

УНИВЕРЗИТЕТ У БЕОГРАДУ

ФИЛОЛОШКИ ФАКУЛТЕТ

Ана Д. Козић

ЕРОС У РОМАНИМА СВЕТОЛИКА РАНКОВИЋА И  
БОРИСАВА СТАНКОВИЋА

Докторска дисертација

Београд, 2024.

UNIVERSITY OF BELGRADE

FACULTY OF PHILOLOGY

Ana D. Kozić

**EROS IN THE NOVELS OF SVETOLIK RANKOVIĆ AND  
BORISAV STANKOVIĆ**

Doctoral Dissertation

Belgrade, 2024.

УНИВЕРСИТЕТ В БЕЛГРАДЕ  
ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ

Ана Д. Козич

**ЭРОС В РОМАНАХ СВЕТОЛИКА РАНКОВИЧА И  
БОРИСАВА СТАНКОВИЧА**

Докторская диссертация

Белград, 2024.

Ментор:

Проф. др Драгана Вукићевић, редовни професор

Катедра за српску књижевност са јужнословенским књижевностима

Филолошки факултет

Универзитет у Београду

Чланови комисије:

Датум одбране: \_\_\_\_\_

## Ерос у романима Светолика Ранковића и Борисава Станковића

### Сажетак

Предмет научног истраживања дисертације је тумачење еротског у романима *Горски цар*, *Сеоска учитељица* и *Порушени идеали* Светолика Ранковића, и *Нечиста крв*, *Газда Младен* и *Певци* Борисава Станковића. Посебна пажња биће посвећена компарацији тематско-мотивског репертоара и приповедачких поступака приликом означавања еротског у романима двојице аутора, као и њихова кореспонденција са доминантним поетичким тенденцијама различитих епоха – реализма и модерне.

Кроз три основне целине у дисертацији се поредбеном еротолошком анализом најпре издвајају поетичке одлике унутар опуса сваког писца (појединачни еротски светови у романима), а потом и у компаративном сагледавању (erotски свет јунака Ранковићевих романа према еротском свету јунака Станковићевих романа). Тумачење еротског ће се кроз све три целине спроводити: (1) кроз анализу и карактеризацију ликова при чему ће се издвојити скице љубавника у Ранковићевим и Станковићевим романима; (2) кроз тумачење различитих концепција ероса одређених поетичким, али и културно-историјским разлозима; (3) кроз издвајање и тумачење техника љубавног говора; (4) кроз тумачење стилских и наратолошких поступака коришћених за представљање еротског (употреба фокализације, скривених и виртуелних наратива, функција приповедачког коментара, еротска реторика итд.); (5) кроз тумачење како тело фигурише у тексту; (6) и на крају, кроз тумачење поетике простора у којем се одигравају еротски догађаји.

Дисертација ће настојати да укаже на нове аспекте романа Светолика Ранковића и Борисава Станковића који произлазе из еротолошког читања, затим да издвоји доминантне наративне обрасце којима се аутори служе приликом увођења еротског говора у књижевни текст, као и да истакне уметничке и естетске вредности наведених дела.

Кључне речи: ерос, Светолик Ранковић, Борисав Станковић, наративни поступци, карактеризација, поетика простора

Научна област: српска књижевност, еротологија, наратологија

Ужа научна област: српска књижевност 19. и 20. века

УДК број:

## Eros in the novels of Svetolik Ranković and Borisav Stanković

### Abstract

The dissertation studies the erotic in the novels *Gorski car (Mountain Tsar)*, *Seoska učiteljica (Village Teacher)* and *Porušeni ideali (Shattered Ideals)* by Svetolik Ranković, and the novels *Nečista krv (Impure Blood)*, *Gazda Mladen (Master Mladen)* and *Pevci (Singers)* by Borisav Stanković. Special attention will be paid to the comparison of the theme-motif repertoire and storytelling processes when marking the erotic in the novels of the two authors, as well as their correspondence with the dominant poetic tendencies of different eras – realism and modernity.

Using comparative erotological analysis throughout three fundamental parts of the dissertation, the poetic features are distinguished firstly within each writer's own works, and then in a comparative approach (the erotic world of Ranković's fictional characters compared to the erotic world of Stanković's characters). The interpretation of the erotic will be accomplished through (1) the analysis of the characters, where the sketches of lovers in Ranković's and Stanković's novels will be singled out; (2) the interpretation of different conceptions of eros determined by poetic, but also historico-cultural reasons; (3) the selection and interpretation of love-language; (4) the interpretation of stylistic and narratological techniques used to represent the erotic (use of focalization, hidden and virtual narratives, function of narrative commentary, erotic rhetorics, etc.); (5) the research of representation of the body in the text; (6) and finally, through study of the poetics of the space where erotic events take place.

This dissertation intends to point out new aspects of the novels of Svetolik Ranković and Borisav Stanković which emerge from an erotological reading, then to single out the dominant narrative patterns used by the authors when introducing erotic speech into the literary text, as well as to highlight the artistic and aesthetic values of their novels.

Keywords: eros, Svetolik Ranković, Borisav Stanković, narrative techniques, characterization, poetics of space

Scientific field: Serbian literature, erotology, narratology

Scientific subfield: Serbian literature of the 19th and 20th centuries

UDC number:

## САДРЖАЈ

I УВОД .....	1
1. Предмет истраживања.....	1
2. Циљеви и композиција дисертације .....	4
3. Методолошке поставке и преглед литературе.....	5
II СВЕТОЛИК РАНКОВИЋ.....	10
1. СКИЦЕ ЉУБАВНИКА.....	15
1.1. Прека, страсна природа (Ђурица, <i>Горски цар</i> ).....	15
1.2. Делија девојка (Станка, <i>Горски цар</i> ) .....	17
1.3. Сеоски донжуан (Пера, <i>Сеоска учитељица</i> ).....	19
1.4. Пасивни љубавник (Гојко, <i>Сеоска учитељица</i> ) .....	21
1.5. „Идеални” љубавник (Влајко, <i>Сеоска учитељица</i> ).....	22
1.6. (Ауто)деструктивна љубавница (Љубица, <i>Сеоска учитељица</i> ).....	23
1.7. Љубавник који (не) одолева (Љубомир, <i>Порушени идеали</i> ) .....	25
1.8. Епизодни љубавници: насртљиве жене и похотни калуђери.....	26
2. ТИПОВИ ЉУБАВИ И ЕРОСА .....	29
2.1. Забрањена, опасна љубав ( <i>Горски цар</i> ) .....	29
2.2. Брачна љубав: од страсти до досаде ( <i>Горски цар</i> ; <i>Сеоска учитељица</i> ) .....	30
2.3. Дечија, „невина” љубав ( <i>Порушени идеали</i> ) .....	33
2.4. Страсна љубав ( <i>Сеоска учитељица</i> ).....	34
2.5. Осветнички ерос ( <i>Горски цар</i> ) .....	35
2.6. Ерос и новац ( <i>Сеоска учитељица</i> ) .....	38
2.7. Љубав из књига.....	39
2.8. Ерос и аскетизам ( <i>Порушени идеали</i> ) .....	42
3. СТРАТЕГИЈЕ ЉУБАВНОГ ГОВОРА.....	46
3.1. Изјаве љубави .....	46
3.2. Перино завођење ( <i>Сеоска учитељица</i> ) .....	48
3.3. Говор телом: погледи, додири, пољупци, физиологије.....	50
4. ЕРОТСКИ АМБИЈЕНТ.....	58
4.1. Ерос у природи ( <i>Горски цар</i> ).....	58
4.2. Ерос у граду ( <i>Горски цар</i> ).....	60
4.3. Љубавно гнездо ( <i>Сеоска учитељица</i> ).....	63
4.4. Ерос у манастиру ( <i>Порушени идеали</i> ) .....	64
5. ЕРОНАРАТИВИ.....	66

5.1. Ко гледа љубавнике у Ранковићевим романима?.....	66
5. 2. Скривени наративи: имплицитна еротика.....	68
5. 3. Виртуелни наративи: неостварена, „права” љубав .....	72
III БОРИСАВ СТАНКОВИЋ .....	78
1. СКИЦЕ ЉУБАВНИКА У РОМАНИМА БОРИСАВА СТАНКОВИЋА .....	83
1.1. Потиснути ерос (Младен, <i>Газда Младен</i> ; Стојан, <i>Певци</i> ) .....	83
1.2. Дивљи ерос (Марко, <i>Нечиста крв</i> ).....	87
1.3. Од потчињеног до садистичког ероса (Томча, <i>Нечиста крв</i> ).....	88
1.4. Самосвесни ерос (Софка, <i>Нечиста крв</i> ) .....	89
1.5. Ерос и старост.....	91
2. ТИПОВИ ЕРОСА .....	96
2.1. Ерос и туга .....	96
2.2. Карневалски ерос.....	98
2.3. Табуисани ерос .....	100
2.4. Хомоеротизам ( <i>Певци</i> ) .....	102
2.5. Аутоеротизам.....	104
2.6. Ерос и танатос.....	106
3. ОСЛОБОЂЕНИ ЕРОС: ПЕСМА.....	112
3.1. Говор песмом.....	112
3.2. Песма – дерт – севдах .....	113
3.3. Певање: вођење љубави.....	116
4. ТЕЛО. ДОДИРИ.....	120
4.1. Тело: рефлектована жеља .....	121
4.2. Тело које плаче .....	124
4.3. Тело које игра .....	125
4.4. Софкино тело ( <i>Нечиста крв</i> ) .....	127
4.5. Ерос и одећа.....	130
4.6. Ерос и храна, пиће.....	134
4.7. Додери.....	138
5. ЕРОТСКИ ПРОСТОР .....	144
5.1. Породична кућа (екстеријери) .....	144
5.2. Простори интима (ентеријери).....	147
5.3. Јавни простор.....	152
(IV) КОМПАРАТИВНИ ПОГЛЕД НА ЕРОС У РОМАНИМА СВЕТОЛИКА РАНКОВИЋА И БОРИСАВА СТАНКОВИЋА .....	156
1. ЕРОЛИКОВИ.....	156



1.1. Карактеризација љубавника .....	157
1.2. Фаталне јунакиње .....	159
1.3. Јунаци који читају .....	161
1.4. Јунаци који одрастају/ старе .....	162
2. КОНЦЕПТИ ЕРОСА .....	163
2.1. Ерос и забрана .....	163
2.2. Ерос у браку .....	165
2.3. Ерос, комика, карневалско .....	166
2.4. Источни ерос .....	167
3. ЕРОГОВОР .....	169
3.1. Изјаве љубави .....	169
3.2. Невербална комуникација .....	170
3.3. Еротска оптика .....	172
4. ЕРОПРОСТОР .....	174
4.1. Природа .....	174
4.2. Град/ чаршија .....	175
4.3. Друштвени простор .....	176
4.4. Домови .....	178
4.5. Еротизација предмета и одеће .....	178
V ЗАКЉУЧНА РАЗМАТРАЊА .....	185
Извори .....	188
Литература .....	188
Литература на страним језицима .....	200
Биографија аутора .....	202

# I УВОД

## 1. Предмет истраживања

Предмет дисертације је тумачење ероса у романима *Горски цар*, *Сеоска учитељица* и *Порушени идеали* Светолика Ранковића и *Нечиста крв*, *Газда Младен* и *Певци* Борисава Станковића. Изузев појединачних еротолошких читања (која су чешћа у Станковићевом случају) целокупни романескни опуси двојице аутора до сада нису били сагледани из компаративног еротолошког кључа. Полазимо од претпоставке да ерос и еротски светови у романсијерском опусу Светолика Ранковића и Борисава Станковића имају значајну улогу за разумевање, тумачење и вредновање ових романа како с аспекта карактеризације ликова, тако и с аспекта саме радње и наративног дискурса којим се еротско означава у делу.

Под еросом подразумевамо чулну љубав, стање љубавне страсти и жеље, свепрожимајуће осећање које, остварено или потиснуто, води у правцу витализма и слављења живота, или пак ка (само)уништењу. У романима изабраних аутора пратићемо љубав-страст, љубав-чежњу, љубав-жудњу,<sup>1</sup> разматрајући и друге емоције које прате ерос – узбуђеност, усхићење, налет енергије (када је у питању виталистичка визија ероса) или потискивање, љубомору, посесивност, мржњу, осветољубивост (када је у питању црни, деструктивни ерос). Ерос с једне стране подразумева у батајевском смислу прелажење граница<sup>2</sup> и кршење забрана, с друге стране, тежњу ка уцеловљењу, спајању бића, али и повезаност са губитком – онога што се (накратко) имало или што се никада није имало а јесте желело, онога чему се (накратко) припадало. Неретко, еротско обухвата и поље сексуалног, али се на сексуално не ограничава што посебно долази до изражаја у Станковићевим романима у којима нема описа сексуалних односа (што ће код Ранковића бити случај), али ипак су доминантно присутни еротски мотиви.<sup>3</sup>

Иако су оба аутора поред романа, писали и приповетке (Станковић и драме), као избор репрезентативних текстова бирамо управо њихове романе, који једним делом представљају

---

<sup>1</sup> Пишући о Сапфиној еротопоезици у монографији *Ка лепоти*, Јелена Пилиповић издваја античке појмове *химерос*, *потос* и *ерос*, појмове који означавају и божанства али генеришу и различита значења: химерос представља феномен жудње, ерос љубави, а потос чежње (Пилиповић 2016: 20). Објашњење ових појмова присутно је и у Платоновом дијалогу *Кратил*, при чему химерос и потос означавају страствену жељу упућену ка различитим предметима: химерос ка ономе што је присутно (жудња), потос ка ономе што је одсутно (чежња) (Платон 2000: 58–59). За детаљна објашњења ове тријаде (ерос, химерос, потос) уз праћење етимологије речи в. текст *Erotica: on the Prehistory of greek Desire* (Weiss, 1998). Ради разликовања, у дисертацији користићемо назив Ерот за античко божанство, а ерос за стање љубавне страсти и жеље.

<sup>2</sup> Ен Карсон (Anne Carson) у монографији *Слатко-горки ерос (Eros the Bittersweet)* указује на нераскидиву повезаност ероса са границама истичући да је основна, неизбежна граница која креира ерос управо „граница меса и сопства између тебе и мене. И тек изненада, у тренутку када бих растворио ту границу, схватам да то никада нећу ни моћи” (Carson 1986: 52) (Наш превод, у оригиналу: „(...) the boundary of flesh and self between you and me. And it is only, suddenly, at the moment when I would dissolve that boundary, I realize I never can”).

<sup>3</sup> Михаил Епштејн истиче да не постоји општеприхваћено јасно разграничење између термина сексуално и еротско, али да се начелно сексуално односи на репродуктивно понашање живих бића, док еротско подразумева задовољство које нема као искључив циљ размножавања (Епштејн 2009: 97–98). Велики број филозофа и еротолога правио је ову врсту разлике, а позивајући се на Мишела Фукоа, Светлана Рајичић Перић у тексту „*Ars erotica* и *Scientia sexualis* у литератури и приватном/ јавном простору живота” истиче: „Секс је постао предмет хладног дискурса моћи, док је ерос задржао хипокористичку топлину сентименталности и древних естетских категорија љупког и лепог” (Рајичић Перић 2020: 91). Еротско је дакле повезано са естетским, те у складу са тим наш циљ је да се бавимо реториком ероса у романима српских писаца јер се управо у овим сегментима испољава књижевно-уметничка вредност Ранковићевих и Станковићевих остварења.

крону њихових књижевних остварења и са аспекта уметничке вредности, као и са еротолошког аспекта.<sup>4</sup> Јован Деретић истиче да је Светолик Ранковић у периоду од седамдесетих година XIX века па све до почетка Првог светског рата „једини писац чије је, основно књижевно опредељење био роман, а не приповетка” (Деретић 1981:171), те да је он настављач романескне линије на којој се налазе Милован Видаковић и Јаков Игњатовић. Управо због овакве позиције у српској књижевној историји, али и због саме тематике његових романа у којима еротско има значајну улогу као предмет еротолошког истраживања изабрали смо три Ранковићева романа. На ову романескну традицију надовезује се и Борисав Станковић, у чијем богатом и разноврсном опусу посебно место заузимају управо романи – првенствено *Нечиста крв*, а потом и *Газда Младен*, као и недовршено дело *Певци*. У једном дијахронијском току, романи двојице аутора кореспондирају, те преко приповедачких техника и тематско-стилског репертоара повезаног са еротским њихови романи се могу компаративно сагледавати.

*Рефлекси еротског и поетички концепт реализма и модерне.* Период књижевног стварања Светолика Ранковића и Борисава Станковића на размеђи векова обележила су значајна историјска дешавања, политичке и културне промене, и на књижевно-историјском плану смена поетичких парадигми – реализма и модерне. С обзиром на то да је у овој смени ерос тј. однос према еротском и начин опстајања еротског у тексту имао значајну улогу, као репрезентативни текстови за еротолошки приступ узимају се романи једног аутора на крају XIX века у чијим се књижевним остварењима већ препознају знаци дезинтеграције реализма, и другог аутора с почетка XX века, чије се дело са еротолошког аспекта може одредити као револуционарно и за којег се у историји српске књижевности усталило мишљење да је обележио почетак модерне српске прозе (Палавестра 2013: 295).

Књижевност српског реализма није подржавала отворено, непосредно приповедање о еротским, сексуалним аспектима човекове личности или о еротским догађајима. У једном реалистичком тексту који је одређен и као *дискурс подређен правилима* (в. Амон, 1990) приповедање о еротском представљало је опасност односно било је „претња за облик реалистичког исказа” (Берсани 1990: 182). Осим тога, у српској реалистичкој књижевности још један од разлога избегавања писања о еротском односио се и на бригу о читалачкој публици (посебно о женама), те је у складу са тим долазило до избегавања еротских тема у оној литератури која је била канонска и доступна великом броју читалаца (Вукићевић 2017: 104). Мало се писало о сексуалним животима, еротским световима јунака, њиховим жељама, (не)задовољствима и сл. (изузев у комичном кључу кроз типизирани ликови попут мужа-рогоње, насртљиве жене, раскалашне удовице итд. в. нав. дело: 100). Ово постају значајније теме тек крајем века – у делима Лазе Лазаревића, Симе Матавуља и Светолика Ранковића, да би се тек у прози модерне, односно у делима Борисава Станковића појавило писање о аутоеротизму, еротској имагинацији и фантазијама јунака, еротским фрустрацијама и сл.

Међутим, упркос склоности ка избегавању еротског дискурса еротско је ипак пронашло начине да опстане у књижевности српског реализма. Драгана Вукићевић указује на својеврсно развијање еротског криптограмског кода односно избегавајућих техника које су српски реалистички писци уобичајено користили приликом приповедања о еротским догађајима или осећањима. Као доминантне моделе прикривања ауторка издваја: (1) увођење еротског кроз функцију афирмације јавног тј. ојачавања патријархалне заједнице, (2) „минус присуство еротског” (erotско је само имплицитно присутно, честа употреба елипсе, недовршених реченица, три тачке, прелаза у наредни пасус), (3) метафоризација (говор о еротском као пренесени говор кроз алегорије, метафоре, алузије), (4) трансфер семантике – са

---

<sup>4</sup> У дисертацији ће бити повремених упућивања на приповедачке опусе изабраних аутора (или у Станковићевом случају на његово драмско стваралаштво) тамо где је потребно указати на поетичке константе у приказивању еротског, међутим као примарна грађа бирају се Ранковићеве и Станковићеве романи.

приповедања о еротском нагло се прелази у приповедање о моралном (Исто: 101–103), (5) укључивање фолклорних облика попут севдалинки, народних љубавних песама у ауторско дело, (6) шаблонизовано описивање физиолошких стања јунака када су заљубљени или када осећају еротско узбуђење (Вукићевић 2011а: 20).

Већина наведених техника присутна је у романима Светолика Ранковића (више него код Станковића), те ће се у дисертацији с једне стране указивати на наведене приповедачке тактике, док ће се с друге стране пратити процепи у којима се ипак појављује еротско, као они најеротичнији делови одеће између којих *zeva* кожа (в. Барт 1975: 12), то су места на којима се одступа од тадашње књижевне традиције. У том смислу одступања односно приповедачки „преступи” биће још израженији у Станковићевој прози који многе од наведених техника одбацује, док друге надограђује и усавршава (попут увођења народних песама и севдалинки у књижевни текст), чиме својим делом извршава праву књижевну револуцију у сфери српске еротичке књижевности.

Одступање од устаљеног односа према еротском и сексуалном видљиво у романима Светолика Ранковића, уз наглашено интересовање за психолошки свет јунака, напуштање идеализације сеоског живота и романтичних идеала и представа (нпр. о хајдуку) представља део промена које се одигравају крајем XIX века и о којима Драгиша Живковић пише као о видовима дезинтеграције српског реализма. Овај аутор скреће пажњу и на изражено песимистичко осећање света и представу човека којим управљају „тамни нагони његове крви и мрачни слојеви његове душе” (Живковић 1994: 179–180), што је све присутно у Ранковићевим романима и повезано са еротским и сексуалним световима јунака.

Знаци модерности, развијање психологије јунака, израженији еротски елементи, нови тип јунакиња итд. појављују се у прози српског реализма, почев од приповедака Лазе Лазаревића, а потом и Симе Матавуља са изразитим натуралистичким елементима, до прозе Светолика Ранковића, при чему се на крају тог процеса налази управо дело Борисава Станковића на почетку XX века. Јован Деретић у тексту „Еротско у делу Боре Станковића” пружа преглед еротских мотива у српској књижевности, истичући да, изузев *Владимира и Косаре*, средњи век није донео љубавну причу, док је током XVIII и XIX века љубавна тематика присутна, али прожета „сентименталношћу и патријархалном срамежљивошћу” (Деретић 2010: 190). Као смелије и отвореније приказе издваја Радичевићеву поему „Безимена” и Његошеву „Ноћ скупља вијека”, истичући да до правог преокрета долази тек са појавом Борисава Станковића (Исто: 190). Станковићево дело се често поставља у контекст савременика – Светозара Ћоровића, Петра Кочића, Ива Ћипика, и касније Милутина Ускоковића. Милорад Најдановић указује на оријенталне мотиве у делима Алексе Шантића, Борисава Станковића и Светозара Ћоровића (в. Најдановић, 2010), а Станковићево дело се на романескној линији доводило у везу и са стваралаштвом Јакова Игњатовића (в. Ераковић; Раичевић 2011).<sup>5</sup>

У оквиру еволутивних токова српске књижевности, дакле, када се има у виду статус еротског писма незаобилазне станице чине управо дела Светолика Ранковића и Борисава Станковића, а то је линија коју даље током XX века настављају и усавршавају Иво Андрић и

---

<sup>5</sup> У раду „Феномен кризе идентитета у српском роману” Горана Раичевић и Радослав Ераковић дијахронички сагледавају релевантне романи српске књижевности 19. и 20. века са претпоставком да у њиховој сржи стоји преиспитивање сопственог идентитета које произлази из сукоба индивидуалног и колективног, интимног и социјалног. У том смислу, аутори успостављају везу између романа Јакова Игњатовића и Борисава Станковића која се огледа управо у карактеризацији специфичних женских ликова (Ераковић; Раичевић 2011: 376). Они сматрају да читаво књижевно стваралаштво Борисава Станковића почива управо на парадоксалном жалу за прошлим које има своје репресивне и тамне стране (Исто: 378).

Милош Црњански.<sup>6</sup> У Ранковићевим и Станковићевим романима ипак препознајемо различите приступе еросу, покренуте теме су другачије, као и приповедачке технике, при чему су и концепције ероса различите. Међутим, оно у чему се опуси ова два аутора додирују јесте у препознавању значаја који еротско има у карактеризацији ликова и у изградњи уметничког света дела, а потом и у настојању да се еротско артикулише на књижевно-уметнички достојан начин. За Борисава Станковића ерос, чулна типично неостварена љубав била је опсесивна тема, о чему сведоче не само његови романи, већ и приповетке, драме. У делу Светолика Ранковића присутно је изражено интересовање за различитост тема и проблема, али у свим његовим романима ерос постаје круцијална тачка и на наративном плану, и на идејном плану дела.

## 2. Циљеви и композиција дисертације

Неки од основних циљева дисертације односе се на (1) откривање нових аспеката и појединости романа Светолика Ранковића и Борисава Станковића који произлазе из еротолошког читања ових дела, (2) издвајање доминантних стилских и наративних образаца којима се ови аутори служе у означавању ероса и еротског говора у књижевним делима, (3) осветљавање индивидуалних поетичких константни писаца које долазе до изражаја приликом еротолошког тумачења текста, (4) постављање Ранковићевих и Станковићевих романа у компаративни контекст, што није чест случај у претходним истраживањима, уз осветљавање сличности и различитости њихових поетика и књижевно-уметничких сензибилитета. У складу са тим посебна пажња посвећује се компарацији тематско-мотивског репертоара и приповедачких поступака приликом означавања еротског у романима двојице аутора, као и њихова кореспонденција са доминантним поетичким тенденцијама различитих парадигми – реализма и модерне, што омогућава једно ново сагледавање естетских потенцијала и уметничких домета изабраних романа. На крају, један од циљева дисертације јесте и (5) пружање доприноса еротолошким проучавањима српске књижевности.

Главни део дисертације састоји се из три целине – прва је посвећена романима Светолика Ранковића (*Горски цар*, *Сеоска учитељица*, *Порушени идеали*), друга романима Борисава Станковића (*Нечиста крв*, *Газда Младен*, *Певци*), док се у трећој компаративно сагледава еротско у романима оба аутора. Кроз све целине еротолошко тумачење засниваће се на 1. праћењу поступка карактеризације ликова као љубавника и на скицирању типологије јунака-љубавника, 2. издвајању и тумачењу концепата и схватања ероса и љубави, који долазе до изражаја у наведеним делима, 3. издвајању и тумачењу техника љубавног говора, 4. образлагању стилских и наратолошких поступака приликом увођења еротског дискурса у књижевност, 5. тумачењу представљања телесности јунака у књижевном тексту (како се тело

---

<sup>6</sup> Предраг Палавестра истиче да је процес интимизације (кроз појачану чулност јунака, њихову интуицију и слутњу) који је утицао и на приповедање (развијање унутрашњег монолога нпр.) започет управо у књижевним делима Светолика Ранковића, да би се у потпуности развио у делу Борисава Станковића (Палавестра 2013: 295). Даље, преко повезивања Станковићевих остварења почетком XX века са делима Иве Андрића успоставља се веза са савременом књижевношћу (Исто: 306), а и Радован Вучковић доводи у везу Станковићево и Андрићево дело преко источњачке идеје судбине (Вучковић 2014: 265). Други проучаваоци повезују Станковићева књижевна остварења са Милошем Црњанским (Станислав Винавер, Милан Кашанин, Јелена Панић Мараш) на шта пажњу скреће и Јована Николић у докторској дисертацији *Еротизам у књижевном стваралаштву Борисава Станковића* (в. Николић, 2020). Драган Хамовић подсећа да је Црњансков лирски субјекат углавном „у сталном судару и замешатељству ероса, насиља и смрти” (Хамовић 2016: 97), те се управо преко изразито лирског осећања, чулности и ерототанатичког преплитања најчешће и успостављају аналогије између Милоша Црњанског и Боре Станковића.

представља у тексту, које су физиологије јунака, који делови тела су осветљени и сл.), 6. праћењу и образлагању поетике простора која је повезана са еротским догађајима (еротизација предмета, описи ентеријера и екстеријера), при чему се на адекватним местима мора узети у обзир и културно-историјски и књижевно-историјски контекст настанка романа и време одигравања радње у Ранковићевим и Станковићевим романима.

### 3. Методолошке поставке и преглед литературе

Еротолошка литература је обимна, те поред тумачења ероса у нашој усменој и писаној књижевности, посебна пажња посвећена је неколицини страних аутора: Никласу Луману, Жоржу Батају, Ролану Барту, Мишелу Фукоу, Михаилу Епштејну,... Каталогом страних аутора које овде помињемо не претендујемо на исцрпност (па ни на репрезентативност) – он није у функцији представљања дела поменутих аутора, већ мапирања оних сегмената који су директно утицали на наше тумачење Ранковићеве и Станковићеве прозе.

Појмовне дистинкције успостављене у делу Фукоа и Епштејна биле су подстицајне за читање Ранковићевих и Станковићевих романа, па се њима посвећује посебна пажња. Мишел Фуко у *Историји сексуалности* покушава да дефинише и одреди шта све спада у љубавна уживања односно у антички појам *aphrodisia*, те прати генезу античке мисли о љубави, пишући и о различитим сегментима љубавних уживања, као и о брачним односима, сексуалности и хомосексуалности, уздржавању од уживања,... Посебно значајна јесте управо разлика коју успоставља између сексуалности и еротике односно између *scientia sexualis* (знање о сексу) и *ars erotica* (знање о уживању) (в. Фуко, 1988). Позивајући се на наведене Фукоове дистинкције, Михаил Епштејн, чије су нам еротолошке студије значајне за успостављање теоријско-методолошког оквира дисертације (монографије *Филозофија љубави*, *Филозофија тела* и *Sola amore*), указује на разлику између еротологије и сексологије: „Сексологија се од самог почетка руководила *медицинским* интересовањима и била усмерена на проучавање и лечење *болести* и *поремећаја* у развоју сексуалности”, док је за разлику од ње еротологија искључиво „*хуманистичка* дисциплина која не проучава сексуалне односе, него *љубав* и *љубомору*, *жељу* и *уживање*, *завођење* и *забрану*, *страст* и *игру* као облике човековог бића и међуљудских односа” (Епштејн 2012: 97, 98). У сржи нашег приступа тексту лежи управо Епштејнова разлика између еротологије и сексологије, потом сексуалности и еротике: „Еротика јесте метасексуална свест и машта, која одводи од тела, да би му се вратила у онеобиченом, али још изоштренијем облику” (Епштејн 2009: 99).

Посебно је важно и Епштејново успостављање адекватне терминологије којом ћемо се служити у дисертацији и коју ћемо објашњавати приликом тумачења романа изабраних аутора (споменимо само неке од термина овде: *еротема*, *еротосфера* итд.). У другој значајној монографији, *Филозофији тела*, Епштејн успоставља разлику између тела и плоти, пише о љубави као о плотском знању, указује на значајан развој хаптике (науке о додиривању), те разних врста додира који се повезују са љубављу. Ови увиди и термини биће од значаја приликом описивања и тумачења тела књижевних јунака односно књижевних јунака као изразито телесних бића у романима Светолика Ранковића и Борисава Станковића.

Значајно место у књижевно-еротолошком приступу посвећује се управо телу односно вишеструким телима – телу јунака и телу текста. Овом приликом, значајни ће бити и закључци које износи Ролан Барт у чувеној студији *Задовољство у тексту* која већ насловом упућује на представљање задовољства у самом тексту, као и на задовољство које текст изазива (када се излази из самог текста у чин читања и/ или писања), при чему је писање схваћено као „наука о насладама језика, његова камасутра” (Барт 1975: 7). Представљање ероса у тексту подразумева баланс између белине (прећуткивања) и неукусне експлицитности

(порнографије). У складу са тим Барт као најеротичније место на телу одређује оно „где зева одећа” (Исто: 12). У том смилу, пратићемо управо оне моменте у романима изабраних аутора који садрже знатни еротски набој – тренутке узбуђења, тренутке на граници: моменти сусрета, појединачних додира, размене погледа, па све до сцена аутоеротизма код Станковића или сексуалног односа код Ранковића. Пратиће се када су представљена тела еротска, када се еротски удвајају захваљујући перспективи односно фокализацији (ко кога посматра), уз свест о широј слици о томе где се тело у књижевном тексту појављује, у ком контексту, како се комуницира телом, које знаке о унутрашњем животу јунака тело одаје и на крају како се представљају физиолошка стања јунака (и која се представљају, а која прећуткују). Овом приликом посебна пажња биће посвећена реторици и приповедачком умећу, при чему се откривају подаци о културно-историјским концептима ероса, али и одлике индивидуалних поетика аутора – њихови приповедачки сензибилитети и вештине.

Приликом разматрања тела у књижевним делима изабраних српских писаца, поред наведене еротолошке литературе, као врло значајна и инспиративна показала се студија Питера Брукса (Peter Brooks), чији је један део преведен и објављен у часопису *Реч* под насловом „Тело и приповедање” – овај текст представља уводну студију монографије *Body Work: Object of Desire in Modern Narrative*. Брукс истиче да је у књижевној фикцији тело одувек било предмет фасцинације и један од примарних интереса књижевности (Брукс 2000: 247). У наведеној монографији овај аутор детаљно бележи како се представља тело у пољу текста; истиче типично представљање за реалистички дискурс – тела жељене жене из фокализацијског угла мушкарца, затим скреће пажњу на наизглед баналне а за представљање тела изузетно значајне радње попут улепшљавања, чешљања, кићења, затим описа накита, женске тоалете, хаљина, процесе облачења и свлачења превасходно на примерима из Флоберове *Госпође Бовари* (в. Brooks 1993: 88–122). Његови увиди и овакав приступ књижевном тексту показаће се плодотворним приликом тумачења Ранковићевих и Станковићевих јунакиња (превасходно Љубице из *Сеоске учитељице* и Софке из *Нечисте крви*), које обе имају склоност ка кићењу и улепшавању док ће код Станковића еротска функција одеће посебно доћи до изражаја.

Међу страним истраживањима значајни су и еротолошки системи које формирају Жорж Батај, Никлас Луман, Ролан Барт. Жорж Батај у сада већ култној књизи *Еротизам* дефинише еротско кроз релацију са забраном и преступом, уз значајне закључке о свепрожимајућем односу између ероса и танатоса, којима ћемо се изнова враћати у дисертацији због круцијалности ових односа у романима који су предмет анализе.

Значајна за проучавање комуникације љубавника односно еротског или љубавног говора испоставила су се социолошка истраживања Никласа Лумана изложена у монографији *Љубав као страст*. Овај аутор љубавну страст тумачи као комуникациони код, издвајајући различите сегменте и појавности тог кода, па се и у романима изабраних аутора преко кодова могу пратити шифроване љубавне поруке.

За тумачење реторике ероса и љубавних фигура, посебних аспеката еротског односно љубавног говора посезаћемо и за књигом Ролана Барта, *Фрагменти љубавног говора*, која доноси управо низ устаљених фигура, топоса у говору заљубљених. На овакав приступ надовезује се и *Речник љубавне страсти* Никол Аврил који описује управо најчешће и најважније речи (концепте) који се повезују са стањем страсне љубави – *самоубиство*, *Ема Бовари*, *Ана Карењина*, *Кармен*, *љубомора*, *мржња*, *брак*, *ишчекивање*, *једини* итд. само су неке од речи које се издвајају и објашњавају у овом несвакидашњем речнику.

Посебна пажња у дисертацији биће посвећена и тумачењу простора у романима Светолика Ранковића и Борисава Станковића, при чему се као изразито корисна испоставља монографија Питера Крајла (Peter Cryle), *Telling of the Act* (2001), чији је један део посвећен управо простору (амбијенту, намештају) у којем се љубавници срећу, додирују, изјављују

љубав, заводе и сл. Други део ове значајне монографије односи се на *приповедање чина* (што се сугерише насловом) односно на издвајање и описивање специфичности еротологије. Аутор посебну пажњу посвећује приповедачким и стилистичким техникама које се типично користе за представљање еротских догађаја, сексуалног чина или оргазма у француској књижевности XVIII и XIX века, при чему се издвајају анализе узвика и уздаха, интерпункције, приповедачког ритма, фрагментираност реченица, употреба елипсе итд. Ови Крајлови увиди биће од великог значаја приликом тумачења представљања сексуалног чина у Ранковићевим романима, или пак улози уздаха у Станковићевој прози.

*Еротолошка проучавања у српској науци о књижевности.* Средином седамдесетих и почетком осамдесетих година прошлог века почела су да се појављују значајнија еротолошка интересовања и истраживања у српској науци о књижевности – 1974. појављују се еротске народне песме (*Српске народне пјесме из необјављених рукописа Вука Стеф. Караџића: Особите пјесме и поскочице*), затим избор из народних еротских прича *Мрсне приче* (1984) које је приредио Душан Иванић, пружајући и значајан поговор који класификује теме, поступке и типичне ликове, као и природу хумора у овим еротским причама (в. Иванић 1984: 221–252). Три године касније појављују се и еротски грађански записи које приређује Сава Дамјанов – *Граждански еротикон* (1987. и допуњено илустровано издање 2005. године), такође пружајући значајан предговор о историји српске еротске књижевности (в. Дамјанов 2005: 5–15). Сава Дамјанов је приредио и проширени *Српски еротикон* који поред антологије *Граждански еротикон* садржи и низ ауторских текстова, студија и есеја, који проучавају различите видове српске еротологије (у *Ерлангенском рукопису*, у рукописним песмарицама XVIII и XIX века, у народним причама, у поезији Лукијана Мушицког и Бранка Радичевића итд.), чиме се успоставља књижевно-erotолошка методологија. Осим тога, значајни су и ауторови есеји на почетку и крају књиге, који позивају на темељнији, отворенији и смелији књижевно-научни приступ еротским темама (в. Дамјанов, 2011).

За развој српске еротологије велики значај имао је и Милан Комненић који је у оквиру библиотеке *Еротикон* у Просветином издању приредио зборник различитих (светских и домаћих) еротолошких текстова – *Горонадни ерос*. Овде су сакупљени (у целини или у одломцима) значајни текстови о односу између ероса и језика, ероса и сексуалности, проституције, порнографије, радови о еросу и плесу, природи еротизма, односу између еротике и естетике итд. На појединачне важне текстове из овог зборника позиваћемо се у дисертацији приликом тумачења различитих аспеката ероса у изабраним романима.

Поред тога, Милан Комненић је аутор и монографије *Ерос и знак*. Полемишући са ставовима Ролана Барта у овој монографији, Комненић истиче да се еротски код не састоји увек из говорних јединица, већ да еротизам често лежи управо у ћутању, а некада се пројављује баш као *антиговор* (Комненић 1975: 285). Иако закључује да права еротска књижевност не постоји јер она може бити еротична само у пишчевој намери док у свом крајњем резултату она је само „инсценација еротских слика пуштених у оптицај помоћу текста” (Исто: 288), Комненић ипак доводи у везу еротски чин и еротско писање што представља значајну ставку у еротолошким проучавањима књижевности. Поред тога, Комненић покушава да разоткрије тајне књижевног еротизма, пише о разликама (условно постављеним) западног и источног ероса, што ће се показати као инспиративно полазиште у еротолошком читању Ранковићевих и Станковићевих романа. Значајна запажања Милан Комненић пружа и у вези са женским еротизмом, истичући да је вековима женски еротизам у књижевности и у култури опстајао као „erotизам у потаји” (Исто: 317). Пишући о главној јунакињи еротичке књиге *Повест о О* Комненић истиче да она има нешто од античке основе (ликова Медеје и Федре) и да се у њој крије неко супериорно ја: „то нису жене које прихватају женство по природном нагону, оне су увек с оне стране женства, у неком узлету ка другим световима, управљајући се према патњи” (Исто: 318–319). Управо ово скретање ка женском еротизму и женској сексуалности, изградња



нетипичних јунакиња, које имају нешто од фаталности и трагичности античких ликова представља значајну одлику Ранковићевог и Станковићевог стваралаштва. У романима ових аутора најпре као такве женске фигуре издвајају се Љубица (*Сеоска учитељица*) и Софка (*Нечиста крв*), о чему ће бити детаљније речи у дисертацији.

Присутан је и изванредан број релевантних еротолошких проучавања књижевних текстова новијег датума и то: у народној књижевности<sup>7</sup>, у античкој књижевности (од *Предплатонске еротологије* Анице Савић Ребац до савремених радова Јелене Пилиповић), у књижевности XVIII и XIX века (в. Јусуфовић, 2014; Вукићевић,<sup>8</sup> 2016), у књижевности XX века – у делу Милоша Црњанског (Јелена Панић Мараш), Иве Андрића (Тихомир Брајковић), Борисава Станковића (Јована Николић), или у компаративном кључу у контексту словенских књижевности (Дејан Ајдачић<sup>9</sup>). У оквиру новијих регионалних књижевно-еротолошких проучавања издваја се и зборник *Љубав ради љубави: романтични код у јужнословенским књижевностима* (2021) који окупља низ значајних радова о различитим сегментима романтичне љубави у хрватској, словеначкој и српској књижевности у радовима Предрага Мирчетића, Драгане Вукићевић, Звонка Ковача, Лидије Делић, Андрее Миланко, Евелине Рудан, Бојане Стојановић Пантовић и др.

Проучавајући жанровске аспекте еротичке књижевности Александар Петров сабира своја истраживања у изразито значајну (и своју последњу) монографију *Еротика и књижевност (српска и светска): крај XIX – почетак XXI века* (2021. године). Поред тога што ова монографија пружа књижевно-историјски преглед српске и светске еротске књижевности, као и преглед значајних филозофско-теоријских текстова у вези са књижевним еротизмом, она успоставља и низ појмова, еротолошких кованица попут *еролик*, *еротермин*, *еросижејна линија*, *ерофабула* итд. које ћемо користити у дисертацији, те по угледу на ове правити и нове еротолошке кованице.

На крају овог прегледа, иако није искључиво везана за тумачење књижевног текста, издвојили бисмо и монографију Иване Башић, *Љубавне нити*, у којој се проучавају различити концепти љубави у српској и европској култури (од антике, преко средњег века, ренесансе, па до савременог доба). Различите концепте љубави и ероса ауторка прати у језику, устаљеним изразима, фразеологизмима, метафорама које обликују наше представе о љубави и обрнуто. Она издваја и два основна вида ероса – креативан и виталистички, онај који се односи на животну енергију, и деструктиван који се повезује са смрћу, танатосом (Башић 2021: 12). У романима Светолика Ранковића и Борисава Станковића присутна су оба вида ероса – оба писца су свесна наведене двострукости ероса и успешно је приказују у својим делима. Различитости леже у самом књижевном приступу и обради теме, у начину представљања и испољавања

---

<sup>7</sup> Српска фолклористика може се похвалити бројним вредним еротолошким проучавањима. Издвајамо неколико значајних зборника и монографија: зборник *Еротско у фолклору Словена* (прир. Дејан Ајдачић, 2000), монографија *Смеховно и еротско у српској народној култури и поезији* (2009) ауторки Зоје Карановић и Јасмине Јокић, затим *Сексуално у нашој народној поезији* (1978) Александра Костића, и новијег датума *Фолклорни еротикон* (2020) Јеленке Пандуревић.

<sup>8</sup> Поред еротолошких изучавања дела појединачних аутора, Драгана Вукићевић је писала и о проучавању еротске књижевности у српској науци у књижевности, издвајајући најчешће реторичке поступке приликом научно-критичког писања о еротском у књижевним делима којима се о „непристојном” писало на „пристојан” начин кроз етнолошки трансфер, психоаналитички трансфер, педагошки трансфер или књижевнотеоријски трансфер (в. Вукићевић, 2014).

<sup>9</sup> У монографији *Еротославија* (2013) Дејан Ајдачић бави се изучавањем ероса у словенским књижевностима различитих епоха – од фолклора балканских Словена, преко ренесансне поезије Дубровника, српског романтизма, па све до савремене српске, пољске, чешке и украјинске књижевности, чиме се издвајају константе еротског писма.

ероса, као и у постављању ероса у корелацију са другим темама – тема разврата и сладострашћа, тема смрти, самоубиства, манипулације, новца, морала итд. Код Ранковића је присутно и ближе повезивање еротског и сексуалног до те мере да некад еротско изостаје при чему се предност даје сексуалности чије је представљање морално обојено, док је код Станковића присутна изразито чулна еротска љубав, али представљање сексуалних односа изостаје, а судар између ероса и етоса одиграва се у унутрашњем свету јунака.

\*\*\*

Целокупно еротолошко читање романа Светолика Ранковића и Борисава Станковића, уз осветљавање еротских светова јунака, посебности љубавних заплета и еротских сусрета, затим сукоба између друштвено-прихватљивих и (не)исказаних интимних жеља јунака, начина на који ерос и еротски говор долазе до изражаја у тексту, уз тумачење поетике простора у изабраним делима, има за циљ да допринесе реинтерпретацији и уметничкој ревалоризацији Ранковићевог и Станковићевог романескног опуса.

## II СВЕТОЛИК РАНКОВИЋ

У историји српске књижевности **Светолик Ранковић**<sup>10</sup> остаје забележен као приповедач и романописац – његов први роман, *Горски цар*, објавила је Српска књижевна задруга 1897. године, а следили су *Сеоска учитељица* (1899. у издању И. М. Коларца), и постхумно објављени *Порушени идеали*, такође у Српској књижевној задрузи 1900. године. Иако број приповедака надмашује број његових романа, место и значај Светолика Ранковића препознатљив је управо по доприносу развоју романескне форме. Славко Леовац скреће пажњу на дубље поетичке разлоге који су морали усмерити Светолика Ранковића да се определи за форму романа и који леже управо у његовом настојању да прикаже сву бурност и комплексност друштвених система и међуљудских односа (Леовац 1978: 349).

Када је у питању критичка литература о овом писцу, с једне стране, преиспитивано је његово место у историјском току српске књижевности крајем XIX и почетком XX века, а с друге стране, у тумачењу његовог истицана је (1) песимистичка визија света, (2) утицај руских књижевника и (3) приповедачке иновације (унутрашњи монолог, доживљени говор, фокализација) које су повезане са (4) психологијом јунака, при чему се често понављао и контекст стварања његових позних дела – *писање на самртној постељи* – чиме су се углавном правдала слабија места и несавршености у приповедачком поступку.<sup>11</sup> Пишући о психолошким аспектима Ранковићевих романа, различити проучаваоци су се освртали на теме ероса и љубави у његовим делима, међутим ове теме нису често постављане у централни фокус критичких истраживања.

Већ приликом појављивања Ранковићевих романи су привукли пажњу савременика и критике. О *Горском цару* пише повољно Урош Петровић у листу *Младост*, хвалећи уверљивост Ранковићевих карактера, мотивисаност радње, упечатљивост дијалога (в.

---

<sup>10</sup> Светолик Ранковић рођен је 7. децембра 1863. године у Моштаници код Београда. Детињство је провео у селу Гараша, код Аранђеловца, где се породица преселила након што се отац, Павле Ранковић, запопио, те је ово место Светолик сматрао својим правим завичајем (Ераковић 2013: 275). По завршетку Богословије у Београду, Светолик Ранковић наставио је школовање у Кијевској духовној академији, а боравак у Русији имао је утицаја и на његово књижевно стваралаштво (утицаји руских писаца), што истиче већина проучавалаца Ранковићевог дела (Јован Скерлић, Јован Деретић, Милосав Бабић, Славко Леовац, Велибор Глигорић, Димитрије Вученов, Петар Митропан, Радослав Ераковић итд.). У току једног од школских распута, када је био са супругом Босиљком у породичној кући у Гарашима (23. јула 1886. године), сведочио је породичној трагедији – хајдуци су у покушају пљачке упали у кућу, убили му оца, а мајку и сестру тешко ранили (Стевановић б.г.: X). Светолик је успео да се спаси захваљујући томе што хајдуци нису пресеки све одступнице укућанима (Глигорић 1970: 178). Овај догађај из живота писца нашао је свој одјек у роману *Горски цар*, а остало је сведочанство и у Ранковићевим стиховима: „И уђосмо у авлију/ јаој мене, мили оче. / Пуче пушка – опустела, /и остадох ја сироче. /-----/ Гледао сам сестре моје / исечене редом, / гледао сам ране њине/ испуњене једом. / Гледао сам мајку моју / исечену, / гледао сам брата малог / у страшном погледу. / Гледао сам жену, дете, / гледао сам ваје, / слушао сам писку њину./ моје уздисаје...” (према Глигорић 1970: 178).

По завршетку Академије, радио је као хонорарни наставник веронауке у Крагујевачкој гимназији, јер је одбио да прими свештенички чин, а као припадник опозиције (члан Радикалне странке) касније ће бити често премештан, па ће радити у Београду и у Нишу (Ераковић 2013: 275). Током 1897. године када му је установљена туберкулоза, одлази на кућно лечење у Гараше и манастир Буково, а наредне године и у Херцег Нови, али сви покушаји излечења биће узалудни. Преминуо је 18. марта 1899. године у Београду, у тридесет и шестој години живота.

<sup>11</sup> У литератури о Ранковићу задржао се став да је његово брзо писање узроковало разноразна „слаба” места у композицији, стилском изразу или изградњи ликова, а песимистичка осећања и изразито присуство танатоса у његовим делима често су се објашњавала специфичним контекстом писања. Милорад Најдановић у монографији *Жута гоића у српској књижевности* сматра да је управо Ранковићева болест имала утицаја на наглашену еротичност присутну у његовим прозним остварењима: „Уосталом Ерос је најверљивији сведок човекова постојања, који се често призива да би се одагнала црна сенка Хада” (Најдановић 1973: 209).

Петровић 1898: 245),<sup>12</sup> Милан Шевић у *Бранковом колу* даје критички осврт на овај роман хвалећи композицију, али критикујући једнодимензионалност ликова (в. Шевић, 1898).

Други роман Светолика Ранковића, *Сеоска учитељица*, по објављивању привукао је пажњу књижевне и читалачке јавности и писцу донео награду Матице српске из Задужбине Јована Наке. У оквиру антологијске едиције Десет векова српске књижевности, у књизи посвећеној Светолику Ранковићу, коју је приредио Радослав Ераковић, могу се наћи и изводи Јована Грчића и Милана Савића из Извештаја књижевног одељења Матице српске о рукопису *Сеоске учитељице*. Јован Грчић похвално пише о приповедачкој техници писца и живим упечатљивим ликовима, са мањим стилским замеркама, док Милан Савић проблематизује питање главног јунака и форме дела (више новела него роман), али хвалећи психолошке и дескриптивне одлике, те оба члана се слажу да се писцу треба пружити признање и хонорар од 100 фор. из Задужбине Јована Наке (Грчић; Савић 2013: 291–293). Радивоје Врховац у *Бранковом колу* изражава и одређену забринутост поводом моралних порука дела, закључујући да би без праведног завршетка романа прича о *Сеоској учитељици остала* „само једна скандалозна историја” (Врховац 1899: 825). Овакав рецепцијски одјек романа указује на иновативност и провокативност тема које Ранковић обрађује, а које ће се тек развијати у деценијама које следе.

Након смрти Светолика Ранковића, Јован Скерлић истиче значајну улогу овог писца у даљем историјском развоју српске књижевности, истичући управо елементе модерности у његовом делу – прожимање реалистичког и идеалистичког, приповедачку сликовитост, интимни тон, осећање животне промашености итд. (Скерлић 2000: 288).

После Првог светског рата Алојз Шмаус скреће пажњу управо на раскол између идеала и реалности у Ранковићевим романима (в. Шмаус, 1932), док се након Другог светског рата најчешће писало о тематско-мотивском репертоару Ранковићевог књижевног стваралаштва, уз истицање социјалних мотива – представе села, хајдучије, тешкоћа учитељског позива, лицемерја манастирске средине (в. Глигорић, 1970; Вученов, 1981), или уз указивање на специфичности Ранковићевог песимизма (Јовановић, 1972), док Предраг Палавестра скреће пажњу на однос између субјективног и објективног у Ранковићевој прози (в. Палавестра, 1961). Бавећи се везом Светолика Ранковића са руском књижевношћу, Милосав Бабовић издваја конкретне приповедачке технике и мотиве које Ранковић преузима од различитих писаца руске књижевности – Гончарова, Тургенева, Гогоља, Пушкина, а посебно Толстоја и Достојевског. Пишући о теми љубави и ероса, указује се на везу са Толстојевом *Аном Карењином*, као и на чињеницу да је за овог писца љубав дубоко повезана са деструктивним еросом (Бабовић, 1976).<sup>13</sup>

---

<sup>12</sup> Значајна запажања о Ранковићевој књижевној уметности оставио је Урош Петровић и у дирљивом некрологу посвећеном писцу у часопису *Звезда*. Поред жаљења због преране смрти аутора који би по свему судећи оставио значајан траг у српској књижевности (посебно у оквиру романескне традиције), Урош Петровић је истакао основне одлике Ранковићевог књижевног стваралаштва – дубока психолошка анализа ликова, савременост тема, проблематизација вредности, као и песимистичко осећање развијено услед судара идеала и стварности. Међутим, Петровић скреће пажњу и на често занемарене одлике Ранковићевог стваралаштва, те указује на присуство аутентичног хумора којим се често драматична збивања ублажавају, а издваја и извесну приповедачку топлину, емпатију коју Ранковићев приповедач развија према несавршеним људским природама: „Он је љубио овај свет, њега је заносила тежња к добру, и његова реч је била реч љубави и топлоте што нам тако слатко прија кад су нам срца ледена постала” (Петровић 1899: 280).

<sup>13</sup> Петар Митропан ће касније преиспитивати и релативизовати утицаје руских писаца на Ранковићево књижевно стваралаштво, издвајајући као једину јасну и позитивну паралелу са руском књижевношћу аналогију између Ранковићеве приповетке „Звонар” и приповетке „Стари звонар” руског писца Владимира Корољенка (Митропан 1979: 1030).

Проучаваоци Ранковићевог књижевног стваралаштва велику пажњу посветили су анализи његових упечатљивих књижевних ликова, при чему се указује на значајну психолошку компоненту у изградњи књижевних јунака (Деретић, 1981); некада су они одређени као „људи слабе воље” (Јовановић, 1971), који доживљавају рушење идеала, што се може тумачити и као централни мотив Ранковићевих романескних остварења (Деретић 1981: 177). На модернистичке елементе у делу Светолика Ранковић пажњу скреће и Радован Вучковић (в. Вучковић, 2014), а трагизмом као носиоцем модерности у Ранковићевим романима бавио се Љубиша Јеремић (в. Јеремић 1987: 270).

Крећући од анализе иновативних појединости Ранковићевих приповедних светова, у текстовима посвећеним Ранковићевом књижевном стваралаштву, истиче се гранична позиција коју писац заузима крајем XIX века и значајна улога у процесу дезинтеграције српског реализма (в. Живковић, 1994)<sup>14</sup>, при чему се посебно издвајају следеће одлике: представљање интима ликова, сукоб јавног и приватног, развијање унутрашњег монолога, симболичко пројектовање слика и утисака јунака, етичко процењивање кроз приповедачки коментар итд. (Иванић 1996: 119).

Књижевно дело Светолика Ранковића било је предмет и новијих истраживања. Посебно су се тумачили натуралистички елементи (в. Саџак, 2001)<sup>15</sup>, затим наратолошки аспекти почетних и завршних оквира Ранковићевих романа, представа природе, функција наслова и особености приповедачких техника (в. Милосављевић Милић, 2001).<sup>16</sup>

Монографију о целокупном књижевном опусу Светолика Ранковића објавио је Станиша Величковић, *Уметничка проза Светолика Ранковића*, у којој тумачи композицију, приповедачке поступке, карактеризацију јунака, стил, тематско-мотивску раван Ранковићевих дела, истичући пишчеве домете у изградњи књижевних ликова, што га води ка закључку да је Ранковић „зачетник психолошког романа модерног проседеа” (Величковић 2001: 260).

На наведена проучавања и закључке надовезују се и савремени истраживачи Ранковићевог дела, па тако Драгана Вукићевић говори о *хетеропоетичности* Ранковићевог стваралаштва (присуство различитих типова реализма попут критичког, фолклорног, психолошког, који су помешани са елементима натурализма, симболизма и неоромантизма в. Вукићевић, 2003), а Светлана Велмар Јанковић позива на преиспитивање карактеристика

---

<sup>14</sup> Душан Иванић објашњава процесе раслојавања реализма у последњим годинама XIX века. Указује се на приближавање модерни у делима с краја XIX века, чиме се неретко јавља потреба и за новом врстом периодизације (темељнијим проучавањем овог периода бавили су се и Радован Вучковић, Драгиша Живковић, Предраг Палавестра, Младенко Саџак и др.). Знакови дезинтеграције реализма огледају се у рушењу позитивистичке слике света, појачаној субјективизацији, повратку поезији и поетском, јачању индивидуализма, употреби ироније, сатире и алегоричности, затим у појачаном интересовању за нереалистичне жанрове (научна фантастика, антиутопија), окретању ка маргинализованим јунацима, у лирици почињу да доминирају симболизам и парнасизам, док се у књижевној критици појављују нови вредносни критеријуми који истичу естетске и естетичке захтеве (Иванић 1996: 73).

<sup>15</sup> Елементи натурализма препознају се у особеним физичким карактеристикама ликова, описима њихових физиолошко-телесних реакција, естетици ружног (сцена једења у *Порушеним идеалима*, мучења и убистава у *Горском цару*), као и у приповедачким поступцима попут фокализације и унутрашњег монолога (Саџак 2001: 140).

<sup>16</sup> Природа се у Ранковићевим романима некад преклапа са идиличним мотивима, као у *Порушеним идеалима*, некад има антиципацијску функцију у виду трагичне слутње у *Сеоској учитељици*, што указује на окретање ка модерни (Милосављевић Милић 2001: 86–88), док је психолошка портретизација симболиком, веома блиска и неоромантичарској прози (Исто: 112). Наслови Ранковићевих романа некад имају симболичку и/ или проспективну функцију (*Порушени идеали*), или су у знаку симболичке иронизације (*Горски цар*) (Исто: 244–247), док је на композиционом плану присутна тежња ка отвореним или конфронтираним завршецима (Исто: 182).

унутрашњег монолога у Ранковићевој прози, чију употребу повезује са свеprisутном темом смрти у његовим делима (Велмар-Јанковић, 2013). Радослав Ераковић такође скреће пажњу на тему смрти у Ранковићевом стваралаштву и у студији „Танатолошка искушења даровитог српског реалисте” пружа иновативно тумачење главних ликова романа *Сеоска учитељица* (Гојка и Љубице) и динамике њиховог односа о чему ће у дисертацији бити више речи у наредним поглављима.

У готово свим наведеним текстовима (од краја XIX века до савремених проучавања XXI века) тумачи Ранковићевог дела дотичу се ероса и љубавне тематике у његовим романима, па тако Младенко Саџак закључује да се преплитање поетичких модела натурализма и модерне код Ранковића огледа и у „научном” посматрању и анализирању љубави и страсти (Саџак 2001: 139), док се Олга Стојановић слаже да је са јачањем натуралистичких елемената повезана и промена концепта љубави од идеалистичког до нагонског и телесног у Ранковићевим романима (Стојановић 2007: 148). Милосав Бабовић, поредећи љубав Ранковићевих јунака са јунацима и јунакињама Јанка Веселиновића, Стевана Сремца и Лазе Лазаревића, истиче да је Ранковићева концепција љубави најчешће „*пожар страсти која неминовно прераста у мржњу*” (Бабовић 1976: 415). Међутим, већи број текстова који се искључиво баве различитим аспектима ероса (културолошким, реторичким, наратолошким, психолошким итд.) у Ранковићевом делу изостаје.

Значајно присуство ероса у уметничкој прози Светолика Ранковића представља једним делом израз модернитета овог писца и указује на развој нових књижевних тенденција, што се одиграва у складу са свим културно-историјским, друштвеним и политичким променама крајем XIX века.<sup>17</sup> Међу студијама које већу пажњу посвећују еросу у изабраним делима Светолика Ранковића истичу се радови Драгане Вукићевић, која издваја и тумачи *еротеме* у роману *Горски цар*, (в. Вукићевић 2003 и 2011б), затим Олге Стојановић, која љубав у Ранковићевој прози тумачи у оквиру „натуралистичке поетике детерминизма” (Стојановић, 2007), док се Ранковићеве јунакиње тумаче и у компаративном сагледавању кроз фигуру *патнице* (Милосављевић Милић 2013а<sup>18</sup>). О *топосу боваризма* у *Сеоској учитељици* писала је Бојана Стојановић Пантовић (Стојановић Пантовић, 2011), док је Катарина Пантовић преко мотива сувишне жене компаративно тумачила Ранковићеву Љубицу и Станковићеву Софку (Пантовић, 2017). Издвојени савремени радови представљаће полазиште за еротолошко читање Ранковићевих романа.

Каталог текстова које смо навели увод је у наше тумачење Ранковићевог дела. Облици ероса у његовим романима су разноврсни – од виталистичке представе ероса која јунаке брани

---

<sup>17</sup> Независност Србије (Берлински конгрес 1878. године), процеси модернизације српског друштва, европеизације и урбанизације, развој саобраћаја и инфраструктуре у Београду – увођење првог трамваја са коњском запрегом (1892. године), увођење електричног осветљења у Београду, а потом и електричног трамваја, потом увођење водовода и канализације, почетак коришћења домаће валуте, почетак изградње железнице итд. (Вулетић, Мијаиловић 2005: 27). Наведене новине прате и промене у начину облачења, ношњи, затим ентеријеру, развоју привреде итд. (Бајац 2016: 43). Међутим, ове промене су се брже одвијале у већим градовима, док су се у селима и мањим срединама дуже задржали стари обичаји и начини живљења, на шта је утицао и недостатак образовања и писмености у малим срединама (чега се и Ранковић дотиче у *Сеоској учитељици*).

<sup>18</sup> Снежана Милосављевић Милић пружа значајан допринос у тумачењу Љубице из *Сеоске учитељице*, пишући са наратолошког аспекта о фигури *патнице* у прози Светолика Ранковића, Јакова Игњатовића и Јанка Веселиновића. Ауторка истиче како се наглашавање психолошке димензије лика постиже коришћењем тада савремених наративних поступака, попут директног и индиректног унутрашњег монолога, унутрашње фокализације, метафоризације дескриптивних пасажа итд., што доприноси јачању индивидуалног у односу на типично и колективно приликом изградње лика главне јунакиње (2013: 59).

од пролазности, досаде, несреће, смрти, преко идеализоване представе о „правој” љубави која јунацима остаје недостижна, па све до најдубљих дубина ероса који води у освету, злочин, убиство (Станка и Ђурица), самоубиство (Љубица), или пак бесмислену егзистенцију (Љубомир).

У *Горском цару* до изражаја долази однос између ероса и забране, ероса и освете (феномен злочина из страсти), трансформација ероса у мржњу, у *Сеоској учитељици* кроз тумачење различитих односа у које ступа главна јунакиња романа (Љубица: Пера, Љубица: Гојко, Љубица: Влајко) разматраће се однос између ероса и брака (досаде и прељубе), док ће приликом еротолошког читања *Порушених идеала* посебна пажња бити посвећена телу и телесности јунака.

У првом делу представитиће се скице љубавника у Ранковићевим романима. Почев од психолошке карактеризације јунака (управо вештина која је најчешће истицана у тумачењима Ранковићевог стваралаштва) пратиће се какви су Ранковићеви јунаци као љубавници/ љубавнице, заводници/ заводнице, супрузи/ супруге, прељубници/ прељубнице, или као искушеници и апстиненти. При томе, посебна пажња посветиће се управу прожимању карактеролошког и еротолошког.

Други део донеће различите концепте ероса и љубави у Ранковићевим романескним световима – опасни ерос, брачни ерос, осветнички ерос, концепт невиности или страсне љубави, идеализовани ерос (у књигама), однос између ероса и новца (тема проституције) или уздржавање од ероса (аскетизам).

Трећи део посвећен је стратегијама љубавног говора – разноврсним начинима испољавања еротског у тексту (стратегије завођења, погледи, додири, изјаве љубави, физиологије јунака итд.).

У четвртом делу разматрају се аспекти еротског амбијента односно окружења у које Ранковић поставља љубавнике у својим романима, док је пета целина посвећена наратолошким аспектима еротског – фокализацији, скривеним и виртуелним наративима. На овај начин издвајају се појединости и аутентичности Ранковићеве еротографије и осветљава се Ранковићева изразито богата реторика ероса, која чини конституивни део његових романа.

## 1. СКИЦЕ ЉУБАВНИКА

У својим романескним остварењима Светолик Ранковић посветио је велику пажњу карактеризацији ликова и изградњи њихових уверљивих психолошких профила. Еротске жеље јунака тако представљају саставне делове њихових карактера. Пратећи прозографију (опис спољашњег, физичког изгледа) и етопеју (опис моралних карактеристика) ликова могу се издвојити елементи еро-описа приликом портретисања јунака. Ови елементи најчешће се односе на (1) физички изглед, при чему се издвајају посебно очи, кожа, коса, стас, начин ходања и облачења итд. (2) фокализацију, односно тачку гледишта с које се представља лепота/ привлачност/ одбојност одређеног еролика (3) физиологије, које долазе до изражаја приликом описа какво дејство има поглед/ додир еролика на друге јунаке (када Љубица посматра Гојка или Влајко Љубицу у *Сеоској учитељици*, или Станка Ђурицу у *Горском цару*), (4) у поступцима јунака или у њиховој интеракцији, при чему се разоткрива њихова мотивација, моралне карактеристике и животне вредности, које утичу и на њихове односе или представе о љубави.

На овај начин до изражаја долази повезаност описа љубавника и карактерних црта. У складу са тим у овом поглављу представиће се основне скице љубавника у романима Светолика Ранковића.

### 1.1. Прека, страсна природа (Ђурица, *Горски цар*)

Приповедачком успеху и књижевној слави Светолика Ранковића допринеле су у великој мери позитивне критике његовог првог романескног остварења, којем Јован Скерлић у *Историји нове српске књижевности* додељује титулу једног од најбољих српских романа (в. Скерлић 2006: 340). О *Горском цару* непосредно након појављивања пишу повољно Урош Петровић у листу *Младост* (в. Петровић, 1898), као и Милан Шевић у *Бранковом колу* (в. Шевић, 1898), а током двадесетог века проучаваоци Ранковићевог књижевног стваралаштва похвално су писали о психолошкој компоненти у изградњи ликова и модернијој наративној техници. Главни лик *Горског цара* у литератури је најчешће дефинисан као негативни јунак<sup>19</sup> (в. Вученов, 1981; Леовац, 1978; Деретић, 1981), а хвалили су се и пишчеви приповедачки поступци повезани са психологијом ликова (в. Вученов, 1981; Живковић, 1994; Деретић, 1981; Иванић 1996). Поводом главног јунака романа *Горски цар*, Љубиша Јеремић указује да Ђурицу не би требало схватити као обичног зликовца и убицу, већ да пажљивом композицијом, распоредом и положајем споредних јунака, писац истиче колико је Ђурица различит од осталих ликова попут Пантовца, чича Вује, Новице Црногорца и др. (Јеремић 1987: 244). Управо у издвојености од осталих ликова до изражаја долази посебна врста Ђуричине изузетности (више негативне него афирмативне), која је значајна за издвајање еротских

---

<sup>19</sup> У монографији *Негативни јунак*, Никола Милошевић објашњава различите особине и аспекте негативних јунака у књижевности. Аутор истиче да су у питању јунаци који имају извесна позитивна интелектуална и психичка обележја, али чије су моралне карактеристике читаоцу у стварности неприхватљиве (Милошевић 1990: 5). Пишући пак о неодољивој привлачности оваквих књижевних јунака, Никола Милошевић истиче да њихова привлачна снага лежи управо у виталним вредностима које манифестују: „Ми смо импресионирани не неком моралном или морфолошком, него неком виталном супериорношћу негативног хероја” (Исто: 14). На веома сличан начин и главна јунакиња Ранковићевог романа, Станка, биће фасцинирана Ђурицом, о чему ће више речи бити поводом различитих типова љубави (в. 2.1. Забрањена и опасна љубав).



компоненти његовог лика и скицирање једног типа љубавника – плаховитог, страсног и темпераментног љубавника.

Успостављање односа између етопеје и прозопеје лика у уводној слици романа приповедач постиже супростављањем опозиције индивидуално: колективно тј. Ђурица: село, при чему до изражаја долази његова физичка лепота, младост, природна харизма, али и терет породичног наслеђа („зар из наке куће”). Почиње се од детаљног описа јунакове одеће, која поред етнографске има значајну функцију и у карактеризацији лика јер се њоме сведочи о Ђуричиној сујети и ексцентричности (Вукићевић 2003: 155), што ће касније етопејом бити потврђено. Држећи се и даље прозопографије, приповедач наглашава изузетност јунакове физичке појавности која је заснована на стереотипним представама мушке лепоте из народне традиције – он је *бор* међу *церићима*, док се карактерне особине јунака најпре наговештавају коментарисањем његовог васпитања (очевих нимало моралних лекција).

Уводни портрет јунака није само у функцији показивања како се Ђурица издваја од остатка села својим изгледом, лепотом, особинама, већ и преком нарави, повређеним поносом, дубоко усађеним осећањем ниже вредности. У питању је изразито самосвестан јунак – свестан своје посебности до граница нарцисоидности – што ће се показати као значајне особине и у његовим љубавним подухватима. Карактеролошке црте јунака долазе до изражаја и (1) у начину облачења – ексцентричност, комплекс ниже вредности (труди се да надомести сиромаштво и да се истакне), (2) у ставу и ходу – одсечним избацавањем ногу при ходу истиче се његова снага, али и одсечност у животним ситуацијама, (3) у понашању у колу – гордо и дрско ступање, подругљив осмех сведоче о његовој нарцистичкој позицији, (4) у сукобу са Стојаном, при чему до изражаја долази његова плаховита и конфликтна природа. Иста врста плаховитости и прекости имаће значајну компоненту и у његовим љубавним односима.

Ђурица је на почетку романа посматрани лик, онај који је својим поступцима, изгледом (лепота, висина, стас), нарави (прека нарав, склоност ка инциденту), пореклом (компромитована породица) привукао пажњу и издигао се из гомиле. Ова врста издвајања, свест о изузетности (било у позитивном, било у негативном смислу) круцијална је за развијање еросижејне линије и за маркирање еролика у роману. Иако Ђурица није тип фаталног љубавника (као што ће то бити неки женски ликови и у Ранковићевој и у Станковићевој прози), његова трагична судбина уско је повезана са његовим односом са Станком и преображајем ероса виталности у ерос деструкције.

Дистанца између оквира и почетка романа постиже се псеудоелипсом у којој приповедач извештава да су прошле две године током којих је Ђурица постао *најкршнији* момак у селу, уз посебно издвајање његових очију, а управо очи представљају један од најзначајнијих елемената ероописа: „Висок, снажан младић, широка чела, густих повијених обрва, испод којих *севају два зеленкаста ока, за која народ вели да играју као на зејтину*” (Ранковић ЦД, I, 144–145,<sup>20</sup> курзив А. К.). Кроз описивање физичке лепоте јунака, приповедач указује и на његову унутрашњу борбу и немир, као и склоност ка граничном понашању – очи севају и „издају лукаво и подмукло срце”, а „благом погледу” супроставља се „нервозно трзање виличних мишића” које одаје „усиљену и немирну унутрашњу борбу”, док истурена вилица указује на „преку и страсну природу” (ЦД, I, 145). Станиша Величковић у монографији *Уметничка проза Светолика Ранковића* истиче комплексност Ђуричиног лика која лежи управо у мноштву антитеза: „детињска скрушеност и смерност, девојачка стидљивост – чврстина и одлучност; изгубљеност и безвољност – одрешитост, сигурност и самољубље;

<sup>20</sup> Сви цитати из романа Светолика Ранковића наводе се према *Целокупним делима* књ. I–III, прир. Павле Стевановић и Урош Џонић, у Просветином издању, без наведене године. Приликом навођења римски број односи се на том књиге, а арапски на број странице.

страх и кукавичлук – храброст; племенитост – себичност и наглашена саможивост; нежност – грубост” (Величковић 2001: 88). Антитеза, дакле, постаје основни принцип карактеризације јунака, а придеви *одсечно*, *дрско* и *гордо* који се понављају приликом описа Ђуричине појаве упућују на његове карактерне црте, као и на дефинисање његових љубавних доживљаја. Прекост, плаховитост, жеља за доказивањем и освајањем долазиће до изражаја у његовим еротским односима – страсно и изненадно Ђурица заводи Станку и упушта се у однос са њом, потом је са једнаком лакоћом у граду вара са варошким женама, плаховито и без размишљања о последицама прети јој убиством, а у одсуству самоконтроле, у тренутку афекта и у жељи за осветом, на крају пуца у њу.

Треба истаћи ипак да није у питању једнодимензионалан лик, што је у литератури вишеструко примећено, па тако Јован Деретић указује на чињеницу да историја Ђуричине судбине стоји у супротности са неком лепшом и светлијом визијом коју Ђурица до краја живота носи у себи (Деретић 1981: 174). Када се исповеда свештенику за своје грехе, када машта о другачијем венчању са Станком и о могућности срећног породичног живота, када се на самом крају очајнички нада помиловању и спасењу, до изражаја долазе његове представе о срећи и „правој љубави” која остаје вечито недоступна (в. 5.3. Виртуелни наративи: неостварена, „права” љубав).

До описа страствене природе стиже се, дакле, посредно – од прозографије Ђуричине појаве, преко етопеје ствара се јединствена слика плаховитог бића. То се на пољу његове сексуалности испољава и у изненадном изузетно страственем односу са Станком, али и у досади која је убрзо наступила, затим преко сексуалних односа са проститутком у Београду долази се до представе оргијастичке атмосфере по повратку у гору, чиме се осликава морална деградација јунака. Будући да обликовање Ђуричиног лика почива на антитези, у супротности са његовом плаховитом и страсном природом налази се мисао о љубавном искупењу и опроштају, што његовом лику пружа и извесну трагичку димензију.

## 1.2. Делија девојка (Станка, Горски цар)

Главна јунакиња романа *Горски цар* уводи се убрзо након Ђурице управо преко описа очију и у типичном ранковићевском стилу, тај опис сведочи о њеној личности и њеном необичном карактеру. Будући да се описује дејство које њене очи имају на Ђурицу, у питању је еро-опис којим се уводи специфична јунакиња и љубавница. Овом приликом издваја се неколико значајних момената: (1) Станкине очи су „љуте гује” што сведочи о њеној необузданој и самосвојној природи, (2) оне су поносне и надмоћне (топос горде девојке, која ужива у томе да има моћ над мушкарцем) (3) оне су несагледане – ниједан мушкарац не би знао рећи какве су, па ни сам наратор не доноси коначну пресуду о томе које боје су тачно очи Станке Радоњић (црне, сивкасте или зеленкасте), (4) оне се описују у контексту Ђурице, његовог лика и тога како те очи на њега делују – с једне стране он се под тим погледом топио, а с друге из страха од одбијања и понижења тај исти поглед је избегавао.

Наратор убрзо осветљава да је Станка била посебна не толико по својој лепоти, колико по својој нарави, што је потврђено примерима из њеног детињства и породичног васпитања – другачија од остале Маркове деце, Станка се издвајала самовољом, ђудљивошћу, охолошћу и тврдоглавошћу. Приликом описивања њене необичне природе, приповедач се поиграва са устаљеним родним улогама: сам Марко у разговору са женом истиче да је требало да им се роди син уместо Станке.<sup>21</sup> На овај начин објашњава се Станкина „мушка природа”, која се

<sup>21</sup> Културолошким представама и проблемима у вези са родом посебно ће се бавити феминизам. Цудит Батлер у монографији *Невоља с родом* релативизује ове појмове (род као културни конструкт и пол као биолошки при чему род не произлази из пола) и инсистира на „денатурализацији” рода уз жељу да се супростави

испољава у израженој активности и склоности ка граничним и опасним ситуацијама од којих се неколике посебно издвајају: убиство курјака секиром, ишчекивање дрекавца, одсуство страха од натприродних сила, и на крају привлачност према одметнику. У литератури је примећена иновативна концепција Ранковићевих јунакиња које по правилу одступају од типичних модела смерне и добре девојке из народа, посвећене и верне мајке и супруге. Јован Деретић истиче да је Станка дели-девојка, нека врста српске амазонке (1981: 173), са чиме се слаже и Велибор Глигорић, указујући да се њено прилажење хајдуцима може објаснити управо њеном својеглавошћу, као и утицају који је кружио око горског цара (Глигорић 1970: 186). Јеленка Пандуревић у тексту „О епским ратницама и хајдучицама, или о игри идентитета у српској народној епизици” указује на интернационални карактер сужеа делија девојка (*la doncella guerrera*), који је распрострањен у усменим књижевностима Оријента и Медитерана, одакле је вероватно дошао и на Балкан (Пандуревић 2011: 22).<sup>22</sup> О великој распрострањености овог мотива сведоче многобројне народне песме и приповести.<sup>23</sup> У питању је мотив јунакиње која поседује типично мушке родне особине у фолклору попут развијене ратне вештине и јунаштва, у борби за правду пореди се са највећим епским јунацима, а у концепцији њеног лика присутна је и склоност ка пићу, певању и слободи која је мушкарцима била доступнија. Најчешћи сужејни модели који су се активирали у народној епизици под мотивом делија девојка су: 1. жена маскирана у мушкарца прати вереника у рат, 2. жена се маскира у мушкарца како би ослободила мужа или брата из тамнице, 3. жена одлази да ратује уместо остарелог оца (Исто: 24). Наведени концепти нису присутни у Ранковићевом роману, али иако се не могу успоставити сужејне паралеле, јасно је да је овај модел, жив у народној традицији, послужио Ранковићу у креирању страствене и авантуристичне јунакиње с једне стране, док је с друге стране потпуно измењен, нивелисан епски контекст њеног деловања. Иако поседује извесне типично мушке атрибуте, Станка не води племениту борбу за правду нити се бори за/уместо другог бића – сасвим супротно: она одбацује оца, напушта породицу, везује се за одметника и злочинца, и на крају му се свети. Њена жртва није смислена нити сврсисходна, а позитивна идеалистичка страна делије девојке, заједно са другим идеалима, на крају романа окренута је на своје наличје.

Станка је јунакиња коју привлаче граничне ситуације. Она жели да види, искуси и зна оно што се не може описати, видети, испричати – дрекавца, вампира, а потом и Ђурицу хајдука. Њено интересовање према њему буди се тек када он постане одметник. Станкина склоност ка авантурама и њена тзв. мушка природа долазе до изражаја и у њеној жељи да је

---

општеприхваћеној претпоставци о природној хетеросексуалности. Ауторка скреће пажњу и на опасну тенденцију повезивања „духа с мушкошћу и тела са женскошћу”, истичући да „у сваком некритичком репродуковању разликовања духа и тела требало би тражити имплицитну родну хијерархију, коју то разликовање по правилу производи, одржава и рационализује” (Батлер 2010: 67).

<sup>22</sup> Један од најстаријих записа песме са овим мотивом потиче с краја XVII века и налази се у зборнику *Попијевке словинске*, а говори о Гркињи која храброшћу и сналажљивошћу из тамнице ослобађа јунака Комјена Јагљиловића (Матић 2019: 114).

<sup>23</sup> Многе епске песме, приповести и житија са овим мотивом сакупљене су у Антологији *Делија девојка* (прир. Јелена Керкез, 2006), а приређивач у предговору „Делија девојка – од ратнице до светице” доноси и типологију ових специфичних јунакиња (ограничавајући се на простор Балкана иако је у питању интернационални мотив): (1) девојка која жели да продужи период девојаштва (идеал девичанства овде се повезује са архетипским представама), (2) девојке које служе војску (уместо старог оца, брата, или заједно са вереником), (3) љубе или веренице које се прерушавају у мушкарце како би ослободиле браћу, мужеве, веренике или јунаке из заточеништва, (4) невесте (када спроводе сватове поред заседа), (5) девојке које исмејавају и побеђују момке који су покушали да им наруше част, (6) непослушне и самовољне девојке, (7) жене-осветнице, (8) девојке-киторке, (9) девојке које теже обожењу те постају монаси, игумани, калуђери (Исто: 13–32).

Ђурица води у потеру, присутне су сцене у којима она трчи брже и вештије од самих хајдука<sup>24</sup>, али она ипак има јача морална начела од којих не одустаје и упркос жељи за авантуром, одбија да непосредно учествује у злочинима и туђој несрећи.

За карактеризацију њеног лика значајан је и однос према трудноћи – када у једном тренутку верује да је трудна, она се томе не радује, чиме потврђује своје нетипичне родне особине. Ранковић овом приликом посеже за уобичајеном техником преиспитивања рода кроз преиспитивање односа према мајчинству. Драгана Вукићевић у монографији *Бебе у постељици књижевности* истиче да се у српској реалистичкој књижевности мотив нежељене трудноће често појављивао у морализаторском контексту или приликом психолошке проблематизације женске перспективе и њеног односа према трудноћи (Вукићевић 2021а: 38). Међу српским писцима XIX века, Светолик Ранковић је посебно склон коришћењу овог поступка (побачај у *Сеоској учитељици*, Станка у *Горском цару*, жене у прип. „Стари врускавац”, инверзија родних улога у прип. „У 21. веку”). Наведена техника присутна је у књижевностима широм света, независно од епохе и књижевног периода. Универзалност и распрострањеност мотива жене која мрзи мајчинство, повезана је са архетипском представом жене-демона који има огромну рушилачку енергију, што је посебно развијано у романтизму кроз концепт фаталних јунакиња, које су углавном обележене одсуством материнства.<sup>25</sup> Као Станкина мотивација наводе се једним делом и социјални мотиви јер је јунакиња свесна друштвених околности у којима се налазе и у којима је немогуће стварати и одржати породицу: „Зар смо ми за то... и нашто ће нам деца, куд ћемо их ?” (ЦД I, 300). Поред тога, сама концепција лика делије девојке, која је родно амбивалентна, искључује могућност мајчинства. Овај мотив повезан је и са игром моћи између Станке и Ђурице, односно са представом жене која заузима позицију моћи у односу на мушкарца – Станки се заиста на почетку допада преваходно моћ коју има над Ђурицом, а када ту моћ изгуби она ће покушати да је поврати осветом (в. 2.5. Осветнички ерос).

Станка, дакле, истовремено и јесте и није делија девојка. С једне стране, неким својим одликама (храброст, самосталност, непослушност, самовоља, осветнички карактер) она потврђује ову фигуру, док је с друге стране разара јер је измењен контекст њеног деловања – не бори се за правду, не жртвује се, постаје саучесник у злочинима.

### 1.3. Сеоски донжуан (Пера, *Сеоска учитељица*)

Условни донжуановски тип љубавника препознајемо у лику сеоског писара Пера из романа *Сеоска учитељица*. Одредница „донжуановски” у овом случају односи се на освајачки тип заводника, који се креће једном циљу – освајању и поседовању жене. Дон Жуан/ Дон Хуан је фигура љубавника-заводника, преваранта и женскароша, присутна у уметностима различитих времена и култура – почев од шпанских верзија (оригинална коју потписује Тирсо де Молина: *Севиљски заводник и камени гост*; затим поеме Хосеа де Еспронседе *Студент из Саламанке*, а ту је и познати позоришни комад *Дон Хуан Тенорио* Хосеа Сориле), преко

---

<sup>24</sup> Жене хајдучице познате су историји и присутне су и у нашој традицији и култури. Позивајући се на истраживања Палавестре, Башагића и В. Карацића, Јеленка Пандуревић указује на забележене хајдучице попут извесне Боје из околине Сарајева, која је четовала преобучена у мушко одело (1878. године), или хајдучице Рабие која је нападала путнике и трговце око Бањалуче, а указује и на љубавну везу између Карађорђа и Марије из Бруснице, коју бележи Вук (Пандуревић 2011: 24). Сиже о хајдучици Ранковић ипак не развија. Иако је овакав вид живота узбуђује, Станка не одбацује своје моралне светоназоре и ни у једном тренутку не постаје хајдучица у правом смислу те речи. Остаје саучесник, што излази на видело приликом Ђуричиног хапшења, али ипак одбија да пријави људе који су им помагали.

<sup>25</sup> О представама делије девојке и „идеалтипске” жене у делима српских романтичарима в. Матић 2019: 112–129.

познатих енглеских и француских варијанти (Молијеров *Дон Жуан или Камени гост* и Бајронов *Дон Жуан*); преко разноврсних музичких дела инспирираних овом фигуром, од којих је свакако најпознатија Моцартова опера *Дон Ђовани*, па све до различитих филмских остварења из XX и XXI века (филмови *Дон Хуан Демарко* или *Сломљено цвеће*). Све су то на различите начине представљене приче о јунаку са низом сличних особина које се у различитим светлима сагледавају и проблематизују: „Дон Жуан заводник, битанга, будала, неодољиви и свакако на најпотпунији начин двосмислен – најсавршенији лик – који нам у наслеђе оставља западна легенда о мушкој сексуалности” (Кристева 2011: 209).<sup>26</sup>

У роману *Сеоска учитељица*, при увођењу Периног лика, Ранковић истиче његову заводничку и освајачку природу:

„Међутим на пољу писар отпочео напад, по свима правилим дон-жуанске тактике. Најпре се већ обавестио о њеним родитељима, о школовању, о свему, док се тако мало упознаше и зближише, па онда поче поиздаље добацивати похвале њеној лепоти, памети, лепом положају који заузима... Љубица, коју све више обузимаше женска сујета, попустише по мало од оне првашње збиље, па се стаде и она упуштати у разговор, који је водио само циљу” (ЦД, II, 175).

Прва реченица о Перином *нападу* може подсетити на Молијера, међутим даљи развој односа неће ни најмање ићи у правцу комичног (в. 3.2. Перино завођење). Ратна лексика, која је овде у употреби, представља опште место у љубавном дискурсу. Пишући о различитим концептима љубави, заснованим на лингвистичким, етнолошким и културолошким претпоставкама, Ивана Башић у књизи *Љубавне нити: концепти љубави у европској и српској култури* издваја управо метафоричке представе „љубав је игра”, „љубав је лов” и „љубав је војна стратегија”, које повезује са употребом ратне лексике, те отуд изрази попут *мреже љубави*, *љубавно освајање*, *уловити неког* и сл. (Башић 2021: 282). Дени де Ружмон у књизи *Љубав и Запад*, такође указује на често присуство ратничких метафора током описивања љубавних осећања и овом приликом даје кратку генезу наведених мотива – од стреле љубави у античком периоду, преко опсаде госпе у XII и XIII веку, па све до развоја култа Дон Хуана у XVIII веку (в. Ружмон 2011: 191).

Повезивање љубави и рата има своју дугу историју, а у Ранковићевом роману кроз лик Пере писара *љубавно освајање* заиста се претвара у *стратегију*, која међутим не води ка узвишеном циљу, попут куртоазне поезије, већ ка покоривању противника, те у том смислу Ранковић говори о правилима „дон-жуанске тактике”. Пишући о различитим аспектима фигуре Дон Жуана, пратећи је кроз различита уметничка остварења, Јулија Кристева истиче чињеницу да је специфична особина Дон Жуана „трагање за освајањем без поседовања” (Кристева 2011: 214), али доминација принципа задовољства у његовом еротизму резултује агресивношћу заводника, тако да он „меље на свом путу потребе и жеље других, превиђа њихов унутрашњи живот, и себи ставља у задатак једино да их укључи да учествују у његовој и властитој наслади, сазданој од промена места и комбиновања” (Исто: 218). Дон Жуан, дакле, не проналази толики ужитак у самој чулности колико у игри освајања и осећању моћи тј. у доказу „његове моћи да може да подреди својој власти, за-водећи са њиховог властитог пута (*se-ducere*) све оне жене које је сретао” (Исто: 219).

Јасно је да Перин лик у Ранковићевом роману не представља типичну фигуру Дон Жуана, а из концепције његовог лика изостају дубинске перспективе „донжуановског аморалног еротизма” и насладе. Донжуановски је освајачки и заводнички принцип који је за овог јунака карактеристичан, али с обзиром на то да је у питању ожењени сеоски писар (који

<sup>26</sup> Пишући о различитим типским ликовима западне еротике у монографији *Сексуалне персоне*, Камил Паља издваја као кардиналне митове Фауста и Дон Жуана, истичући да су и један и други „издвојене личности, заводници и научници-криминалци, у којима се стапају секс, мишљење и агресија” (2002: 31).

се чак помало и плаши своје жене и добија батине од ње) овакво поређење може деловати и комично. С друге стране, треба истаћи да ипак није у питању једнодимензионалан лик – временом чини се да Пера ипак развија осећања према Љубици, машта о њиховом заједничком одласку у Америку и нада се бољем животу у једном новом свету. У том смислу, и Пера изневерава првобитни утисак, не уклапа се у постављени калуп, откривајући управо у својим еротским доживљајима различите аспекте своје личности, у чему се огледа Ранковићева приповедачка особеност за детаљ.

Специфичној реторици завођења биће посвећено посебно поглавље (в. 3.2. Перино завођење).

#### 1.4. Пасивни љубавник (Гојко, *Сеоска учитељица*)

Скицу пасивног љубавника препознајемо у лику Гојка из романа *Сеоска учитељица*, а његова неадекватност и инфериорност у Ранковићевом роману су представљене из перспективе главне јунакиње.

Однос између сеоског учитеља и сеоске учитељице привлачио је највише истраживачке пажње, а ставови тумача углавном се сабирају око непомирљивих вредносних антонимија два лика. Притом, њихови ликови се често пореде са Аном Каређином и кнезом Мишкином (Леовац 1978: 352; Велмар Јанковић 2013: 184), или се пак Гојков лик чита као својеврсна „литерарна конструкција”, која је присутна како би се истакла комплексност лика сеоске учитељице, што је резултирало једном уметничком неуверљивошћу (Величковић 2001: 150). Димитрије Вученов указује на чињеницу да су Љубица и Гојко супротности по својим карактерним особинама, животним ставовима, темпераментима и да суштински представљају различите начине доживљавања љубави (Вученов 1981: 85). Посебно је занимљиво, како Вученов истиче, да је мушкарцу дат пасиван и контемплативан карактер, чиме се разбија предрасуда о пасивном карактеру жене (Исто: 85). У складу са тим, тренутак љубавне страсти и свепрожимајућег ероса карактеристичан је само за јунакињу – Гојков концепт љубави као да не укључује ерос, или макар о томе не сазнајемо довољно, уместо страсти код њега присутно је само страдање.

Већ приликом портретисања јунака, Гојко је представљен као непривлачан и неуредан човек који умногоме одступа од типичне представе мушкарца у патријархалној заједници – искривљеног става, жутих страшљивих очију које се боје да гледају право у човека, пореди се са гоњеном животињом, а истакнуто је и да се предао сањалачкој души уместо разуму, чиме се упућује на преузимање типичних „женских” особина. При првом упознавању са Љубицом, он обара очи и нервозно се окреће око себе, што је значајан детаљ јер указује на обрнуте родне улоге – у патријархалном кôду девојке су те које обарају очи. Његов цео стас неприродно је накривљен у страну, чиме се указује да се Гојко не уклапа у социјалне оквире и традиционалне вредности, те до изражаја долази једна општа измештеност и несклад.

Насупрот уобичајеним тумачењима која величају Гојкову искреност, пожртвованост, доброту и извесну дозу наивности, Радослав Ераковић скреће пажњу на неуредност његове физичке појаве и прљавштину његове куће, те чак хумористички закључује да би Гојку Савићу требало доделити „титутлу најзапуштенијег јунака српског реализма” (Ераковић 2019: 205).

Природа Гојкове неадекватности и пасивности је вишеструка. Најпре кроз физички изглед којим се представља јунак са густо обраслом бравом неједнаке боје (наниже се прелива у затвореножуту боју), чела које је „високо и отегнуто” и „дугих спљоштених образа” (ЦД, II, 126), сугерише се да није у питању леп човек односно изостаје канонски тип мушке лепоте из народне традиције (како је нпр. представљен Ђурица из *Горског цара* или Влајко из *Сеоске*

учитељице). Треба подсетити на чињеницу да је управо лепота један од најархаичнијих атрибута митске фигуре Ерота (Делић 2016: 38). Лепота је повезана са телом, баш као што је тело повезано са жељом за лепоту (Исто: 41). Пишући о односу између лепоте и еротизма, Жорж Батај истиче да човек најчешће осећа одвратност када примети физичку сличност између људског бића и животињских облика (Батај 1980: 163). У том смислу удео лепоте је изразито важан јер лепота као „порицатељка анималности” буди, подстиче еротску жељу, међутим, парадоксално у кулминацији жеље, на крају долази „до слављења анималних делова тела” (Исто: 163). Занимљиво је да се приликом описивања Гојка у Ранковићевом роману истиче управо његова сличност са животињом и то са *гоњеном звери*: „Цело лице му имађаше израз заплашене, дуго гоњене, уморене звери, која се одједном нашла међу својима, но ипак се окреће око себе бојажљиво” (ЦД, II, 126). Љубица свог будућег супруга никада неће перципирати као привлачног или пожељног љубавника. За њега се удаје промишљено, из настојања да избегне рођење ванбрачног детета, али без икаквог осећања или жеље. Одбојност, одвратност и гађење које ова јунакиња развија према њему могу се повезати са наведеним односом између лепоте и ероса.

Поред тога, у опису прве Гојкове појаве у роману доминирају и елементи алкавости и прљавштине, који до изражаја долазе кроз опис његовог одела: „Овако уморан, обучен у неке прљаве, затворене боје, панталоне и капут, са црним широким пругама озго на ниже” (ЦД, II, 126), али и кроз реакцију колектива који се чуди његовом необичном изгледу. Преко прозопографије долази се до етопеје, па ће се тако Гојкова запуштеност пресликати у његовој инфериорности и неадекватности у односу са Љубицом – као супруг и љубавник он не може да задовољи Љубичине еротске жеље. Његова пасивност, простодушност и наивност долазе до изражаја и у чињеници да он не сумња у женино неверство, у чему се може препознати и Гојкова склоност ка дубокој негацији:

„Дочекаш добра друга и пријатеља, проведеш са њим слатко неколико часова у шали и смеху, па још ако си се раније са женом што споречкао, он ти лепо забави и развесели жену, па весела цела кућа!... Дивна, прекрасна ствар !... Још кад би Бог дао деце!... Али на тој мисли Гојко обично свакад поцрвени, сам од себе, и нешто се као наљути, па наскоро затим махне руком по ваздуху, као да ће рећи: »Ех, батали, само нек је мир у кући!«...” (ЦД, II, 328).

Овај одломак је један од ретких у којем се открива нешто о Гојковој сексуалној енергији и имагинацији – када помисли на децу он се зацрвени, а затим и наљути, чиме се може сугерисати обострано незадовољство или пак одсуство сексуалног живота у браку између Гојка и Љубице. Стид који се испољава кроз црвенило на лицу може упућивати на Гојков однос према сопственој сексуалности и еротизму,<sup>27</sup> чиме се додатно истиче различитост и дисбаланс између сеоског учитеља и сеоске учитељице (за детаљнију динамику њиховог односа в. 5.3. Виртуелни наративи: неостварена, „права” љубав).

#### 1.5. „Идеални” љубавник (Влајко, *Сеоска учитељица*)

Влајко, Љубичин љубавник, па муж, уклапа се и у оквире мушкости патријархалне заједнице, али и у Љубичина маштања о мушкарцу. У том смислу као што је Гојко из Љубичиног угла одређен као неадекватни љубавник, тако је Влајко идеализован. Чини се да је његов физички опис до крајности изведена Гојкова супротност – уместо Гојкове неуредне браде Влајко има танке жућкасте бркове, уместо бојажљивих очију Гојкових, Влајкове очи *севају*, образи му нису упали, лице је развијено, брада је напред истурена, а у питању је човек „развијен, крупан и веома отресита држања” (ЦД, II, 322). Целокупни утисак који овај лик одаје јесте лепог и zgodног човека. За Љубицу, пре венчања, Влајко постаје идеални љубавник

<sup>27</sup> С обзиром на то да је црвенило праћено љутњом оно се може тумачити и као мучно сећање на Љубичин побачај.

(о природи њиховог односа в. 2.4. Страсна љубав). Међутим, живот са Влајком далеко је од уображене идиле јер се испоставља да је у питању мушкарац у којем су сакупљене све (негативне) стереотипне представе мушкарца у патријархалној заједници, можда до својих крајности изведене управо са намером да се истакне велики контраст у односу на Љубичиног преминулог супруга – Гојко и Влајко се налазе на две различите, екстремно супротне осе, али ниједна од ових варијанти неће се показати као спасоносна за сеоску учитељицу, нити довољна за живот испуњен љубављу за којим Љубица чезне. Љубичина исконска потреба за блискошћу и нежношћу неће наћи одзива у Влајковом карактеру.

На њене љубавне изјаве он одговара ироничним осмехом, одбија изразе нежности, загрљаје прекида итд. што све оставља дубок траг на души особе која воли. Из овог суштинског одбијања, рађа се и Љубичин немир и кобно предосећање будућих патњи, које налази потврду у даљем Влајковом понашању – његовој агресији и викању, захтевима да буде послушна, а не да му *тutoriше* и сл. Без разумевања за њена осећања и сузе, Влајко јој олако додељује етикету хистеричне жене и проналази љубавницу, коју чак у једном тренутку слободно доводи у свој дом. Тако се наизглед идеалан и страствен љубавник преобраћа у прогонитеља. Приликом карактеризације Влајка у *Сеоској учитељици* Ранковић од портрета који афирмише мушку лепоту (привлачност) стиже до описа карактера, који највише долази до изражаја у његовим деструктивним љубавним односима. На пољу Влајкове сексуалности то се огледа у знацима физичке и психичке грубости према Љубици, као и у прелубничким односима. Као и у *Горском цару*, еропортрет јунака креира се из угла јунакиње која идеализује и романтизује његову појаву (што је био случај и са Станком и са Ђурицом), па ће и откриће његовог стварног карактера имати трагичне последице.

#### 1.6. (Ауто)деструктивна љубавница (Љубица, *Сеоска учитељица*)

Поводом другог Ранковићевог романа, *Сеоске учитељице*, у литератури се с једне стране истиче социјална компонента, друштвено-ангажована слика власти, села, сељака и свакодневних тешкоћа учитељског живота, док се с друге стране указује на различите компоненте интригантног лика сеоске учитељице (в. Глигорић, 1970; Леовац, 1978; Јеремић, 1987; Вученов, 1981; Величковић, 2001 и др.) у тумачењима која углавном проширују и надограђују познати Скерлићев коментар:

„Ова српска госпођа Бовари у осоју Космаја сневала је снове вишега живота и у љубавним радостима тражила срећу коју јој оскудни свакодневни живот није давао, а свршила у одвратним и ниским прелубама и место сентименталних романса дошао је куршум у чело” (Скерлић 2000: 285).

Пишући управо о *боваризму* и моделима брачног троугла у делима Светолика Ранковића, Јанка Керсника и Јосипа Козарца, Бојана Стојановић Пантовић истиче да је Ранковић сексуални живот насловне јунакиње изградио кроз односе са три различита мушкарца, при чему је свака веза другачије мотивисана и постаје носилац различитих Љубичиних идентитета (Стојановић Пантовић 2011: 65). У складу са тим Љубици су у роману додељене различите улоге – улога љубавнице у односу са Пером, затим улога супруге која уништава свога мужа, па касније кратко поново љубавница, и на крају преварена жена (Исто: 66–68). Кроз различите односе, осветљавају се везе између ероса и забране (прелуба), ероса и брака (топос досаде), ероса и власти/ моћи, и на крају ероса и самоубиства. У овим односима, независно од улоге коју преузима, Љубица се показује као (ауто)деструктивна љубавница – она, свесно или нехотице, уништава готово све своје љубавнике, а на крају и саму себе. Деструктивна енергија коју поседује повезана је са њеном лепотом и еротском енергијом, харизмом и привлачношћу којом зрачи, што су све одлике специфичног *еролика*. У питању је термин који преузимамо из монографије Александра Петрова, *Еротика и књижевност*, и који се односи на еротски лик попут Золине Нане или Вајлдовога Доријана Греја, тј. у питању је лик



који својом еротичношћу, сензуалношћу, харизмом, сексуалношћу утиче на сопствену (трагичну) судбину, као и на судбине других ликова у делу (в. Петров, 2021), што се у потпуности може применити на Љубичин развојни пут у Ранковићевом роману.

Љубичина страсна и деструктивна природа долази до изражаја већ приликом првог физичког описа, у којем поново значајну улогу имају очи. Оне су *веселе* и *ђаволасте*, чиме се упућује на њену демоничну деструктивну енергију, из њих „вечито бије живи огањ”, што све упућује на страсну природу, коју Гојко неће умети/ моћи да задовољи и која ће за мушкарца као што је он бити погубна. Индикативно је и да су то очи које гледају слободно, она не обара поглед и не повлачи се, чиме се наговештавају атипичне родне особине, које ће, као и са Станком, бити потврђене у њеном односу према мајчинству – овој јунакињи је драго што је дошло до побачаја, не пати нимало за нерођеним дететом, што такође представља један аспект њеног фатализма и њене деструктивне природе.

Приликом описа јунакињиних очију, приповедач оставља и занимљив коментар о томе каквог су ефекта те очи имале чак и на старије мушкарце: „И кад какав свенуо старац погледа у ове чудне очи, развуче му се брк у страну и он зачуђено махне главом и у себи прошапће: 'Часни је убио!'...” (ЦД, II,131). Поред тога што се на овај начин сведочи о једној специфичној лепоти, јер Љубица буди чежњу чак и у „свенулим старцима”, овакав опис подсећа на један тип фаталне лепоте. Различити типови фаталних жена крећу се на линији од чудовишне до реалистичне женствености односно од фигура надмоћније врсте (попут вештица, вила) до фигура надмоћније природе (попут фаталних заводница).<sup>28</sup> Љубица не представља у потпуности лик *femme fatale*, али садржи неке елементе фаталне заводнице – лепоту, сексуалну примамљивост, супериорност над другима, посебно мушкарцима (коју Љубица показује само у односу са Гојком).

Поредећи опис физичке лепоте трију јунакиња – Ранковићеве Љубице, Веселиновићеве Анђелије и Игњатовићеве Јелице – Снежана Милосављевић Милић закључује да сва три описа почивају на доминантном естетском и родном моделу лепе жене (Милосављевић Милић 2013а: 63) – црне очи, висок и танак стас, румене усне. Приликом Љубичине прозографије поред њених живих и ђаволастих очију, до изражаја долази и њена густа и црна коса, развијен стас и целокупни утисак „примамљивости.” Њена кокетна и заводљива природа, која се уклапа и у оквир стереотипних представа жене и женске сујете, долази до изражаја и током првог разговора са Пером, те приповедач истиче да је Љубицу обузела жеља за допадањем када је приметила да је писар посматра, што је праћено њеним задовољством на помисао како Гојка сигурно због тога гризе љубомора.

Пишући о морфологији наратива о фаталним женама у делима Иве Андрића, Борисава Станковића и Владана Матијевића, Лидија Делић истиче да је за фигуру фаталне жене, поред наведених карактеристика, изразито значајна и пратећа фигура мушкарца, те да лик фаталне жене подразумева детронизовану фигуру мушкарца (Делић 2021: 210). Љубица, дакле, може преузети својства фаталне жене само у односу са Гојком, који је тип пасивног љубавника. Марио Прац у књизи *Агонија романтизма* истиче да заљубљени младић најчешће заузима пасивни и инфериорни став према фаталној жени (Прац 1974: 172). Ослањајући се на овај вид романтичког наслеђа, Ранковић истиче Љубичину фаталност у односу са Гојком, у којем јунакиња заузима фигуру деструктивне и надмоћне љубавнице, незадовољне у брачном животу. Већ у односу са Влајком, који се уклапа у патријархални кодекс јаког мушкарца, и у

<sup>28</sup> Вештица је репрезент мрачне и демоничне стране женске лепоте, а *femme fatale* један је од најупечатљивијих репрезентација овог сензибилитета (Шаровић 2018: 179). Марио Прац истиче да је кроз лик *femme fatale* оличена архетипска „препотентна и окрутна женственост” (Прац 1974: 157), док Камил Паља у монографији *Сексуалне персоне* ову фигуру издваја као један од даимонских архетипова жене, истичући да што се више потискује природа на Западу, потиснуто се јаче враћа кроз лик фаталне жене (Паља 2002: 11).

чијој власти је сада Љубица, њена фаталност се губи и она може да се креће само у правцу аутодеструкције.

Од самог почетка романа представљена је јунакиња која привлачи погледе мушкараца, мењајући улоге и идентитете у различитим односима у којима се налази, са различитим мушкарцима, али у свима долази до изражаја њена рушилачка енергија док се на самом крају не преобрази у аутодеструкцију. Љубица остаје јунакиња која саму себе изнова изневерава – без преузимања одговорности за изборе које сама прави и без контроле сопствених поступака и сопственог либида, она бес константно усмерава ка другоме док га коначно кроз цев револвера не окрене ка сопственом бићу.

### 1.7. Љубавник који (не) одолева (Љубомир, *Порушени идеали*)

Роман *Порушени идеали* прати развојни пут јунака који има специфични однос према женама и сопственој сексуалности, а који се изражава у луку од одолевања искушењу до предаје и краха идеала, што је и насловом сугерисано. Станиша Величковић истиче чињеницу да у овом роману Ранковић по први пут прати једног јунака у психофизичком развоју и иако су готово сви Ранковићеви ликови јунаци у развоју, овде је то најочигледније и најобухватније спроведено јер се прати Љубомирово сазревање од тринаестогодишњака до момка у тридесетим годинама (Величковић 2001: 192).

Као и у осталим Ранковићевим романима, већ при увођењу и маркирању главног јунака указује се и на будуће тачке сукоба, па се тако у овом роману са описом дечака Љубомира који у природи дрема и сањари, убрзо уводи и девојчица Мира као антиципација будућих искушења. У физичком опису јунака очи поново завређују посебно место, те се преко њих успоставља основни сукоб и дилема главног лика – небо: земља: „Сад, кад није пред њим плаво небо, његове зеленкасте очи гледају потуљено, испод обрва, као да се крију од кога” (ЦД, III, 113). Убрзо је слика обogaћена присуством младе чобанице која јаше великог јарца. Иако је сцена којом се роман отвара честа у оквиру пасторално-идиличних представа – дечак и девојчица, чобани, чувају овце у лепоти и миру природе – у Ранковићевом роману примећујемо и неке симболичке елементе који указују на пробуђену сексуалност и жудњу код јунака као што је девојчино јахање јарца,<sup>29</sup> чиме се наговештавају његова будућа искушења.

У *Порушеним идеалима* указује се на необјашњиву и недефинисану потребу, жељу главног јунака, младог дечака Љубомира, која га вуче изван родног места, до вароши, школе, затим и манастира, када се његови идеали утемељују у религији, која „постаје опсесија” (Величковић 2001: 171).<sup>30</sup> Љубомирови идеали изразито су повезани са религиозним

---

<sup>29</sup> Женско биће које прилази дечаку јаше јарца што је симболичка слика изразито агресивне женске сексуалности – готово демоничне, вештичје. Пишући о културно-историјском контексту фигуре вештице, Марија Шаровић указује да се као животињски облици вештица из руских бајки најчешће јављају сврака, медвед и – јарац (2018: 60), а јарац је чест животињски облик који преузима и ђаво (Исто: 67). У различитим представама вештичијих сабора (у књижевности и сликарству) управо јарац има значајну улогу и често га јашу вештице (Исто 157–160). У *Речнику симбола* јарац је објашњен и као „симбол нечије пројектоване кривице, или последица константног потискивања савести. Отуд традиционално тумачење јарца као ђавољег изасланика и његових злих веза са ђаволом” (Cirlot 1992: 143; наш превод, у оригиналу: „Símbolo de la proyección de la propia culpa sobre otro, con represión de su conciencia, de ahí el sentido de «emisario» dado tradicionalmente a este animal asociado al diablo”, нав. дело). Имајући у виду наведена потенцијална симболичка значења, сликом девојке на јарцу на самом почетку Ранковићевог романа могу се навестити будућа унутрашња превирања главног јунака.

<sup>30</sup> Поводом Љубомирових идеала, Величковић закључује да они остају сакривени иза неодређене заменице *оно* – некад је то Љубомирова чежња за светом, потом за манастирским животом, некад се односи на његову очараност службом, некад на заносење испосничким животом итд. (Величковић 2001: 173). То недефинисано *оно* други

осећањем, жељом за праћењем „пута Господњег”, при чему за Љубомира жена до краја остаје највеће искушење. Главни јунак не успева да се држи задатог пута и доживљава исту кризу смисла као и игуман Сава, па чак понавља и његов живот (Леонтије постаје игуман и поставља Јованку на теткино место у манастиру), али ипак као најтрагичнији моменат на његовом развојном путу не бисмо издвојили сам тренутак рушења последњег идеала и ступање у сексуални однос, већ судар са границама сопственог бића изражен у тренутку примања калуђерског чина:

„Шта ово он?... Ко је то Леонтије? ... Јест, знам ко је... То је сад онај *други*, онај монах... Чекај, није!... то сам сад *ја*. А онај *други*, што је пре био и што се звао Љубомир, њега нема више. Он је умро!... Он загледа у своју душу: како сад изгледа као *други* и на своје велико запрепашћење опази, да је остао онај и онакав исти какав је био и досад” (ЦД, III, 306).

Главни јунак на сам чин калуђерства посматра као на коначну промену која ће донети сјај смисла, слободе и искрене вере у његово срце, те сазнање о томе да се ништа није променило и да је *исти какав је и био* делује изразито модерно.

Љубомирова сексуалност је константно суспрегнута, спутана, а његов религиозни занос представља замену за еротски занос који себи не дозвољава, од којег стрепи и који је повезан са његовим страхом од жена. Искушења се изнова постављају пред овог јунака најпре кроз играње са девојчицама у детињству (в. 2.3. Дечија, невина љубав), преко односа са Јованком, сусрета са различитим насртљивим женама (в. 1.8. Епизодни љубавници: насртљиве жене и похотни калуђери), те је он у константном одолевању – до самог краја романа, када ће доћи до првог сексуалног односа (в. 5.2. Скривени наративи: имплицитна еротика). О јунаку као љубавнику не сазнајемо много у роману, акценат није на његовим љубавним подухватима, па чак ни осећањима или некој моралној дилеми, већ на константном избегавању и најмањег еротског или сексуалног контакта зарад идеала који на крају бивају потпуно детронизовани.

#### 1.8. Епизодни љубавници: насртљиве жене и похотни калуђери

У *Порушеним идеалима* издвајамо и каталог епизодних љубавника, који су груписани у две основне групе: насртљиве жене и похотни калуђери.<sup>31</sup> Заједнички садржитељ им је колективност – нема већег издвајања и карактеризације, а уколико се неки лик посебно истиче онда се издиже само као представник одређене групе и устаљеног начина живота.

Са калуђерским пословима Леонтија дочекује и ноћивање у домаћинским кућама што представља велико мучење за главног јунака романа због додатног контакта са женским светом. Кроз различите ситуације уводи се једна врста типичног комичног књижевног лика – тип насртљивих жена које *салећу* младог и лепог калуђера. Стиче се утисак да те жене насрћу и нападају не само главног јунака дела, већ и самог приповедача, па и читаоце: „Једна удовица му увезала у мараму и писмо, у коме се исказује груба страст и позив на састанак... Друга... трећа... Али ту већ настају црне, страхотне слике, од којих морамо бежати, као што учини и зачуђени, изненађени отац Леонтије” (ЦД, III, 322). Користећи се елипсом, Ранковићев приповедач препушта читаочевој имагинацији сликовитост опсцених понуда које млади

---

проучаваоци (в. Вукићевић; Иванић 2007) објашњавају у контексту нуминозне мотивације, која је присутна и у другим Ранковићевим романима.

<sup>31</sup> О односу између комике и еротике у овом Ранковићевом роману говорили смо на 53. Међународном научном састанку слависта у Вукове дане, одржаном у Београду 13–17 IX 2023. Изложили смо реферат под насловом „Комика и еротика у роману *Порушени идеали* Светолика Ранковића” и један део рада односио се управо на комичне ликове. Излазак Зборника са научног скупа очекује се на јесен 2024. године, а објављена је књига резимеа (в. Козић, 2023).

Леонтије добија. У питању је, устаљена техника избегавања говора о еросу наговештена у уводу дисертације.

Топос насртљиве жене присутан је и у Бокачовом *Декамерону* и у *Мрсним причама*,<sup>32</sup> а насртљива жена је у овим делима често повезана управо са свештеним лицима. У *Мрсним причама* Душан Иванић као најчешће типизирани ликови издваја управо духовна лица – свештенике, калуђере, хоџе, братре, који се постављају у разнолике сексуалне ситуације (Иванић 1984: 243–244). Ова фигура се обнавља и у писаној књижевности, у европском сентиментализму нпр. као одговор на Ричардсонов роман *Памела, или награђена крепост*, пример очувања девојачке невиности, Филдинг пише пародију са јунакињама сасвим супротним типу смерне девојке која чува своју невиност по сваку цену.<sup>33</sup> Примери насртљивих жена изван манастира присутни су у Ранковићевом роману и у доживљајима Љубомировог пријатеља Светозара, па једном приликом чак и Љубомир, млади ђак, добија једну непристојну понуду. Бројни примери у комичном тону могу се прочитати и у Матавуљевом *Бакоњи фра Брну* – посебно када млади калуђери одлазе у град (индикативна је сцена када Бакоњу једна жена у вароши „боцне” и то у *стегно*) – а о свему томе се може говорити слободно јер су овакви елементи обогаћени хумором.

С друге стране, хумор неће бити доминантан приликом описивања калуђерских авантура. У књижевном представљању насртљивих жена, Ранковић се користио увођењем комичних ситуација (или евентуално гротескних попут сцене прања ногу – в. 3.4. Говор телом), док у описивању калуђерске похотљивости до изражаја долази сатирични и критички тон (в. 4.5. Ерос у манастиру). То се постиже и кроз лик тетке–домаћице и однос који игуман са њом негује (они су отворени љубавници), ту су чести описи калуђерских посета граду и селима, њиховом провођењу са девојкама, а посебно су индикативна и Максимова задиркивања тетке:

„ – Тето, ђаволе-е... Од недеље је моја чреда. И ти долазиш под моје, оногај... како ћу рећи... под моју власт. Хап! Ђаволе-е... отеже Максим тромо, а на лицу му јасно извајан онај ширетски, специјално калуђерски осмех кад говоре са женама, које им се допадају. У том осмеху исписана је бездна грешне пожуде, ширетлука и нечега што највише личи на љубавни занос, а није то. Сликарска четкица могла би то најбоље представити” (ЦД, III, 226).

Описујући наизглед узгредно један разговор између Максима и тетке, Ранковићев приповедач упућује на посебан тип калуђерског перверзног осмеха са слика, као да уметност речима постаје ограничена у судару са дубином моралног пада који приповедач настоји да опише. Хумор овом приликом изостаје, а приповедачка осуда долази до изражаја.

Наведени епизодни јунаци из романа *Порушени идеали* имају, дакле, одређене комичне елементе чиме се омогућава увођење еротских тема у књижевни свет дела. Они нису

<sup>32</sup> Пишући о женском еротизму у српским народним причама, Сава Дамјанов истиче да су овде жене асполутне власнице сопствене слободне („бујне” и „изазовне”) сексуалности, док смисао таквог представљања лежи „у задовољству и радости које еротизам пружа” (Дамјанов 2011: 257). Иако се ослања на ову традицију, насртљивост жена у Ранковићевом роману повезана је са (гротескним) представљањем сексуалних искушења главног јунака, те изостаје компонента слободног слављења ероса.

<sup>33</sup> Ричардсонова *Памела, или награђена крепост* објављена 1740. године била је изразито популарно и читано дело о чему сведочи чињеница да је већ у првој години доживело пет издања која су сва распродата (Абот 2008: 378). Филдинг као одговор најпре пише пародију *Шамела* са следећим поднасловом „Апологија живота гђе. Шамеле Ендруз, која обелодањује и побија силне неистине и погрешно приказана догађања из свима знане Памеле, а ненадмашно умеће тог младог властелина приказује у правом и праведном светлу... Неопходна у сваком дому” (према нав. делу: 378). Након овог дела, Филдинг објављује и роман *Авантуре Цозефа Ендруза* у којем се главни јунак брани од насртљивог удварања жене из више класе.

развијени ликови нити карактери (помало се издвајају Максим, игуман Сава, Велимир), а њихова функција је у дочаравању искушења на која наилази главни јунак, док начин њиховог представљања варира од комике до сатире.

\*\*\*

Скицирајући каталог љубавница и љубавника у романима Светолика Ранковића до изражаја долази успешно повезивање еротолошког и карактеролошког. Еротски свет јунака повезан је са њиховим карактерима и психолошким профилима и управо на том пољу, пољу њихове спутане или ослобођене сексуалности, еротске енергије или имагинације откривају се дубине бића и комплексност Ранковићевих ликова. Његово приповедачко умеће огледа се и у чињеници да се главни јунаци романа опиру крутој типолошкој подели – од делије девојке која изневерава постављени модел, преко фаталне љубавнице која на крају постаје фатална по сопствено биће, од занесеног и посвећеног аскете до сломљеног човека који је изгубио смисао живљења. Управо поље еротског и сексуалног, дакле, постаје извор деструктивних понашања јунака и на крају извор трагичности њихових судбина.

## 2. ТИПОВИ ЉУБАВИ И ЕРОСА

Различите представе еротског и различита схватања ероса у Ранковићевим делима условљена су једним делом психологијом јунака, док су с друге стране повезана са културолошким представама, патријархалним кодом и културно-историјским тренутком, као и целокупним смислом и атмосфером дела.

### 2.1. Забрањена, опасна љубав (*Горски цар*)

Однос између ероса и забране вероватно представља једну од најчешћих тема еротолога, психолога, културолога, па и књижевних критичара. Забрањена љубав носи посебан еротски потенцијал који је повезан са прелажењем граница и преступом, било да су у питању унутрашње, интимне или пак колективне, друштвене границе. Различити видови забрањене љубави присутни су у свим Ранковићевим романима, чак би се могло рећи да без забране и нема ероса, па се под овај тип могу сврстати и Љубичини односи са Пером и Влајком у *Сеоској учитељици*, ту спадају бројне љубавне авантуре калуђера из *Порушених идеала* као и Љубомиров однос са Јованком. Међутим највећи удео забране у буђењу и храђењу еротске привлачности препознајемо у односу између Станке и Ђурице у *Горском цару*. Забрана је у овом случају повезана са опасношћу која додатно привлачи специфичну јунакињу (в. 1. 2. Делија девојка).

Станка, „необузdana, срчана природа” (ЦД, I, 151) постаје заинтересована за Ђурицу тек када сазна да је постао хајдук:

„»То је човек — размишљаше она уз пут — што се не боји ни пушке ни власти, никога до Бога. Иде са својом пушком по зеленој гори, а све живо бежи од њега... Прави *горски цар*!... Он се не боји звера ни вампира, а ови наши овуда гори су од жена... Једна брука, па то ти је!... Што не знадох, барем, док беше овде, да га разгледам боље... Али не мари: видећу га ма где...«” (Исто: 190).

У литератури је већ примећено да се Станка везује за Ђурицу управо када његово одметништво сагледа у извесној романтичној светлости, те да страда као жртва сопствене страствености (Јеремић 1987: 245). Ова романтична визија слободе, обогаћена је еротичном привлачношћу опасног и забрањеног, у оном смислу у којем о забрани пише Жорж Батај: „Унутрашње искуство еротизма тражи од онога ко га доживљава да у истој мери осећа зебњу на којој се темељи забрана и жељу која води њеном гажењу” (Батај 1980: 43). На истом трагу, у књизи *Фрагменти љубавног говора*, Ролан Барт наводи и фигуру induction/ навођење поводом које истиче да је довољно мало забране како би се показало где лежи жеља (Барт 2015: 170–171). Када је Ђурица био доступан попут осталих момака у селу, Станка није показивала интересовање, али након вести о хајдучији и романтичарске представе о хајдуку, коју је сама изградила, јунакиња осећа привлачност и пре првог сусрета, уз жељу да до тог сусрета дође. Након сусрета еротска енергија расте и ова јунакиња је вишеструко привучена Ђурици – најпре је фасцинирана причама о његовој храбрости, а потом и одважношћу и смелошћу коју је показао у сусрету са њом стављајући јој пушку у руке (в. 3. СТРАТЕГИЈЕ ЉУБАВНОГ ГОВОРА). Тако гранично, узбудљиво, опасно искуство са Ђурицом постаје замена за она искуства која нису задовољила њену знатижељу и авантуристички дух: „Кад није могла видети вампира и дрекавца, бар се може похвалити (себи самој), да је узела хајдучку пушку и нишанила га њоме у груди” (ЦД, I, 216). Нишањење пушком не сведочи само о томе на шта је све Ђурица спреман, већ говори и о Станкиној опијености сопственом моћи – она постаје двоструко заљубљена у његово предавање и у своје освајање, које води ка врхунцу ерототанатичног узубуђења, што ће постати јасно у тренутку издаје (в. 2. 5. Осветнички ерос).

Њена фасинираност повезана је и са виђењем Ђуричине изузетности, са чињеницом да „то није *обичан* човек...” (ЦД, I, 216). Његову смелост и новоосвојену слободу Станка идеализује и романтизује у складу са сопственим представама о слободи, које су повезане и са типом делије девојке – у том смислу избор љубавника није случајан и прави се изнутра. Батај истиче да је еротизам управо одраз унутрашњег живота човека и да спољашњи предмет жеље увек одговара човековом унутрашњем бићу (Батај 1980: 33), што је повезано са Станкиним одабиром Ђурице.

Забрана и опасност овог односа такође су вишеструке – Ђурица је одметник, Станка не може са њим водити живот који је у складу са патријархалним кодом заједнице, у питању је и опасан живот – они неће имати слободу коју Станка идеализује и романтизује, већ ће бити у константном бегу од власти. Међутим, обећање авантуризма, слободе избора да се води потпуно другачији живот од претпостављеног, очекиваног, наметнутог, које Станка уписује у Ђурицу додирује њено унутрашње биће и управља њеним поступцима, одређујући даљу судбину јунака. Читав период пре коначног преступа, у виду првог сексуалног односа обогаћен је еротском тензијом, те се описују успутни, случајни сусрети, осмеси које јунаци размењују као и различити видови љубавних изјава (в. 3. СТРАТЕГИЈЕ ЉУБАВНОГ ГОВОРА). На тај начин се постепено открива „забрањена област”, што се повезује са *тајанственошћу* и *задовољством* (в. Исто: 120). Како се јунакиња приближава преступу и преласку границе, задовољство прати и страх због преступа.

Приповедач описује Станкино стање и спомиње неодређену моћну силу која је привлачи Ђурици упркос рационалним упозорењима, али нема дубљег образложења о томе одакле потиче неодређено осећање, већ се убрзо прелази на морализаторски коментар свезнајућег приповедача: „Лакомислена и бурна младост не може да загледа дубље у живот, ни да предвиди све оно, што је може снаћи у животу...” (ЦД, I, 239). Пре овог коментара, писац је на добром трагу о односу између ероса и опасности, ероса, трансгресије и забране, као и ероса и смрти, која се већ овде помиње – куршум којим је Станка нишанила Ђурицу приликом прве љубавне игре, куршум којим ће Ђурица ранити Станку у жару освете, и на крају куршум којим ће се Ђуричин живот окончати.

Забрањена љубав у овом случају повезана је са осећањем страха и опасности, слатко-мучног ишчекивања и стрепње, што храни свепрожимајући еротизам овог типа односа. Међутим, чар и магија овакве љубави временом, како се границе прелазе (прво сексуални однос, онда одбацивање породице и венчање) опада, а страст која се брзо упалила и горела у јунацима, брзо ће и сагорети.

## 2. 2. Брачна љубав: од страсти до досаде (*Горски цар; Сеоска учитељица*)

Великом еротском набоју забрањене и опасне љубави, супроставља се брачна љубав, која најчешће полази од идеала љубавне страсти који се неретко трансформише у досаду, смањен либидо и угушени еротизам. Облици брачне љубави присутни су у Ранковићевим романима – неформално између Станке и Ђурице, који имају лажно венчање, али њихов однос представља један тип брачног живота (у специфичним околностима јер су бегунци од закона); у *Порушеним идеалима* симулација брачног живота присутна је у односу између тетке и игумана Саве и касније Леонтија и Јованке кроз шта се пружа критика манастирског живота и указује се на лицемерје које влада у манастирској средини, док су најформалнији облици брачне љубави присутни у *Сеоској учитељици* кроз два потпуно различита Љубичина брака – са Гојком у којем преовладава досада и са Влајком са којим Љубица покушава да достигне идеал брака из страсти.

Од оног тренутка када се Станка супростави оцу зарад Ђурице и након што је он доводи својој кући, код своје мајке – иако још увек није дошло до званичног венчања, извршен је прелазни обред и Станка постаје његова жена. У том смислу може се говорити о брачној љубави између ових јунака. Од тог тренутка се и однос између њих мења: страст и љубавно осећање бивају угрожени страхом и опасношћу која је раније била део привлачности и која је служила као гориво еротској енергији. Након што је граница прекорачена опасност постаје извеснија и кобнија, те онемогућава лепоту препуштања и ужитка.

С друге стране, уз коначну припадност и предају вољеног бића, освојено губи своју чар. На том трагу се развијају Ђуричине мисли и асоцијативно повезивање Станке са анегдотом из детињства о чворковима који су му се чинили недостижним на гранама дрвета, али које је успео да дохвати и по очевом упутству убије. У питању је, дакле, сећање које се завршава смрћу, а и његова љубавна прича са Станком имаће сличан крај. Идеја о смрти је константа и вишеструко повезана са љубавном причом која се развија између главних јунака. Попут чворкова, Станка је Ђурици изгледала недостижно и неосвојиво, међутим, оног тренутка када је постала његова и када се повезала са одговорношћу и свакодневицом – губи се интересовање, жеља се гаси. У почетку, Ђурица се ипак опире неминовном – он је страсније грли љуби, уверава се да она није исто што и убијени птићи, али већ напор који улаже овај јунак у буђење жеље, парадоксално, сведочи о њеном одсуству.

Преко одговорности и досаде која је обележила брачну љубав између ових јунака, прећи ће се на прељубнички ерос (в. 4. 2. Ерос у граду), а потом и на освету и злочин из страсти (в. 2. 5. Осветнички ерос).

Досада је доминантно осећање које ће обележити први брачни живот главне јунакиње романа *Сеоска учитељица*:

„О, како је досадно!... Све ће се понављати једно исто... И овај несносни Гојко, са својим оригиналним особинама, и његови кад страшљиви кад намрштени погледи, и ова најпре заплашена па потом ослобођена и раскалашна сеоска деца... И кметови са вечним немањем новаца, и депозитар крајем свакога месеца. И све, све исто, једнострано, досадно!...” (ЦД, II, 320).

Свенсен истиче да је досада „типичан феномен модерности” (Свенсен 2004: 13) и да је „дубока досада, феноменолошки посматрано, сродна несаници у којој јаство губи идентитет у тмини, заробљено у наочиглед бесконачном ничему” (Исто: 15), а чини се да се Љубица управо овако осећа (она чак и када пристаје на удају за Гојка има утисак да је себе осудила на тамницу) пре свега због непожељности свог супруга – Гојко јој је несносан и у сваком смислу одбојан, чак иронично помишља и на његове „оригиналне” особине. Позивајући се на М. Рифатера, Бојана Стојановић Пантовић истиче да управо неадекватност сексуалног партнера и код Флоберове Еме Бовари и код Ранковићеве Љубице буди осећање досаде и бесмисла живљења, што ове јунакиње води ка деградацији готово до статуса јавне жене (Стојановић Пантовић 2011: 67). Управо са елементом досаде повезан је појам *боваризма*, који се одређује као „склоност ка ескапистичком сањарењу, при чему особа замишља да је јунак/ јунакиња љубавног романа и одбија да сагледа реалне свакодневне околности” (Baldick 2001: 29).<sup>34</sup> Љубичине представе о љубави, поред тога, везане су за неку неодређену љубав о којој се читало (в. 2. 7. Љубав из књига), а из свакодневног сањарења пробудиће је тек ерос прељубничког односа са Влајком. Дочаравањем осећања досаде припрема се увођење свепрожимајућег ероса који буди из досаде, обнавља животну енергију, витализује и исцељује. Бојана Стојановић Пантовић истиче да је управо у супростављању брачним конвенцијама и браку у којем не добијају адекватно еротско задовољење, за јунакиње брачно неверство

<sup>34</sup> Наш превод, у оригиналу: „a disposition towards escapist day dreaming in which one imagines oneself as a heroine or hero of a \* ROMANCE and refuses to acknowledge everyday realities” (Baldick 2001: 29).



постављено као „облик онемогућеног, посувраћеног ероса” (Стојановић Пантовић 2011: 61). Тако се уводи лик новог учитеља, који, макар у датом тренутку, Љубици делује као остварење свих снова (в. 2. 4. Страсна љубав).

Слободна након Гојкове смрти, Љубица се удаје за Влајка, ужива у изградњи љубавног гнезда, које храни својим илузијама о љубави из романа, о остварењу свих снова, о неком заслуженом и дуго ишчекиваном „срећном крају”, уз уверење о томе да живи у страстеном браку. Идеја о браку из страсти или љубави превазилази дотадашња традицијска схватања, с једне стране, с друге стране, ослања се на романтичарску традицију. Историјска и социолошка литература омогућавају да лакше разумемо друштвени статус брака у XIX веку, те такав тип информација похрањен је и у монографији Александре Вулетић, *Брак у Кнежевини Србији*. У овој студији ауторка показује како је брак према народном схватању у Србији XIX века био „ствар целе заједнице, а дужност народних старешина била је да се старају и о брачном животу чланова заједнице” (Вулетић 2008: 23). Избор супружника често су наметале економске и друштвене околности: „у брак се није увек улазило кад се то *хтело* и *желело*, већ када се *могло* или *морало*” (Исто: 229). Илустративни су и непомирљиви ставови који долазе до изражаја у Љубичином разговору са мајком када сазна за Влајково неверство. Љубица има утисак да је изгубила „све...све!”, док се мајка чуди новом нараштају: „Живи с другом! Па нека га, кад му се то свиди... Нека он не заборавља кућу, а онако... што?...” (ЦД, II, 367). На овај начин кроз генерацијски јаз осликавају се различите представе о браку, љубави и страсти.

Међутим, неоснована је тврдња да млади нису имали никаквог удела у избору свог брачног партнера, а често су се у обзир узимале и емоције, поред социјално-економских разлога. У књижевности је свакако присутна идеализација брачне љубави која је чешће „права” љубав него љубав „из рачуна”. У оним приповеткама у којима су ликови растрзани између својих осећања и породичних или социјалних дужности присутни су изразити елементи модерности, као нпр. у приповеткама Лазе Лазаревића. Сам концепт о браку из страсти, за Денија де Ружмона представља изванредан оксиморон. Позната су његова размишљања у књизи *Љубав и Запад* по питању односа између страсти и брака, која окупљају и генезу мисли о овом односу, све до савременог доба. Ружмон, наиме, истиче да је сањарење о страсти развијено из човековог настојања да се сузбије досада и упркос вероватним деструктивним последицама страсти, када је залог сам концепт среће, човек ипак бира страст што разрушава стабилност брака као друштвене институције (Ружмон 2011: 217). Овај аутор истиче и да се често пренебрегава чињеница да „*страст руши саму идеју брака у време када људи силом покушавају да брак заснују управо на вредностима које су настале из етике страсти*” (Исто: 221). Пружајући историјски поглед на брак као институцију у друштву и у књижевности, Никол Аврил у *Речнику љубавне страсти* истиче да је у савременом друштву нестала социјална компонента брака, па и његов карактер светиње, те да сакралност која је некада припадала сфери религије, сада припада сфери љубави (Аврил 2013: 19). Љубав постаје ултимативни циљ, а брак без љубави и страсти конципира се као тамница за Ранковићеве јунаке.<sup>35</sup>

---

<sup>35</sup> Тема брачне љубави изразито је сложена. Узимајући у обзир контекст савременог капиталистичког друштва Ерих Фром у *Умећу љубави* оставља занимљива опажања о концепцији срећног брака као тима „који глатко функционише” (Фром 2017: 123), те брак у савременом друштву неретко постаје једна врста интересног односа, не само са економског становишта. Из једног радикално другачијег угла, критику брачне љубави у којој ерос има искључиво прокреацијску улогу даје Николај Берђајев, истичући да је највиши смисао љубави у афирмисању личности вољене особе, као и сопствене личности: „откривање суштине љубави треба да доведе до сазнања да је она кретање усмерено од личности према личности” (Берђајев 2016: 150). Историја филозофије богата је разматрањима о љубави, еросу и браку са различитих аспеката, што још једном сведочи о комплексности теме. (Преглед филозофске мисли о љубави в. у монографији Миланка Говедарице, *Смисао ероса и љубави*, 2020.)

У почетку срећног брачног живота у Ранковићевом роману, Љубичину идилу угрожавају исечци истине, као процепи реалности, коју сама јунакиња не жели себи да призна, а који су одражени у знацима Влајкове грубости и отреситости, тешке нарави, мањка страсти и на крају његове прељубе.

Поред иронично-сатиричних алузија на брачну љубав у роману *Порушени идеали* (тетка и Сава; Јованка и Леонтије), породично-идеализована слика брачног живота присутна је једино у односу између Велимира и Виде, мада се и овај однос сагледава према главном лику романа и у светлу рушења његових религиозних идеала и осећања животне промашености.

### 2.3. Дечија, „невина” љубав (*Порушени идеали*)

Посебан тип дечије/ адолесцентске љубави издвајамо у роману *Порушени идеали*. С обзиром да се прати живот једног јунака у психофизичком развоју, у роману су присутне сцене Љубомировог одрастања и различитих контаката које остварује на свом животном путу – ту су доживљаји из детињства на селу, сцене одрастања и школовања и сл.

Врло експлицитно су описани доживљаји дечијег играња на почетку романа, који нису лишени еротских момената – додири и покрети њихових тела, начин на који је чобаница обучена (сукња која се подиже, наге ноге које обрглјују дечака), међусобно притискање грудима, тешко дисање, тело на телу – упућују на покрете који се изводе приликом сексуалног односа. Међутим, кроз приповедачев коментар истиче се да су овакве игре биле потпуно невинне, лишене сексуалних конотација јер је Љубомир у својој другарици гледао пријатеља не знајући још увек ни за полну разлику, те се тако правда сам чин приповедања о њиховој игри – и њима је дозвољено да се тако играју и приповедачу је дозвољено да то опише. Али ако је заиста све тако невино, можемо се запитати одакле долази потреба за коментаром: „Дечко је у њој гледао друга, као обичног мушкарца, не знајући још јасно ни за полну разлику” (ЦД, III, 115). Мишљења смо да је у питању једна врста паравана, оправдање имплицитног (и реалног) аутора за приповедање о нечему што је табуисано у култури, а у психоаналитичким истраживањима вишеструко доказано – сексуалност деце (Љубомир као тринаестогодишњак налази се на почетку адолесценције).<sup>36</sup> Пишући управо о односу између љубави и другарства, Михаил Епштејн користи посебну кованицу „љубодружје” која се односи управо на специфичну врсту пријатељства које настаје кроз љубав (Епштејн 2012: 82). У другарским играма и смеху долази до испољавања својеврсног ероса:

„Овај Ерос нема везе са спољашњошћу, старошћу (чак ни са жељом). Али има везе са сјајем очију и храпавошћу усана, са топлином ваздуха, дрвећем, клупама, градском буком и шумским шуштањем. Када нам постаје топлије и врелије – то је он, наш Ерос. Када нам се не повезују речи и нешто нам се топи од милине, или душа, или кожа – ја га препознајем. [...] И он је тамо где постоји *другарство*” (Епштејн 2012: 82).

У Ранковићевом роману исте детиње игре неће бити тако невинне са другом девојчицом, газдинском ћерком Милком, код чијег оца Љубомир служи након напуштања села. Дечак објашњава Милки како се играо са Миром и како су „драли јарца”, те јој на једној грани и показује како је то изгледало, а уз плашљиво освртање и гледање на кућу Милка тражи

---

<sup>36</sup> Сексуалност деце представља познату тему психоанализе, чији значај истиче С. Фројд (в. *О сексуалној теорији*). О концептима дечије сексуалности у усменој књижевности код нас писао је психолог Александар Костић. У монографији *Сексуално у српској народној поезији*, овај аутор указује да се појава пубертета код девојака у народним песмама исказује растом груди, а код дечака појављивањем длака на усницама. Поред тога, телесно полно сазревање по правилу се дешава након дванаест година (Костић 1933: 22).

да се и она игра са Љубомиром *јакања*, али када успе да га обори одбија да га притисне као што би требало по правилима игре:

„– Нека... повлачи се девојче стидљиво. И ово је доста. Сад знамо да сам ја јача, рече она весело, па окрете ка лужнику, обзирући се уз пут пажљиво. За њом ступа Љубомир, тешким незграпним кораком, а на лицу му неописана милина, срећа, радост... ” (ЦД, III, 134).

Наведене сцене већ су другачије, нису тако невине о чему сведочи и дечији стид и окретање преко рамена да не наиђе неко од одраслих – ту се приказује буђење првих жеља, свест о различитости полова, као и свест о томе да се чини нешто забрањено, нешто због чега би их родитељи сигурно грдили, те се зато мора одиграти у тајности. Приликом описивања дечијих доживљаја Ранковићев приповедач изразито је пажљив у истицању невиности оваквих размена, али управо његово инсистирање да је све било невино поништава његов приповедачки кредибилитет и упућује на скривене еротске и сексуалне конотације коју разоткрива и „неописана милина” на јунаковом лицу.

#### 2.4. Страсна љубав (*Сеоска учитељица*)

У Ранковићевим романима страсно воле две фаталне јунакиње – Станка из *Горског цара* и Љубица из *Сеоске учитељице*. Чини се да је за овакав тип јунакиња једино страсна љубав и могућа. Једна од основних одлика страсне љубави односи се на препреку. У Станкином случају препрека је повезана са забраном која се односи на Туричино одметништво (в. 2. 1. *Забрањена и опасна љубав*), док је код Љубице страствену љубав прељубничка љубав са Влајком. Друга типична одлика страсне љубави јесте одсуство разума и одговорности – о последицама се не размишља, а сами јунаци имају утисак безумности, осећају да не контролишу сопствене поступке и сопствено тело, као да се константно налазе у стању еротске екстазе, несвесни реалног света око себе.<sup>37</sup> Вишеструко позната и истакнута ирационална компонента страсти није могла да заобиђе главне јунакиње Ранковићевих романа. У складу са тим, приликом описивања Љубичиног стања, приповедач истиче да је она *изгубила памет* и да се *предала срцу*. Приликом описивања стања љубавне страсти које је Љубицу обузело, приповедач се служи занимљивим фондом метафора: *мрежа, љуљашка, фанатик-богомољац* чиме се дочарава свепрожимајућа и разарајућа енергија и моћ овог типа љубави:

„Невидљива вила оплела је мрежу од самих љубавних конаца, посула је ружом, шебојем, рутвицом и другим миришљавим цвећем, па у њој љушка и успављује занесену, љубављу очарану душу... Да, она љуби!... И љуби првом, страсном, девојачком љубављу; *љуби безумно*, са највећим самоодрицањем, како то може само њена страсна и плаховита природа... Она први пут осети у себи *ово силно, разорљиво осећање* и предаде му се сва, целом душом својом, *не знајући ништа више ни за свет, ни за небо, ни за људе*” (ЦД, II, 326, курзив А. К.).

Архетип женске сексуалности повезан је са мотивима плетења/ ткања, па се и овде говори о мрежама исплетеним од самих љубавних конаца што је моћна метафора. Посебно занимљиво јесте поређење Љубичиног апсолутног предавања еросу са „фанатиком-богомолцем” који се „предаје молитви и небесном свету, заборављајући на све што га окружује, осећајући само сласт и блаженство од умнога додира са анђелима и светитељима” (ЦД, II, 326). Овакво поређење упућује на мистичку страну еротизма која је слична религиозном заносу, те би се отуд као још једна компонента страсне љубави могао одредити мистички занос. Манир поређења еротског са религиозним искуством такође представља израз дуге традиције како истиче Жорж Диб: „исповедна мистика је користила исти језик, тропику, као трубадурске шансоне, витешке љубавне песме: жар, искра, срце, пламен” (Диб 2007: 289). Драган Бошковић у тексту „Лутер VS. Тереза Авилска: *раздируће настајање модернитета*”

<sup>37</sup> Управо ће се одсечености од реалности и осећању одсуства одговорности приписивати различита имена попут: љубавни напиток, лудило, предодређеност и сл. (в. Аврил 2013: 132).

указао је на неке аспекте љубави која се испољава као страст према Божанском (2018: 29). У питању је дакле један мистички занос, врло сличан еротском, који доводи до сазнања и спознаје, те кроз безумље до мудрости. Такође, у питању је занос који обузима не само човекову душу већ и тело, па тако Љубица осећа како се *чаробно стање душе* шири и прожима цело тело.

У цитираним редовима из Ранковићевог романа, стиче се утисак да је и сам приповедач заражен стањем егзалтације у којем се јунакиња налази, осећањем апсолутне *безумне* среће које ју је обузело, тако да ови готово сентименталистички изливи емоција могу деловати стилски слабо или неуверљиво код једног развијеног реалистичког писца као што је Светолик Ранковић. С друге стране, хиперболисањем емоција до изражаја долази контраст ништавила и емотивне отупелости у којем је јунакиња претходно живела. Стога, пробуђено осећање љубавне страсти није спремна да жртвује ни по коју цену јер оно постаје смисао живљења.

Упркос слабом стилско-језичком изразу (екскламативни тон, мноштво хипербола, таутологија, елипса), Ранковић ипак успева да исцрта заводљиву линију између ероса и забране.<sup>38</sup> Као приповедач на линији психолошког реализма, при окретању емотивном стању човекове душе, Ранковић је врло добро препознао еротску привлачност недозвољеног, хода по ивици. „Жеља еротизма је жеља која побеђује забрану. Она претпоставља супростављање човека себи самоме” (Батај 1980: 286). Живот је тамо где „кључа и кипи врела крв” (ЦД, II, 327) према мислима јунакиње Ранковићевог романа – трансгресија има виталистичку функцију, чини да се човек осећа живим. Занимљиво је да и Гојко и Љубица често као изванредан рефрен понављају речи „Живети...живети!” или „да се живи!...да се живи!”, на шта указују и други проучаваоци Ранковићевог стваралаштва (в. Величковић 2001: 138). *Живети* за јунаке овог романа значи *волет* што је повезано са концептом *среће*, међутим док је за Гојка то љубав одрицања и жртвовања, породични живот, за Љубицу је то императив страсне љубави, живети у стању љубавне страсти које је само по себи парадоксално осећање. У жељи за блискошћу, из унапред исконструисане идеје о заслуженој и заносној љубави, Љубица се предаје љубавној страсти у уверењу да је то стање право испуњење њених жеља.

Поразна чињеница са којом ће се Љубица суочити јесте да је страст пролазна и да је понекад у потпуности супротна љубави. У складу са тим, последња одлика страсне љубави коју издвајамо јесте њена деструктивна и аутодеструктивна природа – страст у овим односима лако прераста у мржњу и своју енергију усмерава ка (само)уништењу, те тако Станка иде у правцу освете (в. 2. 5. осветнички ерос), док ће губитак страсне љубави Љубицу навести да почини самоубиство.

## 2.5. Осветнички ерос (*Горски цар*)

Управо страсна љубав преобразиће се у осветнички ерос и у Љубичином, и у Станкином, па и у Ђуричином случају. Међутим, док ће Љубичина деструкција бити усмерена ка њој самој, Станка ће је усмерити ка некада вољеном бићу. Њена жеља за осветом развија се из осећања одбачености и повређености, и прелази се лук од љубави до мржње, од изградње идеала до његовог рушења. Могу се паралелно посматрати осећања и мисли главних јунака,

---

<sup>38</sup> Славко Леовац сматра да Ранковић није имао приповедачке предиспозиције за изражавање љубавничког живота јунака, те отуд присуство „мелодраматичних исказа” и „књишки патетичних израза”, што чини главне ликове овог романа нејасним и конфузним (Леовац 1978: 352).

чиме се сликовито представља раздвајање путева, који ће их обоје одвести до насиља и освете. Драстично мимоилажење сагледаћемо паралелно кроз пар примера у табеларном приказу:

Табела 1: динамика односа између Станке и Ђурице (*Горски цар*)

Станка	Ђурица
„Она се одлучила да га не оставља никада, да буде уз њега у највећим невољама, у најљућим патњама, и држи се тачно своје одлуке, идући за њим на сваком кораку, као његова сенка. И за ту велику жртву она тражи од њега само чисту искрену љубав” (ЦД, I, 346).	„И што му је требало да се још окива овом женом?... »Истина, онда сам био луд, нисам знао ни за што, мислио сам да неће бити слађега живота ни боље среће од њене милоште... [...] А сад?... Тхе, нисам онда знао за боље, а сад знам... Варошке, море, играју преда мном кâ на тањиру, још какве варошке!... кâ моловане, беле ка снег, згодне, умиљате... А ја вучем ову мученицу, ни сам не знам зашто; ни мени каква добра од ње, ни њој од мене!” (ЦД, I, 345).
„Још који дан, па ће ме, ваљад’, омрзнати; неће ме после ни погледати, кад се навикне на ове варошке... Али неће!... Док сам ја жива, неће ме променити ни отурити, јер, Бога ми, онда може бити свашта... [...] Чињаше ми се да ништа боље у свету нема од њега. Допадала ми се она његова радост и послушност уз мене... Од њега стрепе сви људи, а он ме слуша као мало дете... То ми се много допадало, а и јесте било лепо !... Што није сад онако ?...” (ЦД, I, 331–332, курзив А. К. )	„Ђурица осећаше јасно да у њему нема више оне топлине, оне чисте предане љубави према Станки; угасило се оно бурно ватрено осећање, које их је бацило у загрљај ... Сад се место њега јавило неко ново, грубо и необично... А иза тога распламтео се разврат, обухватио му душу и срце, и он осећа чудно задовољство у овом новом и примамљивом стању...” (ЦД, I, 381).

Иако могу наивно деловати описи Станкиних промена, које се огледају превасходно кроз жалост за прошлим временима, младошћу, и за Ђурицом какав је некада био, посебно је значајно што њој недостаје *моћ* коју је имала раније над њим. То је компонента које ова јунакиња не жели да се одрекне, те не дозвољава да буде одбачена без последица. Она се претвара у сенку, подређује се Ђурици, живи у прошлости. Променила се од оне која провоцира, уперује пушку, до „овчице”, а у складу са тим мења се и њена сексуалност. Гасе се жеље, маштања, јењава њена еротска виталистичка енергија. Готово да се стиче утисак како у роману постоје две Станке као два типа љубавнице, па се можемо запитати чак да ли је у питању једна врста *енантиодромије* њеног еротског бића. Енантиодромија дословно значи „прелазак у супротност” и најпре се појављује у Хераклитовој филозофији, да би је у психологију увео и објаснио Карл Јунг у *Психолошким типовима*:

„Енантиодромијом означајем појављивање несвесне супротности, наине у временскоме низу. Овај карактеристични феномен појављује се свугде где екстремно једнострани правац влада свесним животом, тако да се у времену изграђује исто толико јака несвесна супротна позиција, која се првобитно испољава у кочењу свеснога стварања, а доцније у прекиду свеснога правца” (Јунг 1978: 464).

Од фаталне јунакиње разорне и страсне сексуалности ова јунакиња се преобраћа у трпеливу и резигнирану жену, без сјаја и енергичности којом је зрачила. С друге стране, и Ђуричин однос према Станки се у потпуности мења – од трансформације ероса у обавезу и досаду, страст се гаси, губи се идеја о љубави, тако да су њихове еротске релације доживеле своју трагичку инверзију. У тој заједничкој енантиодромији и коначном обрачуну, значајну улогу има осећање љубоморе које Станку обузима након што јој сам Ђурица призна да већ сада „има на сваки прст по једну”. У њиховом последњем дијалогу, у којем је свака реплика напад који изискује контранапад, добро се осликава динамика односа међу јунацима, а стиче

се утисак и да су одиграли игру (перформанс, сцену) пред очима читаоца – викање, кружење једно око другог и на крају Станкин театралан излазак из собе:

„И као да се хтеде још једном уверити да је не варају очи, као да хтеде запечатити у души тај неми последњи одговор охладнела срца, које говори о неверству, погледа га још једном пажљиво, болно, мученички... па обори очи, окрете се и полако пође к вратима... Полако ухвати руком дрвену ручицу на вратима, очекујући неће ли чути страсно кајање љубљенога човека, али иза ње беше мртва тишина...

Врата шкрипнуше и она изиђе из собе...” (ЦД, I, 385).

Посебно је значајна чињеница да Станку не повређује толико претња смрћу колико вест о неверству – прељуба је овде ултимативна издаја. Управо је љубомори дато посебно место у еротолошким разматрањима, па тако Михаил Епштејн истиче да је ова емоција својеврсно јединство између љубави и мржње, као и да њена суштина лежи управо у томе да љубав претвара у њену супротност: „симпатија у антипатију, одушевљење у завист” (Епштејн 2012: 85). Ролан Барт, такође, указује на сложене и деструктивне аспекте овог осећања, које изазива „четвороструку патњу” због самог осећања љубоморе, због потенцијалних последица тог осећања, због беса који је прати и због осећања неприличности (Барт 2015: 184).

Унутрашњим монологом писац представља Станкине мисли и њено психичко растројство. Најпре је присутан поглед споља и фрагментираност израза, кратке, испрекидане реченице којима се дочарава дубоки унутрашњи немир јунакиње, да би се потом прешло на унутрашњи монолог. О Станкином психичком растројству сведочи и утисак капетана да је јасно да девојка која је дошла код њега није „при себи” због необичног сјаја у очима и нервозног трзања главом. У читавој ситуацији, најважније за Станку јесте да види Ђурицу који је уплашен, који није више моћни горски цар – она хоће да му одузме моћ коју му је сама дала, а посебно јој је значајно да *он зна* ко је довео полицију и да зна ко је узрок његовог пада: „Хоћу да се мучи, хоћу да види неизбежну смрт пред очима и да зна да му је смрт од мене дошла...” (Исто: 389). Управо је тренутак његовог повлачења пред њом за њу био еротски стимуланс, прво што ју је ка њему привукло у сцени у којој га она нишани пушком (в. 3. СТРАТЕГИЈЕ ЉУБАВНОГ ГОВОРА), тако да парадоксално њена издаја потиче и из жеље да се оживи ерос тренутка односно тренутак еротске надмоћи. Сам еротски чин у роману представљен је управо као *његова послушност пред њом*, која је истакнутија чињеницом да је у питању хајдук који се никога не боји. Освета је овде присутна не само из жеље да се укине (еротска) моћ другог бића, већ и да се за себе поново та моћ освоји. Сличан пут прелази и Ђурица, што је у складу са његовом преком и страсном природом. Испрекиданим реченицама, у Ђурицином току мисли, поново се појављује куршум, али овај пут то није симболички куршум љубави, већ реални, онај који Ђурица испалује у Станку са намером да повреди, убије. У том тренутку и пред њим се руши представа о њој и о свим идеалима могуће среће, баш као што је и Станка доживела „рушење идеала” о Ђурици, чиме се сведочи о суштинском неразумевању другог и о изразитом деструктивном аспекту страсне љубави. У *Речнику љубавне страсти* Никол Аврил пише:

„Убиство се не извршава из љубави. Убиство се извршава из недостатка љубави. Из двоструког недостатка љубави. Недостатка код оног ко извршава убиство и ко није умео да буде вољен, или ко није веровао да може бити вољен. [...] Недостатка љубави и од стране оног ко извршава убиство. Није довољно волео (он или она) другу особу да би успео да поштује њену слободу када се та слобода окренула против њега самог” (Аврил 2013: 196–197).

Ђурица у први мах уопште не препознаје Станку – он је њу доживљавао као „верно псето”, тако да у овом тренутку заиста долази до трансформације некадашњег *објекта* љубави у делотворни *субјекат*, што је једним делом и био Станкин циљ, повратак моћи властитом субјекту. О (не)могућностима љубави између њих в. 5. 3. Виртуелни наративи: неостварена, „права” љубав.

## 2.6. Ерос и новац (*Сеоска учитељица*)

Однос између ероса и новца најизраженији је у *Сеоској учитељици*. У роману је несразмерно више простора посвећено Љубичином односу са Пером, него њеном односу са Гојком, а посебно са Влајком. (Овакве промене у ритму приповедања у литератури тумачиле су се и као одраз пишчеве брзоплетости и неспретности, као „слаба места” у роману – в. Величковић, 2001.) Поред спољних, вантекстовних утицаја (журба да се роман заврши и објави), сматрамо да овакав поступак има и своје књижевне разлоге, који су повезани са чињеницом да је Љубичин сексуални однос са писарем први тренутак њеног „моралног пада”, али и први тренутак препуштања еротском завођењу. Концепт жене која се упушта у сексуалне односе са мушкарцем без љубави, који јој притом даје новац и скупocene поклоне, а то не чини (само) ради жртвовања за породицу подсећа у великој мери на Ему Бовари<sup>39</sup> и носи извесни знак модерности.

Поводом Љубичиног односа са Пером указује се често на тешку финансијску ситуацију њене породице, као и на чињеницу да је Пера обасипа новцем и скупоченим поклонима, који се доживљавају као наплата за сексуалне услуге. Мотивација лика је ипак сложена јер се Љубица у однос са писарем не упушта искључиво из жртве према породици, већ и из сопственог интересовања за материјална добра и олакшице, а можда и због извесне еротске привлачности коју осећа и потребе да се живот у свим својим облицима искуси. У њеном коначном предавању велику улогу игра златни часовник који добија као поклон од писара, што је резултовало различитим тумачењима у моралистичком кључу. Радослав Ераковић, међутим, упозорава да моралистичка тумачења Љубичиног посрнућа, која свде њену везу са писарем на пуку размену сексуалних услуга за материјална добра нису довољно сложена и не узимају у обзир чињеницу да је мали златни сат (као први поклон) представљао за Љубицу асоцијативну повезаност са њеном младошћу (Ераковић 2019: 210). Док посматра као *отчарана часовник зажареним очима*, Љубица се присећа студентских дана када је стајала прикована пред златарским излозима. Опчињеност излозима, као и потреба за огледањем сведоче о високом степену самољубља, при чему се накит претвара у еротски стимуланс за Ранковићеву јунакињу. Накит сведочи о потреби за украшавањем, улепшавањем, да би постао и знак богатства и статуса. У Љубичином случају накит је у функцији и самодопадања, па чак и аутоеротизма о којем сведочи њена потреба за огледањем, али и еротизма који се онда усмерава ка ономе који јој накит доноси и поклања. Пишући о сложенијим аспектима проституције Жорж Батај истиче да се проституција често јавља управо као последица женског става јер је жена, у зависности од привлачности, увек предмет мушке жеље, при чему пажња коју поклања накиту како би истакла сопствену лепоту сведочи о чињеници да жена саму себе доживљава као предмет који се нуди мушкарцима (Батај 1980: 149).

Мисли о породици или пак о моралним аспектима односа у који ће се Ранковићева јунакиња упустити засењене су сјајем злата, али у том сјају не треба видети само Љубичину љубав према материјалним добрима – златни часовник има и симболички потенцијал среће, испуњености, младалачког полета и сањарења, то је светла мисао о будућности. Када се разматра однос између секса и новца, не треба занемарити ни чињеницу да Љубица пре коначног предавања још једном оклева, али убрзо фаталистички схвата да је у питању судбина

---

<sup>39</sup> Напоменули смо да су сличности између Флоберовог и Ранковићевог романа истицане од првих критика о *Сеоској учитељици*, па све до савременијих истраживања (в. Скерлић 2000; Вукићевић 2003; Стојановић Пантовић 2011). Компаративним тумачењем инстанце фокализације и наративне технике у *Госпођи Бовари* и *Сеоској учитељици* бавила се и Милица Ћуковић, закључујући да је, поред установљених тематско-мотивских аналогија, на наративном плану у романима оба аутора присутно „потирање доминације свезнајуће приповедне инстанце”, као и окретање ка унутрашњој фокализацији (Ћуковић 2015: 123).

која се не може избегавати. Сви ови елементи указују да је у питању сложен лик чији поступци се не смеју поједностављивати и приписивати лакомислености или предавању тренутним страстима. Ситуација се додатно усложњава чињеницом да ни сама јунакиња не уме себе да објасни, те се препушта фатализму. У ретроспективном размишљању о целокупном односу са Пером, након скандала са његовом женом, у Љубичиним мислима може се пратити како се мења њена еротска позиција: од збуњености и зачуђености („Чуди се шта јој би, куд оде памет”), непромишљености и одбијања одговорности („Зна само да је некако зажмурила, занела се, опила... и пала у пропаст”), преко одвратности („После је наступила одвратност према свему, гнушала се сама себе и свега...”), и на крају до равнодушности („После, кад се довољно настрадала, постаде равнодушна према свему, било јој је свеједно” (ЦД, II, 271–272)). Новац се и овде појављује као могући одговор који сама Љубица разматра и не може се порећи да су материјална добра у виду скупocenих поклона, утицала на њен однос са Пером, али то није било пресудно. Новац је био део писареве тактике и један сегмент његове манипулативне технике (в. 3.2. Перино завођење). Међутим, чињеница је да се Љубица Периних дарова не одриче ни након што је однос између њих завршен. Када иде са Гојком на учитељски сабор, она ставља накит који је добила од Пере и у томе се огледа једним делом њен инат и бунтовност према лицемерним друштвеним начелима, али у овом поступку осликава се и везаност за те дарове – ношење накита је један вид самодопадања, њеног пркоса и ината. С друге стране, управо чување ових дарова и кићење њима представља и Љубичин покушај естетизовања своје свакодневице која је у великом раскораку са оним жељеним и идеалним. У тексту „Бревијар малих ствари у роману Г. Флобера *Госпођа Бовари*” Јелена Арсенијевић Митрић сматра да Емина опсесивна куповина ситница (хаљина, накита, комада намештаја) представља њен покушај да се преуређењем и кићењем сакрије истина о њеној животной испразности (Арсенијевић Митрић 2020: 574). Исто, чини нам се, могло би се рећи и за Ранковићеву јунакињу – добијени накит за њу представља начин да се стварност, која јој се не допада, преуреди и преосмисли.

## 2.7. Љубав из књига

У Ранковићевим романима неретко јунаци изражавају своје рефлексije о љубави, експлицитно се изјашњавајући о њој, при чему се представе о љубави базирају на читаној љубави, љубави из књига. Тако, размишљајући о односу са Пером и сопственим осећањима, Љубица је свесна да то није љубав о којој је читала: „Ни сама она не зна шта је осећала. Знала је само толико, да је не веже за њега љубав, јер она не осећаше љубави. Та она је толико читала, да је љубав нешто много светлије, узвишеније...” (ЦД, II, 259). Тема о погрешном еросу односно о еротским и љубавним заблудама чији су замеци у читању „погрешних” књига представља инспиративну тему за многе српске писце. То је познат мотив од Стеријиних драма (нпр. у *Лажу и паралажи* Јелица је опчињена страном литературом, причама о принцезама и витезовима који су се заљубљивали, страдали, убијали), преко Игњатовићевих и Сремчевих јунакиња. У *Поп Ђири и поп Спири*, нпр. Меланија чита немачки роман из разбојничког живота, док Јула чита *Љубомира у Јелисиуму, Аделаиду, алтијску пастирку и Геновеву*, кроз шта се заправо пружа критика и одређеног типа литературе, и пародирају и критикују саме јунакиње у рецепцији прочитаног (в. Вукићевић 2011в: 193).

У Ранковићевом роману пак није нигде наведено шта јунакиња чита, а чини се да је сличним представама о љубави из књига обузет и Гојко, јер када машта о Љубици он концепт праве љубави повезује управо са песничким представама: „»А после, Боже мој, кад би се залегла љубав, она права љубав, што је песници певају, што сав свет о њој говори... па ја и она — муж и жена!... ” (ЦД, II, 139, курзив А. К.). И касније, када размишља о промашености њиховог брачног живота, који је у оштром контрасту са оним о чему се маштало (в. 5.3.



Виртуелни наративи: неостварена, „права” љубав), он жали за тим што њихов однос не наликује ономе о чему је слушао и читао. Љубица и Гојко се на тај начин претварају у посебне врсте *имерзивних* читалаца, који урањају у читани текст, заборављајући на сопствену реалност и градећи представе о љубави не на основу доживљеног већ на основу прочитаног.<sup>40</sup>

У тренутку психичког растројства, када је сазнао за Љубичину прелјубу, Гојко јој предлаже да побегну негде далеко, можда у Америку, пружајући визију њиховог будућег живота, богатства и среће у поређењу са романом *Гроф Монте Кристо*:

„Јеси читала Монте-Христо?... Онако ћу ја тебе, све исто онако... Па баш ако хоћеш и онакав дворац у земљи?... Тамо има много пећина, копа се злато... И ја ћу копати злато и све теби, све ради тебе... Хоћеш? А дворац ће нам бити сав од драгог камења, па у вече кад ја дођем с рада, обучем се у скупочено одело, као онај гроф, а ти ме чекаш, окружена стотином лепотица, које ти служе и клањају се твојој лепоти... Па после... море биће свега, само ти реци да хоћеш... је ли?...” (ЦД, II, 332)

Према овој одлици да прочитано пројектују у сопствену реалност ови јунаци се одређују као зависни читаоци о којима пише Мери Лор Рајан (в. Ryan, 2001) – они читаоци који су превише уронили у текст. Рајанова издваја четири степена апсорпције током чина читања: 1. концентрација (concentration), 2. имагинарно ангажовање (imaginative involvement), 3. занесеност (entrancement), 4. зависност (addiction), под коју спадају две могућности – (а) читалац који тражи бег од стварности, али не успева да у фикцији пронађе уточиште јер превише брзо и компулсивно путује фикцијским светом, (б) читалац који није способан да разликује фикцијски од реалног света – синдром Дон Кихота (Исто: 98–99). Међутим, у Ранковићевом роману, осим поменутог Диминог романа, остаје непознато које су то приче које Гојко слуша, које су песме које је читао, које књиге је пак Љубица, можда током школовања, читала формирајући сопствене концепте о љубави. Сви ти љубавни наративи остају недовољно одређени и непознати, неименовани. У Станковићевој прози ће бити потпуно другачије – ту се наводе конкретни стихови из народних песама које јунаци певају, комуницирајући међусобно, или пак изражавајући своју љубавну чежњу и бол.

Један од ретких текстова које јунаци у Ранковићевим романима читају и који је именован, а који има одређену еротску компоненту, присутан је у *Порушеним идеалима* и у питању је *Песма над песмама*. Током првог читања Библије, Љубомир као млади гимназијалац открива по први пут овај старозаветни текст и у њему неке *незгодне* и *срамотне* речи које га буне и *младићки заносе*. Кроз читање текста, јунак открива и неиспитане и делимично непознате еротске жеље и дубине свог бића. Тако се један превасходно религиозни текст преображава у еротски импулс за јунака. Алегорично-метафорично тумачење *Песме над песмама* изостаје – нити јунак успева да продре у слојевитост значења текста нити му неко други текст тумачи у религиозном кључу. Читање које је доминантно је „буквално читање”, читање о „људској љубави у свој њеној чулној засићености” (Епштејн 2012: 195). Пишући о еротским аспектима овог старозаветног текста, Михаил Епштејн прати генезу различитих читања и тумачења *Песме над песмама*, разврставајући их у две основне групе: алегорично и буквално (Исто: 193). У алегоричном читању *Песма над песмама* се тумачи као израз „љубави Бога и Израиља”, у којој „женик је Реч Божија, а невеста – црква или човекова душа” (Исто: 193 – 194), док буквално тумачење на *Песму над песмама* гледа као на „сватовску песму фолклорно-паганског порекла”, која не садржи религиозне компоненте (Исто: 196).<sup>41</sup> У

<sup>40</sup> Мери Лор Рајан у књизи *Наратив као виртуелна реалност* пише о имерзивном и о интерактивном читању, истичући да је имерзија односно урањање присутно када је читалац пасивни учесник тј. онај који урања у наративни свет, уз самозабрав и задовољство урањања (в. Ryan 2001: 11).

<sup>41</sup> Сматрајући да алегоричним тумачењем *Песма над песмама* постаје изузетно значајан део јудео-хришћанског канона, док се буквалним тумачењем она поставља и изван религиозног канона, Михаил Епштејн своју комбинацију наведена два читања назива „онтолошким тумачењем” (2012: 197).

Ранковићевом роману, пак, изостаје разноликост тумачења и једино читање је оно буквално које упућује на телесност и еротску експлицитност појединих делова *Песме над песмама*, који се додуше, нигде не наводе. Овај текст није само читан, већ и тумачен у роману, управо у буквалном кључу чак уз узвесну дозу банализовања, у чему се може препознати и латентна сатира, јер када Љубомир пита за овај новооткривени старозаветни текст, млади ђак посматра несвесну физиолошку реакцију високошколца Николе, којем заигра несташни осмех, очи почињу да горе необично, а дисање постаје убрзано и дубље, пре него што добије одговор: „Него знаш, није ово за тебе... Чудни су ови свети књижевници: неки пут се и они прођаволе...” (ЦД, III, 161).

Читање *Песме над песмама* у Ранковићевом роману још једна је станица у (сексуалном) сазревању главног јунака, она подстиче Љубомирову еротску имагинацију, буди његово еротско биће и сексуалне нагоне, те он постепено почиње да се присећа „безазлених” детињих игара и да то повезује са новооткривеним жудњама. Притом, синтагмом „отворених очију” дочарава се буђење нагона и свест о еротским жељама, које већ управљају Љубомировим поступцима, па он кришом посматра ђаволасту слушкињу, присећања се играња и стискања са Милком индикативно баш током часова веронауке, да би на крају дошло и до развијања сексуалних маштарија које и у овом случају парадоксално почивају на библијском тексту: „да у својој постељици ноћу, кад намакне жути капут на главу, ствара слику Соломуном опеване лепотице и после испреда разне догађаје, у којима би он и та лепотица играли главне улоге” (ЦД, III, 165). Међутим, сами догађаји нису предочени и виртуелни наратив не развија се даље.

Ранковићев приповедач се у наведеним примерима налази на трагу откривања јунакових сексуалних фантазија, маштања у кревету, али и даље је то сведено и уоквирено коментаром о невиности детињих маштарија (сасвим другачији описи аутоеротизма и самозадовољавања биће присутни у Станковићевој *Нечистој крви*).

Библија као текст који се једини чита и цитира у последњем Ранковићевом роману повезан је и са потискивањем и са буђењем еротске енергије код главног јунака. Овај текст се чита најчешће у буквалном смислу што доводи до забуне и погрешних представа и о еросу и о животним ставовима. Пишући о различитим врстама читаоца, уз посебно издвајање и дефинисање троплејског читаоца, у тексту „Немогући, троплејски читалац и његови рођаци”, Драгана Вукићевић посебно издваја читаоце-апликаторе односно оне читаоце који свој живот саображавају извесном светом тексту, било да је то Библија, Талмуд или Куран (Вукићевић 2020: 226). Љубомир доста дуго у роману настоји да буде ова врста читаоца и да свој живот усагласи са моделима прочитаним у светим текстовима: „Чита занесен; по неки пут прекине читање каквим узвиком и краћим размишљањем, у коме је обично стављао себе на место онога свеца, чији живот чита” (ЦД, III, 234).

У покушају да опонаша житија, Љубомир ће се изгладњивати, неуморно и посвећено молити, оптерећивати радом, осамљивати, постати подвижник чак, али његови напори ће својом несврхисходношћу бити трагикомични, да би на самом крају дошло до инверзије и идеје да можда треба живети сасвим супротно ономе што је написано у светим списима. До изражаја долази раскол између реалног живота и *Светог писма*, што Велимир и сугерише у неколико наврата Леонтију: „Ово је једно, а све треба друкчије! Чини ми се, брате... не знам како да ти кажем... Ја мислим да нас је све Бог створио ради онога, што је рекао у Св. Писму: '...плодите се и напуните земљу'...” (ЦД, III, 312). Библијски текст тако у зависности од читаоца и тумача задобија различити смисао, при чему деконтекстуализацијом и банализованом или погрешном интерпретацијом долази до пародије светих текстова. Индикативан је пример када Леонтије прислушкује разговор између Саве и Марије о грешности њиховог односа. Сава својој љубавници одговара тумачењем новозаветне приче о прељубници, намерно

изостављајући део у којем јој Христ поручује да не греши више. Тада, библијска прича постаје изговор и оправдање за живот у греху. Од слепог праћења онога што у пише у светим књигама, Леонтије долази до поразног и болног сазнања да је живот нешто потпуно другачије од онога што пише у књигама, што је управо још један вид детронизације јунакових идеала.

## 2.8. Ерос и аскетизам (*Порушени идеали*)

У поређењу са претходницима, фолкорним реалистима, у последњем Ранковићевом роману присутан је већи уплив хришћанског дискурса у чему се успостављају паралеле са руским писцима, добро препознате у литератури о овом аутору.<sup>42</sup> Готово сви проучаваоци Ранковићевог књижевног стваралаштва (Ж. Бошков, М. Симоновић, П. Палавестра, М. Бабовић, Ј. Деретић, Ј. Скерлић, В. Глигорић, С. Леовац итд.) указали су на утицај руских писаца,<sup>43</sup> међу којима се посебно издваја Лав Николајевич Толстој:

„По сведочанству Андре Гавриловића, Ранковић је обожавао Толстоја, и то Толстоја писца, а не филозофа-мислиоца. Безброј пута прочитао је Толстојев *Рат и мир*. Такође је обожавао и Толстојев роман *Ана Карењина*, који је хтео да преведе, али се није усудио. Сатима је остајао замишљен над Гогољевим описима степе у Тарасу Буљби. Високо је још ценио руске писце Гончарова, који је тада био мало познат у Србији, и Салтиков-Шчедрин, од кога је неке сатире и превео” (Глигорић 1970: 180).

Поред религиозних мотива, утицај руских узора присутан је и у композиционим и приповедачким техникама, језичко-стилским одликама, концепцији ликова, као и са Толстојем сродној тематици потраге за смислом живота, која је повезана са љубављу.

Главни јунак Ранковићевог романа у настојању да сачува последњи свој идеал (невиност) одаје се аскетизму. На ову одлуку јунак је подстакнут и читањем житија светаца, међу којима посебан утисак на јунака оставља управо *Житије Св. Антонија* у којем чита о страшним искушењима која опседају подвижника у виду примамљивих визија нагих девојака.<sup>44</sup> Овај моменат јунак повезује са сопственим сексуалним искушењима и индикативно

---

<sup>42</sup> Због саме тематике последњег Ранковићевог романа препознаје се књижевна паралела са Толстојевом приповетком *Отац Сергије*, на коју указује Радован Вучковић у *Модерној српској прози*. Попут главног лика Ранковићевог романа, и јунак Толстојеве приповетке се повлачи у испосништво, покушава да се одупре појуди и једном успева, али након тога пада у грех, доживљава рушење идеала и трага за њиховом обновом. Оба јунака одликује и извесна таштина – свест о томе да су посебни и да је за њих предодређен посебан пут (што је код Толстоја додатно развијено причама о исцељитељској моћи Сергијевој) и психолошки и религиозни крах када схвате да нису другачији од других и да њихови напори нису били довољно искрени – обојица доживљавају ту страшну мисао о општем бесмислу (код Толстоја чак и непосредно исказано како Бога нема). У оба дела је присутна и идеја о неком животу изван оквира манастира, као и о исцељитељској моћи љубави, коју јунаци не могу да достигну. Међутим, основна разлика налази се у томе што јунак Толстојеве приповетке на крају ипак успева да пронађе свој пут и да у животу пуном неправде пронађе љубав, наду и опроштај и да живи за Бога кроз живот за ближњег, што није случај у Ранковићевом роману.

<sup>43</sup> Поред Толстоја, Гончарова, Достојевског, Корољенка итд. Миљко Јовановић посебно издваја и Тургенева као књижевника најсроднијег Ранковићу (Јовановић 1971: 29). У литератури о Ранковићевом књижевном стваралаштву издвајају се и појединачни радови који пружају детаљније компаративне увиде између Ранковићеве прозе и појединих дела руских писаца (в. Бабовић, 1976). Међутим, оно по чему се Ранковићеве романи драстично разликују од руских литерарних узора, то је у одсуству исцељујуће, пунозначне, па и хришћанске љубави (како је то рецимо присутно код Толстоја, или код Достојевског).

<sup>44</sup> Елизабет Абот у монографији *Историја целибата* подсећа да је Св. Антоније слављен управо као пустињски отац и један од оснивача монаштва, али да је и његово одрицање и уздржавање од сексуалних односа било у складу са тадашњим духом времена. Ипак, ауторка подсећа на слику Хијеронимуса Боша *Искушења Светог Антонија* на којој је подвижник кушан различитим створењима и демонима, а између осталог и нагом женом која се налази у непристојној пози, а наводи и исказ самог свеца: „Онај који жели да живи у осами пустиње ослобођен је три вида борбе: са слухом, са говором и са видом; за њега постоји само једна борба, а то је она са блудом” (према Абот 2008: 81). У монографији *Тело и друштво*, Питер Браун изучава праксу сексуалне апстиненције која

је да се у тим тренуцима присећа управо играња са Милком и Миром, или у сећања дозива наметљиву слушкињу из Београда која га одводи у собу са „сладострасним изразом на лицу”. Као што су жене представљале највеће искушење за Св. Антонија, оне остају највеће искушење и Љубомиру, али и свој осталој браћи у манастиру. Међутим, једино Љубомир одлази у правцу аксетизма – други или живе неку врсту двојних живота (попут игумана Саве са Маријом) или попут Велимира и Никифора напуштају манастир на крају и жене се. Љубомир покушава свог пријатеља да подстакне и мотивише управо овим житијима које је читао, па Велимиру наводи пример из *Житија Макарија Египатског* који је ноћ провео са женама у једној соби, на шта му Велимир индикативно одговара да би се у таквој ситуацији он могао суздржати једино ако би и он и Вида били везани, чиме се алудира и на сексуалност жена и тип насртљивих девојака, са којима ће и Љубомир имати додира.

Међутим, иако делују као супротности аскетизам и еротизам имају додирних тачака. Жорж Батај указује чак на повезаност еротизма и светости јер и свеца покреће жеља док замена еротизма светошћу у ствари представља у Батајевом виђењу „прелаз са проклетог и одбаченог на добро и благословено” (Батај 1980: 292). Поред тога, Николај Берђајев, који се 1894. године уписује на Кијевски Универзитет (Ранковић је отприлике деценију пре тога завршио Духовну академију у Кијеву) истиче поводом аскетизма да иако је могуће сексуални акт спречити, сам пол остаје непобедив: „Аскетизам је у стању само да прерасподели енергију, да јој да други правац, али није у стању да је уништи” (Берђајев 2016: 82). Берђајев истиче да је у аскетском учењу полна љубав могућа само као одраз слабости грешне природе човека (Берђајев 2016: 32), што је као концепт присутно и у Ранковићевом роману. У Љубомировом (а касније и Леонтијевом) доживљају манастира и његовом заносу житијима и самим аскетизмом постоје елементи који се могу довести у везу са еротским заносом. Када одлази у цркву са одељењем из школе, Љубомир је одушевљен службом митрополитовом, а у цркви осећа недефинисану свепрожимајућу силу, касније у цркви са манастирском браћом он поново осећа неку чудну тајанственост и „нејасан светитељски смисао”: *'То је оно!... то је оно'* узвикује занесен и опчаран овом светом тајанственошћу, коју је, исту овакову, у својим сновима гледао” (ЦД, III, 210). Овај мистични доживљај и налет енергије, занесеност и извесна врста безумља врхуни и у тренуцима кад се одаје испосништву, приликом молитве у пећини: „У греху се зачех и у греху ме роди мати моја!... говори Љубомир гласно, одушевљено, као да неке прети, са великом милином на срцу пада земљи и дохвата челом хладни под...” (ЦД, III, 263). Милина и занос који обузимају срце и који се онда шире кроз цело тело сведоче о свепрожимајућој енергији и стању које се може поредити са стањем еротског заноса, као нпр. код Љубице у *Сеоској учитељици* (в. 2. 4. Страсна љубав).

Поред аскетизма, друга могућност превазилажења пукe сексуалности присутна је у хришћанском концепту полне љубави. Ранковићев савременик, Владимир Соловјов у књизи *Смисао љубави* указује управо на жртвовање и одрицање као основне одлике ове љубави, њен смисао је „*оправдање и спасавање индивидуалности кроз жртву егоизма*” (Соловјов 1988: 21). У љубави се спознаје истина другог док се истовремено испољава и властита истина, чиме се долази до „способности да се живи не само у себи, већ и у другом” (Исто: 23). С друге стране, за Соловјова лик Божији се теоријски спознаје умом, али животно само љубављу за шта је неопходна делотворна вера и морални подвиг (в. Исто: 34). Управо овакав подвиг изостаје из Љубомировог живота. Представа о исцелитељској моћи љубави, која уздиже човечију душу, открива смисао и приближава га Богу кроз љубав према другом бићу, присутна је у

---

се ширила у хришћанским круговима током тридесетих и четрдесетих година првог века. Поводом *Житија Св. Антонија*, Браун истиче да је заправо мало простора посвећено његовим сексуалним искушењима, а много више борби против глади тј. борба са мукама поста (Браун 2012: 285). Веће духовне опасности препознавале су се у развијању гордости, таштине, злопамћења и сл., а тек касније су припадници пустињске традиције ставили посебан нагласак на сексуална искушења (Исто: 297–299).

романескном свету Светолика Ранковића тек као концепт који Ранковићеви јунаци могу да наслуте, али који им остаје недостижан (о типовима неостварене љубави в. 5.3. Виртуелни наративи: неостварена, „права” љубав).<sup>45</sup>

Поред тога, у *Порушеним идеалима* није присутна виталистичка слика живота, или разумевање за слабости и грехе људске, већ је све пружено из једне песимистичне визууре о чему сведоче искази игумана Саве:

„– И тица, и бубица, и свако створење божје зна зашто живи и радује се сунцу. Радује се што... знам већ, и ја сам му се некад радовао... Само му се ја не радујем, јер не знам *зашто* живим и јер не очекујем више *ништа*... ама баш ништа!” (ЦД, III, 243).

Изгубљени смисао живота не налази се чак ни у љубави јер игуман Сава, као ни калуђер Леонтије касније, не успевају да такву љубав остваре. Иако Сава има представу о животу изван манастира, о оснивању породице, он не успева то да досегне нити успева да у том правцу посаветује Љубомира. С друге стране, иако остаје у манастиру, Љубомиров еротски занос не каналише се у мистички, не сублимира се у љубав према Богу, те отуд изостанак смисла на крају дела. Питање смисла везује се и за друге ликове у роману – за Максима који је извршио самоубиство, али и за Велимира који једини добија неку врсту светлог разрешења у љубавно-породичном односу са Видом, тако да ова врста љубави остаје као пример једне Љубомирове неостварене могућности. Значајни су Велимирови разговори са Љубомиром у којима до изражаја долази идеја о томе да у љубави и породици лежи животна оствареност и осећање смисла које Леонтију константно измиче. У роману изостаје и један битан концепт љубави – изостаје осећај дариваности животом, што је у основи хришћанске љубави. У овом Ранковићевом роману нема ни дубље повезаности и блискости међу ликовима, и пре свега нема љубави која лечи, која буди Христа у срцу људи, која уздиже ка Богу. Иако су хришћански мотиви обележили овај Ранковићев роман и иако су неретко послужили као мотивација за поступке јунака, ова значајна димензија хришћанства је изостала. Његови јунаци неминовно падају све дубље – живот који Леонтије води са Јованком сасвим је супротан патријархално-идиличној слици Велимира и Виде, баш као што је и Савин живот са тетком био далеко од те представе. Могућност напуштања манастира такође није искоришћена – у роману се слика трагика рушења идеала у којој нема места за њихову обнову.

Главни јунак романа није успео да оствари љубав према Богу и свету, или жени, али постоји једна прича у роману која је виталистичка (Велимир и Вида), исприповедана у патријархално-идиличном кључу, којом се сугерише могућност једног живота испуњеног смислом. С те стране, иако има најтмурнију завршну слику са главном интенцијом осликаном и у наслову – *рушење идеала* – једино у овом роману постоје линије које нуде различити крај ликовима, испуњен породичном љубављу, што је изостало и у *Горском цару* и у *Сеоској учитељици*.

\*\*\*

На крају овог прегледа, примећујемо да Светолик Ранковић у романима приказује и оно што је еротско, и сексуално, с једне стране, уз оно што је љубав односно љубавни идеал,

---

<sup>45</sup> Концепт Божије љубави – *агапе* такође изостаје из Ранковићевог романа. Агапе се објашњава као „љубав-заповед, љубав-заслуга”, као „безразложан дар, а то је љубав Оца, у крајњем случају, жртвовање Сина: агапе је агапе на Крсту” (Кристева 2011: 149-151). Овај појам се често објашњавао управо у односу са Еросом, па тако Јулија Кристева истиче да док се Ерос „успињао ка жељеном објекту или ка врховној Мудрости”, агапе се, будући да се поистовећује са Богом, „спушта: она је дар, прихватање и благодат” (Исто: 152). На сличном трагу, у *Речнику љубавне страсти* Никол Аврил истиче да у хришћанству љубав према ближњем управо представља одговор на љубав према Богу (Аврил 2013: 13). Љубомир не успева да се уздигне до овог идеала, те доживљава пораз и када је у питању љубавна страст и љубав према Богу. Ова димензија и динамика односа између агапе и ероса потпуно изостаје из Ранковићевог романа јер изостаје љубав која је агапе.

с друге стране, тако да је у његовим романескним остварењима присутно разликовање ових термина. Еротско и сексуално највише се прожимају тамо где је присутна забрана, типично код фаталних и деструктивних љубавница у *Горском цару* и *Сеоској учитељици*, док је у *Порушеним идеалима* сексуално свеприсутно у виду искушавања главног јунака односно његове (трагикомичне) борбе против блуда.

Однос између ероса, секса и новца односно материјалних добара поред игре моћи значајан је управо због симболичке вредности која се приписује предметима повезаним са еросом, што долази до изражаја у *Сеоској учитељици*. Међутим, еротизација самих предмета која ће у Станковићевој прози бити богато развијена, у Ранковићевом роману изостаје.

Концепт „праве” љубави, која је једним делом чулна односно еротска, присутан је у идеалу преузетом из књига, или у виду прокреацијског ероса кроз паралелну сижејну линију (прича о Велимиру и Види у *Порушеним идеалима*, која није шире развијена). На овакву концептуализацију ероса и љубави утицали су различити фактори – културно-историјски и књижевно-историјски контекст, појачано интересовање за човекову психологију и дубине његовог еротско-сексуалног бића, као и доминантни културни модел прихваћен у патријархалном друштву. Скрећући пажњу на еротско криптограмско писмо и патријархални свет, Драгана Вукићевић истиче чињеницу да у другој половини XIX века у српској књижевности хришћанска пасторала постаје „доминантан моделативан еротски жанр”, који се надовезао управо на „земљорадничку идилу и апологију патријархалног сеоског (задружног) живота” (Вукићевић 2017: 100). Доминантни пожељни друштвени модел – мушкарац, домаћин, *pater familias*, верна супруга и пожртвована мајка и потомство, пожељно мушко – јесте модел који се преносио и у литературу (Исто: 100). Разарање или одступање од овог модела води ка (ауто)деструкцији, смрти или бесмисленом постојању у Ранковићевим романима.

Пролазећи кроз наведене концепте, схватања и приступе еросу у Ранковићевим романескним световима до изражаја долази закључак да је управо ерос тј. однос јунака према сопственом еросу и сексуалности темељ изградње његових романа – еротско усмерава развој радње и одређује судбину јунака. Ерос код Ранковића није једина тема, некада чак није ни доминантна тема (као што ће бити у Станковићевим романима), али је управо ерос унутрашња покретачка сила која делује на књижевне ликове, нарацију као и на укупни смисао Ранковићевих романа.

### 3. СТРАТЕГИЈЕ ЉУБАВНОГ ГОВОРА

Када је у питању комуникација између љубавника до изражаја долази безгранична могућност уписивања еротских значења у најразличитије исказе, слање сигнала, исказивање осећања кроз шифроване (не)вербалне поруке, што све сведочи о бесконачној метафорично-симболичкој моћи ероса. Подручје еротског се може готово неограничено ширити, изнова генеришући нове метафоре и значења. О техникама љубавног говора у књижевности најчешће се и пише у еротолошким текстовима (Ролан Барт читаву монографију посвећује овом феномену – *Фрагменти љубавног говора*), а заљубљени понајмање говоре непосредно и много више проговарају погледима, телом или парадоксално – ћутањем. Љубавна реторика уско је повезана са еротским догађајима који су присутни у Ранковићевим романима. За дефинисање еротског догађаја у еротолошким проучавањима усталио се термин *еротема* који Михаил Епштејн објашњава на следећи начин:

„*Еротема је еротски догађај, јединица чулног доживљаја и радње, оно од чега настаје динамика, 'сиже' еротских односа. (...) Еротема је пресецање границе, која се у чулној сфери одређује као отворено – затворено, дозвољено – недозвољено, привлачно- одбојно, блиско – далеко, раздвајање – додиривање. (...) Пресецање границе – дакле, еротски догађај – може бити додиривање руке, или подизање сукње, или кретање прстију дуж превоја на лакту – све зависи од тога каква граница одређује структуру односа у датом тренутку времена*” (Епштејн 2009: 117).

У овом поглављу Ранковићеву реторику еротског пратићемо кроз различите еротске догађаје који се некад своде на погледе које заљубљени размењују, или на љубавне изјаве које једно другом упућују, или се еротски догађај односи на говор телом који свој израз налази у различитим врстама додира, пољубаца или физиологија јунака.

#### 3.1. Изјаве љубави

Поред погледа и других видова невербалне комуникације, која може бити и речитија од речи (в. 3. 4. Говор телом), посебно место у оквиру љубавног дискурса заузимају и непосредне изјаве љубави. Као основне особине љубавног говора Михаил Епштејн издваја (1) комуникативност односно апелативност, упућеност ка вољеној особи, (2) смисаону једносмерност јер о чему год да се говори (а теме су безбројне) увек се говори о томе да се друга особа жели/ воли и изражава се жеља да та љубав буде узвраћена, (3) трансформативност љубавног говора која се односи на чињеницу да љубавна изјава преображава однос између учесника у разговору (Епштејн 2012: 88–91). Пишући о реторици љубавног говора, Ролан Барт као једну од фигура издваја управо Изјаву / *Déclaration* коју објашњава не само као признање љубави, већ и као склоност заљубљеног да вољеном раскошно говори о својој љубави (Барт 2015: 98). У оквиру овог поднасловa дисертације пратићемо како различити јунаци, у зависности од типа љубавника који представљају и типа љубавног односа који имају, једно другом изјављују љубав – и у смислу првих признања, декларисања емоција, па и у виду константног говора о својој љубави. У изградњи љубавне реторике у својим романима Ранковић се превасходно ослања на романтичарски дискурс, а посебан удео имају и физиологије јунака.

Највише љубавних изјава упућено је Љубици из романа *Сеоска учитељица*, најпре од Пере, а потом од Гојка који је свестан сопствене непожељности, а своју љубав изражава припадањем: „Истина нисам ’нако... као што бисте ви желели, али опет, кад год устремам... ја сам ваш... Јест, ваш... ваш!...” (ЦД, II, 295) Овакав тип изјава базира се на топосу припадања и служења оној која се воли, што потиче из витешких представа о љубави (в. Ружмон, 2011). С

друге стране, Љубица љубав изјављује само Влајку – речима, поступцима, додирима, љубомором (в. 2. 4. Страсна љубав).

Посебно занимљива љубавна изјава присутна је у роману *Горски цар*:

„Истину си рекла. Шта ти имаш с једним хајдуком и, тако рећи, зликовцем, кога може убити последње циганче, па нико да му не суди.

Станка се наљути, али се опазило да јој се ове речи коснуше самога срца.

— Оно јест, кад би се ти дао да те убију.

— Па... како коме. Некоме бих се, може бити, и дао.

— Гле јако! А коме ли то?

— Ево ти пушке, ако хоћеш, па да видиш коме.

Не говорећи ни речи, не размишљајући ни тренутка, Станка прескакута с камена на камен преко воде, приђе му и узне пушку, коју он држаше уза се, па са неким злурадним осмехом проговори:

— Измакни се малко натраг.

Он коракну двапут у назад, стаде и с неком зачуђеном зебњом очекиваше шта ће да буде.

Девојка запе ороз, пружи пушку право у груди му и, као предомишљајући се, проговори:

— Ја се не шалим; ти знаш мене. Говори, хоћу ли да пуцам?

— Пуцај!... Казао сам једном” (ЦД, I, 215).

Док га јунакиња нишани пушком, у његовом „пуцај” налази се изјава љубави,<sup>46</sup> која преноси типичну и крајње искључиву поруку романтичарског дискурса: *Љуби или уби!* Овде су посебно значајна социолошка истраживања Никласа Лумана који љубав тумачи као комуникациони код, као један модел понашања: „У коду је усидрена ступњевитост значења која омогућава учење љубави, тумачење знакова и давање малих сигнала за велика осећања; код је тај који диференцију чини схватљивом, а неиспуњење оним што егзалтира” (Луман 2010: 26). При томе, невербална комуникација игра много већу и важнију улогу од вербалне, а интеракција између љубавника захтева креирање посебног љубавног кода (Исто: 86).

У наведеном примеру из Ранковићевог романа долази до размене информација, до љубавне изјаве у шифрама – кроз речи и поступке, а код се у овом случају заснива на метафори ударца/ метка/ стреле љубави и љубавног предавања (*пуцај*). У питању је поређење које се заснива на типској представи Купидона/ Амора са стрелама<sup>47</sup>, што Ранковић користи и приликом описа стања заљубљености које се код Станке рађа: „До сада је важила међу девојкама као стари ратник, о коме се прича да га куршум не бије. Али, што се може догодити сваком ратнику, догоди се и њој: од толиких стрела, које досад срећно пролеташу поред ње, једна се закачи и убоде је” (ЦД, I, 229) У контексту љубавног освајања, ударца љубави, пишући о игри заљубљених, Луман истиче да су на делу „*две асиметрије супротног смера*”: „Љубав се, с једне стране, карактерише као *борба*, као опсада и освајање жене. С друге стране је *самопотчињавање* вољи вољене” (Луман 2010: 101–102). Љубавно надметање има свој расплет у љубавној предаји. Сцена у којој Ђурица по први пут стоји пред Станком док га она нишани, а и једно и друго су притом освојени/ погођени, повезујемо са крајем романа који доноси инверзију ове прве сцене – он пуца у њу, да би на крају и сам био ухапшен и стрелан захваљујући њеној издаји.

<sup>46</sup> У књизи *Речник љубавне страсти*, Никол Аврил посебно издваја одредницу „речник љубави, речник рата”, поводом које истиче да љубав свој речник узима од рата још од витешких времена, те отуд љубавни изрази са речима попут: опсада, јуриш, одбрана, освајање, победа, двобој, ултиматум, стратегија,... (Аврил 2013: 152).

<sup>47</sup> У грчким митовима Ерот је представљен управо као „распуштен дечак који није поштовао ни старост ни друштвени положај, већ је на својим злаћаним крилима летео унаоколо, гађајући насумице својим оштрим стрелама и ћудљиво распаљивао срца страстеном помамом” (Гревс 1995: 30). Амор односно Купидон из римске митологије сличан је Ероту, а најчешће је представљан такође са луком и стрелама које су будиле жељу у људима.



## Други сусрет и разговор између јунака такође је богат еротским порукама:

„Чујеш, болан... хајдемо те малко овамо, имам нешто да ти кажем — и он показа главом на густо гложје, које се раширило подаље од стазе, на којој они стајаху.  
— Што ћу ти? — рече она, а глас јој веома задрхта.  
— Само да ти кажем, здравља ми!...  
— Па кажи ми овде.  
— Ама знаш... проћи ће ко... *Баи те молим: сврати мало* — рече он, а глас му изгледаше тако непоуздан, тако непознат...” (ЦД, I, 235, курзив А.К.).

„Само да ти кажем” постаје позив и понуда, и то она коју Станка добро разуме – отуд је за, снебивање, страх, оклевање.<sup>48</sup> Еротској атмосфери доприноси и издвојеност љубавника од других (тајни састанак је у питању), а ту је и посебан, до тада непознат тон Ђуричиног гласа. Приликом овог сусрета долази и до Ђуричине непосредне љубавне изјаве речима у клишетираној романтичарској фрази: „Знаш шта, болан: ја без тебе не могу живети” (ЦД, I, 237), у којој још једном до изражаја долази искључивост романтичарског дискурса: или љубав/страст или смрт. Иста искључивост поновиће се код Станке када буде одлучила да му се освети (в. 2. 5. Осветнички ерос).

### 3. 2. Перино завођење (*Сеоска учитељица*)

У самој речи *заводити*, *завођење* лежи представа о томе да се неко (типично девојка/жена) за-води односно одводи, скреће са „правог”, „часног” или „невиног” пута (в. Кристева 2011: 219).<sup>49</sup> Стога, посебан тип еротског говора односи се на стратешко завођење које препознајемо у роману *Сеоска учитељица*. У претходним поглављима било је речи о посебном типу љубавника, сеоског донжуана оличеног у среском писару. Стратегија завођења којом се овај јунак служи заснива се на уцени и манипулативним техникама, што долази до изражаја већ приликом упознавања са сеоском учитељицом. Пера новој учитељици најпре удељује комплименте, потом се ставља у њену службу, а на самом крају патетично изјављује како је њена срећа и добробит вредна и највеће жртве са његове стране: „За вас је слатко и на смрт поћи, узвикну он, смешећи се” (ЦД, II, 176). Након тога, прелази се на разговор о плати, тако да се овде оцртава значајан однос између секса, власти и моћи. О томе сведочи и начин писаревог представљања при упознавању са Љубицом: „Пера Илић, писар овог среза и *платодавац учитељски...*” (Исто: 172; курзив А. К.). Уцена се пажљиво уводи и постепено развија – прво се истиче да су плате учитеља веома нередовне, али да се она не треба бринути јер ће он обезбедити све олакшице за њу, а затим вешто и унапред испланирано, а тобож узгредно, спомиње како је издејствовао да претходна учитељица буде отпуштена – на овај

<sup>48</sup> Иако најпре полази са Ђурицом и слуша његову изјаву љубави, Станка ипак овом приликом одбија да ступи у сексуални однос са њим. Тренутно одбијање је још један од топоса у комуникацији љубавника. Никлас Луман као посебан знак љубавног кода издваја негацију, сложену и вишеструку компонентну, која има функцију симболизовања – „од далеке љубави (*amour lointain*) на двору у средњем веку, преко дуге игре ометања и скривања у великим романима 17. века и преко нагомилавања истинског уживања у 'још не' и очувања врлине као изнуђене брачне тактике, све до просветитељства у 18. веку када постепено продире позитивно учење о сексуалности које је још увек упућено на осећање које се заправо одбацује и само тајно прижељкује” (Луман 2010: 41). У наведеном примеру из Ранковићевог романа, тренутно одбијање је пре свега резултат страха и снебивања јунакиње која разуме могуће последице сопственог предавања, и на личном и на колективном плану (породица, село, поремећај поретка у заједници).

<sup>49</sup> Концепција завођења у којем је завођење само по себи циљ (које има и одређене ритуалне и симболичке функције), а сексуални однос један додаток који се може али не мора остварити искључена је у Ранковићевом роману истицањем да је писар водио разговор који „води к циљу” (о различитим аспектима завођења в. Бодријар, 1994).

начин до изражаја долази његова позиција моћи, у чему се крије претња. Млада сеоска учитељица осећа тескобу и иако можда рационално не уме да објасни, интуитивно је свесна претње која јој је упућена и опасности у којој се налази. Међутим, када му показује отпор у виду ингнорисања, он своје манипулативне технике подиже на виши ниво:

„— Баш ми је много тешко било што сте ме погрешно разумели, управо што ме нисте разумели. Ја сам човек осетљив, и тешко ми је кад ко, нарочито таква женскиња, о мени рђаво мисли. Госпоћице, ја имам рођену сестру, која је у вашем положају... учитељица, као и ви... и сад настаде дуг, речит монолог, у коме се излише најодсуднија уверавања о поштовању, о братској искреној симпатији, о томе како је он готов на све услуге, просто и једино због њене самоће и сиротиње, јер зна да тако исто чами и његова сестра, па ваљда ће се наћи добра душа да и њој помогне... Чуди се како је рђаво протумачила његово саопштење о оној учитељици. То је неваљала женскиња, и она је морала бити кажњена. Па опет уверавања, клетве, и све то неким нежним, учтивим, пријатељским гласом који чак у извесним приликама задрхће. Прави, најбољи друг, па то вам је...” (Исто: 194).

Ова Перина убеђивања остављају утисак на Љубицу, тако да јој се расположење поправља, тензија опада, и она сумња у свој првобитни утисак, игноришући сопствену интуицију. Оно што за Љубицу у том тренутку остаје загонетка, за приповедача, остале ликове у роману, као и за читаоце постаје савршено јасно. Пишући о различитим аспектима и типовима завођења, Жан Бодријар истиче да у завођењу никад није присутан „фронталан напад, него дијагонално завођење које функционише као игра речи” док је „заводничково оружје [је] оружје младе девојке које се окреће против ње” (Бодријар 1994: 111). Пишући о Лаклоовим *Опасним везама*, Бодријар истиче да између заводника и жртве не може постојати право завођење, оно се развија само између два заводника (Исто: 124). У Ранковићевом роману Перино завођење је чешће представљено кроз однос заводника (нападача/ освајача) и жртве. Писар наводи Љубицу да посумња у сопствену интуицију, која је упозорава на емотивну, финансијску и физичку опасност услед упуштања у однос са њим. Представљајући Перине заводничке технике, Ранковић доводи овог јунака до границе једног односа за који се у савременој популарној психологији користи термин *gaslighting*. Ова појава односи се на специфичну врсту манипулације којом се особа наводи да посумња у сопствена осећања, памћење, перцепцију стварности, па почиње чак сумњати у себе и сопствено психичко здравље.

У Оксфордском речнику енглеског језика појам *gaslighting* дефинисан је на следећи начин: „Манипулисати користећи психолошка средства, тако да се особа наведе на сумњу у сопствени разум” (<https://www.oed.com/viewdictionaryentry/Entry/255554>, 23. 12. 2023).<sup>50</sup> Термин потиче из психолошког трилера Џорџа Кјукора, *Плинска светлост (Gaslight)* из 1944. године. *Слуђивање* (што би био српски превод термина) најчешће је присутно у популарној психологији, али све више има и социолошких проучавања овог феномена. Када се сагледа у социолошком кључу слуђивање је уско повезано са проблемима родног и породичног насиља, али настаје и као резултат институционалних, правних и економских неједнакости: „Слуђивање не би могло постојати без неједнакости у расподели социјалне, политичке и економске моћи. Жлебови социјалних неједнакости и културолошких стереотипа обезбеђују упориште за стратегије слуђивања” (Sweet 2019: 857).<sup>51</sup> У свом пуном значењу *слуђивање* ипак делује као прејак појам за дефиницију односа између Пера и Љубице, пре свега и због чињенице да ни Љубица није типична жртва ни Пера типични заводник – он не поседује прорачунату деструктивну, дуготрајно исцрпљујућу енергију која је саставни део слуђивања,

<sup>50</sup> Наш превод, у оригиналу: „To manipulate (a person) by psychological means into questioning his or her own sanity” (Наведено дело).

<sup>51</sup> Наш превод, у оригиналу: „Gaslighting could not exist without inequities in the distribution of social, political, and economic power. The grooves of social inequalities and cultural stereotyping provide footing for gaslighting strategies” (Sweet 2019: 857).

а притом он и развија осећања према Љубици. У његовом завођењу, међутим, препознајемо неке од манипулативних техника.

Ослањајући се на родне, политичке и економске разлике (он је *платодавац учитељски*), користећи позицију моћи коју има у односу на Љубицу, писар је вешто води ка прељубничком сексуалном односу. Није случајно ни што до првих интимних додира са писарем долази након што он уреди да се Гојку пребаци деветоро Љубичиних ђака, а пре него што је пољуби писар изјављује: „Болан, па нећеш да ми кажеш ни хвала” (ЦД, II, 217). До првог сексуалног односа између њих такође долази у школи и то након прихватања скупоцених поклона:

— Сутра ћу вам донети брилијантску грану... Сва гори као ватра. Хоћете?... Да дођем, а?... Али нећу, ако ме ви не зовете... [...] — У десет часова тачно пустите децу кући; часовник вам добро ради, па ћу ја доћи... а?...” (Исто: 231, курзив А. К. ).

Наводно он јој оставља избор, изнова постављајући питање да ли да дође, али поклони, речи и додири представљају врхунац његове заводничке технике – она жели да буде заведена и ужива у чину препуштања и поништења тензије која почива на слободи избора. Међутим, као што је у претходним поглављима истакнуто – не треба упасти у замку једноличног тумачења ни писаревог лика, јер развија осећања према Љубици, нити је у Љубичином случају реч о проституисању проишлом из новчане уцене. У Перином завођењу, дакле, препознајемо неке манипулативне технике – он тежи ка остварењу сопствене користи (сексуалне везе са Љубицом), али ипак није реч о слушавању које иде ка потпуној деструкцији другог бића, што ће бити привлачна тема у савременој књижевности.

### 3.3. Говор телом: погледи, додири, пољупци, физиологије

За комуникацију између љубавника важнији од непосредног говора речима јесте говор телом, а у изражавању и представљању еротске жеље значајну улогу имају чула.

Велики део невербалне комуникације почива на погледима, те би се из Ранковићевих романа могли издвојити различити типови погледа – срамежљив, заводнички (Љубица и Пера; Љубица и Влајко у *Сеоској учитељици*), пожудан, стидљив, изазивачки (Станка и Ђурица у *Горском цару*), равнодушан, радознао, поглед пун прекора, самртнички поглед (Гојко у *Сеоској учитељици*), перверзни погледи (калуђери у *Порушеним идеалима*) итд. Управо очи имају изузетно важну улогу у опису физичког изгледа свих Ранковићевих јунака, а посебно две фаталне јунакиње – Станке из *Горског цара* и Љубице из *Сеоске учитељице*. Поред тога што се дескрипцијом њихових очију сведочи о изузетности ових јунакиња еротско је изражено кроз утисак који њихов поглед изазива када је усмерен ка Ђурици или ка Гојку (тако Гојка нпр. пролази пријатна језа када угледа Љубицу), и с друге стране – дескрипција јунакиња често је представљена кроз еротско око мушкарца који је посматра, те отуд можемо посебно говорити о пожудном погледу. Управо је *око* први орган преко којег се тело „зарази” еросом, а визуелна представа јесте једна од значајних компоненти ероса.

Поред погледа које заљубљени размењују, у говору тела додир има вероватно најважнију улогу. Ослањајући се на различита психолошко-медицинска проучавања која указују на круцијалну улогу додира у човековом психофизичком развоју, Михаил Епштејн управо додир издваја као дефинишуће чуло човека с обзиром на то да човек неминовно увек нешто додирује својом кожом (одећу, предмете, подлогу на којој стоји или лежи итд.) – *anthropos haptikos* (Епштејн 2009: 35). У испољавању еротског и у оквиру еротске и/ или љубавне размене додир је јединствен и готово неизбежан елемент због међусобне повратности

– „онај који додирује је и додирнути” (Исто: 43). Управо овај аспект додиривања онда омогућује и различиту типологију додира.

Тело има значајну улогу у испољавању еротског дискурса – додир, покрети тела, мириси, миловања представљају неизбежне елементе реторике ероса. У оквиру овог поднасловa бавићемо се различитим типовима додира у Ранковићевим романима – „невини”, пријатељски додир, комични додир, агресивни додир, еротски и сексуални додир (боцкање, хватање за руку, миловање, стискање, загрљај, пољубац, па све до сексуалног односа који ће бити предмет посебних поглавља). Поред тога, с обзиром на истакнуту *повратност* додира, истовремено ће се пратити и физиологије<sup>52</sup> јунака односно њихове телесне реакције на различите врсте додира.

*Рука у руци*. Присетимо се Епштејна и значајног аспекта приликом дефинисања еротеме који се односи на прелазак границе. Сваки додир је прелазак границе и он је такође трансформативног карактера, као и изјава љубави, јер мења однос између оних који су се додирнули – у правцу даљег зближавања, додиривања или пак удаљавања, одбацивања. Ретко када се на додир остаје равнодушан. Најчешћи вид додиривања, а посебно остваривања првог телесног контакта односи се на додир руком, тј. на руку у руци. Додиривање руком, које често може бити и случајно, неретко служи управо као изговор да се друго биће, које је вољено и/или жељено, додирне и да се осети топлина и мекоћа његове/ њене коже. Тако на пример у *Сеоској учитељици* Гојко узима из Љубичине руке шљиве иако их је претходно и сам набрао и ставио у џеп: „Али зар да се не користи овом приликом и не узме право из њене руке зреле плодове? О, какву топлоту осети у њеној руци, како су меки, како ли нежни они једри пуначки дланови!...” (ЦД, II, 155). Додир руком је овде један од уобичајених, свакодневних додира – за саму Љубицу, он је безначајан и готово неприметан, али за онога који је испуњен еротском имагинацијом и овај нехотичан додир добија еротску функцију.

Виши ниво додира руком је вођење за руку, што је присутно приликом првог телесног контакта између Ђурице и Станке у *Горском цару*:

„Он јој приђе ближе, узме је за руку и поведе са стазе. Ћутаху обоје, а она се само чуђаше, како не могаше да му откаже, чуђаше се овој својој необичној послушности. Идући са њим, само извуче своју руку из његове, јер јој то веома сметаше, забуњиваше је; а она је хтела да нарочито сада буде присебна. Знала је ради чега је он води, али не хтеде да мисли унапред о томе” (ЦД, I, 236, курзив А.К.).

У овом случају, додир има и симболичку функцију јер она зна где је он води, а силина „обичног” држања за руке огледа се у чињеници да ова врста телесног контакта омета моћ размишљања – рационалност се губи док се држе за руке, а приповедач истиче да је самовољној Станки изразито важно да у том тренутку буде присебна и да свесном својом одлуком пређе границу, онда када она то буде желела.

Типичан опис дрхтања руке у руци који је такође повезан са прелажењем границе, присутан је и у *Сеоској учитељици*, када Пера Љубици поклања златни часовник, пре њиховог првог сексуалног односа:

„Љубица дисаше све јаче, а главу стидљиво оборила, па слободну леву руку само преноси преко чела, а десна све више дрхће у његовим рукама. У глави нема да се јави ниједна мисао: као да је прогутала велику дозу

---

<sup>52</sup> Опширније о физиологијама као о књижевном жанру писала је Ана Живковић у монографији *Слика у српској књижевности*. Панорамску књижевност и физиологије ауторка издваја као подврсту жанра слике, истичући да је у почетку основна разлика између физиологије и слике била „усредсређеност физиологије на социјалну позицију и моралне аспекте књижевних ликова” (Живковић 2019: 81). Аутори физиологија кренули су најпре од приказивања друштвених типова, да би потом прешли и на физиологију градова, народа, па чак и животиња (Исто: 82). Физиологије о којима ћемо говорити у овом поглављу односе се преваходно на телесна стања јунака, односно њихове телесне реакције у еротским ситуацијама или приликом (еротских) додира.

опијума, па јој то стегло, притисло мозак, и она пада у све веће бунило. Само осећа неку пријатну топлину, коју понекад смени лака зебња, па опет занос, бунило и топлина...” (ЦД, II, 230).

Типичне физиологије повезане са (еротским) додирима или ситуацијама односе се на сензације топлоте или хладноће која обузима тело, дрхтавицу, неодређене изразе попут „нешто га стегло” и сл. Ова типизираност<sup>53</sup> повезана је са општеприхваћеним конвенцијама када је у питању еротски дискурс у реализму. Иако се држи установљених образаца, Ранковић овде ипак покушава да дочара Љубичину истовремену телесну узнемиреност и узбуђеност, која је блиска и натуралистичким приказима – „*као да је прогутала велику дозу опијума, па јој то стегло, притисло мозак*” – а нервоза се дочарава управо покретима руку од који је један вољан (пипање чела), а други рефлексан (дрхтање).

Сасвим другачији тип додира руком односи се на ударац и агресивност која може потећи из додира. Поред тога што служи за исказивање афекције, блискости, љубави, еротске жеље, миловања се могу окренути и на своје наличје и преобразити у агресију јер „тамо где постоји могућност за највећу блискост, тамо настаје и опасност од највећег насиља и бола” (Епштејн 2009: 45). Тако у роману *Сеоска учитељица* изливи нежности код специфичног јунака помешани су са изразом насиља: „Љубица донесе две шоље црне кафе, па седе уз њега и узе да се послужи. Влајко је плесну руком по рамену, *то му беше израз велике нежности и милоште*, а чаша с водом дрмну се у Љубичиној руци и попрска сто” (ЦД, II, 349, курзив А. К.). Тип додира прати тип љубавника и тип односа који се развија међу јунацима, а коментар који је истакнут у курзиву није лишен приповедачке ироније.

Посебан додир руком – боцкање прстом и гуркање испуњено еротским набојем присутно је у роману *Порушени идеали* између Љубомира и Јованке, приликом њиховог упознавања. Они се сусрећу у шуми, а у појави девојке претходе мистични, судбински елементи – доминира звук лишћа које шушти *као по нечијем знаку*. Растући осећај опасности који Љубомир доживљава сведочи о Јованкиној лепоти, физичкој привлачности и еротичној аури којом ова јунакиња зрачи. Она прилази Љубомиру као неком необичном бићу, а њено интересовање проистиче управо из прича о његовој нетакнутој чедности, његовој продуктивности и испосништву. У складу са тим, типичне родне улоге су преокренуте – он је представљен као плен а она као ловац: „А Љубомир, зверајући око себе плашљиво, *као зец кога су керови сагнали у угао*, гледаше само како би се могао извући испред ове ненадане сабласти” (ЦД, III, 293, курзив А. К.).<sup>54</sup> Јованкином интересовању доприноси забрана која се везује за будућег калуђера. Притом, Љубомир није попут остале браће из манастира – његово калуђерство није само формално, већ је оно унутрашње, мотивисано дубоким религиозним осећањем, духовним заветом којем је Љубомир, у том тренутку у роману, још увек одан. Отуд и жеља да се таква особа улови, освоји, да својим падом посведочи о моћи, недољивости и лепоти другог бића. У овој сцени се кроз опис одеће пише о позиционiranости тела јунака, о близини Јованкиног тела кроз фокализацију главног лика – њена сукња стоји готово уз сама његова колена чиме се открива приближавање и блискост тела, као и поглед на доле, ка ногама младе и заводљиве сељанке. Овом приликом, између будућих љубавника долази и до првог

---

<sup>53</sup> Пратећи генезу жанра физиологија, сагледавајући их у компаративном кључу са жанром слике, Ана Живковић истиче да временом „безинтересна дескрипција стварности постала је једна од маркантних карактеристика физиологије” (2019: 84). Ово је у складу са чињеницом да се књижевност стварала „једном врстом 'договореног' језика” (Исто: 84), што се може повезати и са клишетираним начинима представљања физиолошких, телесних стања јунака.

<sup>54</sup> Јаки, доминантни женски ликови представљају препознатљиву одлику књижевног стваралаштва Светолика Ранковића – такве су Станка и Љубица из друга два романа, а ту су и генерације снажних жена, атипичних родних особина, које су присутне у приповеци *Стари врускавац*.

додира. Тобож у шали и задиркивању, Јованка дотиче Љубомира прстима у раме (гурне га заводнички), што у њему буди читав низ осећаја:

„Бак се стресе од овог неочекиваног додира, који изазва у његовим нервима читаву струју некакве нове, непознате му досад топлине или зиме... ни сам не зна чега, тек нешто прозуја кроз њега и он увуче врат у рамена. Ово сад није онако као кад се јакао са Миром и Милком... Онда није ништа марио кад га оне стегну својим ручицама, а сад, гле: само га дохвати прстима! [...] Обузет оном електричном топлином или зебњом, он се само стреса под навалом неких нових осећања и збуњено гледа у оне јасне плаве очи, које га чудно гледају...” (ЦД, III, 294, курзив А. К.).

Описивање утиска који додир тела жељеног бића изазива не представља новину у дотадашњој приповедачкој пракси, али насупрот клишетираним изразима, Ранковић овде пружа детаљнији опис повезан са натуралистичким елементима. У наведеном примеру, описивање струје и електрицитета у нервима које Љубомир осећа, као и неодређено осећање језе, нешто између топлоте и хладноће, подсећа на магнетску теорију љубави о којој је писао Јулијус Евола у књизи *Метафизика секса*. Ослањајући се на далекоисточне изворе, овај аутор указује на специфичну енергију (*тсинг*), коју биће осећа када се налази близу вољене/ жељене особе, и која произлази из поларитета *јин* и *јанг* (Евола 1990: 34). То флуидно стање енергије која се преко погледа активира настањује се у крви и ту опстаје без обзира на евентуалну физичку удаљеност љубавника (Исто: 36). На сличан начин развија се и овај сусрет између Јованке и Љубомира – најпре кроз звук, потом кроз поглед, па преко близине тела кроз додир.

С те стране, овај роман показује изразите знаке модерности јер и сам писац разумева да устаљени облици приповедања када је у питању човеков интимни живот и његово еротско биће, више не могу бити уметнички уверљиви и естетски вредни. У Ранковићевом роману, приликом овог сусрета, након првог додира следи и други – чвршћи, интимнији, а енергија расте и заиста се дочарава утисак како се главни јунак налази на неком прелазу. Градацијски се развијају додире, тако да се сама сцена еротизује: 1. приближавање без физичког контакта, 2. додир једним прстом (она га само гурне), 3. рука на рамену. Приликом сусрета присутан је изразит набој ишчекивања, а нагињање, убрзан дах, муње у очима и електрицитет у нервима сведоче о снажном еротском доживљају, о жељи која захтева своје испуњење и кад би се то очекивало – јунак бежи. Изненада, пресечен сликом греха који је био спреман да почини, Љубомир бежи далеко и од Јованке и од сопственог ероса, бранећи се молитвом.

Посебан тип додира рукама присутан је у *Порушеним идеалима* у сцени прања ногу – у једној од кућа које Леонтије посећује обављајући своје дужности, домаћин инсистира да млада снаја опере ноге калуђерима. У овој сцени присутно је неколико слојева – комични, гротескни, док се назнаке еротског крију у доживљају врелине женине руке. Комика и гротеска се преплићу у поређењима: Леонтије ногу пружа као болесник који пружа ногу хирургу пре ампутације, затим ту је и превртање очима као да га кољу; јунак је при томе изразито свестан себе и свог тела и забринут је о томе шта ће млада девојка помислити о његовим прљавим и храпавим ногама, уз патетичан и комичан узвик који се огледа у поређењу сопствених „мука” са мукама које су трпели Христови ученици. Читава сцена обилује комичним елементима који гуще, спречавају могућност испољавања еротског набоја – мека и врела женска рука која масира стопала може бити изразито еротично представљена, она има јасне еротичне (можда чак и фетишистичке) конотације. Међутим, у овој сцени еротику надјачавају комика и гротеска.

*Цело тело*. У Ранковићевим романима нема пуно експлицитних и детаљних описа миловања и додиривања тела (што ће бити изражено код Борисава Станковића). Додире су углавном сведени, а физиолошке реакције јунака типизирани и неодређени. Међутим, најексплицитније описе додира два тела налазимо у роману *Порушени идеали* приликом описивања дечије игре јакања између Љубомира и Мире. Ту се детаљно описује готово сваки покрет који тело прави, а сваки додир је крајње конкретизован – стискање, гурање, дављење,

котрљање, лежање тела на телу итд. Међутим, приповедачко покриће за овако детаљно приповедање лежи у наводној чињеници да је у питању дечији, те самим тим „невини” додир (в. 2. 3. Дечија, „невина” љубав). Јасно је да чак и стављен у наведени контекст овакав тип додира није лишен еротског набоја – о томе сведочи и узраст тринаестогодишњег Љубомира и подизање Мирине сукње и њено обгрљивање дечака, а ту је и чињеница да ће иста врста додира са газдинском ћерком Милком представљати извор *стида* код деце.

У *Порушеним идеалима* телу јунака је додељена значајна улога – има више описа телесних сензација, развија се свест јунака о сопственом телу, као и о телу другог, присутни су описи еротичних додира, примери љубавних миловања, на крају и сексуалног односа. Израженије присуство телесног у овом роману условљено је превасходно тематиком дела – прати се одрастање и сазревање јунака уз рађање идеала повезаних са религијом, те је као основни сукоб у роману присутан однос између еротског (телесног), с једне стране, и духовног, са друге. Поред тога, било је неопходно у складу са реалистичком поетиком и изразитим натуралистичким елементима присутним у Ранковићевој прози приповедати и о телу и телесним променама јунака. Како истиче Јелена Панић Мараш у монографији *Град и страст*, управо преко тела се „чита утицај потиснутих или испуњених нагона, али и натурализација психе, а тело постаје тачка која *сабира* све те утицаје и прераста у код који сад треба дешифровати водећи рачуна о различитим утицајима које 'природа' и 'култура' остављају на њему, што је управо тачка размимоилажења многих теоретичара” (Панић Мараш 2009: 57). Управо је тело *место сукоба* и за главног јунака Ранковићевог романа. *Порушени идеали* садрже мноштво религиозних мотива, повезаних са идеалима и духовним тежњама главног јунака, којима се супростављају телесне жудње и искушења јер Леонтије у телу види извор целокупне људске несреће.

Врхунац еротских додира у овом роману присутан је кроз сексуални однос, о чему ће детаљно бити речи у поглављу 5. 2. Скривени наративи: имплицитна еротика. На овом месту представимо градацијски различите типове додира у роману *Порушени идеали*. Уколико упоредимо описивање игре са Миром са почетка романа и сексуални однос са краја, приметимо да се начин приповедања мења у складу са значајем који додири имају за главног јунака и са степеном њиховог еротског карактера:

Табела 2: типови додира (*Порушени идеали*)

<p><b>Играње са Миром:</b> „Али се цура одупре босим прстима о земљу, подаде се његовом вучењу и још се сама навали, саплете га једном босом ногом, а рукама га гурну у груди. Јунак паде на траву као дулек, а девојче леже по њему и притиште га целим телом. [...] Момак се најпре промешкољи, али кад дође тешко дисање, напреже сву снагу, забатрга се, извуче се из њених руку, па онда леже на њу и стаде је давити. Девојче је очајно млатало ногама, не обазирјући се на то што је на њој била једна прљава, сва искрпљена кошуљица и кратка исцепана сукњица. Дечко је у њој гледао друга, као обичног мушкарца, не знајући још јасно ни за полну разлику. Тако се неколико пута прекомбрљаше једно преко другог, док се не уморише” (ЦД, III, 114–115).</p>
<p><b>Први сусрет са Јованком:</b> „Не мислећи много да ли је то баш у реду, девојка подиже своју једру, облу, црвенкасту руку, у танком, широком, везеном рукаву, и наслони је на Љубомирово раме. Обоје се тога тренутка погледаше...[...] Севнуше муње у њиховим очима, Љубомир се сав стресе и већ се поведе... наже се к њој, осети њен дах и близину њена тела... и опет јој погледа у очи... Преплашен, изненађен, детињи поглед беше управљен на њега...” (Исто: 294 –295).</p>
<p><b>Сексуални однос:</b> „Леонтије пружа руке напред и у страху хвата се за нешто покретно, миришљаво, врело, у сну не може да разазна шта је... Сву тежину тела преноси напред... И одједном осећа да под њим нестаје земље... он лети или пада, а око њега шушти и мирише слама и намазана коса...” (Исто: 341)</p>

У првом примеру описан је готово сваки покрет који тело прави, девојчица и дечак су припојени једно уз друго, надјачавају се, описује се превртање, притискање тела уз тело, наге ноге девојчине којима обухвата друга, али коментаром о незнању полне разлике приповедач искључује потенцијалне спорне елементе сексуалности и еротике, правдајући на тај начин детаљну дескрипцију игре. Изразито је занимљив и избор глагола у овом одломку – они се *прекомбрљаше* једно преко другог. Глагол којим се, с једне стране, сугерише међусобно котрљање и припојеност тела у покрету, ваљању, с друге стране, као да се њиме еротско значење минимализује, ублажава, губи у недефинисаности покрета, чиме се предност даје дечијој игри.

Већ се у следећем сусрету са Јованком показују потешкоће у приповедању о самим догађајима, мањак детаља, прекинуте реченице и штური описи тактичних сензација упућују на јачину еротског набоја у овој сцени – приповедач се снебива да отворено опише и приповеда – и он се налази на опасној граници попут својих јунака.

У поређењу са претходним примерима, сексуални однос је најоскудније описан, готово да је потпуно сакривен – неодређени покрети тела, фрагментиране реченице, исечци чулних сензација само упућују на сексуалну природу догађаја. Најеротичнији одломак у роману, пак, није сам сексуални однос, већ први додир са Јованком у шуми, приликом којих се описује близина тела и (слатко и опасно) ишчекивање престопа.

*Пољупци и загрљаји.* Поред додира руком који може бити наизглед безазлен, случајан (Гојко када узима шљиве из Љубичине руке), хипнотишући (када Ђурица води Станку за руку), изразито еротски (када Јованка дохвати Љубомира за раме), комично-гротескан (сцене прања ногу у *Порушеним идеалима*), следећи блискији вид додира јесу пољупци – додир уснама, који су најчешће праћени загрљајима, стискањем, прибијањем тела о тело.

Најразноврснији каталог пољубаца пронашли смо у роману *Сеоска учитељица*, а први пољубац који је описан одиграва се између Љубице и Пере. Приликом описа пољупца до изражаја долази Љубичина пасивност и готово укоченост њеног тела које је замрзнуто (не може да се помери нити проговори), тако да је она овде објекат пољупца, али не и субјекат, она је љубљена, али не љуби, не узвраћа. Њена физичка укоченост налази се у великом контрасту са њеним унутрашњим бићем – струјањем крви, немиром и бесом који је изнутра обузима. Осећање туђег даха, припијеност тела, топлота пољубаца, струјни таласи који се шире кроз мишиће – фрагментирано се приповеда о једном еротском додиривању које Љубица не жели, које није очекивала, на које је у извесном смислу уцењена, свесна притом неморалности својих поступака, али истовремено свесна и неочекиваних (можда чак и пријатних) осећаја који обузимају њено тело – бес који се у њој буди није усмерен само према писару, него и према сопственом бићу. Фрагментарност тела и десубјективизација изразити су у овом одломку – нигде се не каже да је писар пољубио, већ се описују усне са брковима на образу, *нечији дах, неке две чврсте руке* које је обавијају – као да су то делови тела одсечени од човека, као да сама јунакиња не може да појми коме те руке припадају, ко је љуби, у чијем загрљају се налази, како је до тога дошло и зашто. Ова одсеченост од реалности такође може представљати једну од последица емотивне манипулације којој је била изложена (в. 3. 2. Перино завођење). У читавом одломку доминира конфузија односно сукоб непомиривих ероса у самој јунакињи: најпре гнев због изманипулисаности, потом због сексуалне објективизације њене личности коју Пера спроводи,<sup>55</sup> и с треће стране одрицање од идеалног ероса, онога о чему се маштало и читало (в. 2. 7. Љубав из књига).

---

<sup>55</sup> Жан Бодријар у монографији *О завођењу* истиче да и „последњи трагови завођења – које је високо ритуализован поступак – ишчежавају након натурализовања сексуалног императива, након непосредне и императивне реализације жеље” (Бодријар 1994: 44). У самом роману у потпуности је одсутан ритуализован или



И у даљем односу са писарем десубјективизација ће остати присутна, али овај пут ће се односити на Љубичину пасивност и одуственост јер и када их Перина жена разоткрије у школи истиче се да је писар *припао* пуначком врату и љуби, те и овде Љубица остаје љубљена, а не она која љуби.

Слична врста пасивности и неучествовања у пољупцима и љубавном загрљају биће присутна и у односу са Гојком, према коме Љубица, такође, не гаји никаква осећања. У тренутку просидбе, када одлучује да се уда за њега, долази и до првог пољупца између главних јунака романа:

„— Да будеш моја!... Хоћеш ?...

Она се хтеде исправити, али се Гојко саже, и тресући се сав, као у бунилу, припаде к њеном лицу и стаде је љубити дуго, бурно, сумануто...

— Ето, моја!... моја!... је ли?... Довека!

— Твоја!... прошапта Љубица и *уздахну горко, извијајући се полагао из његових руку, којима је беше обавио и стегао као клештима*” (ЦД, II, 303–304, курзив А. К.).

Једна од ретких представа Гојкове страсти која добија свој израз у дугом, бурном и суманутом пољупцу и загрљају којим стеже Љубицу, неће добити страствени одговор већ сасвим супротно – оно што је за Гојка испуњење недозвољених снова, за Љубицу је вечита тамница. С њене стране нема ни најмање еротског уживања, а пољубац није израз блискости међу јунацима, већ залог за стварање додатног јаза. Телесни додири, пољупци и љубавне изјаве постају извор гађења за јунакињу:

„О, шта сам радила!... Па ја га нисам пре ни гледала, а он је ужасан, страشان, одвратан !... Како сам могла... шта ми би!... На цео век, до смрти... И све тако бежи од њега, гнушај се !... О, ту се мора изгубити памет! И ја сам првих дана била чак расположена према њему«... и она се сети неких тренутака, кад му је изјављивала нешто налик милоште... Шкргутну зубима, севну очима и дохвати се обема рукама за главу, па као махнита стаде јурити по школи, чупајући себи косе и плачући. У души јој беше и бола, и србце, и стида, и гнушања страшнога, болесног, одвратног, које граничи са лудилом...” (Исто: 313–314).

И као што се љубавна миловања и еротски додири, намењени да изазову задовољство и уживање, могу инверзијом претворити у агресију и изазвати бол, тако је и наличје еротске жеље управо гађење. Оно настаје као реакција на утиске који се региструју чулима – додиром, мирисом, укусом итд. Када није повезано са храном и када се односи на људе, гађење је у директној вези са телом, те тако оно исто тело које у еротском заносу постаје највећи извор уживања, без тог заноса, својим излучевинама, мирисима, текстуром постаје предмет гађења.<sup>56</sup> Гађење које Љубица осећа према Гојку повезано је и са његовом прљавошћу, неуредношћу, његовим нетипичним родним особинама, пасивношћу, односно са потпуно детронизованом фигуром мушкарца, али и са губитком могућности остварења идеалног ероса (в. 1.4. Пасивни љубавник).

Посебна врста виртуелних пољубаца присутна је у Љубичином сну између ње и њене бивше ђачке љубави, Драгутина, и ти описи, праћени страсним загрљајима и стискањима, мање су цензурисани с обзиром на то да припадају домену подсвести главне јунакиње:

„Она обори главу стидљиво, а он је полако обгрли, па је одједном стаде љубити тако страсно, бесно... а она му враћаше пољупце, топећи се од милине... »То је љубав... ми се љубимо, је ли ?« тепаше му она, а он је притискиваше на груди све јаче и јаче, уверавајући је пламеним речима о вечној љубави...” (Исто: 241).

---

сакрални аспект завођења – као што је истакнуто Перина заводничка тактика почива на понеким манипулативним техникама и има за циљ сексуално искуство. Насилним, натуралистичким пољупцима и загрљајима хиперсексуализује се Љубичино еротско биће. Следећи корак било би слушавање у правом смислу, чиме ће се посебно бавити савремена књижевност.

<sup>56</sup> О гађењу као о биолошком, културном и сексуалном феномену погледати *Handbook of Emotions*.

Међутим, упркос изразитом еротском карактеру, ови пољупци нису (само) део сексуалне фантазије јер се сан убрзо претвара у тескобу када Љубица схвата да на њеном венчању има неколико младожења (и Гојко, Веља, Стојан, Драгутин) којима је она обећала своју руку. Ова врста тескобе и психичке растројености повезана је са унутрашњим стањем јунакиње након првог сексуалног односа са Пером.

Страсни пољупци и загрљаји у роману одиграће се између Влајка и Љубице, што је у складу и са типом односа који се између њих развија (в. 2. 4. Страсна љубав). Оно што је карактеристично за ову врсту пољубаца јесте повезаност са преласком границе, али и нестрпљивост да до додира дође, а потом и незаситост у пољупцима и миловањима: „Влајко и Љубица остадоше сами у соби. Чим изиђоше њих двојица из дворишта, Љубица му се баци на груди, обгрли га и стеже грчевито, дрхћући сва и тресући се од узбуђења” (ЦД, II, 329). Страсни пољупци између Љубице и Влајка појавиће се поново у роману у тренутку када Љубица посматра Влајка са Милицом Обадовом и тада ће они васкрснути у њеној свести у једној болној компаративној аналогiji – тада уместо задовољства, пољупци постају извор бола.

Врхунац еротских додира јесте сексуални однос којем ће бити посвећено једно од наредних поглавља: 5. 2. Скривени наративи: имплицитна еротика.

\*\*\*

У уводној студији монографије *Body Work: Object of Desire in Modern Narrative*, Питер Брукс истиче да је тело истовремено „предмет осећања од љубави до гађења”, оно је „субјект и објект задовољства, неконтролисани произвођач бола, побуњеник против разума и оруђе смртности” (Брукс 2000: 247). Управо ове мисли долазе до изражаја када се посматрају тела Ранковићевих књижевних јунака. Његови ликови су телесни иако то можда није истакнуто у толикој мери као што ће бити случај у Станковићевој прози. Њихова тела изложена су најразличитијим врстама додира – додирима руком, загрљајима, пољупцима, стискањима, боцкању, пипкању, сексуалном односу, док ће сам начин њихове перцепције варирати од еротске узбуђености и израза љубави до страха, гађења и бола (физичког и емотивног). Управо ова разноврсност додира и комплексан однос према телесном представља један вид Ранковићеве модерности.

#### 4. ЕРОТСКИ АМБИЈЕНТ

Простор представља значајан сегмент реалистичких романа, а управо регионалност писаца постаје обележје српских реалиста (в. Вукићевић; Иванић 2007). Ранковићева дела се издвајају величанственим описима природе, који се заснивају управо на пишчевом завичају. Поред природе, пажња се у романима посвећује и друштвеним сферама човековог деловања – школама, манастирима, црквама, кафанама у градовима итд., при чему простор поред миметичке функције има улогу испољавања приповедачког става који некад идеализује, а некад је дат у критичком или иронијском тону. У еротолошком читању, простор се тумачи као место састанака љубавника, простор љубавних изјава или простор у којем се одигравају љубавна миловања, место испољавања и ослобађања ероса. У складу са тим, у овом поглављу издвојићемо одлике еротског простора у Ранковићевим романима.

##### 4.1. Ерос у природи (*Горски цар*)

Једно од препознатљивих обележја Ранковићеве прозе представљају слике природе, што је и у литератури о овом аутору истакнуто,<sup>57</sup> а неретко су описи природе повезани управо са унутрашњим стањима јунака и нуминозном мотивацијом.<sup>58</sup> У складу са тим у његовим романима присутно је пуно љубавних сусрета у природи (пре свега у романима *Горски цар* и *Сеоска учитељица*). У *Горском цару* тако је присутна типска еросижејна линија, доста рабљена и у књижевности и у сликарству, која се огледа у иницијалној позицији заљубљених: сакривени момак посматра девојке како се купају или су поред извора и сл. Овој слици се придружује и топос заспалог јунака, којег буди девојачко плускање воде, да би му се потом драга указала кроз густо лишће као нека магична визија, што подсећа на мотив горске виле. Оваква сцена присутна је у *Горском цару*, при чему, иако не види добро девојку јер му је окренута леђима, Ђурица зна да је то Станка што је праћено физиолошком реакцијом јунака: „осети да му нека пријатна топлина леже на груди” (ЦД, I, 213–214).

Сусрет на води упућује на еротски карактер описа. Јеленка Пандуревић, уз остале проучаваоце фолклорне еротике, издваја управо овакву слику као један од топоса еротског сусрета – девојка водоноша, жедан јунак, извор у гори (Пандуревић 2020: 40).<sup>59</sup> Међутим, код Ранковића није у питању јунак, већ одметник и убица, као што није у питању ни типична девојка, већ делија девојка. Контраст између хладне воде и *врелих једрих образа* које Станка кваси док је Ђурица посматра сведочи о еротској имагинацији фокализатора.

На плану реторике Ранковић користи фразе уз неодређене заменице за типично, клишетирано описивање стања заљубљеног – *нека пријатна топлина, необична радост*.

---

<sup>57</sup> О природи дескрипције код Ранковића детаљније погледати радове Станише Величковића и Снежане Милосављевић Милић. Величковић истиче како пејзаж у зависности од контекста у којем се налази може бити таман или светао (нпр. тамне београдске улице и сјај завичаја), али и да је често пејзаж у контрасту са унутрашњим бићем човека – светлина пејзажа и тама човекове душе (Величковић 2001: 120). Снежана Милосављевић Милић посебно пише о функцији природе у оквирима Ранковићевих романа (в. Милосављевић Милић, 2001).

<sup>58</sup> Поред вештог коришћења развијене социјално-психолошке мотивације, Ранковић уводи и нуминозну мотивацију, која долази до изражаја „кад јунаци осјете да је у њихов живот ушло нешто неразумљиво и пријетеће, кад више не схватају зашто им се *сад* дешава *то* или зашто осјећају *оно* нарочито стање душевности. У вези са овим комплексом несумњиво иду и пантеистичке слике природе, стања душе и пејзажа, немотивисане слутње добра и среће, сањарије, или тоњење у мистицизам” (Иванић 1996: 119).

<sup>59</sup> Сусрети љубавника поред воде, на реци, имају своје упориште и у лингвистичко-метафоричкој концепцији *љубав је жеђ*, о којој је писала Ивана Башић у монографији *Љубавне нити* (Башић 2021: 288).

Индикативна је и поза у којој Ђурица посматра Станку која не зна да је посматрана – савијена, у води, квасећи образе које приповедач описује као вреле и једре. Описи топлоте и једрости упућују на тактилноста, жељу да се дотакне, додиром (пољупцем можда) осети и потврди њихова врелина, те с једне стране, можда шифровано добијамо наговештај Ђуричине еротске фантазије, али с друге стране, у питању је типични опис тена и образа девојачких (једри, румени што упућује на здравље, снагу и виталност). Ранковић ипак не иде у правцу дескрипције миловања и додира, што ће бити случај у модерној српској прози.

Природа након Ђуричиног одметништва постаје његов дом и слободни простор у којем се јунаци срећу, изјављују љубав; спавају и грле се под отвореним небом. Моћ природе посебно долази до изражаја у контрастирању са психофизичким стањима јунака када се врате у гору након боравка у граду. Посматрајући Станку у том тренутку, Ђурици се чини да је „ове чаробне горе одједном препородише” (ЦД, I, 349), чиме се сугерише осећање припадности – враћена у свој природни амбијент, горска вила може да засија у својој пуној лепоти. Сјај природе повезан је са виталистичким еросом који љубавнике на почетку обузима, али је природа уједно и отворени простор у којем се они излажу погледима другог или других (в. 5.1. Ко гледа љубавнике?), као и простор у којем ће на крају једно друго издати.

Након прве љубавне изјаве, уследиће неколико сусрета који постепено прате јачање осећања код оба јунака, са акцентом на Станкина осећања и њено предавање еросу. Градацијски, ти сусрети воде до првог сексуалног односа између њих, који везује њихове судбине и одређује даљи ток романа. Након сцене са пушком, следећи еродогађај одиграва се поново близу воде – Станка долази са девојкама на перило, што је такође део типског еросижеа: Станковићеве јунакиње иду на перило, Кочићева Мргуда такође, а ту је и романтичарска слика девојке на извору, позната метафора *разбијеног крчага*, чиме се већ најављује природа разговора који ће се ту водити и најаву догађаја који ће уследити.

Најпре, Ђурица се само помиње, што је довољно да Станку „подиђе нека топла језа”, да би уследило и буђење прве љубоморе на помињање ашиковања са извесном Јелицом Плескоњићевом, што је први знак освешћивања сопствених емоција за главну јунакињу романа. Природа је повезана са Станкиним унутрашњим стањем, па кроз опис неба у које је јунакиња загледана до изражаја долази занос који је обузима, што је повезано са њеном еротском енергијом. Описом разуђених сивих облака, расутих по бескрајном простору, сугеришу се контрадикторна осећања ове јунакиње (узбуђеност, ишчекивање, љубомора, узнемиреност, страх), а утисак да облаци „ублажују ватру сунчаних зрака” (ЦД, I, 232) асоцира на ватру која гори у самој јунакињи. Колико год наивно оваква дескрипција делује, она је послужила као један од дозвољених начина да писац наговести стања која су се у књижевности српског реализма махом игнорисала, а тичу се женске сексуалности.

Тек након дескриптивног дела следи еродогађај, који је вишеструко најављен: прво кроз помен хајдуковог имена, затим кроз осећање љубоморе и маштање о Ђурици, да би уследио сусрет описан попут привиђења. У стању између сна и јаве, Станка га доживљава као неку светлу фигуру, као „светла јуначка лица из наших песама” (ЦД, I, 233.) – она га види као јунака, као хероја, као „ванземаљску појаву” у свој светлости, јачини, узвишености, лепоти. Истиче се да у том тренутку она појми *све*, а прелазак са перцептивног на појмовно отвара питање: шта се крије иза ове заменице? Њена љубав према њему, његова према њој? Њихова даља заједничка субина? Неизбежност ероса који их обузима? Ова општа заменица једнако је неодређена као и „оно” нешто у самом Ђурици, што се не може описати, а што га тера у злочинство на крају. У даљем развоју радње, као контраст Станкиној светлој визији, градиће се фигура Ђурице као одметника, злочинца, убице, те ће се у роману пратити рушење Станкиног идеала и трансформација њених љубавних осећања у мржњу.

Наведена сцена у знаку је буђења прве љубави, те једина размена која се приликом овог еродогађаја, међу јавом и мед сном, одиграва јесте осмех – осмех потврђивања и предаје, па отуд и узбуђеност када Станка схвати да није у питању био сан.

Природа је простор у којем се јунаци срећу, у којем се између њих одигравају додире, пољупци, али и сукоби и окршаји, па и умирања. Позната чињеница је и да су крајеви Ранковићевих романа у знаку равнодушности природе, па је тако последња слика *Горског цара* везана за мајку без суза и земљу која је прекрила беживотно Ђуричино тело. Последњи пасус *Сеоске учитељице* завршава се описом сјајног летњег дана, уз коментар да сунце сија као да нигде у свету нема ни бола ни чемера, што се може тумачити као знак *модерности* – мотив напуштености субјекта, онтолошке усамљености човека, који је искључен/ избачен из циклично-дионизијског, виталистичког принципа. Поражавајућа завршна слика Ранковићевог романа у том модернистичком тумачењу не би била у беживотном телу сеоске учитељице већ у чињеници да сунце сија и „оставља цео свет у срећи, као да нигде у свету нема бола ни чемера” (ЦД, II, 376).

#### 4.2. Ерос у граду (*Горски цар*)

Негативна концепција града као простора неморала, физичког и духовног пропадања, губљења вредности и чистоте душе има своје корене још у античкој књижевности, а посебно се учвршћује у сентиментализму (русоовско јединство природе и човека; сентименталистички романи попут *Аристиде* и *Наталије* у српској књижевности), а има везе и са теолошким поставкама, о чему је писао Драган Бошковић у студији „Београд: геокултурно и нараторуролошко средиште модерне српске књижевности.” Истичући да су крајем XIX века српски писци „освојили” Београд, уводећи београдске наративе (С. Матавуљ, Ј. Веселиновић, Д. Илић, М. Ускоковић), Драган Бошковић указује да је један сегмент наративног идентитета Београда повезан са фигуром проклетог града (Вавилон, Содом и Гомора), који је неретко приказан у судару различитих социјалних и етичких вредности (Бошковић 2021: 504–505). Пишући о комплексном процесу урбанизације у прози српских реалиста, Александар Пејчић истиче да су инверзију фолклорне традиције у урбаним срединама реалисти приказивали у различитим правцима – од хумора до трагике (Пејчић 2014: 75).

Описи београдске средине присутни су и у Ранковићевим приповеткама („У XXI веку”; „Прва туга”) и у његовим романима (превасходно *Горски цар* и помало у *Порушеним идеалима*). Међутим, Ранковић не посвећује велику пажњу описима градске просторности, већ је повезује са симболичним значењима или карактеризацијом јунака (Милић 2022: 80).<sup>60</sup> Посебна представа ероса у простору београдских кафана присутна је у роману *Горски цар*.<sup>61</sup> Овде је београдска средина искоришћена за увођење специфичних јунака – проститутки и криминалаца. У откривању овог новог света за Ђурицу, долази до формирања најразличитијих поређења живота у граду и на селу, као и типова градских девојака и девојака са села – почев од њиховог физичког изгледа па све до моралних светоназора.

Станка, вођена љубомором, покушава да сазна нешто о Ђуричиним доживљајима у граду и да кроз разговор са њим уђе у оне просторе београдских кафана и крчми, где јој није дозвољен приступ. Одговарајући на њена питања, Ђурица креира профил градске жене, која

<sup>60</sup> Приликом креирања специфичног урбаног амбијента Ранковић користи смењивање екстерне и интерне нарације, интериоризацију исказа, док се у карактеризацији јунака служи изразитом интроспективношћу (Милић 2022: 80).

<sup>61</sup> У српском реализму и модерни присутни су типично натуралистички елементи када се описује градска средина, која у Ранковићевом роману истиче „зверску природу хајдука” (Сацак 2001: 107).

се (супротно жени са села) слободније шали, пије, обиграва око мушкарца, али и „хоће само да извуче новаца”. Станкина радозналост не тиче се само тога како те девојке изгледају, већ и њиховог понашања. Кроз наизглед безазлена питања (*нију ли, хоће ли да се шале*) она покушава да открије степен слободе тог понашања, као и да ли су границе очуване. Цео разговор је шифрован – једним питањем поставља се друго: „Па како, болан: пију ли са вама, шта раде?... Хоће ли која да се шали?” → *Да ли си ме преварио?*; „Истина, море, какве су то девојке, јесу ли лепе?” → *Да ли ти се допадају?*; док се не дође до основног питања које Станку мучи: „Кажи ми, болан, право, која ти се више допада: она или ја?” (ЦД, I, 331) Слика Ђурице који пије из руке једне од девојака, изненадан прекид реченице (три тачке) и неодређени исказ „шта ти не ради” упућује на слободну еротску природу тих активности и границу у изрецивости која је двострука – с једне стране сам приповедач стаје код оваквих исказа и задржава се на плану алузија, с друге стране (на унутрашњем плану романа), јунак води рачуна о свом исказу јер разговара са Станком. Међутим, кроз описивање белих и меканих руку (руке које су додирнуте) варошких жена, уз истовремено посматрање Станкиних руку развија се неизговорено поређење које је увредљиво и повређујуће. И на нивоу невербалне комуникације Станка то разуме, те зато скрива своје шаке – покрет у којем лежи осећање стида, недовољности, одбачености, које ће свој врхунац достићи касније и које ће пробудити жељу за осветом.

Иако се првобитно устеже и присећа Станкине жртве, Ђурица се полако предаје порочном градском животу, те се прати његова веза са једном од проститутки из кафане. Као да топографија одређује и стил и наративну технику, па је слободније понашање јунака у граду праћено и делимично слободнијим приповедањем о том понашању (и даље се остаје на плану наговештаја, али су они за нијансу експлицитнији). Присутне су сцене како једна од девојака прилази Ђурици, ставља му руку слободно на раме, наслања се на њега. Све то сведочи о присности која између њих постоји и јасне су сексуалне алузије које из тога произлазе. Најпре поглед који му упућује је поглед пун „страсне жудње”, а такви су и Ђуричини додире – он јој мази руке, држи је за образе, милује јој косу. Са Станком није било дескрипције оваквих додиривања.

Ђурица доживљаје из крчме перципира као „господске околности”, у чему лежи иронија приповедача и чиме се указује на Ђуричину инфериорност. Александар Пејчић истиче да иако се налази међу себи сличнима, Ђурица испољава сопствену инфериорност у градској средини која долази до изражаја пре свега у односу са женским светом, што се огледа у другачијем кбду општења и у поређењу физичког изгледа и манира понашања између сеоских и градских девојака (Пејчић 2014: 75).

Обле беле руке, миришљава кожа и коса проститутке утичу на еротску природу описа у којем чула доминирају. Описи боје и чврстине, па и мириса коже упућују на тактилно, на осећаје додиривања. Посебан део посвећен је типичној за реализам антиномији село: град, која је овде приказана у контрастирању градска девојка: сеоска девојка. Почев од наизглед очигледног коментара у прилог градским девојкама које миришу, за разлику од сељанки које се осећају на зној, заправо се прави разлика између оних које се продају за новац, живе на рачун другог и продају сопствено тело насупрот онима које мукотрпним радом обезбеђују своју егзистенцију, у непрестаном давању и повиновању породици. Проституција која се овде описује лишена је сложених компоненти о којима пишу Жорж Батај (в. Батај, 1980)<sup>62</sup> и Камил

---

<sup>62</sup> Жорж Батај истиче да је у проституцији присутан „сакрални вид, забрањени вид сексуалне активности: читав проституткин живот био је заветован кршењу забране” (Батај 1980: 151). Ово је, према Батају, једна врста проституције у којој је заправо стид могао да буде део унапред установљеног обреда (Исто: 151–152). Насупрот сакралној проституцији стоји ниска проституција, при чему њену нискост не одређује материјална размена јер

Паља (в. Паља, 2002)<sup>63</sup> и има функцију представљања дубљег моралног посрнућа главног јунака с једне стране, и критику градске средине и градског живота с друге стране. Став приповедача, дакле, морално је обојен, чиме еротски потенцијал представљених догађаја остаје скрајнут.

#### 4.3. Ерос у школи (*Сеоска учитељица*)

Док је у *Горском цару* предео еротских сусрета везан или за природу (гору) или градску средину, у *Сеоској учитељици*, поред сјајних описа природе, највише еродогађаја одиграва се у – школи. Много више од образовно-васпитне институције у којој учитељ и учитељица обављају своје послове и дужности, преносећи знања млађим генерацијама, овај простор постаје и место сусрета међу јунацима, место у којем једно другом помажу, у којем се сукобљавају, или у којем доживљавају индивидуалне унутрашње ломове.

Школа постаје и посебно концептуализован еропростор за различите јунаке у различитим ситуацијама. За Љубицу најпре школа постаје простор у којем је писар посећује и заводи, и у којем долази и до првог сексуалног односа између њих двоје. Притом, у питању је простор у којем Љубица губи невиност – нигде у роману то није непосредно исказано, али пред самоубиство, када размишља како ће се предати Богосаву (као исплату за наручено убиство), Љубица не може да поднесе чињеницу да ће јој он бити четврти мушкарац, те стога можемо закључити да јој је Пера био први (пре њега спомиње се само студентска љубав са извесним Драгутином). Са овом чињеницом може се повезати Љубичино оклевање пред одлазак у школу и заправо уписивање сексуалних одлука у оно што је одлазак на посао:

„»Да ли да иде у школу?... То је сад фаталан корак, јер тамо ће бити *све* свршено. Може се и вратити. Зашто не!... Написаће Гојку да је болесна, и онда ништа... Нема ничега! Онда ће се и оно страшно, непознато, уклонити... Али истога часа она као у сну осети, да се тај фатални дан не може више избегавати, не знајући ни сама зашто...” (ЦД, II, 233–234).

Улазак у школу је симболички моменат, кобни тренутак одлуке и предавања, а убрзо ће се тај простор заиста претворити у простор еротских сусрета са Пером, који ће у јунакињи будити и задовољство. Школа је за Љубицу и простор разоткривања и срамоте, простор који је изненада угрожен, нападнут од стране Перине жене. Након овог догађаја школа постаје и простор немира, простор стида, простор у којем је главна јунакиња романа посматрана, простор у којем нервозно хода, пати и плаче.

За Гојка школа је свето место које су Љубица и Пера укаљали, те је отуд за њега то место бола – у његовим мислима, у једном необичном и изврсно исприповеданом виртуелном наративу Гојко замишља како се то место бола преображава у место у којем он дели правду и из којег избацује Перу:

„Ти ли се нађе, црвенкапићу, да бешчастиш ово свето место, у које ниси достојан ни да уђеш! узвикнем му ја, а Љубица дрхће, дрхће... па ми приђе и моли да је изведем из школе, а ја се тек онда наљутим, па скочим онеме на леђа... па гази, гази, удри штиклом у главу, туци, гњави!» (Исто: 236).

С друге стране иста школа ће за Гојка постати и простор блаженства и еротског узбуђења у којем Љубицу води за руку, ту јој изјављује љубав, проси је и између њих долази

---

она може бити присутна и у сакралној проституцији као део обреда, већ је ниска јер је одликује апсолутно срозавање људског бића и готово животињска равнодушност према забранама (Исто: 153–154).

<sup>63</sup> Ова ауторка доноси занимљив приступ теми проституције у монографији *Сексуалне персоне*, истичући да проституција није „само услужно занимање”, већ да она „сведочи о аморалној сексуалној борби за моћ, коју религија никада није могла да заустави” (Паља 2002: 22).

до првог пољупца и првих загрљаја. У истом том тренутку, школа ће се за Љубицу преобразити у симбол општег утамничења и осуђености на несрећу у браку са Гојком. Након венчања са Гојком, еротски сусрети напрасно ће се изместити из простора школе у просторе кућа у којима се љубавници сусрећу или пак у природу (Ђокићева њива).

Простор школе, учионице и ходници представљају део реалистичке тенденције да се што верније представе реалије типичних јунака – у школама учитељи предају, међутим, овај простор у Ранковићевом роману задобија и метафоричку функцију, у чему се такође огледа заокрет ка модерности. Простор који с једне стране треба да служи стицању образовања, али и развијању социјалних вештина парадоксално за главне јунаке романа постаје простор моралног пада, љубавно-еротских разочарења и све дубљег отуђивања.

#### 4.3. Љубавно гнездо (*Сеоска учитељица*)

Простори у којима јунаци обитавају, раде, живе уско су повезани и са њиховим еротским енергијама. Улога куће и предмета за формирање (еротских) идентитета јунака у Ранковићевом прози није изражена и присутна онако како ће то бити случај код Станковића. Ипак, простор куће значајан је за карактеризацију јунака и типова еротских односа у роману *Сеоска учитељица*. Тако је неуредност, алкавост, прљавштина Гојкове самачке собе повезана са неуредношћу његовог лика и осећањем гађења и одбојности које према њему Љубица развија. Иако након њиховог венчања, она тај простор сређује, чисти, улепшава, право „љубавно гнездо” биће тек њена кућа са Влајком. У складу са тим, када сазна да је Влајко довео своју љубавницу у простор њиховог љубавног гнезда, у Љубици ће се пробудити осветнички нагон који ће се убрзо преобразити у аутодеструкцију. Када је у њен простор, у „гнездо” које је припремала пуна љубавног полета и снова о идиличном породичном животу, доведена љубавница укаљана су и сва светла Љубичина сећања. За Ранковићеву јунакињу то представља ултимативну издају. О концепту куће (дома) као гнезда писао је Гастон Башлар у монографији *Поетика простора*. У кућу-гнездо човек се константно враћа: „Тај знак *враћања* обележава бескрајна сањарења, јер се људска враћања врше по великом ритму људског живота, ритму који прескаче године, који се помоћу сна бори против свих одсутности. Над здруженим сликама гнезда и куће одјекује једна интимна компонента верности” (Башлар 2005: 105). Поред тога, наставља Башлар, гнездо се гради сопственим телом, а у Ранковићевом роману заиста се каже да је Љубичино гнездо изграђено тешком муком и то је мисао преломљена кроз свест јунакиње, представља одраз њеног доживљаја. Притом, Башлар указује на још једну значајну компоненту куће-гнезда – она је за човека одраз поверења у свет (Исто: 108).

Ранковићева јунакиња не може да се помири са деструкцијом сопственог гнезда, она се тиме суочава са заувек изгубљеним поверењем у свет. У њој се поново буди бес, па она нуди сопствено тело (при чему поново до изражаја долази објектификација њеног бића) као исплату за Влајково убиство, без размишљања о томе каквог би ефекта то имало на њену већ дубоко опустошену душу. На крају, помисао о Влајковом убиству и о исплати дуга Богосаву коначно је наводи на самоубиство. И док су у литератури присутна тумачења Љубичиног суицида као „акта бекства” (Величковић 2001: 131), склонији смо тумачењу последњег поступка сеоске учитељице као коначног израза очајања које је досегло своју тачку издржљивости. Коначно рушење идеала долази са разоткривањем сопствених заблуда о љубави и тај судар са границама сопствене личности трагичан је и изразито модеран. Чин се притом одиграва у тој истој кући, па и оно што је љубавно гнездо, некадашњи простор ероса и љубави (који је припадао Љубици, а потом освојен и од стране друге жене) преобразиће се у простор смрти и умирања.



#### 4.4. Ерос у манастиру (*Порушени идеали*)

Без обзира на различите судове о уметничкој вредности и приповедачкој уверљивости последњег Ранковићевог романа, готови сви проучаваоци његовог дела слажу се да је опис живота у манастиру једно од уметнички највреднијих страница *Порушених идеала*. Пратећи развојни пут главног јунака од детињства до његовог доласка у манастир, Ранковићев приповедач еротику често преплиће са комиком (преко специфичних ликова или преко комичног представљања физиолошких реакција јунака: в. 1.8. Епизодни љубавници: насртљиве жене и перверзни калуђери и 3.4. Говор телом), а хумор постаје пишчев алат за нескривено приповедање о еродогађајима. Тип ероса није карневалски, а приповедачки став је морализаторски, тако да комика често прелази у сатиру.

Представе манастирске средине показују се управо као реалне и сурове сатире, критике манастирског живота који је Ранковићу вишеструко био познат – отац му је био свештеник, он сам је завршио богословију<sup>64</sup>, потом и Кијевску духовну академију, а пишући о документарности Ранковићеве прозе, Величковић подсећа на чињеницу да је према сведочењу Андре Гавриловића, Светолик Ранковић грађу за роман *Порушени идеали* преузео из живота једног свог пријатеља. Наводно овај Ранковићев пријатељ није био задовољан тиме како је представљен и Ђорђе Радојичић је пронашао примерак Ранковићевог романа у Хиландару са белешком овог пријатеља:

„Све је ово сушта лаж. И ако ми је писац ове књиге друг и побратим али је овде изнео гадну лаж и клевету на српске калуђере. Овај 'Љубомир' то сам ја и овога и оваквога догађаја није било. Е мој побратиме како и зашто слага. Па ипак – Бог да те прости” (према Величковић 2001: 201).

Овакав исказ може бити занимљив за тумачење односа између фикције и реалности, посебно када се узме у обзир да је за сва три своја романа Ранковић користио документарну грађу, што је и у складу са реалистичком поетиком. Међутим, јасно је да су догађаји у роману оправдани уметничким разлозима, а не неком извантекстуалном реалијом. Оправдано је и запитати се који конкретни догађај овај Ранковићев пријатељ демантује – сексуални однос, присуство жена у манастиру, опијање калуђера – многобројни су спорни описи.

У представљању живота у манастиру намеће се веза са Матавуљевим романом *Бакоња фра Брне*, али код Ранковића је присутна трагична слика, на супрот витализму Матавуљевог хумора (уп. Величковић 2001: 184). Разочарења која главни јунак доживљава су вишеслојна – појудне и похотне сцене, неумерено уживање у пићу и храни, финансијски интерес, грамзивост, себичност, па све до осећања свеопштег бесмисла. Све са чиме се Љубомир у манастиру сусреће далеко је од постулата хришћанске вере, Љубомирове представе о манастирском животу и његових личних идеала и стремљења, а у рушењу тих идеала значајну улогу игра управо еротски моменат. Наизглед парадоксално, искушења и додири са женским светом повећавају се након што Љубомир започне живот у манастиру. У манастиру се упознаје

---

<sup>64</sup> Занимљивим нам се чини и сведочење Андре Гавриловића о Ранковићевим личним ставовима према свештенству: „Требало је, дакле, да се Светолик запопи. Али он није хтео примити мантију по цену губитка службе. Кад је Министарство у том правцу показало сву одлучност, Светолик је, не хотећи опет о том мислити, био спреман свакога часа да потпише акт о свом разрешењу, па да са супругом и децом одмах оде у Крагујевачку Јасеницу, где ће – у Аранђеловцу, Буковику или Гарашима – отворити крчму” (Гавриловић 1912: 232). Међутим, Ранковићев однос према религији је био изразито позитиван – у Светосавској беседи „Свештеник и учитељ” која образлаже задатке, улогу и значај свештеника и учитеља у човековом животу, Ранковић пише: „религија је основни узрок и први извор човекове савршености” (Ранковић 1895: 4), а управо у адекватном образовању и усмеравању човека он види додирне тачке и најзначајније задатке и свештеника и учитеља.

са Маријом (тетком) и сазнаје да она има улогу домаћице, а затим ту су и бројне приче ђака и будућих калуђера о еротским авантурама и подвизима, истиче се како су оца Никифора девојке непрестано јуриле откад се закалуђерио, а иста судбина дочекаће и младог калуђера Леонтија (в. 1.8. Епизодни љубавници: насртљиве жене и перверзни калуђери).

Чини се да је манастир понајмање простор у којем се моли, а много више простор у којем се једе, пије, шали, простор у којем у слободном љубавничком односу живе игуман Сава и Марија, а касније Леонтије и Јованка – те чињенице постају јавна тајна и не само то, већ и неопходност за одржавање реда у манастиру. Еротски, сексуални елементи који се приказују обојени су критиком и не долази до изражаја хедонистичка или карневалска страна ероса, већ се еротском приписује улога разоткривања неморала у манастирској средини (в. Козић, 2023). Иако Леонтије постепено прихвата поредак ствари у манастирском животу, ипак одлучује да остане веран својој чедности као последњем идеалу, те, за разлику од Матавуља, Ранковић од комике прелази у трагичан тон који је наговештен насловом романа. Комика остаје приповедачка техника за увођење еротског дискурса у књижевно дело, али она уједно онемогућује пун развој еротичних догађаја да би на крају уместо комичне место заузела трагична визија света.

\*\*\*

Проучавајући однос између ероса и простора у Ранковићевим романима до изражаја долази велика просторна разноврсност, али еротско садејство простора и јунака изостаје. У питању је углавном позадински амбијент – то није простор који подстиче еротску енергију јунака, нити је то простор који се пуни еросом, на који се еротска енергија прелива – више је у питању сценографија за испољавање одређеног еротског концепта, нпр. романтичарска љубав у природи, проституција у граду, сатирично-иронична представа ероса у манастиру итд. Простор је представљен као уверљив и типични конструкт реалности, при чему предност није дата емотивним, еротским световима јунака, већ широј слици и смислу романа.

### 5.1. Ко гледа љубавнике у Ранковићевим романима?

Један од карактеристичних приповедачких поступака Светолика Ранковића када је у питању еросижејна линија дела, односи се на дескрипцију сексуалног односа посредством фокализације лика који није директни учесник, који тај однос са стране посматра – у *Сеоској учитељици* преварена жена открива *in flagrante* писара и Љубицу, касније Гојко посматра Љубицу са Влајком кроз прозор, Љубица пак Влајка са Милицом; док у *Горском цару* Станку и Ђурицу посматра Радован и подноси извештај о одиграним догађајима Вуји. Еротско се притом најчешће посредује кроз цензорски поглед и изразиту етичку фокализацију, идеолошки обојену (јаку осуду посматраних догађаја).

Док је сам сексуални однос између Ђурице и Станке у роману *Горски цар* сакривен у елипси (в. 5. 2. Скривени наративи: имплицитна еротика), слободнији опис догођеног преноси се у Радовановом извештају чича Вују:

„Нашло дете цуру према себи, пригрлио је ко снаша кудељу, па преде ли преде... А ја старац, кукавац, загребох низ поток да се не мучим даље, па кад ми прва пљоска паде руку, не оставих је док беше капи у њој. Тако сам ти једва муку истерао” (ЦД, I, 241–242).

Помало вулгаран израз и слободнији опис оправдан је специфичним ликом – Радован је и старији и морално компромитован лик, а читава ситуација представљена је комично – фокус се помера са сексуалног односа који се одиграо ка Радовановој „патњи” и његовом комичном опијању због старости, или пак због разочараности поводом сопствених сексуалних активности.

Након првог сексуалног односа између Ђурице и Станке, глас о њиховим састанцима шири се селом и у пресудном тренутку, девојке се одриче отац и преузима је момак. Овде су присутни, дакле, колективни погледи који се умножавају и колективни гласови, у једној врсти безличног и репетитивног приповедања. Очи које посматрају припадају заједници и не могу више догађаје представити у хумористично-комичном кључу, већ супротно – морају преузети улогу судије и довести до избацивања из заједнице у циљу регулисања друштвених односа и очувања патријархалног кода. Ултимативна Станкина издаја јесте управо опредељење за Ђурицу и одрицање од породице (она брани Ђурицу приликом свађе са оцем). Овим се наговештава судбина која чека јунакињу – по правилима патријархалне заједнице њу ће стићи казна јер се огрешила о највише постулате и вредности средине у којој живи. Станка губи своју породицу, добија породицу момка (Ђурица је води својој мајци), али ово није виталистичка слика из земљорадничких идила, популарних у српској књижевности XIX века, већ је у знаку танатоса и црне слутње, која је изражена специфичним избором придева – јунакињи све око ње изгледа суморно и *дивљачно* (ЦД, I, 251). На делу је, дакле, поново пресликавање унутрашњег стања немира јунакиње на природу и околину у којој се налази, а злокобна слутња која је обузима наговештава будуће трагичне догађаје.

У покушају систематизације погледа који посматрају љубавнике, највише удвојених погледа издвајамо у роману *Сеоска учитељица*, у којем је Љубица више пута активни учесник у сексуалном чину – она је најпре посматрана, и осуђена (од стране Стојана, Гојка, Перине жене), а на крају се и сама претвара у око које гледа и осуђује друге. Све линије погледа пресецају се у њеном лику.

Најпре, њен први сексуални однос са писарем посредно је пренет читаоцима преко Гојкове и Стојанове реакције (в. 5. 2. Скривени наративи: имплицитна еротика). Положај онога

који разоткрива љубавнике такође је значајан – Стојан и Гојко вире, Перина жена отвара врата, налази се у истој равни са љубавницима, Гојко док посматра Љубицу са Влајком клечи испод прозора, а на самом крају, посматрајући Влајка са Милицом Обадовом, Љубица пузи по земљи. Та линија покрета од Гојка који се савија и вири до Љубице која пузи на крају романа није случајна и повезана је са спољашњом етичком приповедачком позицијом.

Сцена сексуалног односа између Љубице и Пере, која је првобитно остајала потпуно скривена, описале се кроз фокализацију преварене жене, писареве супруге, која љубавнике затиче „на делу”:

„Њих двоје се седе на столицама једно уз друго, загрљени, приљубљени, опијени страшћу. И на јачи звук мучно да би овога тренутка сврнули пажњу. Он превио Љубицу преко наслона, глава јој затурена, па припао пуначком врату и љуби... Жена јурну кроз врата и ступајући на прстима, с подигнутим рукама, иђаше као махнита...” (ЦД, II, 260).

За ову сцену Бојана Стојановић Пантовић истиче да „представља апсолутну новину у српској прози и прво рушење табуа дотадашње књижевне саблазни” (2011: 66). Оно што се читаоцима предочава представља оно што лик види – отварање врата, недефинисани обриси, колутови, док се не искристалише сцена еротског загрљаја, љубавници су изгубљени у пожуди (потпуно неосетљиви на звуке и дешавања око њих). Поигравање са перспективом приликом приповедања о сексуалном односу представља препознатљив Ранковићев приповедачки поступак – оваква сцена варираће се неколико пута у роману – два пута ће Љубица бити активна учесница у радњи, посматрана од стране преварених супружника (у првом случају то је Перина жена, у другом случају то је Гојко), док ће на самом крају она бити фокализатор кроз чије око се прелама прељубнички однос између Влајка и Милице.

Тренутак откривања Љубице и писара завршава се тучом, великом Љубичином срамотом и сеоским скандалом, тако да се активира етичка компонента. Поново се укључује заједница – село сазнаје за скандал, Љубица је изопштена, о њој се говори, а као доказ о почињеној срамоти на њеном лицу остају огреботине, ране настале услед туче. Еротски хедонизам у потпуности изостаје, а морална осуда доминира.

Други пут када је Љубица посматрана у еротском загрљају, као удата жена која чини прељубу, поглед припада превареном мужу:

„Припи се уза стакло и стаде гутати погледом овај загрљени пар, који се топио у заносу љубавном и сневао најсрећније снове... Очајан, угушен јаук, сличан самртном ропцу, или дављеникову кркљању, разлеже се споља, али га у соби нико не чу, а напољу пирну поветарац и однесе га на лаким крилима далеко, далеко од овога призора...” (ЦД, II, 330).

У складу са детронизованом фигуром мушкарца која је у Гојку оличена, и његова реакција, која је у несразмеру са степеном почињене Љубичине издаје, ипак не изненађује – он се разболева и умире након боловања, не реагује насилно, не кажњава љубавнике, али ни не опрашта супрузи. Издвајамо иновативно тумачење Радослава Ераковића који сматра да Гојково одустајање од било какве конкретне акције (која би у овом случају у оквиру патријархалне заједнице била пожељна), представља вид пасивно-агресивног понашања (Ераковић 2019: 207). Па чак и коментар о спокоју који је коначно у смрти достигнут Ераковић сматра да припада самој Љубици као једна врста „морбидне рационализације” о томе да је несрећном Гојку учињена услуга, што је потврђено и упливом приповедача (Исто: 208). Спокој који је Гојко пронашао на крају ипак не ослобађа Љубицу етичке одговорности за почињене поступке, па је њена несрећа најављена већ и чињеницом да на путу Гојко среће Милицу Обадову, која је у селу већ задобила сумњиву репутацију, и која ће касније постати Влајкова љубавница.

Љубица, која је два пута била у улози љубавнице на крају постаје преварена жена. У Ђокићевој њиви она посматра сексуални однос свог мужа са Милицом Обадовом. Овом приликом Љубица се пореди са змијом, гротескна је њена позиција, она пузи<sup>65</sup> по њиви, шуња се попут змије и извија главу како би боље видела и чула, те на тај начин распознала сцену која јој је пред очима: „Само се раширене зенице упрле кроз мрак у неке нејасне предмете, што се белуцају ту крај дебла крушкова, а слух напрегнуто лови сваки звук и покрет” (ЦД, II, 360). Јунакиња улаже натприродне напоре како би се уверила и потврдила слутњу, међутим готово животињско ослањање на чула овде није у функцији ни самоочувања ни напада, а њена позиција није надмоћна. У овом опису доминирају чулне сензације преко којих истина дешавања фрагментирано допире до јунакиње, пре свега звуци – љубавно гукање, дахтање и гласови пуни чежње и страсти. Љубица не може да ове изјаве не пореди са оним речима које су њој изговорене, са интимним тренуцима сопствених еротских миловања и наравно у том поређењу, похрањена љубомором, делује јој као да никада Влајко није изражавао већу страст него сада према другој жени, према љубавници.

У очајничком понављању „Не, не, није могућно да је то он” (Исто: 360) њено срце испуњава се бесом и жељом за осветом, па она неће попут Гојка посегнути ни за негацијом, ни за опроштајем, ни за пасивном агресијом – она жели освету, крв, смрт. Предузимљивост и акција коју Гојко није умео/ могао да пробуди у себи (иако би се то од њега као превареног мушкарца у патријархалној заједници можда очекивало), Љубица може и одлучује да сама спроведе своју правду. На тај начин типичне родне особине су још једном изврнуте – пасивни мушкарац и активна жена. Међутим, овакво понашање се у оквиру приповедачког коментара своди на недовољно образложено опште место женске хистерије, опсесије и осветољубивости: „Ужасна ли је женска суревњивост!... Она страсна, бескрајна, слепа, која не размишља много, но само бира место, где би канула кап отрова!... ” (Исто: 361).

Испрекидане мисли, фрагментирани унутрашњи монолог, халуцинације, испресецане реченице дочаравају бол и психичко растројство у којем се Љубица налази, чиме се наговештава и њен брзи крај – крв ће заиста бити проливена. Сеоска учитељица, међутим, нема инат и суревњивост коју поседује Станка из *Горског цара*, она тргује собом, те иако је првенствено води жеђ за осветом, када постане свесна улоге коју је одиграла у сопственом страдању, она извршава самоубиство.

У сваком од наведених случајева, откривени сексуални однос има покретачку функцију у радњи и значајно место у заплету/ расплету романа, а фокализаторска инстанца готово увек заузима морални став.

## 5. 2. Скривени наративи: имплицитна еротика

Скривени наративи представљају белине (елипсе), места неодређености или пукотине које нису разјашњене текстуално, већ вантекстуалним, читалачким знањима и искуствима. За разлику од виртуелног наратива који представља могући али неактуализовани свет у тексту, скривени наратив је или потпуно одсутан из текста или присутан у фрагментима, али се јесте

---

<sup>65</sup> У еротолошком читању Сапфине поезије у монографији *Ка лепоти*, тумачећи једну реч из Сапфиних фрагмената, Јелена Пилиповић указује на концепцију ероса као „створа који гмиже, али и гмижуће биће”, при чему би се Ерос разумео и као биће које се пузећи прикрада, а у симболичком смислу одређење *гмижућег бића* могло би се односити управо на људску инфериорност у односу на богове (Пилиповић 2016: 121). Уз пуну свест о томе да код Ранковића изостаје ова античка концепција ероса, ипак нам се чини занимљивом асоцијативна повезаност Љубичиног гмижења, којим се изражава управо њена инфериорност, њено психичко, емотивно пропадање и њено апсолутно еротско понижење.

актуализовао, имплицитно је присутан у свету приче. Овај појам у српску науку о књижевности уводи Драгана Вукићевић у студији „Скривени наративи” дефинишући их као места „јакних прекида ’црних рупа’, ’белина’ које се не могу открити ни даљим, ни пажљивијим читањем текста” (Вукићевић 2015: 506).

Концептом скривених наратива посебно се бавила когнитивна наратологија, па Алан Палмер тако пише о онтолошкој пукотини, Лубомир Долежел о нултој референци, а позивајући се на Изера, Долежел указује и на чињеницу да читаоци у тренуцима неодређености морају употребити сопствену имагинацију и сопствена знања како би попунили празнине у тексту (Долежел 2008: 178). Уписивање значења у пукотине повезано је са кохеренцијом наратива, што је такође био чест предмет бављења когнитивних наратолога.<sup>66</sup> Скривени наратив је често свет који читалац може, у неким ситуацијама врло лако и успешно, да реконструише и који има везе и са непосредним животним искуством. Долежел указује стога на имплицитност као на универзално својство текстова, при чему се имплицитно значење открива захваљујући логици закључивања (Исто: 181), као и конкретним људским искуствима. У том смислу еротско у себи садржи бескрајно велику имплицитност јер је иманентно људском искуству.

Потпуно смештање (скривање) сексуалног односа у елипсу често је присутно у Ранковићевим романима. У *Горском цару*, нпр. први сексуални однос између Станке и Ђурице:

„Неко неодољиво, страсно и грозничаво осећање обузе их обоје, заиграше им млада срца, испуњена неизмерном слашћу и блаженством, задрхта им цело тело, и они сами не опазише како се нађоше једно уз друго приљубљени, загрљени, занесени... Младост ступа у своја права, не разбирајући ни за прилике, ни за последице, ни за шта на свету...” (ЦД, I, 240–241).

Као да постоји граница до које се може ићи у самом приповедању – читалац види да се Станка и Ђурица приближавају, али онда се посеже за уобичајеним представљањем физиолошких стања јунака (*задрхта им тело, заиграше срца*), прекида се мисао и наводи општи коментар о одликама младости. Пишући о еротемама у овом роману, Драгана Вукићевић истиче да је приликом овог последњег сусрета, приповедач тај који почиње да се снебива и колеба у свом изразу, за разлику од јунака (Вукићевић 2011а: 34).

Псеудоелипсе „сакривају” и сцене колективног опијања у *Горском цару*:

„И отвори се бесна, разуздана пијанка. Жене се изопијаше брзо, а побратими се једва држе на столицама. Чаше звече... смеј, кикотање ... нико и не помишља на опасност. Ђурица пребацио руку преко суседе, па јој шапуће грубе изјаве, љуљајући се и поводећи главом напред и удесно” (ЦД, I, 378–379).

Прекинуте реченице, чулна доминација, опојни звуци и мириси дочаравају једну натуралистичку атмосферу физичке, али и моралне декаденције Ђуричиног лика. Ова средства искоришћена су за дочаравање колективне оргијастичке атмосфере, али кроз њену десакрализацију. Сакрална компонента оргија („архајски вид еротизма”) у којој се губе границе и потврђује живот у својеврсном религиозном заносу (в. Батај, 1980) у потпуности изостају из Ранковићевог романа: приповедачки став је етички, а оргијастичка атмосфера је само наговештена.

О сексуалној природи догађаја који су се одиграли између писара и Љубице по први пут у школи у роману *Сеоска учитељица* читаоци закључују на основу Стојанове и Гојкове

---

<sup>66</sup> Савременији наратолошки приступ кохерентности у радовима Мери Лор Рајан, Дејвида Хермана и Ричарда Герига заснива се на когнитивистичкој идеји да је за потпуно разумевање и доживљај наратива неопходно реконструисати свет приче или ментални модел, богату пројекцију целовитости ситуације у коју су utkани догађаји, ликови и њихови различито мотивисани поступци (в. Toolan: paragraph 18 <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/coherence> [19 април 2023]).

реакције. Они нису фокализатори у овом случају јер читалац не види шта они виде, о томе се не приповеда, али приповеда се о томе како ови јунаци реагују и како се осећају након што су сведочили извесном призору између Љубице и писара:

„Старцу цвокоћу зуби, нешто од зиме, а можда, а можда и са другог узрока.... Он погледа унезверена Гојка са оним простим искреним саучешћем и махну главом ка вратима.

Гојко истрча, али се после неколико секунда врати, искривљених вилица, страшних, разрогачених очију... Нешто га у грудима дави, стеже и пење се на више, ноге му клецају, у глави читав хаос...” (ЦД, II, 237).

Оно што се иза затворених врата догодило између Љубице и Пере, иако на овом месту неисписано/ неизречено, вишеструко је наговештено у роману – почев од Периног тактичког освајања, преко Стојанове и Гојкове реакције, па све до Љубичиног понашања након сексуалног односа. Често као разрешење неког скривеног односа остају докази, па тако доказ сексуалних односа између Пере и Љубице огледа се и у њеној трудноћи, која постаје нови скривени наратив.

Овај наратив је значајан за мотивацију Љубичиног односа према Гојку. Након што јој Гојко изјави љубав, она му признаје своје „благословено” стање, али ни овде не долази до изговарања трудноће, њене речи приповедач не преноси, толико је јак табу ванбрачног детета:

„Она се приближи још више, погледа га и прошапта му неколико речи... па се одмаче и стаде га посматрати... Као ножем прободен, Гојко одједном пребледе, искривише му се вилице од страшна бола, а очи се широко, зачуђено отворише” (ЦД, II, 296–297).

Само на основу физиолошких стања и реакције јунака може се закључити природа заплета. Готово потпуно скривен остаће и Љубичин побачај и мртворођено дете, потпуно десубјективизовано – „нашло се мртво” (Исто: 317).<sup>67</sup>

Најпре као фетус, а потом као мртворођенче – беба односно плод функционише у причи најпре као доказ Љубичиних сексуалних доживљаја, њене прељубничке везе што није ослобођено етичке перспективизације, а потом плод функционише и као покретач радње и развоја односа између Гојка и Љубице, док за оба јунака романа оно се трансформише у симбол страдања и несреће.

Специфичне доказе издаје, доказе еротских доживљаја Влајка са Милицом Обадовом, Љубица налази у сопственој кући на крају романа. Тада се простор дома трансформише у простор издаје, а ентеријер и предмети постају сведоци и докази о догађајима који су се ту одиграли и који се могу реконструисати на основу изгледа ентеријера који Љубица посматра. Чашице са ракијом и вином, наред по соби, разбацани јастуци са кревета и згужвани ћилим сведоче о томе да се ту јело, пило и да је дошло и до сексуалног односа што је потврђено понашањем љубавника који се загрљени гледају „мутним, пијаним очима” (ЦД, II, 369).

За разлику од друга два Ранковићева романа, у *Порушеним идеалима* сексуални однос представљен је из перспективе лика који учествује, није искоришћена друга фокализација – фокализатор је главни јунак, а да би о томе могло да се проговори, најпре се описује дубоко стање пијанства у којем је Леонтије готово несвестан дешавања око себе. Тако наратив сексуалног односа остаје присутан у фрагментима и наговештајима, описују се делићи радње; своди се на дескрипцију померања тела и чулних сензација и тек када главни јунак у зору види младо женско тело поред себе, овај наратив бива разоткривен и разрешен, а кохеренција текста остаје очувана чак и када се избегава експлицитно описивање догађаја. Читалац може да

---

<sup>67</sup> О табуу ванбрачног детета писала је Драгана Вукићевић у монографији *Бебе у постељици књижевности*. На ову тему надовезује се мотив мртвог детета, а мртворођена беба ће се појавити управо у овом Ранковићевом роману (в. Вукићевић 2021а: 38).

закључи о каквим дешавањима се у фрагментима приповеда захваљујући текстуалним и вантекстуалним индикацијама, које се постепено развијају.

Најпре се у роману описује опште славље, Леонтијево опијање и искључивање рационалности. Инсистира се на колективној оргијастичкој атмосфери која главног јунака спасава од размишљања, чиме се искључује рационализација поступака. Описује се једна узбуркана, опијена, весела и разуздана маса у којој се више не разазнају појединци. Потом се узгредно пружају информације о неком, за Леонтија скривеном плану који је наговештен у значајној размени погледа између Никифора и Василијана – сви ови елементи представљају знаке читаоцима о природи догађаја који ће уследити.

Стање пијанства се повећава, тело одбија послушност, чула доминирају, слике и звуци се преплићу, појављује се „паучинаста измаглица” пред Леонтијевим очима и он освешћује сопствено стање које му се допада као крајња супротност животној празнини коју је вечито осећао. Упркос чулној дифузности, алкохол овде нема функцију анестезирања, већ супротно – он јунака буди из полумртвог живота, док, с друге стране, на нивоу наративне технике експлицитност еротског мотивише се избором фокализаторске инстанце, јунаком који у стању пијанства допушта нагонском бићу да се испољи.

Следи убрзо свест о присуству жена – звук женског смеха и асоцијативно повезивање неодређеног мириса са мирисом намазане сестрине косе, као и долазак до сламе где ће се лећи упућује на еротско-сексуалну природу догађаја. Мотив сестринске косе повезан је са искључивањем јунакове моћи рационализације и са несвесним асоцијативним повезивањем, али овде ипак не препознајемо одлике инцестуозног ероса. На крају, Ранковићев приповедач представља приближавање жени, додире, почетак самог сексуалног односа који је само наговештен кроз померање тела и тактилне осећаје које доживљава главни јунак (мирис косе и сламе, падање, топлота, померање и нагињање, летење, смирај):

„Леонтије пружа руке напред и у страху хвата се за нешто покретно, миришљаво, врело, у сну не може да разазна шта је... Сву тежину тела преноси напред... И одједном осећа да под њим нестаје земље..он лети или пада, а око њега шушти и мирише слама и намазана коса...”(ЦД, III, 341).

Александар Петров у књизи *Еротика и књижевност (српска и светска)* указује на значајан текст руске научнице Анастасије Димитровне Петрове, „Француски еротички роман. Неке особености жанра”, објављен у часопису *Страна књижевност* 2012. године. Како Петров објашњава, руска научница је издвојила одлике еротичке прозе, уз значајан закључак да синтакса игра велику улогу у разликовању мушког и женског начела у тексту, или пак у представљању оргазма (усклици, тачкице, делови речи и реченица) или мастурбације (дуги монолози) (према Петров 2021: 40). Уколико се ослонимо на овакво одређење, примећујемо да је приликом приказивања сексуалног односа у Ранковићевом тексту присутан управо велики број фрагментираних, прекинутих реченица, усклика, тачкица и таутологија (понављања попут *љуља љуља, мирише мирише, лети, лети*) пре коначног смираја и тишине. Можемо ли претпоставити да је тај коначни смирај тренутак оргазма, врхунца који достиже главни јунак романа, а све остало део његовог унутрашњег говора или је ова фрагментарност само одраз колебања приповедача да довољно отворено и непосредно опише сексуални однос који се у претходној књижевној традицији, по правилу, остављао у потпуности у белини између редова? Јутро доноси разрешење и недвосмислени доказ о одиграним догађајима. Индикативно је и да се сам јунак у полусну блажено смеши, присећајући се неких пријатних слика пре него што постане свестан одиграних дешавања. Само освешћивање болно је и трагично, а као непобитни доказ приказује се женско тело које лежи поред њега у слами које опет није у тексту непосредно присутно, већ Леонтије посматра како се пред њим „ваља некаква шарена крпа, тканина” (ЦД, III, 342). Тканина тако постаје замена за женско тело јер јунакову ужаснутост прати и неизрецивост самих догађаја која утиче и на приповедача.



Пратећи живот главног лика у роману, у распону од тридесетак година, уз увид у унутрашња превирања, сумње и идеале Љубомира/ Леонтија, ни његово прво сексуално искуство није представљено из перспективе других ликова (што је био случај у осталим Ранковићевим романима). С обзиром на значај који тај догађај има за живот главног јунака и даљи развој радње, он није могао остати у потпуности сакривен у елипси. Било је најпре неопходно мотивисати стање Леонтија пре односа (описи дубоког пијанства и немогућност размишљања), а потом одређеним реторичким средствима, који су у складу са помућеним стањем свести главног јунака (елипсе, фрагментарне реченице, дифузност чула, таутологија, усклици, прекинуте мисли и прекинуте реченице – интерпункцијски знаци који сведоче о унутрашњем растројству јунака), приповедач истовремено скрива и упућује на сексуалну природу догађаја, о којем још увек није могао/ смео/ умео/ желео другачије да приповеда.

У Ранковићевом роману у питању је, дакле, псеудоелипса јер сексуални однос фрагментирано опстаје у тексту, али не остаје сасвим јасно када је до односа дошло и да ли описивање померања тела, мирисних и тактилних сензација заправо представља опис самог сексуалног чина, или само онога што му претходи, док сам чин, у складу са претходном литерарном традицијом, остаје потпуно сакривен, неизречен, али несумњиво актуализован у свету приче. Кохеренција текста није прекинута ни у једном тренутку, јер захваљујући инсинуацијама у тексту читаоцима је потпуно јасно какви догађаји се предочавају.

### 5. 3. Виртуелни наративи: неостварена, „права” љубав

Питање о томе шта је „права” љубав за јунаке Ранковићевих романа уско је повезано са њеним одсуством и немогућношћу њеног остварења у Ранковићевим романескним световима. Одговор на питање о правој љубави може се назрети кроз интимне поразе које јунаци доживљавају јер све оно што перципирају као праву љубав или ће бити изокренуто на наличје (Станкина и Љубичина страсна љубав), или потпуно одсутно (Гојкова и Љубичина представа о светлој и узвишеној љубави из књига, Ђуричина мисао о спасоносној љубави), или пак недоступно, јунацима недостижно (брачно-породична или хришћанска љубав у *Порушеним идеалима*).

Концепт „праве” љубави која је једна и једина, незаборавна, доживотна долази до изражаја у *Сеоској учитељици*. Када Љубица сазнаје да је Влајко удовац, она се чуди како је могуће да Влајко говори о жениној смрти и смеје се. У Љубичиној свести за изгубљеном правом љубави пати се заувек, а живот без ње губи смисао, чиме се сведочи о личним уверењима сеоске учитељице, те ће и њен крај бити утолико трагичнији.

У зависности од тематике романа и карактеризације јунака, у праву љубав уписивали су се различити садржаји, али она је углавном почивала на идеализујућем концепту љубави који почива на безусловности и апсолутном прихватању. У питању је монолитна концепција, која је више затвореног него дијалогског типа и која би подразумевала превасходно оданост, верност (до смрти) и послушност, а не разумевање, дијалог или прихватање различитости. Оваква концепција постоји као идеал Ранковићевих јунака, али је и непогрешиво одсутна из актуализованог света приче.

Пратећи испољавање љубавног и еротског дискурса у Ранковићевим романима примећујемо значајно присуство маштања јунака о љубави и светлој будућности, или туге због пропуштених прилика, неостварених жеља, креирање сценарија који су се могли одиграти, али нису итд. Све ове неактуализоване приче представљају виртуелне наративе у роману, који су у функцији карактеризације ликова с једне стране, уз добро осликавање динамике њихових међусобних односа и мимоилазних путева којим се крећу, а с друге они указују на суштинско одсуство исцелитељског својства љубави из реалности приче, мисао о томе постоји само у

виртуелном наративу. Пунозначност живота и права љубав присутни су само као идеали у виртуелним наративима, те могу бити исписани/ ишчитани једино кроз своје одсуство.<sup>68</sup>

Пре сагледавања најзначајнијих виртуелних наратива повезаних са љубавним и/или еротским дискурсом, осврнућемо се на основне теоријске поставке повезане са овим концептом. Виртуелни наратив као термин у наратологију уводи Мери Лор Рајан,<sup>69</sup> али је овај концепт повезан и са теоријом могућих светова, која је почела да се развија у другој половини XX века,<sup>70</sup> на виртуелне аспекте наратива указали су и Џералд Принс (посебно преко појма контраприповести (disnarrated), уз неисприповедано/ nonnarrated и неприповедиво/ nonnarratable)<sup>71</sup> и Дејвид Херман (преко термина „хипотетичка фокализација” в. Herman 2004: 303), док Лубомир Долежел пише о „виртуалном домену” као „домену неаутентизованих могућности” у шта спадају уверења, визуре, илузије јунака (Долежел 2008: 160). Ослањајући се на теоријско-методолошке поставке наведених теоретичара, у оквиру наратолошких истраживања у српској науци о књижевности посебан допринос дефиницији и разумевању виртуелног наратива пружила је Снежана Милосављевић Милић, те приликом тумачења Ранковићевог романа, позиваћемо се преваходно на њена објашњења и категоризацију образложену у монографији *Виртуелни наратив: огледи из когнитивне наратологије*.

Виртуелни наратив као наратив неактуализованог света приче, према категоризацији Снежане Милосављевић Милић обухвата следеће подврсте: „1) периферна могућа прича чије би подврсте биле контрачињенице и хипотетичка фокализација; 2) наративне негације; 3) поређења; 4) симулирани наративи” (Милосављевић Милић 2016: 42). Имплицитно ширење виртуелног наратива праћено је често употребом три тачке, што је у великој мери присутно у Ранковићевој прози.<sup>72</sup>

---

<sup>68</sup> Јован Деретић исправно примећује да је централни мотив свих Ранковићевих романа управо мотив порушених идеала, који је обележио не само Љубомиров лик, већ и Ђурицу и Љубицу, док је основни конфликт у Ранковићевих романескним остварењима управо опозиција идеали: стварност (Деретић 1981: 177).

<sup>69</sup> „Виртуелно у наративном универзуму постоји у мислима ликова. Наратив подразумева првенствено људску (или људској блиску) радњу, а радња је одређена учешћем ума у спољашњој стварности” (Ryan 1991: 110). (Наш превод, оригинал: „The virtual in the narrative universe exists in the thoughts of characters. Narrative concerns primarily human (or human-like) action, and action is determined by the mind's involvement with external reality”, нав. дело).

<sup>70</sup> Средином седамдесетих година прошлог века, теорија могућих светова прилагођена је разумевању и тумачењу фикцијских светова захваљујући текстовима Дејвида Луиса, Умберта Ека, Томаса Павела, Лубомира Долежела, Мери Лор Рајан, а значајан допринос дали су и теоретичари попут Алана Палмера, Хилари Даненберг, Јурија Марголина итд. Условно, могуће је издвојити два приступа односно два основна схватања актуализованог света („theories of actuality“): према првом (апсолутичком схватању) актуализовани свет онтолошки се разликује од могућих јер само њега одликује аутономна егзистенција, док су сви остали светови продукт менталних активности попут снова, фантазија, предвиђања, обећања и сл. Према другом приступу (који се заснива на ставовима Дејвида Луиса), актуализовани свет је онај свет у којем постоји једно „ја“, тако да сви могући светови постају актуализовани у односу на говорнике који у њима обитавају и сви су „реални“, али не истовремено и не са свих тачака гледишта, већ само са једне (Ryan, paragraph 3, <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/possible-worlds> 16. March 2023).

<sup>71</sup> Контраприповедано (disnarrated) односи се на делове приповести који се „експлицитно баве и упућују на оно што се није десило” (Принс 2011: 92). Наведеним појмовима Принс се детаљније бавио у монографији *Narrative as Theme: Studies in French Fiction* (1992).

<sup>72</sup> Најизраженије функције које карактеришу виртуелни наратив су 1. креирање наративних алтернатива, 2. конституисање и динамика заплета приче, 3. жанровска модификација (уметнути светови функционишу као дигресије или епизоде), 4. реторичка и/ или интерпретативна функција у виду иронијске дистанца или емпатије, док на плану ликова оне служе за стварање менталних двојника или апокрифних биографија јунака (Милосављевић Милић 2016: 101–107).

Најчешће се маштања и жеље јунака у Ранковићевим романима манифестују кроз *контраприповести*. Контраприповест се односи на креирање алтернативне стварности, било да је у питању неостварена прошлост (боља или гора могућност од актуализоване) или визија будућих збивања – неостварене жеље, маштања, страхови, очекивања итд. (Исто: 42–43). Контраприповест је присутна када Ђурица у *Горском цару*, на почетку романа стрепи од могућег Станкиног одбијања или када касније машта о двоструком животу са две жене. У оквиру тог виртуелног наратива развијају се Ђуричина маштања о предавању страстима са једном проститутком из Београда, којој се чак ни име не зна, осим да је зову Маца – што може бити и ласциван надимак. Ђурици импонује што је она као „молвана” и заноси се тиме да ће га пратити свуда, конструише филм у којем јој изнајмљује кућу, уз тајновите ноћне посете и притом му годи да је сматра својим власништвом, те јој отуд и тражи да се више не подаје другим мушкарцима. Илустративно је његово одушевљење због поседовања две жене – једне која је венчана, да га прати на тешком путу, „као верно псето”, и друге која би била за страсна уживања. Занимљиво је како приликом Ђуричиних размишљања о Станки, сам приповедач осећа потребу да се, иако је у питању доживљени говор, ипак огради од мисли и осећања лика, те у загради оставља коментар: „тако је он мислио” (ЦД, I, 341) – као да се уз Ђуричино падање у грех и његово конвертовање у правог злочинца, повећава и потреба приповедача (а и читаоца) да се од оваквог јунака дистанцирају. Нарушавање патријархалног кода мора бити праћено оштром осудом приповедача – с аспекта еротског Ђурица прати своје жеље и еротско је у овом случају аморално, али приповедач заузима друго становиште. Коментар „тако је он мислио” представља заправо вишак јер је већ очигледан тип односа који је приповедач заузео (патријархално-морални код), те је сувишна потреба да се још очигледније истакне такав однос као развратан.

Тема разврата честа је тема еротолошких анализа. Михаил Епштејн, пишући превасходно о ликовима Достојевског, указује на основне разлике између разврата и сладострашћа, као и између лика развратника и лика сладострасника: „Сладострашће је нагомилавање задовољстава, њихово апсорбовање у себе, кључање уживањима. Разврат је траћење и испражњавање себе” (Епштејн 2009: 126).<sup>73</sup> У извесној мери у Ранковићевом *Горском цару* приказује се Ђуричино постепено одавање разврату, које почиње већ у кафанским атмосферама Београда, а врхуни у оргијастичким журкама са Новицом, што је повезано са коначним одбацивањем Станке. С друге стране, у Ранковићевим романима не проналазимо примере сладострашћа, док ће ликови сладострасници у већој мери бити присутни у прози Боре Станковића.

Слична контраприповести јесте *хипотетичка фокализација* коју карактерише отварање нереализованих алтернатива. У питању је „употреба хипотезе од стране приповедача или лика о томе шта би могло бити или шта би се могло перципирати из одређене перспективе, уколико би постојао неко ко би користио ту перспективу” (Милосављевић Милић 2016: 45). Она долази до изражаја када Ђурица са временске дистанце разматра свој однос са Станком:

„Болан, Станка Радоњића!... Улетео бих онда кроз кишу од куршума, прескочио бих ватру и воду да до ње дођем, да ме само онако погледа и да се онако осмехне, као онда, првих дана... А сад? ... Тхе, нисам онда знао за боље, а сад знам...” (ЦД, I, 345).

Промена која се одиграла у самом лику утиче на промену перспективизације, те и на креирање виртуелног наратива, једне неостварене могућности у којој је Ђурица слободан за блудне авантуре. Сличан пример који сведочи о дубини Ђуричиних заблуда, присутан је након коначне расправе са Станком када је главни јунак сигуран да ће се она вратити: „Нека је,

<sup>73</sup> О сладострашћу и разврату, у једном другачијем приступу, пише и Николај Берђајев, истичући да „сладострашће само по себи није развратно. Развратно је само сладострашће које раздваја, а света је слатка страст сједињавања” (Берђајев 2016: 122).

вратиће се она сутра мирнија од овце!” (Исто: 386). Да има другу перспективу (коју има приповедач или читалац), Ђурица не би замишљао Станкин повратак – између њих је већ створен дубок јаз и присутно је потпуно неразумевање и непрепознавање другог бића.

Значајан и за композицију романа *Горски цар* и за смисао приче у којој је све изокренуто (хајдук није јунак, већ убица) јесте *симулирани наратив* Ђуричиног и Станкиног венчања.<sup>74</sup> У симулираном наративу постоји јасна супротност између оног што је показано а лажно и оног што је скривено а истинито: „Овај тип наратива означава такав облик деловања ликова када се они претварају, свесно стварајући привид реалног” (Милосављевић Милић 2016: 43–44). У Ранковићевом роману то је позната сцена венчања иако Станка и Ђурица у том тренутку верују у аутентичност догађаја. Догађаји који се описују подсећају на обичаје приликом црквеног венчања – свештеник поставља младенце пред олтаром, везује им руке и нешто чита. Међутим, темпо читања се мења, уз успоравање и убрзавање, заједно са тоном гласа који такође варира од високих до дубоких тонова; речи се изговарају спојено и без предах, уз мумлање тако да њихов смисао тренутно остаје неоткривен.

У оквиру овог симулираног наратива, постоји још један, једна хипотетичка фокализација у којој се из перспективе Пантовца тумачи попова молитва. Овом приликом до изражаја долазе и комични елементи јер Пантовац успева да разуме само реч *бјеси* од попове молитве, те покушава да докучи да ли то у тексту стоји *јеси* што поп погрешно чита, или пак то поп покушава да пошаље ђаку поруку: *бјежи!* Праву истину читалац сазнаје касније у извештају самог попа и тако се наведени симулирани наратив разрешава и открива онај реални, оно што је главним јунацима остало скривено и што Пантовац није могао да дешифрује – свештеник се све време молио Светом Василију за спасење њихових душа: „иже јест на одержимих бјесом” (ЦД, I, 272). Овај симулирани наратив ипак није представљен само у комичном тону, он је и трагичан јер је у великом расколу са Ђуричиним и Станкиним замишљањима о самом чину венчања, а с друге стране он није лишен друштвено-ангажоване критике и ироније јер се венчање одржава под принудом и са упереним пушкама.

Љубав као могућност постоји само у домену виртуелног, остаје заувек неостварена и неостварива могућност, чега је и Ђурица свестан у тренутку венчања. Скица замишљеног у функцији је наглашавања онога што је из реалности одсутно – нема топлот сунца, нема званица, не игра се коло, мајка и сестра нису ту, нико му се не смеши. Присутан је исувише велики раскол између актуализованог и неоствареног света, између онога о чему се маштало, за чим се жудело и Ђуричине реалности, која је такође лаж јер је читаво венчање фарса.

У *Горском цару* присутан је и велики број негација које се односе на оне елементе приче који изричито исказују оно што се није десило, попут могућег другачијег пута за Ђурицу: „Још за ово време, под утицајем каквих лепих очију, он се могао изменити, могао је постати други човек. Али такве га очи не погледаше” (Исто: 147). Последња шанса коју Ђурици даје Станка такође представља могућност једног света који је негиран: „Полако ухвати руком дрвену ручицу на вратима, очекујући неће ли чути страшно кајање љубљеног човека, али иза ње беше мртва тишина...” (Исто: 385). Овде се негира једна могућност покајања и помирења, јер приповедајући о ономе што се није десило, негирано се актуализује у свету приче (в. Милосављевић Милић 2016: 54).

---

<sup>74</sup> У роману је присутан лажни брак, лажно партнерство, лажно пријатељство, лажна представа херојства и слободе, па се *Горски цар* може читати као „инверзија епско-патријархалног модела света” (Вукићевић 2003: 145).

Позната Станкина представа о *горском цару* такође представља једну врсту виртуелног наратива јер херојски елемент није нимало актуализован. Своју иронијску представу синтагма *горски цар* добиће у исказу самог Ђурице:

„— Знаш... ја сам и тамо, у Београду, све тако.... хи-хи-хи... А што сам оставио једно варошче тамо, бре, побро, као горска вила! Обећа ми да ће доћи, чим је зовнем...

— А Станка, болан, шта ти она вели?

— Хе... шта ће рећи!... мо-р-ра да слуша без р-р-разговора... Ја сам госа... горски цар!.. — стаде он да заплеће” (ЦД, I, 376–377).

Синтагма *горски цар* сада је присутна у лакрдијашком, гротескном контексту – пијани Ђурица, који не може да се одржава на сопственим ногама, злочинац и убица, који од алкохола заплиће језиком не може бити даље од оне слике коју Станка конструише када га први пут тако именује, па се уз ову сцену открива сва трагика и иронија наслова Ранковићевог романа. Овој инверзији придружује се још једна која се односи на горску вилу – док су се раније особине горске виле у Ђуричиној визији приписивале Станки, при крају романа горска вила је београдска проститутка.

Са еротолошког аспекта, виртуелни наративи су значајни за праћење наративних алтернатива, представе онога што је могло бити, они осликавају мене и динамику односа између главних јунака који постепено губе емпатију, разумевање једно за друго. Од самог почетка романа *Сеоска учитељица*, Љубица је описана као изразито лепа жена и читалац очекује развијање неких романтичних односа или осећања између сеоских учитеља. Међутим, истакнут је контраст између главних ликова и на пропаст је осуђена било каква љубавна веза између њих. Радослав Ераковић запажа да је могућност завођења осујећена на самом почетку романа у унутрашњим монолозима главне јунакиње која је дубоко разочарана Гојковим физичким изгледом и понашањем (Ераковић 2019: 203).

Велики је контраст, дакле, између маштања главних јунака и реалности у којој су се обрели – док Љубица жали за тим што Гојко није другачији, Гојко замишља како се између њих рађа љубав, како добија стално запослење, како започињу идилични породични живот. С друге стране, Љубици одговара једино Гојков благи, „мекани” карактер, на основу чега се може закључити да и Љубица улази у ред „јаких” Ранковићевих јунакиња које су кобне за „мекане” мушкарце (попут генерације жена из приповетке „Стари врускавац”). У питању су јунаци који имају потпуно супротне животне ставове и представе о љубави. О томе сведоче и различити виртуелни наративи које ови јунаци развијају, као и потпуно опозитна виђења и доживљаји реалности коју деле. Како бисмо сликовито представили ова мимоилагања, сагледаћемо их паралелно у табели:

Табела 3: динамика односа између Љубице и Гојка (*Сеоска учитељица*)

Љубица	Гојко
„»Па он бар да је друкчији!«... да је онакав, како је она замишљала свога нежењена колегу, не би јој тешко падале остале незгоде. [...] Буд је такав, па још привремени !... Али не мари; види се да ће бити мекши од воска: она ће моћи поступати по својој вољи; он јој бар неће бити на сметњи” (ЦД, II, 134–135).	„»А после, Боже мој, кад би се залегла љубав, она права љубав, што је песници певају, што сав свет о њој говори... па ја и она — муж и жена!... Разуме се већ: ја сам постао сталан, положио практични испит, па гледам ко је срећнији од мене!” (ЦД, II, 139).

<p>„Сад да идемо у школу, да радимо, настави она, поправљајући разбарушену косу рукама и гледајући болно, очајно, као да је овога часа сахранила све наде и снове своје, као да је сад тек изгубила младост и све... Као да је осуђена на вечито заточење” (ЦД, II, 304).</p>	<p>„Та зар она да буде његова, <i>она!</i>... Гледаше је некад као полубога, и мишљаше који ли ће смртник бити срећан да је назове својом... А сад... јесу ли ово њене руке савијене око његова врата?... Да ли то њене груди тако бурно дишу на његовим грудима?... Је ли се то збиља већ <i>свршило</i> ?...” (ЦД, II, 303).</p>
---	--

С једне стране узбуђеност и љубав, с друге одбојност (физичка и психичка, емотивна), с једне нада у светлу и бољу будућност, с друге осећање заробљености. Управо ова драстична непомирљивост животних визија одвешће јунаке у деструкцију и аутодеструкцију. Посматрајући динамику односа између Гојка и Љубице, Светлана Велмар Јанковић указује на неколико „полуга” које покрећу радњу у роману. Као једну полугу ова ауторка издваја Гојкову љубав према Љубици, док би се друга полуга односила на одбојност коју јунакиња осећа према сеоском учитељу: „Обе полуге су довољне, романописац их је згодно укрестио и може да, укрштањем, разгори пламен сукобљавања међу њима који се претвара у ватру уништавања и самоуништавања” (Велмар Јанковић 2013: 187). На сличном трагу, за Радослава Ераковића однос између Гојка и Љубице представља „(ауто)деструктивну симбиозу безусловне љубави и патолошке мржње” (Ераковић 2019: 204).

Гојко постаје оно Љубичино огледало у којем, за разлику од Пере, нема златног сата да засветлуца и пружи лажни сјај. Оваква тумачења поступака ликова налазе упориште у тенденцијама и Гојка и Љубице ка негацији и самообмањивању – од маштарија о неком лепшем животу (Гојко након откривене прељубе, као и писар, замишља како са Љубицом одлази у Америку), па све до Гојкове смрти, коју опет у посебном виду самообмане Љубица доживљава као ослобађање и верује у свој заслужени *хепиенд*. О тој самообмани, па чак и (ауто)деструкцији којој су оба јунака склона сведочи и чињеница да Гојко пристаје да се ожени Љубицом, потом не примећује да га она вара, чак се радује Влајковим посетама, док су с Љубичине стране присутне заблуде о могућој срећи у браку са Влајком.

У немогућности јунака да се у љубави прожму и исцеле лежи трагика и модерност Ранковићевих романа. Мисао да нешто неодређено (*оно*) утиче на поступке јунака и да то *нешто* вечито недостаје за срећу може се повезати са препознатим неоромантичарским елементима у прози овог аутора, нуминозном мотивацијом, али и са променом поетичке парадигме коју доноси XX век. Осећање усамљености које је последица новоосвојеног индивидуализма, доживљај бачености у свет, у таму и равнодушност, посебно ће се развијати у романима на прелазу века, а ерос (суспрегнути или ослобођени) у томе имаће значајну улогу.

### III БОРИСАВ СТАНКОВИЋ

Године када умире Светолик Ранковић (1899) прва приповедачка збирка **Борисава Станковића**<sup>75</sup>, *Из старог јеванђеља*, појављује се на српском књижевном хоризонту. У тренутку када су, према оцени Бранка Лазаревића, српска реалистичка приповетка и роман достигли свој врхунац и када је њихов квалитет почео да опада уношењем тенденциозних и политичких нота (в. Лазаревић 1937: 56), Борисав Станковић доноси једно ново аутентично књижевно осећање и израз, унесећи „сензације боје и звука” (Дучић 2001: 159) у српску књижевност почетком XX века.

У питању је писац чије је литерарно стваралаштво постало предмет бројних научно-критичких чланака, студија, монографија, магистарских и докторских дисертација од почетка XX века до савремених истраживања у XXI веку.<sup>76</sup> Његовом делу приступано је са различитих аспеката (културолошког, нараторолошког, књижевног, језичко-стилистичко, феноменолошког, психоаналитичког,<sup>77</sup> ...), бројне су публикације (зборници, монографије) у целини посвећене Станковићевим уметничким остварењима,<sup>78</sup> а многобројни су и научно-критички чланци објављени у периодици.

---

<sup>75</sup> Борисав Станковић рођен је 1875. или 1876. године у Врању (Љиљана Пешикан Љуштановић наводи 1876. као годину рођења према сведочењу Станковићеве кћерке Станке в. Пешикан Љуштановић 2008б: 395; о датуму и години рођења детаљније је писао Риста Симоновић, разгледајући и Станковићева лична документа, где као потенцијалну годину рођења наводи и 1874. в. Симоновић 1968: 6), од оца Стојана, обућара, и мајке Васке. Након ране очеве, а потом и мајчине смрти (1881. и 1883. године) бригу о њему преузела је очева мајка, баба Злата. Након основног школовања и гимназије, Станковић је завршио Правни факултет у Београду, а радио је као практикант и у Државној штампарији, Министарству просвете, Министарству иностраних послова, Министарству финансија, касније је постављен за референта црквеног одељења у Министарству просвете и вера. Као посланик овог Министарства током Првог светског рата, 1915. године повлачио се у Ниш са моштима Стефана Првовенчаног (Бајац 2016: 248). У Подгорици је био заробљен и послат у Дервенту, а ангажманом Косте Хермана ослобођен је и враћен у Београд, где је писао културну рубрику у *Београдским новинама* због чега је касније нападан и критикован као издајник због сарадње са окупатором (Исто: 248). Преминуо је 1927. године.

<sup>76</sup> Богато и разноврсно књижевно дело Борисава Станковића било је делимично или у потпуности предмет различитих докторских дисертација, те су се у његовом стваралаштву проучавали ономастички слојеви и дијалекатска подлога (в. Божић Синчук, 2020), његовим књижевним јунацима приступало се са становишта сукоба између индивидуализма и патријархалности (в. Милашиновић, 2015), тумачили су се видови представљања патријархалног друштва (в. Чолак, 2013), разматрали су се наративни поступци у његовим делима (в. Јовановић, 2014), или су се пратили појединачни мотиви попут мотива отуђености (в. Бајац, 2016). За нашу тему изузетно је значајна докторска дисертација Јоване Николић која је у потпуности посвећена еротолошком читању Станковићевог дела: *Еротизам у књижевном стваралаштву Борисава Станковића* (в. Николић, 2021).

<sup>77</sup> Изучавање ероса у Станковићевом стваралаштву често се заснивало на психоаналитичком приступу. Владета Јеротић истиче да је у Станковићевим делима присутан „*mapicos egos*” који се испољава у виду вечито неостварене помамне жудње (Јеротић 2010: 180). Психоаналитичка истраживања Станковићевог стваралаштва многобројна су и она углавном тематизују еротско и сексуално у његовим делима у светлу Фројдових закључака (в. Панић, 1985; Јеротић, 2010) у радовима Светлане Милашиновић, Сунчице Стојановић, Рашка Јовановића. У психоаналитичком кључу у наведеним радовима тумаче се инцестуозни односи, хомосексуалност, сексуална репресија и сублимација, тумачење снова и фантазија јунака, описи аутоеротизма итд.

<sup>78</sup> Зборник *Дело Боре Станковића у своје и данашњем времену* (1978) и новијег датума зборник *Борисав Станковић у Врањском гласнику* (2010) доносе низ значајних текстова о књижевном стваралаштву Борисава Станковића, а на изабране радове из ових зборника упутићемо приликом тумачења појединачних аспеката романа. Поред зборника, многобројне су и монографије посвећене Станковићевом делу. Једна од њих долази из пера Владимира Јовичића, *Уметност Борисава Станковића*, у којој аутор разматра питања стила, композиције, приповедачке технике, мотива, као и поступака изградње ликова; као посебно значајна разматрања постављају се поглавља о улози музике у Станковићевим делима, о својеврсном ритму његове прозе, као и функције песме и певања у Станковићевом стваралаштву (в. Јовичић, 1979). Душан Маринковић у монографији посвећеној прозном стваралаштву Борисава Станковића дефинише поетичке одлике Станковићеве новелистике, посебна

У већини текстова посвећеним Станковићевом књижевном стваралаштву истиче се његова специфична књижевно-историјска позиција, уз разматрање иновација на плану приповедачких поступака, мотивско-тематског репертоара, општег осећања које његово дело доноси у тренутку свог појављивања, као и сагледавање утицаја који је имао на писце који су уследили. Од првих критичких осврта до текстова новијег датума најчешће се Станковићево дело поставља у однос са савременицима у контексту једне поетике која је на издаху (реализам) и друге која започиње свој живот (модерна). Поједини историчари књижевности доводе у однос Ранковићево и Станковићево стваралаштво, па тако Радован Вучковић повезује Ранковићеву приповетку *Јесење слике* и Станковићеву *Увелу ружу* преко заједничког исповедног и интимног тона који подразумева дневничка форма, али док је Ранковић ишао у правцу представљања идиличних сеоских слика, Станковић је фокус ставио на унутрашњу љубавну драму главног јунака (в. Вучковић 2014: 250). Од првобитног стављања у контекст реалистичке поетике, у делу Борисава Станковића временом се све више указивало на прекретничке знаке модерне.<sup>79</sup> У том смислу, истицала се синкретичност његовог књижевног стваралаштва, која се огледала и у композиционо-стилским одликама, тематици, представи света, чиме се потврђује *превратничка* улога Борисава Станковића у историји српске књижевности (Пешикан Љуштановић 2008а: 5–6).

Док је код Светолика Ранковића присуство ероса и бављење еротским темама у његовом стваралаштву било углавном узгредно обрађивано (изузев неколико текстова који су поставили тему ероса или љубави у фокус истраживачке пажње, које смо претходно издвојили), у књижевно-научном приступу делима Борисава Станковића, од њиховог појављивања до данас, истицало се управо присуство еротске тематике и мотива. Отуд се овај писац одређивао као *песник љубави* и *витез срца* (Дучић 2001: 130), а његово дело као *палата љубави* (Лазаревић 1937: 62), уз широк спектар емоција које прате ерос: „на уметничком Олимпу он види само једног бога, Ероса; у златним мајданима људске душе он је открио само једну племениту руду, и копа само њу, љубав” (Кашанин 1983: 41). Поред тога, од раних проучавања указује се на специфичне оријенталне елементе приликом обраде љубавних мотива у Станковићевом стваралаштву: „смеса словенске мекоте са азиском дивљином; судар Истока и Запада” (Исто: 41), затим скретала се пажња на специфична осећања дерта и севдаха, сладострашћа, утицај севдалинки и сл. (в. Дучић, 2001; Лазаревић, 1937; Кашанин, 1983 и др.). Међутим, колико год да је хваљена Станковићева техника у бављењу љубавном тематиком,

---

поглавља баве се *Божијим људима* и *Нечистом крви*, при чему је пажња посвећена наративним поступцима, композицији и временско-просторним особинама овог Станковићевог романа. Поред тога, једно поглавље наведене монографије посвећено је и недовршеним романима, као и Станковићевој фељтонистици (в. Маринковић, 2010). Међу новијим истраживањима издваја се и наратолошки приступ Станковићевој прози у радовима Снежане Милосављевић Милић, као и у монографији ове ауторке *Отпори и прекорачења: поетика приповедања Боре Станковића* (2013).

<sup>79</sup> Јован Деретић Станковића сврстава међу „млађе реалисте” уз Ћипика и Кочића, а његов реализам одређује као „субјективни, поетски реализам” који је у његовој прози достигао свој врхунац (од Лазаревића, преко Ранковића до Станковића), при чему као дистинктивно обележје Станковићеве прозе издваја израженију психологију јунака (Деретић 1981: 210). Пишући о наративним поступцима у *Нечистој крви*, Снежана Милосављевић Милић посебно издваја присуство (1) приповедања са унутрашњом фокализацијом, (2) директног и индиректног монолога, (3) итеративног приповедања и (4) виртуелног наратива, што су све поступци видљиви у прози српских реалиста крајем XIX века (посебно код Лазе Лазаревића и Светолика Ранковића), али код Станковића ови поступци прерастају у „конститутивне чиниоце једног новог наративног модела и једне особене станковићевске поетике приповедања” (Милосављевић Милић 2011: 184). О смени стилских парадигми крајем XIX и почетком XX века писано је опширно у литератури (у истраживањима Предрага Палавестре, Радована Вучковића, Драгише Живковића, Милана Недића, Слободанке Пековић, Леона Којена и др.), при чему долази до изражаја гранична и прекретничка улога Станковићевог дела, те се у истраживањима новијег датума његово књижевно стваралаштво тумачи управо из контекста српске модерне.



емотивна пуноћа и изражајност његових књижевних остварења, ова одлика је најчешће представљана и као основна мана његовог књижевног стваралаштва:<sup>80</sup>

„У исти мах у том је и његова сиротиња: ми не знамо шта ти људи мисле о смрти, о природи, о Богу, а још мање какве одговоре на то питање даје интегрална душа српског народа. Место да чујемо оркестар осећаја, нама је засвирао један инструмент - несумњиво, савршен, али тек један” (Кашанин 1983: 43).

Поменути *оркестар осећаја* чини нам се да је управо Светолик Ранковић покушавао да представи у својим романима, те отуд и разноврсно прожимање еротског са многим другим животним сферама ликова, при чему се открива и њихова психологија, и социјална мотивација, и њихови идеали. Међутим, управо због овог покушаја свеобухватности долази до проклизавања у правцу тенденциозности или морализовања, која делују уметнички неуверљиво. Иако је попут Светолика Ранковића и Борисав Станковић у својим делима супростављао еротско и етичко, он није ишао у правцу тенденциозности или друштвеног ангажмана, већ се окретао ка интимности јунака (Милосављевић Милић 2013б: 55). Јован Деретић изражава сасвим супротан став од Кашаниновог, истичући да је еротско само један сегмент Станковићевог књижевног стваралаштва – изузетно значајан сегмент, али онај који није циљ сам по себи, већ се од еротског иде ка целокупном приказивању човека које обухвата и сложене биолошке, психолошке и социјалне елементе (Деретић 2010: 189). Међу новијим истраживањима издвајају се и монографије Марије Грујић (*Род и култура фрагментарности* и *Разумети Бору Станковића: проза интимних реалности*), која истиче да Станковићевог приповедача превасходно интересује интроспекција у доживљајни и емотивни свет јунака (Грујић 2022: 85).

Биће потребан, дакле, један дијахронијски поглед и временска дистанцираност како би се показала прекретничка улога књижевног дела Борисава Станковића за развој српске еротске књижевности. Иако је Светолик Ранковић био на том путу, тек је Станковић успео у потпуности да књижевно осветли сексуалност жене и богатство унутрашњих еротских светова јунака, као и различите манифестације еротског, уз разноврсне технике пројављивања ероса у књижевном тексту, те је у складу са тим дао немерљив допринос развоју реторике ероса у српској књижевности. Ове различитости у односу на савременике и сам писац истиче у познатом разговору са Бранимиром Ћосићем:

„Код Ускоковића, ако се сећате, има једно место, мислим у *Дошљацима*, где тако неки студенти поваљују неке студенткиње. И он, да би остао 'у стилу', напише просто на том месту: 'И они пређоше границу'... То је Скерлићев грех. Нема ту, брајко, да они тамо 'прелазе границу', јер то не значи ништа, то је новинарска фраза. Има да се буде у таквим тренуцима или уметник или да се оде у порнографију. Они који немају снаге или одлазе у порнографију или у 'стил'" (према Ћосић 2002: 33–34).

Писац овде управо упућује на тактике сакривања еротског говора односно на устаљену употребу елипсе, или шифрованог, криптограмског говора када помиње „стил”. На другој страни опасност лежи у порнографији – с једне стране стил односно избегавање које је за Станковића вид уметничког кукавичлука, а с друге стране порнографија која такође није

---

<sup>80</sup> Најчешће замерке књижевном стваралаштву Борисава Станковића, поред наведене једноличности љубавне тематике и еротских мотива (в. Јовичић 1979: 148), превасходно су се односиле на његов стилско-језички израз, лош осећај за композицију, слаб дијалог итд. (Лазаревић 1937: 84). Поред тога, Владимир Јовичић сматра да је Станковић исувише писао на основу личних искустава, да су његови радови оптерећени аутобиографским мотивима, што угрожава вредност његове прозе (в. Јовичић 1979: 155). У раном периоду јављају се и одбране Станковићевог упечатљивог стила у радовима А. Г. Матоша, затим Исидоре Секулић, Симе Пандуровића, Вељка Петровића, Станислава Винавера итд. Међу новијим истраживањима од устаљених стилско-језичких напада Борисава Станковића је можда најупечатљивије одбранио Новица Петковић који је подробно анализирао Станковићеву реченицу (в. Петковић, 1988). Поред тога, у бројним тумачењима новијег датума указује се управо на модерне наратолошке аспекте Станковићеве прозе, којима је и композиција била подређена попут фокализације, виртуелних наратива итд.

достојан циљ уметника. Циљ је пронаћи праву меру, пронаћи речи које не откривају превише и не скривају све, ерос је на средини кладалице између неизреченог, неизрецивог с једне стране и експлицитног с друге, при чему решење лежи у естетском.

Станковић, дакле, скреће пажњу на значај прелажења границе у писању, у стилском изразу, у књижевном представљању, у проширивању разноврсности књижевног дискурса, о укидању табу-тема, о преступу (без којег ероса и нема). Управо прелажење границе у тексту, у писму, представља велики део и пишчевог и читалачког узбуђења и извор задовољства. У том смислу и писање и читање могу се интерпретирати као еротски чин (в. Барт, 1975). Управо је *Нечиста крв*, најпознатије (можда и најбоље) књижевно остварење Борисава Станковића, у великој мери померила границе литерарне пристојности и границе српске реченице којом се испољава ерос.

*Нечиста крв* понела је са правом одређење првог модерног српског романа и упркос раним замеркама<sup>81</sup> на коју су пажњу скретали већ први критичари Станковићеве прозе, овај роман је већ у тренутку објављивања био доживљен као ремек-дело српске књижевности и несумњиво као будући класик. О овом роману писало се у оквиру разноврсних монографија и зборника посвећеним Станковићевим уметничким остварењима. Међу новијим истраживањима издвајамо и зборник који је у потпуности посвећен новим ишчитавањима Станковићевог романа: *Нечиста крв 100 година после*, поводом стогодишњице од првог објављивања. Многобројни чланци и студије у књижевно-научној периодици посвећени су овом Станковићевом делу, од почетка XX века до данас. Међу текстовима који су имали велики значај у проучавању *Нечисте крви* и пре свега целокупном приступу књижевног стваралаштва Борисава Станковића најпре издвајамо студију Новице Петковића „Софкин силазак” објављену у оквиру монографије *Два српска романа*, посвећене делима Борисава Станковића и Милоша Црњанског (в. Петковић, 1988). Ова изванредна и прекретничка Петковићева студија скренула је пажњу управо на уметничке домете Станковићеве реченице, на неосветљене аспекте његовог приповедачког поступка пре свега у домену фокализације и тачке гледишта јунака, али и на концепт и значај простора и тела у простору у Станковићевим приповедачким световима. У питању је студија која је усмерила новија истраживања и модерније теоријске приступе Станковићевој прози, а управо због издвојених аспеката Станковићевог романа, ова студија представља базу, основ за еротолошка читања Станковићевих дела.

Као посебно инспиративне и значајне за нашу тему издвајамо и радове Горана Максимовића који пише управо о типовима еротског у *Нечистој крви* (в. Максимовић, 2011) и Наташе Ивковић која разматра у три различита рада мотив свадбе, затим сцене аутоеротизма, као и представљање тела у овом Станковићевом роману (в. Ивковић 2008; 2011; 2021).

Сва три Станковићева романа почела су да се појављују у периодици у истом периоду почетком XX века (*Нечиста крв* током 1900, *Певци* током 1902. и *Газда Младен* током 1903), међутим од њих једино је довршена *Нечиста крв*, објављена у целини 1910. године, за пишчева живота. Друга два романа, која остају недовршени, објављени су постхумно, ангажманом Драгутина Костића који 1928. године објављује *Дела* Борисава Станковића, и у трећој књизи и два недовршена романа на основу Станковићевих рукописа.

Упркос печату недовршености, *Газда Младен* улази у ред најлепших и најважнијих остварења српске књижевности. Иако о њему можда није писано толико често и детаљно као

---

<sup>81</sup> Замерке на композицију, стил, структуру реченице, језичке одлике, ритам приповедања, натуралистичку тему нечисте крви која није до краја адекватно обрађена на које међу првима указују Бранко Лазаревић и Јован Скерлић, понављали су и потоњи проучаваоци Станковићевог књижевног стваралаштва, све до новијих истраживања у другој половини XX века која су понудила одговор на ове замерке.

о првом Станковићевом роману, ипак готово да нема текста који се бави проучавањем Станковићевог литерарног стваралаштва у којем се не спомиње и не тумачи и *Газда Младена* (са најразличитијих теоријских становишта). У последњим деценијама појавила су се за нашу тему значајна тумачења овог Станковићевог романа, која делу прилазе са културолошког становишта кроз тумачење утицаја патријархалне културе (в. Чолак, 2009), или која се баве феноменом страха у роману (в. Петровић, 2005), представама злостављања (в. Ахметагић, 2011) или пак различитим наративним аспектима дела попут симулираних наратива и контраприповести (в. Милосављевић Милић, 2013б), што је повезано и са еротском имагинацијом јунака.

У оквиру Редакторове напомене поменутог издања Драгутин Костић оставља значајне податке о роману *Певци*, истичући како је сам Станковић пред смрт изражавао жељу да заврши и објави најпре *Газда Младена*, а потом и *Певце* (Костић 1983: 281). Костић даље дискутује о томе како би се роман завршио, па наводи претпоставке о Стојановој смрти, након тога изненадној Софкиној смрти, баба Златином старању о унуку, можда његовом одрастању и школовању (што повезује са радњом одређених Станковићевих приповедака). Ова врста реконструкције пишчеве идеје о композицији и смислу романа базирана је превасходно на његовим већ постојећим, објављеним приповеткама, као и на тези да роман садржи значајне аутобиографске елементе. Вук Филиповић, на основу времена настанка дела, закључује да је у питању „романсирана породична историја” из периода пре 1875. године, те да је у питању „епско-идилична породична и еснафска панорама старих дана”, без трагичности радње или ликова (Филиповић 1983: 291). На основу сачуваних фрагмената романа, стиче се такав утисак, међутим, остаје неизвесно у ком правцу би Станковић даље развијао дело, тако да се не би могао донети изванзакључак о одсуству трагичног елемента. Поред тога што се о овом Станковићевом делу говорило у оквиру синтетичких студија о његовом књижевном стваралаштву, детаљнију пажњу овом недовршеном роману посвећују Бојан Чолак и Јована Николић, при чему Чолак разматра представу патријархалног друштва у роману (в. Чолак 2013), уз значајно издвајање и аутопоетичких елемената, док Јована Николић нуди управо еротолошко читање, кроз сагледавање хомоеротизма и односа између ероса, болести и песме у *Певцима* (в. Николић, 2020). Иако је ово недовршено, фрагментарно дело, уз задршку када је у питању доношење синтетичких закључака о композицији или смислу романа, оно што је сачувано обезбеђује материјал за значајно еротолошко читање, у којем фрагментарност не представља значајну препреку – за ерос није неопходна целина, сваки делић је целина за себе, а фрагмент који остаје у вечитој тежњи за уцеловљењем и сам јесте у знаку ероса. Постојећи делови романа пружају значајан увид у концепт еропростора, процес и технике еротизације предмета и одеће у Станковићевим наративним световима, дају допринос развојном путу ка представљању тела и телесности јунака, а осветљавају и комплексност и дубину преплитања ероса, песме и танатоса, при чему се у прожимајући однос постављају еротско и естетско. Издвојени сегменти представљаће окосницу еротолошког читања Станковићевих *Певаца* у дисертацији.

У првом делу целине посвећене романима Борисава Станковића, као и код Ранковића, осветлиће се најпре скице љубавника односно еротски типови Станковићевих књижевних јунака. У другом делу образложиће се видови ероса и разноврсних односа према којима се еротско поставља. С обзиром на повлашћено место песме и певања у Станковићевом књижевном стваралаштву једно поглавље биће посвећено ослобођеном еросу који се пројављује кроз песму, при чему ће се разматрати и одлике оријенталног ероса. Трећи поднаслов разматра технике представљања тела у Станковићевим романима, на шта се надовезује и разноврсност додире и различити видови невербалне комуникације којима се шаљу еротске поруке, док је последње поглавље посвећено концепцији еропростора у Станковићевим романескним остварењима.

## 1. СКИЦЕ ЉУБАВНИКА У РОМАНИМА БОРИСАВА СТАНКОВИЋА

У скицирању љубавника у Станковићевој прози до изражаја долази неколико значајних заједничких аспеката његових књижевних јунака: (1) изразита чулност (посебно када су у питању женски ликови<sup>82</sup>), (2) дубок сукоб између интимних жеља и друштвено-породичних очекивања (сви они су „рањави и жељни”), што најчешће води ка (3) потискивању ероса или ка (4) својеврсном удвајању личности те се јунаци на један начин понашају када су сами, а на други када су окружени људима. У борби са осујећеним еросом Станковићеви књижевни ликови предају се пићу, песми, насиљу или смрти, док жене типично пропадају губећи своју чулност.

У овом поглављу скицираћемо основне концепције љубавника у Станковићевим романима, међу којима управо главни јунаци (Софка, Младен, Стојан) имају посебно место, да би се на крају скренула пажња и на процес старења јунака који разоткрива однос између ероса и старости у Станковићевој прози.

### 1.1. Потиснути ерос (Младен, *Газда Младен*; Стојан, *Певци*)

У свом романескном опусу Борисав Станковић је дефинисао различите типове љубави, а два (недовршена) романа посветио је нереализованим љубавницима.<sup>83</sup> Најизразитије примере потиснутог ероса односно суспрегнутих љубавника издвајамо управо у *Газда Младену* и *Певцим* – у првом потискивање ероса повезано је са страхом (Младен), у другом са стидом (Стојан).

У роману *Газда Младен* главни јунак одраста и формира се у варошкој средини строго уређене патријархалне културе,<sup>84</sup> што ће судбински утицати на његов емотивни профил. Бојан Чолак у монографији *Роман патријархалне културе* истиче да у основи патријархалне културе лежи *принуда* која је обавезујућа како за жене тако и за мушкарце (в. Чолак 2009: 20–21). Мушкарац, дакле, у патријархалној заједници мора да *докаже* да је мушкарац, тако да је патријархална култура била усмерена и ка сузбијању „осећајности кроз онемогућавање развоја феминине стране код мушкарца” (Исто: 25), те у складу са тим и Младенова мајка њега не љуби и не грли (што је у литератури препознато и као врста симболичког насиља в. Ахметагић, 2011). Оно што најчешће доводи у питање родну улогу мушкарца у патријархалном друштву

---

<sup>82</sup> Бранко Лазаревић сматра да се све жене у Станковићевом књижевном стваралаштву могу свести на једну жену, што највише долази до изражаја кроз Софку – оне су чулне, страсне, телесне, фаталне, сензуалне (1937: 68).

<sup>83</sup> О типовима родног конструкта маскулинитета у прози Борисава Станковића писала је Марија Грујић у монографији *Разумети Бору Станковића: проза интимних реалности*. Ауторка издваја три основна типа – први пожељан модел оца породице и неприкосновеног господара, који упркос строгости води рачуна о добробити заједнице; други који покушавају да испуне први постављени стандард али не успевају у томе (Младенов отац или ефенди Мита нпр.), трећи модел је идеалан мушкарац који ће исправити грешке својих очева/ предака и бити у сваком погледу *као што треба* попут Младена, што ће за њега самог бити погубно (Грујић 2022: 118 – 119).

<sup>84</sup> У патријархалној култури коју Станковић слика све је већ прописано, а невербална комуникација је богата и пуна пренесених значења. У вези са овом одликом дела, Новица Петковић препознаје као доминантну особину *конвенцију конвенције* или *знак знака*: „Кратко речено, то су сви случајеви кад постоји нека свима позната конвенција у међусобноме општењу, али се онда на ту конвенцију додаје још једна, као да се тиме она прва жели да прикрије” (Петковић 1982: 170). Ово долази до изражаја, нпр. док баба намешта јастуке када јој Младен подноси извештај о дућану, правећи се да је то не занима; притом, конвенције су толико прожеле приватни живот јунака јер они их упражњавају чак и када су сами (Исто: 171).

своди се на пиће, коцку, жене (Чолак 2009: 30), три елемента на којима ће почивати и први Младенови страхови.

Потискивање свих жеља, а посебно сексуалних представља значајну компоненту строго уређених система вредности, о чему је детаљније писао Карлос Кастиља дел Пино:

„[...] учење сексуалне репресије укључује и учење потпуног подвргавања систему, уређењу, систему вредности и норми *естаблишмента*. На тај начин, сексуална репресија није неоснована, већ претпоставља, у оној мери у којој је субјект прихвата, да ће уз њу бити гарантовано и подвргавање свим другим вредностима постојећег система. Дакле, сексуална репресија се налази у служби ауторитарног система, без обзира да ли је форма тог ауторитаризма отворена или прикривена” (Кастиља дел Пино 1982: 178).

Разлог за ове и друге типове репресије индивидуалац проналази у жељи да буде део колектива, те тако репресија постаје један вид размене при којој се прихвата норма и трпе рестрикције, али се добијају предности везане за припадање одређеној групи (Исто: 179). Строгим правилима патријархалне заједнице Младен се учи од детињства кроз уређени живот у породици, у којем главну улогу игра баба Стана. Кроз слике из детињства (односно оца и мајке према баби, сцене јела, породична историја) успостављају се постулати патријархалног кôда, али и унутрашња породична правила, страхови засновани на породичној историји. Тако настаје распон односно располућеност између етоса и ероса, која се развија од прве реченице романа „Целог живота, увек, само је радио оно што један човек треба да ради”<sup>85</sup> (Станковић 1983б: 7) до последње: „Умрећу рањав и жељан” (Исто: 136). Иста подељеност присутна је и у наслову романа као раскол између јавног (друштвена етикеција) и интимног (лично име) (в. Петровић, 2005).

Потискивање еротске стране човековог бића у овом роману повезујемо са страхом који временом добија превласт над Младеновим бићем. Предраг Петровић указује на чињеницу да је управо *страх* једна од најфреквентнијих речи у роману као и да се међу ликовима успоставља „нека врста ланчаног страха, страх једног лика изазива страх другог” (Петровић 2005: 248).<sup>86</sup> Преузимањем бабиних страхова и терета породичног наслеђа, поставши у раном узрасту глава куће, Младен на највећа искушења наилази приликом буђења еротских жеља према Јованки. Тада се другим страховима (попут страха од сиромаштва, неумерености, пропасти, губљења статуса итд.) придружује страх од еротске жеље, тако да ће Младен одолети искушењу, одбити Јованку и до краја романа остати неожењен. Разлози Младеновог одбијања повезани су са породичним очекивањима, друштвено-сталешким разликама, с друге стране, разлоге одрицања од женидбе уопште (ни са Јованком ни са једном другом) Бојан Чолак проналази у Младеновој тежњи да очува чистоту бића (в. Чолак 2009). У овој врсти одрицања ипак, запажамо још један одраз страха – страха од задовољства, уживања, препуштања и среће, од дубина ероса које су јунаку несазнатљиве, али које избијају на површину у вечитом изразу жудње. Сва трагика Младеновог бића предочена је у Јованкином обраћању када је дошла да договори венчање између своје сестре и Младеновог брата: „С нама

<sup>85</sup> У оквиру литературе посвећене овом Станковићевом роману посебна пажња посвећивана је управо првој реченици, па тако Новица Петковић пратећи генезу ове реченице указује да је у Станковићевим делима „аутор тако тесно везан за лик, или за ликове, да се то и у језику испољава, у 'уврнутим', 'искривљеним', 'згужваним' реченицама” (Петковић 1982: 146), Јасмина Ахметагић у глаголу *треба* препознаје узрок Младеновог трагичног жртвовања (Ахметагић 2011: 44), почев од прве реченице Бојан Чолак у културолошком тумачењу указује на деструктивно деловање патријархата и на жене и на мушкарце (Чолак 2009: 9), док Снежана Милосављевић Милић са наратолошког аспекта указује да се симулирани наратив најављује већ првом реченицом романа којом приповедач живот главног јунака одређује као копију унапред одређеног обрасца (Милосављевић Милић 2013б: 120).

<sup>86</sup> Страх има двоструки смисао – с једне стране заштита и очување, с друге, уколико пређе адекватну меру, он има паралишуће и аутодеструктивно дејство (в. Делимо 1987: 17). У том смислу прави антоним љубави и страсти у овом Станковићевом роману није мржња, већ страх јер унапред спречава сваку могућност остварења љубави.

што је било, било. Ја опет, хвала богу! *Али ти... Видиш себе...* Наше већ је било. Него немој на ову децу... Не стај им на пут срећи!..." (Станковић 1983б: 95, курзив А. К.).

Управо Јованка, којој Младен приписује своје недозвољене жеље, јесте та која раскринкава сву испразност његовог живота. Посебно искушење за јунака стога представљају топле, летње ноћи, осветљене месечином. Ноћ, месечина, природа (најчешће баште ограђене зидовима) код Станковића представљају типичне хронотопе за буђење ероса. Ноћ је типично *летња и топла*, сумрак је *нежан и мек*, улица *мирна и празна*, а читав амбијент уоквирен је шуштањем дрвећа на ветру. Приликом дескрипције улице истиче се како она постаје тамнија и пуна влаге, зеленила и управо се у овим вегетативним мотивима препознају типични сексуални мотиви. Природа је еротизована, а густо зеленило, влага, тама представљају хтонске елементе и женске принципе са јасним еротским конотацијама повезаним са женским телом.

Преко страха (страх од смрти и страх од љубави) у роману долази и до повезивања ероса и танатоса. У складу са тим буђење еротских осећања и чулних сензација код Младена могуће је тек када се заборави на свеприсутство смрти. Тако, посматрајући како се сумрак спушта по кућама и по улици, јунак са нежном тугом размишља о томе како је све подложно забораву, *па чак и покојници*. Тежак терет обавеза, одговорности и страхова услед очеве смрти, мора се макар тренутно оставити по страни како би у души могли да се осветле и они еротски делови бића. Смрт оца обележила је живот овог јунака, а његов страх од смрти постаје замаскиран страхом од неуспеха, прородичне пропасти, нарушене слике породице, срамоте и на крају страха од уживања. Чак и у еротским фантазијама, Младен свој ерос потискује и ограничава (в. 4. 1. Тело: рефлектована жеља), уживање у пићу и песми такође је потиснуто и ограничено, резервисано само за усамљене ноћи, у мраку, једнако је и са храном (в. 4. 6. Ерос и храна, пиће). Из страха и као резултат потиснутог ероса јавља се и опсесивна потреба јунака да све ствари буду на свом месту у кући (в. 5. 2. Простори интима), као и потреба да се борави у усамљеним затвореним просторима – у кући, или у дућану.

Након коначне одлуке да се одрекне Јованке, при уласку у своје двориште Младен обраћа пажњу на акустику, те иако чује хркање из куће он зна да укућани не спавају, већ да будно ослушкују његове покрете, те иако би желео да се налива и умива водом са чесме у жељи да сакрије сопствени бол он то не чини, већ полако и тихо улази у кућу. Светови су дуплирани – укућани и спавају (јер хрчу) и не спавају јер јунак *зна* да су будни – читава сцена је у напору репрезентације која се поставља на место аутопрезентације самог лика. Свест о другим погледима којима је изложен не напушта овог јунака, па чак и када је сам и када га нико не види, он се понаша као да га други посматрају, у вечитом старању о самопредстављању.

Младенова жеља да се налива, натапа водом сведочи о потреби да се угаси ватра ероса и љубавне боли која га је обузела, а бела постеља која је за њега брижљиво намештена може упућивати на постељу коју ће Јованка поделити са другим, на Младенову невиност и вечиту неуслешеност нагона или чак на обичаје везане за мотиве жалости,<sup>87</sup> у ком случају и брижљиво намештена постеља и умивање водом указују на церемонијалност обичних радњи попут свечаности паганских жртвовања. С друге стране, пишући о симболици боја присутним у севдалинкама, Миодраг Матицки, између осталог, издваја белу боју управо као „наговештај несрећне љубави, смрти (посебно када је у питању мотив – смрћу изневерена љубав)” (Матицки 2006: 21).

---

<sup>87</sup> Бојан Чолак у монографији *Роман патријархалне културе* управо преко беле боје постеље повезује ову сцену са мотивима жалости и умирања, што је повезано са Младеновом свешћу о томе да ће његова постеља заувек остати бела, без невесте (Чолак 2009: 107).

Потиснути ерос пробија се најчешће кроз описе природе која је еротизована и дата кроз Младену перспективу. Такође, у говору његовог тела, у погледима које упућује Јованки, у песмама које воли (в. 3. Ослобођени ерос: песма), у књигама које чита, и на крају у реченици која остаје записана у тефтеру на крају романа.

У том смислу, Младен остаје један пример трагично потиснутог ероса, попут Ранковићевог Гојка, али потиснути ерос овде није последица инфериорности, већ страха од среће, уживања и, напослетку, смрти. Неодређена неадекватност и стидљивост у еротском погледу више је обележила другог јунака из Станковићевог романа *Певци*.

Стид и nelaгода као знаци потиснутог ероса повезани су са ликом Стојана у овом роману, за разлику од ослобођеног ероса који се испољава у његовој песми. Међутим, док Младен нема простор слободе нити ослобађања ероса, Стојан потиснуту енергију ероса претапа у своју песму која дотиче и све друге ликове у роману (в. 3. Ослобођени ерос: песма).

Осим док пева, у свим другим тренуцима, Стојан осећа како нешто са њим није *како треба*. Марија Грујић истиче да док је управо Стојанов таленат извор дивљења заједнице истовремено то је и оно што га од заједнице изопштава и чини несрећним (2022: 125). Константно осећање незадовољства, стида и неугодности обележило је све поступке овог јунака, па чак и када је реч о задовољствима. Свака радост помешана је са недефинисаном тугом и зебњом самог јунака што спречава ослобађање потиснутих жеља.

Стојанова стидљивост временом расте и повезана је са његовим страхом од женског света (в. 2.4. Хомоеротизам и 2.1. Ерос и туга), па временом почиње да се преноси и на само певање када из стида због уношења јаким осећања у љубавне песме, због његове „толико тешке и миле туге” јунак страхује да заједница не помисли „како се већ мази тиме” (Станковић 1983б: 211). Тада се он скрива иза црквених песама, и само њих пева. У складу са овим осећањима, он се вечито склања од света, када улица врви од момака и девојака, он бежи у башту иза куће и као и друге Станковићеве јунакиње које се плаше отворених простора, овде јунак, Стојан, креће се поред зидова и испод дрвећа. За разлику од других момака, његових пријатеља, па и насупрот ономе што би строга патријархална заједница подржала, Стојан се повлачи од било каквог контакта са младим женским светом. Ипак, његов ерос опстаје, сачуван и ослобођен у његовој песми, али и у мирисима који га обузимају док у башти слуша грају са улице – ти девојачки мириси и замишљање њихових младих, одећом стегнутих девојачких тела код овог јунака буди страх, стид, зебњу, тежину која потиче од несналажења са осећањима еротске узбуђености или привлачности. У питању је, притом, јунак којег одликује и велики степен самосвесности, па он готово себе сажаљева због тога што мора да буде изложен женском завођењу, њиховом умиљавању кад зна да није у стању да попут осталих мушкараца на та завођења адекватно одговори.

Попут Младена из *Газда Младена* и Софке из *Нечисте крви*, и Стојан је јунак који седи крај прозора и издалека посматра чаршију; попут њих и он има изражену свест о сопственом бићу, а мрак је његов пријатељ. Бојан Чолак истиче да је управо ова потреба за изолованашћу и усамљеношћу последица „јунаковог осећања недостојности сопствене родне улоге и свести о могућем односу друштва према њему таквом (подсмех, изолација, искључивање)” (Чолак 2013: 222). Страх, стид, nelaгода, осећај неадекватности воде ка потискивању еротских тежњи иако ерос на крају проналази начине свог испољавања, што је у Стојановом случају певање.

## 1.2. Дивљи ерос (Марко, *Нечиста крв*)

Активни мушки принцип љубавника и силина дивљег ероса нашла је свој израз у карактеризацији лика газда Марка у роману *Нечиста крв*.

Извесна врста мистичности и тајанствености која прати овог књижевног јунака повезана је са Софкином погрешном идентификацијом – испоставља се да је купац куће просац, па се открива да је у питању будући свекар, да би се на крају ипак испоставило да је у питању лик који жели да преузме младожењину улогу. Међутим, тајанственост не долази само из Софкине збуњености, већ и из Маркове појаве – када га први пут упознаје, Софка примећује да долази крупан човек, који је скоро сасвим у *мраку*, касније пре свадбе Марко ће готово сваког дана посећивати Софку и то *увече*, „у мрак, чисто кријући се, и сам као осећајући да није у реду” (Станковић 1983а: 160); а на прослави свадбе Марко ће у једном тренутку потонути у мрак, таму и Софка ће осећати да се управо у тим тренуцима он спрема да јој изјави љубав. Ова врста скривености и повезаности са тамом може бити одраз силине његовог ероса и забрањености његових еротских осећања с једне стране, док с друге доприноси мистичности Марковог лика и митопоетичкој димензији романа.

Поред повезаности са тамом, његовој специфичности и еротској привлачности доприноси и чињеница да је у питању јунак на коњу, чиме се призивају слике из народних песама, али и из бајки, митова. Он свуда иде наоружан (пиштољ, јатаган) и притом је у питању јунак који јаше и који развија посебну повезаност са својим коњем – неколико пута у роману истиче се како је Марков коњ осећао газду на себи и осећао његово расположење, узбуђење, те у зависности од тога и сопствени корак усмеравао. Алат чак у једном тренутку осећајући Марков немир, окреће главу к њему „као да га пита и види шта му је газди” (Исто: 143). Ова врста комуникације са животињом обележила је епске јунаке, а о њиховој повезаности можда најдубље сведочи и чињеница да Марко, након што одустаје од Софке, нож који је првобитно наменио себи користи како би посекао алата: „Али изненадном снагом одједном скочи, уседе у седло и ножем алата остраг по сапима шину. Шикну крв. Алат, бљештећи се у мраку, пропињући се и развијајући калдрму, одјури са њиме” (Исто: 241–242).

Силина његовог еротског бића долази до изражаја и посредством делова тела који се истичу приликом његовог описа, и посебно посредством одеће коју носи. До изражаја долазе „његова широка, јака прса, са грдним маљама по среди, које су допирале до његова кратка, здепаста и гола врата” (Исто: 115). Широка и јака (јуначка) маљава прса сведоче о мушкости и силини овог лика, чему доприноси и начин облачења – минтан и јелеци су му око врата скоро увек отворени јер не може лепо ни да их закопча услед косматости. Поред тога, у Софкиној кући, током веридбе он седи раширених ногу, са рукама подбоченим о колена, док из његових чизама „јасно и оштро се оцртавало његово обло колена у чоханим чакширама. [...] Из целог њега била је нека дивљина и силина” (Исто: 137). О односу између ероса јунака и одеће биће речи у наредним поглављима. На овом месту, навели бисмо закључак Љиљане Пешикан Љуштановић да одећа постаје знак судбине јунака, што је случај са контрастом Софкиног одела пре удаје и на крају романа, али и у чињеници да Томчу гута младожењско одело чиме се сугерише непримереност, док се у јасном оцртавању Марковог колена у чоханим чакширама указује на дивљи ерос (Пешикан Љуштановић 2008а:19).

Примећујемо да је осим Софкиног тела, најдетаљније телесно описан управо газда Марко. Поред детаљних описа његовог тела (осим прсију, колена, врата, описују се и његови прсти – дебели, кратки, али и бели), указује се и на специфичну боју његовог гласа јер Софка осећа како је то глас који јој *продире* до дна срца, а касније управо од његовог гласа, праћеног



додиром за раме када су сами у соби испуњеној свадбеним даровима Софка ће се најезити и еротски узбудити.

Поред тога, Софка развија посебан однос са њим – он је једини који ће разумети њен ужас у цркви и једини који јој улива сигурност. У том смислу, газда Марко добија и архетипску улогу мушкарца заштитника: „Сјахавши с коња и сматрајући за дужност да он сада има да је око ње, да је он води, ишао је пешке одмах иза ње, ширећи око себе лактове и као бранећи је, да је други не потискују. И то њу чисто трону” (Станковић 1983а: 208). Ова врста заштитничке улоге може допринети и његовој еротској привлачности. (О односу Софке и Марка в. 4. 7. Додир)

У питању је јунак којег одликује изразита еротска силина и дивљина, међутим, њега одликују и неочекивани изрази нежности – у поступању са Станом у једном тренутку, а посебно у бриги око Софке (одваја храну за њу, води рачуна о њеним потребама и сл.). Израз ове бриге свакако лежи и у еротској привлачности коју осећа према главној јунакињи романа, али управо услед немогућности остварења еротских жеља овај лик постаје и трагичан.

Чини нам се да он у себи носи и једну врсту идеала лепоте који уписује у Софку. Њему је изразито важно да сазна да ли она њега и његове заиста воли и самостално прихвата – једним делом и због сексуалних намера које има према њој, али с друге стране управо због неизмерне, недозвољене среће да њему припадне таква лепота. Отуд када помисли да постоји нека могућност да се његове жеље остваре, Марко бежи од ње и „са неком страшном насладом, слутњом, надом, као луд виче и заповеда: – Капију, бре, затварајте, капију замандаљујте, да нико, нико.. Ах! Ах!” (Исто: 225).

Међутим, Марко не може остварити своје намере – до сексуалног односа између њих не сме доћи – ту је јака забрана, чињеница да сама Софка није део његовог света и да не поштује исте обичаје, али можда још и више свест о томе да се идеал лепоте не може истовремено сексуално имати и очувати.

Тумачећи комплексни лик газда Марка у овом Станковићевом роману, Бојан Чолак указује на низ сличности између хаџи Трифуна и газда Марка (обојица су „бате”, обојица доприносе богатству и угледу своје породице, након њихове смрти започиње деградација и пропадање обе породице и сл.), а такође овај аутор сматра да куповином Софке Марко у ствари купује хаџи Трифунов углед, али то може добити само уколико он има сексуални однос са Софком, до чега не долази (Чолак 2013: 185). Поставши на првом месту сам себи препрека у остварењу сексуалних намера са Софком, газда Марко постаје груб и деструктиван (злостављање Стане, коња), али превасходно аутодеструктиван – одлази у смрт. На тај начин дивљи ерос који је осујећен преображава се у црни ерос и на крају у танатос.

### 1.3. Од потчињеног до садистичког ероса (Томча, *Нечиста крв*)

За разлику од Марковог дивљег ероса, код његовог сина Томче прати се еротско сазревање – од еротске идеализације Софке (уз назнаке могућег едипалног односа) до еротске неиспуњености и деструкције на крају романа.

Иако се истиче да је Марко сина од раног доба водио свуда са собом, да га је научио да носи оружје, да је бранио Стани да га претерано љуби и мази (као што је случај са Младеном у *Газда Младену*), до изражаја ипак долази првенствено Томчина сексуална незрелост и немоћ. То је сугерисано и самим младожењиним оделом које му је велико, начином на који његова рука клизи из Софкине у цркви, али и у чињеници да када уведу Томчу прве брачне вечери у Софкину собу, он легне да спава код њених ногу и то згрчених колена, чиме се истиче његова

дечија позиција. Ово ће резултовати развијањем посебне врсте односа између Томче и Софке која се у литератури објашњава посредством окнофилије (в. Максимовић, 2011).<sup>88</sup> У првим годинама њиховог брачног живота, Томча ће бити у потпуности предан Софкиној вољи и њеним утицајима (од ње добија васпитање, упутства о облачењу и понашању и сл.), он се налази у једној потчињеној позицији апсолутне послушности. Међутим, у одсудном тренутку, након повређеног поноса услед расправе са ефенди Митом, Томча ће се у потпуности променити и у покушају идентификације са мртвим оцем (што је сугерисано и обувањем његових чизама он ће се преобразити у „садистичку личност, која се на најбруталнији начин опходи према идеалу своје љубави” (Исто: 69). У докторској дисертацији *Деца и млади у реалистичкој прози*, Милица Алексић истиче да се у овој ноћи, посредством обувања очевих чизама и јахања потом, извршава и Томчина иницијација у доба зрелости, као и да крођењем коња симболично Томча кроти и сопствене необуздане еротске нагоне (Алексић 2021: 20). Стигавши у хан, он се опија, нападајује Циганке и грубост научену у детињству од оца развија у садистичко понашање и злостављање жена, а посебно Софке.<sup>89</sup>

Томча покушава да призове и оживи у себи Маркову силину, његов дивљи ерос, али успева једино да у себи пробуди крајњу агресију и садистички ерос у покушају да Софку лиши моћи коју има над њиме упркос свему. Марко, иако представља оличење дивљег ероса, иако је показао да је и сам склон агресији (Стана), према Софки коју жели ни у једном тренутку није показао одлике агресивног понашања или присиле. Томчина еротска неиспуњеност преображава се у агресивни и деструктивни ерос који тежи да уништи оно што је било предмет обожавања (више о односу између Томче и Софке в. 4. 7. Додири).

#### 1.4. Самосвесни ерос (Софка, *Нечиста крв*)

Насупрот јунацима који су стидљиви или који осећају нелагоду у сопственом телу, код Софке из *Нечисте крви* до изражаја долази самосвесни и заводљиви ерос. Понекад ликови Станковићевог приповедачког света велику пажњу посвећују лепоти својих тела, када су свесни моћи која из те лепоте произлази, што типично важи за женске ликове. Тако се у Софкиној породици генерацијски преноси следеће „упутство”:

„(...) главно да што више своју лепоту и снагу негују, да су што белје, што страсније. И циљ живота да им је тај: која ће од њих, једнако негујући се и улешшавајући, моћи својом сиљном лепотом све остале женске иза себе бацити, а све мушке по кући – не гледајући ни род, ни доба – освојити и залудити” (Станковић 1983а: 15).

На овај начин жене се од раног доба уче да буду фаталне љубавнице, моћне да држе све мушкарце, независно од рода или доба, у својој власти, а то је позадина у којој и главна јунакиња романа одраста. И заиста велику негу и посвећеност сопственом телу показује и Софка, одувек свесна своје лепоте, а због тога горда и самозадовољна. Док је још у развиту, она зна да њена лепота неће бити свакидашња, да ће то бити лепота „која се не рађа често, не вене брзо, све лепша и заноснија бива и од које се при ходу и покрету осећа мирис њен” (Исто: 44–45). Концепт прелепих и опасних жена, које су истовремено предмет жеље мушкараца и извор њиховог страха има своју митску димензију. Поред тога, у литератури је већ примећено

---

<sup>88</sup> Окнофилија овде представља својеврстан вид еротске потчињености, при чему Горан Максимовић истиче да су особе подложне овом синдрому често изложене туђим утицајима, те да их одликује и одсуство формираног идентитета (Максимовић 2011: 68). О окнофилији је посебно писао Зоран Глушчевић у књизи *Алфа и омега: књижевност и психологија несвесног*, у којој је између осталог истакао да се окнофилија најчешће завршава фрустрацијом јер „окнофилски објект никад није у стању да испуни све наде и очекивања окнофилског субјекта (Глушчевић 1975: 174). Драстична промена односа Томче према Софки могла би се тумачити и из овог кључа.

<sup>89</sup> Индикативно је да је Томча у детињству, имитирајући оца, некада грубо одговарао и заповедао мајци, што ће касније у односу са Софком прерасти у физичко злостављање.

да Софкина гордост садржи у себи нешто од античког хибриса (Петровић 2021: 35). Лепота (недозвољена лепота) постаје окосница њеног бића и оног тренутка када је та лепота унижена и објективизована, јунакиња неминовно страда и у тој судбини постоји нешто од античког страдања.

Далеко више од других јунака у Станковићевим романима Софка је свесна утиска који оставља на друге људе.<sup>90</sup> Она осећа сваку промену у сваком делу свог тела и осећа сваку сензацију, знајући истовремено да никада неће постојати мушкарац који ће је бити достојан. У уверености да нико никада неће бити виши од ње по пореклу и лепоти огледа се максимални степен самозаљубљености и гордости, из чега произлази њена самоувереност. Отуд слободно праћење мушкараца погледом, слободно стајање на вратима, отвореност и откривеност тела, смелост погледа. Један вид њене самозаљубљености повезан је и са њеним страхом да је нека друга девојка не надмаши и онда одлучношћу да се прекораче оквири патријархалног кода уколико би то било потребно када Софка развија виртуелни наратив у којем би се јавно подала свима из ината само како би показала да њеној лепоти и страсти ниједна друга девојка не може бити једнака.

Више од осталих Станковићевих ликова, Софка је јунакиња која заводи. Жан Бодријар завођење обележава управо као „тајну женске моћи” (Бодријар 2001: 10), док тајна Софкиног завођења лежи управо у њеном самосвесном еросу. То је јунакиња која се предаје слободно часовима самопосматрања и самододиривања (в. 2. 5. Аутоеротизам), иза затворених врата додуше, али и јунакиња која је храбра и смела пред изазовом преступа који ће бити некажњен (сцена са мутавим Ванком). Међутим, уз непрекидну свест о сопственој посебности и о погледима других који су јој упућени, Софка је у константном напору да буде као што треба (баш као и Младен), те у својој посебности проналази и смисао у жртвовању зарад породице.<sup>91</sup>

Иако на први поглед изгледа да је пригрлила своје еротске жеље, и Софку, попут других Станковићевих ликова, одликује извесна доза потиснутог ероса, који се највероватније односи на инцестну забрану и недозвољена осећања према оцу и свекру (в. 2. 3. Табуисани ерос). Такође, у питању је тип изразито чулне љубавнице (в. 4. 4. Софкино тело), али и јунакиње која често размишља о смрти и осећа њено присуство (в. 2. 6. Ерос и Танатос). Тако се у њеном лику сустичу и сударају различити типови ерототанатичких осећања и мисли, што је крунисано последњом сликом романа.

У карактеризацији Софкиног еротског бића значајна је и њена повезаност са везом, ткањем, преслицом. Софка у старости иде по комшилуку и помаже комшиницама да одмрсе пређу, а потом им помаже у ткању: „На први поглед види где је пређа замршена, и сигурно, слободно, не откинувши ни једну жицу, расправи је, па чак, као да то није туђ посао, већ њен, седа у разбој и продужи да она тка” (Станковић 1983а: 287). Вез, ткање, преслица имају свој познати, моћни еротски потенцијал, а упућују и на митске фигуре Пенелопе и Арахне. Архетип женске сексуалности повезује се управо са мотивима предења и ткања (Пандуревић 2020: 52). Светлана Слапшак у монографији *Женске иконе античког света* подсећа да се жене на грчким вазама појављују пред разбојем, са вретенима и преслицама, као и да је сам чин ткања због преплитања основне (активне) и вођене (пасивне) нити повезан управо са сексуалним односом

---

<sup>90</sup> О Софкином лику кроз призму судара између спознаје сопствене родне улоге и облика културне фрагментарности писала је Марија Грујић у књизи *Род и култура фрагментарности*. Ова ауторка истиче да је специфичним родним удвајањем у часовима осамљености Софка заправо успела да освести сопствену сексуалност: „тек жена која има ту удвојену способност ауторефлексије, заиста има и приступ културној репрезентацији која јој допушта да буде свесна себе као (сексуалног) субјекта” (Грујић 2015: 91).

<sup>91</sup> Горана Раичевић сматра да је у Софки оличен управо тип изузетне античке јунакиње, чија би жртва упркос трагичности могла да донесе могућност обнове, међутим крај је такав да доноси пропаст не само главне јунакиње већ и читаве породице коју је требало да спасе (Раичевић 2013: 511).

(Слапшак 2006: 57). У складу са тим, Софка и у младости, пре него што је обузме посебно стање еротске узбуђености и осетљивости, *оно њено* (в. 2. 5. Аутоеротизам), предаје се везу:

„Тада обично одмах предузме какав посао, какав тежак и чувени вез. Загреје се, зарадује. Сва се унесе у посао. Целог дана не дижући главе ради. Мати једва би је одвајала, да руча и вечера. И што би се посао све више и јаче испод њених руку оцртавао, појављивао, слике се као живе издизале — а тај вез и шаре биле су тако тешке, да друга на њеном месту тек ако би месецима могла да уђе у њ — она би се све више и више у то уносила и одмах би почела осећати како јој је друкчије. Мирније спава. Ујутру је свежија. На огледалу види како јој крвна зрнца почињу по образима да избијају и да се заокругљујући шире. Јело јој слатко. Вода још слађа. Осећа како јој ваздух свеж” (Станковић 1983а: 54–55).

Начин на који се везе упућује на архетипско у еротском обрасцу, на шта се надовезује Софкин осећај константног стања еротске блажености и чулне хиперсензитивности, када су и јело и пиће слатки, када се осећа сопствена крв, када је тело опуштено и напето истовремено.<sup>92</sup> На крају романа, приликом описивања старе Софке, на радње које се тичу ткања надовезује се и слика Софке која нешто шара по пепелу, што Александар Јерков назива „ткањем у пепелу” (Јерков 2011: 30). Поред тога, ову слику Јерков доводи у везу са митским ликом Арахне, што потом повезује са женским писмом. Са овим је повезана и чињеница да сама реч текст, латинског порекла, у основи садржи значење ткање тј. тканина (Слапшак 2006: 57).<sup>93</sup> На повезаност арахнологије и женског писма указује и Јеленка Пандуревић:

„Уобличен кроз матријархални наратив о мојрама/ паркама/ суђајама, али и кроз митску причу о Арахни и њеном хибрису, те епску метафору о Пенелопином ткању, затим прихваћен као семантичка основа за конституисање арахнологије, архетип преље/ ткаље се у савременим теоријама књижевности и културе доводи у везу са 'женским писмом'” (Пандуревић 2020: 54).<sup>94</sup>

Оваква тумачења доприносе митопоетичким својствима самог Станковићевог романа и дају му универзалнији и дубљи смисао. Оно што стара Софка зна и преноси својим комшиницама, и што бележи у пепелу можда су управо несазнатљиве истине о свету и о љубави. У тој слици можда се заиста крије нешто од стваралачког ероса, који остаје скривен у вечито свежим, влажним уснама главне јунакиње романа и у њеној шари у пепелу.

### 1.5. Ерос и старост<sup>95</sup>

Ликови у Станковићевим романима одрастају, мењају се, пропадају, умиру. Често су то јунаци који старе (попут Младена и Софке) или стари јунаци (баба Стана), који се неретко сећају своје младости (Јован). Процес старења код Станковића повезан је са пропадањем и са

<sup>92</sup> Упирање да везе Наташа Ивковић тумачи у другом кључу, као Софкину жељу да се ипак не разликује од других девојака, да буде као оне и на тај начин одговори захтевима стварности, међутим ово неће бити могуће јер Софка не успева да се са њима идентификује (Ивковић 2008: 169 – 171).

<sup>93</sup> Разматрајући сличности и разлике између Атене и Арахне, Светлана Слапшак истиче да нису у питању само два различита концепта женског рада, већ да је посредни сукоб две сексуалности – док је Атина вечита девица, Арахна се својом вештином препоручује за брачни и сексуални однос (Слапшак 2006: 60).

<sup>94</sup> У полемисању са Роланом Бартом, Ненси Милер је Бартовој хифологији супроставила арахнологију односно „идеју текста са изразитим присуством његове стваратељке” (Бужињска 2009: 449). У феминистичким истраживањима метафора арахне се показала веома плодотворном јер је првенствено наглашавала женску стваралачку субјективност, затим преиспитивала је традиционални дуализам између субјекта и објекта, подржавала је идеју о телу као извору женског стваралаштва, а указивала је и на повезаност женског стваралаштва и свакодневног живота (Исто: 450).

<sup>95</sup> Један део овог поглавља изложен је усмено под насловом „Старост и ерос у романима Борисава Станковића” у оквиру XVIII међународног научног скупа *Српски језик, књижевност, уметност*, одржаног на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу, 27–28. октобра 2023.

губљењем чулности и сензуалности, међутим ерос се понекад манифестује у појединим деловима тела, посебним изразима лица – угловима очију или усана, или у понашању јунака, у радњама које понављају не би ли призвали некадашњу пуноћу живљења и оживели ерос заувек прошле младости.

Однос између ероса и старости у Станковићевим романима може се пратити кроз (1) описе физичке појавности јунака (њиховог физичког изгледа који се мења протоком времена, и посебно оних делова тела који носе у себи знаке ероса (Софка – усне, груди; Младен – цео стас, Јован – лице) (2) радњама које јунаци обављају у покушају буђења ероса (опијање, певање, ткање), (3) у специфичним лексичким изборима којима се Станковић типично користи приликом описивања старости и старих јунака.

У роману *Газда Младен* слика старости присутна је најпре кроз фигуру баба Стане: „Сува, паметна, строга лица: очију увек јако, јасно отворених, уздигнутих, мало набраних” (Станковић 1983б: 16). У питању је једна од ретких јунакиња у Станковићевим романима која је лишена чулности, што је несумњиво повезано са њеним годинама с једне стране, али и њеним моралним ауторитетом, с друге. Насупрот младости-лудости стоји старост-мудрост, која је оличена у баба Стани и која поништава ерос. Младену, док је још дете, након очеве смрти, постаје важно да изгледа старије, а од брига, труда и страха лице му постаје кошчатије, стас погуренији. Наспрам придева *леп, витак, здрав* јунаку се приписују придеви *сув, блед, стар*, при чему се старости и младости додају и вредносне одреднице – на страни младости стоје епитети *бесан, луд*, а на страни старости *паметан*. На овај начин се спољашњим физичким изгледом жели посведочити о унутрашњој зрелости јунака.

Баба Стана током романа бива ситнија и згрчена, а Младен све сувљи, да би на крају, постао потпуно „сув, нем, стар, спечен, горд” (Исто: 133). Почев од придева који се односе на физички изглед јунака прелази се на истицање моралних карактеристика које садрже и извесну негативну конотацију: *горд*.

У роману нема детаљних описа Младеновог тела, највише се говори о његовом стасу и утиску који оставља, те се он најчешће пореди са каменом, висином и постојаношћу планина. Међутим, у тренуцима када се јунак осамљује може доћи до испољавања латентне рањивости и сензитивности која је повезана са потиснутим еротским жељама.<sup>96</sup> Ово је сугерисано амбијентом у којем се јунак налази, хронотопом који је еротског карактера у Станковићевој прози: сумрак, излазак изван вароши, шуштање топола, мириси винограда. У тренуцима када желе да призову ерос младости, Станковићеви стари јунаци се осамљују и типично излазе у природу – баште, винограде, бивају осветљени месечином, опијени мирисом и шуштањем дрвећа на ветру, слушају или певају песме. Поред тога, старење је повезано са тугом због заувек пропуштених љубавних прилика: „Уздисање знам, али не миловање. И никад га нећу да знам, да осетим, никад. *Стар сам...*” (Исто: 101, курзив А. К.). *Слатко уздисање* за којим Младен чезне јесте еротско уздисање, насупрот уздисању које открива тугу. Младенов бол долази до изражаја управо због свести о томе да ће му слатко уздисање вечито остати непознато.

Недовршени роман *Певци* почиње описом неодређеног вечног жара који и у старости опстаје кроз портрет јунака Јована, једног од некадашњих певаца. Преко узгредног помињања понашања које није у складу са његовим годинама – „Онако стар, па се занесе и у зору кући дође” (Исто: 139) – прелази се на опис његовог физичког изгледа. Овом приликом до изражаја долази врхунско приповедачко умеће Борисава Станковића јер испод тренутног портрета

---

<sup>96</sup> Зоран Глушчевић један вид Младеновог прераног старења односно осећање немоћи повезује са његовим психосоматским склоностима: „Фрустрирана осећања најпре се манифестују као физичка слабост: Младен кипти од снаге, а физички је слаб” (Глушчевић 1985: 1559).

јунака у старости кроз описивање онога што је нестало или пак оставило траг на лицу („Истина да већ није оно што је био” (Исто: 139) истовремено из позадине формира се још један портрет, портрет јунака из младости када су јабучице биле румене, када је кожа на врату била затегнута (док сада млитаво виси), када је проседа коса била тамна, а лице чисто.

На овај начин дочарава се проток времена у роману, чему доприносе и реченице о старењу или сазревању чланова његове породице: „Жена му, већ баба. Сина још откад оженио и од њега већ толике унучиће има. А он, Јован, још исти” (Исто: 139). Портретисањем једног старог јунака дочарава се атмосфера пролазности, туговања због тога, али и пркоса, упорности и унутрашње жилавости јунака који се „још држи” и који се не мења. Са унутрашњим жаром јунака повезано је и његово понашање – одласци у кафану, претеривање у пићу, певање. Стање пијанства представљено је као повезивање са неодређеном унутрашњом ватром у самом јунаку, која коначно посредством алкохола може да се испољи – у говору, певању, сећањима.

То нешто што гори у самом јунаку повезано је са песмом и са неиспуњеним еросом – повезано је и са страшћу и жалбом за младошћу, али можда и са љубавном чежњом, посебним осећањима дерта и севдаха због несрећне љубави. Индикативно је да у тим тренуцима Јован не одлази у механу, већ код комшинице Софке, Стојанове удовице, узвикујући „И ово је моја кућа” (Исто: 143), тражећи од ње да седи поред њега. Да ли у овим примерима може бити речи о некој неоствареној љубави коју је Јован осећао према Софки, или пак према преминулом пријатељу и побратиму (в. 2. 4. Хомоеротизам) или је реч о жалужу за сопственом неповратном младошћу? Услед недовршености романа, ова питања остају отворена.

Љиљана Пешикан Љуштановић указује на чињеницу да у Станковићевој прози унутрашњи сукоби у јунацима стварају „болни, несавладиви расцеп који не зараста и не дозвољава јединки да живи пуним, складним, жељеним животом. Мушкарци затрпавају тај раскол пићем, насиљем, деструкцијом, жене вену и замиру” (Пешикан Љуштановић 2008а: 45). Остаје недефинисано на шта се тачно односи Јованова ватра, жар који не гасне, али је ово осећање тесно повезан са еротизмом младости, и са тугом због пролазности, немирењем са немилосрдношћу времена.

У уводном поглављу помиње се и како се Јован у старости још увек дружио са друговима из детињства, Сарајдаром и Станком Чуљом. Али и то њихово пријатељство обележено је прикривеношћу и пркосом, чиме се покреће тема сукоба генерација јер су они неповерење и пркос најпре исказивали према сопственим синовима, који су у пуној снази већ преузели од својих очева послове. Атипичност описа, међутим, долази до изражаја у необичном избору придева везаних за дескрипцију мушког друговања: „крадући”, „кријући” (Станковић 1983б: 146). Ово све наводи на закључак да је Станковић планирао да развије неуобичајен сиже о мушком пријатељству и улози мушкарца у патријархалној заједници.

О певцима се након оквира приповеда ретроспективно, какви су били у младости, и упркос незавршености романа, на основу оквирне главе, неки догађаји су извесни – Стојаново и Софкино венчање, рођење њиховог сина, Стојанова смрт. Можемо претпоставити и да би се завршно поглавље, временски вратило на почетак романа и на Јованову причу, затварајући композициони круг на тај начин. Могуће је да би оваквом композицијом дошла до изражаја жилавост и непролазност ероса. У том случају, недефинисано *оно њихово* могло би постати централни мотив и лик романа. А *оно њихово* повезано је са еросом који пркоси времену и који оживљава (посредством пића или песме) заувек прошлу младост, остављајући привид отворених могућности и витализма. Овакав посебан однос између ероса и старости постаје дистинктивно обележје Станковићеве ероотографије.

Насупрот старим ликовима који служе као морални ауторитет (попут баба Стане у *Газда Младену*), када они имају функцију обуздавања и потискивања ероса, некада стари

ликови добијају потпуно супротну улогу – они дају дозволу за распламсавање ероса. То је случај током Софкине свадбе у *Нечистој крви*, када у газда Марковој кући најстарији чланови породице користе своје старешинство и ауторитет да би пришли Софки и први поздравили (и пипнули) невесту. Убрзо они постају део колективне оргије, карневалског ероса. Њихова старост у овом случају постаје дозвола младима јер се без њиховог присуства и одобрења не може започети славље. На сличан начин и у описивању слободније атмосфере у Софкиној кући уочи свадбе значајни су додире које стари ефенди Мита упућује девојкама и женама, које распојасане, незакопчаних јелека и минтана пролазе поред њега у журби и узбуђењу. Он спушта своју *спарушкану* руку на њихова бедра и кукове, самозадовољно уживајући у чињеници да се оне од његовог додира не трзају:

„Али је за њега то била највећа срећа, а особито када би видео како нека, услед његова све јачег притиска по том њеном чврстом, набијеном, још мушком руком нетакнутом бедру, почиње да се заборавља, почиње да осећа како је та његова, и ако стара, спарушкана рука, ипак мушка, и због тога њој на мах у очи јурне млаз светлости а на уснама јој избије дах и страст, и онда се брзо, голицава извија од њега и бежи” (Станковић 1983а: 190).

Чињеница да младе девојке не беже од његовог додира и још више да његов додир и даље може да пробуди еротско узбуђење у женском телу за овог јунака, који је већ на свим животним плановима доживео неуспех (материјална пропаст, породична неоствареност), представља *највећу срећу* јер је то један вид поновног освајања (сексуалне) моћи – иако је стар он је и даље мушкарац, при чему бити мушко у овом случају повезано је управо са очуваном сексуалном способношћу.

Посебна тема у оквиру односа између ероса и старости односи се на слику предака и потомака из романа *Нечиста крв*.<sup>97</sup> Од почетка до краја романа, Софка има свест о својим прецима и њиховим различитим завештањима – оним јавним и оним интимним, свесним и несвесним, записаним у крви. Почев од приповедања о хаџи Трифуну и његовој моћи, богатству, подизању куће и постепеном пропадању које започиње већ са његовим сином, ређају се слике њиховог богатства, раскоши, раскалашних славља, уживања у јелу и пићу, вишедневних пијанки, иза затворених врата, уз чочеке и циганке које су биле чувене по својој путености. Кроз причу о прецима до изражаја долази управо њихова страсна природа, нечиста крв, која се испољава већ код хаџи Трифуновог сина који са Турцима иде по харемима, затим код Назе која се три пута турчила, или прабабе Цоне, потом и код Софкиног деде Кавароле који се одаје распусничком животу, док његова жена греша са умоболним девером, па све до саме Софке и њене деце на крају романа:

„А бар да се њоме заврши, него се ето продужава њеном децом, унуцима, праунуцима. И ко зна, нека њена чукунунука, која ће се можда звати и Софком, биће сигурно онако лепа, бујна, као што она беше, а овако ће и свршити, овако ће за све њих платити главом и њу, Софку, бабу своју, проклињати и кости јој у гробу на миру не остављати” (Исто: 282).

Приликом приче о прецима, поред њихове незасите чулне природе до изражаја долази и њихова склоност ка издвајању, затворености, брижљивом чувању породичних тајни, као и посебној бриги о телу и физичкој лепоти, коју прати страх од пропадања, што ће све имати утицаја на карактеризацију Софкине личности.

За тему ероса и старости, значајан је опис Каваролине друге старије жене, која узалуд покушава да задржи своју младост и лепоту. За њу се каже да је одмах након венчања „усахла” и спарушила се”, те у покушају да одржи своју „спарушкану лепоту” проводила је дане у хамаму, у лечењу, неговању, купању тела (Исто: 23). Када се описује старо тело у

---

<sup>97</sup> О *Нечистој крви* као роману о дегенеративним процесима унутар породице (као посебној врсти поджанра породичног романа) в. Ходел 2009: 61–76.

Станковићевој прози углавном се описује сувоћа коже и лица, мирноћа и белина очију, стиснутост усана, нпр. Стана, газда Маркова жена описана је на сличан начин: „Већ је била стара. Сува, висока, са уским лицем, мирним, готово белим очима и устима” (Исто: 153), док се за описивање тела које се мења, стари, пропада користи биљна метафорика, па се најчешће каже да је остарело тело *увело* или *спарушено* (као и у приповеци *Увела ружа*). Управо ови придеви повезују се са физиологијама старих људи,<sup>98</sup> знацима губљења сексуалне активности, а имају везе и са губљењем симболичке вредности сперме, семена, плодности, стварања живота и сл.

Софка ће у пуној младости и највећој снази стрепити управо од проласка времена. Поносна, самозаљубљена и опседнута сопственим телом и лепотом свога тела, Софка се највише плаши старости, промене, међутим за разлику од других ликова у роману Софкино тело не стари и њена лепота не вене. Јунакиња је сама свесна протока времена, што је праћено немиром да ће се ускоро појавити нека друга девојка, млађа, лепша, страснија, која ће заузети њено место и учинити је уседелицом. Концепт уседелице повезан је са страхом од старења, али и од друштвеног жигосања.

У *Нечистој крви* се касније ипак приказује пропадање Софкиног тела. Назнаке тог пропадања долазе до изражаја првих дана након венчања са Томчом, док је у грозници, оронула, повезане главе и рашчупане косе. У питању је краткотрајно стање након којег се јунакиња опоравља, али које полако уводи у муке које ће тек наступити, физичко злостављање којем ће бити изложена што ће, уз старење, довести до апсолутног пропадања лепоте и тела.

„Међутим сама Софка одавно се осуши. Некадашња њена танка и витка половина извила се, те јој као грба штрчи и одудара од ње. Црне јој очи ушле, нос јој се извукао и утанчао, а слепоочњаче јој се изоштриле и као пришле, стисле се једна другој, само јој уста још онако танка, влажна и свежа” (Исто: 286).

Погуреност, несигуран корак, рука увучена у недра, набрана и прљава кошуља, чело вечито повезано марамом која придржава колутове од лука на слепоочницама – оваква слика у великом је контрасту са представом Софкине лепоте и еротичности њеног тела, које је увек било намирисано, намештено, пажљиво обучено, накићено. Једина успомена на ерос којим је њено биће горело остају „изгрижене зубима и навек румене и влажне усне” (Исто: 287). Руменило и влажност непорециви су знаци младости. У последњој представи старе Софке доминира танатички принцип, али нешто од пређашњег ероса младости остаје сачувано у уснама јунакиње.

\*\*\*

У изградњи књижевних ликова као еротских бића у својим романима, Борисав Станковић велику пажњу посвећује дочаравању њихове чулности, и код јунакиња сензуалности. Међутим, то најчешће нису остварени љубавници (као у Ранковићевој прози нпр.) – његови јунаци су заробљени у вечитом сукобу између унутрашњих жеља и потреба и ишчекивања заједнице, те потискују сопствени ерос. Услед овог потискивања, најчешће долази до образовања неостварених или суспрегнутих љубавника у Станковићевим романима, или пак до оних који постају деструктивни и аутодеструктивни (попут Марка и Томче). Поред тога, Станковићеви ликови су јунаци који плачу, једу, пију, старе, дакле у питању су изразито телесни јунаци, о чему ће посебно бити речи у наредним поглављима.

---

<sup>98</sup> Старење као биолошки процес отказивања хомеостатичних механизма подразумева постепено губљење воде из ћелија, смањену хормонску активност, отежано кретање због таложења калцијума, сужавање крвних судова итд.



## 2. ТИПОВИ ЕРОСА

У студији „Еротско у *Нечистој крви* Борисава Станковића” Горан Максимовић издваја четири доминантна типа еротског у овом Станковићевом роману – психолошки ерос (сновиђења и сексуалне фантазије), сензуални ерос (слободни ерос у хамаму), карневалски (свадба у газда Марковој кући) и обредни ерос (еротика родоскрвнућа, обичај снохачества) (в. Максимовић 2011: 59–71). Ослањајући се на овакав систематски приступ еротском, у овом поглављу осветлићемо различите аспекте ероса у сва три Станковићева романа – табуисани ерос, аутоеротизам, хомоеротизам, однос између ероса и туге, ероса и танатоса итд. Састављајући попут колажа разноврсне сложене аспекте еротског у различитим романескним остварењима, формира се шира слика Станковићеве еротографије.

### 2.1. Ерос и туга

Упркос „једноличности мотива” на коју се скреће пажња у литератури о Станковићу, његовим књижевним остварењима ипак се приписује велики емотивни распон – од радости и славења живота до изразитог бола. Туга и жалост се најчешће јављају као пратиоци ероса у његовим делима.<sup>99</sup> Некада је то потиснута туга јер је и ерос потиснут, некада је у питању жал за младошћу, пропуштеним приликама, неоствареним љубавима (в. 1. 4. Ерос и старост), у другим случајевима говори се о (карас)севдању и дерту, када до изражаја долазе осећања љубавног јада или боли често поткрепљене дејством алкохола или кафанском атмосфером (в. 3. 2. Песма – дерт – севдах), а некада је туга повезана са страхом од среће и од љубавног остварења.

У роману *Газда Младен* забрана туговања повезана је са забраном ероса и са потискивањем емоција. У овом роману могао би се направити читав каталог плача јер сваки јунак, у зависности од свог карактера, другачије тугује и другачије плаче. Тако је присутно хиперболисано и неконтролисано плакање Кате, Младенове мајке, када се Младену чини да зидови куће подрхтавају од налета њеног плача. На много места у роману представљено је њено неумерено и из визуре Младена и баба Стане недолично понашање – Ката се претерано радује, или пак претерано тугује. Она је оличење потпуног патоса и када напушта кућу пред налетом Турака, па се пресавија унезверена од плакања. Овакво њено понашање љути Младена јер није „као што треба”.

Као сушта супротност присутна је бабина достојанствена патња и туга за сином – знак да је у жалости види се само по њеној црној шамији, али и уснама (том најчешћем изразу ероса код Станковићевих јунака) које постају „збрчкастије, стиснутије” (Станковић 1983б: 29). Баба Стана плаче усред ноћи, када сви спавају, у мраку, далеко од туђих очију: „Покаткад као да би из њених очију суза хтела да кане, јер би се видело како диже руку очима, да ваљда убрише, стисне, врати натраг ту сузу, али би се видело и како отуда, још брже, натраг враћа руку као бојећи се да ни сама ноћ не види ту њену сузу” (Исто: 31). По угледу на бабу, није чудно што и Младен када плаче то чини достојанствено, пуштајући само по једну сузу, или пак када

---

<sup>99</sup> О различитим аспектима и одликама туге у Станковићевом књижевном стваралаштву могла би се написати посебна студија. У оквиру овог поднасловa ограничавамо се на тугу повезану са еросом, а о специфичности туге са културолошких, психолошких и биолошких становишта упућујемо на публикације: *Handbook of Emotions* (Lewis et al.: 2008), *Exploring Grief Towards a Sociology of Sorrow* (Jacobsen, Petersen 2019). О значају емоција у изградњи и структури приче в. *Affective Narratology: The Emotional Structure of Stories* (Hogan, 2011); о емоцији туге у књижевним делима и о туги као емотивном читалачком одговору на одређене књижевне текстове в. монографију *Наративни сентименти* (Бјелановић, 2022).

дочекује војнике и нуди вино, па му суза радосница падне у котао, он набија шубару до очију да се то не види. Тугу повезану са љубавном чежњом и боли он изражава у ретким приликама кроз песму, а најчешће посвећеним читањем *Старог завета* или записивањем једне интимне реченице у тефтер.

У овом Станковићевом роману слободно тугују и плачу само они ликови који не потискују своје емоције – Ката (у једној гротескној представи плача) и Јованка, која је пре удаје оличење слободног, виталистичког ероса. Јованкина туга повезана је само једним делом са сопственом судбином, а другим, много већим за Младенов животни пут, те постоје ситуације када она превазилази своја еротска осећања према њему и оплакује њега као биће, плаче за својим „братом Младеном”. Еротизована представа њеног плача дата је из перспективе Младеновог лика, чиме се пружа увид у његову потиснуту еротску имагинацију (в. 4. 2. Тело које плаче).

Туга као емоција изазвана је најчешће губитком (растанком, смрћу – реалном или метафоричком), али често је у Станковићевим делима она повезана са страхом од остварења љубавне среће. Ово посебно важи за главног јунака романа *Певци*, који остаје један од најтужнијих Станковићевих јунака.

Стојанова осећања према Софки сложена су и недовољно дефинисана услед недовршености романа. Међутим, у оним деловима који наговештавају његову љубав према њој, до изражаја долази свепрожимајуће осећање туге, која је повезана са страхом и црном слутњом. Само помињање Софкиног имена довољно је да у Стојану пробуди недефинисану тугу и бол, при чему се у његовој свести јавља њена физичка представа. У овој менталној слици јунак посвећено посматра њену бујну, црну, разбарушену косу, њене црне очи, њену пуну и топлу снагу, и управо у овим тренуцима Станковићев јунак почиње да плаче. Очекивање је изневерено, а еротска фантазија завршава се сузама.

Стојана обузима туга у тренуцима када још увек не постоји ништа између њега и Софке, као да унапред тугује због губитка онога што још увек нема. У овом недовршеном роману присутан је велики дисбаланс између Стојановог и Софкиног ероса. Софкина љубав је превише силна, до те мере да постаје опасна. Јована Николић у докторској дисертацији *Еротизам у књижевном стваралаштву Борисава Станковића* истиче да управо непосредним изражавањем своје љубави и жеље према Стојану, Софка излази из оквира своје типичне родне улоге и правила понашања патријархалне заједнице, као и да „њена предузимљивост одаје утисак агресивности” (Николић 2021: 296). Због њене нескривене страсне љубави стиче се осећање припадања, тако да и Стојан, а и остали у заједници виде и знају да је Софка његова, па и осећање туге добија свој смисао. Туга је, притом, повезана и са страхом од смрти, чиме се открива испреплетеност ероса и танатоса у Станковићевој прози – Стојану се чини да ће од превелике љубави и среће умрети. Сам јунак, освешћује страх управо од Софкиног еротизма који тако слободно исказује.

Стиче се утисак да је реч о некој врсти хибриса који она чини својом страсном љубављу, до те мере јаком да добија деструктивну, рушилачку енергију. Посебно је индикативно да се Стојану чини да када би дошло до еротског додира између њих, да би тада сигурно наступила његова смрт. Он поново почиње да фантазира о њиховом загрљају, о њеним *пуним* и *врелим* грудима и о њеном даху, али где би се можда очекивао еротски врхунац наступа мисао о смрти јер је јунак уверен да би у том случају пред њеним лицем издахнуо. Стиче се утисак да је забрана о уживању толико јака да се чак и у еротској имагинацији мора санкционисати мишљу о смрти. На основу поигравања са временским перспективама и ретроспективним приповедањем, иако је роман недовршен, на основу оквира (прве главе) сазнајемо да су се Стојан и Софка у једном тренутку венчали и да је она остала удовица, и да имају дете. Када и како је дошло до венчања, како је дошло до Стојанове смрти – остаје

непознато, али извесно је да ове Стојанове слутње имају антиципаторску функцију, те и Стојан, као готово сви Станковићеви јунаци, има развијену интуицију и предосећа развој будућих догађаја. У том смислу туга коју јунак осећа може бити повезана са предосећањем губитка. У обимној литератури о Станковићевом књижевном стваралаштву већ је истакнуто да његове јунаке често обумљавају страхови због предосећања последица услед љубавне среће, што је повезано са мишљу о томе да је ово осећање грешно и кажњиво (Јовичић 1979: 152). И заиста, због специфичности композиције, јасно је да ће се Стојанова слутња обистинити, а краткотрајна срећа са Софком можда ће се морати управо смрћу испуити.<sup>100</sup>

Туга је истовремено повезана са еротизмом с обзиром на то да је ерос често праћен осећањем туге/ меланхолије. Михаил Епштејн подсећа на феномен посткоиталне туге/ меланхолије, који повезује са смрћу (познати други назив за оргазам – „мала смрт”/la petite mort) јер сам сексуални чин у тренутку врхунца подсећа на смрт (в. Епштејн 2012: 150–151).<sup>101</sup> Ослањајући се на Платона и Соловјова који су сматрали да се превазилажење смрти постиже тек љубављу, Епштејн верује да и у конкретном смислу љубав помаже у превазилажењу посткоиталног синдрома и то кроз – нежност. За Епштејна управо нежност чини „саму срж љубавних односа, тачку покретне равнотеже између 'желети' и 'жалити'” (Исто: 153).

О конкретним тренуцима нежности не сазнаје се много у Станковићевом роману, али има описа неколико еротских догађаја, након којих је Стојан увек преплављен тугом – када пева сам или заједно са Софком, када су сами у њеној девојачкој соби или када само замишља њихова љубавна миловања. Тренутак превазилажења туге нежношћу остаје неисписан у роману (можда услед његове недовршености, а можда и услед свесне интенције аутора), код Стојана еротско осећање бива замењено тугом, али ерос се ослобађа туге и страха у тренуцима певања (в. 3. Ослобођени ерос: песма).

## 2.2. Карневалски ерос

Најизразитије примере карневалског ероса читамо у роману *Нечиста крв*, приликом описа свадбеног славља, које почиње да се развија већ у Софкиној кући да би врхунац постигло током веселја код газда Маркових. Управо овај тип ероса издваја и дефинише Горан Максимовић, истичући да он долази до изражаја у приказима „свадбене баханалије јела и пића, неумјерене игре и опорог зноја, кроз колективни тјелесни транс и изопачене нагоне” (Максимовић 2011: 61). Тензија и еротски набој расту док се читаво славље не трансформише у потпуности у оргијастичку атмосферу. У развијању ове слике има неколико значајних елемената, аспеката карневалског ероса. Најпре (1) то су храна и пиће. Већ током припрема у Софкиној кући, Софка с благонаклоношћу посматра како жене посвећено спремају баш ону храну коју њихови мужеве воле и како се постепено ослобађају од стега свакодневног живота. У газда Марковој кући, ова слика припремања хране и уживања у храни добиће нове размере. У питању је несвакидашња гозба дефинисана као *слатка вечера*, а приликом њене припреме непрестано горе и треште огњеве. Пеку се најразличитије врсте пита, пецива, печења – ова храна представља дарове које је свака кућа донела као прилог великој гозби. Пишући о стваралаштву Франсоа Раблеа, Михаил Бахтин издваја управо народно-празничне слике

<sup>100</sup> Зоран Глушчевић такође указује да се Стојанов страх од еротске остварености убрзо преображава у страх од смрти, при чему долази до прожимања између Ероса и Танатоса јер се „највиши облик сладострашћа доживљава као смрт” (Глушчевић 1985: 1567).

<sup>101</sup> И у односу према врхунцу Епштејн види значајну разлику између еротике и сексуалности јер док сексуалност тежи што бржем задовољењу, еротика настоји да тачку задовољавања што дуже одложи. „Еротика јесте мегдан са смрћу, упињање да се удаљи смрт, да се прошири царство жеље и уживања; али, у том мегдану, па чак и у најјуначкијем, еротика је осуђена на пораз” (Епштејн 2012: 152).

повезане са гозбеним једењем у једном позитивном хиперболизму и свечано-веселом тону, што доприноси карневалској атмосфери (Бахтин 1978: 295).<sup>102</sup> И у Станковићевом роману чињеницом да је у питању несвакидашња гозба, сугерише се и неуобичајено славље које ће се базирати управо на претеривању у чулном хедонизму – у храни, пићу и сексуалним активностима. Део гозбе представља алкохол који је извађен из подрума и стављен на дохват руке свима, што доприноси ослобађању инхибиција – пијанство је, такође, неизоставни део карневалског ероса. У једној готово ритуалној атмосфери, Станковићеви јунаци нису окупљени око ватре, али налазе се око многобројних упаљених огњева, који прскају и бљеште у ноћи. Оваквим доживљајем упућује се и на обредне димензије оргијастичке атмосфере. Жорж Батај истиче да су обредне оргије биле повезане управо за светковине и да су се односиле на привремено укидање сексуалних забрана приликом стапања пијанства, еротског и религијског заноса (Батај 1980: 126–127). У питању је „архајски вид еротизма” који почива управо на претеривању (Исто: 127). Хиперболизација у храни, пићу, игрању, веселу присутна је и у Станковићевом роману, са чиме је повезан Софкин утисак да се све покреће и да се све увећава и расте.

Неизоставан део карневалског доживљаја, повезан са сценама гозбе јесте – (2) тело. Присутни су описи тела које уноси у себе храну и пиће, постаје надувено, нараста попут теста, затим тело које се постепено свлачи, открива погледима и додирима. Најпре још у својој кући Софка посматра како жене током припремања хране постају све страсније и слободније. Као фокализатор, Софка овом приликом заузима благонаклон став пун разумевања јер свадба и јесте тренутак када се губе инхибиције, тако да до изражаја долазе управо описи девојачких сензуалних тела и лица румених и врелих од пића и узбуђености, да би се убрзо прешло на додире несумњиво еротског карактера, који долазе од ефенди Мите: „И срећан што га се не боје, не страхују, обгрљавао би по коју око стаса и метао јој руку на бедра, а особито на једар јој кук” (Станковић 1983а: 190). Иако је присутан покушај минимизовања еротског набоја јер је у питању домаћин и старији мушкарац, еротски карактер ових размена долази до изражаја управо у физиолошким реакцијама јунакиња којима на уснама *избија дах* од овакве врсте додира.

Додир и описи тела биће експлицитније представљени у оквиру славља у газда Марковој кући. Овде се приликом представљања сељака губи идентитет бића и остаје само безимено тело или делови тела у својој разноврсности – надмени трбуси, ознојени вратови, голе и космате мушке прси, женске груди – спарушкане, старе или младе, чврсте и страсне. Повезани са телом јесу и (3) покрети (игра) који постепено воде ка међусобном гуркању, мешању, штипкању и стискању док не дође до коначног (4) сексуалног стапања и губљења граница као последњег елемента:

„И са ужасом Софка је гледала како је све то почело да постаје, да се стапа у једно. Сви мушки претварају се у једног мушког, све женске такође опет у једну општу женску. Ни старо, ни младо, жена, снаја, стрина, ујна или какав род. Само се знало за мушко и за женско, и онда једна мешавина: стискање, штипање, јурење око куће, крклање” (Исто: 228).

Смисао обредне оргије, како Батај истиче, управо јесте у губљењу граница, „неограниченом спајању бића” (Батај 1980: 128). У Станковићевом роману заиста се представља губљење граница индивидуалног бића и стапање у колективно, једно биће – једно тело, при чему се заборавља и на стид, и на било какве друштвено-културне оквире. Међутим, Батај истиче да је овакав тип спајања у обредној оргији резултат једног религијског излива, оно није подстакнуто само „презасићеношћу органа за размножавање” (Исто: 128). Код

---

<sup>102</sup> Код Раблеа једење представља весело слављење живота, а гозба „тријумф живота над смрћу” (Бахтин 1978: 300), међутим у Станковићевом роману, гозба није представљена у овом светлу јер све посматра јунакиња која је зачуђена и згрожена сељачким обичајима.

Станковића ова компонента изостаје, као да је од некадашње обредне оргије остало сачувано као обичај само сексуално ослобађање, падање инхибиција као циљ сам по себи. Томе доприноси чињеница да се све представља из визуре јунакиње која не учествује, која ове сцене посматра са ужасом, означавајући их као оно *најгоре* и *најирње*. Карневалско и оргијастичко остаје недоступно Софки, она није заражена том општом сексуалном помамом – фокализација припада јунакињи која није део сељачког света и њихових обичаја, и која мора да заузме аксиолошку позицију. Њен ужас и згроженост повећавају се чињеницом да управо захваљујући овим сценама она постаје свесна Маркових еротских осећања и планова са њом. На овај начин, карневалски ерос који би требало да слави тријумф живота над смрћу (в. Бахтин, 1978) у Софкином утиску преображава се у демоничну антиципацију и страх.

### 2.3. Табуисани ерос

У оквиру овог поднасловa разматраћемо табуисани<sup>103</sup> ерос у роману *Нечиста крв*, који се преваходно односи на елементе потенцијалног инцестуозног односа иако се сам инцестуозни чин у којем би учествовала главна јунакиња не остварује у Станковићевом роману.

Инцест подразумева сваки тип сексуалне везе између блиских чланова породице, при чему је највеће огрешење о забрану оно између директних крвних сродника нпр. брат-сестра, отац-ћерка, мајка-син (Кобања; Савкић 2020: 253).<sup>104</sup> Марко Шкорић у раду „Биосоцијалне теорије инцест табуа” истиче да се инцест најчешће дефинише као биолошки или социолошки – биолошким се одређује онај међу блиским члановима породице (родитељи и потомство, брат и сестра), док се социолошки инцест односи на све сроднике, без обзира на степен крвног сродства (Шкорић 2004: 529). Проучавајући инцест са антрополошког аспекта Франсоаз Еритје у монографији *Две сестре и њихова мати* разликује (1) инцест првог реда, међу директним сродницима и (2) инцест другог реда, међу онима који су социјално а не крвно повезани нпр. зет и ташта, свекар и снаја, девер и снаја итд. Ова ауторка истиче чак и да је „концептуално гледано, управо инцест другог типа по свој прилици био тај који је узроковао забрану инцеста какав данас познајемо, дакле инцеста првог типа, а не обратно” (Еритје 2003: 11).

Елементи биолошког инцеста присутни су у Станковићевој *Нечистој крви* у назнакама у односу између Софке и ефенди Мите, док ће се много већа еротска привлачност и тензија развијати између Софке и газда Марка, што свакако не представља инцестуозан однос у правом смислу, али однос који је једнако табуисан због снажне социјалне забране.

Инцест представља једну од опсесивних тема у Станковићевој прози. Већ током предочавања Софкине породичне историје и судбине њених предака долазе до изражаја инцестуозни односи (Каваролина прва жена ступа у однос са умоболним девером, Софкини

---

<sup>103</sup> Сигмунд Фројд у делу *Тотем и табу* дефинише табу у појмовном смислу као „нешто што је истовремено свето, што је изнад обичног, као и оно што је опасно, нечисто, језиво” (Фројд 2009: 136). Поред тога, Фројд истиче да „човек који је прекршио табу и сам постаје табу, јер има опасну склоност да и друге доведе у искушење да се поведу за његовим примером” (Исто: 145). У психоаналитичком кључу ово може бити значајно за причу о Софкиним прецима.

<sup>104</sup> У оквиру српске науке о књижевности, инцест у народној поезији проучавала је Зоја Карановић у тексту „Братско-сестрински инцест између хијерогамије и родоскрвног греха” (2002).

баба и деда су рођаци по стрицу<sup>105</sup>), а ослањајући се на психоаналитичка тумачења овог романа Јована Копања и Снежана Савкић у студији „Инцест као вид табуизираних сексуалности у роману *Нечиста крв* Борисава Станковића” истичу да се управо међу Софкиним прецима могу препознати почети Едиповог и Електриног комплекса (Копања; Савкић 2020: 257).

У Станковићевом роману присутни су елементи биолошког инцеста у односу између Софке и ефенди Мите.<sup>106</sup> Упућивање на инцест крије се у описима ефенди Митиног играња са Софком. Он клечи испред ње, подиже њене руке и ставља их око свога врата, полаже своју главу у њено крило. Начин на који је гледа је индикативан, он је потпуно присваја, тепа јој као што се вољеној тепа (*Софкице! Татина Софкице!*), а значајно је пратити и његове физиологије овом приликом – поред тога што му иду сузе, њему се уста покрећу и влаже се. Посматрајући Софкине „танке уснице” и тамне очи ефенди Мита се присећа Тодоре и то онакве каква је изгледала кад ју је видео по први пут и „први пут се њоме занео” (Станковић 1983а: 32).

Ти додори урезани су у свест јунакиње да се она и као одрасла девојка сећа очеве браде која ју је по лицу гребуцкала. У вези са знацима инцестуозног ероса повезана је и чињеница да је у ноћима на селу, након љубавних миловања између Тодоре и ефенди Мите, Тодора толико срећна и пуна љубави према својој ћерци јер је свесна да јој се мужевљева љубав вратила захваљујући Софки.

На инцестуозне мотиве упућује и чињеница да Софка зна да касније, с њеним одрастањем, ефенди Мита избегава честе доласке кући због њене велике лепоте јер „као да се ње боји” (Исто: 46). По свему судећи, и сама Софка има амбивалентна осећања према свом оцу – он заузима већи део њених осећања из детињства, постаје саставни део њеног идентитета (она је *Софка ефенди Митина*), а неодређеност лика њеног идеалног мушкарца и љубавника повезује се у литератури управо са мишљењем да се иза овог виртуелног љубавника крије лик њеног оца (в. Ивковић 2008: 177). Инцестуозни ерос обележен је највећим степеном забране у Станковићевој прози, те зато неретко остаје у алузијама и асоцијацијама као дубоко потиснуто осећање које јунаци нису свесни и који не желе/ не смеју да освесте.

Друга врста табуисаног ероса развија се између Марка и Софке и односи се на обичај *снохачења*.<sup>107</sup> Узимајући жену за сина, Марко је у ствари узима за себе,<sup>108</sup> али пошто узима жену из другог света у којем ти обичаји не важе, до конзумације односа неће ни доћи. Међутим, између њега и Софке несумњиво ће доћи до развијања обостране еротске привлачности (више о односу између Марка и Софке у поглављу 4.7. Додори). Најпре, у жељи да се Марку допадне и да покаже да својевољно пристаје на удају, Софка готово да га заводи, а њих двоје развијају и посебну врсту ритуала приликом сваког сусрета – поздрављање, љубљење у руку, даровање, вођење за руку и сл. У питању су ритуали који се понављају и који се све више пуне еротском енергијом до саме кулминације, док Марко не остане на прагу Софкине собе, а можда и пре када и сама Софка постане свесна еротске привлачности коју осећа према „новом тати”.

---

<sup>105</sup> Бојан Чолак скреће пажњу на изопаченост овог односа и преко именовања јер се Софка сећа да је деда своју жену звао „мајчицом” чиме се сугерише његова сексуална немоћ (Чолак 2013: 191). Заштитнички, готово мајчински однос заузеће и Софка према Томчи у првим годинама брачног живота.

<sup>106</sup> Када говоримо о инцестуозним мотивима у односу између Софке и Мите упућујемо на наглашенију али не и сексуално прекорачену везу између оца и ћерке.

<sup>107</sup> Снохачество представља стари обичај према којем свекар има односе са снахом (Ђорђевић 1930: 153).

<sup>108</sup> Јована Николић анализира коришћење посесивних заменица које Марко користи у односу са Софком – он јој се обраћа са *не бој ми се*, затим истиче се како ју је довео *код себе*, у *своју кућу* чиме се све сугерише да Марко бира Софку за себе, а не за Томчу (Николић 2021: 438).

Именовање овде има такође значајну улогу – Софка Марка зове „тато”, а Марко Софку „кћери” или „дете”, ретко само „Софке”, али иза овог паравана крије се разорна еротска енергија која обузима оба лика и којом су обоје (а посебно Софка) ужаснути.

Начин именовања биће значајан и за развој односа између Софке и Томче: „Наиме, нигде се не појављује одређење Софке као Томчина, него се за њега каже да је њен Томча чиме се њихов однос одређује више као однос мајка син него муж жена” (Николић 2021: 264). Инцестуозне конотације у овом роману многобројне су иако се не чини тако на први поглед.

Јована Копања и Снежана Савкић одговор о природи нечисте крви откривају управо у инцесту као греху због којег Софка и њени потомци испаштају (в. Копања; Савкић 2020: 265). На основу разноврсности и многобројности инцестуозних примера који су наводно узгредно наведени заиста се истиче велики значај овог типа ероса у Станковићевом роману. Међутим, ако се скрене поглед са антрополошког, социолошког, психолошког аспекта ка књижевно-уметничком – начин на који је наизглед узгредни и табуизирани мотив постао покретач и суштина страдања главних јунака – открива се маестралност Станковићеве приповедачке вештине. Иако је имао проблема када је почео да објављује роман у *Градини* због сцене између Софке и Ванка, у издвојеним табуисаним односима препознајемо много више еротике него у сцени са Ванком. Тренутак у којем Софка води Марка за руку, начин на који се њена кожа јежи од његовог гласа, као и мириси и уздисање које слушају обоје међусобно док су раздвојени зидом дубоко су еротични. Уметничким разлозима Станковић је оправдао свој поступак, а инцестуозне елементе је уградио у свет дела тако да се површним читањем овакви мотиви могу чак и превидети. Ерос не мари за културу, има своје наредбе и захтеве које јунаци истовремено и желе и не желе (или не смеју) да испуне, те у томе лежи њихова располућеност и трагика.<sup>109</sup> Нечиста крв у том смислу заиста би се могла односити на преступ инцестуозне забране. Мишљења смо да Софкина нечиста крв не лежи у њеној чулности, сензуалности и прекомерној путености, већ нечистоћа крви лежи једним делом у наследним гресима, али и сопственим изборима на крају романа, којима Софка одређује не само своју судбину, већ и судбину својих потомака.

#### 2.4. Хомоеротизам (*Певци*)

Могућност говора о присуству хомоеротизма у недовршеном делу *Певци* заснива се преваходно на неколико елемената: 1. емотивна блискост између Стојана и Јована која би могла превазилазити границе пријатељства, 2. нежни физички контакт међу овим ликовима и 3. Стојанова стидљивост и његов страх од жена.

Иако се у *Певцима* у фокусу налази група пријатеља (Јован, Стојан, Чукља, Сарајдар, Секула), посебно се издваја однос између Стојана и Јована. У литератури је указано да су у њима оличена два принципа – *активни*, пожељни у патријархалној култури (Јован) и *пасивни* (Стојан) (в. Чолак 2013: 219). Од тренутка када се упознају Јован је разоружан Стојановом нежношћу и указаним поштовањем, те му постаје „тако некако мио, мио... више него рођени брат” (Станковић 1983б: 157). Ови блиски пријатељи различитих карактера и темперамената повезани су и љубављу према песми, али њих спаја и одсуство оца и очинске љубави – Стојанов отац умире, а Јованов свог сина одбацује. Зоран Глушчевић такође сматра да се у овом делу појављују знаци латентног хомосексуализма, међутим, присутну „хомосексуалну симпатију” овај аутор разуме као „један природан и спонтан одговор старијег друга на једну врсту праповерења с којом му се млађи друг обраћа” (Глушчевић 1985: 1562).

---

<sup>109</sup> Пишући о инцесту Бојан Чолак се позива на Малиновског који сматра да је одбојност према ступању у инцестуозни однос тековина културе, а не природе, што Чолак потврђује примерима из Станковићевог романа када се Софкино тело узбуђује приликом Марковог додира (Чолак 2013:182).

Нетипично за патријархалну културу, Станковић описује додиривање два јунака у сцени која је испуњена нежношћу.<sup>110</sup> Еротски елементи могу се налазити у чињеници да се јунаци налазе на отвореном, у природи, пију вино и обасјани су месечином (а месечина има велики еротски потенцијал у Станковићевој прози), затим у њиховим физичким позицијама – Стојан „се извалио у скут Јовану” и издижући главу, жмурећи пева спрам месечине.

„А Јован, надносио би се над Стојаном, гледао га и као неко дете руком миловао по образима. Миловао његову меку косу, издуљено кошчато лице. Гледао би како му по нежном грлу велика јабучица одскочила и иде горе, доле. Плаве, чисте очи, нит затворене, нит отворене, а из мало нагорелих му уста иде песма, ниже се. Иде и све њих греје, пали” (Станковић 1983б: 149).

*Миловање* образа и посматрање *нежног грла* и *нагорелих уста* свакако упућује на еротичне елементе, о чему не би било ни најмање сумње да уместо Стојана у Јовановом крилу лежи нека јунакиња. У том тренутку размењене нежности, знак ероса је и песма Стојанова која све присутне *греје* и *пали* – ту се налази ослобођен ерос, што се сугерише и чињеницом да је та песма била њихова младост и снага. Додир, то најконтактније од свих чула (в. Епштејн 2009: 40), има повратни карактер, али у наведеном примеру из Станковићевог романа овај додир постаје *мажење*, које према Епштејновим речима представља „оипљиво освајање другог бића у ширину и дубину” (Исто: 45). *Мажење* нема другу сврху осим изражавања нежности и блискости приликом које долази до неке размене – са другим делим нешто своје док уједно упијам осећај туђе коже. Оваква врста додира између два јунака није типична појава у књижевности Станковићевог доба и може упутити на присуство хомоеротичних мотива, те утицати на то како се тумачи пријатељство између Стојана и Јована у овом недовршеном делу.

Јована Николић сматра да је управо са губитком Стојана повезана и унутрашња Јованова промашеност и његова недефинисана туга са почетка романа, те да посредством Стојанове куће и његове удовице Јован можда покушава да осети блискост са покојником (Николић 2021: 297–298).

С друге стране, различитост њихових личности највише долази до изражаја приликом односа са женама – док је Јован одважног и смелог карактера, Стојан „чин сексуалног сједињавања са женом доживљава као непремостив амбис, као нешто што га у тој мери испуњава страхом да је потпуно онеспособљен за сам чин” (Чолак 2013: 220). Јована Николић проблематизује Стојанов страх од жена, а његову свест о томе да није као остали младићи повезује управо са хомоеротизмом (Николић 2021: 295–296). Његова мушкост „доведена је у питање посредством песме, при чему се истиче да се он понаша 'као да није млад' и 'као да није мушко’” (Исто: 293). Приликом карактеризације Стојанове личности у роману се истиче како је увек био тих, повучен, замишљен, „миран као девојка”, свима одговара благо и са осмехом, не пије када изађе са пријатељима, који му чак ни не нуде алкохол због његовог „болешљивог лица” и „нежног тела”, по којем се видело да „за њега и није пиће” (Станковић 1983б: 171). И касније у роману, протоком времена истиче се да док су остали већ постали „мужевии”, Стојан и даље „као нека девојка” – на лицу му опстаје бледило и сетан израз. Стојаново осећање различитости и неприпадања Јована Николић повезује са његовом сексуалношћу која није у складу са патријархалном културом, те из страха од подсмеха или одбацивања, он себе самог искључује из заједнице (Николић 2021: 295). С друге стране, у одређеним тренуцима делује као да њега обузима снага еротског заноса према Софки (када певају заједно, када се налази у њеној девојачкој соби, када замишља да су се венчали итд.) – као доказ њихове телесне љубави остао је њихов син, тако да би вероватно једно поглавље било посвећено Стојановом превазилажењу страха од сексуалног сједињавања са Софком, а можда је управо тај вид

---

<sup>110</sup> О историји и односу према хомосексуалности у Србији током 19. века в. текст Владимира Јовановића: „Хомосексуалност и српско друштво у 19. веку”, у зборнику радова *Међу нама: неиспричане приче геј и лезбејских живота* (2014).



сједињавања и довео до преране смрти овог јунака јер се њему чини док се налази у Софкиној соби да би умро када би је имао, што може бити значајна књижевна антиципација.

Склонији смо тумачењу да је Стојанова другост, његово издвајање из заједнице, па и стид који осећа више повезан са самом песмом и концептом слободе, као што је то случај са Коштаном у истоименој Станковићевој драми (в. 3. Ослобођени ерос: песма). С друге стране, у описаној сцени физичког додира између Стојана и Јована препознајемо елементе еротизма. Међутим, еротизам чак и овде долази до изражаја кроз песму и сам чин певања, чиме се с једне стране истиче лепота света и живота, али и његова неумитна пролазност. Саму сцену не тумачимо као најаву потенцијалног хомосексуалног односа између два јунака романа, који је остао неисписан услед недовршености дела, већ као још један израз виталистичког ероса младости који је заувек изгубљен – код Стојана због смрти, код Јована због старости.<sup>111</sup>

## 2.5. Аутоеротизам

У литератури је поводом *Нечисте крви* указано на одређене сцене Софкиног аутоеротизма, при чему се има у виду Фројдова дефиниција која подразумева да је аутоеротизам „фиксација либида на сопствено тело и сопствену особу” (Фројд 1969: 388). Софка је (више него остале Станковићеве јунакиње) свесна свог тела и има моменте дивљења и фасцинираности лепотом сопственог тела, при чему долази до извесне врсте удвајања – родно амбивалентног удвајања јер је Софка некад мушкарац, некад жена, друга Софка приликом таквих стања.

Она најпре у својој соби, иза затворене капије и иза високих зидова, ослобађа своје тело, скидајући рукаве и саме шалваре, излажући сопствено тело ваздуху који голица и сопственом погледу, при чему је посебна пажња посвећена опису Софкиних груди: „А колико би пута, чисто као какав мушкарац, са толиком страшћу почела да посматра своје праве, крупне дојке, у којима су се испод белине коже већ назирале, као одавно зреле, неке грудве” (Станковић 1983а: 58).

Очима приповедача (па и читаоца) откривају се наге женске груди, што није био чест случај у приповедачкој традицији која је Станковићу претходила. Притом, опис је такав да иде даље од пуког визуелног представљања и дочарава тактилноста Софкиних груди јер пружају сазнање о *чврстини* и *зрелости грудви* које се називу испод белине Софкине коже. Овакво сазнање произлази из додира, не само погледа, те у свест читаоца овакав опис призива сцену руке (или руку) на грудима, што је сцена која ће се неколико пута варирати у роману (в. 4.7. Додир). Софка не стаје на самопосматрању, о чему сведоче и потоње сцене самододиривања – ове смеле описе Софкиног аутоеротизма Александар Петров назива мастурбацијом (Петров 2020: 115).<sup>112</sup>

---

<sup>111</sup> Поред хомосексуалних конотација у *Певцима*, понеки елементи лезбејства присутни су у *Нечистој крви*. Ово најпре долази до изражаја у сценама у хамаму када су жене и девојке полунаге, када се прскају, стискају, штипају, уједају, певајући љубавне песме. Међутим, овакво понашање мотивисано је специфичним простором, а пробуђена еротска енергија углавном је усмерена ка другим женама због одсуства мушкараца за којима оне чезну (будућим мужевима, бившим љубавима и сл.). Разуздана еротска игра девојака поред воде (иако је у питању вода у хамаму, не гора или река) може подсетити на нимфе, које осликавају неукротиву и неутаживу природу женске сексуалности (Слапшак 2006: 314). Поред тога, Софкино удвајање и љубљење са другом Софком приликом еротских фантазија, Александар Петров види као један од најлепших описа лезбејске литературе иако је сасвим јасно да Софка не припада овој сексуалној групи (Петров 2021: 115).

<sup>112</sup> Мастурбација представља једну од највећих табу тема – у књижевности и култури. У *Историји сексуалности* Мишел Фуко подсећа да је управо један од најпостојанијих видова полне етике било опиранје еротичким сликама у свести или изван ње (Фуко 1988b: 155–156). У западњачкој литератури (почев од хришћанства) мастурбација је представљала „главни вид неприродног чулног наслађивања које су људи измислили да би прекорачили границе које су им биле прописане” (Исто: 157). Поред тога, избегавање отворених расправа о сексуалним темама

Тренуци еротске узбуђености, када је обузима *оно њено*, дочаравају се најпре специфичним доживљајем природе:

„И тада би, готово као луда, почела да разговара са цвећем. У сваком би цвету налазила по једну своју жељу, у сваком цвркуту тица по који неиспевани, неисказани уздах и глас неке песме. И онда би почела да осећа оно што јој је толико пута долазило и што никада није могла да објасни... Све, све то; и ти снови, и ова башта, цвеће, дрвеће, и више ње ово небо, а испод њега, око вароши, они врхови од планина, и сама она, Софка, у исто овако одело обучена, исто овако седећи, пред истим овим цвећем, па чак и сама кућа, из куће гласови и идење или матере или других, и саме речи, жеље, нагласци, све то, чини јој се, некада, не зна када, у које време, али исто, исто је овако било, постајало и овако се кретало” (Станковић 1983а: 56).

Простор је антропоморфизован и доживљава се као да је живо биће (Вукићевић 2001г: 111), а специфична повезаност са природом упућује на антропокозмичке структуре (Пандуревић 2020: 62). Стање јунакиње пореди се са лудилом у којем она разговара са цвећем, али је у питању и стање чулне хиперсензитивности које је донекле и мистично. Стиче се утисак да се преко природе јунакиња повезује са самим космосом у којем време више није линеарно већ циклично, из чега произлази сазнање о томе да је све што види и осећа, па и она сама већ некада постојало. Овим се учвршћује и извесност Софкиног страдања, а њена судбина постаје део једне шире приче, која би се преко мотива нечисте крви могла повезати и са концептом генерацијског преношења трагичке кривице или пак са концептом античког усуда. У овим тренуцима ипак преовладава једна врста мира услед вечитог кружног кретања и прихватања поретка ствари.

То посебно стање еротске узбуђености дефинисано је неодређено, као *оно њено*, што иако остаје неизрециво, ипак је описано као посебно стање чулне хиперсензитивности и појачаног осећања сопственог тела, када се сва „топи од неке сладости”, у бескрајном облизивању слатких и влажних усана (које ће остати носиоци ероса и у њеној старости), до буђења „бескрајне чежње за нечим” због које „осећа да би јаукала” (Станковић 1983а: 55 ), када долази до посебне врсте удвајања (*аутоскопије*<sup>113</sup>):

„И тада већ зна да је настало, ухватило је оно њено 'двогубо', када осећа: како није она сама, једна Софка, већ као да је од две Софке. Једна Софка је сама она, а друга Софка је изван ње, ту, око ње. И онда она друга почиње да је теши, тепа јој и милује, да би Софка, као неки кривац, једва чекала када ће доћи ноћ, када ће лећи, и онда, осећајући се сасвим сама, у постељи, моћи се сва предавати тој другој Софки. Тада осећа како је ова дубоко, дубоко љуби у уста; рукама јој глади косу, уноси јој се у недра, у skut, и знајући за Софкине најтананије, најслађе и најлуђе жеље, чежње, страсти, грли је тако силно да Софка кроза сан осећа како јој месо, оно ситно по куковима и бедрима, чисто пуца. Ујутру налазила би се далеко од материне постеле и са загрљеним јастуком а сва ознојена” (Исто: 55–56).

Александар Петров скреће пажњу да управо у овим сценама иако то нигде није експлицитно написано, Софка саму себе рукама додирује (в. Петров 2021: 116). Софкиним рукама Наташа Ивковић приписује вишеструке еротске функције – аутоеротску у сценама самозадовољавања; психолошку приликом деперсонализације односно када своју руку доживљава као туђу; имагинативну приликом замишљања друге Софке или младожење (Ивковић 2008: 176).

У самом опису Софкиног удвајања доминирају глаголи који подразумевају дубину и продирање – *дубоко, дубоко љубљење у уста, уношење у недра, потом у skut*. Предлог у сам

---

током 19. века водило је и ка погрешним концепцијама о маструбацији, те отуд веровање у могућност лудила изазваног маструбацијом (Булох 2004: 69).

<sup>113</sup> За сцене Софкиног удвајања, њеног двогубог Наташа Ивковић користи термин *аутоскопија*, који се односи управо на *слику двојника* тј. такво удвајање да се особи чини да посматра сопствено тело изван себе (Ивковић 2008: 166).

по себи има изразити еротски потенцијал, на шта скреће пажњу и Михаил Епштејн јер љубавник вечито тежи да буде *унутар* вољеног бића (Епштејн 2010: 147).

Друга врста удвајања присутна је током ноћи, у стању између сна и јаве, када Софка покривена јорганом наставља са грљењем и миловањем себе замишљајући брачну срећу, остварену љубав и сексуално задовољство у браку – тада се она удваја као мушкарац:

„Он висока чела, црних, мало дугих бркова, а сав обучен у свилу и чоју. Миришу му хаљине од његове развијене снаге. Она га овамо, у постељи, у брачној кошуљи, у мору од те светлости, шуштању шедрвана, у свирци, песми, чека. И ма да још није до ње дошао, она већ осећа на себи облик његова тела, и бол који ће бити од додира његових руку, уста и главе на њеним недрима, кад он падне и кад почне да је грли и уједа... И онда њега уводе. Он прилази. Пољупци луди, бесни; стискање, ломљење снаге; бескрајно дубоко, до дна душе упијање једно у друго...” (Станковић 1983а: 57–58).

У опису идеалног мушкараца (који не постоји и Софка зна да никада неће ни постојати) Наташа Ивковић сматра да се крије лик Софкиног оца, а да је забрана која је овде на делу забрана инцеста (в. 2. 3. Табуисани ерос), о чему сведочи и чињеница да је њен младожења само неодређени облик тела код којег се посебно издвајају усне и руке (в. Ивковић 2008: 175). С друге стране, на митопоетичку димензију Станковићеве приче указује Драгана Вукићевић у студији „Нови ерос у роману *Нечиста крв*” истичући да се наведене сцене аутоеротизма могу повезати са митом о Еросу и Психи (в. Вукићевић, 2011г). У основи овог поређења налази се студија Ериха Нојмана, *Амор и психа*, а аналогија са митским ликовима успоставља се преко развоја женске сексуалности и самоосвешћивања.

Груди и руке активирају се као делови тела који су носиоци еротског и сексуалног задовољства, а замишљани пољупци градирају се у јунакињиној свести, постају *луди, бесни*, загрљаји и миловања се претварају у *стискање* и *ломљење*, а и овде је присутна дубина – у овом случају она и непосредније упућује на сексуални однос, прожетост тела и у ствари уцеловљење себе у другоме (*до дна душе упијање једно у друго*). У Софкиној свести притом присутне су именице које сугеришу деструкцију – *уједање, стискање, ломљење, упијање* – глаголске именице којима се дочарава нестајање, уништавање, чиме се и на несвесном нивоу еротски и танатички чин приближавају и прожимају. Ситуација је сложена јер је Софка истовремено и „еротски објект” и „еротски субјект” у константном мењању улога (Вукићевић 2011г: 106).

Након Софкине удаје, нема више ниједног описа њеног аутоеротизма или сцена самозадовољавања – реализован ерос сменио је виртуелни ерос, при чему еротско жељено није остварено, те се јунакиња не може више вратити на виртуелно које би сада било лажно.

## 2.6. Ерос и танатос

У литератури посвећеној књижевном стваралаштву Борисава Станковића истакнута је испреплетеност између ероса и танатоса у његовим књижевним делима. На ову везу указује се и у психоаналитичким тумачењима Станковићевих јунака, а она долази до изражаја и при погледу на радњу његових романа – смрт, обично и буквална и метафорична, одређује судбину ликова: смрт Младеновог оца у *Газда Младену*, Стојанова смрт у *Певцима*, Софкина симболичка смрт у *Нечистој крви* (уз судбине Софкиних предака, и Маркову смрт). Међутим, до ерототанатичког преплитања не долази се само на плану радње, већ је само искуство ероса аналогно искуству танатоса. Жорж Батај у књизи *Еротизам* истиче да је „порив љубави до крајности изведен, порив смрти”, додајући да „прекомерје из којег потиче размножавање и прекомерје смрти могу бити схваћени само једно помоћу другог” (Батај 1980: 47). На батајевском путу, уколико се издвоје конститутивни елементи Станковићеве ерофотографије до

изражаја долази поклапање у књижевном представљању ероса и танатоса у његовим романима.

И ерос и танатос дочаравају се посредством (1) *чулности* – мириса, укуса, додира, звука, од којих ће неки бити у знаку ероса (мирис винограда, шум ветра, звук песама, сјај месечине, нежни додири у *Певцима*, сцене аутоеротизма у *Нечистој крви*, додири намештаја, одеће која милује или стиска тело и сл.), а неки у знаку танатоса (мирис воска, тамјана, шимшира, звук воде са чесме<sup>114</sup> и звона или одсуство звука – *мртва чаршија*; светлост свеће, дееротизација одеће и постелине – опис Софкиног одела на крају *Нечисте крви*, или проветравање постелине у којој је лежала Младенова баба пре смрти у *Газда Младену*). Са чулношћу повезана је управо (2) *телесност* јунака, те како се у телу осећа ерос и еротско узбуђење, у телу се преживљава и танатички ужас (грчење прстију ефенди Мите и Софке, Софкино стискање груди, њено физичко пропадање на крају романа, физичко пропадање Јованке у *Газда Младену* и Младенова погрбљеност, окамењивање). (3) Трећи аспект односи се на доживљај простора којим се јунаци крећу, те исти простор некада може бити и еротски и танатички (Софкина кућа пре и после просидбе, Младенова и Јованкина кућа након Јованкине просидбе – јунаку се чини да се обе куће црне; затим хамам или црква у *Нечистој крви*).

С обзиром на то да је о односу између ероса и смрти у романима *Газда Младен* и *Певци* било речи приликом разматрања типова љубавника (в. 1.1. Потиснути ерос) и односа између ероса и туге, у овом поглављу прожимања између ероса и танатоса пратићемо детаљније на примерима из романа *Нечиста крв* управо преко тела и чулности главне јунакиње романа, а потом и преко концепције простора којим се ликови крећу.

Искуство границе заједничко је и еросу и танатосу, а оба искуства Софка осећа у телу. Како је тело јунакиње изразито сензуално, испуњено еротским узбуђењем, извргнуто низу тактилних сензација – дражи, миља, миловања одеће, намештаја, додирима сопствених руку или других јунака – приказује се у роману како они делови тела који су у знаку ероса постепено потпадају под власт танатоса – груди (од слободних, чврстих, облик груди до одсуства груди, упалих груди на крају романа); усне (од сочних и влажних до збрчканих, изуједаних усана); коса (од бујне косе до повијене главе); цела фигура (раније наглашена раскошним оделом, а на крају изгубљена у прљавој и неуредној одећи).

Осим тога, као што се јунакињино тело испуњава еросом тако ће се испуњавати и танатосом – у првом тренутку, док још увек не прихвата сопствену судбину, то ће се изразити у нагону за повраћањем, избацивањем ужаса, одбацивањем танатоса: „Софка поче осећати како ће кроз грло сву крв и сву утробу избацити, јер тако поче да се надимље и од бола, неизмерна јада, да стење” (Станковић 1983а: 124). Прихватање неприхватљивог и ослобађање страха и гнева, након расправе са ефенди Митом, довешће до прихватања танатоса, који ће јунакиња поново осетити у свом телу: „И за чудо, опази како сада ништа не осећа: ни страх, ни бојазан, ни гнев. Само осећа у себи неку дубину, и то, како се та дубина испуњава неким отужним, бљутавим задахом, тако да, од тога, почела да се грози и тресе” (Исто: 130). *Задах* који ће Софка осећати у различитим тренуцима током свадбених припрема, сада осећа као део сопствене унутрашњости. Тако Софкино тело које је у знаку Ероса, након прихватања удаје постаје носилац Танатоса. Драгана Вукићевић у тексту „Метаморфичност смрти у *Нечистој крви* Борисава Станковића” истиче да је читав свет главне јунакиње Станковићевог романа

<sup>114</sup> Чесма некада функционише као изразити еромотив у Станковићевим романима, док је некада у знаку танатоса. Вода и влажност су с једне стране типични знаци женске сексуалности, док с друге стране чесма се може повезати и са функцијом бунара у фолклору, за који се типично везују демонске силе или силазак у доњи свет (Радуловић 2009: 43). Значајно је и како се описује вода са чесме, да ли њен жубор прија јунацима и крепи их или пак вода са чесме *мртво* пада и сл.

„двогуб, ерототанатичан – с једне стране, сав у бујању тела и ероса, а с друге, у знаку разарања и смрти” (Вукићевић 2019: 478).

Проучавајући фолклорни подтекст Станковићевог романа *Нечиста крв*, Валентина Питулић истиче да се од самог почетка издвајају три значајна простора за Софкину породицу: кућа (знак световног живота), црква (знак духовног живота) и гробље (завршетак живота) (Питулић 2011: 103). Кроз три издвојена простора могу се пратити управо ерототанатична прожимања у Станковићевом роману.

*Кућа*. Злослутни знаци односно знаци пропасти читаве породице могу се открити и у ближој анализи дрвећа које је засађено у дворишту Софкине породичне куће (в. Исто: 104). Ту се налазе трешње, вишње, руже, јабуке, али и шамдудови. Поред низа дрвећа које у народној традицији углавном има позитивне конотације, ту се налази дуд, који „није добро држати крај куће, јер ако жила од њега под кућу дође, цела ће кућа изумрети” (Чајкановић 1994: 82), чиме се најављује пропадање хаџи Трифунове лозе, све до Софке и њених потомака, при чему мисао о смрти постаје мисао о избављењу за јунакињу.

Осим дрвећа, знаци Софкине несреће и симболичне смрти садржани су и у појединим деловима куће, међу којима се капија посебно издваја. Управо онај гранични простор на којем је Софка волела да стоји и заводи погледом пролазнике (она стоји ослоњена на капију, или седи у оквиру прозора гледајући ка вароши) постаје весник њене несреће и танатоса. Валентина Питулић истиче да након вести о просидби, Софка из теткине куће гледа потпуно отворену капију своје куће: „Ово је прво Софкино удаљавање из сакралног простора куће, где, симболично, отварањем капије, почиње њен пад, односно фиктивна смрт” (Питулић 2011: 106). Капија и праг имаће симболичку функцију и приликом изласка невесте из куће – Софки ће се закачити вео за праг, а главу ће јој дотаћи венац од цвећа који је окачен на капији, који самој јунакињи мирише на тамјан, восак и трулеж.

Као што је у роману присутно мноштво примера описа еротизације простора и предмета – Софкина еротска енергија разлива се и упија у све што њено тело дотакне: одећу, постељину, намештај, предмете и сл. – тако ће кућа постати и танатопростор за јунакињу. У тренутку када Софка схвата да је испрошена она се налази у кухињи где је још увек *мрак, земља влажна, греде црне*, док су по полицама поређане *тепсије* које Софки личе на *кржаве* прождируће очи – упечатљивим избором речи указује се на уништење, нестајање, танатички принцип. Софкина идентификација са кућом тј. идентификација њеног тела са „телом” куће чиме се такође сугерише њена смрт доћи ће непосредније до изражаја по повратку из хамама када се Софки чини да су нове ћерамиде (купљене од новца добијеног за њу) у ствари од њеног mesa. (Детаљније о кући као специфичној врсти еропростора у Станковићевим романима в. 5.2. Простори интима.)

*Гробље*. На типично повезивање еротског са гробљанским у Станковићевој прози указује још Новица Петковић (1988: 29). У *Нечистој крви* то долази до изражаја и у сценама аутоеротизма. Посебно стање узбуђености Софку обузима у недељи пред Ускрс, страсној недељи, када је мати на гробљу. У тим тренуцима Софка осећа посебну надраженост у покретима тела, при чему свест о забрани и преступу (тада „човек не треба ни да се насмеје”) поспешује Софкину еротску узбуђеност.

Међутим, звук звоњења са гробља у јунакињи буди мучан осећај, а храна коју мати са гробља доноси изазива мучнину:

„Увек поред мириса самих јела осећао би се и други мирис у њима, мирис тамјана, покапаног воска од свећа и сувих, иструлелих, око крстача извешаних шимширови венаца. Чак би се осећао и мирис оне земље гробљанске са самог гроба” (Станковић 1983а: 78).

Храна која се повезује са еросом (в. 4.6. Ерос и храна, пиће) овде је у знаку танатоса, при чему до изражаја долазе олфакторни аспекти смрти – мирис смрти је за јунакињу мирис тамјана и воска, или шимшировог венца, уз мирис земље. Варијације ових мириса биће присутне у неколико одсудних тренутака у роману (по повратку из хамама, у цркви, у Марковој кући и сл.).

Софкин аутоеротизам може се тумачити и као један вид јунакињиног супростављања танатосу, пре него што му се коначно и преда. Индикативно је да припреме за своју свадбу Софка доживљава као припреме за своју смрт, а силазак у Маркову кућу и као симболичко умирање.<sup>115</sup> Након вести о Марковој смрти, Софка ће опет пасти „у оно своје сопче, које јој се учини сад већ толико црно, толико дубоко као какав гроб” (Станковић 1983а: 250).

Са гробљанском атмосфером повезују се и сцене са свећом/ свећама које се неколико пута варирају у роману – свеће су упаљене у хамаму, у цркви, на гробљу, у Софкиној кући када иде да се супростави оцу (када јој се и чини да свеће горе за њу); Марку се чини да свећа са Софкине куће гори и осветљава му пут, да би се касније дошло до слике мноштва свећа распоређених око Марковог леша. Тада се Софки чини да Марко није мртав, да кућа у којој се налазе уопште није у вароши, већ на *песку усред пустиње* и да се, попут живог бића, *креће са месечином*. Са кућом крећу се и коњи, и сељаци и она сама, и Марково тело. Насупрот првобитној виталистичкој визији кретања када млада Софка разговара са цвећем у стању еротске узбуђености, приликом *оног њеног* (в. 2.5. Аутоеротизам), овде је присутна једна готово апокалиптична визија, праћена циком и ритањем коња што може указивати управо на нечисте, демоничне елементе.

У роману се издваја и слика свеће која гори изнад саме Софкине главе у првим брачним данима.

„Грозница је ухвати. Дању ништа за себе не би знала. Ноћу би се расвешћавала. Видела би како јој више постеле, у страни, гори једнако свећа у оном попрсканом чираку, до свеће стоји тепсија са јелом, пићем, што би свекрва дању, док би она била у заносу, доносила, јер од стида, због оноликог покора, преплашена, није смела ни Софкин поглед да сачека а камоли с њом да разговара” (Исто: 244).

Чињеница да се Софка освешћује само ноћу сведочи такође о њеној граничној позицији, грозници која означава стање између смрти и живота. Она сама постаје живи мртав – свећа гори изнад њене главе као изнад леша, ту је храна која подсећа на храну која се носи на гробље покојницима, за покој душе. О њеном предавању танатосу сведочи и чињеница да тих првих дана, Софка полусвесна излази у двориште, „у пусту, нему ноћ, ограђену зидовима”, Арси се њен поглед чини као *разблудни, помућени* и још му се од њега „чисто коса дизала и кожа од кичме по леђима јежила” (Исто: 244–245). Потпуна Софкина необазривост на то да су шалваре распасане, да јој је коса улепљена, а кошуља разгрнута тако да јој се виде прса сведочи о помућеном стању свести, о неком међупростору у којем се јунакиња налази, али и о њеном предавању Танатосу (као што се пре венчања током ноћи предавала Еросу).

Из овог стања, Софка ће се ипак повратити, те ће у једном кратком периоду након венчања са Томчом постојати знаци нежног ероса, који има потенцијал да се развије у нешто више, у једну врсту љубавног заноса чему се и Софка нада, али што ће бити спречено ефенди Митиним поступцима. И не само то – нежност ће се претворити у грубост, а нежни ерос у црни деструктивни, док ће у слици старе (и пропале) Софке са влажним и свежим уснама заиста доћи до стапања оба принципа – еротског и танатичног.

---

<sup>115</sup> Драгана Вукићевић у тексту „Метаморфичност смрти у роману *Нечиста крв* Борисава Станковића” истиче да Софка пролази кроз две иницијације: „једне у којој је удају, и друге, личне, скривене – у којој себе приноси као жртву разарајућем еросу” (Вукићевић 2019: 479). Ерих Нојман у књизи *Амор и Психа*, тумачећи Апулејеву причу истиче да је свака свадба као свадба смрти „средишњи архетип женских мистерија” (Нојман 2015: 62), те и Станковићево повезивање свадбе и смрти, ероса и танатоса, има дубља митопоетичка значења.

*Црква.* Црква као еропростор присутна је у *Нечистој крви* приликом помена Софкине прабабе Цоне, која се заљубљује у Николчу у цркви, слушајући његово певање. У цркви песмом љубавници комуницирају (в. 3.3. Певање: вођење љубави), а и у *Певцима* Стојан своје световне емоције (знаке ослобођеног ероса) крије иза црквених песама. У овим случајевима црква као верски и духовни простор постаје параван за скривено/ шифровано развијање и исказивање телесних жеља јунака, простор за слободно исказивање њиховог ероса који је замаскиран испољавањем религиозних осећања.

Већи значај црква има у *Нечистој крви* приликом описа Софкиног венчања са Томчом. Она остаје простор спајања младенаца, али без религиозне димензије – јунаци се не спајају духовно, нити у љубави.

Симболика свадбе у хришћанству изразито је значајна, што је истакнуто у *Новом Завету* – на свадби у Кани одиграва се прво Христово чудо, при чему Христовим благословом брак добија свој „божански, бесмртан смисао”, као што истиче Јустин Поповић: „И прво чудо Своје Спас је учинио на свадби, да би показао колико је освећење брака важно за род људски. Од светог брака – света породица, свет породични живот; благословен брак – благословена породица, благословен брачни живот” (Поповић 2001: 37). Оваква концепција цркве као простора у којем долази до светог чина брака изостала је из *Нечисте крви*. Црква остаје простор у којем се венчање извршава, али се јунаци не повезују духовно, а јунакиња сам обред венчања повезује са смрћу.

Доживљај цркве из Софкине перспективе лишен је сваког љубавног или духовног, религиозног потенцијала. Као једна врста изневереног очекивања, црква за Софку није ни симбол спаса, ни љубави, већ она постаје танатопростор.

Овај простор делује хладно и скамењено, мртво, док сами попови делују као весници смрти и пропадања – они се црне и заударују на дуван, бурмут и восак. Током венчања у цркви Софка посматра иконе са сценама Страшног суда, осећајући трулост рамова и цвећа, мирис црвоточине и буђи – олфакторне сензације су поново истакнуте. У питању су натуралистичке слике које дочаравају пропадање, труљење, растакање материје. Чин венчања се тако у Софкином доживљају преображава у танатички акт:

„И докле ју је из иконостаса, рамова од слика и дрвореза чисто гушио мирис на црвоточину, буђу, тамјан и покапане свеће, дотле ју је опет иза ње онај простран под, патосан плочама и са влажном, трулом прашином, хладно обухватао и пунио језом” (Станковић 1983а: 204).

Танатичком доживљају простора доприноси и недостатак ваздуха условљен многобројним упаљеним свећама и људима који су окружили младенце. Главна јунакиња романа свесна је свих погледа који су им упућени, а њена паника, па чак и изванредан доживљај клаустрофобије, повезан је са оним што нико не види и не зна, али Софка осећа и зна – клижење младожењине руке. Фокус се тако са самог чина венчања помера на јунакињино тело и на знојаве руке младенаца, на Софкин напор да се оне не раздвоје, што би означило прекид брачне везе. Уместо свадбеног узбуђења и среће јунакиња је преплављена осећајем ужаса и страха, а једини који њено стање разуме јесте газда Марко, који и убрзава свештеника.

Након изласка из цркве, Софка осећа олакшање, и у великом контрасту са клаустрофобичним доживљајем црквеног простора описана је ширина која се пред Софком простира приликом силаска ка Марковој кући, те могућност да се дише слободније, али и овде су присутни танатички знаци: „Горе, у ваздуху, као неке грдне тице везане ужетом за своје дугачке вратове, црнели су се ђермови од простих, тек ископаних бунара” (Исто: 186). Злослутним знацима (црне птице, бунари) придружују се поново јаке олфакторне сензације – „осећао се онај воњ од балега, ђубришта, помешан са мирисом на пресно: на млеко, сирове, и пластове суве кудеље” (Исто: 186), чиме се наговештава Софкино страдање.

Осим тога, током прославе свадбе у Марковој кући, Софки ће се учинити како је она чувена лепотица из прича и песама која је сакривена у кули, те да су је сада „ови Маркови” коначно пронашли, кулу освојили и порушили, а њу уграбили. У овим тренуцима Софкина машта у потпуности припада „домену архетипске имагинације а тиче се судбине лепоте коју хтонска бића воде из висине и светлости у доњи свет” (Петровић 2021: 33). Избор глагола сугерише деструкцију (*освојити, порушити, уграбити*), што је повезано са Софкиним *силаском* и социјално-културолошким разликама Софкине и Томчине породице, али и са деструкцијом Софкиног ероса и њеном симболичком смрћу.<sup>116</sup>

\*\*\*

Издвојили смо неколико различитих типова и концепција ероса у романескним остварењима Борисава Станковића, почев од потискивања ероса и повезивања ероса и туге, преко елемената хомоеротизма, аутоеротизма, карневалског ероса до прожимања ероса и танатоса у његовој прози. Еротско се притом јавља као доминатна тема у његовим романима и као конститутивни елемент станковићевског приповедачког света. Као посебно поглавље издвојићемо ослобођени ерос који је најчешће присутан кроз певање/ песму.

---

<sup>116</sup> Освајање и уништавање куле, уз крају девојке може подсећати и на бајку о Мотовилки/ Златокоси. Аналогије се успостављају преко слике девојке изузетне лепоте, сакривене у кули, изоловане од остатка света, дугачке косе која има магијска својства; ту је и краљевићево откривање и заљубљивање у девојку, због чега обоје бивају кажњени. У бајци Мотовилка је кажњена тиме што јој је коса исечена, чиме се уништава њена магијска моћ (а Софки ће Томча чупати косу) и након чега је одведена у пустињу, баш као што се и Софки чини касније, након Маркове смрти, да се њена нова кућа налази на песку усред пустиње. С друге стране, у бајци кула је представљена и као место сигурности, али и као затвор из којег Златокоса у неком тренутку жели да побегне и у који на крају крајева сама уводи принца (прво на превару, касније добровољно). У Софкиној имагинацији, чин освајања куле је насилан – кула је *порушена*, а она сама *уграбљена*, изостаје њен удео у причи, баш као што изостаје краљевић („ови Маркови” у Софкином доживљају делују као дивљаци), а нема ни типичног срећног завршетка.



### 3. ОСЛОБОЂЕНИ ЕРОС: ПЕСМА

Певање, играње и песма имају веома значајно место у књижевном стваралаштву Борисава Станковића. Песма, месечина и природа најчешће у Станковићевој еротграфији представљају знаке ослобођеног ероса. Пратећи статус и функцију песме у Станковићева три романа, издвајамо посебно (1) комуникацијску функцију песме – када љубавници слободно разговарају песмом и једно другом упућују поруке, затим (2) када се јунаци идентификују са песмом, (3) када песма постаје израз дерта, севдаха и карасевдаха, односно љубавне патње и чежње, или (4) кад се сам чин певања поистовећује са еротским чином.

#### 3.1. Говор песмом

Поред невербалне комуникације, Станковићеви јунаци слободније комуницирају песмом, што представља један од типичних приповедачких поступака у развијању љубавних односа између јунака. У складу са тим, у роману *Газда Младен* Јованка шаље поруке Младену песмом: „*Што се, лудо, млад не жениш?*” (Станковић 1983б: 57).

Тако се развија њихова шифрована комуникација, јер је Младену јасно да је њена песма љубавна изјава и позив. На сличан начин на слављу код мајстора у роману *Певци* песма која се пева је љубавна песма о ношеном цвећу и љубавницима који након првог миловања морају да се узму, што је можда знак будућег односа између Стојана и Софке.

Неретко песма постаје идентификациони чинилац јунака, оно што буди и покреће непризнате и потиснуте еротске тежње ликова. То можда највише важи управо за Стојана из романа *Певци* јер је он слободан, сигуран и самопоуздан само када пева.

И у роману *Газда Младен* постоје песме на које је главни јунак посебно осетљив. На братовљевом венчању Младен допушта себи да осети чежњу и тугу посредством песме о љубавном миловању, али ни то не показује пред другима већ када се осами, слушајући песму издалека. У негацији као виду виртуелног наратива појављује се могућност спознаје љубавног миловања, при чему јунак закључује да му је познато само *уздисање*, а не и *миловање*. Уздисање је један вид паралингвистичког знака којим се артикулише стање јунака и поништава хедонистички доживљај. С друге стране, исти израз са придодатим придевом односиће се управо на еротско миловање и чежњу – *слатко уздисање*.<sup>117</sup> Ерос који, по свему судећи, гори у овом јунаку као неиспуњена и неисказана чежња откриће се у назнакама тек записом у тефтеру након Младенове смрти.

Друга песма која је обележила Младенову судбину, дефинисана у роману као *једина Младенова песма* садржи стихове:

„*Сан ме мори, сан ме ломи.  
Заспати не могу...* (Исто: 101).

<sup>117</sup> Још један епитет ероса који се по први пут појављује у Сапфиној поезији гласи *слатко-горак* чиме се сугерише истовремено искуство задовољства и бола (в. Carson 1986: 18), а на истом парадоксу почива и синтагма *слатко уздисање*. Питер Крајл у монографији *Telling of the Act* пишући о француској књижевности 18. века истиче да је уздах у тексту некад добијао статус „еротског излива” (*erotic effusion*), док понекад постаје декларација љубави (Cryle 2001: 132–134). Овај аутор иде даље и истиче: „Колико год деликатан и разигран, био неконтролисан или чак опцен, због своје одлучности, уздах је еквивалентан и другим облицима ејакулације” (Исто: 135; наш превод, у оригиналу: „However delicate and playful, however uncontrolled or even obscene, the sigh is equivalent, for its decisiveness, to other forms of ejaculation”, нав. дело). Младенови уздаси задовољства у потпуности изостају из текста, остављајући простора само скривеном болном уздаху чежње.

Индикативно је да и сам јунак иако зна целу песму, понавља само прва два стиха са којима се поистовећује и у којима препознаје сопствену несаницу и бол који долази управо од јунаковог потиснутог ероса.

Кроз свега три различита исказа, од којих само један њему припада (реченица записана у тефтеру) до изражаја долази сва усамљеност, трагика Младенове судбине, и емотивна рањивост његовог бића. На овај начин читању *Старог писма* и тефтеру као идентификационим означитељима Младенове личности придуржују се и песме које је осећао као своје и путем којих је могао да осети ако не силину еротског заноса онда макар осећања бола и жалости због неостварене љубави. Посредством песме помаља се интимни портрет главног јунака, који до краја романа остаје сакривен чак и од њега самог.

### 3.2. Песма – дерт – севдах

Једно од репрезентативних и аутентичних одлика еротизма у Станковићевим књижевним световима, односи се на тзв. источњачки ерос и осећања (кара)севдаха и дерта. У питању су осећања која посебно издваја још Јован Дучић у антологијском есеју посвећеном књижевном сапутнику, Борисаву Станковићу. Указујући на југ Србије и Врање као простор на којем „замире талас епског стваралаштва, и зачиње се искључиво талас лирски”, Дучић скреће пажњу на осећања дубоке чежње и туге, присутна у Станковићевим делима, обележена турским речима *севдах* и *дерт*, осећања која „изгледају недовољно српска, чак и недовољно словенска” (Дучић 2001: 131–132). На овом трагу гради се представа о оријенталним одликама Станковићевог ероса, па тако Дучић истиче да су дерт и севдах потпуно супротни српској гусларској традицији, закључујући да „Марко Краљевић пијанчи, али не дертује” (Исто: 138).

У докторској дисертацији *Турцизми у савременом српском књижевном језику*, Марија Ђинђић објашњава и турцизме *севдах* који значи „љубав, љубавна чежња, страст, занос; љубавна патња” (Ђинђић 2013: 408), *карасевдах*, који се дефинише као „велика љубавна занесеност, љубавна меланхолија, тешка сета, страсна туга” (Исто: 309), док је *дерт* „јад, туга, брига” (Исто: 239). Ова осећања имају своје карактеристике и типичне представе у Станковићевим уметничким световима: она долазе до изражаја посредством песме и природе (месечина, ветар, баште, жуборење воде са чесме и сл.). Наведена осећања обележила су и жанр севдалинке,<sup>118</sup> које ће Дучић такође повезати са Станковићевим стваралаштвом, истичући да је Софка жена из јужносрбијанске севдалинке. На ова значајна осећања као дистинктивна обележја севдалинке указује и Јеленка Панудревић, истичући да се у основи овог фолклорног израза налази специфична амбијенталност условљена оријенталним наслојавањем традицијске културе на Балкану (Пандуревић 2020: 74). Севдалинке као посебан

---

<sup>118</sup> Дискутовање о концепту оријенталног у севдалинкама са етномузиколошког становишта присутно је у тексту Р. П. Пенанена *Melancholic Airs of the Orient – Bosnian Sevdalinka Music as an Orientalist and National Symbol*. Пролазећи кроз низ значајних етномузиколошких истраживања о севдалинкама и традиционалној музици у Босни и Херцеговини, пружа се разноликост „оријенталне” музике и емоција које она буди. Издвајајући општа места у концепцији Оријента, а позивајући се на Едварда Саида (о Оријенту као европском изуму в. Саид, 2008), овај аутор указује да се топоси тичу повезаности „оријенталне” музике са неконтролисаним еротским емоцијама, одсуством симболике, истицање мистерије и мистичног еротског искуства, које је у великој мери телесно итд. Према овом аутору, овакве презентације Оријента више сведоче о страховима и жељама самих Европљана него о том Другом које настоје да опишу (в. Ренпанен 2010: 86). С друге стране, управо као основне дистинктивне емоције у севдалинкама издваја тешко преводиве појмове дерта, (кара)севдаха, који су повезани са меланхолијом и еротизмом.

тип љубавне лирике обележиле су период с краја XIX и почетка XX века и оне имају своја општа места – устаљене песничке слике, поетски речник, стилске фигуре итд.:

„*башта, вајат, хамам и сокак* (најчешће тесан) као простори севдаха и ашиковања, уз које иду: *јаглук, свилена марама, душек, јорган, булбул* – славуј, у севдалинкама означен као 'птица севдалија'; *месечина, тамбура*; симболично биље (*неранца, ружа, шептелија, винова лозица, каранфил, калопер, струк бела босиљка, милодух, дуња*); слике из описа девојачке лепоте утврђују се појмовима: *зуби, недра, уста, обрве*, а нису ретка ни директна именовања одлика пожуде: *мама и помага*” (Матицки 2008: 729).

Већ на основу набројаних речи, мотива и песничких слика присутних у севдалинкама, постаје јасно да је готово читав Станковићев књижевни еросвет изграђен на њиховим основама. Издвајајући управо ауторе који су своја дела градили на фону севдалинке (попут Љубена Каравелова, Борисава Станковића, Светозара Ћоровића, Григорија Божовића, Стевана Сремца), Миодраг Матицки истиче да су специфична осећања севдалинке типично изражена мушким ликовима и то кроз четири градацијска степена осећајности: „*рахатлук, дерт, севдах и карасевдах*. Значи, од задовољства и веселја којима се одређује рахатлук, до великог неизлечивог бола црног севдаха, карасевдаха” (Матицки 2008: 732). Дистинктивна обележја севдалинке у виду истакнутих осећања добијају свој израз најчешће песмом и чином певања у Станковићевим делима.

Песма и певање имају повлашћено место, издвојено већ у наслову недовршеног романа *Певци*. Правећи каталог песама које Стојан пева у овом роману (сам или са другима) до изражаја долази посебно осећање љубавне боли које осећа не само Стојан, већ и сви који његову песму слушају. Тако песма постаје средство за изражавање овог типичног Станковићевог мотива у звучном изразу једног источњачког ероса. Правећи условну и, како сам примећује мањкаву, дистинкцију између западног и источног ероса, Милан Комненић ипак истиче да се Исток много више окреће звуку и мелодији:

„Исток се окреће мелодији, звуку, флуиду, чујности, час камерном, час необузданом и широком сазвучју. Звук наговештава, посредно најављује присуство Ероса. А овај се указује чешће као бог неутаживе чуљности, болне страсти, као махнити Дионис страсти и страдалништва, а ређе као бог усрдне, срећне љубави, као танкоћутни Љељо” (Комненић 1975: 306).

Станковићеви јунаци певају и сами и у друштву, и у кафанским атмосферама, и у природи, певају за друге и за себе, јако често за вољене од којих су растављени. Њихова песма неретко је повезана са пићем, посредством којег се отпуштају потиснуте емоције и заноси душа. Песме које се певају су разнолике варијанте народних песама, али најчешће управо љубавне тематике и то несрећне љубави, растанка, туге. Опис Стојанове песме је уједно и један од најлепших дефиниција севдаха, његова песма је „нека одавно наслућивана, велика, страсна, као жив жар, а опет притајена, уздржавана чежња, бол” (Станковић 1983б: 174).

Када охрабрује Стојанову песму у роману *Певци*, Секула му узвикује: „Певај, Стојане, певај *туго моја слатка!*” (Исто: 149, курзив А. К.), а и песма која се пева је тужна:

„*Не плачи нане, не жали,  
Младост је пуста, убава,  
Туга је наша голема...  
– Али нам, нане, мајчице  
Комшика срце скида*” (Исто: 150).

Пева се о љубавној патњи и голомој туги због младости која неповратно одлази. У песми су присутни гласови субјеката који жале, тугују, моле, па то тужно певање готово да добија ритуалну димензију. У основи песама које Стојан пева је губитак – губитак оног што

се некад имало, или што је заувек остало недостижно. Баш као што и самог Стојана обузима туга при помисли на Софку (в. 2.1. Ерос и туга).

Песма није више само метафора или симбол осећања, она постаје сама емоција која обузима ликове изнутра – звуком, гласом, она пробија у дубине бића, интернализује се и индивидуализује – постаје лична, интимна и припада свакоме ко је слуша на други начин. Зато и када Јован пева као стар човек, он проживљава ту давно изгубљену емоцију са којом је повезано неодређено *оно његово* што пече крв. Бол, чежња и туга су слатке у овим песмама, оне су повезане са мистичним својствима еротизма. Севдах, карасевдах и дерт буде се песмом, под месечином, уз пиће и игру. Читаво биће бива прожето снажним осећањима која некако морају бити изражена и телесно: играњем (плесом), певањем, плакањем, уништавањем, итд. То су емоције које се осећају у телу, које греју и пеку крв, потресају душу, које ослобађају. За Стојана, то је и једини простор слободе и аутентичности. Туга постаје Туга са великим словом, ултимативна емоција која сажима у себи читав спектар осећања – чежње, физичке боли, еротизма (јер по Батају еротизам и не постоји без забране), усхићења и узбуђености, мистичне повезаности са самим врелом живота, које се тако силно супроставља смрти.

Када се описује славље у мајсторовој кући у *Певцима*, пред силином емоција сопствене песме, Стојан бацају главу, узноси и извија глас, чинећи да речи песме продиру у сваког понаособ, будећи код сваког „неки особити, његов, некад доживљен догађај, успаван спомен, осећај” (Станковић 1983б: 205). Сама песма готово да постаје антропоморфизована јер „као руком, за срце хвата човека” (Исто: 205).

Песме које Стојан пева имају симболичку, комуникацијску или пак антиципаторску функцију, па се тако на слављу код мајстора пева и о ношеном цвећу и младим љубавницима који се морају узети након првог миловања:

*„Ако се женаш, мене да земаш,  
Каран, Каран-филчето, Грандафилчето,  
Цвеће шарено, цвеће носено!”* (Исто: 207).

Метафорика и симболика се додуше често разарају чињеницом да ликови неретко тумаче једни другима те љубавне песме и поруке што на први поглед представља вишак будући да су алузије јасне. Међутим, као да и то постаје изговор да се о еротским осећањима изнова и изнова говори, те да се хране емоције пробуђене песмом. То одржавање тензије и осећаја, које се у једном тренутку мора довести врхунцу и крају, такође упућује на одлике ероса који је у вечитој тежњи да истовремено одложи и освоји задовољење. Репетиције су присутне и као интензификатори еротског догађаја, али и као елементи персонализације односно довођења света јунака и света песме у исту раван.

Стојанове песме не изражавају искључиво осећања севдаха и дерта. Оне често подстичу управо љубавни занос и усхићење, оне заводе и буде у слушаоцима можда закопане успомене или недозвољене наде/ фантазије и доприносе естетизацији стварности као посебном квалитету. Стојаново певање представља специфично освајање сфере лепог и макар краткотрајно живљење естетичног, у чему еротско има значајну улогу.

„Еротско је неизбежно естетско. Еротизам је неизбежно естетика. Свака естетика (попут: поетика) састоји се из облика: њиховог познавања, трагања за њима, упражњавања. Еротско је естетско по томе што заокружује језиком, кодом или гамом предмет који му на крају (најкасније могуће), измиче, а којег је узносио и распршио” (Зерафа 1981: 321).

Посредством ослобођеног ероса у певању и песми, Стојан успева да креира посебан простор естетског који својом лепотом задивљује, заноси, и као недостижни идеал растужује и потреса слушаоце.

Двострукој Стојанове песме, дакле, у овом роману препознајемо у витализујућој и естетичној представи ероса с једне стране – када се буди, оживљава и осећа све потиснуто, негирано, заборављено или неостварено, али и као вид једне суптилне туге еротизма, туге због губитка, пролазности и смрти, при чему се помаља танатос који се вечито налази на наличју Станковићевог ероса.

Посебна љубавна осећања обележила су и певање девојака у хамаму у роману *Нечиста крв*. Хамам је простор слободне женске сексуалности и простор у којем се неспутано (на друштвено прихватљив начин) исказују љубавна чежња и љубавна патња, а песме којима се хамам испуњава представљају „највиши, духовни облик еротске сублимације” (Максимовић 2014: 227). Софка се прибојава управо девојачког певања у хамаму јер се ту певају песме пуне љубавне чежње и заноса, песме о несрећним љубавницима, љубавним растанцима и губицима.

Хронотоп певања, дакле, одређује тему песме и начин њеног извођења, па су и све песме у хамаму љубавног карактера и њима се изражава и чежња и љубавна туга услед растанка. У опису који је врло сличан ономе из *Певаца* када Стојан пева изваљен у Јовановом кућу, и у хамаму жене и девојке леже једна другој у крилу, прскају се водом и певају, а песма постаје „све јача, страснија”, док једна од девојака од силног севдаха чак не баца тас који зазвечи у хамаму. Овакве песме посебан утисак остављају на Софку јер она зна да у њеном случају нема тешког љубавног растанка, њена прича није прича о осујећеним љубавницима, што јој не доноси олакшање. Као и у Младеновом случају песма постаје симбол емоција које ће јунацима у личном искуству остати вечито недостижне и непознате, те тако песма постаје извор бола за главну јунакињу Станковићевог романа. Осим тога, у стиховима „Хаџи Гајка, хаџи Гајка девојку удава./ Ем је дава, ем је дава, ем је не удава!” која се пева у Софкиној кући пред венчање уписана је судбина готово свих чланова Софкине породице, те се удајом за недрагог и последицама које ће из тога проистећи Софка прикључује својим прецима.

### 3.3. Певање: вођење љубави

Песма као вид ослобођеног ероса доводи до концепције самог чина певања као еротског чина код појединих ликова. То посебно долази до изражаја у роману *Певци* приликом дескрипције Стојановог певања: „Не била песма, глас, већ нешто велико, високо, силно, а опет топло, меко” (Станковић 1983б: 148). Еротска својства појачавају се амбијентом у којем се типично пева у овом роману – отворени простор, природа, под месечином. Такође, када Јована на почетку романа обузме *оно његово*, он не може да спава у кући, већ најпре пева, а потом и спава у башти опијен месечином. Песма и специфичан начин певања постају идентификациони фактори за Стојана у сачуваном одломку романа и једини тренуци слободе. За разлику од другова, он не пије, не весели се као они, не посећује кафане, не ашикује са девојкама, он – пева. И само у том певању налази задовољство и радост (парадоксално јер је једно од најчешћих осећања које својом песмом буди управо туга/ дерт или севдах).

Речи којима се приповедач користи како би описао Стојаново певање су: *унесено, чудно, ватра*, али и *болешљиво*. Чињеница да је у питању несвакидашње певање поткрепљена је страхом његове мајке. Тада је певање одређено као *незнано* и *унесено*, а сам јунак у мајчином утиску делује *чудно* и *болесно*.

Јована Николић у докторској дисертацији истиче да је у овом роману песма „двоструко кодирана – са једне стране она се може тумачити као симбол ероса, животне, покретачке енергије, тежњу бића ка свеобухватности и бесконачности, док се са друге стране може тумачити и као знак болести (Николић 2021: 503). Идеја о песми као о болести повезује се дакле, са специфичним особинама главног јунака, о чему је било речи у претходним поглављима. Силина Стојановог ослобођеног ероса у песми је толико велика да постаје

заstraшујућа и исувише чудна, изван устаљених оквира нормалности, те се зато перципира и као болест.<sup>119</sup> С друге стране, ослањајући се на Фројдову теорију, иста ауторка истиче да управо Стојанов чин певања може представљати вид сублимиране сексуалне енергије, што се огледа и у силини песме која није у складу са његовом повученом и сензибилном природом (в. Исто: 500–501).

Не само као вид потиснуте сексуалне енергије, већ управо еротизма, Стојаново певање постаје чин тако интиман и свепрожимајући као што је вођење љубави. Зато између осталог други не могу да издрже силину његове песме, која буди низ реакција у њиховим душама и телу, те му се неки придружују, а неки се склањају пред том песмом, неки се веселе, а неки плачу. Опет се не само дескрипцијом самог Стојановог певања, већ и реакцијом колектива (слушалаца његове песме) сугерише њена необична и прожимајућа еротска енергија. Ова теза поспешена је чињеницом да јунака чека брза смрт када се изгуби песма и слобода певања. Бојан Чолак и Јована Николић сматрају да је управо одрицање од песме у виду женидбе са Софком представљало Стојанову смртну пресуду, на исти начин као што је то случај са Коштаном<sup>120</sup> (в. Чолак 2013: 223 – 224 и в. Николић 2021: 502–503).

Стојанова песма није упућена само једној особи, а сам чин певања није еротизован присуством вољене и жељене особе. Самим тим, његово певање постаје универзалније и погодно за уписивање различитих индивидуалних искустава и тежњи сваког појединачног слушаоца његове песме. Тако ерос певања прожима читав колектив.

Другачија ситуација присутна је у *Нечистој крви*. Када се представља Софкина породица, посебно се издваја њена прабаба Цона, жена која има низ мушких атрибута – води кућу након смрти мужа, јаше коња као мушкарац у пратњи слугу, пуши, рукује оружјем, а чак и физичким изгледом се издваја од осталих жена – обле и високе обрве, овално и дугуљасто лице. Међутим, редовно посећујући цркву, она ће се баш у овом простору заљубити у новог учитеља, Николчу, који је био познат по свом певању.

„Ко зна како се упознали, како и где састајали. Тек се почело примећивати како, чим би он из певнице спазио да је она у своме столу, *одмах би онда његово певање толико постајало заносно*, толико би он у свој глас почео да уноси, не, као што доликује молитви, светој речи песме, побожног, високог и сувог, него толико нечега светскога, и страснога, да би сви бивали потресени и узрујани. Чак чуло би се како и сам владика, када би му после певања прилазио руци за благослов, благосиљајући га, говори: -Аферим, синко! Аферим, Николчо! Али много, синко, световно, *много силан и чудан глас!*” (Станковић 1983а: 21, курзив А. К.).

И у овом случају сам чин певања постаје еротизован што осећају и други слушаоци. Љубавници се милују гласом и готово да песмом воде љубав, изражавају своју страсну, еротску жељу. Посебан начин певања постаје шифрована комуникација између љубавника јер се њихови сусрети одигравају пред очима других и у једном светом простору – цркви. Силину еротског заноса којим је Николчина песма обогаћена ипак осећају и остали припадници колектива, те отуд прекори владике због *силног* и *чудног* гласа.

И ефенди Мита пева заносно и то са Годором у крилу, када јој расплиће косу и када је грли и љуби по лицу и устима. Песма у овом случају постаје нека врста завођења и еротске предигре – увод у еротске додире и љубавна миловања.

---

<sup>119</sup> Љубав и љубавна страст као болест и грозница или пак безумље имају своју дугу традицију која је очувана и у језику у изразима *луд од љубави*, *болестан од љубави*, *лудо заљубљени* итд. (Башић 2021: 66).

<sup>120</sup> У једном делу монографије *Еротика и књижевност* Александар Петров разматра однос између еротике и драме тумачећи Станковићеву *Коштану*. Поводом овог дела Петров истиче да снага Станковићевог ероса лежи управо у Коштаниној песми, њеном звуку, мелодији, као и у Коштанином заносном плесу: „Песма се приказује као тело, као женско тело, па је зато додирљива” (Петров 2021: 75). Непосредност еротизма притом условљена је и жанром тј. извођењем дела на сцени. У том смислу, управо песма као носилац драмског еротског може се препознати и у Станковићевим романима.

Поред тога, на два места у роману *Певци* присутно је мушко-женско певање, певање у два гласа. Први пут у роману Стојан пева са циганком Ризом, а други пут са будућом супругом, Софком. У првом случају присутан је опис једне готово деструктивне еротске енергије изражене кроз песму у певању које постаје такмичење. Додир приликом певања између Стојана и Ризе изразито су слободни – Стојан обухвата рукама њену главу и гледајући у њено лице пева тако да помера Ризино биће, па је гласом и физички тера на покрет:

„У том и она, Риза, почне. – Циганска вера, па више не може да издржи. Растресла би се и она. И, силно, као змија и жив огањ рашчаркан почела би да га прати, пева, упада и пушта од себе и леп и страхан – не глас, већ нешто што све њих секло, секло...” (Станковић 1983б: 151).

За разлику од овог слободног описа и слободног певања, које је услед недовршености текста на најзанимљивијем месту прекинуто, певање са Софком биће обележено стидом и првобитним снебивањем. Осећање стида овде је активирано и контекстом у којем се певање одиграва (на прослави у мајсторовој кући, под пажљивим оком колектива), као и чињеницом да сви предосећају и прижељкују да се Софка и Стојан узму, затим самим Софкиним поступањем које Стојан у извесним ситуацијама доживљава готово агресивним, али и посматрањем њеног тела из којег избија еротска виталност. Ово долази до изражаја када Софка седа поред њега у припреми за песму:

„Клекла до њега. Повукла јаче бошчу испред себе, да јој се можда обла, мека колена не би оцртавала, видела. А њено, кошчато лице букнуло. Груди широке, пуне, обухваћене тесним минтаном, брекћу јој, те се чисто види како се минтан по среди прса јој разаципе, раздваја, те покатак као да јој се забели кошуља, недра. Међутим Стојан још стидљивији. Она кадгод и погледа у њ, али он у њу никако. Сав се губи од стида” (Исто: 202).

Његов стид појачава се са сваким погледом и расте са близином њеног тела и њене телесности која се преноси преко одеће, која се са њеним удасима и издасима приликом певања растеже и скупља, открива и скрива истовремено. То певање, као код првог сексуалног односа збуњених и сметених љубавника, почиње са снебивањем и дрхтањем, и чак и ту она предводи јер се испрва њен глас више чује, али иако почиње стидљиво, пуштајући полако да га песма обузме, и даље затворених очију, Стојан пушта глас. Поново се у Стојановом опису скреће пажња на јабучицу која одудара од његовог нежног и сувог врата, док је поглед упућен ка Софки како би се њихови гласови уједначили. Међутим, та врста погледа има и скривена значења и трансформативну моћ јер под његовим погледом Софкин глас дрхти, слаби, лице црвени, глава се сагиње. Мишел Фуко у *Историји сексуалности* подсећа на чињеницу да се најпре погледом преносила љубавна страст, помоћу њега је продирао у срце и ту се одржавала (Фуко 1988б: 155). Делује да у овом случају иначе смелу јунакињу обузима стид, те она Стојанов поглед доживљава као терет под којим се губи и нестаје. Ово губљење и нестајање такође се може повезати са самим сексуалним сједињавањем приликом којег љубавник истовремено постоји и губи се у другом бићу. Описује се миловање гласом, тако да се стиче утисак о једном интимном тренутку блискости између јунака, о нежности која је обогаћена еротизмом посредством самог чина певања.

\*\*\*

О ослобађању потиснутих и недозвољених еротских емоција кроз песму писано је готово у сваком тексту посвећеном књижевном стваралаштву Борисава Станковића до те мере да ова одлика постаје опште место у интерпретацијама Станковићевог дела. У оквиру овог поглавља покушали смо да одредимо различите еротске функције песме у Станковићевим романима, уз издвајање појединачних аспеката певања, повезаних са карактеризацијом јунака или са друштвеним контекстом у којем се певање одиграва. Од песме као вида шифрованог еротског говора, преко функције еротског стимуланса и буђења еротског бића јунака, или преко поистовећивања самог чина певања са еротским чином, па све до естетизације

стварности посредством песме – живљење лепоте и љубави који су у песми, а не у животу – песма остаје једна од основних и најлепших елемената Станковићеве еротографије.



#### 4. ТЕЛО. ДОДИРИ

Значајна новина коју Станковић уводи у српску књижевност јесте нова видљивост тела у књижевном тексту и нови, сложенији однос према телу. Његови јунаци и јунакиње су превасходно телесна бића, а тело има и функцију карактеризације. Јована Николић у докторској дисертацији *Еротизам у књижевном стваралаштву Борисава Станковића*, истиче да Станковић карактеризацију својих јунакиња врши преко тела, које је на различите начине представљено: (1) тело – симбол пролазности, (2) тело – искушење, (3) тело – демон, (4) тело – антипод душе, (5) тело – непријатељ (Николић 2021: 53). Телесна карактеризација посебно долази до изражаја у оним тренуцима када није присутан непосредан говор, те отуд посебна муцавост Станковићевих јунака или пак њихов мук, ћутање, на које пажњу скрећу многи проучаваоци његовог књижевног стваралаштва (Владимир Јовичић, Станислав Винавер, Новица Петковић и др.). Међутим, иако ћуте речима, они говоре гласно својим телом – погледима, покретима, плесом, певањем, плакањем, осмесима, додирима. С друге стране, тело је неретко тамница, како то истиче Предраг Палавестра: „Тело је њихова страшна тамница, јер се у телу најпре и најсуровије распињу њихова два нагона: ја-за себе и ја-за другог” (Палавестра 2013: 302). У складу са тим, у његовим делима има речи и о *говору телом* (када једни другима намерно шаљу сигнале) и о *говору тела* (када их тело одаје и открива оно што јунаци свесно покушавају да сакрију или оно што су несвесно потиснули).

У кратком али изванредном антологијском тексту о Станковићевом књижевном стваралаштву, Станислав Винавер истиче чињеницу да је Бора мрзео грчку уметност јер је сматрао да статуе треба да буду „живих и животних боја” (Винавер 1975: 365):

„А мрзео је као и глатке статуе, и глатке и равномерне хексаметре грчког песништва, – о, како је мрзео све глатко, што није рапаво, све једнообразно и равномерно, све оно што огавно лаже: да је живот, тобоже, гладак и равномеран, и, што је горе, да такав треба и да буде. И што је још горе: да се ми са тим слажемо. Нико се са тим не слаже – рече ми он” (Исто: 366).

Управо *рапавост* о којој Винавер пише постаје обележје Станковићеве поетике. *Живих и животних боја* јесу тела која припадају његовим књижевним јунацима, приказана у свим својим појединостима. Приказана су у најразличитијим животним, свакодневним активностима – то су тела која једу и пију, тела која се купају, плачу, смеју се, играју, певају, тела која седе или се крећу по простору освајајући га, тела која се облаче и свлаче, тела које одећа додирује, милује и голица, тела која плетенице ударају, тела која трче, која се љуљају, тела која старе, сазревају, пропадају, тела која су у пуној снази и истрошена тела, тела омамљена, пијана и трезна, уморна, уплашена. Сваки спољашњи догађај преживљен је у телу јунака, док су емоције изражене кроз (често невољан) говор тела.

Такође, присутна је промена у односу на делове тела који сада постају видљиви – за разлику од типичних представљања у књижевној традицији која је претходила Станковићу, сада постају видљиве првенствено женске груди, коса, бедра, колена, врат (грло), усне, уз стандардне описе очију и коже, руку. Ово има везе и са оријенталним обележјима ероса јер су управо ови делова тела били видљиви у севдалинкама.<sup>121</sup>

<sup>121</sup>Пишући о антологијском избору народних песама Јанка Веселиновића *Севдалинке народне бисер песме за певање* из 1895. године, Миодраг Матицки истиче да је Веселиновић овим избором издвојио жанровске, тематске и лексичко-стилске карактеристике севдалинке као специфичних лирских форми љубавне тематике, што помаже у праћењу ових облика и у књижевности XX века (в. Матицки 2006: 18). Матицки набраја листу именица, придева и глагола који чине основу поетског језика севдалинке (на основу овог Веселиновићевог избора), те из тог значајног каталога издвајамо најчешће именице које су повезане са телом вољене/вољеног: *дојке* које у изразу

Код Станковића тело је посматрано, сакривено или откривено, обучено или свучено, недостижно и унижено, миловано или недодирнуто, љубљено и нељубљено а вечито *жељно*, и готово увек то је тело које је уједно и *жељено, тело за којим се жуди*. И у тој потрази за телом, за освајањем, предавањем или припадањем тела крију се и дубље тежње да се открије суштина живљења и искра живота.

О овим дубљим, сазнајним, па и филозофским (о еротософији в. Епштејн 2009: 178) аспектима тела сасвим сигурно има речи у Станковићевим књижевним световима – тела нису само еротски објекти, она су живо обојене представе емотивних бића његових јунака, а опседнутошћу телима и чежњом за телима од којих многа остају недостижна, сведочи се о дубљој и исконској човековој потреби за уцеловљењем – изостанак целине дубоко је трагичан и изразито модеран.

#### 4.1. Тело: рефлектована жеља

Иако преовлађује мишљење да се роман *Газда Младен* гради на топосима Станковићевог књижевног стваралаштва (мотив неостварене љубави, сукоб приватног и јавног, осећање дужности према породици, строго уређена средина у којој се јунаци рађају и живе итд.) ипак се чини да се по нечему овај роман издваја од осталих Станковићевих дела. То нешто Слободан Марковић дефинише као одсуство чулних сензација (в. Марковић 1978: 138).

Мишљења смо да иако у самом роману има мање отворено исказаних чулних сензација, утисак о њиховом одсуству повезан је са потискивањем које је обележило карактер главног јунака. Попут газда Младена, који је *целог живота радио оно што један човек треба да ради*, и приповедање о њему је као што *треба* да буде – емотивна уздржаност лика рефлектује се и на приповедачком плану као уздржаност приповедача и отуд импресије о одсуству чулних сензација. Верујемо, такође, да је Бори Станковићу који је своја дела саткао управо од осећања, чулних сензација, страсти, љубави, патње, бола, жалости, туге, сасвим сигурно представљало велики литерарни изазов „рационално” писање, писање о јунаку који живи и ради само оно што један човек треба да ради. Разматрање стилских и композиционих питања повезаних управо са овим специфичностима Младенове личности претпостављамо да је био један од разлога дугогодишњег рада на рукопису. С друге стране, управо фрагментарност текста, без свесне намере аутора, доприноси дочаравању унутрашњег сукоба комплексне личности главног јунака.

Међутим, и у приповедању које је баш *онако како треба* да буде има процепа, када се кроз наизглед безазлено и реалистично описивање упућује на Младенову прикривену али снажну еротску имагинацију и жељу.<sup>122</sup> Трагајући за прикривеним, потиснутим еросом у роману до изражаја долази и значај невербалне комуникације, говора телом.

У делу дисертације посвећеном романима Светолика Ранковића већ је указано да је у типичном представљању женско тело најчешће рефлектовано у очима пожудног мушкарца. Посматрана тела постају средства за упућивање свесних и несвесних знакова, преображавају

---

велике страсти могу бити *нагрисане; зуби, очи, руке* типично *мекане и беле*, или у функцији *јастука, усне* које изражавају чежњу када траже пољупце, или *уста* када су *слатка и медна* (Исто: 19–20).

<sup>122</sup> Слободан Марковић указује и на ове делове у Станковићевом роману, који упркос лепоти израза и осећања, по схватању овог тумача ипак разрушавају строго изграђену Младенову личност (в. Марковић 1978: 139). С друге стране, управо у оваквим (верујемо свесним исклизнућима) у потиснути ирационални део Младенове личности, крије се највећа вредност и лепота овог Станковићевог дела.

се у знакове моћне невербалне комуникације, или остају погодни за уписивање најразличитијих садржаја, а често постају огледала у којима се рефлектују скривене, непризнате, потиснуте жеље.

У роману *Газда Младен* погледи које Јованка и Младен размеђују имају двоструку функцију – њихова међусобно посматрана тела постају вид њихове комуникације и израз његових потиснутих еротских жеља. Младен жуди за Јованкиним телом, које је најчешће приказано као тело у покрету – тело које трчи од куће до куће, улицом, тело које се кроз одећу провиди на сунчевој светлости, затим тело које ударају плетенице, то је тело које се слободно смеје кад је усхићено и које плаче кад је емотивно сломљено. Јованкино тело је најчешће и предмет Младенових еротских фантазија када је мажено, љубљено, миловано итд.

У роману су ретки дијалози између Младена и Јованке, а отворене, изговорене изјаве љубави у потпуности изостају, међутим то јунаке не спречава да комуницирају. У питању је одлика Станковићеве прозе која је и у литератури вишеструко позната – Бојан Чолак пише управо о коду патријархалне заједнице која је имала своја строга правила комуникације, а и Новица Петковић указује на ову особину Станковићеве прозе, која је карактеристична за односе међу свим ликовима, не само за љубавнике.<sup>123</sup> Између Младена и Јованке константно се води један невербални дијалог. Тумачећи љубав управо као комуникациони код, Никлас Луман посебну пажњу посвећује управо невербалној комуникацији између љубавника у коју спада „говор очију” довољан да „покрене делање оног који воли” (Луман 2010: 34).

Комуницирање заљубљених погледима једнако је трансформативно као и отворене изјаве љубави, и мотивисано је унутрашњим жељама јунака. Притом, погледи се удвајају, па тако Младен гледа како га Јованка гледа и онда њеном погледу приписује одређена значења: „Зна да је лепа, лепо се наместила, па га са задовољством гледа, тражи да од Младена види да ли је задовољан њоме, како се обукла, накитила” (Станковић 1983б: 56). Строгим и паметним погледима које јој Младен упућује он често спутава њену веселост и њен слободни ерос пре свега због баба Стане, али уједно уживајући у њеној виталности и слободи коју сам себи никад неће дозволити. У складу са тим, касније ће се уз његов физички изглед најчешће понављати епитети *сув* и *камен*.

О томе да су погледи и невербална комуникација израженији од речи у овом роману сведочи и чињеница да Јованка толико верује у Младена и његову љубав да уопште не обраћа пажњу на своју веридбу и у прво време наставља слободно да посећује Младенову кућу. Овом приликом она се излаже његовим погледима који су несумњиво еротског карактера. Младен посматра како она весело трчи, како је плетенице шибалу у трку, и како јој то лепо стоји; он посматра њено тело, обраћа пажњу на мирисе и звуке које испушта (трептање грла и грцање) посматра њена црвена уста која постају влажнија, посматра њено бело и нежно грло, и у тренуцима када и њега самог почиње да обузима еротски занос, он је смирује и стишава „Хајд, хајд! Иди ради” (Исто: 66), што представља још један израз јунаковог рефлектовања – сопствену еротску узбуђеност он рефлектује у Јованки, па самим тим када њу стишава уједно и себе самог кори и смирује.

Поред тела присутног у актуализованом свету приче, жељено тело је често предмет виртуелних светова односно еротских фантазија јунака. Позната сцена Јованкиног љуљања из романа *Газда Младен* у потпуности се налази у домену Младенове фантазије:

---

<sup>123</sup> Новица Петковић скреће пажњу управо на чињеницу да је насупрот вербалном дијалогу који је редак у Станковићевим делима, неми језик је изузетно богат и изражен је паралингвистичким средствима – гестикулацијом, мимиком, укупним држањем тела итд. (Петковић 1982: 172).

„И онда Младен одлази у чаршију. Да тамо у хладу, на ћепенцима седи са осталим чаршилијама, разговара се а да, сав срећан, мисли како се сада она, Јованка, са Стојанчевим кћерима, у њиховој зеленој башти, на љуљашци љуља, пева. Највише, најопасније да се она љуља, издиже. И држећи се на ужету, копрцајући се, забацујући прса и косу с чела и главе, толико се она љуља као да хоће да се изнад баште, куће, горе, толико високо, високо уздигне, да би могла чак и овамо у чаршији да види њега, Младена” (Исто: 56).

У питању је еротизована дескрипција која представља део виртуелног наратива самог лика, Јованкино љуљање је предмет његове имагинације. Замишљање Јованкиног љуљања упућује на тело у покрету које има и своју еротску димензију, баш као и летење. Покрети које Јованка изводи на љуљашци сведоче о њеној слободи и смелости, а чињеница да се она најопасније и највише уздиже, готово да лети, како би управо својим погледом до њега досегнула открива прикривене/ потиснуте жеље главног јунака. Снежана Милосављевић Милић управо ову слику одређује као „један од најлепших примера у роману за поетско-симболичку функцију неостварене, а удвојене алтернативне слике” (Милосављевић Милић 2013б: 128). Љуљање често има симболичку сигнификацију еротског чина, на шта указује и психоанализа. Фројд у *Тумачењу снова* истиче да су сензације љуљања, подизања и спуштања, летења и падања у сновима неретко повезане и са осећањем сексуалне узбуђености (Фројд 2018: 200 – 201).

Кроз један виртуелни наратив испољавају се и Младенове еротске фантазије о састанку са Јованком:

„Зна Младен да не само што би му дала да је љуби, грли, већ да би и све што год он хоће. Чак, кад би јој казао да се ноћу из своје куће, преко високог зида, попне и дође к њему, ту, у башту, да до њега седи, лежи, и да јој он — не љуби, већ само да јој своју руку метне испод лица, око грла и осећа како она мирише, топи се, а више њих чесма шушти, кућа се оцртава — да би она и то учинила” (Станковић 1983б: 59).

Састанак током ноћи у башти, док су окружени високим зидовима представља прави љубавни (и сексуални) сусрет, међутим, чак и у сопственој фантазији овај јунак себе ограничава – он је не би љубио, само би јој ставио руку испод лица.

Један од најзначајнијих и најлепших примера пробијања Младенове еротске имагинације присутан је када Младен посматра Јованку након њене удаје. Овде опис њеног физичког изгледа скрива виртуелни наратив у којем су садржане његове претпоставке, замишљања о томе како је протекла њена прва брачна ноћ. Коса је мршена<sup>124</sup> и целивана, очи су уморне од неспавања услед страсне ноћи, уста су набрекла од пољубаца, на лицу су остали трагови уједа – јасно је да оваква дескрипција потпуно припада Младеновом оку, који посматрајући Јованку у својој свести вероватно развија слике о томе како су ти уједи настали, како је коса мршена, како су уста љубљена или како су љубила, што су слике које остају неисписане и непочитане. Посматрајући њено тело, он транспонује личну сексуалну фантазију о томе како се одвијала (или како би се могла одвијати) прва брачна ноћ са Јованком.

Срећући је готово сваког дана када се враћа кући из дућана, Младен је посматра у новом раскошном оделу „са оним одскоро постале жене разблудним, још сасвим незасићеним очима, устима, телом” (Станковић 1983б: 78). Атрибуте о разблудности и незасићености очију и тела приписује јој Младен замишљајући како се одвија њен интимни брачни живот. Истина о Јованкином изгледу и осећањима је потпуно другачија, што је дочарано специфичним избором придева: прса су *омекнула* и *угнула*, лице је *чудно*, израз *уморан* и *кошчат*. Поред тога из очију је нестала радост, а кључна кост и јабучица се додатно истичу чиме се сугерише мршавост и пропадање њеног тела.

---

<sup>124</sup> Набрајајући најчешће глаголе присутне у севдалинкама, Миодраг Матицки истиче: „Поништавајући глаголи играју значајну улогу у посредном опису љубавног чина. Момак *позобље* кутију шећера, *замрси* туру ибришима, *потпије* два врела студена, *изгрицка* два ђула румена, *изниже* два низа бисера” (Матицки 2006: 20).

Из дескрипције која није под непосредним утицајем Младеновог еросом зараженог погледа наговештава се и Јованкина патња и емотивна сломљеност (која ће је у једном тренутку нагнати да напусти мужа), док развијеност њеног тела као да упућује на неуталјену жељу за еротским додирима, љубавним миловањима која нису у потпуности задовољена (такође мотив који се понавља у Станковићевој прози).

#### 4.2. Тело које плаче

Младенов еротски поглед на Јованку присутан је чак и у тренуцима када је коначно одбија, што долази до изражаја у опису њеног плача. Сам доживљај плача је еротизован – описује се тело које се тресе, груди се подижу и спуштају, испуштају се уздаси, сузе се сливају низ образе и груди, трепавице су црне и влажне, а уста, подбрадак и врат *врели и умрљани* сузама. У оваквој представи плакања до изражаја долази силина Младеновог потиснутог ероса који негде мора да се испољи. Младену се чини да је њена жеља да се он заборави, да му се она обеси око рамена и сита исплаче, али с обзиром на то да је Младен лик рефлектор у питању је његова скривена жеља коју јој због јаке аутоцензуре приписује. Управо овај пример Снежана Милосављевић Милић, позивајући се на истраживања Лизе Заншајн и Мари Лор Рајан, издваја као пример *менталног воајеризма* или *ефекта огледала* – „када се преноси садржај Младенових мисли и осећања о ономе што припада Јованкиној свести” (Милосављевић Милић 2013б: 127).

У овом догађају за Јованку нема ничег еротичног, она је запањена његовом хладноћом и у великом болу због дубине одбијања које је доживела и које је овај пут изражено не само његовим речима, већ и његовим телом – она се *скаменила* од његовог *изгледа* и *гласа* јер „ништа да у њему дрхти, да се познаје” (Станковић 1983б: 70). И тек тада почиње њено право оплакивање, али не себе и своје судбине, већ њега и његове младости. Видевши неприродну Младенову уздржаност и дубину његовог потискивања емоција, Јованка оплакује његову судбину увидевши да је горе живети уз гушење емоција него уз љубавну патњу.

Исти принцип пројектовања и *ефекта огледала* присутан је и касније у роману када Младен размишља како би Јованка сигурно волела да се он ода бесу, дерту, пићу или другом виду недоличног понашања, као и када на сопствени начин тумачи њене разлоге ангажовања око његове женидбе:

„Више као из ината, као пакости, јада, да га види ожењена, да види какав ће, као младожења, стидљив, срећан изгледати. О да, ах да! Можда, сигурно зато да, кад загрли жену, разочара се, онда се сети, осети сву разлику, лепоту њених прсију, њена лица, уста, очију које није хтео” (Исто: 114).

Верујемо да и у овом примеру до изражаја долазе Младенове пројектоване жеље – он жели да она њега и даље жели и да зато све то ради, што само сведочи о силини и дубини његове жеље према њој, што је заправо и прави извор његове љутње.

Тежина потиснутих емоција има своје последице и у Младеновом физичком изгледу, те отуд његов разбацан, млитав ход, сувоћа и погнутост стаса. Када Јованка побегне од мужа, њега обузима бес – и због њених поступака и због лицемерја које његова породица показује (притајено одобравање с мајчине и бабине стране) и тада схвата да мора да буде неприродно јак и суров према себи и другима уколико жели да живи *као што треба*. У тим тренуцима само тело постаје каменитије, постаје тело-планина: суво, непокрено, стабилно, импресивно и застрашујуће, али и вечито неосвојиво и усамљено. Еротизована представа Јованкиног плача остаје јединствен пример рефлектованог ероса у Станковићевим романима.

Посебна врста плача присутна је у *Нечистој крви* када Софка плаче у хамаму, први и једини пут. Плакање се овде одиграва иза спуштеног застора (дакле иза неке врсте затворених

врата, ограђености), само у присуству баба Симке, док је истина о Софкиној патњи замењена веровањем осталих жена у хамаму да у том тренутку купачица Софки даје „мађије, чари за мужа” (Станковић 1983а: 172). Сцене плакања константно се смењују са сценама певања и са описима баба Симкиног купања Софкиног тела.

У покушају гурања у Симкино крило, слика која подсећа на дете које покушава да се ушушка у мајчином загрљају и ту нађе утеху, Софка се губи од бола. Управо кроз ову Софкину потребу да се врати у мајчино крило, Новица Петковић препознаје и Софкино суочавање са танатосом у хамаму (в. Петковић, 1988). Само плакање описано је као грцање, ридање, јаукање, потресање тела које се од бола *грчи, кида и вије*. Истовремено то тело је прелепо, чак и док плаче оно зрачи еротизмом, њему се и сама баба Симка диви, а покрети тела у којима плач налази свој израз слични су покретима тела током сексуалног односа – грчење, вијање, кидање. Док је споља неокрњено попут мрамора (в. 4.4. Софкино тело), Софкино тело је изнутра потпуно сломљено. У чињеници да се за прву брачну ноћ Софка припрема плакањем које је уједно и оплакивање сопствене судбине, танатички принцип преплиће се са еротским.

И у *Газда Младену* и у *Нечистој крви* присутна је својеврсна замена – Јованкин плач еротизује се Младеновим погледом, док се Софкино скривено плакање замењује са дељењем тајни о задовољавању будућег супруга током прве брачне ноћи. У првом случају, плакање је еротизовано баш зато што је откривено погледу другог, у другом случају оно је повезано са еросом само зато што је сакривено, чиме се слика дубљи јаз између Софкиног интимног и јавног бића.

#### 4.3. Тело које игра

Истражујући однос Борисава Станковића према орској традицији Оливера Младеновић истиче да у његовим књижевним остварењима, поред музике и песме управо плес/ игра има веома значајну улогу, као и да готови сви Борини ликови умеју да играју (Младеновић 2010: 48). Поред тога, Станковић у својим делима разликује колективну игру (коло односно оро) од појединачне игре (Исто: 48).

Изузев спомињане сцене из романа *Певци* када циганка Риза, подстакнута Стојановом песмом започиње једну врсту соло-игре, придружујући му се у певању, у осталим Станковићевим романима нема пуно сцена самосталног играња или чочека (што ће бити у великој мери присутно у његовим приповеткама и драмама). У *Нечистој крви* ова врста самосталне игре, када је тело толико испуњено емоцијом која је типично еротског карактера да мора и покретом ту емоцију да изрази присутно је најпре у сценама из хамама. Ту се описује певање и играње девојака које све певају песме о љубавној чежњи и жудњи, па и њихови покрети постају израз ових емоција.

Међутим, у *Нечистој крви* има играња у колу, при чему се посебно издваја Тодорина и Софкина игра. У увођењу народних игара у своја дела Станковић је водио рачуна о народним обичајима, посебно онима који су иницијацијског карактера попут свадбе. Управо је обичај да уочи свадбе у невестиној кући прво коло поведе невестина мајка, да би се за њом ухватиле удате жене, а потом и сви остали – то је *Прво оро* (Исто: 48). Тодора уочи Софкине свадбе заиста започиње *Прво оро*, али она то чини несмотрено, збуњује се док не ухвати корак и оклева. Оливера Младеновић истиче да све игре које се изводе током свадбеног славља, почев од *Првог ора* имају обредно-магијске функције (Исто: 52). У том смислу, вероватно није случајан детаљ чињеница да Тодора греша када почиње да игра. Тодора ће играти још једном,

када дочека будуће пријатеље, и када започиње чувено *Тешко оро*<sup>125</sup> – спора и свечана игра које се Тодора прихвата на изненађење свих присутних. Каже се да игра слободно и раздрагано, док јој сви плјескају, извијајући се да је виде. Станковић овом приликом не описује детаљно Тодорино тело у плесном покрету, али истиче како је, пратећи њену игру, ефенди Мита „изван себе” у дворишту разбијао чаше, просипајући вино. Оваква реакција колектива може сведочити о лепоти и сензуалности Тодорине игре.

Софка, за разлику до првог мајчиног кола, не показује знаке збуњености:

„Свирачи почеше. Чочеци, као у почаст, испред саме Софке стадоше, да је прате у игри. И Софка једним погледом испод очију одмери све. И пошто своју доњу влажну и врелу усну стисну, да јој се горња као и образи уздигоше, надмеше, поведе коло. Али како! Знала је да је нога неће преварити” (Станковић 1983а: 183).

Апсолутно самоуверено Софка почиње да води коло, међутим, то чини тек након што је одмерила колектив који је посматра. Стискање доње и уздизање горње усне и образа сведоче о једној припремној радњи која наличи позирању и која у овом случају може долазити управо из потребе да се прикрије унутрашња узнемиреност и патња јунакиње. Колективне народне игре, посебно у Врању, поред забавног карактера биле су део и друштвене обавезе. Оливера Младеновић истиче као најдоминантнију одлику старих Врањанаца *самосавлађивање*, што је долазило до изражаја у њиховој игри: „Њихово оро је ланац обзира, стега, прорачуна, унутрашњег кликтања али горког покоравања старинским законима заједнице” (Младеновић 2010: 55). Управо ова врста самосавлађивања и свести о заједници обележила је Софкино понашање током свадбе, па се односи и на начин њеног играња. Она и јесте потомак старих Врањанаца, па ће се када сиђе у газда Маркову кућу, и на плану игре исказати велики контраст у односу на њену породицу: „У поређењу са врањским ором, сељачко оро је робусно, осионо, незаинтересовано за посматраче, слободно у границама својих, врло широких друштвених оквира” (Исто: 55).

Приликом играња уочи свадбе у својој кући, до изражаја долази и Софкина свест о сопственом телу, о конкретним деловима тела (нога, колена, кукови) који приликом вођења кола бивају откривени. Сам плес је еротизован јер Софка, свесна туђих мушких погледа који су јој упућени, зна да ће њен плес бити тумачен као знак њеног будућег вођења љубави, прве брачне ноћи. Свесна да ће је „прождирати погледима” Софка одлучује да се у потпуности препусти плесу: „Прво као поклекну, одскочи и одмах затим поче округло, топло да се нија и креће по свирци” (Станковић 1983а: 184). Покрети су неодређени – *нијање*, *увијање* – али подразумевају (полу)кружно кретање приликом којег се помера струк и наглашавају кукови и обрине Софкиног тела, тако да њен плес добија и еротску компоненту.

У Станковићевом роману, међутим, сам плес није еротизован изнутра, дакле, из личне Софкине унутрашње еротске енергије која тражи пут напоље кроз покрет, већ је он еротизован свесно, због спољашњих погледа и долази од извесне (ауто)рефлексије саме јунакиње која је читаве вечери оптерећена мислима о својој првој брачној ноћи, што онда рефлектује и на остале ликове (рецимо приликом посматрања дарова).

Колективна игра описује се и у газда Марковој кући, при чему се и на плану игре указује на судар два света, старог и новог.<sup>126</sup> Игра сељака је недефинисана, говори се о бесној

---

<sup>125</sup> О одликама *Тешког ора* писале су Даница и Љубица Јанковић описујући различите народне игре: „Мало погнут положај тела, тешко ступање целим стопалом, кораци без привлачења и преношење ослонца на ногу која као да је закована за место на које је ступила у *Тешком ору*, потпуно су одговарали идеји ове потресне и језовито свечане игре” (Д. и Љ. Јанковић 1951: 144).

<sup>126</sup> Даница и Љубица Јанковић скрећу пажњу да су друштвене промене које су захватиле Врање крајем 19. века (економско пропадање старих чорбацијских породица, смена генерација) имале утицај и на стил играња

свирци и игри која постаје све бешња и бржа – тежак бат ногу, брзо цупкање, ударање пете о пету, зveckање ниски са дукатима код жена и „јак шум од ломљења у окретању њихних крутих и јакних сукања” (Исто: 218). У питању су одсечни, силни покрети који су у великом контрасту са сензуалношћу Тодорине и Софкине игре. Поред тога, убрзавање и „нарастање” те колективне игре доприноси развијању карневалске атмосфере (в. 2.2. Карневалски ерос).

Ова врста колективног, готово карневалског понашања које је повезано са игром присутна је и у роману *Певци*, али за разлику од *Нечисте крви*, у *Певцима* преовлађује хедонистички ерос, ослобођен етике и морала. У ограђеном простору, на сигурном, инхибицији попуштају и што је забрањено постаје дозвољено, пожељно чак.

„Женско се слободно креће. Не либи се, не устеже се, већ слободно иде, сагиба се, пружа, без стида и бојазни што ће им се можда показати, јаче истаћи прса, недра, облина тела... И то не чине из жеље да драже, изазивају, већ мило, страшно... А све обасјано, ограђено кућом, испуњено мирисом, димом, и поврх свега једнако песма, глас Стојанов...” (Станковић 1983б: 207).

Јован има утисак да се кућа сама, осветљена и испуњена песмом покреће и диже. Општа занесеност емоцијама, слободом, пићем, посебно стање опијености еросом, песмом, весељем чини да се заборави свест о границама и да се женско тело прикаже у једном слободнијем покрету.

Приказујући тела која играју Станковић успева да представи и различите сложене односе према еротском (од хедонистичког ероса до етичке компоненте), унутрашња превирања јунака, али и социјалне сукобе и друштвене промене које одређују субину његових књижевних ликова и које конститутишу наративни свет и смисао његових романа.

#### 4.4. Софкино тело (*Нечиста крв*)

У роману *Нечиста крв* велика пажња посвећена је Софкином телу, које је приказано у најразличитијим ситуацијама, покретима и позама. Стиче се утисак да су готово сви делови Софкиног тела осветљени у роману – од целокупне фигуре и стаса, једрих и развијених плећа и рамена, облик мишица и горњих делова руку, истакнутог струка и кукова који се њишу и увијају приликом хода, плеса, плакања или самододиривања, при чему се разоткривају и они делови тела који раније нису били чест предмет дескрипције попут нагих груди, па све до екстремитета којима је такође посвећена велика пажња. Тако су Софкине руке описане са пуно детаља, од пуног чланка руке, преко шаке до нежних и дугуљастих прстију, а неће бити занемарене ни Софкине ноге – од колена које се разоткрива приликом њеног плеса, па до нагих или обувених стопала (у хамаму, нпр.). Посебну пажњу приповедач посвећује Софкином лицу које је беле пути и врелих јагодица, са танким уснама, при крају страсним и влажним, уоквирено *црном*, *меканом* и *тешком* косом. Готово цело Софкино тело је еротизовано у различитим погледима – Марковом, Томчином, колективним погледима Маркове родбине, па и у сопственом огледању током сцена аутоеротизма или удвајања.<sup>127</sup> Цело њено тело је предмет еротске жеље, али поједини делови Софкиног тела имају истакнуту еротску функцију.

---

Врањанаца – под утицајем сеоског и циганског стила долази до изразито убрзанијег темпа у игрању (Д. и Љ. Јанковић 1951: 145).

<sup>127</sup> Цудит Батлер у монографији *Невоља с родом* посебно скреће пажњу на проблем конструисања родно одређеног тела: „Каже се да се ужитак налази у пенису, вагини и грудима, или да из њих еманира, но такви описи одговарају телу које је већ конструисано или натурализовано као родно одређено. Другим речима, неки делови тела постају средишта ужитака управо зато што одговарају нормативном идеалу родно специфичног тела” (Батлер 2010: 169). С обзиром на то да у *Нечистој крви* Софка сама посматра, милује и ужива у своме телу, може се подржати теза Ц. Батлер да само „тело није основа или узрок жеље већ њена околност и њен објект” (Исто: 170). У феминистичком читању до изражаја долази критика писања о женском телу кроз укрупњен уд (в. *Тела која*



Као делове Софкиног тела који се најчешће приказују са изразитом еротском функцијом Наташа Ивковић у студији „Тело у роману *Нечиста крв* Борисава Станковића” издваја врат, косу, затим и прса/ груди (која упућују на душевно стање јунакиње) (Ивковић 2011: 77). Ова ауторка врат тумачи као симбол ероса, што посебно долази до изражаја када се Софкино тело посматра из Маркове перспективе. Индикативан је тренутак даровања на просидби када Марко поклања Софки огрлицу коју јој ставља око врата. Најпре сам чин стављања огрлице има еротске елементе јер огрлицу сам Марко везује Софки, али поред тога то је и вид означавања, Софкиног освајања и присвајања јер је огрлица са дукатима толико богата и дугачка да покрива Софкина прса (Исто: 78). Еротски доживљај Софкиног врата интензивира се када Софка служи госте на свадби:

„Пушта да јој се при сагибању све, и плећа, и кукови, оцртавају, да јој се тешка коса у густим курјуцима на врату заваљује, те да се испод њих сасвим јасно помаља свеж и ружичаст, као наливен врат. А тај њен врат њега, Марка, чисто у теме, у мозак бије и сече” (Станковић 1983а: 223).

Поред тога, другачији Марков глас подстиче Софку да јој се врат најези и вратне жиле укоче и утрну, што је еротска реакција. Тако врат постаје први знак еротске привлачности између ових јунака, али он временом губи ову функцију јер неће доћи до сексуалног односа између Марка и Софке. Након Маркове смрти ретки су описи Софкиног врата, као да тај изразито еротски део њеног тела губи своју еротску моћ када нестане контакт са Марком.

Као други значајан део Софкиног тела издвајамо њену косу која ће у неколико места у роману имати истакнута еротска својства. Најпре при опису Софкиног физичког изгледа: истиче се како је насупротив скамењености лепоте Софкиног тела њена коса непрестано бујала и расла, спуштајући се по врату и грудима, где је „лако и сеновито” (Исто: 45) лежала. У роману се могу издвојити и упечатљиви примери персонификације Софкине косе: (1) у хамаму када Софка има утисак да ју је коса помазила по леђима (што се тумачи као вид подршке и оснажења); (2) у првим брачним ноћима када Софка лута бесциљно улепљене и разастрте косе, на основу чега се закључује да са губитком Софкине свести, њеном грозницом, и њена коса губи своја еротска, магијска својства и своју лепоту (Ивковић 2011: 82). Посебан вид персонификације Софкине косе издвајамо и у Марковој еротској имагинацији када се налази пред прагом Софкине брачне собе и осећа „чисто како јој срце бије, како њена зрела, страсна уста горе, и како њена коса, разастрта у постељи и сигурно опкољавајући и обвијајући цело њено тело, мирише, мирише...” (Станковић 1983а: 240). Коса у еротској машти јунака оживљава, милује и грли уместо Марка Софкино тело, предмет његове жеље. Осим тога, управо је коса значајна компонента еротских својстава жене, што и у севдалинкама долази до изражаја, при чему расплетена или мршена коса типично упућује на еротски сусрет, сексуални однос.

У креирању фаталног утиска који Софка оставља на мушкарце велики удео имају њен поглед и њена коса. У девојачким данима Софка посматра мушкарце смело, изазивачки и то погледом пред којим се они губе и сагињу главу, чиме се сугеришу Софкине готово демонске моћи завођења.

Описи Софкине косе могу се довести у везу са представом вила у српској народној традицији. Наташа Ивковић сматра да управо у коси лежи Софкина еротска моћ (2011: 80), при чему се указује на магијска својства косе: и према српском веровању управо у коси налази се душа (Исто: 80), а необичним избором прилога (*сеновито лежи*) упућује се на словенску митологију. Софкина магијска моћ завођења налази се у њеној коси (Исто: 82) и повезује се са

---

*нешто значе*, Батлер, 2001), међутим сасвим другачији вид представљања женског тела присутан је у писању кроз жудњу и жељу – док је прво тело податно, друго је изазовно. У Станковићевом роману Софкино тело представља се на други начин, у чему се, између осталог, препознаје једна од уметничких вредности овог дела.

својствима виле, чији је заштитни знак управо дуга расплетена коса. Са овим се може повезати и чињеница да Томча, након што напусти Софку први пут, тврди да је у гори видео вилу како се чешља и која је имала косу баш као Софка, а уверење да ће вила умрети ако јој се ишчупа коса Наташа Ивковић повезује са чињеницом да када Томча злоставља Софку он јој чупа по читаве власи косе (Исто: 82–83). Злостављањем Томча жели да уништи Софкино тело и еротску моћ тог тела, његову лепоту – мора да се уништи и сломи оно што се некада обожавало и величало.

Трећи део тела који се издваја посебно јесу Софкине груди. Управо груди представљају знак еротског и сексуалног бића жене, имају значајну улогу у женском сексуалном задовољству, а представљају извор еротске фасцинације о чему сведоче многобројне сцене у сликарству, књижевности, фотографији, филму. Када су слободне оне су симбол слободног ероса, кад су покривене и затегнуте, груди представљају потиснути, спутани ерос, док се у стискању груди када иде да се супростави оцу може видети и побуна Ероса (Исто: 84–85). У чињеници да Софки прса потпуно покривају златници које јој је Марко даровао Наташа Ивковић види победу материјалног над еротским принципом, док се у Томчином грижењу Софкиних груди крије управо жеља за поседовањем (Исто: 85–89). На крају романа, у последњем Софкином опису уместо груди присутна је само изгужвана и прљава кошуља – што је симбол њеног уништеног ероса (Исто: 89). Могли бисмо закључити да управо различите дескрипције Софкиних груди саме по себи причају причу о њеној судбини – од груди које се отимају, преливају преко затегнутог јелека, потом потпуно наге у часовима осамљености (ослобођени ерос) преко слике груди покривених златницима, затим сцене грижења груди (деструктивни ерос), до упалих груди односно психофизичког пропадања јунакиње (поништени ерос).

Издвојеним деловима Софкиног тела додали бисмо и Софкине руке којима она, једнако као и косом заводи – сопствене руке (доживљене као туђе) представљају извор еротског задовољства у тренуцима *оног њеног двогубог*, затим руком она води Марка, а потом и он њу (в. 4.7. Додир), руком га двори на свадби, приносећи му пиће, руком се размењују нежности са Томчом и рука на крају постаје извор бола, физичког насиља над јунакињом приликом Томчиних злостављања.

Поред руку, посебна пажња посвећена је Софкиним уснама. Усне иначе имају велики еротски потенцијал – сласт, мекоћа и влажност усана повезани су са архетипским женским принципима. „Навек румене и влажне усне” (Станковић 1983а: 289) јесу једини преостали знак Софкиног ероса на крају романа. И управо због њих читалац остаје збуњен последњом сликом романа јер у оваквом опису усана присутан је ерос који светли и гори међу пепелом у којем јунакиња седи.

Међутим, иако овако посебно издвојени делови Софкиног тела (груди, усне, врат, коса, руке итд.) имају своју улогу и дубљи смисао у функцији приче, не само у еротизацији њене личности, не треба губити из вида да Софкино тело као целина није приказано искључиво као објекат у роману. На ову одлику Станковићевог романа указује Новица Петковић: „Ни до једног се од тих опажаја не може доћи споља, него изнутра, из лика, из телесног самоосећања” (Петковић 1988: 91). Софкин унутрашњи живот повезан је са њеним телесним осећањима. Када је она сама срећна и задовољна, њено тело сија и плени – то је случај у време девојачких дана кад смелим погледом заводи пролазнике на улици, тако је у тренуцима еротских фантазија, тако је и након венчања са Томчом док се гради нови део куће, када Стана посматра Софкина *набрекла* бедра, *чисто* лице, *једра* рамена, *влажна* и *срећна* уста. Непријатна осећања, ужасност над сопственом судбином Софка ће такође осећати својим телом. Када сазна да је испрошена, Софка у телу осећа бол и ужас: „Софка, осећајући како јој се од ужаса

палци на ногама грче, па јој се тај грч, бол уз колена пење и пробада јој утробу, половину јој сече као нож, приђе матери” (Станковић 1983а: 119).

Док посматра оца када му се супроставља она обраћа пажњу на његово тело и види како му се прсти од ногу у чарапама грче и тресу. Са Софкиним телом повезан је и начин њеног именовања – за себе она је *Софка ефенди Митина*, за Марка она је *унука хаџи Трифунова*, а касније *моја Софка*. Као да се у роману води битка око тога коме ће припасти Софкино тело, сама Софка, до те мере да чак и она у својим фантазијама размишља о себи у контексту припадања оцу. Освајање сопственог идентитета повезано је са освајањем сопственог тела, сакупљањем сопствених груди и сигурним корацима у тренуцима када иде да се супростави оцу: „Сада је већ она своја, није Софка девојка, Софкица, ефенди-Митина, већ права жена, своја, ничија више. Од беса стискајући прса, да би од бола чисто јаукала, и дижући шалваре, да што брже и сигурније корача, брзо пређе сокак, чесму, и уђе у кућу” (Исто: 124).

Њено тело ће заиста остати сакупљач бола на крају романа јер ће се претворити у злостављано тело што ће драстично утицати и на њен физички изглед и на њен сломљени дух (в. 4.7. Додири).

Софкино тело на ове начине превазилази у великој мери улогу објекта дескрипције и претвара се у највишу тачку у којој се преламају наративни, композициони и стилски избори, па све до рецепцијског одјека романа: „У романескној структури Софкино тело је онај величанствени уметнички знак око кога се окупљају различите смисаоне равни приче, и у којем читалац жели да осети задовољство у тексту” (Петровић 2021: 52).

#### 4.5. Ерос и одећа

У представљању тела јунака Борисав Станковић велику пажњу посвећује одећи коју јунаци носе, свлаче, одлажу, која их стеже или милује, која уједно скрива и открива тела књижевних ликова.

Одећа јунака има различите функције у Станковићевим књижевним делима. Поред реалистичности описа, или етнографске функције, одело се описује првенство, као и у Ранковићевим романа, у функцији ближе карактеризације јунака – истицање њихових социјалних статуса, психологије или сложености односа између ликова. Одећа постаје маркер друштвеног статуса, узраста или порекла – то је функција белих чарапа или плитких ципела које носе мушкарци из хаџијских породица у *Нечистој крви* насупрот грубим материјалима и кожним појасевима придошлих сељака, при чему се посредством одеће приказује судар две различите културе и традиције (Пешикан Љуштановић 2008а: 16–17).

Поред тога, представа одеће варира од сагласја са телом до спутавања тела (Исто: 15). У складу са тим, приликом описа Младеновог оца у роману *Газда Младен* кроз тесну одећу и погнутост главе („Обучен навек готово у нове чакшире, опасан појасом и у минтану који му је био тесан. Нарочито око широка му и кратка врата” (Станковић 1983б: 20)) указује се на тескобу и недораслост задатку и очекивањима од главе породице. Након очеве смрти и преузимања његове улоге у породици и у дућану, промена Младенове улоге симболизована је и новим оделом: „Већ не обучен као дечко, него у мало дужим, затворене боје чакширама, у ципелама, минтану закопчаном до грла и утегнутом, дугом мор-појасу” (Исто: 26). Одело које Младен носи није одраз индивидуалности јунака, већ припадања колективу, одређеном сталежу, те је у складу са позицијом коју њихова кућа има у чаршији. Приликом Катиног описа у роману *Газда Младен* указује се да након удаје за Младеновог оца, она мора за све да пита баба Стану, па чак и шта од одеће сме да носи. Баба се посебно брине о Младеновом оделу, што постаје и одраз њене љубави према унуку. Пред смрт, када већ „дигне руке од свега” она

и даље посвећено води рачуна о Младеновој одећи, његовој соби, дочекује га из дућана, намешта постељу, осветљује пут уз степенице:<sup>128</sup> „Баба би му светлила. Гледала га како, обајсан свећом, висок, утегнут, чисто мирише на сувоту и чистину, пење се. Његове широке чохане чакшире отмено му падају у боре, лаковане плитке ципеле нежно се црне према свећи и одударују од белих чарапа” (Станковић 1983б: 108). Психолошки развој баба Стане, карактеризација њеног лика такође се може пратити кроз њено одело. Начин њеног облачења у складу је са њеним годинама, друштвеном позицијом (богата породица, удовица, мајка која је сахранила сина), али и моралним ауторитетом који задржава у колективу. Након бабине смрти, њена ношена одећа и постеља у којој је лежала чувају знак њеног некадашњег присуства.

За нашу тему најзначајнија је еротска функција одеће. Као илустративан пример наводимо опис Јованке из романа *Газда Младен*:

„У шалварама и белом, тесном минтану, са широким затвореним рукавима. Од целе ње онако беле само јој одскаче црна коса и више ува јој у страну приљубљен велики кадифени цвет, божур. Сваког часа она, одупирући се рукама о капију, истурајући рамена, прса, сагињући се над оцем, извирује отуда и гледа улицом доле-горе” (Исто: 55).

У овом опису доминира бела боја, којом се сугерише светлост и виталност, мекоћа Јованкине коже, у лепом контрасту са црном косом и црвеним цветом. И у овој симболици боја до изражаја долазе еротски мотиви, а њена физичка појавност заснована је на представама лепоте из народне традиције (бела кожа, црна коса украшена цвећем и сл.). Сугестивни су и описи Јованкиног тела у покрету док трчи:

„Идући том супротном страном где сунце обасјава, она се сва сија. Њене беле шалваре, широки рукави минтана јој прозирани и осветљени сунцем, чине да јој се још јаче кроз њих види, оцртава, младо јој весело тело” (Исто: 55).

Овај еротизовани поглед на Јованку несумњиво припада Младену. Неизоставан део еротског дисурса јесте управо тело вољене/ жељене. Симболично Јованка трчи сјајним делом улице док Младен остаје у сенци, посматрајући њено тело у покрету, прекривено белом одећом која се провиди на сунчевим зрацима. Одећа овде више разоткрива него што скрива, а кроз описе одеће говори се о телу за којим се жуди.

Софка из недовршеног дела *Певци*, мајсторова кћи и Стојанова будућа супруга (и удовица), у младости издваја се својом лепотом и животношћу, посебном виталношћу и путеношћу, која је истакнута њеним раскошним оделом. Развијених прса и тела, не у цвету младости, али и даље у пуној снази, кошчатог лица и црних, проициљивих очију, у вечној страсти и љубави коју на све начине према Стојану показује – кроз служење, песму, игру. Њена страсна природа долази посебно до изражаја када је у контакту са Стојаном, пре свега кроз песму коју заједно певају:

„Клекла до њега. Повукла јаче бошчу испред себе, да јој се *можда* обла, мека колена не би оцртавала, видела. А њено, кошчато лице букнуло. Груди широке, пуне, обухваћене тесним минтаном, брекћу јој, те се чисто види како се минтан по среди прса јој разаципе, раздваја, те покатак као да јој се забели кошуља, недра” (Станковић 1983б: 202, курзив А. К.).

Курзивирано *можда* одаје глас приповедача и с једне стране може навести на сумњу у његову поузданост, док с друге стране оно је управо у функцији скретања пажње на колена која се прикривају. И приликом овог описа до изражаја долази еротска функција одеће јер се чини да одећа не може да задржину разорну снагу њених осећања, еротску енергију која

<sup>128</sup> Анализирајући наведену сцену, Зоран Глушчевић у тексту „Психодинамички рад ероса у делима Борисава Станковића” види одразе Јокастиног комплекса и сматра да се баба Стана према унуку више понаша као према супругу, те да се на овај начин прикривају њена недозвољена инцестуозна осећања (в. Глушчевић 1985: 1557).

обузима јунаке и силину њихове заједничке песме. Приликом овог описа одећом се наглашавају еротични покрети њеног тела – уздаси и издаси.

Када се у једном тренутку у роману налази у Софкиној девојачкој соби, Стојана гуши „неки чудан, оштар раздраган мирис”, смета му сама соба која је испуњена чаршавима, јастуцима и посебно „њеним стајаћим хаљинама које, неке обешене, неке како су свлачене тако бачене у кут те чисто су још свеже, још показују облике тела њеног” (Исто: 218–219). Кроз запажање одеће која је свлачена назире се Стојанова еротска машта јер те хаљине још увек носе облик Софкиног тела (као да се њена телесност раширила и задржала у одећи која ју је додиривала).

У *Нечистој крви* посебно долазе до изражаја описи одеће или одевања. У роману су бројне сцене детаљно описивања Софкиног облачења, кићења, затим тактилних осећаја које одећа изазива, то је одећа која додирује њено тело, која га стеже, затеже, даје облик, форму, скрива и открива. То су савршени примери еротске функције одеће, када се одећа детаљно описује како би се што детаљније и тактилније представило само Софкино тело. Приповедач се посебно задржава на опису одеће која дражи чула, при чему је Софкина кошуља *лака*, а шалваре *тешке*, набране у боре. Специфичним избором придева не дочарава се само материјал одеће, већ *лака* кошуља која дражи, пажњу скреће на тактиљност и нежност Софкиних груди, док *тешке*, набране шалваре призивају у свест заносне покрете Софкиних кукова и бедара.

Делови одеће који се описују некада су у потпуности у функцији разоткривања интимнијих делова тела. Тако док Софка служи госте за Усркс њој посебно смета јелек који стеже груди. Јелек је *тесан* и *сувише отворен*, такав да јој се груди *отимају* приликом служења, па Софка повлачи кошуљу наниже како се не би разоткриле груди и посебно „она њихна тамна и страсна удолина” (Станковић 1983а: 93). У питању је један од типичних примера када описи одеће имају сврху разоткривања тела оног ко одећу носи.

Некада одећа постаје средство које Софка свесно користи за наглашавање лепоте сопственог тела, у једном изразу ината и пркоса, што је случај када се сређује и облачи за веридбу, те одећу намешта како би истакла сензуалност свог тела, еротичност и лепоту, облине и јачину: „Стезала је половину, да јој је пуцала; тесан јелек само је на једну, најнижу копчу закопчала, да су јој прса бректала; кроз рукаве танке кошуље бљештала су јој обла рамена и једре, вреле мишице” (Исто: 136). У самом процесу облачења и стезања долази до изражаја и извесна (ауто)деструктивна енергија, потиснут Софкин бес и бол због истине ситуације у којој се налази и против које се бори пркосом, који бива изражен у телу стегнутом одећом. С друге стране, одећа, конкретно шалваре добијају функцију губитка друштвеног идентитета онда када се Софки чини да је гола приликом седења на просидби међу даровима (Ивковић 2011: 90).

Поједини делови одеће постају симбол еротске жудње нпр. Маркови дарови Софки, посебно колија коју она носи приликом одласка у хамам:

„Софка, огрнута у нову, скупочену, невестинску колију, дар од свекра, ишла је у средини. Било јој је пријатно. Знала је да све у њу гледају. Нова чохана колија, мада је топло заогртала и грејала је, ипак ју је стезала у плећима и око кукова. Знала је да јој се сигурно сада снага зато јаче испољава, види. Око врата уздигнута јака нежно и меко миловала јој је врат” (Станковић 1983а: 163–164).

Колија заогрће, греје и стеже у плећима и куковима, а сама чињеница да је у питању Марков дар који се носи приликом одласка у хамам указује на карактеристичну еротску

мотивацију.<sup>129</sup> Слично колији, еротизована је и кошуља коју Марку поклања Софка, али еротизација овог пута долази из чињенице да је то Софкин дар:

„А он у среди, са заогрнутом колијом, заваљеном шубаром, разгрнута врата и прсију, те му се бели нова, свилена, са чипкама кошуља, сигурно Софкин дар. Није могао чекати, него, да покаже колико му је Софка мила и драга, одмах навукао ту кошуљу” (Исто: 195).

Посебно место међу одећом посвећено је Софкиној венчаници, која је знак великог богатства, префињености, укуса, лепоте, раскоши, али која доводи до Софкине десубјективизације. Та венчаница постаје Софкина тамница, она ограничава, стеже, онемогућава кретање. Испод дугачког и густог вела не виде се лепо ни Софкине свилене шалваре, ни њене груди прекривене ниском дуката, већ само врат и уста. Софка осећа највише, међутим, оне делове тела који су покривени и недоступни осталим погледима: „Покаткад почела би да осећа како јој и поред свег напрезања и упињања, изненада, одједном заиграју кукови. А није смела да седне, одмори се. Осећала је како јој зној на прсима као грашке избија, ваља се и између дојака, низ ону дубодолину, пада, капље” (Исто: 199). Као и у *Газда Младену*, и овде је јунакиња у напору аутопрезентације, те у страху од реакције колектива она мора да седи *укрућена, укочена, укипљена*.

Кроз опис невестине укипљености врши се и десубјективизација Софкине личности – она постаје статуа, воштана фигура, што се повезује са њеним умирањем. На мотив скамењивања пажњу скреће и Наташа Ивковић која и у другим деловима романа налази овакве примере: при Софкином опису каже се да је њена лепота скамењена јер Софка стари само у годинама, али њена лепота остаје нетакнута, у хамаму описује се Софкино мраморно тело, и на крају је присутна укипљеност њеног тела у венчаници (Ивковић 2011: 93). Скамењивање јесте начин да се лепота овековечи, али је оно такође и симбол умирања, замрзавања у једном тренутку, те и овде до израза долази снажна веза између ероса и танатоса.

Значајан сегмент описа венчанице представљају и физиологије јунакиње – гутање пљувачке, дрхтање усана, играње кукова. Посредством дескрипције одела које јунакиња носи, приповеда се о грашкама зноја које клизе удолинама Софкиног тела, чиме се сведочи о њеном страху и успаничености.

Поред еротске функције, одећа има своју значајну улогу у сталешком презентовању, а понекад су еротска и социјална функција испреплетене као када Софка посматра Меланију, те кроз опажање њеног сељачког, једноставног одела до изражаја долази нежна лепота њеног тела:

„Од њеног одела, простог, али новог, јаке фуге и дебеле јој кошуље на прсима, запахивао је мирис на лан, конопље и на оне високе планинске траве. А опет, баш испод те њене круте кошуље, испод њене опечене сунцем главе и иза нажуљених јој и жутих руку, помаљала се и белела као млеком наливена тако нежна и слаба њена снага” (Станковић 1983а: 215).

Некад се део одеће претвара у моћан симбол, нпр. подеран ефенди Митин минтан као симбол породичне пропасти и његовог понижења; или Маркове чизме које Томча у одсудном тренутку промене навлачи пре него што напусти кућу. Љиљана Пешикан Љуштановић скреће пажњу на чињеницу да ефенди Мита три пута чисти и исправља угужване чакшире управо у тренуцима када се одлучује о Софкиној судбини (када га Софка види први пут након вишегодишњег одсуства, када дође у Софкину и Томчину кућу, и када одлази са новцем од Томче): „Чишћење, овако гледано, добија значење пилатовског геста, отресања од очинских обавеза, од судбине жртвоване кћери и могуће одговорности за њу” (Пешикан Љуштановић 2008а: 18).

<sup>129</sup> „Читалачко искуство омогућава да се мотив 'хамама' перципира као специфичан жанровски сигнал, али и хронотоп који најављује еротску опсесију” (Пандуревић 2020: 78–79).

Еротска функција одеће у овом роману је сложена и вишеслојна – с једне стране приказује се како одећа додирује, милује, голица Софкино тело, или га пак стеже тако да до изражаја долази њена снага и путеност, при чему је по среди виталистичка слика ероса. Тада се Софка слободно кити, сређује, улепшава, поноси сопственим телом, које намешта и са задовољством излаже погледима. С друге стране, одећа се приказује и као тамница, када окива јунакињу, кад је сече на пола, када је укрућује, а сам чин одевања у тим случајевима постаје само очајнички знак Софкиног ината, да би на крају романа одећа постала знак умртвљености Софкиног еротског бића.

#### 4.6. Ерос и храна, пиће

Поред повезаности између сексуалног нагона и нагона глади на коју указује психоанализа, о дубљој повезаности ероса, тела, секса и хране сведочи сам језик кроз устаљене изразе и метафоре.<sup>130</sup>

У монографији *Љубавне нити* Ивана Башић истиче да је у српском језику присутан велики број фраза којима се у везу доводи стицање животног искуства и чула укуса, у изразима попут: *не могу то да сварим, кнедла у грлу, неукусно понашање, неслана шала* (Башић 2021: 48). С друге стране, пријатне и пожељне емоције попут љубави повезују се са укусном храном – *љубавна слат, бити гладан љубави, хранити се љубављу, засићеност љубављу* и сл. „У светоназору српског језика, поред здравља, очигледно и љубав на уста улази, те смо склони да неког уједемо, угриземо/грицнемо или поједемо зато што је *сладак као шећер* или *као мед*” (Башић 2021: 49).<sup>131</sup>

О специфичној врсти *угриза* која је повезана са сексуалним искуством у народној књижевности пише Јеленка Пандуревић. У монографији *Фолклорни еротикон* ауторка прави каталог еротских метафора у фолклору, издвајајући метафору вучјег угриза која наговештава коитус (Пандуревић 2020: 35).<sup>132</sup> За еротолошко разумевање веза између хране и ероса посебно је значајна концептуализација вампира – сексуалног заводника са смртоносним угризом (што је наратив који није присутан у Станковићевим романима).

Разноврсне метафоре храњења сведоче о дубљој повезаности између тела, хране и осећања, што Ивану Башић наводи на закључак о општој људској склоности ка соматизацији емоција (Башић 2021: 49).<sup>133</sup>

Један део приказивања тела и дочаравања телесности књижевних јунака у Станковићевим романима односи се и на сцене јела и пића, које су повезане са еросом.

<sup>130</sup> Споменули смо да се у Сапфином фрагменту 130 као одредница ероса појављује сложеница слатко-горак (која се и сматра песникињином кованицом) – овим придевом најпре се указује, дакле, на „противречни доживљај укуса, а тек потом, у пренесеном значењу, амбигвитетни емотивни или естетски утисак” (Пилиповић 2016: 119).

<sup>131</sup> Ивана Башић скреће пажњу и на негативан вид испољавања емоција у изразима попут *јести некоме џигерицу, пити некоме крв, ујести неког за срце/душу* и сл. док кривица или негативна осећања често изазивају *грижњу* односно *грижу* савести (Башић 2021: 49).

<sup>132</sup> С друге стране, изразом из епских песама *Ја каква је, изјели је вуци!* сведочи се о изузетној женској лепоти, а поред изражавања дивљења или усхићења овај израз може имати и функцију заштите и благослова лепотици (Пандуревић 2020: 36).

<sup>133</sup> Осим емоција, повезаност идеја и мисли са храном очувана је у многим изразима и на српском, и на страним језицима – у књизи *Metaphors we live by* посебно је издвојен метафорички концепт „идеје су храна” изражен у низу фраза на енглеском језику: идеја/ мисао/ реченица која је оставила лош укус у устима (“What he said left a bad taste in my mouth” (Lakoff; Johnsen 2003: 47)), захтев који не може да се *прогута* (“I just can’t swallow that claim” (исто: 47)), чињенице које не могу да се *сваре* и сл.

Потиснути или ослобођени ерос често је у Станковићевим романескним световима повезан са начином на који јунаци једу или пију. Претерано опијање представља опште место код Станковићевих јунака који су несрећни, најчешће управо због жала за младости или неостварене љубави, опхрвани осећањима љубавне чежње или оптерећени потиснутим емоцијама, тугом, болом – Јован у роману *Певци* пије, као и Младенов отац из романа *Газда Младен*.

Динамика односа међу ликовима у *Газда Младену* посебно долази до изражаја приликом описа обеда. Док је отац жив његове склоности ка расипању и пићу исказују се приликом јела, али не кроз речи, већ потиснуте емоције избијају кроз невербални говор, покрете, гестове јунака када је породица окупљена за трпезом док једино отац лежи. У бабином дрхтању прстију приликом јела, као и у опсесивном чишћењу и сакупљању мрвица крио се њен бол, али и њен неми прекор.

Касније, након очеве смрти нова породична хијерахија долази до изражаја такође за трпезом, а ту ће се показати и Младеново уздржавање од сваког уживања и претеривања у храни, што ће се касније неприродно пренети и на све остале сфере његовог живота. Присутно је апсолутно ограничење сваког чулног хедонизма, па и хране и пића због страха од неумерености, па и Младен једе *као што треба* по угледу на бабу, од које преузима и интернализује модел понашања:

„И Младен једе као што треба. Ни мало, ни много. Умерено. Пазећи да случајно не узме из чанка парче меса или друго што је на страни било бабе, било мајке, већ само што је на његовој страни. А нарочито ако је добро, масно парче меса, пазио је да га он не узме, да се не покаже грамжљив. Чак се и вино, као пре док је био отац, и сад износи. Али он, реда ради, само окуси” (Станковић 1983б: 42).

Тако уздржавање од јела и пића постаје и симболични знак одбијања сваког хедонистичког принципа и повезано је са страховима које главни јунак развија (да не буде као отац) и са потискивањем сопственог ероса. Ово уздржавање повезано је и са угледањем на бабу, а посебно је занимљиво да у роману постоји тренутак у којем баба Стана испољава једну врсту уживања и опуштања повезаног са пићем. Након коначног предавања завежљаја новца, годинама сакривеног и чуваног, попут дужника који се коначно свог дуга ослободио, баба Стана по први пут у дућану наручује и испија у сласт ракију и кафу. Приликом описивања ове сцене којој се и сам Младен чуди употребљен је глагол *посркати*, који поред ономотопејских функција може подразумевати и извесну врсту уживања у ономе што се *срче*. Овај моменат, притом, има трансформативни карактер јер након тога баба Стана се мења – „није више она баба Стана! (Исто: 106).

Пратећи начине на који Младен и баба Стана једу постаје јасно да су у питању умножени јунаци – свако је варијација претходног, као што су на сличан начин сви чланови Софкине породице у *Нечистој крви* обележени демонизмом нечистог.

Начин на који јунаци једу, иако узгредно описан, значајан је и у одломку романа *Певци*. Овом приликом оцртава се динамика између главних ликова, пријатеља Стојана и Јована, а врши се и додатна карактеризација Стојанове личности преко хране. Наиме, баба Злата одваја најлепшу храну и за време ручка је ставља испред Јована, знајући да ће Јован то поделити са Стојаном који иначе „једе мало, немарљиво, више што је ред, ради ње, матере, него што му се једе” (Исто: 180). Јунак који је иначе специфичне природе, повучен, миран, тих, стидљив, не уме да ужива у храни и једе тек како би удовољио другима. С друге стране, ни у овом случају Јованова улога није мала јер се још једном сведочи о њиховој необичној повезаности и пријатељству, али и о томе како Јован настоји да буде узор Стојану. Њих двојица могу представљати две могућности разрешења са очекивањима заједнице – једно је остварење у патријархално-домаћинском смислу, које ипак не доноси срећу јер се Јован одаје пићу у



старости, или у Стојановом случају покушај оствареног породичног живота, прекинут смрћу. У том смислу, можда је Јованова судбина прича о томе шта би било са Стојаном да није умро.

Занимљив однос између ероса и хране присутан је у овом роману и приликом једне сцене између Софке и Стојана. У овом случају, ерос је повезан са храном преко сличног осећаја уживања и преко сличних радњи и доминације чула укуса – пробати, окусити, лизнути, угристи – то се ради са храном, али и са телом приликом еротских додира или сексуалног односа.

У *Певцима* присутна је конкретна храна – пита – коју Софка спрема посебно за свог вољеног, Стојана, и даје му је, а потом он ту питу једе у њеној малој девојачкој соби – окружен њеним стварима (одећом и предметима) који су дубоко еротизовани. Тако и пита постаје део еротизованог простора, знак ероса који Стојан као будући муж (и љубавник) и као жељено биће (јер нема сумње у Софкина осећања према њему) једе односно уноси у себе, додуше уз муку јер је опијен еросом њене собе: „Узалуд узима од пите која ту, у чанку, покривена марамом, стоји, чека на њ; меће од ње залагај у уста али као да не једе” (Станковић 1983б: 218). Убрзо, веза између пите и Софкиног тела и еротске жеље која га обузима постаје непосредније исказана:

„Стојан, са принетим залагајем к устима, гледа је. Треба само да је додирне, спусти своје руке на њена бедра, кукове и – пала би му! Тако она дрхти, гори и чисто се нија. Пала би му, а он би се, ах!, тако заплакао. Не што је не воли, није му драго, већ што је то за њега толико велико, силно, много, да он чисто не сме, боји се...” (Исто: 219).

Он застаје са залагајем да би онда посматрао њено тело, осећајући притом како она дрхти, замишљајући додиривање њених кукова и груди, додиривање којем се она сасвим сигурно не би опирала. Значајном у овом односу између хране и ероса чини нам се чињеница да се храна уноси у тело и постаје део тог тела, те се преко тога може успоставити аналогија и са еротским спајањем.

Веза између хране и ероса значајна је и у *Нечистој крви*. Раскошан живот након хаџи Трифунове смрти у овом роману, дочарава се претеривањем у храни и пићу, што је повезано и са претеривањем у другим страстима, са незаситом еротском енергијом, која као да је уписана у крви Софкиних предака:

„И од тад, од смрти хаџи-Трифунове, у њиховој кући знало се само за онај живот, изобилан, увучен и пун раскоши, са лепим женама и раскошним оделима, а још раскошнијим јелима и слаткишима. Једна фурунџиница, која би само за њихову кућу пекла, могла је од њих да се издржава, толико се месило и пекло” (Станковић 1983а: 14).

Порекло нечисте крви Љиљана Пешикан Љуштановић види у огрешењу о религијске постулате, у прекомерним, неконтролисаним слављима, профанизацији светог, у чему преједање и опијање има значајну улогу, па се онда и судбина Софкине породице може тумачити као једна врста божије казне (Пешикан Љуштановић 2008а: 32).

Софкин отац, ефенди Мита посебно воли колаче, те у роману постоје и детаљни описи припреме колача за Софкину просидбу и венчање, при чему доминирају мириси татлија и локума. У тренуцима буђења колективног ероса, карневалског, у припремама за прославу Софкину, жене из њене породице припремају храну свака по укусу свог мужа, додајући оне зачине које њихови супрузи воле. Посебно у описима славља у газда Марковој кући долазе до изражаја представе тела које се надима и расте услед јела и пића, а управо су храна и алкохол неизоставни део оргијастичке и карневалске атмосфере.

Преко хране различити ликови исказују бригу, љубав и нежност према Софки. Чини се да је она јунакиња коју највише желе да нахране различити ликови у роману – чланови родбине шаљу посебно храну за Софку, Магда јој стално одваја храну са трпезе, газда Марко

када доведе младу снају у своју кућу такође води рачуна о томе да Софка једе („Зар дете да не једе ништа, да ми је гладно” (Станковић 1983а: 213)) и чак бира за њу најлепше парче меса. Кријући се иза паравана очинске бригае он скрива своја осећања према Софки, која су великим делом еротска, о чему сведочи коментар да је Марко Софку, водећи је за руку, *гутао очима*. На свадби, поново по Марковом наређењу, Меланија храни Софку: „И клечећи до Софке држала је на прстима уздигнуте руке ту велику чашу до самих Софкиних уста, да она, пошто поједе залогај, само отвори уста, дакле да нема ништа да се труди, ни сагиње” (Исто: 214). Иста слика биће приказана у инверзији када Софка служи Марка, седећи му у крилу и приносећи му пиће до уста и тада ће еротска тензија расти.

Поред тога, управо ће храна бити у знаку различитости између Софкиног порекла и Маркове породице, па Софка у једном тренутку током свадбеног весеља пожели да једе „та њихова јела, особито оне њихне погаче, заструге сира, а не ово што су за њу брижљиво кували и Миленија јој доносила” (Исто: 218), у чему се крије покушај припадности и прихватања средине у коју је дошла.

У тренуцима када је слободна, и када је њен ерос у пуној снази Софка једе слободно и постаје све јача, заноснија (пре просидбе). У једном кратком периоду након венчања, када постоји могућност срећног живота са Томчом, Софка се гоји, осећа сопствено тело када легне у кревет, не жуљају је кости, снага јој расте. Међутим, овај период обнове биће краткотрајан. У складу са тим, на крају романа слика оронуте Софке биће подржана коментарима о томе како је *никад нису видели да једе*, већ само како срце кафу и ракију осушена, мршава, упалих груди. Реченицом „Нећете је никад видети да једе” (Исто: 286) додатно се сугерише њено све веће одвајање од најелементарнијих животних радњи.

Осим хране, за разлику од Младена и Стојана из романа *Газда Младен и Певци*, Софка у *Нечистој крви* много чешће *пије*. Поред глади, неке од најчешћих љубавних метафора повезују се управо са жеђу – бити *испијен од љубавне чежње* (в. Башић 2021: 289) попут Младена нпр. *бити жедан љубави/ пољупца*, или је присутно ближе повезивање љубави и пијанства у изразима *опијен љубављу, пијан од љубави* (Исто 2021: 290).

Стање *еротске опијености* највише долази до изражаја код газда Марка – није случајно да му баш Софка приноси пиће до уста – она га опија и буквално и метафорички, док његова жеља за њом расте. С друге стране, сама Софка будући да није љубављу опијена, посеже за буквалним напијањем. Поред тога што у алкохолу покушава да нађе снагу за оно што јој је било незамисливо и неприхватљиво, она настоји и да вештачки пробуди стање узбуђености, заноса, опијености и весеља. Чекајући сватове, Софка од Магде тражи ракију, а дејство алкохола на чула и тело јунакиње слично је стању еротске узбуђености:

„Песница руке, подбочене о колено, поче постајати чвршћа. Цела јој се снага поче кретати. Поче осећати испод себе како јој постеља, кревет, бива врео, чисто не може да седи, а у прсима срце јој јако и слободно бије... Поново наниже тестиче, и опет се не покаја, јер још јаче осети снаге и врелине” (Станковић 1983а: 194).

Појачана чулност и изражена телесна снага посредством алкохола помажу јунакињи да с једне стране буде „на висини задатка” (весела, заносна), док јој с друге стране алкохол надомешћује макар накратко метафоричну жеђ (за љубављу, блискошћу, еротском оствареношћу). Код Софке пијанство постаје врста самозаварања, бега од неподношљивог осећања живота. На крају романа одавање алкохолу (на које је Томча и приморава) постаје за јунакињу један вид анестезирања за подношење психичког и физичког злостављања. Парадоксално, Софка о чијој глади и жеђи брину сви други јунаци у роману (ефенди Мита, Магда, Тодора, газда Марко, Стана, Меланија итд.) остаће симболички вечито гладна и жедна.

Формирајући изразито телесне јунаке, Борисав Станковић посебну пажњу посветио је храни и пићу које књижевни ликови уносе у своја тела, што је повезано и са њиховом

карактеризацијом (како који јунак једе) и са њиховим еросом, потиснутим или испољеним емоцијама. Уздржавање од хране/ пића или претеривање у храни/ пићу повезано је са потискивањем, обуздавањем ероса, или са прекомерним еротским ослобађањем (нечисти ерос). Осим тога, кроз описе сцена јела и пића до изражаја долази богатство Станковићеве еротографије – од симболичке опијености (љубављу, еросом) до буквалне (Софка), од дословне глади до метафоричке (Младен, Софка).

#### 4.7. Додери

У самој чињеници да су књижевни јунаци Борисава Станковића пре свега телесни јунаци, његови романи обилују разноврсним додирима – њихова тела додирује одећа, други предмети, постељина, намештај, прозори и врата, некада су сами јунаци истовремено субјекти и објекти додира, некада се дочарава насилно одсуство додира (као кад Ката, Младенова мајка, избегава да милује и љуби свог сина у *Газда Младену*), док неретко јунаци једни друге додирују – милују, грле, љубе, стискају, гризу, ударају. Најразноврсније додире издвојићемо из романа *Нечиста крв*. Ови додери могу се двоструко градирати: (1) према степену јачине и смисла, од нежности (кроз загрљаје, миловања и пољупце) до удараца и физичког злостављања (Софка и Томча); (2) према степену еротичности, од најмање еротичних, преко привидно нееротичних до оних који очигледно обилују еротским набојем (Софка и Марко).

*Од миловања до удараца.* Динамика односа од нежности до удараца највише долази до изражаја у односу између Софке и Томче, али пре тога сазнајемо понешто о сличном типу односа између Марка и Стане. Нежни додери су присутни у једној размени између Марка и Стане – када је обавештава о томе да је испросио Софку за Томчу, Марко своју старију жену помилује нежно по глави. На еротски карактер додира упућује Станин уздах и њено призивање сећања на њихову прву брачну ноћ, међутим знаци дисбаланса присутни су у опису Станине готово седе косе, као и у коментару да Марко није никада раније показао овакав израз нежности. Искуство прве Станине брачне ноћи оживеће поново овај пут у Марковој свести током Софкине свадбе, када Марко буде трагао за начином да проведе ноћ са снајом. Тада ће он Стану мучити и притискати да призна како је живела са својим свекром у нади да ће у томе наћи оправдање за понављање истог поступка сада са женом свога сина. То физичко злостављање врхуниће потпуним поседовањем другог бића:

„-Ја сам твој Господ! – И туп, јак ударац. Онда малаксао, обезнањен, писак свекрвин.  
Аrsa, који је поред свега страха ипак тамо вирио и пазио, чу се како викну:  
-Уби газда газдарицу!” (Станковић 1983а: 238–239).

Слика Станине кржаве главе, њени уздаси и јауци представљају визију Софкине судбине, која ће трпети брутално физичко злостављање од свог мужа, такође прелазећи лук од нежности до насиља.

Први додир између Софке и Томче јесте држање за руке у цркви које је лишено и нежности и еротике – то је грчевити додир при којем Софка осећа знојеће руку, осећа како Томчини прсти клизе један по један из њене шаке, уз очајничко упијање ноктију у младожењине прсте. Потом, уследиће додери када Софка јутро након венчања симулира одиграну брачну ноћ, када га повлачи код себе у кревет, осећајући његову дечију косу и боцкање његове дечије браде, о чему ће бити речи касније. Међутим, у тим првим брачним ноћима, када пада у посебно стање грознице, Софка ће плачући очајнички стискати, грлити, љубити свог новог супруга.

Најнежније додире Софка ће размењивати са Томчом у првим срећним годинама њиховог брачног живота. Љубав и нежност огледају се у бриги коју Софка посвећује

Томчином оделу, води рачуна да је сређен, лепо обучен, намирисан, очешљан, пази како говори, како се поздравља са другима сл. Временом Софка осећа да ће заиста доћи и љубав и да Томча постаје *њен*. Тренуцима највеће нежности између Софке и Томче сведочи Стана када посматра како се Томча око Софке *увија* и *сагиба*, док му се она смеши, окреће и *прсима предаје*, излажући се својевољно његовим погледима у обостраном наслађивању. Увијање и сагибање Томчино упућује на његову потчињеност Софки, те отуд у литератури поводом овог односа има речи о окнофилији (в. Максимовић 2011: 68).

Међутим, управо овај однос који садржи најнежније додире и готово идиличну слику срећне патријархалне породице изврнуће се на своје наличје јер ће Томча Софку физички, психички и сексуално злостављати. Први ударац пада руком одмах након ефенди Митиног одласка, да би се временом насиље само интензивирало. Ударци постају уобичајен део њиховог поздрава, а ритуал дочекивања мужа са пута „обогашен” је прво ударцем по челу и чупањем праменова косе. Наставља се са гурањем, шутирањем у груди или у трбух, да би се потом прешло и на психичко и сексуално злостављање. Томча Софку најпре тера да пије са њим, а затим тако опијену љуби је, мучи и гризе по целом телу, највише по прсима, а потом је тако раздражену оставља. И управо услед овакве раздражености, која можда представља највећи степен Томчиног мучења јер је у питању својеврсно еротско понижење, Софка се подаје различитим слугама, глувонемима, чиме се призива и позната сцена са мутавим Ванком. Индикативан је коментар како се Томча није дао преварити попут других мужева, тако да можемо претпоставити да Софка неко време задржава еротско-сексуалну моћ над њим, те да управо одатле и долази његова потреба за апсолутном деструкцијом њеног (еротског) бића.

Пратећи лук од љубави или неке врсте обожавања, фасцинираности до мржње, од израза нежности до удараца и злостављања, до изражаја долазе управо руке које су истовремено у стању да буду узрок највеће милости и блажености с једне, и највећег страдања и бола с друге стране.

*Еротска градација*. Лажно еротичне додире видимо у Софкиним поступцима након прве брачне ноћи. Након венчања она мора да симулира конзумацију брака односно први сексуални однос са Томчом. У актуелном свету приче, Томча је заспао као дете са испруженим рукама и згрченим коленима, у кутку кревета, одгурнувши чак и јорган од себе – позиција којом се још једном сведочи о динамици њиховог односа и великом дисбалансу у зрелости – емотивној, старосној и сексуалној. Када сване, Софка подиже младожењу, свлачи га и поставља у кревет до себе испод заједничког јоргана, претварајући се да су имали однос, и осећа додире његовог детињег тела: „Осећала је како је додирују и боцкају по врату и по образима длаке од мужевљеве главе, која је, као у сваког детета, била кратко ошишана и скоро опрана, и мирисала на топлу воду и сапун” (Станковић 1983а: 244). На основу наведене сензације боцкања по образима и врату Наташа Ивковић закључује да је у питању симболизација еротског миловања и дефлорације (Ивковић 2011: 79).

У овом примеру видимо додире који би требало да буду еротични али нису, а сасвим супротна верзија присутна је у Софкиним додирима са ефенди Митом (в. 2.3. Табуисани ерос). Ови додире из детињства дати су из Софкине перспективе, у њеним сећањима:

„Софка би тада осећала по својим образима његове руке, прсте, како је шашоље око врата, по брадици и по гргуравој косици. И сада, када се тога сети, Софка би почела да осећа онај мирис његових прстију, сувих, нежних и при крајевима мало смежураних, мирис његова одела а нарочито рукава, из којег се та његова рука помаљала и њу грлила и к себи привлачила” (Станковић 1983а: 30–31).

Перспектива је Софкина са временске дистанце али то сећање је толико јако да призива мирисе и тактилне осећаје. Занимљиво је да је и овде присутна десубјективизација – Софка има осећај руке која је грли и себи привлачи, а у чињеници да се та рука помаља можда се крије и нешто застрашујуће, деструктивно, не само идеализовано и невино. Индикативно је

и боцкање браде које Софка пуно пута у току романа осећа (по врату, образима, бради) – као девојчица са оцем (када је у улози детета), приликом првог брачног јутра са Томчом (када је у улози заштитнице), или пак грубо гребане и боцкање одеће које осећа од разних додира током прославе свадбе у газда Марковој кући, када је она доживљена као трофеј/ награда, када је готово објектификована.

Посебна врста додира присутна је у сцени са мутавим Ванком, при чему главну улогу имају управо *руке*. Софка сама узима (граби) Ванкову испружену руку са раширеним прстима, и то одозго, што је неуобичајени покрет који и самог Ванка изненађује. Овако одлучним и grubим покретом успоставља се Софкина еротска доминација:

„Брзо га довуче к себи и држећи га међ коленима и, не слушајући његове неприродне гласове од страха и радости, откри своја прса и на своју једну дојку силом положи његову руку придржавајући је, притискујући је... Осети само бол и ништа више. Брзо, стресајући се од језе, устаде. Али он, обезумљен, луд, са пеном на устима, искривљеним лицем, гурајући је главом у трбух, грлећи је по куковима кидао јој месо и као кљештима је вукао к себи, да је обори, пуштајући запенушене луде крике” (Станковић 1983а: 60).

Питер Крајл у монографији *Telling of the Act* истиче да се узвици, као знаци спонтаности и интимности, појављују у касном XVIII и XIX веку како би истакли интензитет предочених догађаја. У питању је стилски поступак који се развијао до мере означавања еротског врхунца тј. „тренутка у којем је тело принуђено да изговори истину о свом задовољству”<sup>134</sup> (Cryle 2001: 125). Узвици у тексту постају једна врста „вулгарне симфоније”, уз циљ дочаравања разноврсних звукова који се производе током задовољства (Исто: 130). Узвици, неартикулисани звуци, интерпункцијски знаци (попут три тачке или ускличника), имају функцију опонашања муцања и дочаравања стања свести која губи контролу (Исто: 137). Овакви доживљаји код Станковића оправдани су и чињеницом да је у питању мутави слуга, који се и не може другачије изразити осим неартикулисаним звуцима и мумлањем, али њихова функција овде јесте и у томе да се представи животињска снага сексуалности пред којом је јадни Ванко савладан, али којом је Софка згрожена. Њене очи и њено тело нису у загрљају Ероса, те и оно што види не може је узбудити ни најмање, може је само згрозити.

Иако је Софкина намера била еротске природе, овај додир није еротски, макар не за Софку. Она не осећа дрхтање, узбуђеност, страст, само бол, а од Ванкових неартикулисаних и животињских крика она се гнуша. Овде се (као и у Ранковићевој *Сеоској учитељици*) ерос повезује са гађењем, а еротизам се губи и претвара у животињску сексуалност. Неартикулисани звуци које Ванко испушта повезују се са животињским нагоном, а на то указује и чињеница да се Софки његова рука чини црна и тврда као шапа. Значајно је да се пре одлуке на овај експеримент Софка осећа обузета тугом због пролазности, због извесности смрти, и зато, у покушају буђења виталистичког ероса, она жели да осети мушку руку на свом телу. У овој сцени присутан је пример додира који је у Софкиној имагинацији требало да буде еротски, али је то очекивање изневерено и окренуто на своје наличје. Уместо узбуђености, која се прижељкивала, наступило је гађење и гнушање.

Несумњиво еротски (и сексуални) додир присутни су између Тодоре и ефенди Мите, поново у Софкином сећању, када је отац стављао мајку у крилу, расплитао јој косу, љубећи јој лице и уста.

Колективни додир сексуалног карактера присутни су у неколико наврата у роману – у сценама из хамама (в. 5.3. Јавни простор), потом у ефенди Митиној кући уочи Софкине свадбе, током припрема, и касније у газда Марковој кући када Софка посматра оргијастичку и карневалску атмосферу која се постепено развија – од бесног играња и певања, бата ногу и

<sup>134</sup> Наш превод, у оригиналу: „a moment in which the body is compelled to utter the truth of its pleasure” (нав. дело: 125).

звечкања женског накита, па све до тренутка у којем се потпуно не ослободе и не постану једно тело у неартикулисаном штипању, стискању, грабљењу, јурењу око куће (в. 2.2. Карневалски ерос).

Најдетаљније су у роману *Нечиста крв* описани Софкини додир са газда Марком, а такође би се могла пратити еротска градација њихових додира. Први додир је снебивање при упознавању и пољубац који је ниског еротског потенцијала, када Софка још увек верује да је у питању купац куће, те се снебива у вези са тим како би требало да га поздрави док јој сам Марко не принесе руку. Занимљивим нам се чини чињеница да у том посматрању Софка запажа да гост „није био баш толико стар” (Станковић 1983а: 107) што и утиче на њену збуњеност поводом начина поздрава, али можда може сведочити ако не о привлачности, онда макар о одсуству одбојности при упознавању са Марком.

Виртуелни будући пољубац између њих одиграва се у Софкиној имагинацији и лишен је еротике, преовлађује гађење и одбојност. Када сазна да је испрошена, Софка првобитно верује да је Марко њен будући младожења и тада се присећа његовог изгледа, његовог тела и додира и замишља у једном виртуелном наративу његове додире којих се гади: „Као осећа већ себе у његову крилу и на себи она његова уста, што су синоћ онако пожудно дрхтала, и његове руке са оним нежним, кратким, одозго маљавим прстима. И због тога коса јој се поче дизати, и по челу свуда је хладан зној пробијати” (Исто: 123). Индикативна је и поза у којој их замишља – она седи у његовом крилу, као што је Тодора седела у ефенди Митином крилу, и као што је на крају крајева и сама Софка седела у очевом крилу.

Убрзо, сазнавши истину о својој просидби, Софка гради присан и привидно родбински однос са Марком – назива га *татом*, он њу *кћерком*, *дететом*, или само *моја Софка*. Међутим, током припрема за венчање, ноћима Софка је у грозници и тада поново замишља неименованог мушкарца (неодређено *он*), који је овај пут описан на следећи начин: „Јак, висок, са јаким рукама. И онда он почиње к њој да долази. Узима је на своје руке, и, не сагибајући се, толико је снажан, приноси је себи, и љуби је, тако да би му чак и врх од носа осећала” (Исто: 158–159). Чини нам се да је истакнута снага, јачина и еротска доминантност Софкиног неодређеног замишљеног љубавника повезана управо са Марковим дивљим еросом, те да може представљати једну врсту јунакињине несвесне пројекције узроковане неосвешћеном привлачношћу коју према Марку осећа.

Поред тога, на јави Софка и Марко развијају једну врсту готово ритуалног поздрављања при сваком сусрету – Софка му прилази, љуби га, он је дарује, она га поново љуби. Када се дочекују сватови нпр. присутни су додиром по глави и нежни пољупци:

„— Ево ме, тато! — дотрча Софка до њега и пољуби га у руку. Он као да осети како Софкин пољубац запахује на купање, и, сав срећан, остаде држећи руку на њеној глави, коси. Софка, осећајући врелину и тежину његове руке по својој коси, поче да се угиба, док је он другом руком завлачио у онај дубок џеп и отуда понова читаву прегршт новца почео да јој даје” (Исто: 196).

Међутим ове врсте размена и даље су наизглед лишене еротских елемената, макар у то Софка верује, али чињеница да се она *угиба* док је Марко милује по коси, као и чињеница да он мирише њено окупаном тело сведочи о еротској природи ових додира.

Раст еротске енергије присутан је и када Софка Марка води за руку док су у њеној кући, што ће касније бити приказано у обрнутој ситуацији – Марко ће водити Софку за руку када је доведе у нови дом.

Табела 4: Софка и Марко (*Нечиста крв*)

<p><u>У Софкиној кући:</u> „Софка га поче водити. Прво она коракне, на горњу степеницу стане, па онда се окрену к њему држећи га за руку, стоји и чека, док и он то исто учини, а осећа како све више у ознојеној јој руци прсти његове руке дрхте и чисто је гребу, сигурно због сада поткресаних ноката. Он, гледајући у њу како га са пажњом, милошћу наочиглед свију води, држи за руку, од среће чисто се заноси” (Исто: 196–197).</p>	<p><u>У Марковој кући:</u> „Марко ју је водио. [...] Ишао је поклецујући једном ногом и наслањајући се сав на њу, да, ако Софка посрне, он, тако подупрт, може одмах да је задржи, дигне. И што год је ближе кући доводио, Софка је осећала како је све узбуђенији. Чисто не верује свему овоме, особито њој, Софки, да је заиста сада ово она, да заиста он њу овамо код себе, у своју кућу уводи. Очима је гутао, и једнако извињавајући јој се, храбрио: — Не бој ми се, Софке, не бој ми се, кћери!” (Исто: 212).</p>
---	---

У својој кући Софка је та која води, она заузима и вишу позицију у односу на Марка – иде испред њега, стоји више у односу на њега јер се попела на степеник, окреће му се и чека га – оваквим позицијама тела сведочи се о њеној надмоћи. Маркови поткресани нокти и груби прсти сведоче о његовом (нижем) пореклу, а Софкина надмоћ једним делом односи се на старину и имућство, углед њене породице, али и на њену изузетну лепоту – док Марко задржава материјалну моћ (обасипа је новцем и даровима, купује је), Софки припада еротска моћ. Иста еротска ситуација биће у инверзији поновљена у Марковој кући – он је сада тај који води Софку, али моћ и даље припада њој – он је тај који њу *гута очима* и који постаје узбуђенији како се приближавају кући несумњиво због обичаја током прве брачне вечери.

Еротска тензија између ових јунака расте, па ће у једном тренутку током свадбе Софка седети поред Марка, ослањајући се на његово колено, обгрљавајући га (она готово да седи у његовом крилу као у њеној првобитној имагинацији), приносећи му чашу све до уста – сцена која је изразито еротична.

Еротска привлачност између њих шири се кроз простор када остану сами у соби препуној свадбених дарова, међу којима се посебно издваја црвени јорган, симбол прве брачне ноћи, а пре него што постане свесна Маркових осећања он ће руком ухватити Софку за раме, што је описано на следећи начин: „Рука му врела утону у њено меко и обло раме” (Станковић 1983а: 225). И овде је опис у функцији дочаравања тактилног тела јунакиње, а врелини и мекоћи Софкиног рамена придружује се значајан избор глагола – *утонут* – чиме се сугерише дубина, и еротско сједињавање, упијање. Овај последњи додир, повезан са промењеним Марковим гласом, пробудиће у самој јунакињи једну снажну еротску реакцију:

„Осети како из оне његове руке појури у њу и чисто је пресече тако јака врелина, и, са њом, тако неко чудно, никада до тада неосећано осећање. На ужас осети како јој се испод његове руке одједном, силом, против њене воље, поче половина да увија, и прса јој, као жива, тако уздрхташе и полетеше” (Исто: 225).

Физиолошка реакција јунакињиног тела толико је изненадна и јака да ће саму Софку уплашити, при чему је по први пут *она та која губи моћ* и која одговара на Марков еротски додир. Тиме је у њиховим додирима постигнут врхунац, након тога између њихових тела постојаће непробојне апстрактне и физичке препреке.

Пратећи њихове сусрете и тактилне размене до изражаја долази извесна врста еротског плеса који Софка и Марко играју пред очима читаве заједнице, несвесно. Софкина жеља да се допадне свекру, новом тати, и Маркова жеља за Софком под окриљем строго успостављених обичаја претвара се у посебну врсту међусобног завођења и флертовања. Такође је у питању једна врста еротизације саме приче, која би свој врхунац требало да доживи управо у оном тренутку када обоје освесте еротску привлачност која између њих постоји. Међутим, ту где би се врхунац очекивао – он изостаје, Марко остаје испред Софкиних врата.

Софка из собе чује и осећа његово тело испред прага како *кркља* и *лежи*, док Марко осећајући тежину сопственог тела и физичку препреку која постоји између њих (као материјализација симболичке препреке односно забране), осећа Софкино тело, њен мирис, а ослањајући се на сопствену еротску имагинацију он чак чује и како куца њено срце, како горе њене усне, како коса распуштена по постељи обавија цело њено тело. Њему се чини да мирис Софкиног тела долази до њега и обузима га, чиме се поново ектернализује недозвољени еротски чин. Марка издају колена и он не успева да пређе праг, чини му се да се читава кућа руши на њега, да га „бије у теме, у мозак”. Са унутрашњим стањима јунака, дакле, простор је неразмрсиво повезан, те се у зависности од тога он скупља или шири, притиска, гуши, или голица и подстиче еротску имагинацију. У одсудном тренутку, Марко ипак успева да се савлада и да напусти кућу, одлазећи у сопствену смрт.

Након овог тренутка у тексту, Софкин ерос нагло опада, а и сама прича се нагло убрзава – Маркова смрт, кратак период срећног живота са Томчом, ефенди Митин долазак, Томчино злостављање и Софкино пропадање. Сам еротизам има одређени „наротив” који се односи управо на ово међусобно приближавање и удаљавање, развијање и раст енергије до самог врхунца. Питер Крајл у монографији *Приповедање чина (Telling of the Act)* пореди управо врхунац текста са врхунцем еротског задовољства односно пише о тачки у којој се срећу „еротизам наротива и наротив еротизма” (Cryle 2001: 191). Чини нам се да је управо врхунац еротске тензије између Софке и Марка, када он испред њених врата ипак одлучује да не пређе праг и напушта кућу заувек, врхунац самог наротива романа јер се након тога прича убрзано приводи крају.

Од почетног снебивања, преко ритуалних додира до правога еротског додира у градирању еротског набоја велику улогу имају (1) пољупци и (2) додире руком. Пољупци у *Нечистој крви* су разноврсни, о чему је писао и Бојан Чолак. Овај аутор систематизовао је различите врсте пољубаца – пољубац у образ, руку, уста – и у зависности од тога одређивао је однос међу ликовима односно њихову подређеност или надређеност. Тако долази до равноправности између Тодоре и Софке (Тодора Софку љуби у уста), затим Стане и Софке (јер се држе за руке); осећај надређености у односу на Софку задржава ефенди Мита који је љуби у чело (типично родитељ дете љуби у чело), жена мушкарца љуби у руку као израз поштовања (нпр. Софка Миту и Марка), али понекад је то и одраз страсти или љубавне нежности (нпр. Стана и Марко) (в. Чолак 2013: 187–188). Пољубаца између Софке и Марка нема много, најчешће су то пољупци у руку приликом поздрављања, дочекивања и одраз су поштовања. Међутим, како еротска енергија међу ликовима расте, знак ероса много више постају додире рукама.

Руке учествују у нежним додирима, очајничким загрљајима, али оне су и узрок бола и физичког злостављања; руке имају функцију и прикривања еротских осећања, нпр. Софкино љубљење Марка у руку, али потом и служење рукама, вођење за руку; некада су руке носиоци гротескног додира као у сцени са мутавим Ванком или знак забране када се Софка присећа очеве руке око свог тела; руке су и те којима се везе, тка, и на крају руке су, поред усана, присутне и у последњој сцени романа јер њима Софка шара по пепелу. Додире, уз представе тела и телесности ликова, тако постају носиоци најдубљих значења самог романа.



## 5. ЕРОТСКИ ПРОСТОР

У књижевним делима Борисава Станковића до изражаја долази поступак еротизације простора и предмета тј. придавање еротских својстава простору у којем ликови обитавају или предметима који их окружују или додирују. Тада је у приповедачевом фокусу тело јунака, што представља значајан преокрет у односу на дотадашњу књижевну традицију. Тела јунака приказују се у некој врсти односа са простором у којем се налазе – то су тела која додирује тканина, тела које седе на прозору, ослањају се на врата, припремају и чисте кућу, облаче се и свлаче се, покривају јорганима и сл. Преко додира тела специфична еротска енергија шири се на предмете и испуњава читав простор. Александар Петров користи термин *ерозона* приликом тумачења Станковићеве прозе управо како би описао посебан тип еротског простора који није само део тела, већ обухвата и предмете, одећу, просторије читаве баште, улице (в. Петров, 2021). Михаил Епштејн на истом трагу, пишући о еросу и предметима, истиче да „љубав поштрава осећајност, укључујући и њено усмеравање на ствари које као да проширују опипљиви опсег жеље, образују посебну ерогену зону изван тела” (Епштејн 2012: 113). Велики део спомињане монографије Питера Крајла *Telling of the Act* посвећен је такође простору (амбијенту, намештају) у којем се љубавници срећу, додирују, изјављују љубав, заводе и сл. (в. Crule, 2001). Ослањајући се на наведена проучавања, у овом поглављу пратићемо еротизацију различитих простора којим се Станковићеве јунаци у романима крећу – породичне куће и баште, собе, јавни простори попут дућана, хамама, чаршије док ће у другом делу поглавља пажња бити посвећена односу између ероса и различитих предмета којима је простор испуњен.

### 5.1. Породична кућа (екстеријери)

У већини Станковићевих дела ликовима и њиховој карактеризацији приступа се посредством описа породичне куће, њене спољашњости и унутрашњости, соба и других просторија, као и њене позиције у односу на чаршију и друге куће у околини. Описом породичне куће сигнализира се друштвени статус породице, те је за разлику од Софкине куће у *Нечистој крви* или Младенове куће у *Газда Младену*, Стојанова и Златина кућа у роману *Певци* недовршена, несаграђена, празна, као да је „гола, хладна” (Станковић 1983б: 178). Дobar део описане радње у овом роману формираће се управо око изградње куће и Стојанове женидбе са мајсторовом кћерком, Софком. Посебна веза између породичне куће и њених становника долази до изражаја и у чињеници да Јован на почетку романа управо посредством куће покушава да оствари повезаност са преминулим пријатељем. Ова повезаност јунака са кућом биће изведена до савршенства и у друга два Станковићева романа.

Значај породичне куће у *Нечистој крви* вишеструко је истакнут у обимној литератури о овом роману (в. Петковић, 1988). Намештена, спремљена, величанствена и издвојена од остатка чаршије, та кућа је слика и прилика њених становника. Најпре истиче се да је у питању стара кућа – кућа која постоји откад и варош постоји чиме се сведочи о значају, угледу и посебности саме породице. Хаци Трифун је први члан породице који њихово богатство, до тада сакривено, износи пред видело целој чаршији управо у улешавању и изградњи куће – он је тај који је изградио „капију на свод и јаку као град”, окречио горњи спрат украсивши га резбаријама, док је и собе напунио скупоценим ћилимима и сликама, сребром и златом (Станковић 1983а: 7–8). У складу са тим, управо ће газда Марко о Софки говорити као о *хаци Трифуновој унуци*. Управо ће Софка имати посебан однос са кућом у којој је одрасла и коју ће морати да напусти удајом, а њено тело ослоњено на капију или прозоре готово да постаје део архитектуре куће, део њеног екстеријера.

У *Нечистој крви* можда више него у другим Станковићевим романима до изражаја долази веза између простора и јунака односно њихових тела. Још Новица Петковић у једној од најбољих студија Станковићевог књижевног стваралаштва, *Софкин силазак*, указује на посебан осећај простора у овом роману, истичући чињеницу да се управо одреднице попут *јужни* и *северни* (ако се говори о прозорима) или *тамо* и *овде* одређују на основу положаја тела које је у приповедачевом фокусу, најчешће је то Софка, али и Тодора, Марко и сл. (в. Петковић, 1988). Значај простора за дубљи смисао романа огледа се и у опозицији горе–доле, у чињеници да Софка силази из горњег, имућног дела чаршије у доњи, сељачки, у предео где су вредности обрнуте, па оно што је горе недозвољено, доле је дозвољено и пожељно (в. Исто: 113–114).

Управо Софкино тело је приказано у највише различитих позиција: њено тело стоји испред капије, слободно по средини, не уз оквири или зидове, није опхрвано стидом, срамом, или страхом; слободно и смело Софка упућује погледе пролазницима у чему се огледа и велики удео гордости и таштине. Она често седи на прозору, ослањајући се на руке, при чему осећа сопствено тело у односу са простором у којем се налази:

„Цео дан видела би се како преседи горе, на прозору, са подбоченим рукама о образе, који би јој се надмели и још више поруменели, са састављеним плећкама, са наднесеном целом горњом половином, њихајући се полако и осећајући драж у тој својој извијеној половини, у испупчености и раздвојености кукова, у додиру прса о перваз прозорски” (Станковић 1983а: 49).<sup>135</sup>

У контексту повезаности са кућом, готово да долази до стапања тела куће и Софкиног тела – позиција на прозору коју Софка заузима представља граничну позицију, постаје део и екстеријера и ентеријера куће, она се налази истовремено и споља и унутра. Јунакињино тело је на граници између јавног (јер је изложена очима колектива с једне стране) и интимног (јер је други део њеног тела скривен од погледа). Ово поигравање са границом у самој јунакињи буди задовољство па она осећа драж у том положају освешћујући сваки делић тела који је у додиру са прозорским оквирима. У питању је још један вид еротизације простора односно преношење јунакињине еротске енергије на све што њено тело дотакне – зидови, прозорски оквири, капија, предмети у кући итд.

Станковић и касније у роману развија Софкину идентификацију са кућом што врхуни у чињеници да је Софка сигурна како је отац кућу продао, а истина је да је она испрошена тј. да је њу продао. Физичка, телесна идентификација са кућом присутна је када се Софка враћа из хамама и када јој се чини да су греде од њеног мяса саздане, при чему преовладава мртвачка атмосфера, а кућа постаје знак танатоса (в. Петковић, 1988).

Посебно месту у роману *Газда Младен* посвећено је опису Младенове куће. Присутан је изразито динамичан опис простора јер је основни оквир описа „видно поље једнога ока, ширина једнога погледа и дужина његовог досега” (Петковић 1982: 165). До изражаја долази висина и увученост Младенове породичне куће – ограђена је високим зидовима и двокрилном капијом, која се издваја од осталих улаза у чаршији. Кроз издвојеност куће сугерише се посебност и изузетност бића која ту живе (ова врста изузетности карактеристична је за већину Станковићевих јунака), а ограђеност куће високим зидовима указује и на велики јаз између приватног и јавног, друштвеног и интимног, као и на емотивну дистанцираност којој су и

---

<sup>135</sup> О наведеној сцени на прозору писао је Новица Петковић, истичући да је у оваквом положају Софка на граници између спољашњег и унутрашњег, приватног и јавног: „Нагнута горњом половином кроз прозор, Софка се у исти мах налази и у спољњем и у унутарњем (собном) простору. [...] Разлици у простору међу спољњим и унутарњим (собни је простор унутарњи у односу на дворишни, а оба у односу на улични) придружује се разлика међу далеким и блиским; такође и разлика међу горе и доле” (Петковић 1988: 94–95).

Младен и баба Стана склони (потискивање емоција, нагона, еротских жеља које на крају доводи Младена до физичке и емотивне изолованости од свих људи у његовом животу).

Новица Петковић указује и на чињеницу да је у питању *простор у простору* јер је кућа увучена (Исто: 165). Велико и дугачко двориште са кућом у дну упућује на дубину простора, са улице као да се упада и све дубље силази ка кући, што се може повезати са дубинама Младенових жеља које остају закопане.

Индикативно је да се само један део куће види са улице (мотив који ће се још неколико пута варирати посебно у односу између Младена и Јованке), као што Младен само једну своју страну јавно показује, потискујући онај други део своје личности чак и када је сам. Значајан детаљ у даљем опису односи се на чињеницу да се из куће види цела варош и околна села, што указује на високи друштвени статус јунака, што је повезано са страхопоштовањем које чланови заједнице осећају према баби најпре, а потом и према Младену. С обзиром на то да је у питању простор који све види на улици, али који се са улице не види, Новица Петковић закључује да је у питању вид *затвореног простора* (Петковић 1982: 166). Доњи део куће који у потпуности остаје ван домета погледа са улице повезујемо са интимним деловима Младенове личности, који нису осветљени, као и са дубоком подвојеношћу између јавног и приватног која је обележила судбину главног лика, изражену већ у његовом имену и наслову дела: *газда Младен*, о чему је у литератури вишеструко писано (Н. Петковић, Б. Чолак, С. Милосављевић Милић, П. Петровић и др.).

Део Младенове куће који се посебно издиже је чардак и то је тај горњи спрат који се најмање види са улице, а са којег се све видело и који је у чаршији био познат као „баба-Станин чардак“:

„Нарочито када би дубоко у ноћи горе, на чардаку, било осветљено, видео би се, распознавао, и путници, кириције, тешећи себе што су у ноћ ипак на време дошли, говорили би:

— Још седе баба-Станини!” (Станковић 1983б: 13).

Пишући о *поетици простора* Башлар истиче да упаљено светло указује на будност укућана: „Светло из удаљене куће значи да кућа види, бди, надгледа. Чека” (Башлар 2005: 53), што се може повезати са бабиним недреманим оком које надгледа свог унука и које Младен временом интернализује, па и када баба престане то да ради, он себе самог опомиње и ограничава. Тињање светла/ свеће такође ће се често појављивати у овом роману као мотив повезан са Младеновим унутрашњим потиснутим еросом или пак осећањем љубавне чежње којој никад не дозвољава да се испољи у потпуности.

Око приповедача пролази даље кроз ту високу двокрилну капију њихове куће, описујући прво башту, а потом и унутрашњост просторија од богато опремљеног горњег спрата до подрума и *бабиног сопчета*. У прилазу кући, опису баште присутна је еротизација предела – доминира утисак дубине која има своје познате еротске конотације, затим ту је вода са чесме којом се башта натапа, влага и тмина трема као изразито хтонски женски принципи (влажност улаза); светлост присутна долази индикативно с позадине куће и осветљује само један њен део, па и еротски део бића главних јунака (баба Стане и Младена) остаје вечито у тами. Баш изнад подрума налазе се мали прозори који светле и „вире” у чему су опет присутне будне бабине очи које надзиру благо куће, сакривено у подруму. У овом опису поново долази до изражаја вертикалност куће и поларитет између врха и дна – тавана и подрума, при чему се „рационалност крова може супроставити ирационалности подрума” (Исто: 39).

Подрум је значајан део куће и није случајно што је баш он окарактерисан као бабин простор – то је доњи простор који се протеже целом дужином куће и који је напуњен храном која није могла одмах да се троши, а поред тога у њему је скривен и новац који је баба закопала

у страху да они „ако виде како имају толико новаца, не напусте радњу, дућан, не ослободе се и не постану меки, раскошни” (Станковић 1983б: 14). И овде су нам значајни Башларови закључци да је подрум превасходно повезан са ирационалношћу. То је простор жеља и страхова на који баба полаже право, што се са куће преноси и на ирационалне стране Младеновог бића у које спада управо и његова еротска жеља.

Кућа у Станковићевим романима често добија и персонификована својства те се стиче утисак да оживљава – кућа која плаче (*Газда Младен*), кућа која бди (*Газда Младен*), кућа која игра (*Певци*). И у *Нечистој крви* када се описује опште весеље и карневалска атмосфера, исто се Софки чини да „кућа, осветљена и пуна топлоте од људи, женскиња, њихна одела, мириса, поче као да се креће и нија” (Станковић 1983а: 182).

Посебна повезаност јунака са простором породичне куће у роману *Газда Младен* огледа се и кроз мајчину патњу због Младеновог одбијања женидбе. У тим тренуцима, Младену се чини да се читава кућа тресе од њеног плача: „Али ноћу, кад све легне, поспи, Младен би горе чуо одоздо како кроз таванице из собе њихне допире плач, јецање, уздаси, и то такви дубоки, жалосни уздаси, да би Младену постеља испод њега задрхтала...” (Станковић 1983б: 116). Крајње хиперболисани доживљај мајчиног плача може рефлектовати управо Младенов потиснути бес према сопственој судбини, коју је у великој мери сам искројио.

Неретко, мртвило и тама коју јунаци предосећају повезује се и са изгледом породичне куће у Станковићевим романима. Младен (као и Софка) сопствену судбину и сопствену жртву, симболичко умирање повезују са црнилом и мртвилом саме куће.

## 5.2. Простори интима (ентеријери)

Ентеријери домова изузетно су значајни за еротски свет ликова. У Станковићевим романима јунаци сигурност траже у затвореном простору, често окружени предмети, стварима, или ушушкани у постељи, што им пружа посебно осећање сигурности и мира.<sup>136</sup> Баба Злата у роману *Певци* срећу и животну оствареност повезиваће управо са визијом уређене, пуне и намештене куће – пуна гостинска соба у којој ће се славити, мала соба у којој ће бити Стојанова жена и деца, у подруму коњ којим ће Стојан одлазити на саборе, славе итд. Пуна кућа у којој је све на свом месту постаје знак успешног и срећног живота.

У роману *Газда Младен*, лежећи у постељи, главни јунак осећа ограђеност кућног простора и у набрајању предмета (у кухињи су судови, у соби намештај, јастуци), као и уз свест о другим укућанима који сви бораве на својим местима (мајка са братом до њега, баба у свом сопчету), јунак убеђује себе да је *све у реду* и као *што треба да буде*.

Набрајање и распоређивање предмета сведочи о готово опсесивно-компулсивној потреби да све ствари буду на своме месту и да се тиме успостави ред, контрола над животом и судбином, која је непредвидива и неизвесна, па отуд и застрашујућа. Страх који се овде најпре манифестује као страх од губитка, од нестајања гони Младена да се изолује, затвори у простор непробојан за опасност, али и за лепоту и срећу, па ће се временом перцепција куће мењати – уместо мира и сигурности, она ће почети да угрожава и гуши. Исти простор ствара потпуно опозитна стања смирености и узнемирености:

---

<sup>136</sup> Ову значајну особину Станковићеве прозе препознао је Новица Петковић истичући да се Станковићеве јунаци константно окружују мноштвом предмета, што је одраз строгог животног поретка у Станковићевом Врању (Петковић 1982: 167).

Табела 5: перцепција породичне куће (*Газда Младен*)

<p>„Напољу мрак, дубок, густ, а Младен у постељи и, онако осамљен у мраку, у ноћи, осећа како су сви ту око њега, у кући, ограђени, затворени, сигурни. Све је у реду, све је као што треба. До њега мајка му с братом, а тамо у сопчету баба. У кујни судови, посуђе; овамо по соби намештај, они исти покровци, јастуци, у истом реду, исто онако сигурно, тешко поређани, намештени...” (Станковић 1983б: 43).</p>	<p>„Горе, у соби, гори му свећа и леже отворени тевтери, спискови вересије, примања, дуговања, а он доле, у башти, шета, пуши. Осећа тежину, загушину земље, баште, зидова око себе. Осећа како га цела кућа гуши, затвара и као прикљештена, везана држи и притиска. Зна да би му лакнуло кад би изишао, прошетао се улицом, чаршијом. Чуо жубор воде што тече олуком чаршије. Видео поље, ноћ на њему, рубове планина што се спојили са небом и иза којих је увек светло, јасно...” (Исто: 91).</p>
---	---

Док је у првом примеру кућа, испуњена најразличитијим стварима, извор сигурности за јунака, у другом постаје његов прогонитељ. Предмети који се у првом примеру наводе односе се на материјална богатства, док у другом примеру предмети се односе на спискове, вересије, тештере – то су све знаци Младеновог (успешног) рада, али тај успех није извор среће, усхићења и сигурности за главног јунака јер су исти предмети у знаку његовог потиснутог ероса. Кућа и њене зидине тако постају симболичка тамница за Младенове дубоко потиснуте жеље које изнутра гуше, те јунак остаје жељан ваздуха, месечине, воде, ширине неба и поља.

Управо простор има, дакле, утицај на јунаке, на буђење посебних осећања у њима, па тако лежећи у кревету у *Нечистој крви* и Софка ослушкује звуке, осећа ноћни ваздух који улази и продире кроз просторије куће до ње саме и њеног тела, на основу чега Драгана Вукићевић истиче: „Простор је соматизован, а еротски чин екстернизован” (Вукићевић 2011г: 112).

*Мала девојачка соба.* Иако су *Певци* недовршено дело са недовољно изграђеном карактеризацијом ликова и са још увек недовољно јасним заплетом и расплетом радње, ипак се лепотом израза и описа издвајају поједине еротске сцене. У том смислу, и у овом фрагменту романа проналазе се све типичне одлике Станковићеве еротграфије – музика, месечина, песма, слобода, природа, еротизација простора, одеће, предмета и невидљива трперавост ероса између ликова у простору. Приликом описа једног сусрета између Софке и Стојана до изражаја долази Станковићев посебан приповедачки поступак еротизације простора – сви предмети, одећа, мириси, звуци, светлост у простору обележени су еросом и сакупљају еротску енергију, ширећи је свуда кроз простор и стварајући специфичну *ерозону*. Та ерозна постаје Софкина „мала соба” тј. девојачка соба, која већ својом наменом носи одређени еротски потенцијал јер је у знаку прелаза и иницијације (свадбе). Девојачка соба упућује на почетак новог живота – она је сакривена, издвојена од остатка куће, чиме се истиче и њен интимни карактер – то је простор у којем Софка везе, ради, седи, спрема дарове и припрема се за нови живот (о којем машта са Стојаном). Сам чин везења такође се типично повезује са еротским елементима.

Улазак у Софкину собу припремљен је сусретом међу ликовима у којем доминирају додири, па тако Стојан осећа Софкино присуство док иде иза њега „чисто као грлећи га”, чује шуштање њених шалвара, осећа мирис њене косе и одела, топлоту њеног тела док не дође до додира између њих. Један еротски догађај скрива се наизглед безазленим чином чишћења мрље на оделу. Живи доживљај Софкиног тела које није пред очима јунака, али које осећа иза себе дочарава ерос који треперивим невидљивим спонама окружује обоје, ширећи се и на простор око њих. Кулминација се достиже додиром наизглед невиним – она му чисти неку мрљу на минтану. Међутим, хиперболисани доживљај тога произлази из снажног еротског набоја који Стојан осећа, па му се чини да она *врелим* прстима сеже у његову *снагу* и у *месо* (не кожу) испод одеће.

Касније у соби Стојан посматра њено тело које под његовим погледом *гори*, исијава и *дрхти*, а у маштању о грљењу тог тела у њему се јавља страх и то је поново страх од среће, од лепоте, од силине жеље. Након одласка он замишља како је она пала на кревет, баш на оно место где је он седео и да сада, уместо њега, то место љуби и грли – тако се опредмеђује еротска енергија, његово еротско биће којег је она жељна бива задржано у предметима које је додирнуо, месту на коме је седео и додирујући те исте ствари она као да додирује њега и забрањени/ недоступни додир замењује дозвољеним, наизглед безначајним, ослањајући се на сопствену машту, замишљајући да то њега грли и љуби као што је он замишљао њено прострто тело у заносу док је посматрао њен кревет. Тако се ерозона проширује, а тачка сакупљања ероса постаје само тело јунака, које је отворено за све утиске.

Простор собе описује се кроз Стојаново око, кроз описе онога што га гуши и што му смета, а што несумњиво има еротски карактер. На првом месту преко одеће која чува форму, мирис, топлоту девојачког тела, а потом и преко кревета окруженог ситницама које све носе еротски потенцијал – цвеће (које је она брала и мирисала), укоснице (којима задржава своју косу) и на крају самим меканим чаршавима који чувају мирис њеног тела. Само спомињање јастука и чаршава има еротске конотације, што се повећава посматрањем хаљина које су ношене и при свлачењу бачене, чиме се дозива у свест сам чин скидања/ свлачења. Цвеће око кревета, укоснице и мириси еротску имагинацију хране визијама девојачке косе, док празан кревет изгледом и мирисима призива слику невиног женског тела. Софкина телесност остаје задржана у сваком кутку собе, а преко кључних предмета који су у неком тренутку додиривали њено тело – одећа, укоснице, цвеће, кревет, јастуци, чаршави – сам простор преобликује у горућу лопту испуњену еросом која савлађује и гуши овог стидљивог јунака.

*Ерос и предмети.* Разноврсни предмети којима је испуњен простор Станковићевог приповедачког света повремено добијају еротска својства и бивају еротизовани – то је случај са наведеним предметима које Стојан посматра у Софкиној девојачкој соби из романа *Певци*. Ово еротизовање предмета повезано је са ширењем ерогене зоне на простор изван самог тела. У тим случајевима преко предмета размењује се еротска енергија међу љубавницима, а пипањем или држањем оног што је вољени пипао/ држао/ носио на себи остварује се посебан тренутак блискости и одржава се еротска тензија.

Софка из *Нечисте крви* размишља о свом телу у односу са предметима међу којима се налази – осећа простор свим чулима, телесно, па тако осећа скупоцени јорган којим је покривена и који се обавија око њеног тела, оцртавајући облине њеног тела, кукове и ноге. У овом примеру предмет (јорган) постаје замена за Софкино тело јер је попримио њену форму и облик, упио њену топлину. На тај начин не само да се тело опредмеђује већ и предмети постају *телеснији*.

Моћни симболички предмети у овом роману постају и дарови које Софка добија приликом веридбе и који су поређани на доклату изнад ње, међу којима се поново посебно издваја јорган. У тим данима апсолутно све је у знаку ероса, обреда иницијације и прве брачне ноћи која је ишчекује, па се тако међу масом предмета истичу свилени јоргани, душеци и јастуци. Софки се и чини да баш сви гледају у „онај црвен, свилен, свадбен, за двоје широк јорган” (Станковић 1983а: 183). И овај утисак толико смета Софки и толику јој nelaгoду ствара да она саму себе загледа не би ли се уверила да је све на њој на месту, да има одело на себи. Овим Софкиним страхом сведочи се о њеној унутрашњој узнемирености услед доживљаја разоткривености сопствене интиме. Сцена у којој је Софка окружена свадбеним даровима поновиће се два пута у роману – једном пре венчања, када је у својој кући, други пут након венчања, у Марковој и својој новој кући. С једне стране присутан је доживљај саме јунакиње, с друге стране фокус је на очима које је посматрају и које жуде за њом и њеним телом. Тако док посматра Софку окружену даровима, у Марку расте еротска енергија која постаје

опредмећена и упијена у свакој ствари која се у соби налази, а поново се међу разноврсним предметима издваја црвени јорган за двоје – у Марковој машини то је јорган који ће покривати њега и Софку, а не Софку и Томчу:

„И Софка виде како он, кад је осети до себе, и то овако насамо, у углу собе а још опкољену оним поређаним и наслаганим даровима, особито увијеном уза зид брачном постељом, са оним црвеним, широким јорганом, јастуцима, чистим, белим, миришљавим, не може очи од ње да одвоји” (Исто: 224).

Исти црвени јорган који у овој сцени има јаку еротску функцију касније ће бити знак Софкиног понижења када након венчања она сама свлачи Томчу и довлачи га испод јоргана, симулирајући сексуални однос након прве брачне ноћи, до којег заправо није дошло. У свадбеном ритуалу, ова сцена представља пример антиклимакса, а радње које Софка тада обавља (свлачење и премештање Томче, прекривање јорганом) постају део њене свакодневице у почетку брачног живота. Чињеница да она *с муком* распрема постељину сугерише велики контраст између симболичко-еротског знака који је у јорган уписиван и реалности са којом је јунакиња суочена. Јована Копања такође указује на значај јоргана који се појављује и у Софкином замишљању младожење, и када ишчекује сватове и када Марко признаје своју страст, при чему црвена боја остаје и у знаку страсти и у знаку крви (Копања 2020: 338).

Еротизовани су предмети и одећа коју Софка и Марко једно другом поклањају – он њој колију, она њему кошуљу, а ту су и други дарови којима Марко обасипа Софку – новац, накит, златници.

Поред еротизације предмета или пак опредмећивања еротске енергије појединих ликова, посебан је случај када дође до објектификације Софкиног бића на крају романа – када ефенди Мита тражи за њу новац, њено тело и биће постаје опредмећено и добија материјалну, новчану вредност, што и представља њену коначну пропаст: „Ње, Софке, оне Софке нестало је. После ових пара, куповине, она је у Томчиним очима постајала друга, обична, нека ствар, која се, као свака ствар, може новцем купити” (Станковић 1983а: 273). На овај начин тело које је жељено и недостижно, трансформише се у ствар и губи своју вредност.

Некад предмети у Станковићевим романима уместо опредмећене еротске енергије постају симболи или докази потиснутог ероса, а понекад и идентификациони чиниоци интимних бића јунака, оних сакривених од осталог света. Ово посебно долази до изражаја у роману *Газда Младен*.

Међу многобројним предметима који чине део романескног света *Газда Младена* као посебно моћне симболе потиснутог ероса издвајамо бабин завежљај са новцем и Младенов тефтер. Ови предмети повезани су са страхом који у роману представља једини истински антипод еросу. Бабино ослобађање страхова и одговорности представљено је симболичком предајом блага које је у подруму било сакривено, а израз њеног мирног и меког лица, уз чисто и бело одело Младен повезује са одласком у цркву и прочишћењем кроз молитву и исповест.

Пишући у *Поетици простора* о посебним врстама затворених простора, бравама и кутијама, Башлар истиче да се у сандуцима, кутијама чувају оне драгоцености које су за биће незаборавне, тако да кутија представља „памћење незапамћеног” и још значајније да су сандук, сандуче и кутија предмети којима човек може да влада односно то су „предмети који се отварају” (Башлар 2005: 94). Баба новац не чува у сандуку, већ у једном завежљају који је сакривен и закопан дубоко у таму подрума, у које око приповедача није ушло у потпуности – тај завежљај симболички представља и сигурност и амајлију од страхова којима је она као истински стуб куће била изложена, али уједно ту се налази и терет одговорности. Предавање тог терета доводи до свечаног ослобађања, али и губитка смисла и губитка идентитета јер више нема шта да се чува и више нема чега да се плаши. Тај новац постаје знак страха и бабиног

модела потискивања ероса, који је у потпуности пренела и на свог унука, баш као што му и новац на крају предаје.

Као други значајан предмет из романа *Газда Младен* издвајамо једину наведену књигу коју јунак чита – *Свето писмо*. У тешким тренуцима искушења и усамљености Младен чита *Псалме* са којима се у потпуности идентификује. Индикативно је да јунак најчешће чита *Стари завет* када почне да осећа усамљеност ноћи, тако да сам текст и чин читања постају врста одбране од осећања љубавне чежње или боли. Читаоцима остаје непознато које тачно стихове из *Давидових Псалама* Младен чита „као себе да чита”, али осећања која су доминанта током тог читања јесу осећања заробљености, усамљености, бола и горчине, те се реакцији на прочитано рефлектује унутрашње стање јунака које у другим ситуацијама остаје сакривено. Издвајамо неколике стихове из *Псалама Давидових* у којима препознајемо Младеново осећање заробљености, које је писац могао имати на уму приликом избора штива за свог јунака: „Изнемогах уздишући; сваку ноћ квасим одар свој, сузама својим натапам постељу своју” (Псал. Дав. 6, 6); „Докле ћу се домишљати у души својој, мутити у срцу свом дан и ноћ? Докле ће се непријатељ мој подизати нада мној?” (Исто 13, 2); или: „Сачувај душу моју и избави ме; не дај да се осрамотим, јер се у тебе уздам” (Исто, 25, 20); или: „Богом се хвалим за ријеч његову; у Бога се уздам, не бојим се; шта ће ми учинити тијело” (Исто, 56, 4). Извесно је да избор књиге овде није случајан – и у нацрту за роман Станковић је посебно издвојио ставку која се тиче развијања Младенове религиозности, што указује на значајну улогу *Старог завета* у развојном луку јунака и композиције романа. Верујемо да би се ова слика, да је било прилике да се роман заврши, додатно развијала и образлагала.

Последњи предмет повезан са страховима и потискивањем жеља јесте Младенов тефтер. Он се као мотив често провлачи кроз роман, као симбол Младеновог одговорног и вредног пословања, али пун значај добија на самом крају, у последњим редовима романа, након Младенове смрти, када се открива забележена реченица „Умрећу рађав и жељан. И потписао се, али не: газда, хаџија, већ само *Младен*, и ништа више” (Станковић 1983б: 136).

Пишући о поетици симулираних наратива у овом Станковићевом роману, Снежана Милосављевић Милић истиче да се лик главног јунака може тумачити управо као „парадигма лика-улоге, као лажни двојник којим се сасвим намерно (од стране породице), негира и поништава још једна, сада хипотетичка, непожељна референца аутентичног, али неоствареног Младеновог живота” (Милосављевић Милић 2013б: 122–123). Притом, у овом случају Младен је копија не неког реалитета, реалног, постојећег узора (из друштва или породице попут оца нпр.), већ једног идеала патријархалне заједнице, идеала културног обрасца који никад уистину није у потпуности остварен. Идући даље у овом тумачењу, Снежана Милосављевић Милић као један од текстова-огледала издваја управо Младенов тефтер, истичући да је у њему, у последњој реченици и потпису садржан коначни вид виртуелног наратива, једна контраприповест која остаје неисписана и непрочитана, а то је она у којој би Младен био само Младен (а не газда и хаџија) (в. Исто: 129).

И доиста, читаоцима није познат Младен који није газда, као што тај део сопственог бића, онај аутентични, ни сам никада није (до краја) упознао, а то је део дубоко повезан и са еротским искуствима, емоцијама, жељама, чежњама, патњом. Откривање еротског представља откривање нових аспеката бића. У вечитом страху да открије те друге делове себе, оне делове који можда нису као што треба да буду, Младен их сузбија и крије од очију јавности, али и од сопственог унутрашњег погледа, чувајући у себи читаве светове који су несагледани, неисписани и непрочитани самим тим, вечито неоткривени, назначени тек у покојој песми, стиху, или реченици записаној у тефтеру.



### 5.3. Јавни простор

Због истакнутог сукоба између интимног и јавног у романима Борисава Станковића, његови књижевни ликови најслободнији су у својим интимним просторима – ту се осећају сигурно, далеко од туђих погледа и тада може доћи до ослобађања ероса. Међутим, у појединим ситуацијама у Станковићевим романима и делови јавног простора (у којем јунаци преузимају своје друштвене улоге) ипак се преображавају у специфичне врсте еротског амбијента у којем јунаци исказују делиће својих интимних, еротских бића. У оквиру овог поднаслови као такве просторе издвојићемо дућан (*Газда Младен*) и хамам (*Нечиста крв*).

*Дућан*. Простор који је од изразитог значаја за главног јунака романа *Газда Младен* и који постаје део његовог идентитета јесте дућан. Након очеве смрти, дућан постаје простор Младена-газде и конститутивни део његове личности. Младен је најпре оптерећен страхом да ће се очева смрт у пословању највише осетити, а у вези са тим повезан је и опис дућана – Младену је важно да се баш њихов дућан одмах распознаје и да се издваја од других у чаршији чему доприноси и његов екстеријер – извучен кров и широки ћепенци. Занимљиво је да је улаз бурадима готово затрпан што упућује на изобиље и изванредну снабдевеност, добро пословање, али симболички и на бреме које Младен осећа преузевши улогу главе куће. У складу са теретом који му је поверен и у корак са страхом који га све више преплављује, мења се и физички изглед јунака. Јунак постаје *погурен* и *снужден* од брига, *тешког* и *чудног* изледа. Као и друге Станковићеве јунаке, и Младена одликује ауторефлексија те он има утисак да се савија и кочи под теретом еспапа у магази и буради из подрума, али да га тај терет истовремено и очвршћује.

Предмети имају своју тежину – реалну, материјалну, али и симболичну, о чему сведочи и опис два еспапа, Младеновог и очевог. Посматрајући дућан са висине, одозго на тезги, Младенов поглед се посебно задржава на новом еспапу који је поређан на истом месту и на исти начин као док је отац био жив. Супростављеност се успоставља контрастирањем придева – нови, горњи (Младенов) еспап: стари, тамни, тежак, суров, доњи (очев) еспап. Тежина и *суровост* очевог еспапа упућују на тежину прородичног наслеђа са којом је Младен морао да се суочи, али и на јунакову жељу да се докаже и надмаши оца.

Занимљиво је и да ће управо у дућану, а не у кући, Младен себи допустити да осети патњу и еротску чежњу за Јованком пре коначне одлуке да подржи њену удају за другог. У самоћи дућана, окружен (ограђен) робом чврстог материјала (каменима соли, бурадима, даскама које га попут дуплих зидова додатно заклањају од света), у тами са само једном упаљеном свећом у дну, Младен се препушта *слатком болу*. Ова оксиморонска синтагма односи се управо на љубавну бол, те призива у свест и *слатко уздисање* као метафору еротског чина, који Младену остаје непознат. Међутим, у тренуцима слатког бола јунак се препушта еротској фантазији. Кроз привидну забрану коју себи поставља на мисао о Јованки јунак заправо дозвољава делићима сопствене еротске имагинације да се развију у слике о њеној коси, о топлим и мирисним грудима, о њеним витким бедрима и о одећи која их додирује. Бошча која *обвија мила бедра* сведочи о интимном доживљају њеног тела и о жељи да се то тело додирне, милује, љуби.

У монографији *Фрагменти љубавног говора*, Ролан Барт као једну од фигура издваја управо тело вољеног/вољене (*corps/melo*), истичући да се оно не односи искључиво на реалну физичку појавност, већ је то „свака мисао, свака емоција, свака привлачност коју у заљубљеном субјекту побуђује вољено тело” (Барт 2015: 96). На овај начин, Јованкино тело је присутно са Младеном у тами његовог дућана, ограђени од остатка заједнице, као да се налазе у неком другом свету у којем не морају постојати иста ограничења. Ипак, његов еротски ток

мисли се прекида, овај пут не зато што, попут Ранковића, Станковићев приповедач не може/не сме/не уме о томе да приповеда (јер у другим делима ишао је много даље, преко конвенционалних граница пристojности), већ зато што те мисли сам јунак спутава, цензуришући сопствену еротску имагинацију. И као што су претходни приповедачи кроз приповедање о одећи проговарали о телу које та одећа скрива, користећи исту технику овај пут у сопственим мислима Младен ограничава своју машту.

Када напусти дућан и крене кући Младену се чини као да је све око њега мртво (ноћ је *мртва*, чаршија је *мртва*, заједно са дућанима, а калдрма се *црни*, баш као и Јованкина кућа), па и она једина свећа која је у дућану горела као да је горела за мртваца, а то је уједно могао бити и пламен његове жеље која је угушена.

Током припрема за Јованкино венчање и на сам дан венчања у роману се готово каталошки наводе радње, предмети или простори по којима се јунаци крећу. Простор и предмети и овде су повезани са главним јунаком романа и фигуришу као симболичка подсећања на оно чега се одриче – то је случај када Младен посматра припреме за свадбу, Јованкино враћање из хамама, изношење клупа из дућана, затим дарове за младенце који натоварени на колима пролазе до будуће Јованкине куће, ту је и песма и музика Цигана која се шири чаршијом и допире све до Младеновог дућана. Током свих ових дешавања, Младен се налази у дућану и свесно се тамо задржава, као да тај простор постаје сигурна лука, простор у којем је он газда и у којем, понекад, у тами и окружен робом може да испољи делиће своје интиме.

*Хамам*. Посебна врста еропростора коју Станковић маестрално уводи у *Нечисту крв* јесте простор *хамама*, који је имао и своју социјалну и еротску функцију.

У отоманско доба хамама посебно за жене представљали су друштвени простор у којем су се многи значајни ритуали обављали (Boyar; Fleet 2010: 249). То је простор који је за муслимане имао и религиозну функцију и сакрални значај.<sup>137</sup> Неретко је то био простор у којем су се тражиле адекватне невесте за синове или браћу, приликом чега су се девојке за удају процењивале не само физички, већ и по понашању и манирима (Исто: 257) – сцене које у својим делима представљају Стеван Сремац и Јелена Димитиријевић. То је такође простор у којем старије, искусније жене, саветују и подучавају девојке како да буду адекватне супруге (Chevrestt 2020: 9), па ће тако у Станковићевом роману остале девојке у хамаму претпостављати како баба Симка открива Софки тајне љубавног завођења док је припрема за прву брачну ноћ.

Хамам је управо имао веома значајну улогу у свадбеним церемонијама, што је вешто искористио Борисав Станковић. Купање невесте одржавало се неколико дана пре венчања и укључивало је женске чланице обе породице, заједно са рођацима и комшиницама (Boyar; Fleet 2010: 257). Овом приликом, они су умивали младу и певали верске химне и тужне традиционалне народне песме, а било је и плеса; жене су често по цео дан проводиле у хамаму, у бескрајном кругу прања, јела и ћаскања (Исто: 257).

Само помињање хамама има своју симболичку функцију, а већ сам чин ходања ка хамаму и враћања из хамама давао је жени осећај моћи над собом и својим животом (Chevrestt 2020: 3) јер се за жене хамам перципира као јединствени простор слободе. И када у *Нечистој крви* Софка одлази у хамам, огрнута новом колијом, газда Марковим даром, она је свесна погледа који ће јој бити упућени, те зато бира да њен корак буде одмерен и миран.

---

<sup>137</sup> Хамам је био друштвени центар и простор где су се многе животне церемоније одржавале (ту су мајка и новорођенче први пут долазили након четрдесет дана, а њихов традиционални излазак праћен је посебним молитвама, док је сам чин купања представљао посебну врсту уређеног ритуала) (Boyar; Fleet 2010: 256–257).

У Станковићевом роману, већ у опису екстеријера хамама до изражаја долазе изразити принципи женске сексуалности – хамам је *округао* и са свих страна *мемљив* и *влажан*. У питању је потпуно ограђен простор, на прозорима се налазе решетке, тако да је безбедан од спољашњих погледа. Широког и црног крова са стаклом у средини кроз коју је пробијала светлост, и са окруженом водом од хамамске чесме којом се хамам пунио и која се потом изливала око хамама по чаршији. У самом опису налазе се еротске конотације, а архитектура хамама повезана је и са физиономијом и физиологијом женског тела (овални облик, шупљина односно стакло у средини крова, влага и тама).

Хамам је простор који у књижевном тексту има снажну оријенталну и еротску димензију. Проучавоци различитих аспеката живота у Отоманском царству истичу да је хамам за већину западних путника „представљао 'оријент' и 'егзотику' *par excellence*” (Boyar; Fleet 2010: 262). Доминантне представе османско-турских хамама које су настале међу оријенталистима изградиле су хамам као репрезентативни простор сексуалности (Pasin 2016: 123).<sup>138</sup> То је простор испуњен нагим женским телима која су ангажована у разноврсним радњама – купању, али и певању, прскању, стискању, плесу, плакању итд. Иза затворених врата (која амамцика у једном тренутку у Станковићевом роману јаче притвара како се девојачка песма не би чула у чаршији, те како се не би око хамама сакупљали мушкарци), жене и девојке се ослобађају и читав простор оживљава у једној специфичној *еротосфери* (в. Епштејн, 2009):

„И чим се за њима затворише и закључаше амамска врата, све, осетивши се затворене, сасвим се ослободивши, брзо, весело почеше да се пењу по миндерлуку и да се свлаче. Убрзо се амам зашарени свученим хаљинама, испуни се разговором, кикотањем, радосним узвицима од журбе” (Станковић 1983а: 166).

Посебна пажња треба бити посвећена описима тела у хамаму. И овде су у питању посматрана тела иако су сада погледи лишени присутва мушкараца, али поглед жена је слободнији и понекад једнако еротичан. То су (полу)нага тела која се прскају, скачу, трче, задирују, певају, купају, квасе, бришу, сапуњају, греју. У посебну врсту додира спадају додире у хамаму. Набрајају се и описују наразноврснији типови додира: трљање, прање, рибање, брисање, али и штипање, грабљење, стискање, боцкање, голицање и уједање. Некада је то уједање толико јако да настају модрице, остају трагови на телу. Ови додире нису лишени

---

<sup>138</sup> Ликовне представе османско-турских хамама биле су изразито честе у европској уметности 19. века, у делима француских сликара оријенталиста унутрашњост хамама представљена је као једна врста „девијантног раја” пуног (полу)нагих женских тела (Pasin 2016: 123). Буркај Пасин (Burkay Pasin) у тексту *A critical reading of the ottoman-turkish hammam as a representational space of sexuality* посебну пажњу посвећује конкретним сликарима, између осталог и Жан-Леону Жерому (Jean-Léon Gérôme), истичући да су на готово свакој Жеромовој слици хамама жене биле приказане како заваљено седе, пуше, у опуштеној и неспутаној атмосфери, док се врло мали број њих заправо купа. Њихова кожа представљена је светлим, белим тоновима чиме се постиже контраст у односу на тамну атмосферу унутрашњег простора – поступак којим се визуелно истиче њихова телесна сексуалност (Исто: 124). Сви наведени елементи могу се тумачити као визуелни кодови за конструкцију једног оријенталног миража (Исто: 124). Овакве ликовне представе репродуковане су у популарним књигама и магазинима од 1930. године, заједно са савременим фотографијама хамама како би се и визуелно подржало књижевно и културолошко знање о хамамима (Исто: 128). С друге стране, када је у питању култура Балкана, позитивне представе Оријента много раније се успостављају, већ у делу Јована Илића. Пишући о Истоку у српској књижевности у делима шест изабраних писаца (Ј. Илића, Д. Илића, В. Илића, Б. Нушића, А. Шантића и С. Ћоровића) Иван Шоп истиче да су у српској књижевности везе са Истоком понајмање литерарне, и да се српски писци уместо са оријенталном књижевношћу много више сусрећу непосредно са Оријентом услед историјских фактора (Шоп 1982: 18–19), што је случај и са стваралаштвом Борисава Станковића. (Иван Шоп овом приликом синонимно користи термине Исток/ источно и Оријент/ оријентално, те их и ми тако преузимамо без успостављања разлике у значењу.)

еротске компоненте, најпре зато што девојке ту замишљају како ће их мушкарци дирати и миловати, љубити, грлити. Баба Симкино купање Софке само по себи није еротско, али по деловима тела којима се посвећује посебна пажња и по намени због које се иде у хамам, због мисли о првој брачној ноћи која је обележила готово свако Софкино искуство пред венчање, ти додире повезани су са трагичним еросом, што се само интензивира чињеницом да Софка плаче. Међутим, чак и у овим тренуцима баба Симка је задивљена Софкином лепотом.

У хамаму Софка осећа сопствено тело и осећа разне додире на својој кожи – осећа нануле на својим ногама, осећа сопствену косу како јој пада дужином тела и леђа, како је нежно милује, ножним прстима јаче држи папуче да јој не спадну и сл. Поред тога, она долази и да се греје на плочу и осећа како је плоча пече при чему се ствара контраст са спољашњом врелином и унутрашњом хладноћом: „Угрејана плоча пекла ју је. Али њој је било хладно. У прстима стиснутих руку, у грлу, осећала је јед, горчину, и то на саму себе” (Станковић 1983а: 169).

Описују се и колективна тела која се зноје, бришу, међусобно се трљају, голицају и ваљају по хаљинама, а у једном тренутку чак и сам простор хамама се антропоморфизује тако да жали (попут жена које жале и чезну за својим вољенима) за њиховим окупаним телима:

„Из самог амама, курне, једнако је овамо на махове, како би се врата отворила, допирала пара и топлота, и то тако јасно отуда на махове пахтала, да је изгледала чисто као нечији уздах, као од оних тамо мраморних плоча, које као да жале за њихним лепим телима, која су до сада по њима лежала...” (Исто: 175).

Хамам је, дакле, простор који се испуњава звуцима, пљускањем воде, песмом, узвицима и уздасима, простор који оживљава и у себи чува разна љубавна искуства. У питању је донекле и мрачни, хтонски простор. Најпре, он је слабо осветљен, од паре готово да се ништа не види, док су по ободима запаљена кандила, а једина светлост долази у средину одозго кроз „зракаста стакла”, испуњен је звуком воде која се слива, док се у средини једва назиру мокра женска тела, улепљена праменовима влажне косе. Док се топлота и пара мешају са светлошћу свеће, цео хамам се ипак пуни влагом и тамом. Међутим, ова постепена надолазећа тама неће бити извор језе и страха за жене, већ супротно. У једној готово ритуалној атмосфери читав хамам оживљава и бива испуњен различитим врстама додира, он остаје простор ероса и песме, али и простор плакања.

У том смислу хамам представља и еротски и танатопростор – то је простор који се пуни влагом и тамом, што су симболи женске сексуалности, циклуса рађања и умирања, по његовом ободу су свеће, он одзвања тужним песмама о љубавној чежњи и љубавним губицима, и у њему главна јунакиња романа постаје свесна сопствене симболичке смрти.

\*\*\*

Тумачећи простор у Станковићевим романима, од екстеријера породичних кућа јунака, преко њихових интимних простора, ентеријера њихових соба у којима слободно бораве далеко од туђих погледа, па све до делова јавног простора у којима Станковићеви јунаци воде рачуна о сопственом представљању због будних очију јавности, долази до изражаја веома успело преношење унутрашњих стања јунака на простор у који су смештени. Та унутрашња стања некада представљају одраз еротског узбуђења, усхићења, или еротске узнемирености, патње или чежње. Тада долази до посебног поступка еротизације простора коју издвајамо као аутентичну одлику Станковићеве прозе, његове модерности и утицаја који ће имати на даљи развој српске еротографије.

#### (IV) КОМПАРАТИВНИ ПОГЛЕД НА ЕРОС У РОМАНИМА СВЕТОЛИКА РАНКОВИЋА И БОРИСАВА СТАНКОВИЋА

У претходним поглављима указали смо на значајне сегменте еротског говора у романима Светолика Ранковића и Борисава Станковића. На развој еротског дискурса и на формирање еротских светова у романима ових писаца утицали су различити фактори (имплементирање културног патријархалног кода, актуелне одлике епохе, књижевна традиција која им је претходила, културно-историјске промене итд.), који су остварили значајни удео у тематско-мотивском, стилском и композиционом обликовању ероса у изабраним романима. С обзиром на значајну улогу у наративној структури приче, карактеризацији ликова, као и у општој атмосфери дела, еротско се сагледава и на херменеутичком плану.

У овом поглављу разматраће се Станковићева и Ранковићева еротографија у компаративном кључу и то кроз (1) изградњу ероликава, (2) концепте ероса који се развијају у њиховим романима, (3) технике ероговора који се односи на еротски говор и говор ероса у њиховим романескним остварењима, као и кроз (4) концепцију и формирање специфичних еропростора односно еротских светова (унутрашњих и спољашњих) у романима изабраних аутора.

##### 1. ЕРОЛИКОВИ

Светолик Ранковић и Борисав Станковић велику пажњу посвећују брижљивој карактеризацији јунака и изградњи њихових психолошких профила. У складу са тим, ови аутори нису желели да пренебрегну еротске и сексуалне жеље ликова, посебно зато што су управо ови елементи значајни за постављање проблема, изградњу сукоба или развој приче у њиховим романима. У ероликове као књижевне јунаке који својим еротским бићем судбински утичу и на све друге ликове у датом делу (в. Петров 2021) сврставамо и Ранковићеву Љубицу (*Сеоска учитељица*) и Станку (*Горски цар*), и Станковићеву Софку (*Нечиста крв*). Под термином *еролика* подразумева се и концепција ликова као љубавника, при чему долази до прожимања психолошког и еротолошког. И Ранковић и Станковић еротске светове јунака граде преко описа физичког изгледа јунака (прозографија), њихове физичке привлачности, самосвести и утиска који производе, до њихових моралних светоназора (етопеје) који су најчешће у сукобу са њиховим скривеним или потиснутим еротским жељама. Поред тога, код оба аутора постаје изразито важна фокализаторска инстанца која открива еротско јер ће од тога зависити начин представљања – свепрожимајући ерос, стање љубавне страсти или неиздрживе чежње, туге, или пак одбојности, гађења, згражавања.

Прва разлика која долази до изражаја у самом покушају класификације односи се на утисак да се у Ранковићевим романима могу лакше издвојити конкретније скице љубавника (које би се можда уз укључивање и Ранковићевих приповедака могле развити у типове) – отуд смо у претходним поглављима издвојили већи број различитих љубавника у његовим романима. Чини се да се Станковићеве романи опиру овој врсти категоризације и да се његови књижевни јунаци распоређују у једном луку од потиснутог, распетог или уништеног ероса до пуне снаге ослобођеног ероса.

Поред тога, Ранковићеве ликови су махом јунаци у развоју – њихова начела и животни ставови се мењају, па се мењају и њихове представе о љубави, а мења се и њихова сексуалност. Љубица у *Сеоској учитељици* заузима другачије улоге у зависности од односа у које се упушта, при чему сваки однос одликује друга врста еротског присуства или пак одсуства; Ђурица у

*Горском цару* мења временом однос према Станки, а његове сексуално-еротске потребе/ жеље такође се мењају – од Станке он се окреће ка београдским проституткама, а потом и ка оргијама, опијањима, што је повезано са градацијом његових злочина – од крађа до убистава. Промена сексуалности и ероса можда је најочитија у изградњи Станкиног лика у *Горском цару* – од делије девојке изразито јаког виталистичког и надмоћног ероса до угасле ватре, представе послушне и преварене жене. Управо из жеље за оживљавањем тог осећања надмоћи (еротске и сексуалне) произлази и Станкина жеља за осветом, која ће утицати на судбину главног лика романа.

Јунаци Борисава Станковића мењају се другачије у односу на Ранковићеве романескне светове. Станковићеви јунаци су у већој мери заробљени у одређеном тренутку или животној ситуацији. Погрешно би било рећи да се њихов еротски свет не развија и не мења, али не на исти начин као код Ранковића. Најпре, Станковићеви ликови се много теже упуштају у еротске односе, себе више спутавају и дубље санкционишу. Промене које се дешавају су унутрашње и углавном иду или у правцу дубљег потискивања (нпр. Младен) или у правцу обуздавања или пропадања, губљења ероса (Јован у *Певцима*, Софка у *Нечистој крви*). Они су углавном испуњени великом еротском и љубавном жудњом која им остаје недостижна и неостварива најчешће услед сопственог спутавања или услед наметнутог брака. Сексуалност која се развија и мења можда је најприсутнија у *Нечистој крви* – од еротско-сексуалних сцена у којима се Софка препушта еротским фантазијама и самозадовољавању до последње сцене романа у којој еротичност њеног тела и бића изостаје. Овакав рез у Станковићевом роману ипак није изведен постепено, већ је условљен Софкином свадбом и након те свадбе, која представља Софкину симболичну и еротску смрт њен ерос нагло деградира. Осим кратког ренесансног периода у којем се чини да постоји могућност обнове некадашњег ероса, када Софка лежи у кревету и осећа сопствену снагу, сопствено тело које тоне у душеке и јоргане, али без развијања сцена аутоеротизма или самододиривања, нема других назнака некадашњег Софкиног еротизма. Ове стидљиве назнаке еротског цветања биће нагло прекинуте ефенди Митиним и Томчиним поступцима, док не дође до готово потпуног губљења еротског принципа. Мењање се дакле код Станковића не односи на развој, већ на пропадање (Софка, Јован, али и Јованка у *Газда Младену* нпр.) или пак на још чвршће окамењивање, потискивање, спутавање (Младен).

Најизраженију разлику у концептуализацији љубавника у поређењу Ранковићевих и Станковићевих романа препознајемо у чињеници да су Ранковићеви јунаци (а посебно јунакиње) у већој мери делатни јунаци – то су јунаци који се не мире са судбином коју активно покушавају да искроје. Ти покушаји воде их, најчешће, у деструкцију и аутодеструкцију, али они ипак остају у знаку побуне. Ова врста побуне присутна је и код Јованке у *Газда Младену* када бежи од мужа, али је осујећена, па му се враћа; буни се и Софка супростављајући се оцу, али је посрамљена и постиђена због тога, те покушава да својој судбини да смисао кроз жртвовање за породицу, али сам крај сведочи о узалудности и бесмислености те жртве; док Младен до те мере интернализује ставове породице и заједнице да ни не покушава да се супростави успостављеном поретку, већ постаје његов најкрући бранилац.

### 1.1. Карактеризација љубавника

У изградњи мушких еролика Ранковић је прожимајући карактеролошко и еротолошко формирао неколико различитих љубавника, који би се можда у најширем смислу могли сврстати на активни и продорни тип (Ђурица из *Горског цара*, Пера и Влајко из *Сеоске учитељице*) или пак пасивни (Гојко из *Сеоске учитељице*) или суздржљив тип (Љубомир из *Порушених идеала*). Тај активни принцип провлачи се од Ђурице из *Горског цара* којег смо издвојили као плаховитог и страсног љубавника, преко сеоског заводника Пере из *Сеоске учитељице*, све до насилног и одсечног Влајковог карактера из истог романа. Дочаравање

карактера, па и еротске природе својих јунака Ранковић постиже дескрипцијом њихових физичких изгледа, начином облачења, ходом, али и интеракцијом са другим ликовима, при чему најчешће физички изглед наговештава и карактер јунака (Ђуричине очи које играју као на зејтину, његово стискање вилице, одсечан ход итд.). Некада се слика и разлика између физичког изгледа и унутрашњег света јунака, па тако нпр. из Љубичиног угла идеализован портрет Влајка неће бити у складу са његовим особинама које ће доћи до изражаја у психичком злостављању и у прељубама. Овом приликом Ранковић се поиграва са оним што је прихваћено као пожељна одлика мушке сексуалности – продорност, активност, одсечност, страственост, како би показао да управо ове „пожељне” особине воде ка деструктивним односима и представљају знак моралне амбивалентности јунака. Треба истаћи ипак да већина љубавника у Ранковићевим романима, упркос овој условној и формалној класификацији, представљају ипак сложене ликове – па тако и Ђурица и Пера у себи развијају мисао о искреној и правој љубави или о освајању љубавне среће, тако да су присутне назнаке покушаја да се стање еротског заноса или љубавне страсти превазиђе и искупи стањем љубави. Међутим ова могућност остаје неостварена и у домену негације као виртуелног наратива, из чега се развија и једна трагичка црта његових ликова.

Посебну пажњу еротским и сексуалним аспектима мушких јунака Ранковић је посветио кроз ликове Гојка у *Сеоској учитељици* и Љубомира у *Порушеним идеалима*, који се не би могли сврстати у наведену групу „активних” мушкараца. Већ тиме што нису као остали, у њима се препознаје и једна комична, гротескна, али и трагична црта. Сексуална неадекватност Гојкова долази до изражаја у односу са Љубицом, али и у самом његовом физичком опису. Поново посредством очију које се склањају, потом и преко опште неуредности и алкавости његове фигуре, али и кроз поређење са гоњеном животињом истичу се атипичне родне особине и проблематизује се однос између ероса и лепоте. Гојковом еротском узбуђењу супроставља се Љубичино гађење и еротска одбојност коју осећа према њему. Међутим, и овај лик, типично у литератури означен као жртва, представља сложен карактер – не треба заборавити да управо Гојко развија виртуелни наратив о бруталном физичком окршају са писарем у једној врсти освете, што сведочи о његовој жељи да у себи оживи онај активни мушки принцип који му мањка у реалности.

За разлику од пасивног или неадекватног љубавника какав је Гојко по својој природи, други Ранковићев јунак, Љубомир из *Порушених идеала* биће врло активан али у избегавању било каквих сексуалних или еротских догађаја. Заносећи се житијима, и у изградњи помало нарцисидне слике о сопственој изузетности и посебности, главни лик последњег Ранковићевог романа одлучује да сачува своју чедност упркос свим искушењима на која наилази. И управо у духу *Житија Св. Антонија* које га је посебно одушевило, основна борба Љубомира/ Леонтија биће управо борба са *блудом* односно са сексуалним искушењима и жељама. Ово ће јунака доводити у низ комичних или пак гротескних или трагикомичних ситуација. Јунак, дакле, покушава да потисне своје еротске и сексуалне жеље, али оне, уз помоћ браће из манастира, на крају ипак бивају задовољене.

Специфичном потискивању и избегавања ероса склони су и Станковићеви јунаци – Стојан (*Певци*) и Младен (*Газда Младен*). Међутим, они то не чине из једне врсте свесног одолевања из настојања да очувају сопствену чедност и одоле искушењу зарад религиозних идеала попут Ранковићевог Љубомира. Њихове инхибиције су дубље, утиснуте посредством рестриктивних начела патријархалне заједнице и моралног кода. Њихово кршење, чак и у мислима, буди осећања страха и стида, што јунаке води ка дубљем потискивању у једној врсти зачараног круга. Овај сукоб интимних и неоткривених еротских жеља јунака, са очекивањима породице или заједнице представља препознатљиву одлику Станковићеве прозе. Знаци унутрашњих превирања јунака огледају се и у њиховом физичком изгледу. У складу са тим, Младен временом постаје „сув, нем, стар, спечен, горд” (Станковић 1983б: 133). Почев од

придева који се односе на физички изглед јунака прелази се на истицање моралних карактеристика, које садрже и извесну негативну конотацију: *спечен и горд*. Необјашњива и неутажива ватра Јованова из *Певаца* избија и у опису његовог старог лица које у себи и даље чува сећање на младост, а потом и у описима његовог опијања, спавања под отвореним небом, док ослобађање потиснутог ероса најлепши израз налази приликом карактеризације Стојанове личности и описа његове песме.

У покушају да превазиђу унутрашњу располућеност, сукоб између жељеног и очекиваног, Младен се креће у правцу дубљег потискивања и потпуног одрицања од емотивног живота. Стојан у *Певцима* очигледно успева да превазиђе свој страх од ероса јер се жени Софком и добија сина са њом, али и умире, можда управо након што је искусио моћ и величину љубавно задовољства и остварености; док пак Јован из истог романа, живећи према очекивањима патријархалне заједнице, у старости се одаје пићу у покушају да оживи давно изгубљену младост. У том смислу, Станковићеви јунаци остају неостварени љубавници, спутани љубавници, стидљиви и тужни, рањави и жељни, они су дубоко несрећни и у својој несрећи трагични.

## 1.2. Фаталне јунакиње

Када је реч о о изградњи женских ероликава, изабрани писци су уградили у своје јунакиње елементе фаталних љубавница – Ранковић кроз лик Станке у *Горском цару* и лик Љубице у *Сеоској учитељици*; Станковић кроз Софкин лик у *Нечистој крви*.

У физичком представљању књижевних ликова Ранковић велику пажњу посвећује њиховим очима, при чему се типично дескрипција очију користи као репрезентација унутрашњег света јунака. Тако су Станкине очи „љуте гује” чиме се сугерише јунакињина специфичност (концепт делије девојке). Тако се гради слика једне девојке разорне, моћне сексуалности која је привучена опасним и граничним, недозвољеним ситуацијама (дрекавац, вукови, хајдук). Тако ће и Љубичине очи у *Сеоској учитељици* бити *веселе* и *ђаволасте* чиме се истиче њена заводљива природа, али и њена фаталност (по друге и по себе). Обе јунакиње притом одликује посебан однос према мајчинству – у питању су јунакиње које не желе да се остваре као мајке, што је такође препознатљива одлика Ранковићеве прозе.

И док су код Ранковићевих портрета фаталних јунакиња доминантни описи очију, и тек помало косе и стаса, код Станковића много већа пажња посвећена је телу јунакиња. Овај поступак врхуни у роману *Нечиста крв*. Поред косе, лепоте коже и усана, овде се описују и они делови тела који раније нису били често истицани – свака појединост шаке и прстију, Софкин врат у који се уписују разни еротски садржаји у зависности од посматрача (пре свега у односу Софка-Марко), кукови, струк, бутине, груди: обучене, одећом стиснуте, затегнуте, у изазовном преливању, на граници разоткривања. Стиче се утисак да јунакињина прса оживљавају, те се отимају, а Софка има муке да их обузда док служи госте. Међутим, откривају се и Софкине наге груди, оне се излажу самом Софкином погледу – она их посматра и милује у изразито еротским сценама. Грудни су, поред косе и врата, носилац Софкиног ероса – од груди које се разоткривају сопственом погледу и додиру, па потом погледу и додиру Ванка, преко стиснутих груди у тренуцима супростављања оцу, преко груди прекривених дукатима (Марковим даром), па све до самог краја упалих, несталих груди чиме се сугерише и нестанак, гашење Софкиног ероса. Притом, тело јунакиње нема само функцију њеног портретисања, већ оно постаје највиша естетка тачка романа у којој се преламају све друге наративне нити – Софка телом осећа и телесно постоји у тексту. Њено тело и *тело текста* (*body of writing* в.



Chevallier, 2013<sup>139</sup>) се понајвише у овом Станковићевом роману поклапају. Чини нам се да управо Софкина телесност чини конститутивни сегмент романа, без ње не би ни било наратива *Нечисте крви*. Онда када прича дође до тачке уништавања, мучења и пропадања тог тела, и роман се приводи крају.

Софка је слична Љубици у извесној врсти самосвести која одликује обе јунакиње. И Софка и Љубица су свесне сопствене лепоте и склоне су завођењу, осећањима женске таштине, надмоћи. То долази до изражаја и приликом Љубичиног упознавања са Гојком и са Пером, или у Станковићевој *Нечистој крви* приликом описа Софкиних погледа којима заводи пролазнике. Међутим, код Станковића ова врста самосвести о сопственој лепоти, која је физичка, телесна, дубља је у Станковићевој прози и могу се у њеном представљању уочити митопоетички обрасци. У његовом роману присутна је развијенија дескрипција неговања физичке лепоте и тела – улепшавање, купање, чешљање, облачење; тело јунакиње постаје извесна врста храма. И код Ранковићеве Љубице и код Станковићеве Софке у складу са тим, присутна је извесна доза гордости, али поново је то код Софке израженије и у литератури се чак повезује са античким хирбисом (в. Петровић, 2021). Станковићева Софка је далеко чулнија од Ранковићеве Љубице јер она управо у телу осећа највеће задвољство (аутоеротизам) и највећу бол (емотивно, физичко, сексуално злостављање).

У поређењу Ранковићеве Љубице и Станковићеве Софке преко мотива *сувишне жене*, Катарина Пантовић проналази низ сличности у карактеризацији ових јунакиња. Сувишну жену ауторка објашњава као јунакињу изразитог индивидуализма, уз честе искорак из типичног родног и социјалног одређења, склону љубавним идеализацијама и изразито (ауто)деструктивне природе (Пантовић 2017: 257). Поред тога, ауторка истиче да и Љубица и Софка носе у себи „фатум трагичности” (Исто: 268) и да обе осећају и предосећају шта ће им се догодити (код Ранковића то је нуминозна мотивација нпр.), из чега произлазе константне мисли о смрти, црне слутње и код једне и код друге јунакиње.

У еротској концепцији Станковићеве Софке препознајемо и неке од архетипских, митских образаца. Сцена у којој Софка смело посматра и буни пролазнике стајући слободно и раскопчано испред капије своје куће може подсетити на неку ситуацију морнара који остају збуњени, сметени, ошамућени, опијени визијом сирена и њиховом заводљивом песмом, а ту је и аналогија са вилом преко персонификованог описа Софкине косе која има вилинска својства, *сеновито* пада (упућивање на словенску митологију), која окружује Софкино тело, нежно је милује по леђима, обавија је и сл. Софкин ерос повезује се са ткањем и везом чиме се призивају античке фигуре Пенелопе и Арахне, а Софкина лепота и њена гордост могу се тумачити и као изванредан хибрис због којег јунакиња мора испаштати, тако да њено страдање добија универзалнији и трагичнији призив – Софка у себи, дакле, носи нешто архетипско женско што је имало различите видове симболичких маркација.

За разлику од Ранковићевих јунакиња које су осветољубиве (Станка, Љубица), Станковићеве јунакиње се не свете – оне трпе и пате. Једина освета коју би могле исказати огледа се у пркосу, инату, трпеливости, те тако Софка упркос тешким злостављањима које доживљава од Томче не жели да се врати очинској кући јер је свесна ефенди Митине издаје. То је један вид њене освете, али у питању је аутодеструктивни чин који је на крају највише усмерен ка њеном бићу и ка њеним потомцима. У овој аутодеструктивној нити такође се може

---

<sup>139</sup> Једном врстом структуралистичког приступа бави се Флор Шевалије у студији *Тело текста (The Body of Writing)* у којој изучава савремену америчку фикцију. Позивајуће се на радове Ж. Батаја, Ј. Кристеве, Р. Барта и Ж. Лакана, ауторка предлаже тумачење еротике језика и коришћење интерпретативне методологије која ће указивати на односе између језичких (лингвистичких) структура и тела (Chevallier 2013: 4).

направити аналогија са Ранковићевом Љубицом, која завршава живот самоубиством, при чему се и Софкин избор да остане са Томчом може тумачити као симболично самоубиство.

### 1.3. Јунаци који читају

Уколико обратимо пажњу на друштвене улоге ликова у романима Светолика Ранковића и Борисава Станковића, приметимо да су Ранковићеви јунаци неретко образовани ликови – учитељи, игумани, монаси, док Станковић углавном представља дућанџије, газде, хаџије, трговце, занатлије. Код Станковића су то чешће ликови који припадају вишем сталежу (као у *Нечистој крви* или *Газда Младену*), док су код Ранковића у питању често посленици културе – учитељи, свештеници, духовне вође. У складу са тим, код Ранковића су у много већој мери то јунаци који читају. Управо њихово читање утиче на формирање идеализоване представе о еросу и љубави, која је у великом судару са реалношћу у којој јунаци живе и са њиховим личним искуствима, што посебно долази до изражаја у *Сеоској учитељици*. Читана литература у Ранковићевим романима има значајну улогу и у *Порушеним идеалима* јер овде долази до извесне идентификације јунака са текстом – Љубомир/Леонтије идентификује се ликовима и ситуацијама из *Светог Писма* и друге црквене литературе, пре свега из житија светаца. У роману се наводе понеки исечци или се парафразирају они делови коју су оставили посебан утисак на главног јунака. С једне стране, ово је приповедачка техника за успостављање јунакових идеала, с друге оно је у функцији истицања раскола између оног што јунак чита, чиме се заноси и онога чему сведочи у манастирској средини међу браћом. Поред тога, ова врста литературе подложена је пародирању јер се најчешће банализује и деконтекстуализује што резултира комиком. На крају романа сам јунак окреће се даље од књига ка животу, рушећи идеале које је саградио, при чему се трагизам огледа у чињеници да му ни то не доноси сатисфакцију нити осећање смисла.

У потпуно другом смислу, *Стари завет* односно *Давидови псалми* биће значајан текст у Станковићевом роману *Газда Младен*. У Станковићевим романима сликање јунака над књигом/ текстом није чест књижевни приказ. Док Ранковићеви јунаци читају, Станковићеви јунаци певају. Међутим, Станковићев Младен чита, при чему читање пружа увид у интиму књижевног јунака, односно текст постаје огледало Младеновог спутаног емотивно-еротског бића. И овде је читање повезано са потискивањем ероса и одрицањем од било какве љубави, еротског испуњења и жеље. Читани текст (*Псалми*) нигде се не цитира у роману, али сам јунак има представу да *себе чита*, тако да долази до дубље идентификације са текстом него што је то случај са Љубомиром у Ранковићевим *Порушеним идеалима*. И Љубомир/ Леонтије и Младен читају Библију, али док Љубомир то чини надахнуто и занесено у вечитој тежњи, напору да буде као апостоли или као свеци чија житија чита, при чему се храни свест о сопственој изузетности, Станковићев Младен није у тој врсти напора. Он не тежи томе да свој живот саобрази тексту, текст већ јесте огледало, рефлектор његовог идентитета и то није извор усхићења нити сатисфакције главног јунака, сасвим супротно – Младен сопствени живот који препознаје у тексту доживљава као тамницу.

Оба јунака се, дакле, библијским текстовима окрећу у оним тренуцима када се одричу ероса, што и једног и другог води у неку врсту аскетизма – Љубомира и дословно јер ће опонашати подвижнике. Оба јунака остају заклетни чедности. Међутим, у Ранковићевом роману мора доћи до пада и тог последњег идеала, што јунаку свакако не доноси дуготрајну сатисфакцију. Младен ће с друге стране постићи оно што Љубомир/ Леонтије није могао – умире чедан, али и „рађав и жељан”, тако да је трагичност његовог живота и његових избора већа, а последице потискивања ероса дубље. Станковићев јунак нема свесно настојање нити потребу да свој живот прилагоди тексту као што има Ранковићев Љубомир – Младен се саображава неписаним правилима патријархалне заједнице и породичним очекивањима. И

управо у дубоком интернализовању ових вредности он ће сопствено еротско биће најдубље и најјаче санкционисати, тако да ће оно до краја остати готово у потпуности неиспољено, присутно у сегментима у тексту романа. Можда бисмо могли рећи да би Ранковићев Љубомир позавидео Младену на сувоћи и каменој вољи. Док је Љубомирова мотивација спољашња, долази се до ње посредством књига, Младенова је дубоко унутрашња, а књига је ту само рефлектор унутрашњег стања јунака.

Дакле, док Ранковићеви јунаци узалуд покушавају да свој живот саобразе прочитаном (што је некад извор комике као у *Порушеним идеалима*, или пак трагичног осећања као у *Сеоској учитељици* јер љубавно-еротска искуства јунака нису у складу са оним о чему се читало), Станковићев Младен чита у узалудном покушају бега, при чему текст постаје рефлектор неисписаног интимног бића јунака.

#### 1.4. Јунаци који одрастају/ старе

И Ранковић и Станковић повремено приказују своје јунаке у временском поретку – код Ранковића до изражаја долази одрастање, код Станковића старење. У *Порушеним идеалима*, пратећи психофизички развој главног лика, Светолик Ранковић представља јунака у разним узрастима (детињство, адолесценција, младост) приказујући и његов психички развој – мењање животних представа и ставова, грађење и рушење идеала итд. У описима из детињства до изражаја посебно долазе играња са Миром и Милком која су детаљно описана и које одликују извесне сексуално-еротске конотације. Поред дочаравања сазревања јунака, чини нам се да је у питању приповедачка тактика прикривања, ублажавања писања о зачецима сексуалних искустава код главног јунака. И касније, као младић, када постаје свеснији сопствених еротских и сексуалних жеља, Љубомир се присећа управо ових игара из детињства које доста дуго остају једина врста „еротског” искуства које јунак има.

Станковићеви јунаци нису на исти начин јунаци у развоју, у ствари стиче се утисак како то уопште и нису јунаци у развоју. Они најчешће остају негде заглављени психички и емотивно, а мењају се само физички. И изузев неколицине описа Софкине снаге и одрастања, у његовим романима када се представљају јунаци у различитим годишњим узрастима, углавном се описује њихово старење које је типично повезано са пропадањем, губљењем или гашењем ероса. Отуд слика старе Софке која је пропала на крају *Нечисте крви* или пак Јованов портрет у старости чиме се истиче пролазност времена и неповрат младости. Старост није лепа у његовим романима и увек је дубоко испреплетена са жалом за младошћу, тугом због пролазности и можда неким пркосом, понекад инатом (Јован и његово опијање у *Певцима*). Станковић у својим романима не описује дечију игру, нити се бави сексуалношћу деце – Томча је дете у *Нечистој крви* када се жени Софком, те је у складу са тим еротски и сексуално неадекватан изабраник, недорастао, незрео. Сама Софка га перципира као дете и након венчања, а не као равноправног партнера, супружника. Код Ранковића, пак, нема описа старења јунака – чак и са Љубомиром се стаје док је у тридесетим годинама, међутим, на основу судбине игумана Саве и судбина игумана Леонтија наговештена је у роману.

О еротским тежњама старих људи не сазнаје се пуно у Станковићевим романескним световима, али било би погрешно рећи да нема настојања да се прикажу неки елементи еротизма у старости – постоје изрази нежности између старе Стане и газда Марка (*Нечиста крв*), Софкине влажне усне на крају романа и сл. Дакле, оба писца покрећу тему односа између ероса и времена у изградњи уверљивих психолошких профила и карактеризацији јунака. Међутим, док Ранковић више иде у праву сексуалног сазревања јунака (Љубомир/ Леонтије), Станковић проток времена представља у трагично незаустављивом физичком (и душевном)

пропадању, до слика старости, угушеног/ изгубљеног ероса и вечитог жала за неповратно прошлом младошћу.

## 2. КОНЦЕПТИ ЕРОСА

Поред типова љубавника и поступака изградње ероликова, могу се компаративно сагледавати и концепти ероса у романима Светолика Ранковића и Борисава Станковића. У овом упоредном погледу до изражаја долазе сличности и додирне тачке, али и различитости које су, с једне стране, условљене сменом поетичке парадигме, али и специфичним приповедачким сензибилитетом који је различит за сваког писца, као и својеврсном емотивношћу наратива (*наративним сентиментом*: в. Бјелановић, 2022) која је посебна за сваки роман. У том смислу сагледали смо однос између ероса и забране, ероса и брака, ероса и комике, али и одлике источног/оријенталног ероса.

### 2.1. Ерос и забрана

И у Ранковићевим и у Станковићевим романима изузетно је значајан однос између ероса и забране. У претходним поглављима истакнуто је да постоје устаљени ставови о томе да ероса готово и нема без забране односно престапа (в. Батај, 1980). У тим случајевима забрана није препрека еросу, већ његово основно гориво. Одређена забрана се углавном заснива на патријархалном моралном коду, тако да се најчешће односи на прељубничке односе (Љубичин однос са Пером или са Влајком у *Сеоској учитељици*), или на друштвено неприхватљиве обзире (веза са одметником/ криминалцем – Станка и Ђурица у *Горском цару*), или пак на друштвено-религиозне институције (манастирска средина у *Порушеним идеалима*). Посебно у случајевима Ранковићевих јунакиња (Станке из *Горског цара* и Љубице из *Сеоске учитељице*) кршење забране, односно трансгресија до те мере повећава еротску енергију јунакиња која их испуњава и баца у стање љубавне страсти. Ово посебно стање одликују неке типичне особине које се односе преваходно на безумност готово љубавно лудило (искључивање рационалности и свести о одговорности за сопствене поступке), али ово стање је типично краткотрајно (што изазива бол и фрустрацију код ликова, па и жељу за осветом), што неминовно води ка деструкцији и аутодеструкцији. Ранковићеве јунакиње ипак не либе се превише приликом кршења забрана, оне испаштају касније због тога, али ипак не спутавају себе у оној мери као што је то присутно у Станковићевим приповедним световима.

Код Станковића забрана је много дубља, јунаци је интернализују, па је онда и мањи преступ строже санкционисан, али је и далеко еротичнији. Забрана и њено кршење се најдубље код Станковића испољава у односу између инцеста и ероса, елемената хомоеротизма или аутоеротизма. Ранковићеве јунакиње много лакше крше постављене забране, па чак у томе налазе и извесну врсту сатисфакције (Станка и Љубица), Станковићеве не могу то себи допустити. Оне се успешније спутавају, а кршење забране (било свесно или несвесно) изазива много веће унутарње (и спољашње) последице по јунаке (све до њихове реалне или симболичке смрти: Јованка, газда Марко, Софка).

Најјача еротска забрана код Станковића односи се на инцест. Ова тема која има познате митске корене представљала је приповедачки изазов и добила је своју обраду у низу класика српске књижевности (Црњанскове *Сеобе*, Тосићеви *Корени*, Павићев *Хазарски речник* итд.). Чини нам се ипак да Станковић међу првима уводи ове теме у своје књижевно стваралаштво веома успешним уметничким средствима. Елементи инцестуозног ероса највише долазе до изражаја у односима између Софке и ефенди Мите, док је друга врста изразито табуисаног еротског односа присутна између Софке и газда Марка у роману *Нечиста*

*крв*. Ова одлика Станковићевог дела примећена је у литератури о његовом књижевном стваралаштву и вишеструко је истицана превасходно у психоаналитичким читањима и тумачењима романа. Међутим, управо табуисани односи, поред дубље психолошке карактеризације јунака, разоткривају богатство Станковићеве еротске реторике и заводљивог приповедачког плеса између ероса и забране јер управо неки од инцестуозних односа у роману исказују велики удео ероса и еротског набоја. Они долазе до изражаја у појединостима, детаљима – у сећању на очево боцкање браде и на његове руке, у ефенди Митином страху од Софке, али и у Софкиним еротским фантазијама о младожењи чији опис може подсетити (као резултат јунакињине несвесне асоцијације) управо на физичку појавност ефенди Митину. Још израженије се овај однос развија са газда Марком, при чему се при сваком опису између Марка и Софке сама прича еротизује – од забуне и збуњености (погрешно схваћен идентитет – најпре купац, младожења, па свекар), преко присног односа будуће снаје и свекра, па до потенцијалних љубавника. Ова забрана ипак не крши се, до односа између ликова не долази – оног тренутка када су Маркове намере и жудње постале јасне, али када је и сама Софка осетила еротско узбуђење сопственог тела (које ју је ужаснуло) између њих се налази непробојна препрека и нема више завођења – ту се завршавају њихови сусрети, али и Марков живот.

Забрана и кршење забране које доноси задовољство на специфичан начин представљено је у *Нечистој крви* кроз сцене Софкиног аутоеротизма. Посебно стање чулне хиперсензитивности и еротске узбуђености јунакињу често обузима управо пред Ускрс, у страсној недељи када су овакве мисли и радње забрањене. У затвореном простору, далеко од туђих погледа, Софка се предаје еротским фантазијама и ослобађа пуну снагу свог ероса – чин престапа (кршење забране) овде, у строго контролисаним условима, далеко од туђих очију, постаје једна врста одупирања смрти, супростављање пролазности, живљење једне еротске испуњености која у реалном Софкином животу никада неће бити достигнута. Забрана се крши и на нивоу приче односно то је забрана коју крши сам лик (Софка у овом случају), али и изван самог оквира романа – забрану врши и приповедач, те и имплицитни аутор тиме што приповеда о једној табу теми не само дотадашње књижевне традиције, већ и културе уопште (српске и светске). Притом, двострука забрана огледа се у чињеници да се сцене Софкиног аутоеротизма некада односе на њено удвајање на две Софке, а некад на замишљања идеалног мушкарца, младожење и љубавника.

Кршење забране које не доноси никакву сатисфакцију, које постаје једна врста изневереног очекивања (erotског минус поступка) огледа се у сцени са Ванком – стављајући његову руку на сопствене груди Софка прелази границу (мада чак и тада води рачуна да се то деси са неким ко никада неће моћи да проговори о овом искуству). Међутим, ово искуство не доноси ни еротско узбуђење ни задовољство. Насупрот еросу налази се гађење и згроженост (што је однос који ће се развијати и у Ранковићевој *Сеоској учитељици* између Љубице и Гојка).

Друга врста забране и ероса код Станковића може се пратити у неким елементима хомоеротизма, што је такође одлика која изостаје из Ранковићевих романескних светова. Међутим, ови односи су најчешће мотивисани специфичним околностима (попут девојачких задиркивања и миловања у хамаму; или приликом оргија на прослави свадбе у газда Марковој кући), или су пак елементи хомоеротизма у својству дочаравања виталистичког ероса младости, који није ограничен родним квалификативима и који је ослобођен сваке врсте етикеције или морализма (однос између Стојана и Јована у *Певцима*). Постоје, међутим, знаци табуисаног ероса који су управо због снаге забране, остали задржани искључиво у погледу јунакиња – када Стана посматра Софку након венчања, када Софка током свадбе посматра Меланију која је храни. Ове врсте еротских погледа на тела и њихову еротску привлачност (ови погледи жена на жене) повезани су и са извесним осећањима нежности и емпатичности, а кршење забране се не развија, нити се јунакиње налазе у неком стварном искушењу.

Док су код Светолика Ранковића забране наметнуте споља, и само донекле интернализоване у јунацима и јунакињама, код Станковића оне су много дубље, а варијанте ероса су богатије – не иде се у правцу прелјубе или везе са девијантним ликовима, изопштеницима из друштва (попут хајдука Ђурице), нити се тичу кршења религијских постулата, већ се односе на интимне светове јунака и унутрашње, често несвесне преступе, који имају далекосежне последице по судбину јунака.

## 2.2. Ерос у браку

Изабрани писци посветили су у својим романима пажњу и питању ероса у браку и брачној љубави/ брачном животу. Код Ранковића тема брака најдеталјније је обрађена у *Сеоској учитељици*, али она се провлачи и у *Горском цару* кроз жељу јунака да се венчају, при чему њихов однос јесте једна врста брачног односа иако није озваничен. Ове теме дотакао се Ранковић и у *Порушеним идеалима* при чему се проблематизује брачни живот јер Марија иако је у браку оставља децу и мужа и живи у манастиру са љубавником (игуманом Савом) где обавља улогу домаћице, тако да је и њихов однос једна врста извитопереног брачног живота. Исти шаблон поновиће касније и игуман Леонтије са Јованком, уз савете браће да „кућа не може без домаћице”, при чему се открива и латентни иронично-сатирични тон. Међутим, ова тема најдоминантнија је у *Сеоској учитељици* и то чак у два Љубичина брака, а управо се преко ових паралела и успостављају компаративни односи са Флоберовом *Госпођом Бовари*. Оно што је типично код Ранковићевих јунака у вези са еросом у браку то је осећање досаде. Досаду, мрзовољу осећа и Ђурица према Станки након одређеног времена у *Горском цару*, а досада у потпуности обузима Љубицу у браку са Гојком у *Сеоској учитељици*. Ово стање доводи се у везу са одликама *боваризма* у Ранковићевом роману (в. Стојановић Пантовић 2011), а представља и изразито модернистичко осећање. Досада се често касније у модернизму доводи у везу управо са бесмислом, меланхолијом, чамотињом, депресијом. Досада наводи Ранковићеву Љубицу у загрљај Влајку са којим јунакиња открива осећање љубавне страсти, а досада, поред специфичних околности, подстиче једним делом и Ђурицу у *Горском цару* да се од Станке окрене ка другачијим женама и врстама задовољства (проститутке у Београду, оргије по повратку у гору итд.). Брачну досаду која је повезана са сексуалним незадовољством јунака/ јунакиње препознајемо искључиво у Ранковићевим романескним световима: Станковићеви јунаци и јунакиње се не досађују. То су потпуно другачији типови и карактери, и чини се да им је досада потпуно непознато осећање.

Брак код Станковића представља преломни тренутак у животима његових јунака. То је потрес који мења њихове животе из корена, толико да утиче и на наративну структуру његових романа (отуд управо и запажања поводом композиције *Нечисте крви* да се радња драстично убрзава након Софкине удаје). Сами јунаци могућност брака виде као извесну крајност, искушење (Младен) или чак као смрт (Софка). У *Газда Младену* је присутно избегавање, одбијање брака које је повезано управо са одбијањем ероса односно одрицањем од ероса. Преломни тренутак овде се односи на Јованкину удају која из корена мења и њен, али и Младенов живот, тако да он заиста остаје до краја живота чедан, рањив и жељан, а она умире. Управо страх од брачне среће са Софком који је повезан са њеним еросом у роману *Певци* испуњава Стојана тугом и стидом. Ова осећања повезују се и са слутњом и мишљу о смрти и губитку. Понекад долази чак и до својеврсне замене туге и ероса, тако да јунаци када осећају еротску привлачност или знаке испуњења љубавне среће и задовољства из страха од губитка предају се осећању туге, које себи дозвољавају, за разлику од ероса који потискују (Стојан у *Певцима*).

На сасвим дубљем нивоу ерос се повезује са танатосом у *Нечистој крви* приликом просидбе, припрема за свадбу и саме свадбе. Брак са Томчом за Софку заиста представља смрт

– танатички принцип изражен је у свим појединостима које будућа невеста обавља пред венчање и током свадбе. Почев од идентификације сопственог меса на кућним гредама, преко оплакивања сопствене судбине у хамаму, преко слика страшног суда, мириса трулежи и тамјана у цркви током венчања, па до силаска у Маркову (и своју нову) кућу. Након венчања, прве брачне дане Софка проводи у болести, некој врсти нервног растројства и физичке и емотивне хиперсензитивности – ту нема ни помена ероса. Развој ероса у брачном животу са Томчом је краткотрајан и прекинут нагло ефенди Митиним поступцима да би поново дошло до загрљаја еротског и танатичког принципа у представи старе Софке у последњим сликама романа. Док се припремала за венчање однос између ероса и танатоса развијао се тако да је више до изражаја долазио Софкин ерос, а константа мисао о смрти остајала донекле скривена у појединостима и приповедачким детаљима, да би у последњој слици романа преовладао танатос, а ерос остао скривен у детаљу, очуван у вечито руменим и влажним Софкиним уснама. Управо с обзиром на значај који је брак (женидба или удаја) имао у животима Станковићевих јунака јасно је да они никада нису могли ићи у правцу досаде – брачно питање за њих је животно питање.

### 2.3. Ерос, комика, карневалско

Као један приповедачки поступак Светолика Ранковића који не препознајемо у Станковићевим романима издвајамо преплитање ероса са комиком. Еротични и комични елементи у Ранковићевим романескним световима преплићу се кроз неколико устаљених начина. Најпре (1) увођењем специфичних, комичних ликова – овде спадају типизираних представе насртљивих жена или похотних калуђера из *Порушених идеала*, који имају своју богату књижевну традицију. У овом роману готово да изостају женски ликови који се не би могли подвести под овај тип односно који немају макар неке одлике овог типа – преко појединачних ликова од насртљиве удовице и њене слушкиње које заводе Светозара (и Љубомира) у Београду, преко Марије у манастиру, затим Јованке која осваја Љубомира, па све до неименованих жена, удовица чије куће млади монах Леонтије посећује обављајући своје дужности. Ови сусрети воде до низа комичних ситуација које су неретко испреплетене са еротиком. Комика се понекад базира на (2) забуни – попут симулираног наратива Ђуричиног и Станкиног венчања у *Горском цару* када Пантовац покушава да разуме свештеникове речи (говори ли *бјеси* или *бјежи*), или пак у (3) аутентичним поређењима – нпр. када у *Горском цару* Радован пореди Станкин и Ђуричин љубавни загрљај са сопственим грљењем пљоске, или када Леонтије пружа ногу на прање као болесник што пружа ногу хирургу и сл. Поред тога, некада су (4) физиолошка стања јунака односно њихове телесне сензације извори комике (сцена прања ногу у *Порушеним идеалима*), док се некад Ранковић служи и (5) пародирањем црквене литературе, што посебно долази до изражаја управо у *Порушеним идеалима* због саме тематике дела. Пародијски елементи огледају се у деконтекстуализацији црквених текстова или у банализацији светих текстова (као што је то случај са *Песмом над песмама* нпр. која постаје подстицај за еротска маштања јунака). Проучавајући пародију у прози српског реализма, Драгана Вукићевић издваја неколико „мета” пародије, при чему у засебну групу сврстава управо црквену литературу која се пародијски деконтекстуализује (Вукићевић 2018: 73), што је случај и у Ранковићевом последњем роману. Елементи пародије огледају се и у поређењима сопственог живота са животима светаца, којем је главни јунак романа *Порушени идеали* склон, па тако муке Христових ученика пореди са сопственом баналном ситуацијом као што је прање ногу. У последњем Ранковићевом роману до изражаја долази и (6) сатирична представа манастирског простора као специфичног еротског амбијента.

Преплитање еротике и комике свакако не представља аутентично Ранковићев књижевни поступак. У питању је устаљена техника за увођење еротског дискурса у

књижевност – изражена још у *Мрсним причама*, и често коришћена у српској реалистичкој књижевности (посебно нпр. код Стевана Сремца или Симе Матавуља). Увођењем комичних ликова или постављајући јунаке у комичне ситуације, Ранковићев приповедач успева и да слободније проговори о оним скривеним деловима човековог бића, који се односе на његову сексуалност и еротске жеље. Под окриљем хумора, еротика се може слободније увести у књижевни дискурс. Међутим, у Ранковићевим романима није присутна карневалска атмосфера, а идеја о виталистичком еросу такође изостаје. Приповедач неретко заузима управо морални став, тако да се од комике прелази ка сатиричном тону или ка гротески – када долази до преплитања комичних и трагичких елемената. Ранковићев романескни светови нису они у којима се без задршке велича свет и ерос, већ су сви у знаку порушених идеала, неостварених љубави, превладавања (ауто)деструктивног ероса и на крају страдања јунака.

Ову врсту плеса између комичног и еротичног не препознајемо у романима Борисава Станковића. Док је та комика некад код Ранковића произлазила управо из судара унутрашњих идеала и светова јунака са њиховим реалијама, код Станковића ова врста судара може бити само трагична или најближе комици – гротескна. Мада се и у самим Ранковићевим романима више иде у правцу трагичног судара и једног пораженог виђења света са тачке гледишта ликова.

Одлике карневалског ероса посебно долазе до изражаја у Станковићевој *Нечистој крви* преваходно у сценама свадбеног весеља у газда Марковој кући. Специфичан тип ероса долази до изражаја кроз сцене гозбе, једења, пића, описа тела која се померају, увећавају, свлаче, додирују, док не дође и до њиховог стапања. Међутим, она димензија карневала која се односи на слављење живота (в. Бахтин, 1978) није присутна ни у Станковићевом роману јер је представљена из визуре јунакиње која сва наведена дешавања посматра са ужасом. У Ранковићевом роману Љубомир је најпре збуњен оним што види у манастиру, у извесној мери он радње своје браће осуђује, али се и дистанцира од њих и храни неку представу о сопственој различитости и сопственом путу, уз поштовање слободе њиховог делања, што касније води и ка прихватању, разумевању, па чак и преузимању истих образаца. Ниво Софкине ужаснутости је много већи и дубљи јер обзнањује и Маркове праве намене и тек тада јунакиња освешћује у потпуности средину у којој се наша и чији је сада део. Представа о сопственој посебности обележиће и Софку, посебно у том тренутку јер она није део њиховог света, а можда ће се о њеној судбини одлучивати управо по њиховим обичајима. Софкин пад (односно силазак) ће у том смислу бити дубоко трагичнији.

#### 2.4. Источни ерос

У поређењу са Ранковићевим романима, у прози Борисава Станковића присутније су одлике источног, оријенталног ероса (што је једним делом последица и књижевне регионалности писца: Ранковићева Шумадија и Станковићево Врање). Оријентални елементи повезани са еротским дочаравају се кроз неколико различитих аспеката Станковићеве прозе. (1) Првенствено, то је свакако простор југа Србије, на којем су и те како живи турски утицаји. Они долазе до изражаја и у архитектури кућа, и у ношњи Станковићевих јунака (одећа јунакиња је еротизована, при чему се посебна пажња посвећује управо шалварима које се њишу заводљиво при покрету, ходу или плесу, и које притом додирују, милују тела јунакиња), потом у обичајима и ритуалима које обављају (нпр. одлазак у хамам), али и у неким погледима на свет иако су у Станковићевим романима у питању ликови који су хришћани, а заплет се не заснива на немогућој љубави између припадника различитих религија (што ће бити случај у другим Станковићевим делима).



Поред регионалног аспекта, знаци оријенталног ероса препознају се и у (2) деловима тела који се сада излажу очима читаоца. Посебно место посвећено је управо коси и грудима, а избор лексике и поређења који је повезан са еротским представљањем ликова или еродогађаја базира се на лексици и сликама из севдалинки (коса је мршена, груди су беле итд.), које имају познату оријенталну традицију. Оријенталне карактеристике ероса долазе до изражаја и у игри сакривања и откривања, завођења, потискивања, то је читав заводљиви плес који се одиграва шифрованом комуникацијом<sup>140</sup> или приказима процеса облачења и свлачења јунакиња, свучене и бачене одеће, мирисима који испуњавају просторију или које од тела упијају различити предмети, или пак припремама тела (и душе) за брак у хамаму, при чему сваки покрет прања разоткрива неки део тела који ће током прве брачне ноћи бити по први пут разоткривен нечијем погледу, а потом милован, љубљен, стискан, уједан и сл. То је свест коју у себи задржавају све девојке у хамаму, па тако оне и одигравају неку врсту карневалске игре прерушавања, претварају се да су жељени мушкарци, те симулирају неке од додира које замишљају да размењују са њима.

На издвојене елементе надовезују се и (3) описи месечине и утицаја који месечина има на јунаке, као и доминација чулних сензација – мириса, укуса, разноврсних додира, звука који се сабирају у једну оријенталну склоност ка хедонизму (који је једним делом и еротски). (4) Оријентална љубав према звуку инкорпорирана је у мелодијама и песмама које Станковић уноси у своје романескне светове. Поред комуникативне функције, песме управо имају улогу да изразе специфичан поглед на свет, при чему сам чин певања постаје извор еротског усхићења и заноса јунака, при чему се некад певање пореди са еротским, сексуалним чином.

Станковићеве јунаци се некада идентификују са песмама које певају или слушају, некада њима размењују шифроване поруке, а некад за њих песма постаје једини простор слободног ероса. Управо са увођењем песама у свет дела повезана је још једна компонента оријенталног ероса. Она се односи на специфична осећања која најчешће посредством песме долазе до изражаја, а то су (5) специфично источњачка осећања дерта и севдаха. Ова посебна осећања љубави, љубавне чежње и љубавног бола опседају већину Станковићевих јунака. И она постају једнако значајна као и стање љубавне страсти или еротског заноса. У својој вечитој неостварености, осећање љубавне чежње омогућава продужетак еротског заноса, буђење, живљење и ослобађање ероса у процесу певања/ слушања песме. *Болно уздисање* и *слатко уздисање* тако се повезују. Упорност и жилавост туге и губитка повезује се са трајношћу и упорношћу ероса који не напушта јунаке иако је потиснут или спутан или изгубљен. У Станковићевим романима ова осећања повезана су типично са дубоким осећањем губитка и пролазности – младости, времена, прилика, снаге. Ерос се не губи, не нестаје, не умањује се временом што истовремено узрокује и трагику јунака, али ствара повремено и простор њихове

---

<sup>140</sup> Кодирано понашање источњачких љубавника била је омиљена тема српских писаца, тако Бранислав Нушић у *Рамзанским вечерима* развија посебну комуникацију међу љубавницима преко дарова заснованих на оријенталној симболици, што долази до изражаја у приповеци *Севдах* у којој се тумаче сигнали шифроване комуникације: ханума објашњава младој јунакињи шта значи кад се драгом пошаље струк нане или зрно пасуља, парче косе итд. У разумевању кода посебно је значајна књига Ибн Хазма, *Голубичин ђердан* још из XI века, у којој аутор филозофски разматра различите аспекте љубави са становишта *Курана*, а потом их илустрира примерима из живота. Један део ове књиге посвећен је управо невербалној комуникацији између љубавника и тумачењу шифрованих порука које заљубљени размењују: „трептај углом једног ока значи забрану нечега; спуштање капака је знак сагласности; дуг поглед указује на тугу и срџбу; оборен поглед је знак радости; дигнут поглед значи опасност; шетња погледа на страну и хитро враћање назад сведочи да се заљубљени неког сетио; неприметни трептај угловима оба ока знак је молбе; брзо кретање зеница у угао ока указује на одбијање; поглед из укочених очију забрањује све; а остали знаци могу да се разумеју тек када се виде” (Хазм Ал-Андалуси 1962: 44).

слободе, простор оживљавања и поновног проживљавања, па чак и једне врсте естетизације света песмом.

### 3. ЕРОГОВОР

У овом поглављу компаративно сагледавање Ранковићеве и Станковићеве еротграфије посвећено је техникама ероговора у романима двојице аутора. Ту спадају љубавне изјаве и еротски позиви – непосредни: речима или песмом, или посредни: невербалном комуникацијом која је некад резултат свесног деловања јунака, а некада њихова несвесна реакција која их одаје (физиологије јунака услед љубавних догађаја и еротског узбуђења).

У оквиру невербалне комуникације сагледали смо превасходно тела јунака и еротске поруке које се шаљу телом – очима (размене љубавних погледа), покретима тела (приближавање, удаљавање, ослањање, различите врсте додира – миловање/ стисак/ ударац руком, загрљаји, пољупци, сексуални однос, злостављање итд.). Праћењем и систематизацијом одлика ероговора код ових писаца примећује се значајно повећање улоге невербалне комуникације у Станковићевој прози, при чему и делови тела јунака којима се шаљу поруке или који одају стање узбуђености јунака постају експлицитнији (груди, врат, кукови нпр.).

Повезана са ероговором јесте и наративна оптика којом се еродогађаји преносе, јер се управо изабраном фокализацијом ерос интензивира, умањује или осуђује (заузимањем моралног става нпр.). Примећујемо, такође, значајну разлику у присуству ероса код изабраних писаца – док су код Ранковића у већој мери присутни сексуални догађаји, код Станковића има више еротике, а еротска реторика знатно је богатија.

#### 3.1. Изјаве љубави

Изјаве љубави као посебан вид ероговора јунака долазе до изражаја више у романима Светолика Ранковића. Оне су некада шифроване, некада су директне, али у великој мери израстају на романтичарској традицији и концепцији љубави. Пример директне шифроване поруке присутан је у *Горском цару* између Турице и Станке најпре у његовом узвику *Пуцај* (којим хајдук ставља свој живот у Станкине руке), а потом и директно у изјави „ја без тебе не могу живети”, при чему оба исказа почивају на клишетираним изразима и романтичарском кôду који је искључив – или живот са тобом у љубави или смрт. У *Сеоској учитељици* када Гојко покушава да изјави љубав Љубици до изражаја долази неизрецивост љубавних осећања која је овде у складу са типом пасивног мушкарца, какав је Гојко. Присутне су прекинуте реченице којима се дочарава нервоза, сметеност и узнемиреност јунака који покушава да се изрази, а притом је свестан своје инфериорности. И у Гојковој изјави „ја сам ваш” до изражаја долази посесивна идеја о љубави – односно припадање другом бићу, што је присутно и у витешким представама (у фразама попут *у вашој сам власти* и сл.). Овде Гојко изражава сопствену припадност Љубици, не и њено поседовање, тако да и овом приликом до изражаја долази његов пасивни карактер. Користећи типичне фразе за љубавне декларације Светолик Ранковић се ипак поиграва са њима на наративном плану и користи их или у сврху дубље карактеризације јунака, или чак антиципације и симболизације, нпр. у *Горском цару* када метафора метак/ хитац љубави добија потпуно ново значење с обзиром на то да се роман завршава стрељањем одметника.

С друге стране, у романима Борисава Станковића директних изјава нема. Најнепосредније љубавне изјаве или еротски позиви могу се одиграти посредством песама које јунаци певају. Управо комуникацијска функција и јесте једна од значајних функција песме/ певања у Станковићевим приповедачким световима. Посредством песме Јованка позива Младена да је запроси у *Газда Младену*, посредством песме Софка изражава своју љубав према Стојану у *Певцима* итд. У питању је такође једна од устаљених приповедачких техника за увођење љубавног дискурса (нпр. у Сремчевој *Зони Замфировој* на сличан начин и Зона изражава своју љубав према Манету, певајући песму о немогућој љубави између припадника различитих вера), али начин на који Станковићеви јунаци на те песме реагују, начин на који се оне интегришу у уређени патријархални свет који Станковић слика, уз до тада неистакнуту дубљу повезаност самог еротског чина са чином певања представља значајну новину. Певање постаје начин да се изрази љубавни позив и љубавна страст, али и чежња и бол, а сама песма често постаје покушај да се свет осмисли и улепша, што је препознатљива и аутентична одлика Станковићевог књижевног стваралаштва.

Типично у Станковићевим романима постоји слаба вербална комуникација међу јунацима, али зато изразито богата и сложена невербална, телесна комуникација. Издвојили смо „видљиве” делове тела и поруке које ликови једни другима шаљу телом, уз указивање на знаке ероса које тела јунака (некад и несвесно) исказују.

### 3.2. Невербална комуникација

*Разговор погледима.* Очи имају посебно место у опису Ранковићевих јунака, што је повезано са пишчевим настојањем да што верније прикаже психолошки профил својих књижевних ликова. Погледом заводе Ранковићева Љубица и Станковићева Софка. Код Љубице и код Софке то долази из извесне самосвести, гордости, па и моћи. „Нарочити” погледи између Влајка и Љубице у *Сеоској учитељици*, Гојков самртнички поглед у истом роману, Софкино смело посматрање пролазника у *Нечистој крви*, поражени поглед Јованкин када је на самрти или када јој Младен говори да мора да се уда за другог у *Газда Младену*, или заљубљени поглед Софке која гледа у Стојана док заједно певају у *Певцима* – сви ови погледи представљају посебну врсту комуникације, која постаје изузетно важна у строго уређеним световима јунака где није дозвољена непосредна комуникација. Код Станковића је присутан и чест поступак рефлектовања путем погледа, када се и у нееротичне садржаје уписују знаци ероса. Управо се погледом еротизује оно што није еротско само по себи као што је, нпр., Јованкино плакање. У *Газда Младену* је посебно изражено ово рефлектовање ероса – Младен посматра Јованкино тело и њену веселост, узбуђеност, посебну животност која је повезана управо са еротским принципом, али онда је смирује у покушају да умири сопствено узбуђење. У питању је чин у којем се огледа његова потреба за контролом сопствених емоција, али и за контролом туђих еротских светова који га позивају и изазивају, привлаче, искушавају, а самим тим често и љуте.

На овај начин не само очи (као огледало душе књижевних ликова), већ и погледи постају значајно оруђе ероговора, те су они некада свесни еротски знак јунака (Влајко и Љубица, Софка и Стојан итд.), а некад заправо погледи „издају” своје власнике односно пружају увид у скривене, потиснуте еротске светове јунака, што је превасходно случај у Станковићевој прози.

*Додиром руком.* Код Ранковића разноврсни су додиром руком – било да је у питању случајни додир (Гојко и Љубица), боцкање (Јованка и Љубомир) или вођење за руку (Станка и Ђурица; Гојко и Љубица) или пак груби додиром руком/ ударци (Влајко и Љубица). Сваки од

ових додиром има своју јасну еротску функцију, или представља инверзију еротске функције (ударац).

Готово сви наведени видови додиром руком присутни су и у Станковићевим романима – вођење за руку (Марко и Софка), рука у руци (Софка и Томча, при чему до изражаја долази згрченост, минус поступак ероса – требало би да буде ту, али га нема), разноврсна штипкања и пипкања девојака у хамаму, као и видови физичког злостављање (Софка и Томча). Оно у чему се огледа највећа разлика и један вид развоја еротског писма односи се на описе физиологија јунака приликом додиром – док су код Ранковића у великој мери присутни клишетирани изрази попут *обузе га топлина* итд., при чему јунак углавном размишља о мекоћи и једрости руку које посматра или које додирује. Изузетак од уобичајене технике представља ситуација у *Порушеним идеалима* када се писац приближава натуралистичким елементима, па пише о неодређеној струји која се шири нервима кроз тело јунака. Код Станковића физиологије јунака екстернализују се на свет око њега – готово да се читав свет преображава под утицајем телесних сензација које јунак осећа и које се шире на његову околину, тако да долази до изразите еротизације простора и предмета. Поред тога, телесне сензације односно физиологије јунака су такве да и несвесно издају њихов можда и неосвешћени, неприхваћени или потиснути ерос – тада читаво тело одаје говор ероса, нпр. када се Софкино тело узбуди чувши Марков глас. У *Нечистој крви* руке се појављују толико пута у роману да постају знак у који се уписују различити еротски садржаји – табуисани ерос (Софка и ефенди Мита; Софка и Марко), недостатак ероса (Томча и Софка), животињска сексуалност (Софка и Ванко), нежни ерос (Марко и Стана), знак хедонистичког ероса (аутоеротизам), инверзија ероса (ударци: Марко и Стана, Софка и Томча).

*Тела јунака.* Описи загрљаја и пољубаца, ближег контакта тела на телу присутни су у Ранковићевим романима. Ту се представљају конкретни загрљаји и страсни пољупци – детаљно представљање присутно је у *Сеоској учитељици*, нпр. приликом првих пољубаца и загрљаја између Љубице и писара, или касније приликом њиховог сексуалног односа. Међутим, иако се описују сексуални додиром, еротско уживање изостаје јер је доживљај тих додиром/ стискања пружен из визуре јунакиње која не ужива, која те пољупце доживљава као чудовишне, она размишља о Периним рукама као о шапама које су је шчепале и које је спутавају, о бради која је боду, присутне су тек назнаке сексуалног узбуђења, које је готово искључиво физиолошко. Еротика изостаје и у чињеници да то није љубавни загрљај, нису то миловања којима се јунакиња надала, која је замишљала, о којима је фантазирала – на тај однос је наведена, заведена, и ушла је у њега под неком ауром неодређености и нуминозности (поред социјалних фактора, новчане помоћи породици). Ерос подразумева ишчекивање, прижељкивање, па одлагање задовољства, продужетак стања страсти, еротског узбуђења, максималног трајања пре самог врхунца које због тога и представља извесну *малу смрт*. Све ово изостаје у односу Пера-Љубица у *Сеоској учитељици*. Заражена стањем љубавне страсти Љубица је само у односу са Влајком, међутим, нема много описа њихових загрљаја. Већа пажња посвећена је описивању Љубичиног стања и њене спремности да све жртвује зарад тог односа, али када треба да опише саме загрљаје или односе који су еротски као да приповедач стаје пред непробојним зидом, и пружа само обресе. Слична техника избегавања присутна је и у *Порушеним идеалима* приликом представљања првог Леонтијевог сексуалног односа. Иако је употребљена фокализација лика који учествује у збивању, што представља значајну новину у тадашњој српској књижевности, његова свест је помућена, он није у потпуности свестан дешавања, а читав однос прекривен је недефинисаним сензацијама, при чему само уживање као да изостаје. Ерос ни овде не успева да дође до изражаја јер је акценат на рушењу идеала главног јунака, тако да сам догађај има и одређену дозу трагике. Начин представљања сексуалног односа базира се управо на неким од устаљених приповедачких техника – узвици, интерпункција, фрагментирани реченице итд.

У романима Борисава Станковића описи љубавних загрљаја, миловања, па и сексуалног односа готово у потпуности изостају. Ипак, у његовим романескним световима има много више ероса, чиме се потврђује теза већине еротолошких истраживања о разлици између сексуалности и еротике – сексуалност је само једна али не нужна и не најважнија компонента ероса. Ерос у Станковићевим књижевним остварењима највише долази до изражаја у оним моментима у којима се побија забрана и крши постављена граница. С обзиром на то да је у питању строго уређени свет, репресиван за човекову сексуалност, прелазак границе може бити веома мали у реалности, али симболично за јунаке изузетно велики, нпр. поглед, осмех итд. Довољно је погледати готово еротски плес који изводе Марко и Софка под велом дозвољених и очекиваних патријархалних обичаја између свекра и будуће снаје (еротска игра је присутна иако првобитно ни сама Софка није свесна еротске привлачности коју осећа). Овде чак јунакињино тело разоткрива скривени, потиснут ерос, при чему се чини да њено тело има сопствену вољу и моћ јер Софка *згрожено* посматра како су јој груди полетеле.

С друге стране, док се мало тога одиграва у реалном свету приче – јунаци имају мало еротског контакта међусобно (посебно у *Газда Младену*), ипак је њихова еротска имагинација изразито богата. Еротизована су Младенова маштања о састанку са Јованком, као и његово посматрање њеног плача или њеног изгледа након прве брачне вечери; у *Певцима* се описују еротизовани Стојанови погледи на ствари у Софкиној соби, а на сасвим другом нивоу су у *Нечистој крви* Софкине еротске фантазије које се развијају до сцена аутоеротизма.

Док су у романима Светолика Ранковића присутни конкретни загрљаји, пољупци, па и сексуални однос, код њега изостају еротске имагинације јунака, а управо то је живо код Станковића – спутани у реалном свету приче, Станковићеви јунаци свој ерос ослобађају у виртуелним световима које граде у самоћи и затвореном/ ограђеном простору. И управо се у томе огледају смелост и вештина Станковићевог приповедача и знак модерности његове прозе и његовог приповедачког поступка. Иако је Светолик Ранковић у великој мери успео да осветли психологију јунака, њихов унутрашњи свет, који се једним делом тиче и њихове сексуалности (посебно то долази до изражаја у *Порушеним идеалима*), тек ће Борисав Станковић у потпуности осветлити богат и развијен еротски свет својих књижевних ликова – њихове еротске чежње, фантазије, страхове, разочарења.

### 3.3. Еротска оптика

У вези са размењивањем различитих еротских порука у романима двојице писаца, на наративном плану повезана је еротска оптика односно коме припада тачка гледишта са које се посматрају или описују еротске размене. У Ранковићевим романима фокализаторска инстанца која посматра љубавнике у еротском загрљају заузима изразити етички став и не долази до изражаја хедонистичког принципа. Приповедач није у тој мери приближен ликовима који уживају и учествују у сексуалним односима, већ је поред оних који тај „ужас” посматрају (изузетак су *Порушени идеали*, али и овде је све представљено кроз псеудоелипсу посредством тешког пијаног стања главног јунака). Када се љубавници описују они су типично „опијени страшћу” у загрљају, несвесни очију које их посматрају. И готово увек се активира став/ осуда заједнице јер чак и када су сведоци сексуалном чину појединци (Гојко, Љубица, Радован и др.) увек за тај чин сазнаје и заједница која љубавнике осуђује и изопштава – то се дешава и са Станком у *Горском цару* и са Љубицом у *Сеоској учитељици*. Изузетак су поново *Порушени идеали* где је у духу наслова романа присутна инверзија – Леонтијев пад (морални пад за њега самог) заправо за све остале чланове манастирског колектива представља позитивну вредност односно пристанак на уређен поредак живота у манастиру, прихватање људских страсти. Али и овде изостаје еротско уживање јунака.

У романима Борисава Станковића нема описа сексуалних односа, па чак ни ближих телесних додира између јунака. Они постоје само у виртуелним наративима, у њиховим еротским имагинацијама и фантазијама. Код Ранковића с друге стране у виртуелним наративима се формира представа љубавне среће, праве љубави, брачне испуњености и сл. Виртуелне наративе Ранковићевих јунака не опседају потиснуте еротске или сексуалне жеље, јер они то у реалном свету приче остварују (уз осуду колектива додуше), али оно што има недостаје то је концепт срећне, „праве” љубави, овај концепт остаје у виртуелним световима јунака као неоствариви идеал. Код Станковића виртуелни светови јунака су еротски светови, ту се одигравају еротски састанци, миловања, загрљаји, пољупци, додири, изјаве љубави. Код Станковића у реалном свету приче не може се ни десити да заједница сведочи неким недоличним сусретима јер тих сусрета нема, јунаци сами их забрањују. Код Станковићевих јунака поглед заједнице је интернализован, јунаци сами себи представљају моралне судије, сами цензуришу сопствене поступке (некад и мисли, нпр. Младен), сами спутавају и потискују сопствени ерос и у томе настаје њихов унутрашњи сукоб, а у томе лежи и њихова модерност. Ретки су случајеви да се љубав, или пак еротска привлачност слободно изражавају – то је присутно у *Певцима* у односу између Софке и Стојана. Софка у овом роману слободно исказује своју љубав, али то су осећања које колектив односно заједница подржава, зато је и њој та слобода могућа, дозвола је дата и од стране његове и од стране њене породице, очи заједнице благонаклоно гледају на тај однос и подржавају идеју о браку, Софкин отац им гради кућу и сл. Дакле, ерос може бити слободан само под строго уређеним правилима.

Други моменти ослобађања ероса у Станковићевим романима који су прихватљиви и који се у јавности исказују односе се на певање. Чин певања у извесним моментима може подсећати на еротски чин однос еротски занос и усхићење – када Стојан пева, када Младен слуша певање, када у *Нечистој крви* ефенди Мита пева Тодори, када Софкина прабаба Цона слуша Николчино певање у цркви и сл. Међутим, тада је ерос прикривен одређеним друштвено-прихватљивим чином, а када певање постаје исувише јако, интензивно, чланови заједнице или критикују, опомињу или се склањају под навалом осећања. Чак и тада певање постаје маска, параван за слободно изражавање читавог емотивног спектра који има везе са еросом – љубомора, недостајање, љубавна чежња, бол, страст, севдах, дерт и сл. Тада се чак може догодити и да чланови заједнице изађу из својих улога моралних судија и да и сами буду занесени, заражени еротским заносом, усхићењем. У том смислу, код Станковића долази до изражаја и хедонистичка страна ероса иако је сама репресија јунака, унутрашња репресија много јача него код Ранковићевих ликова – Ранковићеве ликови дају себи слободу (уз мање или више отпора) за разне врсте страсти, Станковићеве јунаци се на много дубљем нивоу боре са собом. Међутим, док се о еротским уживањима првих ништа не говори и не може се ни рећи, код Станковића и те како долази до изражаја богат чулни живот ероса. Однос приватно: јавно екстернализован је у Ранковићевим романима, док је код Станковића интернализован. У јавном, појавном све што се деси подређено је моралној осуди, а о ономе што се у унутрашњем свету јунака десило не сазнајемо много код Ранковића – приповедач није заузео фокализацију Љубице која ужива у загрљају са Влајком или у сексуалном односу са Пером, већ је заузео улогу Гојка или улогу Перине жене тј. њихове тачке гледишта, а то су ликови који у том тренутку немају еротски доживљај. Станковићев приповедач се приближава Софкином погледу, или Младеновом погледу, дакле јунацима који су у сукобу сами са собом, али који себи допуштају мање или веће излете у домен еротског хедонизма (које врхуни у сценама Софкиног самозадовољавања, њеног *двогубог*). Овај елемент у потпуности изостаје из Ранковићевих романа иако је у питању писац који је настојао да развије што уверљивије психологију ликова.

Док код Борисава Станковића, дакле, има много мање изјава љубави, као и реалних миловања, еротских сусрета или сексуалних односа, у његовом приповедачком свету има

много више ероса и говора ероса који долази до изражаја посредством телесности и еротске имагинације јунака.

#### 4. ЕРОПРОСТОР

Простор у романима Светолика Ранковића нема тако јаку еротску функцију као код Борисава Станковића. Ова различитост у Станковићевој и Ранковићевој еротографији једним делом представља последицу смене поетичких парадигми – заокрет ка модерни доноси управо развијенији поступак симболизације простора. Док је код Станковића присутна изразита еротизација простора (соба, намештаја које тела јунака додирују, милују, на које се наслањају, који их притискају) и предмета, одеће (одећа задржава облике и мирисе тела, она више разоткрива него што покрива), код Ранковића је еротски амбијент у функцији дескрипције одређеног типа љубави и ероса (фолклорне или романтичарске представе сусрета у природи; градски амбијент неморала) или у функцији социјалне критике, ироније и сатире (попут ероса у манастирској средини, или у школи). Код Ранковића простор представља што реалнији типични свет јунака, он се повремено преображава и у еротски амбијент, али остаје у великој мери раздвојен од субјекта. Код Станковића у такође детаљном миметичком представљању простор се повремено преображава у еротски свет јунака неодвојив од њихових еротских бића. Веће садејство између јунака и еропростора је присутно у Станковићевим романима.

##### 4.1. Природа

Описи природе у романима Светолика Ранковића најчешће су присутни управо у оквирима романа – на почецима и завршецима. Некада су то идиличне слике попут почетка *Порушених идеала* када се описује дечак Љубомир који занесено сањари у природи, некада до изражаја долази симболизација природе као у *Сеоској учитељици* када се опис врућине и жеге повезује са необичним описом јунака, новог учитеља Гојка, при чему се кроз слику сврака и врана које дахћу на повијеним и осушеним гранама дрвећа антиципирају страдања јунака. Снежана Милосављевић Милић истиче да код Ранковића још увек није присутна пројекција душевних стања јунака на природу, али да постоје назнаке овог поступка, као и да је честа портретизација психолошких профила јунака симболиком (Милосављевић Милић 2001: 112). Код Ранковића представа природе је таква да превазилази човека, слике природе најчешће се налазе у контрасту са судбинама јунака, у чему се некад осликава трагичност човековог положаја (превасходно у последњим сликама романа као што, нпр. у *Сеоској учитељици* до изражаја долази равнодушност природе за људске патње), док се у другим тренуцима одаје почаст силини и лепоти природе у једном неоромантичарском духу, као у познатом обраћању Маљену из романа *Порушени идеали*: „Све је пролазно и ништавно, мој Маљене; све је тако себично и тако грубо; све је удешено, измајсторисано, намештено...све је хладно као лед, без срца... Само си ти један сталан, непомичан, мио и светао!...” (ЦД, III, 360).

Природа као еротизовани простор присутна је у романима Светолика Ранковића кроз типске слике љубавног састанка, нпр. сусрети на води, близу извора (Ђурица и Станка у *Горском цару*) чиме се активирају представе везане за виле и фолклорну традицију; ретко се приказује еротски утицај природе на саме јунаке – овакав пример издвајамо једино у *Горском цару* када након повратка из Београда, Ђурица посматра како су родне горе препородиле Станку, али ни овом приликом није у питању слика која се даље развија у виду рађања и обнављања еротске привлачности, већ је више у функцији вредносног контрастирања сеоског амбијента наспрам градског амбијента. Редак пример ерототанатичне представе природе издвајамо у роману *Сеоска учитељица* када Љубица посматра Влајка са љубавницом Милицом Обадовом у Ђокићевој њиви. Овде се зелено перје кукуруза кроз које Љубица пузи и дебло

крушке под којом се беле тела прељубника претвара истовремено у простор еротског састанка и еротичних додира, као и у простор танатоса кроз црну слутњу и жељу за осветом. У свим случајевима ипак, природа остаје један вид еротског амбијента у којима се разрешавају судбине јунака, понекад постоје трагови пресликавања унутрашњих стања ликова на природу, али нема непосредне еротизације природе, нити се еротска енергија јунака разлива на дрвеће и шуме у којима се налазе, нити природни амбијент постаје еротски подстицајан за јунаке.

Код Станковића еротизација природе је израженија и врши се посредством утврђених еромотива Станковићевог приповедног света, међу којима се могу издвојити месечина, ветар, вода, башта. Месечином обасјана ноћ, испуњена мирисима и звуцима шуштања лишћа на ветру, или жубора воде представља еротски хронотоп у Станковићевој прози. Када се описује земља она је влажна и натапа се најчешће са чесме, баш као што јунаци желе да се поливају водом (нпр. Младен у *Газда Младену*), што су познати мотиви повезани са женском сексуалношћу. У односу на Ранковићеву прозу, код Станковића има много више описа чулних сензација посредством којих се дочарава простор односно природа испуњена еротском енергијом. Еротика се притом некад шири из субјекта/ јунака на околну природу и обрнуто – сам простор (што је типично за представе природе) буди потиснути или заборављени ерос у јунацима и подстиче њихову еротску имагинацију. Природа, дакле, нема само функцију места у којем долази до различитих еродогађаја, већ се преображава у конститутивни сегмент еротских светова јунака.

С друге стране, некада се и код Станковића природа преображава у ерототанатички простор. Када се у роману *Певци* описује пријатељство Јована, Стојана, Чукље, Сарајдара и Секуле пише се о ливадама на које су доводили своје коње на испашу, при чему се истиче њихова младост, снага и једна виталистичка представа ероса, али танатички мотиви долазе до изражаја у опису брда Голич, које „онако спрам месечине кречњаво, голо, бљешти и одудара као неки мртвац” (Станковић 1983б: 148). Док се претходно истиче месечина и мирис траве који испуњава јунаке младалачким заносом, са типичним еромотивима, та слика виталистичког ероса окреће се на своје наличје у ефектном поређењу, па наспрам њихових живих тела налази се бело брдо које подсећа на тело мртваца. Танатички мотиви овде, за разлику од Ранковића, не уводе се посредством догађаја или унутрашњих ломова јунака, већ су они неизбрисивом нити повезани за животни (еротички) принцип, као што је младост код Станковића нераскидиво повезана са пролазношћу и смрћу.

#### 4.2. Град/ чаршија

Градска средина као својеврсни еропростор у романима Светолика Ранковића односи се на простор Београда, који је најдетаљније представљен у *Горском цару*, помало у *Порушеним идеалима* (у периоду Љубомировог школовања), а најмање у *Сеоској учитељици*, где је присутан само виртуелни Београд из Љубичиних сећања на студентске дане, при чему нема опширнијих описа самог града нити љубавних авантура у престоници – спомиње се само студентска љубав са извесним Драгутином, али се ова наративна нит не развија даље.

У друга два Ранковићева романа представа градског еропростора није лишена моралног става приповедача – описује се кафански живот и Туричине авантуре са проституткама у *Горском цару*, или пак Светозарева завођења са различитим станодавкама у Београду у роману *Порушени идеали*. Градски простор формира се као простор искушења и порока, џунгла страсти, с тим што у *Порушеним идеалима* преовлађује комични тон, а у *Горском цару* иронично-сатирични у циљу приказивања моралног пада главног јунака.

Пре свега у *Горском цару* простор града постаје место разврата. Међутим, код Светолика Ранковића нема експликације разврата, нити диференцијације између разврата и



сладострашћа (в. Епштејн, 2009), а изостаје и образлагање потребе јунака за сексуалним трошењем. Разврат који се слика представља још један вид моралног посрнућа јунака без даље проблематизације. Простор града постаје прилика за увођење посебних хронотопа попут кафана, крчми, као и за приказивање проституције и разврата, што није било могуће представити у сеоској средини. Ранковићев Београд као еропростор се у том смислу ослања на типично представљање београдске средине као места неморала и у делима других писаца Ранковићева доба. Нови простор омогућује и донекле слободније приповедање о сексуалним догађајима (експлицитније сцене додиривања између Турице и проститутки), али и оно је у функцији с једне стране моралне деградације главног јунака, а с друге стране у функцији контрастирања двеју средина, градске и сеоске, као и за представљање што дубљег раскола између Станке и Турице.

У романима Борисава Станковића, за разлику од Београда, присутно је Врање. На посебан простор Врања и специфичности Станковићевог Врања пажњу скрећу и Јован Дучић, а пре њега свакако Бранко Лазаревић, који истиче да је домен Станковићевог интересовања „старо Врање, оно које пропада, и кога је скоро нестало” (Лазаревић 1937: 59). Међутим, простор чаршије као еропростора у световима Станковићевих романа не односи се на простор неморала, порока или разврата. Описи чаршије имају превасходно функцију дочаравања строго уређене патријархалне заједнице, чиме се успоставља унутрашњи конфликт јунака (интимно: јавно) и пружа се објашњење за потискивање ероса којем су готово сви Станковићеве јунаци склони. Када се описује чаршија, описује се уједно улога и место сваког припадника заједнице – дућани, хамаи, цркве, куће, калдрмисане улице и сл. Позиција породичних кућа главних јунака у његовим романима указује на њихов статус у друштвеној заједници, чиме се упућује и на сплет очекиваних и пожељних, пригодних понашања припадника те куће и породице (Младенова кућа, Софкина кућа итд.). Поред тога, када се налазе у јавном простору, Станковићеве јунаци свесни су превасходно погледа који су им упућени, тако да се простор чаршије неминовно поставља као простор у којем не сме доћи до ослобађања ероса, то је простор потискивања. Међутим, има примера када долази до неких елемената ослобађања ероса и у чаршији – када у *Газда Младену* Младен посматра да се улице пуне шареним девојачким хаљина, и када посматра Јованку која усхићено трчи ка њему; када Софка у *Нечистој крви* са капије своје куће смело и заводнички гледа пролазнике, изазивајући својом лепотом и оholим еросом, или пак када се у *Певцима* описују реке младих и zgodних девојака које исказују своје (љубавно) интересовање за стидљивог Стојана. Типично ипак, простор чаршије не постаје еропростор у оном смислу у којем су то собе (и уопште затворени простор), баште, ливаде у Станковићевом приповедном свету. Ограђеном зидовима или затвореном простору дата је предност у изградњи еротских светова јунака.<sup>141</sup>

### 4.3. Друштвени простор

У вези са представљањем градског простора повезано је и представљање јавних, друштвених или религиозних установа које постају посебне врсте еропростора у романеским

<sup>141</sup> Различитости у представљању самог простора, па и еротских светова јунака у две градске средине – београдској код Ранковића и врањанској код Станковића, могу се базирати и на Цвијићевој антропогеографији. Цвијић управо указује на изразитији турски утицај у централном типу, где су (посебно у околини Врања) куће ограђене зидовима према улици, унутра су уређене са докатима, миндерлуцима, долапима по собама итд. (Цвијић 2006: 160). Јован Цвијић спомиње чак и различитости у лирским народним песмама и док за динарски тип (у који сврстава Шумадију) истиче да је изражавање љубави врло дискретно, а представљање драге осетљиво и ограничено на њене очи, ход и гипкост (Исто: 33), у централном типу присутна је израженија сензуалност и утицаји „источњачке чулности” (Исто: 163).

световима двојице аутора. Мислимо на школе, манастире (*Сеоска учитељица*, *Порушени идеали*), хамаме, дућане (*Нечиста крв*, *Газда Младен*, *Певци*) и цркве (*Горски цар*, *Нечиста крв*). Код Ранковића ови простори по којима се јунаци крећу, раде и сл. претварају се у извесну еротску сценографију. Тако се у сатиричном тону представља манастирска средина, уз критику манастирског живота – простор духовности овде се преображава у простор еротских задиркивања, прељубничких односа, кафанске атмосфере опијања и преједања и сл. Школа као јавни простор, као радно место главних јунака романа *Сеоска учитељица* поприма и нека својства интимног простора јер се ту изјављују љубави, врше просидбе, одигравају сексуални односи, завођења и сл. Међутим, у самој дескрипцији простора нема развијених оспољавања односно преношења унутрашњих стања јунака на простор као што ће то бити изражено у прози Борисава Станковића. Тако на пример јавни простор пословања у роману *Газда Младен*, дућан који Младен наслеђује од оца, простор у којем је он пре свега газда, у тами ноћи трансформише се у интимни простор у којем јунак успева да осети еротску чежњу за Јованком замишљајући њихов заједнички еротски састанак. Роба којом је дућан напуњен одједном поприма функцију зидова који окружују и штите од туђих погледа, стварају простор сигурности и интима. Еротска жеља Младенова вечито потискивана повезује се са једином упаљеном свећом која тиња у тами дућана, а у дну магале јунак допушта себи да се препусти *слатком болу*.

Црква као још један простор присутна је и у Ранковићевом роману *Горски цар* и у Станковићевој *Нечистој крви*. У Ђуричиној представи црквеног венчања долази до трагикомичног судара очекиваног, замишљаног и реалног, док се у Софкином доживљају црква претвара у простор танатоса. Када се из Ђуричине перспективе приказује његово венчање са Станком, са пушкама упереним у свештеника до изражаја долази трагични раскол између љубавног идеала јунака и стварности коју живи. Међутим, када се перспектива промени и пребаци на друге ликове, преовлађује комични тон јер венчање није право венчање, већ је у питању један симулирани наратив – свештеник им читава молитве за ослобађање од грехова, претварајући се да их венчава. У питању је фарса, што такође има свој трагикомични потенцијал.

Код Станковића преовладава танатична атмосфера. Притом се простор цркве приказује из перспективе јунакиње која унутрашњи доживљај сопствене смрти (сопственог жртвовања) пребације на све на чему се њен поглед задржи – мермерни под, хладне зидове, иконе, мирис тамјана и трулежи и сл. У Станковићевом роману, дакле, креће се од унутрашњег доживљаја јунака, простор се прелама кроз унутрашњу оптику субјекта, јунакиње која је несрећна и уплашена, која емотивно умире. Црква као потврђени еропростор присутна је у *Нечистој крви*, али не у Софкином искуству, већ у причи о њеној прабаби Цони која се састајала са Николчом у цркви.

Од јавних простора са еротском функцијом у Станковићевој прози издваја се и хамам. Ова грађевина свакако представља значајни део јужног простора који Станковић слика. Самом наменом, али и архитектуром, екстеријером и ентеријером хамам израста као својеврсни еропростор у роману, али пошто је и он описан кроз Софкине очи и овај простор бива заражен танатичким слутњама, чиме се сведочи о додирним мотивским тачкама ероса и танатоса – влага, тама, уздаси, пара једнако могу упућивати и на еротски и на танатички принцип.

Дакле, док код Ранковића тек постоје зачеци преношења унутрашњег стања јунака на спољашњи свет, код Станковића без унутарњег погледа јунака еропростор се не би могао ни конструисати.

#### 4.4. Домови

Ентеријер простора посебно до изражаја долази приликом описа домова јунака, што је израженије у Станковићевој него у Ранковићевој прози. Код оба писца ипак ентеријер у којем јунаци живе повезује се са њиховим унутрашњим карактеристикама или са њиховим доживљајем света.

Већу пажња ентеријеру кућа Ранковић посвећује у *Сеоској учитељици*, посебно изгледу Гојкове собе, те затим Влајкове и Љубичине куће. Најпре, при опису Гојкове собе до изражаја долази прљавштина, алкавост и тама, његова соба се описује као „прљаво сопче” што се повезује са Гојковим неуредним физичким изгледом, његовом сексуалном неадекватношћу и еротском одбојношћу коју Љубица према њему осећа. Након венчања, Љубица донекле уређује ту његову собу, чисти је и уноси цвеће, али простор остаје скучен и таман, чиме се упућује и на дисфункционалност њиховог брачног односа. С друге стране, након венчања са Влајком, Љубица ће се у потпуности посветити уређивању њиховог „љубавног гнезда”, што можда има одређени патетични, мелодраматични призивак, али је присутна и једна врста модернизације која се огледа у дубљем везивању јунакиње за простор, тако да када тај простор буде угрожен, укаљан и сама Љубица баш у том простору извршава самоубиство.

Повезаност јунака са простором биће још израженија у Станковићевој прози – ту чак долази и до дословне идентификације тела јунака са деловима куће: Софки у *Нечистој крви* се чини да су ћепенци на кући од њеног меса, Младену се чини да се и његова и Јованкина кућа црне итд. Поред тога, код Станковића се врло детаљно описује ентеријер породичних домова јунака. Описују се кухиње у којима се налази посуђе, у којима се спрема храна, трпезарије у којима се обедује, собе у којима се спава, подруми у којима се чува храна, сандуци у које се слаже одећа и постељина итд. Око приповедача улази у сваку просторију, често је везано за фокализацију јунака тако да се читав простор прелама кроз његово око или биће, што је изразито важно за формирање еропростора. Унутрашњи простор домова се код Станковића еротизује и дескрипцијом и осећањем јунака – када се описује кућа истиче се дубина дворишта, влажност земље, затим влага трема или зидова, тама соба и сл. У соби Софка разоткрива своје груди, излажући се погледима свих предмета којима је њена соба испуњена; или пак лежећи у кревету, на прагу еротске имагинације, она осећа како ваздух пролази кроз просторије куће и проналази је у пуној снази, милујући је и узбуђујући. Поред тога, представа кућног ентеријера зависи од перцепције јунака, па тако исти простор варира од простора мира и сигурности до простора тескобе, бола, патње (Младенови различити доживљаји куће у *Газда Младену*). У вези са ентеријером повезана је и еротизација предмета у романима двојице аутора.

#### 4.5. Еротизација предмета и одеће

Са простором су нераскидиво повезани предмети који га испуњавају. Ово посебно важи за Станковићеву прозу приликом представљања ентеријера кућа и дућана јунака када се детаљно описују и каталожки набрајају предмети, намирнице, намештај и сл. Младен у *Газда Младену* тако себи опсесивно набраја где се шта у кући налази што му пружа осећај сигурности, док Софка из *Нечисте крви* нпр. лежећи у кревету осећа како ваздух пролази кроз различите просторије куће, набрајајући притом предмете који су распоређени на своја места (плакари пуни посуђем у кухињи, сандуци пуни одећом итд.) све до ње која лежи у постељи, при чему се еротски чин екстернализује; у опису ентеријера Љубичине и Влајкове куће у *Сеоској учитељици* нераспремљен кревет, побацани јастуци, до пола празне винске чаше и остаци хране на столу постају докази љубавног неверства и издаје. Поред каталожког

набрајања предмета, при чему се типични предмети налазе на типичним местима, у типичним просторијама, и у Ранковићевим и у Станковићевим романима посебно се издвајају одређени предмети који се на различите начине еротизују или имају различиту еротску функцију. У следећој табели покушаћемо да их групишемо на основу типа еротизације или еротске функције:

Табела 6: еротизација предмета

Еротска симболизација материјалног	Еротизација предмета наменом	Еротизација услед контакта са жељеним телом
<ul style="list-style-type: none"> <li>• златни часовник, брошеви и накит који Љубици поклања писар Пера (<i>Сеоска учитељица</i>);</li> <li>• Маркови дарови Софки – дукати, накит, материјална добра (<i>Нечиста крв</i>);</li> <li>• Младенов тефтер (<i>Газда Младен</i>).</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• јастуци, кревет, постељина (<i>Нечиста крв</i>, <i>Певци</i>, <i>Газда Младен</i>, <i>Сеоска учитељица</i>);</li> <li>• црвени јорган за двоје (<i>Нечиста крв</i>);</li> <li>• девојачка спрема (<i>Певци</i>).</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• намештај (<i>Нечиста крв</i>);</li> <li>• чешаљ, укоснице, цвеће, постељина (<i>Певци</i>);</li> <li>• одећа.</li> </ul>

У првој групи налазе се предмети који имају значајну материјалну вредност (попут накита, дуката, новца, материјалних добара као што су њиве, земља, виногради и сл.) и који се преобраћају у извесне врсте симбола за јунаке, који су повезани са еротском функцијом. У већини случајева, и код Ранковића и код Станковића у питању су поклони које јунакињама поклањају мушкарци који жуде за њима – нпр. дарови које писар Пера поклања Љубици у *Сеоској учитељици* или разноврсни дарови које Софки даје газда Марко у *Нечистој крви*.

У Ранковићевом роману посредством поклона које Пера доноси Љубици врши се латентна хиперсексуализација њеног бића, док се управо због овог материјалног интереса може говорити о извесној врсти Љубичине проституције. С Перине стране, осим завођења, у питању је и једна врста латентне уцене и манипулације. Међутим, у Љубичином коначном предавању значајну улогу има златни часовник који се преобраћа у потентни симбол у роману. Посредством Љубичиног сећања на студентске дане у Београду он постаје симбол младалачке невиности и заноса. У еротској функцији златни часовник варира од симбола виталистичког ероса из младости до симбола аутодеструктивног ероса и проституције. Управо ће овакво рушење јунакињиног љубавно-еротског идеала (од ероса виталности до аутодеструкције) обележити њену судбину у роману.

На другачији начин газда Марко у *Нечистој крви* дарује Софку – најпре то се врши посредством устаљених обичаја приликом просидбе, свадбе итд. Међутим, чињеница јесте да се Софка продаје – о томе се симболично сведочи и тиме што ниска са дукатима покрива њене груди (новац притиска њен ерос како је примећено у литератури в. Ивковић, 2011), па све до краја романа када ефенди Мита тражи исплату, након чега долази до потпуне објектификације Софкиног тела и бића, те се након тога Томча према њој понаша као према стварима. Када је у питању однос између Марка и Софке, претеривање у даровању (Марко Софки даје *све, све!*)

упућује на претерана и недозвољена Маркова еротска осећања према Софки, и у том знаку остају и његови дарови, они постају симбол његовог ероса.

У ову групу сврстали смо и Младенов тефтер из Станковићевог романа. Овај предмет се разликује од претходно наведених и врста његове симболизације је другачија. Тефтер постаје израз Младеновог потиснутог ероса, а сврставамо га у ову групу због везе са материјалним, такође, јер ту Младен записује о дуговањима и о свом (веома успешном) пословању. Овај предмет остаје симбол Младенове жртве, жртве његовог аутентичног бића, које је једним делом и еротско. Међутим, ова жртва не односи се на одрицање зарад материјалног добитка, већ је тефтер симбол уређеног патријархалног друштва у којем је Младен, као газда, посвећено одиграо своју улогу. Тек последња реченица романа, записана у неком тренутку у тефтеру, пружа наговештаје Младеновог еротског бића које остаје неискazано. На тај начин предмет постаје симбол који упућује на потиснути еротски идентитет главног јунака.

У наведеној категоризацији у другу групу спадају они предмети који су еротизовани својом наменом и употребом. Ту спадају свадбени дарови (Младен тако из дућана посматра како сватови иду са даровима ка Јованкиној кући; или Софка у *Нечистој крви* седи окружена даровима у соби; ту је и девојачка спрема Софкина коју Стојан посматра у роману *Певци*) међу којима се посебно издвајају кревети, јастуци или, нпр. црвени јорган за двоје у *Нечистој крви* којим се упућује на Софкину прву брачну ноћ. Исти црвени јорган за Марка представља знак његовог еротског узбуђења и прижељкивање сексуалног односа са Софком, док ће за Софку он бити извор тескобе, nelaгоде и на крају еротског понижења када првог брачног јутра исти јорган користи за симулацију одиграног сексуалног односа. Еротизација се врши и посредством боје – црвено као боја страсти и крви (приликом дефлорације).

У трећу групу сврстали смо предмете који су еротизовани посредством жељеног тела. У питању су ствари (предмети, одећа) које су били у додиру са телом типично јунакиња – њихова одећа, постељина у којој су лежале, намештај на који су се ослањале, столице на којима су седеле, цвеће којим су украшавале косу, чешљеви којим су је рашчешљавале и сл. Типично ови предмети приказани су кроз фокализацију мушкарца који жуди за телом јунакиње.

Када у роману *Певци*, Стојан уђе у Софкину девојачку собу он посматра низ предмета које повезује са њеним телом и који доприносе развијању специфичне еротосфере која обузима и гуши стидљивог јунака. Илустрација овог типа еротизације налази се у опису укосница које Стојан види на Софкином сточићу. Коса има значајну улогу у еротском представљању женског тела (у севдалинкама слика женске косе је изразито распрострањена, а мршена коса представља познату метафору за сексуални однос; у оријенталним плесовима коса такође има значајану улогу у завођењу). Стојан посматра Софкине укоснице којима се коса задржава, али и које улазе (тону) у косу и у њој се губе, остају невидљиво присутне – чин који има еротске конотације. Поред тога, извађене и положене укоснице упућују на сам чин њиховог извлачења из косе, који често прати и свлачење. У том тренутку у соби се налази и Софкина ношена и свучена одећа, у којој остаје сачуван траг њеног тела. Сви предмети упућују на разоткривање Софкиног тела и утичу на раст и ширење њене еротске енергије коју су посредством физичког контакта (додира) задржали.

У ову групу сврстали смо и одећу, која завређује посебну пажњу. Одећа књижевних јунака има, у зависности од самог дела и стваралачке епохе, различите функције.<sup>142</sup> У

---

<sup>142</sup> Истраживањем метафоричких и метонимичних значења одеће у књижевним делима српских писаца бавила се Драгана Вукићевић у тексту „Одело чини човека у књижевности” (в. Вукићевић 2021б: 519–536), а једним делом бавили смо се овом темом у роману *Зона Замфирове* Стевана Сремца (в. Козић, 2022).

Ранковићевим и Станковићевим романима функција одеће је разноврсна, при чему издвајамо неколико истакнутих улога:

(1) Друштвено-сталешка и регионална функција – када се посредством одеће сведочи о сталешком статусу јунака или о њиховом пореклу често на линији град-село (контраст у одевању између Софке и њене породице и газда Маркових, начин Станиног облачења и Арсино опомињање да није више у Пчињи) или о њиховој регионалности (Шумадија за Ранковићеве јунаке, Врање за Станковићеве јунаке).

(2) Психолошка функција одеће долази до изражаја када одећа има удела у карактеризацији јунака и у оцртавању њихових психолошких профила (нпр. Ђуричино ексцентрично одевање у *Горском цару* сведочи и о његовој ексцентричној и прекој нарави; Младеново облачење у *Газда Младену* упућује на његово прерано сазревање и преузимање нове породичне улоге након очеве смрти итд.).

(3) Симболичка функција која долази до изражаја када начин одевања или одела постаје симбол неког значајног догађаја у унутрашњем свету јунака или у односу са другим ликовима (нпр. ефенди Митино чишћење одела које симболички представља чишћење од преузимања одговорности над Софкином судбином, или пак подерани минтан који указује на ефенди Митину материјалну пропаст и симболички на његово губљење моћи, или пак Маркове чизме које Томча обува када напушта кућу након што први пут истуче Софку и сл.).

(4) Еротска функција одеће. Ролан Барт у *Фрагментима љубавног говора* управо одело вољеног/ вољене издваја као посебну фигуру коју одређује на следећи начин: „Сваки афекат који изазива или потхрањује одећа коју је субјект носио током љубавног сусрета или је носи с намером да заведе вољени субјект” (Барт 2015: 159). Одећа код Ранковића још увек није у великој мери искоришћена као део реторике завођења, нити као техника прикривеног приповедања о телу за којим се чезне, што ће бити случај у Станковићевој прози. Код Ранковића нема описа гибања, померања тела, дескрипције нагог или обученог тела у простору, тела које милују тканине, тела које се сређује, кити, облачи, а изостаје и опис утиска које посматрано тело оставља на посматрача. У том смислу, велики преокрет доноси проза Борисава Станковића – његов израз уводи нови, модернији и самосвеснији однос према телу, прелазећи границе дотадашње литерарне пристојности, при чему до изражаја долази еротска функција одеће.

У Ранковићевим и Станковићевим романима еротску функцију одеће можемо разврстати у неколико категорија.

Табела 7: еротска функција одеће

Еротска функција одеће
• Одећа = жељено тело
• Неуредно, прљаво одело = еротска одбојност или деструирани ерос
• Лепо одело/ чин улепшавања = еротска привлачност/ еротско завођење
• Описи свлачења или свучене и одложене одеће = визија нагог тела (реалног или замишљеног)

Најпре, (1) одећа постаје замена за тело тј. кроз приповедање о одећи приповеда се у ствари о жељеном телу и близини/ даљини или покретима тог тела. Један од карактеристичних примера присутан је у роману *Порушени идеали* када Љубомир посматра Јованкину кецељу која стоји близу његових колена чиме се сугерише близина њеног тела; слично је и када се у *Газда Младену* описује Јованкина одећа док трчи улицом или док се љуља која је у потпуности еротизована погледом јунака који је посматра или пак његовом имагинацијом. У ову групу сврставамо и опис Софкине колије, Марковог дара, којом је јунакиња огрнута приликом одласка у хамам у *Нечистој крви*. У наведеним случајевима реч је о извесној замени – посматрањем одеће у ствари се посматра тело, приповедањем о одећи, приповеда се о телу.

(2) Као следећу категорију издвајамо случајеве у којима се преко одела упућује на сексуалну неадекватност, незрелост или на уништени ерос. Овде сврставамо дескрипцију Гојка из *Сеоске учитељице* при чему до изражаја долази његова алкавост, неуредност, нетипичне родне особине што ће све доприносити Љубичином сексуалном незадовољству у њиховом браку и еротској одбојности коју развија према њему. Поред тога, сличан тип еротске функције одеће препознајемо у Станковићевој *Нечистој крви* када се описује Томчино одело на венчању, које му је велико и које га гута чиме се сугерише његова старосна, емотивна и сексуална незрелост. У *Нечистој крви* наилазимо и на примере када се запуштеном одећом сведочи о деструираном еросу приликом описа старе Софке на крају романа.

Са овим је повезана још једна варијанта (3) еротске функције када се оделом намерно истиче лепота јунака. Такво је Ђуричино одевање у *Горском цару*, када јунак у сваком смислу жели на себе да скрене пажњу села. У *Порушеним идеалима* Љубомир као гимназијалац у новом оделу замишља како би било лепо да га тако сређеног виде Мира и Милка. У овом примеру присутни су и елементи комике који леже у дисбалансу између јунакове представе о себи и реалности (овај дисбаланс пратиће Љубомира у готово свим сферама живота, а начин представљања ће ићи од комике до трагике јер се слика рађање и рушење јунакових идеала).

Међу Станковићевим јунацима највише примера улепшавања одећом налазимо у *Нечистој крви*. Многобројне су сцене у којима се описује Софкино облачење, затезање одеће, намештање одела и различитих делова тела (превасходно Софкиних груди), при чему је овакво одевање елемент свесног улепшавања јунакиње у циљу наглашавања и истицања физичке лепоте и изузетности. Са улепшавањем повезана је и одећа која има истовремену еротску и обредну функцију попут венчанице, која се у *Нечистој крви*, посредством Софкиног унутрашњег доживљаја преображава у тамницу односно окове који спутавају њено тело. У том случају постоји раскол између онога што одећа представља за субјекта који је носи и за оне који су посматрачи.

У романима Борисава Станковића присутне су и посебне две подврсте еротске функције одеће, које се односе на (1) описе свлачења, скидања одела, када се тело разоткрива погледима било у еротским фантазијама јунака или у реалности приче (када Младен замишља Јованку, када се Софка свлачи и додирује у *Нечистој крви*); (2) описе свучене одеће када одећа задржава топлоту и еротску енергију јунакиња које су је носиле (нпр. у роману *Певци* Софкина свучена одећа у девојачкој соби). Док се код Ранковића могу пронаћи трагови претходно наведених подврста еротске функције одеће, последње две категорије типично се ограничавају на прозу модерне, а у питању је поступак који је типичан за Борисава Станковића. Све што тело јунака дотакне, а посебно одећа коју ликови носе, задржава облик, мирис, топлоту тела јунака, односно упија њихову еротску енергију и задржава на себи трагове његовог/ њеног еротског бића тако да се ерос шири у све сегменте приповедачког света. Ова врста еротизације одеће и предмета карактеристичан је поступак за прозу Борисава Станковића, те се једним делом и у томе огледа његова круцијална улога у развоју реторике ероса у српској књижевности.

Пратећи различите елементе еротског писма у романескним остварењима Светолика Ранковића и Борисава Станковића постаје јасно да је ерос имао велику улогу како у изградњи ликова, тако и у наративном развоју приче у делима оба писца. На схватање ероса и на формирање еролика, као и на реторику ероса у романима изабраних аутора утицали су издвојени књижевни и културно-историјски фактори, као и поетички елементи – до изражаја долази смена поетичких парадигми на крају века, од знакова дезинтеграције реализма у Ранковићевој прози, ка елементима модерне и утирању пута за развој новог периода и књижевног осећања код Станковића.<sup>143</sup>

Поред издвојених и образложених појединачних сличности и разлика у имплементирању ероса и еротског дискурса у своја дела, можда најзначајнију разлику у разматрању ероса у романима ових писаца видимо у општој атмосфери и емотивном свету дела. Ослањајући се на монографију Недељке Бјелановић, *Наративни сентименти*,<sup>144</sup> стичемо утисак да је у Станковићевим романима ерос имао круцијалну улогу у „оцртавању емоционалног пејзажа приповедног” (Бјелановић 2022: 11). Док је у Ранковићевим романима еротско изузетно значајно за изградњу психолошких профила ликова, за њихову карактеризацију, као и за постављање конфликта у роману, те изградњу и/ или расплет приче, ерос ипак остаје једно од оруђа, помагача приповедача у представљању унутрашњих крахова јунака и свеопштем представљању животних ломова и порушених идеала, при чему је еротско неретко потиснуто или анулирано присуством чисто сексуалног, нагонског.

У Станковићевој прози ерос, поред значаја у изградњи ликова и приче, постаје конститутивни сегмент његових приповедачких светова. Било кроз потискивање, ослобађање, фрустрираност, недостижност, патњу, тугу – готово свака емоција у Станковићевим романима може се на неки начин довести у везу са еросом (у претходним поглављима било је речи о односу између ероса и туге, стида, страха, среће, лепоте, гађења итд.).

Овај велики и разноврсни спектар емоција у Станковићевим романима често се изражава посредством песме. Ово је димензија која изостаје из Ранковићевих романескних остварења. Управо посебан тон песама које Станковић укључује у своје књижевне светове доноси дах Истока, оријенталног ероса који лежи у звуцима, мелодији, мирисима, осећањима дерта и карасевдаха, којима се ипак, упркос болу, сведочи о лепоти живљења јер, заражен љубављу и еросом, чак је и *бол слadak* и *уздисање је слатко*. Отуд и довођење његовог књижевног стваралаштва у везу са севдалинкама и са турским утицајима који су на Врању живи не само у начину живота, већ и у погледима на свет, па самим тим се оцртавају и у културолошким представама ероса. Ту је један поглед, мирис еротичнији од додира, као што

<sup>143</sup> С једне стране, еротично је на нивоу приче прелажење границе које сами књижевни ликови извршавају, али еротичним се може одредити и прелажење границе у самом писању о забрањеним (табу) темама које извршавају Светолик Ранковић и Борисав Станковић (односно њихови приповедачи и/или имплицитни аутори), а на рецепцијском плану еротично је и само читање о оваквим (еро)догађајима. На овај начин читалачко искуство могло би се повезати са искуством ероса, читалачко узбуђење са еротским узбуђењем, при чему се тело текста и тело читаоца приближавају када се изађе из литературе и окрене ка читаоцу са књигом, која изазива одређене емотивне одговоре (в. Бјелановић, 2022). У постепеном довођењу приче ка врхунцу, а потом и у узбуђењу које прати писање и читање тога, лежи еротски принцип. Радост писања и читања, као и радост тумачења повезана је са уживањем које у својој бити садржи и нешто од еротског „слатко-горког” ишчекивања, жеље за открићем и уједно одлагањем краја приче, завршетка књиге.

<sup>144</sup> У наведеној монографији Недељка Бјелановић поставља теоријске основе за проучавање емоционалног поља наратива које би обухватало и емоције ликова, приповедача, стварног и имплицитног аутора, затим емотивни тон дела, као и рецепцијски емотивни одговор читалаца (в. Бјелановић 2022: 11).



је чин заједничког певања нпр. еротичнији од самог сексуалног чина. Ова рестриктивност јунака рефлектује се и на приповедачком плану, али не у виду елипси или метафоричко-алегоријског говора (што је неретко била тактика реалистичке прозе, присутна и у Ранковићевим делима), већ у специфичним поступцима еротизације саме приче – мењање ритма приповедања (убрзавање и успоравање, нагло прекидање), као и фокализацијских инстанци које еротско разоткривају. Еротика се испољава у наговештајима, траговима, слутњама што заправо омогућава веће, јаче присуство ероса у овим делима. Ерос се у Станковићевим романескним световима исказује у процесу скривања и постепеног разоткривања, слутње, ишчекивања, замишљања, одгађања жеље. Вечита љубавна чежња представља и стање вечитог ероса, он је вечно неостварен у чему лежи његова трагика, извор бола, али и његова лепота, дуготрајност и неуништивост.

## V ЗАКЉУЧНА РАЗМАТРАЊА

Уз увид у ранија проучавања поетичких одлика прозе Светолика Ранковића и Борисава Станковића, у дисертацији се системски пратило испољавање ероса у романима ових аутора.

Кроз три основне целине у дисертацији су се поредбеном еротолошком анализом најпре издвојиле поетичке одлике унутар опуса сваког писца (појединачни еротски светови у романима), а потом и у компаративном сагледавању (еротски свет јунака Ранковићевих романа према еротском свету јунака Станковићевих романа). Тумачење еротског се кроз све три целине спроводило на неколико нивоа: (1) кроз анализу и карактеризацију ероликава при чему су се издвојиле скице љубавника у Ранковићевим и Станковићевим романима; (2) кроз тумачење различитих представа и концепција ероса које су одређене поетичким, али и културно-историјским разлозима; (3) кроз издвајање и тумачење техника љубавног говора, различитих видова шифроване комуникације, међу којима је посебна пажња била посвећена невербалној комуникацији; (4) кроз тумачење стилских и нараторских поступака коришћених за описивање и испољавање еротског (употреба фокализације, скривених и виртуелних наратора, функција приповедачког коментара); (5) кроз сагледавање јунака као телесних бића, при чему се посебно тумачило како тело фигурише у тексту; (6) и на крају, кроз тумачење поетике простора који се пуни еротском енергијом.

У типолошком издвајању ероликава у Ранковићевим романима до изражаја је дошла велика разноврсност различитих модела љубавника, при чему је писац успешно прожимао карактеролошко и еротолошко – од преке и страсне природе Ђурице и концепта делије девојке у лику Станке из *Горског цара*, затим преко концепта донжуановског заводника (писар Пера), неадекватног и пасивног љубавника (Гојко) и идеализованог љубавника (Влајко) као три љубавна интереса главне јунакиње романа *Сеоска учитељица*, која сама садржи неке одлике фаталне жене, па све до неуспешно апстинентног љубавника оличеног у Љубомиру/ Леонтију и галерије епизодних ликова, насртљивих жена и похотних калуђера са којима ступа у контакт у роману *Порушени идеали*.

С друге стране, поглед на Станковићеве ероликове показао је једну дубљу повезаност еротског (које је потиснуто или слободно; уништено или негирано) са целокупном појавом јунака – од силине Марковог дивљег ероса, затим Томчине најпре еротске незрелости, преко еротске потчињености до садизма, од Софкине самосвести и заводљивости до њене еротске деструкције, или до делимичног или апсолутног потискивања ероса кроз ликове Стојана (*Певци*) и Младена (*Газда Младен*). Оба аутора приказују јунаке у сукобу – код Ранковића тај сукоб је спољашњи, његови ликови се супростављају друштву, породици, најчешће испаштајући услед сопствених погрешних избора и лоших одлука; код Станковића сукоб је интернализован што доводи до унутрашње располућености јунака која постаје извор деструкције или аутодеструкције. У питању је, дакле, знатно модернија позиција.

Пратећи различите концепцијске аспекте ероса у романима изабраних аутора до изражаја је дошло интересовање за однос између ероса и забране, затим проблематизација ероса у браку (представе еротско-брачне среће или пак еротско незадовољство у брачном животу: Софка и Томча у *Нечистој крви*, или топос боваризма у *Сеоској учитељици*), разматран је однос између ероса и моралног кода, ероса и танатоса, ероса и љубоморе, (ауто)деструкције и освете, затим одлике аутоеротике, знаци негације и потискивања ероса или немогућност еротске остварености. Велика пажња посвећена је женском еросу (кроз Ранковићеву Љубицу и Станковићеву Софку), али се указује и на репресивност патријархалног друштва преко мушког ероса посебно у ликовима Стојана (*Певци*) и Младена (*Газда Младен*),

али и газда Марка, ефенди Мите, Томче итд. (*Нечиста крв*). Док се у Ранковићевим романима тумачио и однос између еротике и комике, код Станковића је до изражаја дошао већи утицај оријенталног ероса, који је повезан и са песмама инкорпорираним у његовим романескним световима и исказаним осећањима љубавне чежње и жудње, дерта и севдаха.

Стилски и наративни поступци који су се користили у приказивању еротског код Светолика Ранковића су се најпре односили на скривене наративе (употреба елипси, празнине у тексту) или на такав избор фокализаторске инстанце која заузима јак етички став, док је код Борисава Станковића сам фокализатор неретко „заражен” еросом (нпр. када Младен посматра Јованку и еротизује њено плакање). Код оба аутора присутна је употреба виртуелних наратива (што је један вид модернизације српске прозе на шта је указала Снежана Милосављевић Милић), међутим док се код Ранковића у виртуелни наратив смештају недовољно одређени и неостварени идеали среће и љубави јунака, код Станковића виртуелни наративи најчешће представљају богате еротске фантазије, при чему су у актуализованом свету приче ретко присутни еродогађаји. Еротско готово у потпуности остаје у домену виртуелног, те се кроз неактуализованост истиче и трагика Станковићевих јунака. Док су код Ранковића присутне приповедачке технике знаци процеса модернизације, код Станковића виртуелни наративи, унутрашња фокализација и унутрашњи монолози постају конститутивни делови једног аутентичног сентимента и приповедачког света у чијем се центру налази ерос.

Проучавањем техника љубавног говора показало се да велику улогу има невербална комуникација, те је пажња била посвећена и физиолошким реакцијама јунака које су неретко одавале скривене, потиснуте жеље ликова с једне стране, док је с друге фокус био усмерен и ка хаптичким истраживањима тј. издвајању и категорисању различитих додира описаних у романима изабраних аутора и тумачењу њиховог књижевног представљања (од случајних додира руком, преко миловања, загрљаја, пољубаца, сексуалног односа, или пак удараца, злостављања). У складу са тим, Ранковићеви и Станковићеви јунаци сагледани су као телесна бића, при чему тело јунака постаје поприште различитих интернализованих сукоба (судар приватног и јавног).

Код Ранковића је присутна ограничена видљивост тела јунака – приказују се руке, очи, коса, лице, стас, али не и остали делови тела, док се у представљању физиолошких реакција јунака могу издвојити устаљене синтагме и фразе. Међутим, Ранковићев приповедач настоји да превазиђе баријере наметнуте литерарне пристојности, те се у роману *Порушени идеали* може издвојити покушај представљања сексуалног односа из визуре главног учесника. С друге стране, у Станковићевим романима изостају сцене сексуалног односа, али се приповедачевом оку откривају тела јунака, посебно женско тело – бедра, кукови, груди, врат, коса, надланице, стопала. Станковићев приповедач улази у девојачке собе, кревете, хамаме, сликајући тела ликова у простору, у додиру са намештајем, предметима, одећом, при чему се еротска енергија јунака шири на простор и обрнуто – тело јунака постаје тачка у којој се сакупљају, осећају и освешћују различите спољашње сензације. На овај начин и простор у Станковићевим романима добија израженију еротску функцију.

Циљ еротолошког читања романа *Горски цар*, *Сеоска учитељица* и *Порушени идеали* Светолика Ранковића, и романа *Нечиста крв*, *Газда Младен* и *Певци* Борисава Станковића у дисертацији био је да укаже на (1) значај који су имали различити начини означавања еротског у књижевном тексту на размеђи епоха с обзиром на гранични положај који ови писци заузимају; (2) да допринесе новом сагледавању индивидуалних поетика изабраних аутора и повезивању еротског и поетичког у њиховим романескним опусима; (3) да понуди један модел еротолошког приступа књижевном тексту.

Еротски светови у романима Светолика Ранковића и Борисава Станковића имају кључну улогу за тумачење и вредновање ових дела, при чему писање о еросу постаје писање о откривању (несагледаних) дубина бића и о потрази за лепотом и смислом егзистенције.

## Извори

Ранковић б.г.: Светолик Ранковић, *Целокупна дела*, књ. I–III, Београд: Издавачко предузеће „Народна просвета”.

Станковић 1983а: Борисав Станковић, *Нечиста крв*, Дела Борисава Станковића, књ. III, прир. Живорад Стојковић, Београд: „Светозар Марковић” – БИГЗ.

Станковић 1983б: Борисав Станковић, *Газда Младен; Певци*, Дела Борисава Станковића, књ. V, прир. Живорад Стојковић, Београд: „Светозар Марковић” – БИГЗ.

## Литература

Абот 2008: Elizabet Abot, *Istorija celibata*, prev. Zorica Đergović, Bojana Vujin, Nataša Karanfilović, Zia Gluhbegović, Beograd: Geopoetika.

Аврил 2013: Nikol Avril, *Rečnik ljubavne strasti*, prev. Olgica Stefanović, Beograd: Službeni glasnik.

Ајдачић 2000: *Erotsko u folkloru Slovena: zbornik radova*, прир. Dejan Ajdačić, Beograd: Stubovi kulture.

Ајдачић 2013: Дејан Ајдачић, *Еротославија: преображења Ероса у словенским књижевностима*, Београд: Издавачко предузеће Албатрос плус.

Алексић 2021: Милица Алексић, *Деца и млади у српској реалистичкој прози: докторска дисертација*, Ниш: Филозофски факултет Универзитета у Нишу.

Амон 1991: Filip Amon, „Diskurs podređen pravilima”, u: *Treći program*, Beograd: Radio Beograd, 85, str. 202–225.

Арсенијевић Митрић 2020: Јелена Арсенијевић Митрић, „Бревијар малих ствари у роману Гистава Флобера *Госпођа Бовари*”, у: *Српски језик, књижевност, уметност*: зборник радова са XIV међународног научног скупа одржаног на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу (25–27. X 2019), књ. 2, *Тако мале ствари: интимно у књижевности и култури*, ур. Драган Бошковић, Часлав Николић, Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, стр. 573–583.

Ахметагић 2011: Јасмина Ахметагић, *Прича о Нарцису злостављачу: злостављање и књижевност*, Београд: Службени гласник.

Бабовић 1976: Милосав Бабовић, „Светолик Ранковић и руски реалистички роман”, *Књижевна историја*, Београд, VIII, 31, стр. 399–418.

Бајац 2016: Љиљана Бајац, *Мотив отуђености у роману српске модерне: крај 19. и почетак 20. века: докторска дисертација*, Нови Сад: Филозофски факултет Универзитета у Новом Саду.

Барт 1975: Rolan Bart, *Zadovoljstvo u tekstu*, prev. Jovica Aćin, Niš: Gradina.

Барт 2015: Rolan Bart, *Fragmentsi ljubavnog govora*, prev. Goran Vojović, Loznica: Karpos.

Батај 1980: Žorž Bataj, *Erotizam*, Beograd: Beogradski izdavačko-grafički zavod.

Батлер 2001: Džudit Butler, *Tela koja nešto znače: o diskurzivnim granicama „pola”*, prev. Slavica Miletić, Beograd: Fabrika knjiga.

Батлер 2010: Džudit Butler, *Nevolja s rodом: feminizam i subverzija identiteta*, prev. Adriana Zaharijević, Loznica: Karpos.

Бахтин 1978: Mihail Bahtin, *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjeg veka i renesanse*, prev. Ivan Šop i Tihomir Vučković, Beograd: Nolit.

Башић 2021: Ивана Башић, *Љубавне нити: концепти љубави у европској и српској култури*, Београд: Етнографски институт САНУ.

Башлар 2005: Gaston Bašlar, *Poetika prostora*, prev. Frida Filipović, Čačak: Gradac.

Берђајев 2016: Nikolaj Berđajev, *Eros i ličnost: filozofija pola i ljubavi*, prev. Novica Janjušević, Novi Sad: Akademska knjiga.

Берсани 1991: Leo Bersani, „Realizam i strah od želje”, u: *Treći program*, Beograd: Radio Beograd, 85, str. 182–190.

Бјелановић 2022: Недељка Бјелановић, *Наративни сентименти: појмовно одијевање прозне емотивности*, Београд: Институт за књижевност и уметност.

Бодријар 1994: Жан Бодријар, *О завођењу*, Подгорица: Октоих; Приштина: „Григорије Божовић”.

Божих Синчук 2020: Милица Божих Синчук, *Ономастички слојеви и њихова дијалекатска подлога у књижевном делу Борисава Станковића: докторска дисертација*, Београд: Филолошки факултет Универзитета у Београду.

Бошковић 2018: Драган Бошковић, „Лутер VS. Тереза Авилска: раздируће настајање модернитета”, у: *Српски језик, књижевност и уметност: Зборник радова са XII међународног научног скупа одржаног на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу (27–28. X 2017)*, књ. II *Протестантизам*, Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, стр. 25–32.

Бошковић 2021: Драган Бошковић, „Београд: геокултурно и наратоурболошко средиште модерне српске књижевности”, у: *Куле и градови*, ур. Лидија Делић, Снежана Самарџија, Београд: Удружење фолклориста Србије: Балканолошки институт САНУ, стр. 495–514.

Браун 2012: Питер Браун, *Тело и друштво: мушкарци, жене и сексуално одрицање у раном хришћанству*, Београд: Слио.

Брукс 2000: Piter Bruks, „Telo i pripovedanje”, prev. Brana Miladinov, u: *Reč*, br. 57/3, mart, Beograd, str. 247–268 (<https://www.fabrikaknjiga.co.rs/rec-57-3/> 17. 02. 2024).

Бужињска 2009: Ana Bužinjska, „Feminizam”, u: Ana Bužinjska i Mihal Pavel, Markovski, *Književne teorije XX veka*, prev. Ivana Đokić, Beograd: Službeni glasnik, str. 427–480.

Булох 2004: Vern L. Buloh i Boni Buloh, *Seksualni stavovi*, prev. Ivana Pražić, Beograd: Fabrika knjiga.

Величковић 2001: Станиша Величковић, *Уметничка проза Светолика Ранковића*, Ниш: Филозофски факултет Универзитета у Нишу.

Велмар-Јанковић 2013: Светлана Велмар-Јанковић, „Зов са руба постојања (Светолик Ранковић)”, *Сродници*, Нови Сад: Издавачки центар Матице српске, стр. 177–203.

Винавер 1975: Станислав Винавер, „Бора Станковић и пусто турско”, *Критички радови Станислава Винавера*, прир. Павле Зорић, Нови Сад: Матица српска; Београд: Институт за књижевност и уметност, стр. 358–366.

Врховац 1899: Радивоје Врховац, „*Сеоска учитељица* роман, написао Светолик П. Ранковић, издање Задужбине Илије М. Коларца, Београд 1899”, у: *Бранково коло*, год. 5, бр. 26 (1. јул 1899), стр. 825–827.

Вукићевић 2003: Драгана Вукићевић, *Огледи о српском реализму*, Краљево: Народна библиотека „Стефан Првовенчани“.

Вукићевић 2011а: Драгана Вукићевић, „Реализам и приватност”, *Анархија текста: огледи о српској књижевности 19. века*, Београд: Службени гласник, стр. 5–23.

Вукићевић 2011б: Драгана Вукићевић, „Еротски криптограми”, *Анархија текста: огледи о српској књижевности 19. века*, Београд: Службени гласник, стр. 25–46.

Вукићевић 2011в: Драгана Вукићевић, „Алхемија тривијалног у комично у прози Стевана Сремца”, *Анархија текста: огледи о српској књижевности 19. века*, Београд: Службени гласник, стр. 183–200.

Вукићевић 2011г: Драгана Вукићевић, „Нови ерос у роману *Нечиста крв*”, у: *Нечиста крв Борисава Станковића сто година после (1910–2010)*: тематски зборник, ур. Сунчица Денић, Врање: Учитељски факултет Универзитета у Нишу, стр. 104–114.

Вукићевић 2014: Dragana Vukićević, „Kako reći i izbeći – erotska književnost u srpskoj nauci o književnosti”, у: *Riječki filološki dani: zbornik radova s Međunarodnoga znanstvenoga skupa Riječki filološki dani održanoga u Rijeci od 22. do 24. studenoga 2012*, Odsjek za kroatistiku Filozofskoga fakulteta sveučilišta u Rijeci, 261–270.

Вукићевић 2015: Драгана Вукићевић, „Скривени наративи”, *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, књ. 63, св. 2, стр. 505–519.

Вукићевић 2016: Драгана Вукићевић, „Еротолошки приступ српској прози 19. века”, у: *Савремено изучавање српског језика и књижевности и словенских језика као матерњих, инословенских и страних 2*, Београд: Савез славистичких друштава Србије, стр. 65–79.

Вукићевић 2017: Dragana Vukićević, „Erotsko kriptogramsko pismo i patrijarhalni svet”, у: *Romanoslavica*, vol. LII, no. 4, str. 118–128.

Вукићевић 2018: Драгана Вукићевић, „Пародија у српској реалистичкој прози”, *Поетика српског реализма: зборник радова*, ур. Душан Иванић и Драгана Вукићевић, Београд: Филолошки факултет Универзитета у Београду, стр. 55–93.

Вукићевић 2019: Драгана Вукићевић, „Метаморфичност смрти у роману *Нечиста крв Борисава Станковића*”, у: *Slavica Wratislaviensia CLXVIII*, AUWr No 3875, Wrocław, стр. 475–483.

Вукићевић 2020: Драгана Вукићевић, „Немогући, тромплејски читалац и његови рођаци”, *Књижевна историја*, год. 52, бр. 171, стр. 219–237.

Вукићевић 2021а: Драгана Вукићевић, *Бебе у постељици књижевности*, Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет.

Вукићевић 2021б: Драгана Вукићевић, „Одело чини човека у књижевности”, у: *Уметност и наука у примени: искуство и визија: зборник радова са Друге међународне*

конференције Факултета примењених уметности у Београду SmartArt, ур. Милан Просен и Данијела Димковић, Београд: Факултет примењених уметности, стр. 519–536.

Вукићевић; Иванић 2007: Драгана Вукићевић, Душан Иванић, *Ка поетици српског реализма*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.

Вулетић 2008: Александра Вулетић, *Брак у Кнежевини Србији*, Београд: Завод за уџбенике, 2008.

Вулетић; Мијаиловић 2005: Александра Вулетић, Јасна Мијаиловић, *Између посела и балова: живот у Србији у 19. веку*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.

Вученов 1981: Димитрије Вученов, *Трагом епохе реализма*, Крушевац: Багдала.

Вучковић 2014: Радован Вучковић, *Модерна српска проза: крај XIX и почетак XX века*, Београд: Службени гласник.

Гавриловић 1912: Андра Гавриловић, „Приповедач Светолик П. Ранковић: из Књижевних сећања”, у: *Бранково коло*, год. 18, бр. 7 (15. април 1912) стр. 199 – 202; бр. 8 (30. април 1912), стр. 231–235.

Глигорић 1970: Велибор Глигорић, „Светолик Ранковић”, *Српски реалисти*, Београд: Просвета, стр. 177–205.

Глушчевић 1975: Зоран Глушчевић, *Алфа и омега: књижевност и психологија несвесног*, Београд: Вук Караџић.

Глушчевић 1985: Зоран Глушчевић, „Психодинамички рад ероса у делима Борисава Станковића: јокаста комплекс”, *Књижевност: месечни часопис*, год. 40, бр. 7/8, стр. 1557–1568.

Говедарица 2020: Миланко Говедарица, *Смисао ероса и љубави*, Београд: Вулкан издаваштво д.о.о.

Гревс 1995: Robert Grevs, *Grčki mitovi*, prev. Gordana Mitrović-Omčikus, Beograd: Nolit.

Грујић 2015: Марија Грујић, *Род и култура фрагментарности: Нечиста крв и Газда Младен Борисава Станковића*, Београд: Институт за књижевност и уметност.

Грујић 2022: Марија Грујић, *Разумети Бору Станковића: проза интимних реалности*, Београд: Институт за књижевност и уметност.

Грчић, Савић 2013: Јован Грчић, Милан Савић, „Извештај књижевног одељења Матице српске о рукопису 'Сеоске учитељице’”, у: *Светолик Ранковић*, прир. Радослав Ераковић, антологијска едиција Десет векова српске књижевност, књ. 46, Нови Сад: Издавачки центар Матице српске, стр. 291–293.

Дамјанов 2005: Сава Дамјанов, „Рани еротски радови српске књижевности”, предговор у: *Граждански еротикон: еротске странице српске књижевности XVIII и почетка XIX века*, Нови Сад: STYLOS, стр. 5–15.

Дамјанов 2006: Сава Дамјанов, *Ерос и По(р)нос*, Београд: Народна књига – Алфа.

Дамјанов 2011: Сава Дамјанов, *Српски еротикон*, Београд: Службени гласник.

Делимо 1987: Žan Delimo, *Strah na Zapadu (od XIV do XVIII veka): opsednuti grad*, prev. Zoran Stanojević, Novi Sad: Književna zajednica Novog Sada – Dnevnik.



Делић 2016: Лидија Делић, „Ерос, лепо, секс, без љубави”, *Књижевна историја*, год. 48, бр. 159, стр. 37–58.

Делић 2021: Lidija Delić, „Morfologija narativa o fatalnim ženama: Andrić, Stanković, Matijević”, *Ljubav radi ljubavi: romantični ljubavni kod u južnoslavenskim književnostima*, ur. Ivana Brković, Zagreb: FF press, str. 195–214.

Деретић 1981: Јован Деретић, *Српски роман 1800–1950*, Београд: Нолит.

Деретић 2007: Јован Деретић, *Историја српске књижевности*, Београд: Sezam book.

Деретић 2010: Јован Деретић, „Еротско у делу Боре Станковића”, *Борисав Станковић у Врањском гласнику: зборник радова, прир. Сунчица Денић, Врање: Књижевна заједница Борисав Станковић*, стр. 189–192.

Диби 2007: Žorž Dibi, *Vreme katedrala*, Sremski Karlovci: Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.

Долежел 2008: Лубомир Долежел, *Хетерокосмика: фикција и могући светови*, Београд: Службени гласник.

Дучић 2001: Јован Дучић, *Моји сапутници: књижевна обличја*, прир. Новица Петковић, Београд: Рад; Подгорица: Октоих; Требиње: Дучићеве вечери поезије.

Ђинђић 2013: Марија Ђинђић, *Турцизми у савременом српском књижевном језику (семантичко-деривациона анализа): докторска дисертација*, Београд: Филолошки факултет Универзитета у Београду.

Ђорђевић 1930: Тихомир Ђорђевић, *Наш народни живот*, књ. 2, Београд: Издавачка књижарница Геце Кона.

Евола 1990: Julijus Evola, *Metafizika seksa I*, prev. Dubravka Rajh, Џаџак: Gradac.

Епштејн 2009: Михаил Наумович Епштејн, *Филозофија тела*, прев. Радмила Мечанин, Београд: Геопоетика.

Епштејн 2010: Mihail Epštejn, *Sola amore*, prev. Amra Latifić, Beograd: Centar za medije i komunikacije.

Епштејн 2012: Михаил Наумович Епштејн, *Филозофија љубави: љубав у пет димензија*, прев. Радмила Мечанин, Сремски Карловци: Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.

Ераковић 2013: Радослав Ераковић, „Хронологија”, у: *Светолик Ранковић*, прир. Радослав Ераковић, антологијска едиција Десет векова српске књижевност, књ. 46, Нови Сад: Издавачки центар Матице српске, стр. 275–276.

Ераковић 2019: Радослав Ераковић, „Танатолошка искушења даровитог српског реалисте”, *Дневник читалачких искушења*, Нови Сад: Матица српска, стр. 203–225.

Еритје 2003: Fransoaz Eritje, *Dve sestre i njihova mati: antropologija incesta*, Beograd: Biblioteka XX vek: Krug.

Живковић 1994: Драгиша Живковић, „Дезинтеграција реализма у српској књижевности с краја XIX века”, у: *Европски оквири српске књижевности*, књ. 5, Београд: Просвета, стр. 170–180.

Живковић 2019: Ана Живковић, *Слика у српском реализму (Историјскопоетичка студија)*, Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет.

Зерафа 1981: Mišel Zerafa, „Erotika, odnosno estetika”, u: *Goropadni eros: ogledi o erotizmu*, ur. Milan Komnenić, prev. Ljiljana Karadžić, Београд: Prosveta, str. 321–335.

Иванић 1984: Душан Иванић, „Мрсне приче или о опсценој народној прози”, поговор у: *Мрсне приче: еротска, содомијска и скатолошка народна проза. Прикупио, издао и коментарисао Фридрих Краус*, прир. Душан Иванић, Београд: Просвета, стр. 221–254.

Иванић 1990: Душан Иванић, *Модели књижевнога говора: из историје и поетике српске књижевности*, Београд: Нолит.

Иванић 1996: Душан Иванић, *Српски реализам*, Нови Сад: Матица српска.

Ивковић 2008: Наташа Ивковић, „Пред загонетком *Нечисте крви* Борисава Станковића”, у: *Годишњак катедре за српску књижевност са јужнословенским књижевностима*, Београд: Филолошки факултет, год. IV, стр. 163–190.

Ивковић 2011: Наташа Ивковић, „Тело у роману *Нечиста крв* Борисава Станковића”, *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, књ. LIX, св. 1, стр. 73–98.

Ивковић 2021: Наташа Ивковић, „Сакрални свет старих Врањанаца (Мотив свадбе у роману *Нечиста крв* Борисава Станковића)”, *Липар: часопис за књижевност, језик, уметност и културу*, год. XXII, бр. 74, стр. 29–44.

Јанковић 1951: Даница и Љубица Јанковић, *Народне игре VI*, Београд: Просвета.

Јеремић 1987: Љубиша Јеремић, *Трагички видови старијег српског романа*, Нови Сад: Београд: Књижевна заједница Новог Сада.

Јерков 2011: Александар Јерков, „Прича у пепелу и глувонеми говор”, у: *Нечиста крв Борисава Станковића сто година после (1910–2010)*: тематски зборник, ур. Сунчица Денић, Врање: Учитељски факултет Универзитета у Нишу, стр. 26–39.

Јеротић 2010: Владета Јеротић, „Еротско у делу Боре Станковића”, *Борисав Станковић у Врањском гласнику*: зборник радова, прир. Сунчица Денић, Врање: Књижевна заједница Борисав Станковић, стр. 180–188.

Јовановић 1971: Миљко Јовановић, *Људи слабе воље у делима Светолика Ранковића*, Београд: Обелиск.

Јовановић 1972: Ђорђе Јовановић, „Прави смисао Ранковићевог песимизма”, у: *Епоха реализма* (ур. Јован Христић), Српска књижевност у књижевној критици V, Београд: Нолит, стр. 141–155.

Јовановић 2014: Vladimir Jovanović, „Homoseksualnost i srpsko društvo u 19. veku”, u: *Међу нама: неспричане приче геј и лезбејских живота: зборник текстова*, Београд: Hartefakt Fond, str. 40–59.

Јовановић 2014: Јелена Јовановић, *Наративни поступци у романима српске модерне: докторска дисертација*, Ниш: Филозофски факултет Универзитета у Нишу.

Јовичић 1979: Владимир Јовичић, *Уметност Борисава Станковића*, Београд: Издавачка радна организација „Рад”.

Јунг 1978: Karl Gustav Jung, *Психолошки типови*, prev, Miloš N. Đurić, Novi Sad: Matica srpska.

Јусуфовић 2014: Весна Јусуфовић, *Еротграфија у српској књижевности XVIII и XIX века: докторска дисертација*, Нови Сад: Универзитет у Новом Саду.

Карановић 2002: Зоја Карановић, „Братско-сестрински инцест између хијерогамије и родоскрвног греха: на примеру песама које певају о намери цара Стефана да се ожени сестром”, у: *Књижевна историја*, 34, бр. 118, стр. 293–305.

Карановић; Јокић 2009: Зоја Карановић; Јасмина Јокић, *Смеховно и еротско у српској народној култури и поезији*, Нови Сад: Филозофски факултет.

Кастиља дел Пино 1982: Karlos Kastilja del Pino, „Seksualnost i vlast”, *Goropadni eros: ogledi o erotizmu*, прир. Милан Комненић, Београд: Prosveta, стр. 178–182.

Кашанин 1983: „Борисав Станковић: Врела крв”, у: *О Борисаву Станковићу*, прир. Живорад Стојковић, Београд: Београдски издавачко-графички завод.

Керкез 2006: Јелена Керкез, „Делија девојка – од ратнице до светице”, у: *Антологија Делија девојка*, прир. Јелена Керкез, Београд: Девет, стр. 13–32.

Козић 2022: Ана Козић, „Зона Замфирова: ка еротолошком читању”, у: *Савремена проучавања језика и књижевности: зборник радова са XIII научног скупа младих филолога Србије, одржаног 10. априла 2021. године*, Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, година XIII/ књ. 2, 2022, стр. 377–388.

Козић 2023: Ана Козић, „Комика и еротика у роману *Порушени идеали* Светолика Ранковића”, у: *Тезе и резимеи 53. Међународног научног састанка слависта у Вукове дане*, ур. Бошко Сувајџић, Александар Милановић, Београд: Међународни славистички центар на Филолошком факултету, стр. 42.

Комненић 1975: Милан Комненић, *Ерос и знак*, Београд: Просвета.

Копања 2020: Јована Копања, „Одећа, улепшавање и предметности које одређују Софкино тело у роману *Нечиста крв*”, у: *Српски језик, књижевност, уметност: зборник радова са XIV међународног научног скупа одржаног на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу (25–27. X 2019)*, књ. 2, *Тако мале ствари: интимно у књижевности и култури*, ур. Драган Бошковић и Часлав Николић, Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, стр. 331–342.

Копања; Савкић 2020: Јована Копања и Снежана Савкић, „Инцест као вид табуизиране сексуалности у роману *Нечиста крв* Борисава Станковића”, *Наслеђе: часопис за књижевност, језик, уметност, културу*, год. XVII, бр. 46, стр. 251–267.

Костић 1933: Александар Костић, *Сексуално у српској народној поезији*, Београд: Народна штампарија Мирко Дробац.

Костић 1983: Драгутин Костић, Критика о недовршеним романима, у: Борисав Станковић, *Газда Младен. Певци*, Дела Борисава Станковића, књ. 5, прир. Ж. Стојковић, Београд: „Светозар Марковић“: БИГЗ, стр. 281–286.

Кристева 2011: Julija Kristeva, *Ljubavne povesti*, прев. Мира Џиберна, Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.

Лазаревић 1937: Бранко Лазаревић, *Огледи*, Београд: Српска књижевна задруга.

Леовац 1978: Славко Леовац, „Светолик Ранковић”, у: *Портрети српских писаца XIX века*, Београд: Српска књижевна задруга, стр. 344–354.

Луман 2010: Никлас Луман, *Љубав као страст: прилог кодирању интимности*, прев. Лидија Топић, Сремски Карловци; Нови Сад: Издавачка књижевна Зорана Стојановића.

Максимовић 2011: Горан Максимовић, „Еротско у *Нечистој крви* Борисава Станковића”, *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, књ. LIX, св. 1, стр. 59–71.

Максимовић 2014: Горан Максимовић, „Видови еротског у *Нечистој крви* Борисава Станковића”, *Казивање града и други огледи*, Ниш: Филозофски факултет Универзитета у Нишу, 219–240.

Маринковић 2010: Душан Маринковић, *Поетика прозе Борисава Станковића*, Београд: Службени гласник.

Марковић 1978: Слободан Ж. Марковић, „Газда Младен у стваралаштву Борисава Станковића”, *Дело Боре Станковића у своме и данашњем времену*, Београд: МСЦ, MCMLXXVIII, стр. 133–139.

Матић 2019: Александра Матић, *Фолклорни обрасци у српској књижевности романтизма, авангарде и модрнизма: докторска дисертација*, Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет Универзитета у Крагујевцу.

Матицки 2006: Миодраг Матицки, „Севдалинке народне бисер – песме за певање Јанка Веселиновића”, *Књижевна историја*, књ. 38, бр. 128–129, стр. 11–22.

Матицки 2008: Миодраг Матицки, „Севдалинке као заједничка лирска форма балканских народа народа”, *Летопис Матице српске*, књ. 482, св. 4, 728–733.

Милашиновић 2015: Светлана Милашиновић, *Романескни јунак српске модерне између индивидуализма и патријархалности: докторска дисертација*, Нови Сад: Филозофски факултет Универзитета у Новом Саду.

Милић 2022: Јелена Милић, „Више од града: Београд у српској реалистичкој прози”, у: *Српски језик, књижевност, уметност: зборник радова са XVI међународног научног скупа одржаног на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу (29–30. X 2021)*, књ. 2, *Роман и град: 50 година "Романа о Лондону", 100 година "Уликса"*, ур. Драган Бошковић, Часлав Николић, Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, стр. 71–86.

Милосављевић Милић 2001: Снежана Милосављевић Милић, *Оквирни облици у српском реалистичком роману*, Београд: Чигоја штампа.

Милосављевић Милић 2011: Снежана Милосављевић Милић, „Наративни поступци у роману *Нечиста крв* Борисава Станковића”, у: *Нечиста крв Борисава Станковића сто година после (1910–2010): тематски зборник*, ур. Сунчица Денић, Врање: Учитељски факултет Универзитета у Нишу, стр. 183–197.

Милосављевић Милић 2013а: Снежана Милосављевић Милић, „Патнички триптих – јунакиње српског реалистичког романа”, *Фигуре читања*, Београд: Службени гласник, стр. 53–76.

Милосављевић Милић 2013б: Снежана Милосављевић Милић, *Отпори и прекорачења: поетика приповедања Боре Станковића*, Ниш: Филозофски факултет Универзитета у Нишу.

Милосављевић Милић 2016: Snežana Milosavljević Milić, *Virtuelni narativ: ogledi iz kognitivne naratologije*, Niš: Filozofski fakultet; Sremski Karlovci; Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.

- Милошевић 1990: Никола Милошевић, *Негативни јунак*, Београд: Белетра.
- Митропан 1979: Петар Митропан, „О руском утицају на Светолика Ранковића”, у: *Летопис Матице српске*, год. 155, књ. 424, св. 4, октобар 1979, стр. 1024–1032.
- Младеновић 2010: Оливера Младеновић, „Бора Станковић и орска традиција”, *Борисав Станковић у Врањском гласнику: зборник радова*, прир. Сунчица Денић, Врање: Књижевна заједница „Борисав Станковић”, стр. 46–63.
- Најдановић 1973: Милорад Најдановић, *Жута гоића у српској књижевности*, Београд: Нолит.
- Најдановић 2010: Милорад Најдановић, „Оријентални колорит у ширем спектру локалне боје у стваралаштву Борисава Станковића, Светозара Ћоровића и Алексе Шантића”, у: *Борисав Станковић у Врањском гласнику: зборник радова*, прир. Сунчица Денић, Врање: Књижевна заједница „Борисав Станковић”, стр. 330–376.
- Николић 2020: Јована Николић, *Еротизам у књижевном стваралаштву Борисава Станковића: докторска дисертација*, Нови Сад: Универзитет у Новом Саду.
- Нојман 2015: Erih Nojman. *Amor i psiha: psihički razvoj ženskog*, Београд: Fedon.
- Палавестра 1961: Предраг Палавестра, „Субјективно и објективно у делу Светолика Ранковића”, *Књижевност и језик*, год. 8, бр. 3, Београд, стр. 307–314.
- Палавестра 2013: Предраг Палавестра, *Историја модерне српске књижевности*, Београд: Службени гласник.
- Паља 2002: Kamil Palja, *Seksualne persone: umetnost i dekadencija od Nefertiti do Emili Dickinson*, Београд: Zeptr Book World.
- Пандуревић 2011: Јеленка Пандуревић, „О епским ратницама и хајдучицама, или о игри идентитета у спрској народној епизици”, у: *Српски језик, књижевност, уметност: зборник радова са V међународног научног скупа одржаног на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу (29–30. X 2010)*, књига 2: *Жене: род, идентитет, књижевност*, ур. Драган Бошковић, Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет: Скупштина града, стр. 21–31.
- Пандуревић 2020: Јеленка Пандуревић, *Фолклорни еротикон. Еротика и поетика српских народних пјесама*, Вишеград: Андрићев институт.
- Панић 1985: Vladislav Panić, *Psihoanaliza Nečiste krvi*, Zagreb: Medicinska knjiga.
- Панић Мараш 2009: Јелена Панић Мараш, *Град и страст: натуралистички елементи у српском модерничком роману*, Београд: Службени гласник.
- Пантовић 2017: Катарина Пантовић, „Психолошки и нараторолошки аспекти мотива сувишне жене у романима *Сеоска учитељица* и *Нечиста крв* Борисава Станковића”, у: *Zbornik za jezike i književnosti Filozofskog fakulteta u Novom Sadu*, Novi Sad: Filozofski fakultet, стр. 255–273.
- Пејчић 2014: Александар Пејчић, „Метонимије урбаног света: приповетке Светолика Ранковића“, *Свет у књижевности – књижевност у свету. Наука и савремени Универзитет 1*, Ниш: Филозофски факултет, стр. 73–86.
- Петковић 1982: Новица Петковић, „Књижевни свет Борисава Станковића”, поговор у: *Борисав Станковић, Газда Младен*, прир. Новица Петковић, Београд: Нолит.

Петковић 1988: Новица Петковић, *Два српска романа: студије о Нечистој крви и Сеобама*, Београд: Народна књига.

Петров 2021: Александар Петров, *Еротика и књижевност (српска и светска): крај XIX и почетак XX века*, Вишеград: Андрићев институт.

Петровић 1898: Урош Петровић, „Београдска писма”, *Младост: смотра за модерну књижевност и умјетност*, Беч, бр. 5, стр. 243–246.

Петровић 1899: Урош Петровић, „Светолик Ранковић професор и књижевник”, у: *Звезда: породични лист*, Београд, год. III, бр. 35, стр. 280.

Петровић 2005: Предраг Петровић, „Станковићев роман о страху (*Газда Младен*)”, у: *Научни састанак Слависта у Вукове дане*, 34/2, Београд: Међународни славистички центар на Филолошком факултету, стр. 245–253.

Петровић 2021: Предраг Петровић, „Станковићев роман о лепоти”, *Хоризонти модерностичког романа*, Београд: Чигоја штампа, стр. 33–55.

Пешикан Љуштановић 2008а: Љиљана Пешикан Љуштановић, „Борисав Станковић – између традиције и модерности”, у: Борисав Станковић, *Изабрана дела*, прир. Љиљана Пешикан Љуштановић, Сремски Карловци; Нови Сад: Издавачка књижевница Зорана Стојановића, стр. 5–47.

Пешикан Љуштановић 2008б: Љиљана Пешикан Љуштановић, „Хронологија живота и рада Борисава Станковића”, у: Борисав Станковић, *Изабрана дела*, прир. Љиљана Пешикан Љуштановић, Сремски Карловци; Нови Сад: Издавачка књижевница Зорана Стојановића, стр. 395–400.

Пилиповић 2016: Јелена Пилиповић, *Ка лепоти: еротолошко читање Сапфине поезије*, Нови Сад: Академска књига.

Питулић 2011: Валентина Питулић, *Трагом архетипа: од усмене ка писаној речи*, Београд: Друштво за српски језик и књижевност Србије.

Платон 2000: Platon, *Kratil, Teetet, Sofist, Državnik*, Beograd: Plato.

Поповић 2001: Јустин Поповић, *Тумачење Светог Еванђеља по Јовану: Тумачење Посланица св. Јована Богослова: у част и спомен 2000 година хришћанства и 800 година манастира Хиландара и 20 година блаженог упокојења оца Јустина*, Београд: наследници оца Јустина: Ваљево: Манастир Ћелије.

Прац 1974: Mario Prac, *Agonija romantizma*, Beograd: Nolit.

Принс 2011: Džerald Prins, *Naratološki rečnik*, prev. Brana Miladinov, Beograd: Službeni glasnik.

Радуловић, 2009: Немања Радуловић, *Слика света у српским народним бајкама*, Београд: Институт за књижевност и уметност.

Раичевић 2013: Горана Раичевић, „Ерос и жртва у српској модерни: колективистички и индивидуалистички принцип у делу Милана Ракића и Борисава Станковића”, у: *Зборник у част Марији Клеут*, ур. Светлана Томин, Љиљана Пешикан Љуштановић, Наташа Половина, Нови Сад: Филозофски факултет, стр. 497–514.

Раичевић; Ераковић 2011: Gorana Raičević, Radoslav Eraković, „Fenomen krize identiteta u srpskom romanu 19. i 20. veka”, у: *Slavistička revija*, 59, str. 373–383.

Рајичић Перић 2020: Светлана Рајичић Перић, „Ars erotica и Scientia sexualis у литератури и приватном/ јавном простору живота”, у: *Српски језик, књижевност, уметност*: зборник радова са XIV међународног научног скупа одржаног на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу (25–27. X 2019), књ. 2, *Тако мале ствари: интимно у књижевности и култури*, ур. Драган Бошковић, Часлав Николић. Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет.

Ранковић 1895: Светолик Ранковић, *Свештеник и учитељ: њихови односи и задаци у народу. Светосавски говор у Нишкој учитељској школи Светолика П. Ранковића, професора*, Ниш: Прва нишка штампарија Ж. Радовановића.

Ружмон 2011: Дени де Ружмон, *Љубав и Запад*, Београд: Службени гласник.

Саид 2008: Edvard Said, *Orijentalizam*, прев. Drinka Gojković, Београд: Књиžара XX век: Књиžара Krug.

Саџак 2001: Младенко Саџак, *Натуралистички наративни модели у српској прози између реализма и модерне*, Београд: Чигоја штампа.

Свенсен 2004: Laš Fr. N. Svensen, *Filozofija dosade*, Београд: Георетика.

*Свето писмо Старога и Новога завјета*, Стари завјет прев. Ђура Даничић, Нови завјет прев. Вук Стеф. Карацић, Београд: Издање Британског и иностраног библијског друштва, б.г.

Симоновић 1968: Риста Симоновић, *Живот и књижевно дело Борисава Станковића*, Врање: Библиотека Државног архива.

Скерлић 2000: Јован Скерлић, *Писци и књиге 3, Студије*, изабрао и приредио Јован Пејчић, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.

Скерлић 2006: Јован Скерлић, *Историја нове српске књижевности*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.

Слапшак 2006: Svetlana Slapšak, *Ženske ikone antičkog sveta*, Београд: Biblioteka XX век: Књиžара Krug.

Соловјов 1988: Vladimir Solovjov, *Smisao ljubavi*, прев. Ljiljana Jovanović, Београд: Sfairos

Стевановић б.г.: Павле Стевановић, „Светолик П. Ранковић – Живот и рад”, предговор у: Светолик Ранковић, *Целокупна дела*, књ. III, прир. Павле Стевановић и Урош Џонић, Београд: Издавачко предузеће „Народна просвета”, стр. IX–XXXVI

Стојановић 2007: Olga Stojanović, „Funkcija ljubavi u okviru naturalističke poetike determinizma Svetolika Rankovića”, у: *Darstellung der Liebe in bosnischer, kroatischer und serbischer Literatur. Von der Renaissance ins 21. Jahrhundert: Prikazi ljubavi u bosanskoj, hrvatskoj i srpskoj književnosti. Od renesanse do danas*. Hrsg. Robert Hodel. Peter Lang, s. 121-132. – Slavische Literaturen, 38, str. 145–157.

Стојановић Пантовић 2011: Бојана Стојановић Пантовић, „Топос боваризма у јужнословенским књижевностима на прелазу из реализма у модернистичку епоху”, *Распони модернизма: упоредна читања српске књижевности*, Нови Сад: Академска књига, стр. 60–74.

Ћосић 2002: Бранимир Ћосић, „Борисав Станковић”, *Десет писаца – десет разговора*, прир. Јован Пејчић, Бор: Народна библиотека, стр. 27–38

Ђуковић 2015: Милица Ђуковић, „Инстанце фокализације и наративне технике у *Госпођи Бовари* Гистава Флобера и *Сеоској учитељици* Светолика Ранковића”, у: *Савремена проучавања језика и књижевности*: зборник радова са VI научног скупа младих филолога Србије, одржаног 22. марта 2014. године на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу. Књ. 2, Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, стр. 113–124.

Филиповић 1983: Вук Филиповић, Критика о недовршеним романима, у: Борисав Станковић, *Газда Младен; Певци*, Дела Борисава Станковића, књ. 5, прир. Живорад Стојковић, Београд: „Светозар Марковић”: БИГЗ, стр. 291–296.

Фројд 1969: Sigmund Frojd, *Uvod u psihoanalizu*, prev. Borislav Lorenc, Novi Sad: Matica srpska.

Фројд 2009: Sigmund Frojd, *O seksualnoj teoriji; Totem i tabu*, Novi Sad: Akademska knjiga.

Фројд 2018: Sigmund Frojd, *Tumačenje snova*, Beograd: Kosmos izdavaštvo; Podgorica: Nova knjiga.

Фром 2017: Erih From, *Umeće ljubavi*, prev. Dejana Burzan, Beograd: Vulkan.

Фуко 1988а: Mišel Fuko, *Istorija seksualnosti: korišćenje ljubavnih uživanja*, prev. Ana Jovanović-Kralj, Beograd: Prosveta.

Фуко 1988б: Mišel Fuko, *Istorija seksualnosti: staranje o sebi*, prev. Branko Jelić, Beograd: Prosveta.

Хазм Ал-Андалуси 1962: Ибн Хазм Ал-Андалуси, *Голубичин ђердан или о љубави и о љубавницима*, прир. Гордана Стојковић и Александар Бадњаревић, Нови Сад: Матица српска.

Хамовић 2016: Драган Хамовић, *Пут ка усправној земљи: модерна српска поезија и њена културна самосвест*, Београд: Институт за књижевност и уметност.

Ходел 2009: Robert Hodel, *Diskurs srpske moderne*, Beograd: Filološki fakultet: Institut za književnost i umetnost: Čigoja štampa.

Цвијић 2006: Јован Цвијић, *Психичке особине Јужних Словена*, Београд: Српска књижевна задруга.

Чајкановић 1994: Веселин Чајкановић, *Речник српских народних веровања о биљкама*, Београд: Српска књижевна задруга: Београдски издавачко-графички завод: Просвета.

Чолак 2009: Бојан Чолак, *Роман патријархалне културе*, Београд: Институт за књижевност и уметност.

Чолак 2013: Бојан Чолак, *Модели представљања патријархалног друштва у прози српске модерне: докторска дисертација*, Београд: Филолошки факултет Универзитета у Београду.

Шаровић 2018: Марија Шаровић, *Вештица: културно-историјски контекст*, Београд: Институт за књижевност и уметност.

Шевић 1898: Милан Шевић, „*Горски цар*, написао Светолик П. Ранковић”, у: *Бранково коло*, књ. 4, св. 6, Сремски Карловци, стр. 188–191.

Шкорић 2004: Марко Шкорић, „Биосоцијалне теорије инцест табуа”, у: *Социолошки преглед*, vol. XXXVIII, no. 4, стр. 527–559



Шмаус 1932: Алојз Шмаус, „Романи Светолика Ранковића”, у: *Записи*, књ. 10, св. 2, Цетиње, стр. 3–12.

Шоп 1982: Иван Шоп, *Исток у српској књижевности*, Београд: Институт за књижевност и уметност.

#### Литература на страним језицима

Baldick 2001: Chris Baldick, *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*, New York: Oxford University Press Inc.

Boyar, Fleet 2010: Ebru Boyar and Kate Fleet, *A Social History of Ottoman Istanbul*, New York: Cambridge University Press.

Brooks 1993: Peter Brooks, *Body Work: Object of Desire in Modern Narrative*, London: Harvard University Press; Cambridge, Massachusetts.

Carson 1986: Anne Carson, *Eros the Bittersweet, An Essay*, United Kingdom: Princeton University Press, Guildford, Surrey.

Chevallier 2013: Flore Chevallier, *The Body of Writing: An Erotics of Contemporary American Fiction*, The Ohio State University Press.

Chevrestt 2020: Zamira Chevrestt, “A Public Space for Muslim Women: The Hammams”, *Mundi: Global Studies Society Undergraduate Research Journal*, Vol. 1 No. 1: Global Connections, pp. 1–12. <https://tuljournals.temple.edu/index.php/mundi/article/view/373> (22. Feb. 2024).

Cirlot 1992: Juan-Eduardo Cirlot, *Diccionario de Símbolos*, Barcelona: Editorial Labor S.A.

Cryle 2001: Peter Maxwell Cryle, *The Telling of the Act: Sexuality as Narrative in Eighteenth- and Nineteenth-Century France*, Newark: University of Delaware Press; London: Associated University Presses.

Herman 2004: David Herman, *Story Logic: Problems and Possibilities of Narrative*, Lincoln and London: University of Nebraska Press.

Hogan 2011: Patrick Colm Hogan, *Affective Narratology: The Emotional Structure of Stories*, University of Nebraska Press.

Jacobsen, Petersen 2019: *Exploring Grief: Towards a Sociology of Sorrow*, ed. by Michael Hviid Jacobsen, Anders Petersen, London: Routledge.

Lakoff; Johnsen 2003: George Lakoff and Mark Johnsen, *Metaphors we live by*, London: The university of Chicago press.

Lewis et al. 2008: *Handbook of Emotions*, ed. by Michael Lewis, Jeannette M. Haviland-Jones, and Lisa Feldman Barrett, New York: The Guilford Press.

*Oxford Dictionary of English Language*:  
<https://www.oed.com/viewdictionaryentry/Entry/255554>, 23. 12. 2024.

Pasin 2016: Burkay Pasin, “A Critical Reading of The Ottoman-Turkish Hammam as a Representational Space of Sexuality”, *Metu Journal of The Faculty of Architecture*, 33, 2, pp. 121–138.

Pennanen 2010: Risto Pekka Pennanen, “Melancholic Airs of the Orient – Bosnian Sevdalinka Music as an Orientalist and National Symbol”, *Studies across Disciplines in the Humanities and Social Sciences* 9, Helsinki: Helsinki Collegium for Advanced Studies, pp. 76–90.

Prince 1992: Gerald Prince, *Narrative as Theme: Studies in French Fiction*, United States of America: University of Nebraska Press.

Ryan 1991: Marie-Laure Ryan, *Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory*, Indiana: University Bloomington & Indianapolis Press.

Ryan 2001: Marie-Laure Ryan, *Narrative as Virtual Reality*, Baltimore: The Johns Hopkins University Press.

Ryan: Marie-Laure Ryan, “Possible Worlds”, in: Hühn, Peter et al. (eds.): *The living Handbook of Narratology*, Hamburg: Hamburg University (URL = <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/possible-worlds> [view date:16 March 2023]).

Sweet 2019: Paige L. Sweet, “The Sociology of Gaslighting”, *American Sociological Review*, vol. 84, no. 5, pp. 851–875. (JSTOR, <https://www.jstor.org/stable/48602118>. 2 Aug. 2022).

Toolan: Michael Toolan, “Coherence”, in: Hühn, Peter et al. (eds.): *The living Handbook of Narratology*, Hamburg: Hamburg University (URL = <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/coherence> [view date:19 Apr 2023]).

Weiss 1998: Michael Weiss, “Erotica: On the Prehistory of Greek Desire”, in: *Harvard Studies in Classical Philology*, Vol. 98. (1998), pp. 31-61. (JSTOR, <http://links.jstor.org/sici?sici=0073-0688%281998%2998%3C31%3AEOTPOG%3E2.0.CO%3B2-7> 17. Feb. 2024).

## Биографија аутора

Ана Козић је рођена 1992. године у Пожаревцу. Основне и мастер академске студије завршила је на Филолошком факултету Универзитета у Београду, на студијском програму Српска књижевност и језик. Докторске академске студије уписала је 2017. године, а 2020. је пријавила тему докторске дисертације „Ерос у романима Светолика Ранковића и Борисава Станковића”. Добитница је награде из фонда Радмила Поповић за најбољи дипломски рад из српске књижевности XX века, награде „Проф. др Радмила Милентијевић”, Похвале Филолошког факултета Универзитета у Београду за изузетан успех у току студија (2015. и 2023. године), а освојила је и друго место на књижевном конкурсју „Доситејево златно перо”.

Од 2018. године била је ангажована као истраживач-приправник на пројекту *Поетика српског реализма* на Филолошком факултету Универзитета у Београду. Од јануара 2022. године ради као истраживач-сарадник у Институту за књижевност и уметност, на научном одељењу *Српска књижевност и културна самосвест*. Учествовала је на бројним научним скуповима и конференцијама, објављује радове у научним публикацијама и периодици.

## Изјава о ауторству

Име и презиме аутора Ана Козић

Број досијеа 17071/Д

### Изјављујем

да је докторска дисертација под насловом

Ерос у романима Светолика Ранковића и Борисава Станковића

- резултат сопственог истраживачког рада;
- да дисертација ни у целини ни у деловима није била предложена за стицање дипломе студијских програма других високошколских установа;
- да су резултати коректно наведени и
- да нисам кршио/ла ауторска права и користио/ла интелектуалну својину других лица.

### Потпис аутора

У Београду, \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

## **Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторског рада**

Име и презиме аутора Ана Козић

Број досијеа 17071/Д

Студијски програм Језик, књижевност, култура (ДАС модул Српска књижевност)

Наслов рада Ерос у романима Светолика Ранковића и Борисава Станковића

Ментор проф. др Драгана Вукићевић

Изјављујем да је штампана верзија мог докторског рада истоветна електронској верзији коју сам предао/ла ради похрањивања у **Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду**.

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци за добијање академског назива доктора наука, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада.

Ови лични подаци могу се објавити на мрежним страницама дигиталне библиотеке, у електронском каталогу и у публикацијама Универзитета у Београду.

**Потпис аутора**

У Београду, \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

## Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитетску библиотеку „Светозар Марковић“ да у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду унесе моју докторску дисертацију под насловом:

Ерос у романима Светолика Ранковића и Борисава Станковића

---

---

која је моје ауторско дело.

Дисертацију са свим прилозима предао/ла сам у електронском формату погодном за трајно архивирање.

Моју докторску дисертацију похрањену у Дигиталном репозиторијуму Универзитета у Београду и доступну у отвореном приступу могу да користе сви који поштују одредбе садржане у одабраном типу лиценце Креативне заједнице (Creative Commons) за коју сам се одлучио/ла.

1. Ауторство (CCBY)
2. Ауторство – некомерцијално (CCBY-NC)
3. Ауторство – некомерцијално – без прерада (CC BY-NC-ND)
- 4. Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима (CCBY-NC-SA)**
5. Ауторство – без прерада (CCBY-ND)
6. Ауторство – делити под истим условима (CCBY-SA)

(Молимо да заокружите само једну од шест понуђених лиценци.

Кратак опис лиценци је саставни део ове изјаве.)

**Потпис аутора**

У Београду, \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

1. Ауторство. Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце, чак и у комерцијалне сврхе. Ово је најслободнија од свих лиценци.
2. Ауторство – некомерцијално. Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела.
3. Ауторство – некомерцијално – без прерада. Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, без промена, преобликовања или употребе дела у свом делу, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела. У односу на све остале лиценце, овом лиценцом се ограничава највећи обим права коришћења дела.
4. Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима. Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце и ако се прерада дистрибуира под истом или сличном лиценцом. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела и прерада.
5. Ауторство – без прерада. Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, без промена, преобликовања или употребе дела у свом делу, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца дозвољава комерцијалну употребу дела.
6. Ауторство – делити под истим условима. Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце и ако се прерада дистрибуира под истом или сличном лиценцом. Ова лиценца дозвољава комерцијалну употребу дела и прерада. Слична је софтверским лиценцама, односно лиценцама отвореног кода.