаке, обилате метафоре које удахњују живот.” (БАШЛАР, 2015: 29).

Ова вода, ипак није тако једноставна и лака материја, за Мргуду не доноси безбрижност. Сусрет са водом је уједно и сусрет са Миком, који доноси болну промену у Мргудином бићу. Иако није ноћна и тамна, вода је ипак танатофилни елемент, јер се крај ње догађа љубавни и еротски сусрет јунакиње и њеног драгог у коме снажна жеља преовладава поунутрашњенен норме колектива. А то јунакиња доживљава као огрешење. Вода о којој Кочић у Мргуди пише, заправо је вода посматра јунакињину кривицу, односно оно што се у вредностима колектива из ког долази посматра као кривица.

У чину сечења коже мишице и пуштања крви („Она у тренутку истрже Микин нож иза припашаја и махну по голој мишици. Крв шикну, а рана се разврати” (КОЧИЋ, 2002: 97)), огледа се јунакињина отвореност, према другом бићу, еросу,

али и смрти. И све то посматра *исконско око земље* (БАШЛАР, 1995: 44). Мргуда не умире у води, али је вода будни пратилац јунакињине кривице која је одводи у смрт.

Магла је нешто комплекснија материја за тумачење, а у литератури модернизма је „прилично ретка” (ГРИН, 2011:1) и „не функционише једноставно као невидљиви позадински медиј, већ као активна компонента проживљеног чулног” (ГРИН, 2011:4). Магла се код Кочића појављује и у приповетци *У мајли*, где је такође повезана са мотивима пута и путовања. У овом делу се чини да је лакше читати замагљеност, као затамљеност сазнања о будућности, неизвесности и страх од смрти. За приповедача и жену која га прати, магла долази заједно са несрећом („Магла, магла, магла и недогледан јад и невоље на све стране”) и пропраћена је интензивним унутрашњим немиром. У проповеци *Кроз мајлу*, јунакиња Марушка, „модроока Марушка”, полази на магловито путовање кроз планинске клисуре да би побегла од нежељене удаје за недрагог коју ју је колектив наменио. И овде ова материја замагљује и замућује простор, са тим што је још интензивније представљена драма бића младе девојке која фаталистички узвикује: „Прије у гору и воду него натраг! Волим да ме бијесни вуци на комадиће истрграју него да ме његова рука дотакне!” (КОЧИЋ, 2002: 178). Магла „окружује и испуњава отворен простор” (ГРИН, 2011:5), али и „функционише као идеално фигуративно средство за истраживање питања о граничним областима” (ГРИН, 2011:1). Испреплетана са представом женске патње и лудила, она ствара граничан и снолик простор. Јунакињин бег је последњи начин да се сачува интегритет бића, а пут у маглу је ходање до ивце саме смрти и непрестано поигравање са суицидалним парадигмом Офелијиног комплекса.

6. Закључак: Суицид и пут

Бавећи се прегледном анализом историје самоубиства, Жорж Миноа проучавајући хронике обичних самоубиства у средњем веку, помње два начина на који се жене убијају: вешањем („Обесила се Женет Мајер, жена једног ужара, добра католкиња, али

је превише пила и била љубоморна на мужа” (2008:16)) и скоком у воду („Једна жена је у наступу лудила устала усред ноћи. Муж је упита куда то хоће да иде, а она одговори да иде да мокри. И тако та жена изађе из куће потпуно гола, како кажу, и баца се у бунар дубок тринаест хвати” (2008:17)). Смрт у води повезана је са лудилом које се јавља као објашњење бизарног или непознатог, док вешање прати сенка кривице. Меланхолици се убијају вешањем, *јер то њодсећа на њилиљину, смрти јавним кажњавањем*⁵. Ако је за вешање потребна кривица, онда нам се чини логичним што Мргуда бира баш овакву смрт. Али, њена кривица не престаје ни после смрти, она је предмет расправе и остаје да постоји у говору других.

У приповеци *Кроз мајлу*, суицида на први поглед нема. На месту где се може очекивати, налази се мотив путовања кроз планинске магловите и стрме путеве.

5 „Онемогућавајући бићу да се отвори у својој жељи (у својој крви) средина врши посредно убиство, па је вешање опонашање неизвршеног убиства и симболички знак тела које о том убиству сведочи, а у приповеци се не појављује (нити се сме појавити) другачије до кроз кратак и штур разговор на крају приповетке” (РАДОВАНОВИЋ, 2021: 117)

Иако се пут јавља као кризни простор, као ходање по ивици смрти, оно ипак није смрт. Зашто се Марушка не убија? За разлику од Мргуде, која има храбрости да свесно оде у смрт, због сопственог порекла и начет патријархалности (колектив говори о огрешењима и „немиру” њене мајке, а о њој као о „копилету”), Марушка то не сме. Како су преузета патријархална начела снажнија, а самим тим и сукоб између жеље и огрешења јачи, она преузима маску лудила (да то лудило није потпуно одаје и њен спуштен поглед на питање *шћо је као луда расцлела косе*), јер само на тај начин она може да се супротстави колективу и нежељеној удаји. Осећајући да ће бити додатно осуђена ако се убије, она бира да полуди и побегне кроз маглу.

Иако снажно повезана са смрћу, тела јунакиња су код Кочића приказана као здрава, лепа и једра, па се чак ни у тренуцима смрти не говори о њиховој телесној разорености. Она, бар на нивоу текста чувају целину. Тако су дати детаљни описи Мргудиног тела крај воде, али се детаљи о смрти прећуткују, чини се само успутно помињу да је суицид учињен вешањем. Марушка страх за телесни интегритет искажује гласно: „Волим да ме бијесни вуци на комадиће истрајају, него да ме његова рука дотакне” (КОЧИЋ, 2002: 178)). Женска тела код Кочића остају лепа и у смрти, па се тиме додатно учвршћује Офелијин комплекс као књижевни модел који приказује трагичну добровољну смрт лепе жене.

Цићирана лићераћура

БАТЛЕР, 2001: Батлер, Џудит. *Тела која нешто значе*, Београд: Самиздат.

БАШЛАР, 2005: Башлар, Гастон. *Вода и снови: оглед имагинацији материје*, Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.

ГРИН, 2011: Green, Rohanna. *Atmospheric Modernism: Rare Matter and Dynamic Self-world Threshold*, Toronto : University of Toronto.

ГРОС, 2005: Грос, Елизабет. *Променљива тела – ка телесном феминизму*, Београд: Центар за женске студије и истраживања рода.

ЈАСПЕРС, 1989: Јасперс, Карл. *Филозофија*, Сремски Карловци: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.

МАКСИМОВИЋ, 2005: Максимовић, Горан. *Свијет и прича Петра Кочића*, Бања Лука: Бесједа.

МИНОА, 2008: Миноа, Жорж. *Историја самоубиства: добровољна смрт у западном друштву*, Нови Сад: Mediterran Publishing.

НИКОЛИЋ, РАДОВАНОВИЋ, 2019: Радовановић, Ђорђе, Николић, Часлав. Офелијин комплекс као суицидални модел у Андрићевој прози. У: *XIII међународни научни скуп Српски језик, књижевност, уметност, Научни округли сто Брендови у књижевности, језику и уметности (Крагујевац/Топола, 3. новембар 2018), књ. 5, Брендови у књижевности, језику и уметности, зборник радова*, ур. Драган Бошковић, Милош Ковачевић, Никола Бубања, Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, 9-24

РАДОВАНОВИЋ, 2021: Радовановић, Ђорђе. *Поетика самоубиства у прози Иве Андрића и Милоша Црњанског*, Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет.

ФУКО, 1997: Фуко, Мишел. *Надзирати и кажњавати – настанак затвора*, Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.

Извору

KOČIĆ, 2002: Kočić, Šetar. *Sabrana dela*, Beograd: ARS Libri, Banja Luka: Besjeda

Kristina G. Kljajić

FEMALE DEATH IN PETAR KOČIĆ'S SHORT STORIES *Mrguda* AND *THROUGH THE MIST*

Summary

This paper examines representations of female death in Petar Kočić's short stories *Mrguda* and *Through the Mist*. *Mrguda* commits suicide by hanging, while Maruška goes into the fog, fleeing an unwanted marriage and collective pressure. Although different, these outcomes reveal the same mechanism: female desire within the patriarchal community is marked as a transgression. Collective discourse constantly monitors and shapes the heroines, attributing their erotic energy to their heritage and origin. The theoretical framework of the paper relies on the concept of the Ophelia complex, which links the voluntary death of a young woman with the watery element as a symbol of melancholy and suffering. Although Kočić's heroines do not die by drowning, the water in short story *Mrguda* and the fog in *Through the Mist* function as fluid, liminal spaces in which the erotic experience transforms into a thanatological one. Water appears as a silent witness to transgressions and an "eye" that oversees, while the fog blurs the boundaries between life and death, reason and madness, public and private.

Keywords: Death, Bodies, Modernism, Panopticon, Ophelia complex, Petar Kočić