



УНИВЕРЗИТЕТ У НОВОМ САДУ
ФИЛОЗОФСКИ ФАКУЛТЕТ
СРПСКИ ЈЕЗИК И КЊИЖЕВНОСТ
(модул: књижевност)

**ЕРОТИЗАМ У КЊИЖЕВНОМ
СТВАРАЛАШТВУ БОРИСАВА
СТАНКОВИЋА**

ДОКТОРСКА ДИСЕРТАЦИЈА

Ментор: Проф. др Сава Дамјанов

Кандидат: Јована Николић

Нови Сад, 2021. године

УНИВЕРЗИТЕТ У НОВОМ САДУ

ФИЛОЗОФСКИ ФАКУЛТЕТ

KLJUČNA DOKUMENTACIJSKA INFORMACIJA

Redni broj: RBR	
Identifikacioni broj: IBR	
Tip dokumentacije: TD	Monografska dokumentacija
Tip zapisa: TZ	Tekstualni štampani materijal
Vrsta rada (dipl., mag., dokt.): VR	Doktorska disertacija
Ime i prezime autora: AU	ma Jovana M. Nikolić
Mentor (titula, ime, prezime, zvanje): MN	Prof. dr Sava Damjanov, redovni profesor
Naslov rada: NR	„Erotizam u književnom stvaralaštvu Borisava Stankovića”
Jezik publikacije: JP	srpski
Jezik izvoda: JI	srpski / engleski
Zemlja publikovanja: ZP	Srbija
Uže geografsko područje: UGP	Novi Sad
Godina: GO	2021.
Izdavač: IZ	autorski reprint
Mesto i adresa: MA	Dr Zorana Đinđića 2 21000 Novi Sad

Fizički opis rada: FO	(11 poglavlja / 532 stranice / 0 slika / 0 grafikona / 227 referenci / 0 priloga)
Naučna oblast: NO	Filološke nauke (Srpska i južnoslovenske književnosti sa teorijom književnosti, Srpska moderna, Erotologija)
Naučna disciplina: ND	Srpska književnost Erotologija
Predmetna odrednica, ključne reči: PO	Borisav Stanković, srpska moderna, erotizam, telo, psihoanaliza
UDK	821.163.41.09 Stanković B.
Čuva se: ČU	FILOZOFSKI FAKULTET, Centralna Biblioteka
Važna napomena: VN	
Izvod: IZ	Borisav Stanković, pisac koji se našao na raskršću dvaju epoha, predstavlja prekretnicu u srpskoj književnoj tradiciji u domenu erotskog. Analizom relevantnih pripovedaka, romana i drama, koje po tipologiji likova, njihovoj psihologizaciji, unutrašnjoj dinamici radnje i naturalističkoj predstavi ljudskih nagona i izopačenosti predstavljaju prve odjeke srpskog modernizma, a po specifičnim osobenostima mogu se dovesti u vezu sa fenomenom erotizma, daje se uvid u kulturološke promene koje su u vezi sa doživljajem erotskog i seksualnog. Odnos društva prema erotskom i seksualnom, od preteranih sloboda u ispoljavanju seksualnog nagona do tabuisanja teme seksualnosti, uslovljava razvoj srpske erotske književnosti. Interaktivni dijalog između pojedinca i društva koji je predstavljen u Stankovićevom delu zapravo oslikava različite vidove sukoba: ličnog i kolektivnog, želja i mogućnosti, Id-a i Ega, prošlog i sadašnjeg, živog i umrlog.
Datum prihvatanja teme od strane NN veća: DP	

Datum odbrane: DO	
Članovi komisije: (ime i prezime / titula / zvanje / naziv organizacije / status) KO	predsednik: član: član:

University of Novi Sad

Key word documentation

Accession number: ANO	
Identification number: INO	
Document type: DT	Monograph documentation
Type of record: TR	Textual printed material
Contents code: CC	Doctoral dissertation
Author: AU	Jovana M. Nikolić, MA
Mentor: MN	Sava Damjanov, PhD
Title: TI	Erotic elements in Borisav Stankovic's literature
Language of text: LT	Serbian
Language of abstract: LA	English / Serbian
Country of publication: CP	Serbia
Locality of publication: LP	Novi Sad
Publication year: PY	2021.
Publisher: PU	Author's reprint
Publication place: PP	Dr Zorana Đinđića 2 21000 Novi Sad

Physical description: PD	
Scientific field SF	Philology (Serbian Literature with Theory of Literature, Serbian Modern, Erotology)
Scientific discipline SD	Serbian Literature Erotology
Subject, Key words SKW	Borisav Stanković, Serbian modernism, eroticism, body, psychoanalysis
UC	
Holding data: HD	The Faculty of Philosophy
Note: N	
Abstract: AB	<p>Borisav Stanković, the writer who found himself on the crossroads of two epochs, represents a turning point in traditional Serbian literature in the domain of erotica. Many cultural changes related to perceiving the erotic and the sexual can be noticed by analysing relevant stories, novels and dramas. More accurately said, it is about the works, which by the typology of the characters, their characterisation, inner dynamics of the action and naturalistic representation of human instincts and depravity stand to be the first signs of Serbian modernism, and, by specific peculiarities, the phenomena of erotism.</p> <p>The society's attitude towards the erotic and the sexual, from excessive freedoms of showing sexual instinct to tabooing topics of sexuality, conditions the development of Serbian erotic literature. Interactive dialogue between the individual and the society, demonstrated in Stankovic's piece, actually pictures various conflicts: the conflict between the personal and the collective, wishes and possibilities, id and ego, the past and the present, the existing and the gone.</p>
Accepted on Scientific Board on: AS	

Defended: DE	
Thesis Defend Board: DB	president: member: member:

Захвалница

Из ове перспективе, јасно ми је да је сусрет са књижевним делом Борисава Станковића за мене био судбински. Отуда, пре свега желим да одам захвалност писцу који за мене представља више од писца и инспирације – он је постао мој сапутник и мој пријатељ.

Велику захвалност дугујем ментору, проф. др Сави Дамјанову, који је препознао моја интересовања, све време ме усмеравао и пружао ми велику подршку током студирања и током израде дисертације. Захваљујем својим професорима са катедре за српску књижевност и језик, који не само да су ми преносили књижевна знања, него су ми помогли да боље упознам себе.

Све ово не би било могуће без безмерне љубави и безрезервне подршке моје породице, која верује у мене и даје ми снагу – они су мој понос и мој највећи узор.

Захваљујем се својим дивним пријатељима који оплемењују мој живот и чине ме бољом.

У току израде дисертације, упознала сам свог супруга Лазара који ми је дао потврду да смо сви саткани од ероса, поноса и пркоса. Хвала му!

Ова дисертација посвећена је најпосебнијој жени у мом животу, која је отишла, али за мене је увек ту, мојој баби Станојки.

Јована

САДРЖАЈ

I УВОД.....	1
1. Еротско као једно од полазишта у обликовању човека	5
2. Ерос или порнос?	8
3. Станковићев еротизам у контексту модерне српске прозе	15
3.1 Станковићев еротизам – претходници	23
3.2 Станковићев еротизам – савременици	30
3.3 Милош Црњански – следбеник Боре Станковића	44
II ЖЕНА И ЕРОТИЗАМ КОД СТАНКОВИЋА.....	48
1. Карактеризација јунакиња путем тела	52
1.1 Натуралистичка представа тела у приповеци „Станоја” – стринино тело као симбол.....	53
1.2 Од пупољка до „Увеле руже” – трансформација Станиног тела	55
1.3 Ленка као иницијатор – инверзија родних улога / Жене и њихова одећа у приповеци „У виноградима”	58
1.4 Женско тело као део ритуала у приповеци „Ђурђевдан”	62
1.5 Сестре жртвују тела („Мој земљак”)	64
1.6 Одећа као симбол у приповеци „Наза”	66
1.7 Деструктивна природа женског тела у приповеткама „Баба Стана”, „Риста бојација” и „Стојанке, бела Врањанке”	68
1.8 Јованкино тело - Младеново искушење.....	71

1.9 Ташанино тело и простор.....	74
2. Тело у роману <i>Нечиста крв</i>	77
2.1 Дихотомија душе и тела	78
2.2 Софкино улепшавање	83
2.3 Тело у контексту брачне еротике	85
2.4 Тела у хамаму.....	92
3. Снага спутаног ероса/чежње	96
3.1 Потискивање телесности код удовица („Покојникова жена” и „Тетка Злата”).....	98
3.2 Сукоб тела и друштвеног тела у циљу потврђивања женског идентитета (Софка и Коштана)	109
III АНТИХРИШЋАНСКА И АНТИПАТРИЈАРХАЛНА ЉУБАВ СТАНКОВИЋЕВИХ ЈУНАКИЊА	114
1. Љубав према припаднику друге вере	117
2. Тема грешног зачећа код Станковића.....	134
3. Забрана јача од жеље.....	145
4. Жене „сумњивог” порекла у приповеткама „Јово-то”, „Мој земљак” и „Стеван Чукља”	154
5. Лик „нечисте” жене у приповеци „Риста бојација”	161
6. Наличје принципа слободе и демонска природа жене	163
7. Култ жена предака и њихово антихришћанско владање у роману <i>Нечиста крв</i> – Софка као настављач лозе	165
8. Коштанин антагонизам и Софкин <i>аутоеротизам</i>	169
IV АНАЛИЗА ЛИКА МАЈКЕ У ЕРОТОЛОШКОМ КОНТЕКСТУ	182
1. „Мајка-закон” (баба) и патријархални тип мајке у приповеци „Увела ружа”.	185
2. Мотив мајчине клетве у приповеци „Стојанке, бела Врањанке”	187

3. Еротолошка анализа мајчиног лика у <i>Коштани</i> (Ката и Салче)	189
4. Тодора као огледало у којем се Софка огледа	194
4.1 Неутољива глад за мушким у роману <i>Нечиста крв</i>	199
4.2 Свекрва као замена за мајку.....	203
5. Обесправљеност газда Младенове и гос'н Тасине мајке	207
6. Лик мајке у <i>Ташани</i> и <i>Јовчи</i> (мајка заштитница и мајка супарница)	212
7. Блудна и грешна мајка у сличици „Тајни болови”	216
V ТРАГИКА МУШКОГ	219
1. Димитријина дегенеративност као судбина	221
2. Нарушена представа родног идентитета – примери неуспеле иницијације и наметнуте иницијације	225
2.1 Негација мушког у приповеткама „У ноћи” и „Они”	227
2.2 Мушка патња због неостварене љубави у приповеткама „Увела ружа” и „Стари дани”	234
2.3 Трагика мушког ероса у приповеци „Вечити пољубац”	240
2.4 <i>Газда Младен</i> – прича о заробљеном мушкарцу	242
2.5 Газда Младен баба Станин(а) ЖРТВА	250
2.6 Томчина окнофилија	263
2.7 Насилна иницијација у приповеци „Наш Божић”	265
3. Патријархални морал у сукобу са еросом.....	266
3.1 Проблем мушког ината у приповеткама „У виноградима” и „Чок”	267
3.2 Модернистичка представа о граду као извору зла у приповеткама „Мој земљак”, „Јово-то” и „Гос'н Таса”	272
3.3 Убиство из страсти у приповеткама „Стојанке, бела Врањанке” и „Стеван Чукља”	277

3.4 Мирон – између догме и страсти	281
3.5 Положај слуга у еротском контексту (<i>Јовча</i>)	287
3.6 Стојанова другост – страх од сједињавања са женом или хомоеротизам? (<i>Певци</i>)	291
4. Пробуђена, оживљена и сублимирана сексуалност мушких ликова у <i>Коштани</i>	299
4.1 Миткин „јалови бекријски бес”	301
4.2 Стојан између љубави и страсти	306
4.3 Хаџи-Тома – газда и роб	310
4.4 Арсина донкихотовска борба.....	314
VI НЕЧИСТА КРВ КАО ЈАУК ПОТРОШЕНЕ И САГОРЕЛЕ СТРАСТИ.....	317
1. Софка ефенди Митина – ЖРТВА	322
2. Проблематика еротске сцене Софке са мутавим Ванком.....	336
VII ЕРОС У БОЖЈИМ ЉУДИМА	342
1. Љуба и Наза – спој културе и анимализма	345
2. Вејка и варошанка – антиеротичност и асексуалност / еротичност и сексуална манипулативност	349
3. Брига о божјаку као КАЗНА за антипатријархално владање („Парапута”)	352
3.1 Пирофобија као обележје јунака (Парапута и Менко)	353
4. Веза са загробним светом у сексуалном контексту.....	354
5. Претварање у жељу („Биљарица”).....	355
6. Митка као искушеник и жртва („Митка”)	357
7. Хришћанска чистота божјака и прича о ч’а Михајловој прошлости	359
8. Мотив породичне срамоте и тема греха.....	360
9. Божји људи – прича о лепоти и лутању	362

VIII ПОД ОКУПАЦИЈОМ – ЕРОТОЛОШКО ЧИТАЊЕ.....	364
1. (АНТИ)Јунаци Станковићевих београдских <i>Успомена</i>	365
2. Динамика ероса у Станковићевом Београду <i>Под окупацијом</i>	372
3. Трансформација ероса у <i>Забушантима</i>	383
IX ОПРАВДАНОСТ ФРОЈДОВЕ ПСИХОАНАЛИТИЧКЕ ПАРАДИГМЕ У АНАЛИЗИ СТАНКОВИЋЕВИХ ДЕЛА.....	384
1. „Оно” код Станковића и „Оно” код Фројда.....	395
1.1. „Оно” у <i>Нечистој крви</i>	397
1.2 Њена појава у приповеци „Вечити пољубац” – <i>ОНО</i>	404
1.3 Оно друго – оно његово/оно њихово (<i>Певци</i>).....	406
1.4 <i>Оно</i> у осталим Станковићевим делима.....	411
2. Инцест као вид табуизиране сексуалности у роману <i>Нечиста крв</i>	420
3. Тема инцеста у <i>Јовчи</i>	444
X ИГРА И ПЕСМА КАО ОДЈЕК СТРАСТИ.....	455
1. Ритуал у служби еротике у приповеци „Ђурђевдан”.....	458
2. Нушкина игра у служби иницијације.....	461
3. Функција песме у приповеткама које проблематизују неостварену (забрањену) љубав.....	464
3.1 „У ноћи”.....	464
3.2 „Увела ружа”.....	466
3.3 „Стари дани”.....	468
3.4 <i>Газда Младен</i>	473
3.5 „Стојанке, бела Враћанке”.....	476
3.6 „Чок”.....	477
3.7 <i>Ташана</i>	478

4. Гротескна представа у „Шареном хану” и Цветина заводничка песма у приповеци „Баба Стана”	480
5. Коштанина игра и песма као симбол слободе које нема	482
6. Игра и песма као део свадбеног ритуала у роману <i>Нечиста крв</i>	488
6.1 Песма у хамаму	499
7. Стојанова песма – симбол ЕРОСА или знак БОЛЕСТИ? (<i>Певци</i>).....	500
8. Игра и песма код божјака	506
XI ЗАКЉУЧАК	509
БИБЛИОГРАФИЈА	516

*„Дај ми човека што није роб страсти,
и носићу га у дну срца свог
у срцу срца свог, као тебе...”*
(В. Шекспир, *Хамлет*
Из Хамлетовог обраћања Хорацију)

І УВОД

Кроз историју књижевне критике Станковићево дело подвргавано је анализима са различитих аспеката, при чему су коришћени различити приступи у тумачењу. Чињеница је да су неки од њих занемарени или су примењивани само на појединачним делима. Такав је случај са тумачењем Станковићевог дела са аспекта еротологије.

Постојећа еротолошка тумачења појединих дела из Станковићевог обимног прозног опуса (Панић, 1981; Деретић, 1983; Глушчевић, 1985; Јеротић, 2007; Пешикан-Љуштановић, 2008; Протић, 2010; Ивковић, 2011; Панић-Мараш, 2013; Милосављевић Милић, 2013; Максимовић, 2014; Вукићевић, 2018. и др.) полазиште су овог рада који има тенденцију да осветли целокупно Станковићево дело кроз феномен еротизма. Имајући у виду да је реч о комплексном феномену, који је предмет интересовања многих научних дисциплина као што су: психологија, психоанализа, социологија, историја, уметност, филозофија и др., у раду ће се истовремено проучавати теоријски дискурс и књижевни опус Борисава Станковића са становишта еротског као књижевог феномена. Дакле, назив дисертације *Еротизам у књижевном стваралаштву Борисава Станковића* експлицитно указује на предмет истраживања чије ће проучавање омогућити увид у културолошке промене које су у вези са доживљајем еротског и сексуалног. Проучавање елемената еротизма у Станковићевом делу захтева теоријску основу због чега ће се

посебна пажња посветити еротском као полазишту у обликовању човека, као и обележјима дистинкције између еротског и порнографског. Однос друштва према еротском и сексуалном – од претераних слобода у испољавању сексуалног нагона до табуисања теме сексуалности – условљава развој српске еротске књижевности. Отуда истраживање овог феномена отвара проблемско питање – да ли Бора Станковић припада епоси реализма или модернизма, о чему се и дан-данас полемише¹. Истраживање ће бити извршено на узорку Станковићевих приповедака, романа и драма које по типологији ликова, њиховој психологизацији, унутрашњој динамици радње и натуралистичкој представи људских нагона и изопачености представљају прве одјеке српског модернизма, а по специфичним особеностима могу се довести у везу са феноменом еротизма. Студија обухвата Станковићеве најраније приповетке у којима су еротизам и сексуалност у сенци устаљеног модела понашања, како мушких, тако и женских ликова, при чему је делање личности усклађено са улогом коју заузима у друштву, завршно са анализом текстова који се односе на његов живот у послератном Београду, обједињених у збирци *Под окупацијом* у којој ерос доживљава трансформацију, а представа о жени бива измењена. У средишту интересовања налази се роман *Нечиста крв* у којем

¹ Душан Маринковић истиче да су проучавања модернистичких аспеката у Станковићевом прозном стваралаштву, где се акценат ставља на „постреалистичне тенденције у структурирању прозног текста“, отежана „результатима тих студија које проматрају Станковићев опус у контексту реалистичког приповедног модела“ (в. Маринковић, 1983: 55). Петар Милошевић у *Сторији српске књижевности* Станковића сврстава међу писце реалисте (в. Милошевић, 2010: 497-501). О модернистичким обележјима Станковићевог дела писали су Радован Вучковић у књизи *Модерни роман двадесетог века* (в. Вучковић, 2013) и Јован Деретић у есеју „Борисав Станковић, песник старог Враћа и зачетник модерне српске прозе“, објављеном у „Враћанском гласнику“ 1983. године. Позната је студија Новице Пековића *Два српска романа* у којој пише о *Сеобама* Милоша Црњанског и *Нечистој крви* Боре Станковића, истичући Станковићев модернизам са аспекта увођења новог типа јунакиње и измењене перспективе главног јунака у роману (в. Петковић, 1988). Љиљана Пешикан-Љуштановић се у есеју „Борисав Станковић између традиције и модерности“ детаљно бави проблемом Станковићевог сврставања у једну епоху, као и модернистичким тенденцијама у роману *Нечиста крв* (в. Пешикан-Љуштановић, 2008: 5-49). Горана Раичевић истиче Станковићев индивидуалистички поглед на свет као обележје нове епохе (в. Раичевић, 2010). Бојан Чолак у својој докторској дисертацији посебно место посвећује делу Боре Станковића, обрађујући модернистичке елементе, као и тему сукоба појединца са патријархалним амбијентом у који је смештен (в. Чолак, 2013: 170-193). Поред наведених аутора, питањем епохе којој писац припада и модернистичким обележјима романа *Нечиста крв* и других дела из Станковићевог опуса бавили су се и Димитрије Вученов (в. Вученов, 1976), Станко Кораћ (в. Кораћ, 1985), Михајло Пантић (в. Пантић, 2015), Ина Христова (в. Христова, 2003), Маја Стојковић (в. Стојковић, 2015), Снежана Милосављевић Милић (в. Милосављевић Милић, 2013), Јована Николић (в. Николић, 2017) и др.

Станковић показује врхунски таленат када је у питању психологизација јунака (посебно Софке); драма *Коштана* која, такође, осликава сукоб индивидуалних жеља жене и колектива; роман *Газда Младен* који приказује „трагику мушкости”. Трећи, недовршен, Станковићев роман *Певци* тематизује пријатељство двојице карактерно различитих младића у којем се издваја мотив мушког страха од жене, као и потенцијални елементи хомоеротизма. Песма се у овом роману, али и у многим другим делима, заједно са игром, јавља као симбол сублимираног еротског нагона и начин његовог каналисања. Ерос у *Божјим људима* у знаку је натурализма јер главни ликови, божјаци, асоцијализовани људи са маргине, неретко носе трауме из детињства и младости које утичу на њихов однос према сексуалности. Божјакиње су често маркиране као асексуалне и антиеротичне због чега се окрећу аутодеструкцији. Драма *Јовча* тематизује инцест који је, као вид табуизираних сексуалности, присутан и у другим Станковићевим делима (*Нечиста крв*, *Коштана*, „Тајни болови”).

У анализи опуса коришћен је аналитички, интерпретативни, али и компаративни метод. Избор репрезентативних дела даје ширу слику интерактивног дијалога ликова са временом и средином у који су смештени, пре свега кроз призму еротског бића које ће се највише анализирати кроз фројдовску и постфројдовску фазу психоаналитичког учења. Поред тога, Станковић је стављен у контекст времена у којем је стварао, што значи да је направљена упоредна анализа његових дела са делима претходника и савременика, а посебно поглавље посвећено је Милошу Црњанском као настављачу једне класичне „еротске” линије у српској књижевности.

Чињеница је да већина Станковићевих дела почива на еротизму, који се испољава кроз сукоб нагонског, оног што човек заправо јесте, и колективног, оног што средина намеће. Горана Раичевић и Радослав Ераковић продиру у онтологију Станковићевог стваралаштва, јасно је дефинишући:

Стваралаштво Борисава Станковића почива, наизглед, на једном парадоксу: романописац и приповедач који је, са носталгијом, сиву и баналну грађанску садашњост супротстављао богатству оријенталних боја – узаврелом узбуђењу еротског набоја ношеног чежњом за пуноћом живота што провирује испод

строгих закона патријархалне заједнице старог турског Враћа – открио је у свом роману и приповеткама и тамну страну прошлости (Раичевић, Ераковић, 2011: 378).

Станковић на сцену српске књижевности уводи нови тип јунакиње која излази из устаљених реалистичких оквира у којима жена има одређену улогу – мајка, сестра, жена, домаћица... Она је чулна, страствена и као таква супротстављена је неписаним правилима патријархалне средине. У том сукобу нису поштеђени ни мушки јунаци због чега се мора говорити о трагици ероса код оба пола. За разлику од својих савременика и претходника, Станковић истиче мане патријархалне средине и супротставља се њеним суровим правилима која су окренута против појединца. Бојан Чолак у дисертацији *Моделу представљања патријархалног друштва у прози српске модерне* истиче јединственост Станковићевог односа према патријархату:

Чак и код писаца код којих наизглед постоји критика патријархата и потреба за повратком природи и природности (И. Ћипико, В. Милићевић), не може се говорити о напуштању доживљаја човека и света преко патријархата нити о одбацивању патријархалне културе као такве. Изузетак чини стваралаштво Борисава Станковића које указује на крутост патријархалног система и пружа критику његових основних начела ('Они', 'Покојникова жена', *Газда Младен...*) (Чолак, 2013: 6).

Да би се разумело време о којем Станковић пише, потребно је осветлити историју приватног живота у Србији, што захтева упориште у антрополошким студијама како би се стекао увид у разлике у обичајима људи из пчињског краја и људи из Централне Србије. О утицају средине на Станковићеву Софку пише Јован Дучић који истиче да Софка не одговара моделу традиционалне лепоте српске девојке, него у њој види оријенталну лепотицу у чему налази порекло њене заводљивости (в. Дучић: 2011).

Анализа Станковићевог дела са аспекта еротског феномена има за циљ приказ трансформације ероса – од његовог апсолутног негирања у најранијој фази, преко сублимације и натурализације, до његовог гашења пре добровољног повлачења са књижевне сцене.

Да ли је птица коју Станковић помиње у интервјуу датом Бранимиру Ћосићу заправо ЕРОС²?

1. Еротско као једно од полазишта у обликовању човека

Иако се још у антици јавља интересовање за феномен еротског, а у просветитељству долази до његове „натурализације“³, чињеница је да учење Сигмунда Фројда представља револуцију у дотадашњим истраживањима, како сексуалности, тако и еротизма, што је у великој мери условљено историјским контекстом⁴. Мишел Фуко примећује да „до Фројда, говор о полу – говор научника и теоретичара – никако није престајао да заклања то што је говорио“ (Фуко, 1982: 51). И Фројд и Фуко баве се проблемом потискивања и гушења сексуалности, при чему су њихове тврдње опречне⁵. Лидија Делић наводи да је у фројдовској и постфројдофкој фази психоаналитичког учења еротско посматрано као средиште „интерсубјективности“ и као „основа конституисања смисла“ (в. Делић, 2016: 38). Имајући ово у виду „свака феноменологија интерсубјективности парцијално, имплицитно или експлицитно представља дискусију ероса, односно анализу суштинских елемената еротске феноменологије“ (в. Ристић, 2005: 39). Покушаји конципирања феноменологије ероса утемељени су на чињеници да се „феномен еротског препознаје као структурни елемент у егзистенцијалним односима индивидуалности и другости, коначности и бесконачности, забране и престајања“ (в. Ристић, 2005: 40).

² „Не хвата се птица кад већ једном одлети“ (Ћосић, 2012:26).

³ Иван Чоловић, анализирајући Садовог Доктора Ероса проучава и раздобље за које је он везан, односно школу која га је формирала: „Доктор Ерос је очигледно образован у филозофској и књижевној школи века просвећености“ (Чоловић, 1990: 160).

⁴ Јелена Панић Мараш, ослањајући се на студију Ихаба Хасана „Paracriticism, seven speculations of the times“, пише о експанзији и трансформацији еротизма у епосу авангарде „појачан техницизам у доба након Првог светског рата и уочи Другог светског рата подстиче еротизам тиме што га ослобађа“ (Панић-Мараш, 2017: 14). С обзиром да се супротстављала претходницима, авангарда је захтевала не само нове теме, него и другачији начин њихове обраде.

⁵ Јелена Панић-Мараш налази да је „хомогенизација друштва“ заједничка мета оба научника (в. Панић-Мараш, 2009: 62).

Еротско постоји од зачетка цивилизације. Митска основа у чијем средишту је прича о рођењу бога Ероса упориште је ове тврдње⁶. Ерос у грчкој митологији слави телесност, путеност, страст која покреће људе да ступају у интимне односе. Роберт Гревс у књизи *Грчки митови* наводи да је Ерот први од свих богова. Вршњак је Мајке Земље и Татара. Према другом миту Еротова мајка била је Ејлејтија, богиња дечјег рођења. Гревс наводи и да је Ерот син Хермеса и Афродите, али и син Ириде и Западног ветра⁷. За Хесиода он представља „полну страственост” (в. Гревс, 1969: 53-54). Ерос је по својој природи амбивалентан⁸, што је експлицитно исказано у говору Алкибијада и Сократа у Платоновој *Гозби*. Ерос је истовремено и оличење лудости и мудрости, оскудице и обиља, привлачности и одбијања, знања и незнања. Платон продубљује значење ероса, дајући му спознајну функцију кроз његово повезивање са естетиком лепог⁹. Ерос се код Платона јавља као спона између конкретног (материјализованог) и трансценденталног. О Еросовој

⁶Аница Савић-Ребац у својој докторској дисертацији бави се развојем еротологије пре Платона (в. Савић-Ребац, 1984). Она увиђа колико је појам ероса комплексан и покушава да пронађе везу хришћанског појма љубави „агапе” и ероса. Ауторка, имајући у виду Хесиодово одређење Ероса, истиче Еросову везу са светлом, односно са орфичким Фанесом:

„Ако наине са Узенером сматрамо атрибут лепоте као битан за светлосно божанство, онда га као такво означају већ стихови Теогоније:

ἦδ' Ἔρος, δὲ κάλλιστος ἐν ἀθανάτοισι θεοῖσι
λυσιμελής, πάντων τε θεῶν καὶ πάντων ἀνθρώπων
δάμναται ἐν στήθεσσι νόον καὶ ἐπίφρονα βουλήν.

Реч *κάλλιστος*, најлепши, употребљена је додуше као предикативно име, али кроза њ можемо закључити да је то била епikleза тесписког Ероса, једно од његових старих култских имена. А та епikleза, *Κάλλιστος*, довољно истиче важност светлосних елемената. Колико нам је познато, ову аналогију Хесиодовог Ероса са Афродитом Калистом, и значај атрибута лепоте за његову светлосну природу .нико досада још није истакао (Савић-Ребац, 1932: 22).

⁷ „Али орфичари помињу да се црнокрилој Ноћи, богињи пред којом и Зевс осећа страх, удварао Ветар, па је снела сребрно јаје у утроби Мрака, а да се из тог јајета излегао Ерот, кога неки зову Фан, и покренуо свет из мировања. Ерот је био двополан и златнокрил” (Гревс, 1969: 53).

⁸ То код Хесиода изостаје, о чему пише Маријан Ристић:

„Наине, оно што код Хесиода експлицитно изостаје, а што свакако не сме бити занемарено у покушају дефинисања природе Ероса, јесте чињеница да је Ерос замишљен као двојединствени тоталитет који у себи обједињује апсолутни стваралачки потенцијал и деструктивност, као његов неодвојиви аспект. Ерос је, дакле, сила стваралачке диференцијације која у себи носи траг сопственог разарања, због чега му је инхерентна веома сложена дијалектика карактеристична за космогоничке традиције древних култура” (Ристић, 2005: 44).

⁹ Комплексан појам лепоте дефинисао је Умберто Еко, стављајући акценат на етимологију речи:

„Већ сама реч *Kalón*, која се тек неприкладно може превести изразом ‘лепо’ требало би да нас позове на опрез: *Kalón* је оно што се допада, што побуђује дивљење, што привлачи поглед. Леп предмет је онај који својом формом прија чулима, нарочито чулу вида и слуха.” (Еко, 2004: 39, 41)
Еко је зачетник теорије о естетици ружног.

амбивалентности пише Јоанис Сикутрис који истиче демонску природу ероса који је рођен од богова (Сикутрис, 1998: 73). У средњем веку долази до „хришћанског демонизовања привлачности на рачун неафективне *agape* и куртоазне концепције љубави” (Делић, 2016: 38). Амбивалентност еросова неретко иде дотле да се Дионис изједначава са Хадом, што значи да су бог живота и бог смрти једно те исто (в. Соловјов, 2006: 35). Душко Бабић ставља у однос феномен еротизма код Фројда и код Апостола Павла, налазећи им исту основу:

И за Апостола Павла и за Фројда сексуални нагон смештен у нашој подсвести јесте, у бити, нешто негативно – за једног извор греха, а за другог извор неуроza. За обојицу је, дакле, ерос (схваћен у савременом значењу – као сексуалност) ‘онтолошко средиште’ негативне, тамне стране човека: за Апостола Павла – сила која човека одваја од Бога и гура у грех; за Фројда – нешто ‘недолично’, ‘што се скрива’, жариште болести. И за једног и за другог енергија сексуалности налази се у ‘тамном простору бића’, који Фројд именује као подсвест, а Апостол Павле као ‘неки други закон супроћ мога умља’ (Бабић, 2018: 74-75).

Разлика је у томе што Фројд не проналази механизме помоћу којих успева да савлада нагон и уздигне се у више сфере, док Апостол Павле изнаходи пут који човека уздиже на виши ниво мистичке мисли кроз телесну жељу. Дионисије Ареопагит у *Божанским именима* наводи четири степена ероса:

1. природни (физички);
2. душевни (умствени);
3. анђеоски и
4. божански.

Ако продуктивну љубав /ерос/ назовемо било божанском, било анђеоском, било умственом, било душевном, било природном, замислимо неку јединичну и спајајућу силу, која се уз промисао креће од горњих према доњима, што се понајвише равноправно у заједници обраћа једно другом, те од последњих најузвишенијих према јачима и враћених до претпостављених (Ареопагит, 2010: 602-603).

Ова дефиниција ероса оспорава гностичка учења о апсолутној супротности телесног и божанског јер их спаја ерос¹⁰. Према Фројдовој теорији Ерос обједињује нагоне самоодржања индивидуе, као што су: жеђ, глад, нагон Ега (Ја) и сексуални нагони (потреба за продужавањем и одржавањем врсте). Ерос су нагони живота „који стално теже обнови живота и који га стално обнављају”. Насупрот Ероса налази се Танатос, син Ноћи и Таме, који представља оличење спокојне и ненасилне смрти за разлику о своје сестре Кере која је богиња крвопролића и смрти од страхотних болести. Фројд примећује да људи који доживе трагично искуство осете потебу за смрћу, односно нагон смрти или Танатос. Борба Ероса и Танатоса моћна је толико да одржава сам живот. Реч је о два супротстављена принципа од којих је један продуктиван, а други деструктиван, а само у борби они омогућују опстанак. У књизи *С оне стране принципа задовољства* Фројд долази до закључка да је смисао свег живота смрт (в. Фројд, 1994).

2. Ерос или порнос?

Ако се веровало да је Ерос сила мира и хармоније, онда се дубоко скривало да је Порнос сила немира и хаоса; ако се веровало да Ерос дарује спознају и мудрост, онда се дубоко скривало да Порнос ослобађа подсвест и дарује пророштво; ако се веровало небеској природи Ероса, онда се дубоко скривала хтонска природа Порноса (Дамјанов, 2006: 18).

Жорж Батај, један од најзначајнијих аналитичара феномена еротизма у 20. веку, потенцира на његовој загонетности, а смисао му налази у спајању и укидању граница (в. Батај, 1980: 147). У студији *Сузе Еросове* Батај прави дистинкцију

¹⁰ „Јесте пак и истајућа /наитијска, екстатична/ божанска љубав /ерос/, не као што бивствује код заљубљених, већ као код оних који се воле. И показујућим ону вишу насталу по промисли за ниже и сличностојеће у обухвату један другог и ниже с обзиром на она прва божанскија преокретања. Зато је и велики Павле у постајању захваћеним од божанског ероса и од самих истајућих сила, пренео обојеним устима: „Живим ја”, каза, „не више тако, већ у мени живи Христос” (Гал. 2, 20). Рекао је то као истински љубећи /ерастес/ и иступајући /истајући, ексестекос/ ка Богу, те не по његовом властитом живљењу, већ по животу љубећег као сасвим вољеног /другарског, агапетен/” (Аеропагит, 2010: 601).

између еротизма¹¹ и секса, уносећи у њега елементе „ђаволског”: „Еротизам се разликује од обичне сексуалне активности. Ова је својствена анималном животу, док се једино човек одликује једном активношћу коју можда најбоље одређује њен ‘ђаволски вид’, тј. онај коме пристаје име еротизам” (Батај, 1980: 307). Он разликује еротизам срца, еротизам тела и сакрални еротизам (в. Батај, 1981: 11). Ослањајући се на Батаја, Јелена Панић-Мараш истиче да се о еротизму тела може говорити преко опозиција ерос/танатос, дисконтинуитет/континуитет, забрана/преступ, светост/страст (в. Панић-Мараш, 2009: 105). Када је у питању сакрална, односно профана природа еротизма, Батај наглашава да је сваки еротизам сакралан, али се тело и срце налазе изван области „која је у правом смислу област сакралног” (в. Батај, 1980: 20). Говорећи батајевским језиком, Рене Нели наводи да „еротика тела (corps)” није „еротика срца (coeurs)”, а ни „света еротика”. „У крајњој линији, оно чиме се за датог појединца одликује стање страствености јесте *sugkrasis*¹², то јест љубавнички доживљено искушење да се постане ‘други’ – у животу као и у смрти – а да се не престане бити оно што се јесте” (в. Нели, 1981:143). Једна од најраширенијих предрасуда у вези са поимањем еротизма јесте то што се изједначава са телесном насладом, а заправо импулси еротизма одређују живот (в. Зидић, 1981: 157). Весна Јусуфовић Малбашки у дисертацији *Еротографија у српској књижевности XVIII и XIX века*, бавећи се односом еротизма и сексуалности, наводи да не би било погрешно рећи да је еротизам питање душе, а сексуалност питање тела (в. Јусуфовић Малбашки, 2014: 5). На основу свега наведеног, јасно је да се еротизам и сексуалност не смеју употребљавати као синоними, као и то да су еротизам и порнографија појмови који се могу означити као адверзативни. Док се еротизам везује за душевно, животно, суштинско, сексуалност је везана искључиво за телесно.

¹¹ Жорж Батај еротизам дефинише као „потврђивање живота чак и у смрти” (в. Батај, 1981: 7).

¹² Рене Нели наводи четири „воље за Љубављу” са различитим циљевима:

1. љубав се води да би се добила деца;
2. љубав се води зато што се тражи задовољство;
3. љубав се води да би се остварио *sugkrasis* (јединство бића);
4. љубав се води из „ништитељског порива”.

Посебну пажњу посвећује последњим двама „псеудосврховитостима” – „стапању бића” и „ништитељском пориву” (в. Нели, 1981: 141-142).

У студији *Филозофија тела* Михаил Епштајн бави се дистинкцијом између сексуалности и еротског, при чему истиче дијалошку природу еротске жеље која заправо није усмерена ка објекту (телу), него је усмерена ка другој жељи, односно реч је о „дијалогу” жеља (в. Епштејн, 2009: 28-29). Код сексуалности жеља је усмерена ка објекту, односно телу. Енергију чија је природа сексуална, Фројд именује као либидо, док је у психоанализи ерос означен као животна енергија. Усмереност еротске жеље ка другој жељи одређују еротизам као животни импулс, док усмеравање енергије према спољашњем објекту у циљу задовољења телесног нагона обележје је сексуалности. Октавио Пас иде дотле да еротско везује за људе, а сексуално за животиње¹³:

Жеља, еротска машта, еротска видовитост пролазе кроз тела, чине их провидним. Или их уништавају. С ону страну тебе, с ону страну мене, телом, у телу, с ону страну тела хоћемо да видимо нешто. То нешто је еротска фасцинација, оно што ме извлачи из мене самог и носи ка теби: оно што ме тера да идем с ону страну тебе. Позитивна наука не зна како да нам каже шта је сем да је то нешто што је више. Више од историје, више од секса, више од живота, више од смрти (Пас, 1981: 65).

То би значило да су све човекове активности које имају за циљ задовољење нагона, емоционалних или телесних одређене као еротске јер имају обележје еротске фасцинације, што није случај у домену анималистичког где не постоји еротски импулс, него искључиво потреба за задовољењем нагона. Пас у наведеној студији покушава да одреди феномене љубави, сексуалности и еротизма. Он наводи да је љубав условљена еротизмом, што значи да нема љубави без еротизма. Са друге стране, еротско је независно од сексуалног. Дистинкција ЕРОС/СЕКС/ПОРНОС преноси се и у сферу књижевности. Игор Зидић у студији „Свето свлачење” поставља реторско питање: „Што је еротско, кад је све еротско?”, истичући да би се „расправљање о еротским мотивима у умјетности могло учинити, у становитом смислу, таутолошким”, јер је „прошlost била спремна да свеукупно

¹³ „Исти чин може бити еротски или сексуални зависно од тога да ли га врши човек или животиња” (Пас, 1981: 60).

подручје еротског обиљежи грешним и препусти ђаволу”, док је ново доба целу уметност препустило (в. Зидић, 1981: 158). Питањем поетике еротске и порнографске литературе бави се Сузан Зонтаг у студији *Стилови радикалне воље* у поглављу „Порнографска имагинација”. Став ауторке је да је циљ порнографске литературе „проузроковање сексуалног узбуђења”¹⁴, што је опречно са „мирним, одијеленим судјеловањем које непатворена књижевност изазива”. Ослањајући се на Адорнову тврдњу да се порнографска дела разликују по питању форме у поређењу са књижевним делима – немају почетак, средину и крај, Сузан Зонтаг закључује да дело порнографске прозе када једном почне „оно се одвија и одвија без икаквог краја” (в. Зонтаг, 1971: 39). И Мишел Зерафа доводи у везу еротизам са формом, истичући еротика и поетика почивају на спознаји, избору и примени форми. За њега су еротизам и естетика уско повезани – еротско је естетско, а естетика се „састоји из облика”¹⁵ (в. Зерафа, 1983: 321). Милан Хлумски, такође, покушава да „повуче границе” које деле еротску литературу од порнографске литературе, при чему је усмерен на њихово дејство „тако еротске и естетске функције изазивају, пре свега, интелектуално задовољство, а порнографска функција физичко задовољство” (в. Хлумски, 1982: 353). Несумњиво да ерос и порнос егзистирају као два антиподна принципа, при чему ерос постаје обележје свега оног што чини суштину живота – животне импулсе, док порнос остаје везан за плотско, при чему се пре свега ставља акценат на задовољење жеље – било да је она у домену забране или не, циљ је да се задовољи нагон. Ипак, поставља се питање која је то граница еротског и порнографског у књижевности и шта се дешава онда када „еротска” дела изазову телесно узбуђење код читалаца, односно када она дела која су означена као „порнографска” не изазову ефекат телесног узбуђења. Порнографска функција подразумева брисање „контроле над интелектуалним” и потпуну доминацију плотског. Хлумски поставља дистинкцију између ствараоца и примаоца, између којих стоји естетска функција, а који никада

¹⁴ Дејвид Херберт Лоренс, ослањајући се на „један оглед о порнографији”, у којем је изнета слична теорија, поставља питање „да ли је писац или уметник ИМАО НАМЕРУ да побуди сексуална осећања” (в. Херберт Лоренс, 1981: 43).

¹⁵ Он овај проблем размара и на другом нивоу, при чему наводи да је еротизам „умеће о еротским језицима, као што је естетика наука о формама уметничких дела” (в. Зерафа, 1981: 321).

нису савршено усаглашени (в. Хлумски, 1982: 354), што значи да се намера ствараоца не мора поклопити са намером, али и доживљајем читаоца¹⁶. То би значило да је писац имао тенденцију да напише дело које ће изазвати код читаоца телесно узбуђење, али то није постигнуто, или, са друге стране, да писац није желео да његово дело изазове такав ефекат, али је то постигнуто.

Од српских проучавалаца односом еротизма и књижевности бавио се Иван Чоловић који изједначује односе еротско и љубав с једне стране и еротизам и сексуалност са друге¹⁷. Његово тумачење ових односа преноси се и на поље књижевности, где су еротска и порнографска књижевност једно те исто:

Еротска књижевност и порнографија су заправо исто, али овај други назив више одговара текстовима чији је главни циљ да изазову еротско узбуђење читаоца, док њихова естетска димензија остаје у другом плану, за разлику од текстова у којима се еротско узбуђење читаоца ставља у службу естетског уживања, због чега им боље пристаје назив ‘erotска књижевност’ (Чоловић, 1990: 50).

Чоловићева теорија кореспондира са мишљењем изнетом у студијама Сузан Зонтаг „Порнографска имагинација” и Хлумског „Естетичност, еротизам и порнографија”, према којој би еротска књижевност више била у служби естетицизма, док би порнографска била у служби физичког задовољства. Свој став аутор утемељује на теорији Милана Хлумског у којој разликује естетску, еротску и порнографску функцију текста. Естетска и еротска функција јављају се на плану Ега, док је порнографска везана за ID. Прве две су у служби интелектуалног задовољства, а трећа има функцију да изазове физичко задовољство. Естетска и еротска функција су „сродне и конвертибилне” за разлику од естетске и порнографске које су „хетерогене и непомирљиве” (в. Чоловић, 1990: 208). Ипак,

¹⁶ Аутор наводи да друштвене, религиозне и моралне норме датог друштва детерминишу доживљај и санкције ових функција чиме се може објаснити негативна рецепција Станковићевог романа *Нечиста крв*, који је маркиран као порнографско дело, о чему ће бити речи у даљем тексту.

¹⁷ Аутор у уводном делу своје опширне студије *Еротизам и књижевност* дефинише еротско и сексуално на следећи начин:

„Сексуалност је природна основа еротизма, који припада култури. Док се сексуалност може свести на функцију размножавања, еротизам означава само човеку својствено трагање за искуствима заснованим на сексуалности, али независним од њене одређујуће функције. (...) Љубав и еротизам су исто, али смо навикли да ову другу реч схватамо нешто уже, као искуство љубави доживљено, разрађено и уобличено у сфери телесног и његових опипљивих симбола” (Чоловић, 1990: 5).

увидевши да је суштина у једном те истом, а то је задовољење жеље, Чоловић брише границу између порнографске и еротске књижевности. Имајући у виду суштинско значење ероса, еротизам (еротска књижевност) се не може довести у везу са површним порнографским штивом ни по ком основу. У феномену еротизма садржана је тежина човековог бивствовања. Ерос је увек повезан са трагиком, односно смрћу, било да је реч о стварном или симболичком умирању (в. Кобања, Савкић, 2020: 254). То је врло добро знао, или боље рећи осећао, Борисав Станковић када је писао своја дела. Имајући у виду проблеме са којима се писац сусретао када су у питању рецепција и критика његовог дела, наведени теоријски ставови потврђују актуелност питања дистинкције између еротског и порнографског и дан-данас¹⁸. Савремено доба донело је бројне промене у доживљају ероса, а многобројне студије које се баве еротологијом и анализе књижевних дела са аспекта овог феномена указују на потребу да се овај приступ у тумачењу књижевних дела актуелизује.

Борисав Станковић је водио борбу са критичарима и савременицима који су његово дело називали порнографијом¹⁹, истичући да је еротско уметничко, односно узвишено, за разлику од порнографског²⁰: Објашњавајући разлику између уметника и порнографа, он наводи: „Има да се буде у таквим тренуцима или уметник или да се оде у порнографију” (Ћосић, 2012: 23)

Да би се Станковићево књижевно дело анализирано кроз призму овог феномена, мора се узети у обзир и његова позадина. Наиме, нигде код њега нема експлицитног описа сексуалног чина, те се стога не може говорити о сексу. Са друге стране, његове јунакиње су апсолутно лепе, идеално лепе. Реч је о трансцендентној лепоти отелотвореној у жени чија је природа најчешће фаталистичка, самим тим и деструктивна. На врху лествице еротског налази се еротичност лепоте тела, а не сексуални чин. Владета Јеротић истиче да је Бора Станковић поставио јасну

¹⁸До овог проблема је дошло услед еволуције појма еротског које у савременом тумачењу само привидно не обједињује и сексуално. Наиме, на основу тумачења постојећих критика, јасно је да неки проучаваоци не праве дистинкцију између појма еротског и сексуалног.

¹⁹ Дејвид Херберт Лоренс у уводном делу студије „Порнографија и бестидност” пише: „Оно што је за једнога порнографија, за другога је само смех генија” (Херберт Лоренс, 1981: 39)

²⁰ „Еротизам треба вјештину, порнографију храни неукошћу; дјело подбада интелигенцију, а не-дјело се удвара нагонима” (Зидић, 1981: 160).

границу између секса и ероса на шта директно указује одсуство експлицитних сексуалних сцена у његовим делима. „За њега је и секс као део Ероса нешто скривено и силно у шта човек не може никад до краја да уђе, разоткрије га и објасни” (Јеротић, 2016: 7)

Чињеница је да су еротски садржаји одредили поетку Борисава Станковића. Еротско се налази на супротној страни друштвено прихватљивог и конвенционалног у чему се могу тражити узроци превентивне институционалне цензуре када је у питању забрана објављивања романа *Нечиста крв*, који је са становишта критичке оцене Станковићево „најпроблематичније” дело²¹. Станковићеви јунаци су изразито чулни, страствени и нагонски. Исконска страст која покреће њихове животе истовремено их одваја од друштвених, односно породичних улога које су им одређене. Језик Станковићевих јунака је чулни језик, језик природе, који не поштује граматичка правила²².

Ова студија има за циљ да покаже да се Станковићево дело може анализирати кроз више аспеката еротског феномена при чему се мора узети у обзир шира друштвено-историјска стварност која, између осталог, одређује и еротски живот јунака, најпре њихов однос према сексу. У дијалогу средине и индивидуе идентификује се граница друштвено прихватљивог и неприхватљивог, моралног и неморалног, властитог и туђег, жељеног и наметнутог. Ова проучавања даље отварају проблеме табуа са акцентом на инцест, али и питање односа према властитом телу (*аутоеротизам*), неутољивој глади за бићем супротног пола, неоствареним еротским жељама из младости, сублимацијом сексуалне енергије, односом ероса и смрти, границом еротике и порнографије и др. Станковићева дела анализираће се кроз аспекте телесног и духовног, посебно када су у питању женски

²¹ Бранко Лазаревић у приказу *Нечисте крви* не само да износи критику о делу, него и Станковића назива „дивљим и великим варвариним”. Станковић је по његовом мишљењу „таленат сиров, некултивисан, живински, природски” (в. Лазаревић, 1986: 86). Пишући о Станковићу, Радомир Константиновић (1956) износи сличан суд о писцу и делу. Милан Богдановић у огледу „Реализам Борисава Станковића” истиче примитивизам и сировост који условљавају и одређују понашање Станковићевих јунака (в. Богдановић 1956: 79).

²² Драгана Вукићевић, пишући о категорији утопијског „имагинарног језика”, „рајског језика”, „чулног језика”, који Ролан Барт уводи у еротолошку лингвистику, дефинише природу језика у којем „сви умови говоре међу собом, не треба им никакав други језик, јер то је језик природе” (в. Вукићевић, 2017: 190).

ликови код којих се очекује виши степен духовности, што истовремено подразумева спутавање телесности, односно сексуалности. Луциферска природа ероса у вези је са тежњом еротског ка слободи и задовољству, што имплицира његов прогон из патријархалног, а даље условљава његову табуизацију – отуда се о томе не сме говорити. Већина Станковићевих јунака потискује своје нагоне, не сме наглас изговорити своје жеље и живи живот према правилима времена и средине у чему се заправо налази корен њихове трагике. „Еротизам омогућава да се назре наличје једне фасаде чија се беспрекорна спољашњост никада не доводи у питање: наличје открива осећања, делове тела и поступке којих се обично стидимо” (Батај, 1980: 123).

3. Станковићев еротизам у контексту модерне српске прозе

Има ли се у виду Фукоово одређење „еротичне уметности”²³, Станковићево дело се сврстава у *ars erotica*. Потврду за то даје и Владета Јеротић у раду „Еротско у делу Боре Станковића” када каже „да и не постоји неко Борино дело које није прожето истинским *manicos éros*, помамном жудњом за Еросом, жудњом која се никада не остварује” (в. Јеротић, 2007: 153). Проучавање еротских елемената у Станковићевом опусу омогућава боље разумевање промена које Станковић уноси у српску књижевност²⁴, а које су најавна нове епохе – модернизма. Драгана Вукићевић у раду „Еротско криптограмско писмо и патријархални свет” пише о евидентном

²³„У еротичној уметности истина се изводи из самог уживања, узетог као пракса и сабраног као искуство; уживање се узима у обзир не у односу на какав неприкосновени закон дозвољеног и забрањеног, нипошто не упућивањем на какво мерило корисности, већ прво и пре свега у односу на себе само; оно се има упознати као уживање, дакле према томе колико је јако, којед му је особено својство, трајање, који су му одзиви у телу и души” (Фуко, 1982: 54).

²⁴ Дисертација *Еротографија у српској књижевности у XVIII и XIX веку* Весне Јусуфовић Малбашки отвара питање о зачецима еротског и сексуалног, како у писаној, тако и у усменој књижевности нашег народа и добра је основа за анализу књижевних дела са аспекта овог феномена јер представља историју српске еротографије. Међу многобројним именима која су обухваћена овом дисертацијом нашли су се Димитрије Теофановић, Петар Стојачковић, Јован Николић, Лукијан Мушички, Сава Текелија, Атанасије Атојковић, Нићифор Нинковић, Ђорђе Марковић Кодер, Бранислав Нушић, Лаза Костић, као и записи Вука Стефановића Карацића, и др.

расцепу у српској књижевности друге половине 19. века, где постоје истовремене тенденције

да се с једне стране, идеално друштво дочара кроз ретроспективне утопије (повратак у идеалну заједницу, а то је задруга), а с друге стране, тематизовао се распад те исте заједнице и трагичан усуд појединца лишеног сопствене воље и идентитетски омеђеног функцијама у заједници (социјално уобличен идентитет оца, мајке, сина, ћерке, сестре, свекрве итд.) (в. Вукићевић, 2017: 99).

Чињеница је да је роман *Нечиста крв* променио токове српске књижевности и био први искорак у нову епоху. Бранимир Ћосић Борисава Станковића назива „оцем и оснивачем српског модерног романа”: „Појава *Нечисте крви* је датум од кога ће безусловно морати поћи када се буде писала књижевна историја двадесетог века” (Ћосић, 2012: 20). И Предраг Палавестра у *Историји модерне српске књижевности* пише о превратничкој снази *Нечисте крви* пред којом су многи устукнули²⁵: „Након објављивања *Нечисте крви*, многи су устукнули пред силином и модерношћу новог приповедачког поступка” (Палавестра, 1986:24).

Станковићев модернизам у корелацији је са еротизмом, што је у сагласју са тврдњом да „еротика и чулност управо овде улазе на велика врата у српску књижевност” (в. Раичевић, Ераковић, 2011: 379). Када је у питању проучавање књижевног дела са становишта еротског, Јован Деретић, истичући значај еротског у делу Боре Станковића, закључује:

Еротско је један моменат од којег Станковић полази у својој тежњи ка целовитом приказивању човека, а ово обухвата како оне унутрашње, биолошке и психолошке, механизме који покрећу људску личност у њеном свакодневном животу тако и социјалне механизме који одређују понашање личности као припадника одређене заједнице којој припада (Деретић, 2010: 189).

²⁵ У интервјуу у часопису *Траг* Предраг Палавестра истиче да се у сваком раздобљу књижевности издвајају писци који „могу да нас репрезентују као духовну културу и јужнословенску цивилизацију”. На почетку XX века издваја Радоја Домановића, Бору Станковића и Јована Дучића као оне писце код којих „има највише нашег човека – нашег менталитета, балканске антропологије, критичког духа и стваралачког напона (в. Палавестра, 115-116).

Деретић даље наводи да се еротско с једне стране јавља „као специфична тема која је код Станковића посебно наглашена”, а с друге стране „као моменат у целовитом приступу људској личности” (в. Деретић, 2010: 189). Ослањајући се на прву констатацију, од значаја је ставити Станковића у контекст епохе у којој ствара и направити паралелу између њега и савременика, док друга констатација обавезује ослањање на психоаналитичко учење и психолошки приступ у анализи дела.

Драгана Вукићевић у горенаведеном раду указује на најфреквентније поступке формализације у еротског дискурса у српској прози 19. века:

1. формализација еротског у функцији афирмисања социјалног/јавног;
2. минус присуство еротског;
3. метафоризација еротског;
4. трансфер значења – са еротског на дидатичко, приповедачко, моралистичко (в. Вукићевић, 2017: 101-104).

Еротско је у Станковићевом делу обликовано на специфичан начин, тако да се избегава експлицитно приказивање сексуалног чина (минус присуство секса), а опет све је у знаку чулности и тела. „Белине у тексту”, „пукотине” како их назива Велимир Живковић²⁶, „оно што је остављено наслућивању, оно што машта допуњава”, једна су од врхунских црта Станковићевог уметничког израза (в. Живојиновић, 1970: 292). Многи проучаваоци Станковићевог књижевног дела (Деретић, Јеротић, Вукићевић, Пешикан-Љуштановић, Раичевић, Максимовић, Чолак, Ивковић, Кохановска и др.) у својим радовима дотакли су се питања еротизма, јер се његова поетика ни не може разумети без анализе еротског дискурса утемељеног на продубљеној психологизацији и измењеној перспективи јунака, односно јунакиња. С тим у вези, Владета Јеротић у раду „Пусто ерот(ур)ско”²⁷ наводи да је Борисав Станковић „у еротици открио нешто што одговара не само

²⁶ У критичком приказу *Ташане* Велимир Живојиновић као посебну вредност Станковићевог стила наводи снагу која провејава у празнинама, које читалац треба да допуни, односно у „покиданости”, која према његовом суду изостаје у овој драми. Он наводи да се та особина у овој драми окреће у недостатак, јер Станковић „не води сигурно своју мисао” (в. Живојиновић, 1970: 292).

²⁷ У оба рада, „Еротско у делу Боре Станковића” и „Пусто ерот(ур)ско”, Јеротић посебну пажњу посвећује Станковићевом детињству, раном губитку родитеља, одрастању уз баба Злату, сматрајући такве животне околности пресудним за Станковићево дело, које је све у знаку никада задовољене тежње.

нашем човеку већ људима уопште” (в. Јеротић, 2016: 7). За своје приповетке, романи и драме узимао је мотиве из живота Врањанаца. Метод приказивања одређеног културног амбијента део је реалистичког наслеђа, али не сме се занемарити чињеница да је он у својим делима стварао специфичну атмосферу која је утемељена на сукобу јунака са средином и временом, због чега је елементе ентеријера и ектеријера у његовим делима оправдано тумачити у кључу симболистичких знакова, често повезаних са еросом.

Најснажније личности Станковићевог опуса одређене су снагом нагона, како животног, тако и сексуалног. Сексуални нагон може се посматрати као основни принцип који одређује судбину јунака. „Немерљиве” силе нагона супротстављене су окорелости патријархата, а Станковићево дело осликава ту борбу из перспективе индивидуе која је води. С тим у вези, Миленко Мисаиловић наводи да су ликови Борисава Станковића „разапети између страсти и околности или жеље и немогућности, па *право на постојање без права да се истински живи* изазива дугу и корениту животну трагику из које произилази и општепозната поетичност Боре Станковића као стваралачки *исказ неисказивог*” (в. Мисаиловић, 2010: 237). Немоћне да преузму контролу над животом, Станковићеве личности неретко су приморане да се идентификују са вредностима и идеалима које намеће патријархално друштво услед чега долази до њихове дезиндивидуализације. Услед прихватања наметнутог „долази до поништења жељеног, односно природних људских хтења, најкраће, долази до самопоништења индивидуе” (в. Стојковић, 2015: 134).

Поетичко уобличавање еротског у Станковићевом делу остварује се преко карактеризације јунака која је најчешће условљена егзистенцијалном проблематиком. Промена друштвеног положаја и социјалне прилике кроје судбине јунака. Питање порекла једна је од Станковићевих опсесивних тема, при чему често поларизација естетских категорија лепо-ружно и младо-старо остаје у сенци социјалних категорија скоројевићко-коленовићко и богато-сиромашно. Отуда се припадност различитим световима (хацијском/скоројевићком) јавља као оквир који одређује индивидуалне судбине и условљава лична незадовољства. Љубави Боре Станковића, уколико их има, углавном се не остварују, а та неоствареност ставља

печат на животе јунака и трајно их унесрећује. Детљно о проблему неостваривања Станковићевих љубави пише Владета Јеротић у есеју „Еротско у делу Боре Станковића” у којем наводи да се љубав „не постиже и не достиже јер се недовољно снажно тражи, а не тражи се снажно, не само због недовољне страсти онога који воли, већ и због унутрашњих забрана различитог порекла које и саму страст нагризају; порекла су најчешће инцестуозног, агресивног, услед страха од одбијања због сујете која је јача од љубави, затим страха од губитка вољеног, али и оног дубљег страха: због ишчезнућа љубави, стапања са љубљеним из доба пре сепарације” (в. Јеротић, 2007: 154). Имајући у виду све наведено, оправдано је говорити о реафирмацији идеала љубави у чему се, такође, могу препознати елементи модернистичког писања, а „писати. тј. приповедати о љубави у модерном роману чини се нимало лак задатак, јер је неопходно пронаћи праву меру да љубав не склизне у патетику, али и да не буде деструкцијски маргинализована и скрајнута из романеског дискурса” (в. Панић-Мараш, 2017: 117). Александар Јерков, пишући о прози Милице Јанковић, дотиче се *Нечисте крви* са аспекта теме слободне љубави:

Слободна љубав је у прози између два светска рата са једне стране прецењена као нови велики изазов, а са друге стране у самим делима углавном изостаје љубав, чак нема ни велике страсти, већ пре нешто што је од Ускоковићевих *Дошљака*, па и Милићевићевог *Беспућа*, полако крчило свој пут до Црњанског и Драинца, много више маскулини безосећајни еротски интерес него љубавни, или потпунији сексуални однос. У том смислу сви ови мушки хероји заправо заостају за херојом Боре Станковића и ‘оним њеним’ које на крају *Нечисте крви* велики писац на граници натурализма и високог модернизма савршено дочарава (в. Јерков, 2016: 439).

Јерков говори о „високом модернизму” Борисава Станковића који је утемељен на еротизму и чулности главне јунакиње романа *Нечиста крв*. Еротски аспект истовремено је и проблемски, због чега је Станковићево дело маркирано као порнографско, о чему је било речи у уводном поглављу. Флорберистички приказ Станковићеве јунакиње удаљава се од „идеалне” представе српске жене. Попут Флорбера, којем се 1857. судило због вређања религијског и јавног морала који је

починио објављивањем романа *Мадам Бовари*, и Бора Станковић је стављен пред суд критике као неко ко се налази са друге стране моралног због страствености и путености које је приписао својој јунакињи. Анализом његовог књижевног опуса увиђа се значајна трансформација женских ликова, при чему се мора истаћи да у приказу Софкиних стања долази до испољавања његов врхунски таленат да ослика еротски доживљај жене.

У раној фази стваралаштва Станковић остаје у реалистичким оквирима, где се може говорити о типизираним ликовима у приповеткама који најчешће делају у складу са друштвеном функцијом. У *Нечистој крви* еротизам има модернистичко обележје, при чему се и „нечиста крв” може посматрати као независни јунак – модернистички јунак. У *Божјим људима* еротизам кореспондира са натурализмом, док романи *Јовча* и *Певци* тематизују односе који су у домену табуа – тема инцеста и потенцијални хомоеротски однос. Коштана све време покушава да сачува слободу, која за њу представља живот, због чега се њен еротизам изједначава са песмом и игром. *Коштана* је „еротизована варијанта митских Танталових мука” (в. Најдановић, 2010: 348). Ничији ерос у драми није до краја остварен због чега су на индивидуалном плану сви осуђени на пропаст – Митка не може да оживи младу Рецеповицу и врати младост због чега остаје само жал за истом; Стојанова љубав бива одбијена јер Коштана „није рођена за љубав”; хаџи-Томина страст касно оживљава и брзо се гаси; Коштану удају. Модернистички одједи нису изостали ни у овој драми јер се жена, која притом долази са маргине, појављује као демонско биће које својом појавом нарушава успостављен поредак и које се, као такво, појављује као антагониста²⁸. Поред тога, као што се у роману *Нечиста крв* уводи крв као независни јунак, Станковић и у *Коштану* уводи невидљивог јунака – време²⁹. И време и крв у вези су са еросом и управљају судбинама јунака ових дела. Незавршена драма *Ташана*, попут многих Станковићевих дела, заснована је на социјалним разликама између Ташане и покојног јој мужа. Са модернистичког

²⁸ Детаљно о Коштанином антагонизму у поглављу „Коштанин антагонизам и Софкин аутоеротизам”.

²⁹ О времену као јунаку и временској перспективи у *Коштани* пише Милорад Најдановић (в. Најдановић, 2010: 349-353).

аспекта значајан је симболички сукоб светла и таме, који је у директној вези са Ташаниним еросом, а истовремено представља сукоб двају поредака (стари и нови свет). Ташана се, уз Софку и Коштану, може посматрати као симбол неуспелог отпора. Станковић у својим делима посебну пажњу посвећује ликовима удовице и мајке у патријархалном друштву. У делима насталим за време и после рата код Станковића се издвајају два типа жене – жена родољупка и жена лаког морала, издајница. У модернистичком кључу са аспекта еротизма веома су значајни и мушки ликови, који су неретко представљени као жртве патријархата, што је најексплицитније изражено у лику Младена (*Газда Младен*), који је заправо Софкин мушки пандан. Елементи еротизма присутни су и у многобројним Станковићевим приповеткама, што ће бити предмет детаљне анализе.

Јован Деретић, који Станковића сврстава у „лирске реалисте”, наводи да се живот Станковићевих јунака одиграва „у троуглу сила које чине новац, морал и ерос”: „Друштвени морал средине, те материјални интерес и престиж супротстављају се еротском нагону појединца, намећу му своја ограничења и забране – на тој тачки почиње индивидуална драма безмало свих Станковићевих јунака” (в. Деретић, 2011: 116). Са овом тврдњом сагласан је и Бојан Чолак који налази да је узрок индивидуалних пропаста Станковићевих јунака спајање и заједништво неједнаких: „Сваки чин спајања конфесионално и етнички неједнаких појединаца у патријархалном друштву овога периода најоштрије је осуђивала и средина и породица, а како виновници, тако и њихови потомци, сматрани су носиоцима нечисте крви” (Чолак, 2013: 170). Проблем „спајања неједнаких” највише долази до изражаја у роману *Нечиста крв* у којем, као што је већ наведено, нечиста крв мора бити посматрана као засебан јунак – први модерни јунак српске књижевности. Упориште за ову тврдњу налази се у раду Рашка Јовановића „Драмска компонента у делима Боре Станковића” у којем аутор критикује „транспортирање” *Нечисте крви* у сфере других медија, а посебно позоришне и филмске адаптације³⁰ које су према његовом мишљењу мањкаве јер грађа романа

³⁰ Мора се имати у виду да аутор узима у обзир позоришне и филмске адаптације *Нечисте крви* настале до 1982. године када је рад први пут објављен у *Врањанском гласнику*.

највише одговара монодрами с обзиром да је реч о личној драми појединца (в. Јовановић, 2010: 309). Монодрамско остварење ипак не би значило да би на сцени била само Софка, већ и „невидљиви” свеприсутни јунак нечиста крв, који се одваја од јунакиње и преузима главну улогу. Отуда нечиста крв не само да се може посматрати као модерни јунак ове „драме”, него се може посматрати и као главни лик у роману. Јовановић даље наводи да је „Лична драма Софкина у основи *Нечиста крв*” (в. Јовановић, 2010: 308). Ова тврдња може се тумачити на два начина. С једне стране, ако се аутор послужио инверзијом, долази се до закључка да је основа романа *Нечиста крв* Софкина лична драма. Друго могуће тумачење, а подједнако основано, јесте да је лична драма Софкина узрокована нечистом крвљу која је у основи свих дешавања у роману, а посебно трагедије главне јунакиње која је носилац нечисте крви. Ипак, поједини проучаваоци Станковићевог дела препознали су проблем у наслову романа. Тако је критика Владимира Ђоровића усмерена на мотив нечисте крви, при чему истиче да је узрок урушавања и породичне пропасти много дубљи и комплекснији. Сличан став заузима и Љубомир Ристановић, наводећи да је писац наслов узео „престрога”, јер су „његове личности нормалне, здраве, спутане законима, и заиста се може рећи да у личностима романа *Нечиста крв* – нема нечисте крви”³¹ (в. Ристановић: 1978: 154).

Тенденција да се нечиста крв посматра као засебни јунак романа оправдана је има ли се у виду да је нечиста крв често окидач за личну и породичну пропаст Станковићевих јунака³², при чему узроке пре свега треба тражити у унутарпородичним везама које су неретко биле у зони табуизираних односа³³.

³¹ „И тако гледано, тако строго узет појам ‘нечисте крви’, увериће нас да у Станковићевом делу и нема личности потпуно чисте крви, јер све – или крше себе, поштујући законе и обичаје, или крше законе – поштујући себе, дајући слободу својим осећањима” (Ристановић, 1978: 153).

³² Чињеница је да се нечиста крв експлицитно помиње на почетку романа, када писац приказује дегенерисаност и декаденцију Софкиних предака, као и на крају романа, када Софка слуги како ће њена унука имати њену судбину, због чега се може помислити да је нечиста крв као мотив остала на ободима романа као оквир за радњу и да је везана искључиво за време прошло и потенцијално време будуће. Међутим, уколико се роман сагледа у целини, евидентно је да је нечиста крв свеприсутни јунак, јер баш та нечиста крв управља животима ликова у роману – од почетка до краја.

³³ Бојан Чолак се бави проблемом нечисте крви у радовима „Проблем нечисте крви у роману *Нечиста крв*” Борисава Станковића (в. Чолак, 2004) и „Етнографски аспект у проучавању проблема нечисте крви у роману *Нечиста крв*” (в. Чолак, 2006).

Нечиста крв функционише паралелно са животима Станковићевих јунака и надживљава их, како симболички, тако и у реалном времену, због чега код Софке, али и код многих других јунака, постоји страх да ће њихови потомци наставити да живе њиховим животима. Отуда се с разлогом може тврдити да она надилази функцију мотива и прераста у право модернистичког јунака.

Као што је поменуто, Станковићеве модернистичке тенденције у роману *Нечиста крв* евидентне су и на плану конструисања идентитета ликова и њиховој продубљеној психологизацији. То посебно долази до изражаја у приказима удвајања, које је, како наводи Предраг Палавестра, једна од основних одлика духовне климе у епоси модернизма. Палавестра пише о постојању и сукобу два плана – унутрашњег и спољашњег, при чему „отуђење и губитак унутрашњег света ја-за-себе” доводи до потпуног пораза „који је гори и од саме смрти – трајањем у неком туђем, испражњеном животу, у особењачком ћутању, у ропству, заборау и пијанству, у испаштању или лудилу” (в. Палавестра, 1986: 421)” Позивајући се на Палавестру, Светлана Милашиновић наводи да „што је личност јача, њена индивидуалност је изразитија, а унутрашњи свет богатији, а с друге стране, самим тим је и драма тежа, пораз дубљи, а отуђење веће и трагичније” (в. Милашиновић, 2015: 72-73).

3.1 Станковићев еротизам – претходници

„Станковић нам и данас казује да еротика није нешто банално и обично, како смо понекад спремни да мислимо, јер нам изгледа у неким тренуцима да је тзв. сексуална револуција скинула са Ероса многе велове” (Јеротић, 2016: 7).

Нема сумње да у делу Борисава Станковића еротска тематика добија „оно место које је аналогно њеном значају у животу човека” (в. Деретић, 2010: 190), као и да се његов еротизам може сматрати једним од темеља модернизма у српској књижевности. Историја српске књижевности показала је да је оно за шта му се највише судило заправо Станковићев највећи квалитет. Вера Ценић пише о Станковићевом „искораку” и различитости у односу на оне који су му претходили:

Бора је без претходника. На своме походу ка великој заједници песника он је био сам, одвојен од света културе и уметности – сам самцит. Нема никаквих индиција да се овај усамљеник поводио за медитеранском антиком и ренесансом. Према уметничким творевинама високо развијених европских култура није гајио никакав култ. Није настојао ка прихватању естетских догми својих савременика. Песимизам европске интелигенције био му је стран колико и визионарско окретање будућности (Ценић, 2010: 78).

У претходним поглављима отворено је питање књижевне епохе којој Станковић припада, као и питање модернистичких тенденција у његовим делима. Јасно је да се писац налази на међи епоха и да је, с једне стране, веран реалистичком маниру приказа амбијента и друштвене стварности, док су, с друге стране, његови ликови по својој комплексности, сложеним преиспитивањима и међусобним односима закорачили у модернизам и морају се анализирати са модернистичког аспекта. У истом кључу морају се тумачити и симболи који се доводе у везу са јунацима и као такви надилазе романтичарске представе о јединству индивидуе са спољним светом и осликавањем природе у складу са осећањима јунака. Посебно се издваја еротизам којем Станковић даје повлашћено место у свом опусу. Јован Деретић у раду „Еротско у делу Боре Станковића” пише о судбини еротског у српској књижевности, дотичући се пре свега оних који су стварали пре Станковића, почевши од средњовековне књижевности. У нашој средњовековној књижевности жена је „скоро сасвим одсутна”, а и када се појављује она живи у монашком маниру³⁴ и има улогу мајке-заштитнице, душебрижне и богоугодне³⁵. Са просветитељством, а још наглашеније са романтизмом, у српску књижевност на велика врата улази тема љубави, али је „приступ њој оптерећен сентименталношћу и патријархалном срамежљивошћу” (в. Деретић, 2010: 190). У романтизму љубав се, заједно са природом која је у служби човекових осећања, посматра као апсолут. Са аспекта тематизације еротског, Деретић из

³⁴ Деретић изузима причу о Владимиру и Косари, која долази из „западне духовне сфере” (в. Деретић, 2010: 190).

³⁵ Постоје и изузеци, али они су ретки. Светлана Томин се у књизи *Мужаствене жене српског средњег века* бави јунакињама српског средњег века које су се својим деловањем и дејствовањем одвојиле од уобичајеног обрасца жене у средњем веку (в. Томин, 2011).

романтичарског низа песника издваја Бранка Радичевића са неколико песама и поемом „Безимена” и песму „Ноћ скупља вијека” Петра Петровића Његоша, „где је та тема најслободније и најснажније дата” (в. Деретић, 2010: 190).

У епоси реализма наилази се на заправо једну „огледало”-ситуацију – иза пасторале реалистичке приповетке крије се друштвена сатира. Село и облици патријархалног живота нису, међутим, ни у ком случају носталгична реминисценција прошлости већ ескапистичко и утопијско виђење будућности” (в. Раичевић, 2007: 18). Реализам је изродио јунакињу која је смерна, поштена, везана за породични дом – она је пожртвована, радна, занемарује себе, властите потребе и испред њих ставља потребе породице и колектива, док су њени осећаји потиснути и стављени у други план. Карактеристично је да су ликови који се срећу у прози српског реализма, а посебно у српској реалистичкој приповеци, како душевно, тако и психичко здрави. Бавећи се темом еротизма у српској књижевности, Деретић у наведеном есеју уз Бору Станковића издваја Ћипика, Кочића, Ћоровића и касније Ускоковића, о чијим делима ће у даљем тексту бити више речи. Да би се разумела природа Станковићеве иновативности у домену еротског, али и модернизма који са његовим делима улази на „велика врата” српске књижевности, неопходно је дати кратак осврт на женске ликове у епоси реализма, као и одступања у избору тема, психологизацији јунака и др. На првом месту ће се анализирати женски ликови из невеликог опуса Лазе Лазаревића³⁶ у којима жена показује извесни степен самовоље и на тренутке делује изван устројства патријархалне заједнице. Тако је његова Анока из приповетке „На бунару” приказана као фатална заводница³⁷, која у кући у којој се удаје успоставља власт не само над мушкарцима, него и над женама. У равнотежу је враћа типичан реалистички лик Ђедо који „подиже палог” и одржава постојећу равнотежу у сеоској идили. И у приповеци „Вертер”, а посебно у приповеци „Први пут с оцем на јутрење”, на крају се успоставља патријархална хијерархија односа, а породица остаје непољуљани идеал. У основи приче „Ветар”

³⁶ Лаза Лазаревић је написао девет завршених и десетак незавршених приповедака.

³⁷ „А у Бумаза је кћи,– кћи и по! Да поројашеш, што кажу, поред ње, па да она превази оним пустим очима, очас ти се мркне свест, и једва се држиш на коњу” (Лазаревић, 1975:117).

назире се за српску реалистичку причу нетипичан однос мајке и сина³⁸ у којој мајка постаје свесна свог греха, али је опет срећна што син остаје уз њу. Већ је на основу овог кратког прегледа Лазаревићевог опуса јасно да се сви женски ликови могу ставити у један калуп, а и када изађу из тог калупа, оне имају свест о греху и проналазе пут ка искупљењу. Лазаревићеви ликови су типизирани у циљу очувања космичке идиле остварене у сеоском амбијенту на нивоу реда успостављеног унутар породице, а онда и колектива. За разлику од Лазаревића који своје јунаке смешта у идилични сеоски амбијент, Сима Матавуљ је везан за далматинску, бокакторску, црногорску и београдску средину. Његове београдске приче наговештај су нечег новог у српској књижевности. И Сима Матавуљ и Светолик Ранковић отишли су корак даље у индивидуализацији личности и почели су да се баве „животом душе” (в. Пековић, 1987: 46). Од посебног значаја за тему еротизма јесте осврт на женске ликове у приповеткама Симе Матавуља. Наиме, то није више смерна жена, патријархално васпитана, скрајнута на периферију. Она више није у сенци доминантних мушких ликова, а и престаје да буде оличење доброте, племенитости, вере. Кроз њу почиње да провејава злоба која није искорењива. У Матавуљевој приповеци „Влајкова тајна” појављују се ликови бездушне мајке и бабе Еуфемије које се стиде болесног детета у својој кући и потпуно га запостављају. Матавуљ на сцену доводи нови свет – свет у којем нема Бога, у срца људи се уселила мржња, а емоције су подређене рацију. У приповеци „Аранђелов удес” тематизована је инцестуозна веза синовца и снахе, где главни јунак Аранђел не успева да одоли чарима своје младе стрине те чини огрешење. Страст у младој стрини Анки „севнуће” већ на самом почетку када Аранђел, на захтев стрица, одлази да је болесну измасира: „Анка се одгурну до појаса, те испод исечене кошуље без рукава блесну бело и пуно тело, бујне дојке и снажне мишице” (Матавуљ, 2011: 246). Неприкладна ситуација за остварење љубавног контакта присутна је и у приповеци „Сукоби”. Наиме, Милан и Аница упознају се у ноћи када је умрла његова сестра Зорка. Амбијент умногоме удаљен од идиличног

³⁸ „То је у основи једна компликована психолошка студија о односу између мајке и сина, у којој је српски писац и не знајући начео архетипско-митску тему коју је Фројдова психоанализа учинила једном од централних прича XX века” (Раичевић, 2007:37).

сеоског пејзажа и време индустријализације изродили су јунаке потпуно другачије у односу на типизирани ликове какви се могу наћи код Лазаревића. Када јој он изјави љубав над главом умрле сестре, док остали спавају, она му слободно, без устезања и стида, узвраћа емоције. Чињеница је да су женски ликови код Матавуља комплекснији – јунакиње се развијају и постају карактери, имају сопствене ставове, изражавају вољу и показују осећања у свакој прилици, али оне не размишљају о својим поступцима, нема код њих самоаналитичности нити продубљене перспективе унутрашњости као што је то случај са јунакињама Борисава Станковића, а посебно код Софке. У анализи трансформације женских ликова значајно је поменути приповетку „Стари врускавац” „хронику трију поколења” која сведочи о променама у времену. Када деда приповеда о својој љубави са бабом, смењују се идеализоване слике поштеног младића и чедне девојке који се искрено воле³⁹. Већ када говори о својој снахи Ружици и када га деца питају о мајци, да ли је била „гледна”, деда не уме да одговори⁴⁰. Реч је о проблематичној жени која је представљала проблем и својим укућанима док је била девојка. Старац, након снахиног доласка, све време ишчекује преображај који ће се одиста и десити. Тај преображај последица је не само снахине опаке природе, већ и инверзије улога у породици. Преображај се дешава након Милошевог повратка из војске.⁴¹ Одлазак у војску претстављао је прекретницу у животу мушкарца, због чега се у многим реалистичким приповеткама појављује као мотив. Међутим, Милош се из војске враћа непромењен – и даље је благ, мирне нарави, недовољно ауторитативан да успостави власт у дому и укроти злу нарав жене Ружице. Управо та његова „женска

³⁹ Деда не говори много о физичком изгледу бабе, али у мало речи и уздаха истиче њену изузетност: „Кроз воћњак промиче ова моја баба; али да знате, децо... Их, била је то девојка!” (Ранковић, 2011: 236).

⁴⁰ „Хм... гледна! Ни сам не знам... Па, била је, ја богме! Кад погледаш у њу – као да си напунио уста врелом чорбом, па се осврћеш око себе, као да си нешто изгубио. Враг је знао. Била је некако чудновата” (Ранковић, 2011: 237).

Жена се доводи у везу са самим врагом, а њена појава више није блиска анђeosкој представи – она симболише непријатност. Начин на који остварује контакт са Милошем показује отвореност која је неприлична жени патријархалне културе. Она му сама говори да хоће да остане код њега. Овакав начин прошње у многоме се разликује од дедове прошње – улоге су измењене, а жена добија улогу иницијатора и она је та која потенцира брачну везу.

⁴¹ На овај феномен „повратка из војске” упућује Радослав Ераковић у предговору „Између горког живота и слатке смрти: танталoшки хедонизам Светолика Ранковића” (в. Ераковић 2011: 17).

природа” доводи до тога да Ружичина ђаволска природа у потпуности овлада њом. Она му у једном трену отворено замера то што јој није мушкарац⁴². Треће поколење породице налази се пред задатком да исправи грешке својих предака и измени своју судбину. Ова хроника је доказ да је Душан довољно јак да победи злу коб која се надвила над њим и његовом породицом. Већ први опис комшинице Живке сведочи о њеној вези са сатаном, као што је био случај и са мајком Ружицом⁴³. Поново је нежна природа мушкарца супротстављена „ђаволској енергији жене” Занесеност наводи Душана да понови грешку свог оца и ожени се пребрзо. У војсци он добија информацију о Живкином ашиковању са Војином. Када се врати кући и разоткрије њену превару, под старим врускавцем он подиже секиру и тада први пут у њеним очима види страх и молбу. Она у тим тренуцима у њему препознаје мушкарца, а не болећиво, плашљиво дете. Након што свој бес искали на старом врускавцу, он се јавља као ауторитет, што је услов за породичну срећу. Императив који Ранковић ставља пред мушке ликове у овој приповеци јесте мушка доминација. Станковићеви јунаци углавном поседују мушку снагу, али они често делају у складу са очекивањима колектива, што за последицу има да постају жртве⁴⁴. Ерос Станковићевих јунака често бива потиснут због чега се као опсесивни мотив његовог стваралаштва јавља „жал за младошћу”, жал за прошлим временима.

О вези Борисава Станковића и Светозара Ћоровића пише Маја Стојковић, која, пре свега, истиче да су оба писца „писци локалног”, као и то да је разноврсност тема у њиховом опусу последица културно-историјских и друштвено-политичких превирања (в. Стојковић, 2015: 151). Милорад Најдановић поставља паралелу између Станковића, Светозара Ћоровића и Алексе Шантића, при чему за основ њихове сличности узима локалну боју оријенталног колорита (в. Најдановић, 2010: 330). Аутор сматра да је Станковића „у првим причама само окрзнуо утицај

⁴² „Што ми ниси господар... што си ме... Али ништа... беж’, иди, молим те!”(Ранковић, 2011: 239).

Све то ће допринети да га Ружица замени Живаном који је оличење мушкости. Онда када Милош доживи преображај већ је касно, јер Ружица и телесно и душевно припада другом, а према њему осећа гађење. Огрешење о институцију брака и неспособност мушкарца да заведе ред у својој породици, као што је случај са мушким ликовима у српској сеоској приповеци, довели су до смрти и Милоша и Ружице.

⁴³ „Николина Живка, моја прва суседа, некако ђаволски заждирила, па ме стрела оним љубопитним и чудним погледом” (Ранковић, 2011: 243).

⁴⁴ Детаљно у поглављу „Трагика мушког”.

сеоске (Веселиновићеве) приповетке”⁴⁵, након чега „стаје на своје ноге” и постаје „самосвојан и самосвестан” (в. Најдановић, 2010: 331). Заиста, Станковићеве ране приповетке написане су у реалистичком маниру, где је углавном приказана сеоска идила, занемарујући то што је она најчешће везана за прошлост. Тек касније јавља се критика патријархалног система, где је приказан сукоб појединца са друштвом, при чему је лична судбина увек осуђена на трагику. У својим последњим делима Станковић раскида са устаљеним приповедачким обрасцем – у њему се услед ратних околности буди родољуб који има потребу да да слику друштва свог времена, што се одражава и на доживљај ероса, али и на представу жене.

Иако се у први мах чини да су писци суштински различити и да се међу њима налазе мостови које је тешко превазићи, дело Борисава Станковића довођено је у везу са делима Јакова Игњатовића. Поред Михајла Пантића који доводи у везу Софку са Шамиком (в. Пантић, 2015: 191-215), Горана Раичевић и Радослав Ераковић уочавају „снажну линију додир” када су у питању женске судбине код Станковићевића и Игњатовића (в. Раичевић, Ераковић, 2011: 376). Такође, односом писаца бави се Милорад Најдановић у раду „Два стила у животу и два стила у литератури (Компарација: Ј. Игњатовић - Б. Станковић)” (в. Најдановић, 2010: 322-329). „Линије додир” између писаца су многобројне – опсесивно су окренути завичају и везани за одређен топос (за Станковића је то Врање, за Игњатовића Сентандреја); у својим делима дају слику патријархалног друштва у којем су жене подређене мушкарцима, што издвајају Горана Раичевић и Радослав Ераковић; пишу о свету у којем љубав није главни предуслов за брак и у којем је разум изнад осећања. Ипак, чињеница је да се њихов однос према традицији разликује, јер Станковић у својим делима критикује устројство успостављено у патријархату. Он све време испољава жал за старим и прошлим. То јесте време за којим његов јунак

⁴⁵ Аутор прави паралелу између Станковићеве приповетке „Они” и Веселиновићеве приповетке „Луда Велинка”, налазећи у обе приповетке „мотив осујећене праве љубави и наметнуте женидбе и удаје”, при чему су родитељи узрочници несреће своје деце. Пава је мајчина, а Мита очева жртва (в. Најдановић, 2010: 343). Такође, Најдановић прави паралелу између Анице из Станковићеве „Поконикове жене” и Анђелије из Веселиновићеве „Сељанке” (в. Најдановић, 2010: 345). Наиме, обе јунакиње су се нашле у истој ситуацији, али је Станковић много више пажње посветио психолошком осликавању Аничиног лика.

чезне, али он истовремено осликава мане тог времена. Најдановић сматра да је такав однос према прошлости заједничка особина оба писца:

Али, ма колико да су били фасцинирани оним што су знали и волели у раној младости, нису били слепи за наличје старога ни за лице новог: у најбољим делима од старога нису правили безазлену идилу, нити од новог јетку персифлажу, већ су уметнички веродостојно приказали сукоб између старога и новог, па и више од тога – неодрживост старога и неминовност новог (Најдановић, 2010: 325).

3.2 Станковићев еротизам – савременици

Након што је дата слика жене у појединим делима Станковићевих претходника, да би се разумело питање ероса у његовом делу, неопходно је осврнути се на представе о еротском у делима његових савременика, пре свега оних које је Деретић у есеју „Еротско у делу Боре Станковића” препознао као оне писце који се налазе „око” Боре Станковића, који у „том кругу заузима централно место”, – Кочић, Типико и Ћоровић (в. Деретић, 2010: 190), при чему ће се посебан акценат ставити на женске ликове у њиховим делима.

И Петар Кочић, попут Станковића, у српску књижевност уводи тип слободне, сексуалне жене, али начин на који он врши карактеризацију својих јунакиња у многоме се разликује од Станковићевог. Иако су Кочићеве јунакиње доста отвореније у испољавању своје сексуалности, Станковић продубљеном психологизацијом осликава еротизам индивидуе. Постављајући паралелу између Станковићевих и Кочићевих јунакиња, Бојан Чолак закључује:

Иако оба писца представљају свет стидљивих и срамежљивих девојака, као и свет у којем се интима ‘никоме не казује’, Станковићеве јунакиње знатно мање делају противно културним нормама и очекивањима; оне се најчешће препуштају судбини и вољи породице, ретко пркосе мужу или чине прељубу (Чолак, 2013: 19).

Потребно је направити разлику између помирљивости са судбином и понашањем које је усклађено са патријархалним обрасцем. Чињеница је да се Софка након очеве посете препушта алкохолу, али и мутавим слугама. Такође, жене у Софкиној породици често су скретале у грех, што се може тумачити као симбол њиховог отпора према заједници. Коштана својом игром и песмом изазива дехармонизацију успостављеног поретка. Ташана тражи отров од оца када чује да је Сарош отишао без ње.

Чолак се у дисертацији *Модели представљања патријархалног друштва у прози српске модерне* у поглављу „Буђењу чула, еротизацији женских субјеката и симболика груди” детаљно бави еротизмом код Кочићевих јунакиња. Он истиче да Кочић различито квалификује сексуалност код мушкараца и жена, при чему средина увек осуђује женску сексуалност” (в. Чолак, 2013: 15). О везама двојице писаца пише и Сениша Тутњевић у студији *Тачка ослонца* у поглављу „Два врха српске приповетке – Борисав Станковић и Петар Кочић”, где кроз различите аспекте анализе истиче њихове литерарне квалитете (види: Тутњевић, 2004: 16). Од целокупног Кочићевог опуса посебан акценат ће се ставити на приповетку „Мргуда” која кореспондира са Станковићевим романом *Нечиста крв*. И Мргуда је, попут Софке, маркирана ликом свог родитеља – мајке. Њена мајка vara мужа. Неуобичајено је што овај не показује бес, нити кажњава жену, у складу са очекивањима патријархалне заједнице, већ одлази код попа. Мајчин „неморални чин” условљен је браком за оног кога не воли. Мајка, за разлику од типичног модела патријархалне жене, не пристаје да извршава брачне дужности и отворено изражава да не жели њеног оца. Мргудин еротизам квалификован је преко еротизма њене мајке. Софку и Мргуду повезује мотив „нечисте крви”. За разлику од Софкине породице у којој се инцест, инверзија породичних улога и социјалне разлике међу родитељима појављују као узрок пропасти породице, у „Мргуди” је посрнуће главне јунакиње у директној вези са необузданом мајчином природом и њеном повредом породичног устројства, због чега средина и Мргуду сврстава у „копилски сој”. Мргуда је свесна своје „нечисте крви”: „Боже, што си ме ’ваку створио? Шта ће ми ова снага и ватра? Проклета крви, што ме тако мучиш?” (в. Кочић, 2006: 153) Та „нечиста крв” ће се пренети и на Мргудино дете, које ће заиста бити копице, јер

Мика не показује никакву одговорност нити обавезу, а Мргуда му је послужила као задовољство. Када Мика напаствује Мргуду, нигде се не истичу његова сексуална енергија и уживање у сексуалном чину, док је Мргудино телесно задовољство детаљно приказано, са циљем да се додатно истакне њена сексуалност.

Чолак у наведеној студији помиње запис Милана Карановића који се односи на грађу из реалног живота која је Кочићу послужила за писање „Мргуде”:

Интересантно је да је Кочић сиже за причу, бар према писању Милана Карановића, преузео из реалног живота, али је основну ситуацију променио: ‘Говорило се да је свекар на њу настрао. Она није могла од стида да се иком потужи, него се обесила. Закопана је изван гробља’. Код Кочића је ово сведочанство о мушкој подлости и осиности преведено у причу о девојчиној слабости, врелој крви која њоме руководи (Чолак, 2013: 18).

Запис Милана Карановића доводи до закључка да је веза између Станковића и Кочића, када је у питању тема еротског, много дубља него што се то наизглед чини. Наиме, јасно је да је у средишту Станковићевог романа *Нечиста крв* Маркова страст према Софки и жеља да снаху „узме” за себе. Код Кочића је присутан другачији образац – он је избегао тему инцеста и „превео” ју је на причу која се бави страшћу и грехом жене. Поставља се питање шта је узрок томе. Радован Вучковић наводи да „Кочић у ‘Мргуди’ ту води биологистичку неонатуралистички схваћену страст која је јача од поноса и увређеног стида планинске девојке” (в. Вучковић, 1990: 334).

О везама Борисава Станковића и Ива Ћипика писано је доста. Најинтензивнија „линија додира” међу њима јесте линија еротског и сексуалног. Чињеница је да ови писци потичу са различитог културног поднебља, имају различит културни образац и у својим делима заузимају другачији однос према жени, сексу и патријархалној култури. Ипак, обојица су својим делом „искорачили” из устаљеног обрасца српске књижевности тог времена, највише у домену еротизације. Сексуалност је и код Станковића, и код Кочића, и код Ћипика својственија женама или, боље речено, њој се придаје већи значај. Разлог томе је чињеница да сексуалност за патријархалну жену мора постојати само унутар

брачне заједнице, а и тада када постоји, она је у служби задовољења нагона мужа, односно испуњавања брачних дужности. Код мушкараца је ситуација другачија – сексуални нагон је изједначен са јачином и мушком снагом. Станковићеви мушки јунаци су другачији јер су често и сами жртве патријархалне средине и крутих ставова који у њој владају, при чему се најчешће јавља мотив неостварене љубави условљен материјалном неједнакошћу између младића и девојке, рано ступање у брак, као и брак са старијом женом. У Типиковој причи „На мору” у главном јунаку Иву постепено се буди сексуалност, чега код Станковићевих мушких ликова нема – брачна иницијација је код њих неретко насилна. Оно што је везано за Станковићеве мушке ликове у домену еротског, а чега нема код Типика, јесте феномен потиснуте и угушене страсти. Бојан Чолак примећује да све јунакиње из збирке *Приморске душе* одбијају мушке прохтеве кроз мотив мушке руке „која се појављује као симбол девојачког искушења и еротичног” (в. Чолак, 2013: 37). У *Нечистој крви* постоји иста симболика у сцени Софке са мутавим Ванком, у којој се више испитује снага Софкиног карактера, него страственост њеног тела⁴⁶. Уколико се направи паралела између Станковићевих и Типикових јунакиња, долази се до закључка да Станковићева јунакиња има свест о себи у ширем контексту, док Типикове јунакиње често не могу да исконтролишу своје сексуалне потребе и то постаје једина црта која их одређује. Тако Даринка, главна јунакиња приче „На мору”, спутавајући своје страсти и сексуалне нагоне и трудећи се да своје понашање прилагоди колективно-прихватљивом, губи живце и постаје нервозна. Јелка, главна јунакиња истоимене приче „Јелка”, у сексуалне односе ступа пре брака, што се код Станковића не дешава често⁴⁷. Станковићеве јунакиње, чак и онда када се преудају након мужеве смрти, остају верне оном којем су се заветовале⁴⁸. У Типиковом роману *За крухом* појављује се лик Кате, девојке која има став о властитој сексуалности. Кате је

⁴⁶ Више о симболици руке као симболу искушења у *Нечистој крви* у поглављу „Проблематика еротске сцене Софке са мутавим Ванком”

⁴⁷ Изузетак су Ленка из приповетке „Наза”, која ступа у забрањене односе са газдом, због чега је мајка на крају убија, Наца из приповетке и истоимене драме *Јовча*, која ступа у сексуалне односе са слугом и остаје трудна мимо брака, као и мајка Милована Пејића из сличице „Тајни болови”, која се убија након грешног зачећа.

⁴⁸ Детаљно у поглављу „Потискивање сексуалности код удовица (‘Покојникова жена’ и ‘Тетка Злата’)”.

неспецифичан тип јунакиње јер се не уклапа у патријархални модел женског владања⁴⁹. Она има свест о својим потребама и када себе упоређује са другим девојкама, она увиђа да је њихова „крв млака” (в. Ћипико, 1904: 248). Страст се не само код Станковића него и код његових савременика одређује натуралистичким мотивом крви. Крв се јавља као узрок огрешења и пада. И код Кочића, и код Ћипика⁵⁰, и код Станковића немирна, јака, грешна, нечиста крв је та која нагони на разуздавање ероса у човеку, али само код Станковића нечиста крв надилази функцију мотива и постаје независни јунак.

Од свих Ћипикових дела роман *Пауци* највише кореспондира са Станковићевим романом *Нечиста крв*. Главног јунака Радета, попут Томче, жене старијом девојком⁵¹. И Томча и Раде ступају у брак са дванаест година – то су године прелаза из доба детињства у младићко доба. У *Пауцима* је дата измењена перспектива јер су дешавања приказана кроз мушку перспективу, за разлику од *Нечисте крви* где је дата женска перспектива. Убрзо након брака Маше и Радета они се разводе. До развода долази због Радетове неспремности да испуни брачне задатке – првенствено се мисли на полну незрелост, односно немогућност да испуни Машине сексуалне жеље:

Залуду се цура сваке ноћи трудила да својим цурским бијесом успамти у њему момачку ватру, топао дах... да се забреклим заједничким снагама, кад се двоје најаре, како је она то у гоњању са јаким момцима осјећала како кости пуцају. Али јој бијаше све утаман! И цура дизаше се сваког јутра из кревета незасићена, заморена и зловољна. И једнога дана, не рекавши никоме ни ријечи, одбегне га (Ћипико, 1966: 44).

Софка нема ту могућност да попут Маше оде, да се повуче и остави Томчу због личног незадовољства. Отуда се закључује да је Ћипико својој јунакињи дао много више слободе него што је то учинио Станковић. Станковићеве јунакиње ћуте,

⁴⁹ „Кате је, тако, чини се, прва јунакиња у српској књижевности која својевољно искорачује из културног система, не негирајући га већ уочавајући сопствену немогућност да се у њега укопи; прва је која одбија да буде жртва породице, друштва, културе” (Чолак, 2013: 57).

⁵⁰ Пишући о жени код Ива Ћипика, Бојан Чолак бележи:

„Жена се, према томе, показује као слаба, руковођена властитом ‘врелом крвљу’ и као она којој је у природи да буде потчињена мушкој вољи и снази” (Чолак, 2013: 59).

⁵¹ Исти мотив јавља се и у Ћипиковој приповеци „Чобани”.

трпе и на крају умиру неиспуњене и неостварене, а и онда када испоље револт, тај револт је на њихову штету. Када се Раде и Маша поново сретну, након што је Раде стекао полну моћ, Маша не може да му одоли. Чолак Машину потребу за полигамијом оправдава, с једне стране, тиме што је Раде њен први муж, а са друге стране, јер је нероткиња (в. Чолак, 2013: 61). Жена која није имала дете⁵² није прошла кроз завршну фазу иницијације и њен положај у новој заједници није учвршћен⁵³. За разлику од већине јунака *Нечисте крви*, који контролишу властите нагоне, готово сви јунаци Типиковог романа *Пауци* не успевају да се изборе са сексуалним нагоном. Сексуалност лика мења његову перцепцију код других јунака. Иако је полна моћ оно на чему је Машин фокус, она није одређена као негативна јунакиња. Штавише, њен муж је окарактерисан негативно. И Софка у својим сновима замишља мушкарца који испуњава све њене фантазије, али она се, за разлику од Маше, задржава на нивоу имагинације. И Цвета, Радетова сестра, показује слободу у одлучивању и бежи од куће. Њен повратак праћен је причом о свекровом напастовању и мужевљевом сексуалном злостављању. Тема сексуалног злостављања чест је мотив у Типиковом делу. Две приче „Отргнути живот” и „Прељуб” тематизују силовање. У обе приче сексуални нагони управљају човековим животом. Човек се не може изборити са њима и бива савладан. Оно што изневерава очекивања јесте чињеница да приповедач има благонаклон однос према сексуалним преступницима. Штавише, жртве бивају осуђене на пропаст и осуду средине. Бојан Чолак, ослањајући се на студије Јована Дучића, Милорада Најдановића и Миљка Јовановића које проблематизују везу међу Типикове приче „Прељуб” и Станковићеве „У ноћи”, примећује да наведни проучаваоци „не истичу, а што је, чини се, важно не само при уочавању разлика између две приче, већ и као новина у српској књижевности, јесте чињеница да се тек са Станковићевом Цвијетом у српску књижевности уводи љубавно-сексуална реакција жене на мушкарца који се физичким карактеристикама не уклапа у модел пожељан у

⁵² Борисав Станковић у својим делима није показивао интересовање за лик нероткиње док је посебну пажњу посветио лику страствене лепотице и удовице.

⁵³ О полигамији и полиандрији у контексту бездетништва у патријархалној заједници пише Тихомир Ђорђевић у студији *Наш народни живот* (в. Ђорђевић, 1930: 117-156).

патријархалној култури – Цвијета је вероватно прва јунакиња српске књижевности која сексуално реагује на јунака с одређеним женским карактеристикама (глас)” (в. Чолак, 2013: 76).

На основу кратког упоредног проучавања Ћипика и Станковића, долази се до закључка да круцијалну разлику између дела двају писаца представља однос породице према сексуалности. Док код Станковића породица стоји насупрот еротске жеље и обавеза према породици блокира жељу, код Ћипика породица не стоји насупрот сексуалности – ту улогу заузимају институције и служење догми⁵⁴. Код Станковића је породица представљена у кључу патријархалог система вредности и као таква показује неразумевање за све сексуалне слободе које показује појединац унутар заједнице и оштро их осуђује. Са друге стране, када се те слободе јаве, што је најексплицитније показано у приказу Софкиних предака, оне бивају кажњене не само од породице и шире заједнице, него и од неке „невидљиве и немерљиве” силе која са собом носи апсолутно урушавање, где ће потомци страдати због греха својих родитеља.

Када се посматрају промене које долазе са новом епохом, оне су најјучљивије на плану односа према патријархалној култури и односима који владају унутар ње. Посебно се трансформише деловање жене, код које се рађа потреба да се одупре таквом систему и да изрази самовољу. Ипак, њено деловања углавном бива оцењено негативно, што је оно што епоха модерне преузима у наслеђе од реализма. С тим у вези веома је значајно поменути још једног Станковићевог савременика – Милутуна Ускоковића, кога Деретић ставља у ред оних писаца из „Станковићевог круга” који су допринели развоју еротске књижевности код нас. Станковић у свом последњем интервјуу датом Бранимиру Ћосићу помиње Ускоковићев роман *Дошљаци* у контексту границе између уметности и порнографије са циљем критике скерлићевског реда који је завладао у књижевности⁵⁵.

⁵⁴ Изузетак је роман *За крухом*.

⁵⁵ „Погрешка коју је учинио Скерлић и његова група са својим стилем још има својих жртава и данас. Тражен је као први услов једног књижевног дела, стил, коректно писање, углађеност. А тај стил је упропастио неколико српских талената, узмите само као пример Ускоковића и још неколико

Радомир Ивановић, пишући о Ускоковићевим јунакињама, наводи:

Колико год писац дозвољава извесне варијације у ликовима и карактерним особинама јунака, толико остаје доследан у ставу према жени и објашњавању њене психологије. Изузевши ликове из најранијих књижевних покушаја, сви остали женски ликови своде се на један. Њега обавезно карактеришу ове особине: патријархалност, поштовање девојачке чедности, неговање култа брака и спремност да се том култу жртвује цео живот, страсти и пролазно задовољство (Ивановић, 1968: 234).

Сличан став заузима и Бојан Чолак наводећи и да су „у Ускоковићевим романима женски ликови грађени готово искључиво типски, и то превасходно с ослонцем на категорије лепоте (допадања), вредноће и пожртвованости (способност да угуши властито Ја), и са основним страхом: да не остану уседелице” (в. Чолак, 2013: 259). Станковићеве јунакиње немају страх од уседелиштва – код њих је присутнији страх од удаје, што посебно долази код изражаја код две највеће лепотице из његовог опуса, Софке и Коштане. За ове Станковићеве јунакиње проблем не представља удаја за недрагог, него удаја као обред иницијације који подразумева откидање од „старог” живота и губитак слободе. Јунакиње су углавном у оквирима патријархалне културе, а и када иступе из тог обрасца, за то сnose последице. За Зору, главну јунакињу романа *Дошљаци*, срећа се изједначава са жртвовањем. Под утицајем Милоша њен доживљај патријархалног система се мења – она почиње другачије да доживљава жене и њихов положаја у друштву, што доводи до тога да другачије посматра и себе, али ће на крају увидети своју грешку и вратити се на „прави пут”. Чињеница је да Ускоковићеве јунакиње долазе до спознаје да је патријархални образац оно што представља идеал. Оне се освешћују након ступања у сексуалне односе, на основу чега се долази до закључка да им је потребно огрешење не би ли дошле до спознаје. За разлику од њих, Станковићеве јунакиње се труде да успоставе контролу над страстима. И онда када их нагони

млађих. Све им је било шта ће критика рећи. Код Ускоковића, ако се сећате, има једино 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” (Ћосић, 2012: 23).

воде, оне делују у оквирима патријархата, а када се огреше, сносе казну. Ипак, ни Софка ни Коштана нису на страни заједице и немају свест да су се огрешиле о исту, него су заправо њене жртве. У упоредном проучавању дела Ускоковића и Станковића⁵⁶ издваја се лик оца. Наиме, лик оца се код Ускоковића углавном јавља као узрок пропасти, јер се он одаје пороку, што се може повезати за ликом ефенди Мите, који је окидач Софкине пропасти⁵⁷. Уколико се постави паралела између мушких ликова код Станковића и Ускоковића, долази се до закључка да Ускоковићеви јунаци углавном користе своју доминантност, о чему пише Бојан Чолак: „Еротско код Ускоковићевих јунака везано је за искоришћавање и егоцентризам (‘Господин који чини добротина’, ‘Била једном...’, ‘Басна’, ‘Изволте!’)” (Чолак, 2013: 238). Станковићеви мушки ликови чешће се јављају у улози жртве. Наиме, многи Станковићеви јунаци, иако осећају јаке еротске набоје, све време делују на граници патријархално дозвољеног, због чега остају несрећни⁵⁸. Са друге стране, жене су углавном искоришћене у односу неједнаких. Чолак истиче и „слабост женског карактера” која јунакињу води у преступ: „Слабост женскога карактера чињеница је која јунакињу најчешће одводи у преступ, који потом узрокује читав низ негативних последица, по њу. Чини се да су његове јунакиње више слабе, него вођене страшћу, а најмање су сензуалне” (Чолак, 2013: 260).

Уколико се посматра дејствовање Станковићевих јунакиња, постаје јасно да се не могу све ставити у исти калуп слабих и недејствујућих жена. Поједине јунакиње показују чврстину карактера и покушавају да се одупру законима патријархалне средине. За њих би се пре могло рећи да нису истрајне у својој борби, него да су слабе жене. Поред тога, када атрибуира лепу жену, Станковићеви описи су углавном у знаку сензуалности и високе еротике, без порнографских пасажа. С друге стране, лепота Ускоковићеве жене је опишљива, а њен еротизам је прекомерно атрибуиран. Пример за то је опис Љубице из *Дошљака*:

Њен поглед је привлачио човека топлим миловањем; усне су јој се црвениле, сочне и насмејане, као располовљена јагода, а коса, обилата и густа, окруживала

⁵⁶ Има се у виду роман *Нечиста крв*.

⁵⁷ Детаљно о комплексном односу оца и ћерке у поглављу „Софка ефенди Митина – ЖРТВА”.

⁵⁸ Детаљно у поглављу „Трагика мушког”.

јој је главу као ноћ у шуми. Рамена су јој била јака, груди као брдо и цела структура снажна и ухрањена као да је била ћерка једне од оних наших сеоских попадија које остају вечито младе и испијају полиће пред механом (Ускоковић, 1910: 44).

На основу свега наведеног, долази се до закључка да је Станковић, за разлику од својих савременика, али и горепоменутих претходника који су испољавали тенденцију ка идеализацији патријархалног система вредности и доживљавају га „као утопијски систем којем се тежи” (в. Чолак, 2013: 6), критикује начела истог. Патријархат се у његовом делу неретко појављује као узрок пада индивидуе и њене пропасти, што је најчешће мотивисано нежељеним браком⁵⁹. У вези односа према патријархату Драгољуб Влатковић закључује: „Станковић је први у нашој књижевности насликао и лице и наличје патријархалних односа (други су патријархалност идеализирали). Он је, слободно се и без претеривања може рећи, приковао патријархалност за зид срама!” (Влатковић, 2010: 284).

Критика патријархата у његовом делу остварена је посредно осликавањем индивидуалних падова узрокованих оштрим нормама које владају у друштву. Иако се као жртве времена и средине подједнако јављају и мушкарци и жене, оно што га посебно издваја од савременика јесте однос према женским ликовима. Као што је речено, у епоси реализма у српској књижевности жена се најчешће налазила у сенци доминантних мушких ликова; додељивана јој је одређена улога, док њеног личног, унутрашњег није било. Станковићеве јунакиње заузимају другачији положај и неретко су призма кроз коју се проламају сва дешавања у роману, приповеци или драми. Иако је, као што се могло видети на неким примерима, на међи епоха жена атрибуирана сексуалним епитетима, Станковићева жена је чулна и сензуална више

⁵⁹ Доживљај брачног живота потпуно је другачији у роману *Оксена* Вељка Милићевића. Наиме, Аничин лик бива апсолутно идеализован након удаје. Такође, перспектива из које је приказан чин венчања, антиподна је Станковићевим приказима удаје:

„Вечерас јој се чинило да стоји на прагу новог живота и новог света; тако лепог и тако примамљивог. (...) Све оно што је раније било, како јој изгледаше бледо, убого, безначајно, као да је живело животом алги и нижег биља. То је био живот у неким загушљивим подземним, тамним дубинама, вазда у неком мраку, у некој невиделици, невеселој без светла које уноси боје у ствари и у душу” (Милићевић, 1922: 12).

него сексуална. Ипак, много важније од те сензуалности јесте самопосматрање и испитивање граница ероса. Станковићева јунакиња има свест о себи, а с обзиром да делује у патријархалом систему, она има страх од огрешења, због чега се често повлачи. Чињеница је да писци који су стварали у раном реализму дају слику смерне, патријархалне жене, мајке-заштитнице, док се код писаца у епоси модерне јавља распусна, страствена, ослобођена жена, која је, између осталог, свесна своје сексуалности и има потребу да задовољи своје телесне пориве. То је посебно изражено код јунакиње која долази из градске средине или вароши. Опозиција између градске и сеоске средине даје се са циљем истицања доброг система вредности успостављеног на селу. Урбана средина доводи се у везу са ликом жене „сумњивог морала” чија је улога нарушавање успостављене равнотеже. Док Светозар Ђоровић има ликове проститутке и жене са маргине, као и Иво Ђипико, код Станковића тога нема. Изузетком се могу сматрати жена сумњивог морала у приповеци „Стеван Чукља”, варошанка из приче „Таја” из збирке *Божји људи*, сестре из приповетке „Јово-то”, старија жена из приповетке „Мој земљак” и жене из Станковићевих сведочанстава у времену под окупацијом.

Бојан Чолак примећује потенцијалне везе између приче Вељка Петровића „Перица није срећан” и Станковићевог романа *Газда Младен*, инсистирајући на сличној психолошкој мотивацији сазревања јунака, оставља ово питање отвореним (види, Чолак, 2013: 321). Оба дела проблематизују насилну иницијацију – неспремност дечака да преузме улогу *pater familias*-а. Ипак, различите су околности које узрокују њихову трансформацију. Наиме, Младенов отац умире, док Перица посматра насиље унутар своје породице, због чега се преображава у фигуру заштитника. Са аспекта положаја жртве, оба дечака су „истргнута” из периода детињства и, без остварене иницијације, преузимају одговорност одраслих.

Оправдано је и поставити паралелу између сензибилитета Станковићеве Софке и јунакиње приче „Чежња” Исидоре Секулић:

И осећам како се пале врхови мојих прстију и како ми се смлачена мокра струја провлачи испод пазуха, и ширим руке у сусрет зеленој страсти воде. (...) Не бојим те се, ево – и заријем руке у њега и стегнем га, и он је добар и мекан и пун сунца, и разлива ми се по грудима и преко рамена као топла рука човека који воли. А кад

образом својим легнем на њ, сићушна једна капљица прсне ми на уста, и уједе ме со, и сав чар је прошао. (...) А вода мили кроз расуте моје косе, и држи ме око паса и носи ме, носи ме (Секулић, 2001б: 23).

Еротска екстаза жене и у *Нечистој крви* и у „Чежњи” независна је од мушког присуства. Обе јунакиње су самодовољне у свом заносу и врхунац еротског набоја достижу у самоћи.

Према тематизацији, психологизацији јунака, литерарном сензибилитету и стилу Борисав Станковић се значајно разликује од свог савременика Радоја Домановића, што их није спречило да се спријатеље. Радош Требјешанин у *Врађанском гласнику* објављује рад који тематизује сусрет два писца и књижевне контакте, али и неспоразуме и сукобе условљене политичким трзавицама. И у једном и у другом писцу аутор налази „чуvara патријархалног устројства”. За разлику од Домановића, који је „патријархални чувар сеоске идиле”, Станковић је „патријархални бранилац грађанске породице и класе која нестаје”⁶⁰ (в. Требјешанин, 2010: 132). Као једну од најважнијих тачака мимоилажења писаца, Требјешанин наводи лик жене која је свеприсутна у Станковићевом делу, за разлику од Домановића који је „из свог дела збацио жене” (в. Требјешанин, 2010: 134).

Српска проза двадесетих година 19. века у знаку две теме – рата и ероса, што су опсесивне теме у епоси експресионизма (в. Вучковић, 2000: 36). Ако се посматра смена епоха у српској књижевности, евидентан је раскид са претходним обрасцем. Међутим, када је у питању српска модерна, Јован Деретић примећује да проза српске модерне дуго остаје везана са „домаћим тлом и упућена ранију приповедачку традицију”, за разлику од поезије која се окреће страним утицајима (в. Деретић, 2004: 983). Такав однос према ранијој приповедачкој традицији заснован је на реалистичком приступу који је задржан у модерни⁶¹. Наиме, писци

⁶⁰ Радош Требјешанин у раду „Сусрети Борисава Станковића и Радоја Домановића” Борисава Станковића као „браниоца патријархалног реда” пореди са Балзаком, који „напада француску буржоазију не зато што је мрзи, веч зато што не уме и нема снаге да се одржи на позорници живота” (в. Требјешанин, 2010: 132).

⁶¹ „Наша модерна проза рађала се на тематским и језичким основама традиционалног регионализма превладавањем реалистичког приступа који јој је раније био својствен и изграђивањем друкчијег прозног израза, у чему су се више спонтано него с јасно одређеним поетичким програмима оријентисали према модерним и књижевним и уметничким правцима” (Деретић, 2004: 984).

остају верни реалном представљању стварности, али нове теме које долазе са културним и друштвеним променама доводе до тога да се јављају ликови који се окрећу себи. Бојан Чолак, такође, пише о патријархалном доживљају света као основи на којој почива проза српске модерне:

Међу писцима модерне, показало се, доминантан доживљај света јесте онај који полази од патријархалне културе. Реч је, дакле, о оном истом културном моделу који је снажно обележио стваралаштво писаца реализма. Стога је сасвим разумљиво, увођење писаца с почетка века у реалистичке поетичке оквире, што је карактеристично посебно за старије истраживаче и историчаре књижевности (Чолак, 2013: 344).

У модерној прози, чији је зачетник, Станковић „описује оно што је видео и осетио, врло често људе који су одиста постојали и догађаје који су се одиста десили, налазећи у једној полуисточњачкој паланци цео ‘очарани врт’ љубави, преливајући то све великом поезијом свога срца, доказујући не речју но делом да за правога песника нема баналности у животу. У његовим описима врањског живота има врло много врањског, локалног” (Скерлић, 1997: 399).

На основу свега наведеног, јасно је да Станковићев „искорак” у нову епоху није искључиво везан за избор тема, него је реч о комплексној изградњи ликова, при чему посебан акценат треба ставити на јунакињу романа *Нечиста крв*. Има ли се у виду да је проза модерне „заинтересована за човекову подсвест, за оно што је потиснуто и што чини његов унутрашњи мисаони или емотивни живот” (в. Поповић, 2007: 445), роман *Нечиста крв* одговара свим наведеним захтевима. И у другим Станковићевим делима могу се препознати модернистичке тенденције када је у питању психологија јунака и осликавање индивидуалности, али и увођење одређених симбола које је, такође, неопходно тумачити у том кључу. Маја Кокић *Коштану* сврстава у прву модерну драму у српској књижевности, потенцирајући на непроменљивоти на спољашњем плану драме након што се дестабилизатор поретка (Коштана) уклони „што указује на елементе модерног; поништава се традиционална култура самим огрешењима о њу од стране носиоца те културе, а позиција јунака *Коштане* је позиција човека који очајнички покушава да пронађе

неке вредности да би некако опет успоставио свој морални кодекс, а тиме и свој животни ток” (в. Кокић, 2006: 225). Жанровско обележје дела⁶² условљава начин на који се представља спутани ерос. Отуда у *Коштани* кулминира отпор, односно сукоб, у *Нечистој крви* наилазимо на хронолошки приказ страдања чулне жене, а у приповеткама дескриптивним поступком даје се слика унутрашњег стања јунака. Посматра ли се целокупан пишчев опус, евидентна је трансформација на нивоу изградње карактера, при чему се у основи свега налази однос према телесном и испољавању сексуалних слобода. У првој фази свог приповедног ствараштва Станковић проблематизује она питања која ће прерасти у опсесивне теме његовог опуса – тема неостварене љубави, социјална баријера, статусне неједнакости, трагика мушког, сукоб старог и новог и кобна лепота женског тела. Поред темеља који се односе на тематизацију, Станковић је у раном стваралаштву показао интересовање за јунаке са маргине, што ће детаљно разрадити касније у збирци *Божји људи*. У приповеткама написаним до 1900. године психологизација жене није продубљена, а њено деловање је ограничено – она има јасно одређену улогу и јасно издефинисан положај у друштву; нема право на избор и углавном је окружена женским ликовима. Када су у питању мушки ликови, најчешће се у улози главног лика налази дечак који нема оца. Он се налази под директним мајчиним утицајем, а мајка се јавља као преломни лик у животу младића, односно она постаје ДЕСТИНО која одређује судбину. Неретко се као последица таквог односа код мушких ликова јавља неодлучност или, с друге стране, жал за пропуштеним.

⁶² Милена Стојановић бави се проблемом утицаја жанра на креирање женских ликова у Станковићевом делу у раду „Утицај жанра на приказивање женских ликова у приповеткама и драмама Борисава Станковића” (в. Стојановић, 2007: 59-64).

3.3 Милош Црњански – следбеник Боре Станковића

Иако Видосав Стевановић наводи да Станковић књижевних наследника није имао јер га је немогуће опонашати⁶³ (в. Стевановић, 1991: 369), многи проучаваоци српске књижевности с краја 19. и почетком 20. века у Милошу Црњанском препознали су настављача еротске линије коју је започео Борисав Станковић (Винавер, Кашанин, Раичевић, Ценић, Панић-Мараш, Стојковић и др.). Станислав Винавер Милоша Црњанског проглашава наследником Б. Станковића, истичући везу међу њима по „осећају за детаље живота, по нечем мрачном, тегобном и расплинutom” (Винавер, 1983: 128). Милан Кашанин препознаје квалитет романа *Сеобе* Милоша Црњанског, сматрајући га најбољом књигом после Станковићеве *Нечисте крви*.

О свом претходнику Црњански је у есеју „За слободан стих” писао у суперлативу, наводећи да је Бора Станковић „наш најјачи прозаиста”⁶⁴. Црњански покушава да објасни станковићевско еротско и сексуално, које се налази насупрот порнографском.

Код нас, где се деведесет и девет од сто смеје Мештровићу, где се, наш најјачи прозаиста, Станковић, сматра порнографом, где се једна група уметника, одушевљена и модерна, ставља у један ред са шантаном, значи сваки покушај доказивања само трошење снаге, треба сасвим оделити конзервативну и циничну гомилу заинтересованих и обраћати се једино онима који сад улазе у њу и који ће ускоро сачињавати широке масе (Црњански, 2008: 20-21).

Судбина два писца укрстила се и када је у питању критика која је њихово дело окарактерисала као порнографско⁶⁵. Јелена Панић-Мараш, пишући о еротском у делу Милоша Црњанског, приказује упливе Казановиних *Мемоара у Дневник о*

⁶³ Видосав Стевановић у поговору књиге *Успомене и други списи*, запажа: „Писца попут Станковића нисмо никада имали нити ћемо, вероватно, икада имати; он је појава за себе, почетак и крај једне врсте литературе, јединствен и непоновљив (Стевановић, 1991: 358).

⁶⁴ Борисав Станковић у интервјуу датом Бранимиру Ћосићу у Милошу Црњанском препознаје потенцијал стављајући њега и Ујевића у ред писаца који су се својим стилем одупрли скерлићевским правилима која су овладали у књижевности (в. Ћосић, 2012: 23).

⁶⁵ У исповедном тону Милош Црњански наводи да је Владимир Ћоровић, који му је био близак пријатељ, *Дневник о Чарнојевићу* оценио као порнографско дело (в. Црњански, 1992: 25).

Чарнојевићу и наглашава значај речи „поносно”: „Реч ‘поносно’ Црњански наводи на почетку свог романа, спомињући Казанову, тј. да своје успомене пише поносно као Казанова своје Мемоаре..” Ауторка даље наводи Казановину одбрану сексуалног дискурса *Мемоара*: „Уз опште напомене о слободи човека, питању разума и доживљају храбрости који рефлектују тадашњи дух просветитељства, занимљиво је истаћи како је сам Казанова ‘одбранио’ порнографски, а у ствари доминантно сексуални дискурс свога дела” (Панић-Мараш, 2017: 108-109). Не чине ли исто и Бора Станковић трудећи се да докаже да његово дело не прелази границе уметничко-еротског, односно не залазе у порнографско?!

Упореди ли се Станковићеве и Црњанскове личности са аспекта еротизма и секса, долази се до закључка да се код Станковића ретко наилази на астралну, узвишену сексуалност и дучићевски еротизам какав се препознаје код Црњанског. У његовим делима тело заузима посебан положај и оно управља појединцима. Тако и они који су приморани да живе ограничени наметнутим нормама патријархалне средине не успевају да сузбију свој ерос, те он неретко исплива на површину. Код њих постоји потреба за задовољењем човекових природних, нагонских порива. Ако би се, по узору на Јелену Панић-Мараш, која еротску представу личности Павла Исаковича у *Другој књизи Сеоба* Милоша Црњанског повезује са Владиславом Петковићем Дисом⁶⁶ (в. Панић-Мараш, 2017: 185, 204) и Симом Пандуровићем (в. Панић-Мараш, 2017: 211), већина Станковићевих јунака и јунакиња могла би се повезати са лирским субјектима из Ракићевог литерарног опуса („Очајна песма” и „Искрена песма”)⁶⁷, где се на сваки начин покушава зауставити садашњи трен,

⁶⁶ Акценат је стављен на приказ еротског у личности Павла Исаковича кроз мотив „мртве драге” у Дисовој песми „Можда спава” и Пандуровићевој песми „Мртви пламенови”.

⁶⁷ О вези писаца Горана Раичевић у раду „Ерос и жртва у српској модерни: колективистички и индивидуалистички приступ у делу Милана Ракића и Борисава Станковића”: „Осећање безнадежности и бесмисла кратковеке и несрећне људске егзистенције, у потпуности дискредитује идеју о „племенском стоику” (Konstantinović) и открива у Ракићу правог модерног песника индивидуалистичке оријентације, разапетог између високог моралног захтева „дужности” и естетског ужитка под блиставим сјајем равнодушног неба. Ова разапетост уочљива је као доминантна карактеристика још једног великог књижевника из епохе српске модерне – Борисава Станковића” (Раичевић, 2013: 510).

сачувати младост, лепота, а врхунски доживљај повезан је са телесним и тренутним⁶⁸.

У својим делима оба писца баве се породичним односима који залазе у домен табуа. Наиме, и Станковић и Црњански у својим романима (*Нечиста крв* и *Сеобе*) проблематизују „инцест другог реда” у односу свекар-снаха, девер-снаха⁶⁹. Поред табуизираниг еротског, код оба писца се јавља мотив спутаног мушког ероса због чега се многи Станковићеве јунаци могу „подвести” под стих из „Гардисте и три питања”– „тужно је бити мушко”. Док је криза идентитета Станковићевих јунака везана за притиске и очекивања од породице и колектива, јунаци Милоша Црњанског често су одређени ратним искуством⁷⁰.

Маја Стојковић у раду „Српска драма и европски културни контекст на преласку из 19. у 20. века” у контексту Ничеове „поетике маске” помиње Станковића као претечу Милоша Црњанског:

Изврнути, приказати наличје, није само питање покренуто код Црњанског, већ је на специфичан начин било уобличено већ код Борисава Станковића (*Коштана*), који увођењем страног у конзервативну, затворену и на конвенционалан начин изграђену средину демаскира сву лажност и неодрживост општих истина, општег морала и општих закона (Стојковић, 2013: 678).

Поред Софке и Дафине, које су повезане трагичном женском судбином и објекат су жеље свекра и девера, интересантно је да оба писца за главну јунакињу бирају играчицу – Црњански у роману *Кап шпанске крви*, а Станковић у *Коштани*. Лола Монтез представља демонизовану верзију Коштане. Обе јунакиње су путујуће

⁶⁸ Вера Ценић у раду „Жена у књижевном делу Борисава Станковића” поставља паралелу између Црњанскових превода јапанске лирике и приповетке „Ђурђевдан” налазећи заједничку нит у вези цветања природе и буђењу нагона и чула код девојака (в. Ценић, 2010: 86-88). С обзиром да није реч о оригиналним Црњансковим делима већ о преводу, неће се детаљније говорити о поменутој корелацији.

⁶⁹ Детаљно о теми инцеста у оба романа у поглављу „Инцест као вид табуизираних сексуалности у роману *Нечиста крв*”.

⁷⁰ Темом рата Станковић се бави у ратним и послератним записима објављеним у књизи *Под окупацијом*, где пише о Београду свог времена. Тема рата проблематизована је и у роману *Газда Младен*. У ратним околностима Младен показује неприродну прибраност и смиреност. На лицу му ватра, одсјај, смех. Иако сви други беже из страха, Младен одлучује да остане. Одлука да остане значи одлуку да умре. Мајка не сме ни да га пољуби због његове каменитости, затворености, строгаће... Он јој говори да га пољуби, јер види да она не сме да се опрости са њим. Према војницима Младен заузима родитељски став.

играчице које праве пометњу у средини у којој су се обреле – Лола у Минхену, а Коштана у Врању. Дестабилизација постојећег поретка и извртање стварности у оба дела узроковане су женском појавом. Анализирајући преступничко еротско у Црњанском роману *Кап шпанске крви*, Јелена Панић-Мараш истиче да је у сржи свега „жеља за брисањем граница, националних, социјалих, старосних, жеља за слободом у љубави и у еротском” (Панић-Мараш, 2017: 154). Коштанина игра у тренутку достиже тај апсолут. За разлику од Лоле, која идеал налази у баварском краљу Лудвигу I, не постоји мушкарац који окупира Коштанину пажњу⁷¹. У томе се огледа специфичност Станковићевих жена – оне нису окренуте ка мушком, него ка слободи и младости, чистом животном еросу. Коштана је истовремено свачија и ничија, а Софка је само ефенди Митина, своја и ничија.

⁷¹То је најизраженије исказано у сцени када јој Стојан нуди да је узме за жену, а она изричито одбија.

II ЖЕНА И ЕРОТИЗАМ КОД СТАНКОВИЋА

Све до појаве Борисава Станковића у српској књижевности женски ликови углавном су били маргинализовани. Женско деловање одређено је улогом у заједници, због чега се она налази у сенци доминантних мушке ликове⁷². С тим у вези, Слободанка Пековић истиче:

Жена је у нашој патријархалној заједници и патријархалној књижевности дуго била остављена на периферији збивања. Она није имала осећања, није имала улоге у друштву, у животу. Вредела је једино ако јој је род био чувен, али као јединка није имала високу цену (Пековић, 1987: 98).

У својим делима Станковић је читаоцу представио другачију јунакињу – самосвесну и интуитивну жену која је надасве телесна. Она је „песничка суштина, централни мотив његове поетске прозе, песников поетски зов... и магија љубави и понор бола, фикција која непрестано измиче недостижна и неповратна, као младост” (в. Ценић, 2010: 80-81). Жена у Станковићевом делу истовремено је и патријархална и страствена. Због патријархалности, она своје понашање прилагођава правилима које јој друштвена средина намеће. Са друге стране се налази њена страствена природа, која често доводи до тога да се не уклапа у патријархални кодекс понашања, што за последицу има сукоб на плану индивидуалног и колективног. Чињеница је да свако издвајање, односно свака другост у односу на колективно прихватљиво, у патријархалној заједници мора бити санкционисана, о чему пише Младен Станић: „Ма које врсте необичност била, да ли приказивала мањкавост или вишак, она представља другост у односу на оно

⁷² Јеленка Пандуревић пише о маргинализованости жена у историји човеченства: „Маргинализованост и недовољна ‘видљивост’ жена у историји човјечанства јесте велика тема савремене хуманистике, а преиспитивања су усмјерена на успостављање континуитета женске креативности и наглашавање доприноса жена цивилизацијским тековинама. У средишту теоријске парадигме *gender studies* јесте сексуалност, чијој спознаји доприносе и етнологија, и историја приватног живота, и књижевна еротологија, и многе друге концепције” (Пандуревић, 2006: 19).

што заједница вреднује као уобичајено, нормално, свакидашње, па се из тог несклада, култури у којој се другост нашла, плаћа данак (Станић, 2017: 249).

Када су у питању женски ликови код Станковића, другост се најчешће доводи у везу са испољавањем претераних слобода у понашању – сексуалним огрешењима пре брака, што доводи до ванбрачног зачећа, предавањима нагонима, прекомереном хедонизму, *аутоеротизму*, наглашеној нарцисоидности и др..⁷³ Слобода у испољавању сексуалности код жена одређена је временом и средином у којој живе. Отуда оне живе два живота – јавни живот у којем се понашају у складу са очекивањима патријархата и интимни, онај који живе када остану саме. Без обзира што за тај „невидљиви” живот нико не зна, оне плаћају „данак” своје различитости. Различитост се код Станковића често доводи у везу са изузетношћу. Многе Станковићеве јунакиње које поседују апсолутну лепоту носе у себи злу коб, због чега окончавају уништене⁷⁴. Лик жене Станковићу је идеално послужио да изнесе критику патријархалног друштва јер је у таквом амбијенту често жена највећи страдалник. Ипак, мора се имати у виду да иако критикује оштре норме патријархалног друштва, Станковић није заговорник претераних слобода и није рушитељ реда. Негирајући многе аспекте негативне Стаменковићеве критике усмерене ка делу Боре Станковића⁷⁵, Драгољуб Влатковић посебну пажњу посвећује изјави да је Станковић са „слепом равнодушношћу” у свом делу игнорисао судбину жене у патријархалном друштву, као и то да се Станковић идентификује са моралом патријархалног друштва:

Зар се може уопште говорити да је творац Коштане, Кате, Софке, Ташане, Цвете, Пасе, Стане, Назе, ‘покојникове жене’ и толиких других женских ликова

⁷³ Детаљно у поглављу „Антихришћанска и антипатријархална љубав Станковићевих јунакиња”.

⁷⁴ Мотив кобне лепоте присутан је у књижевности још од античких трагичара. Посебна пажња му се посвећује у епоси романтизма. У српској књижевности мотив кобне лепоте пре Станковића јавља се у Костићевој *Женидби Максима Црнојевића* и *Уроку*. У даљем тексту биће речи о мотиву кобне лепоте у нашој народној књижевности. Детаљно у поглављу „Тело у контексту брачне еротике”.

⁷⁵ У критичком приказу „Значајна драма или површна скица” Владимир Стаменковић даје негативну оцену Станковићеве *Коштане*, истичући одсуство озбиљнијих конфликта, пишчеву неспособност да „сагледа личности драме у живом и верном психолошком осветљавању”, узимајући пример Коштаниног и Хази Томиног лика. Стаменковић даље наглашава да су Коштанини поступци „бесмислени и произвољни”, да је комад „лишен праве поетске атмосфере”, као и да заплет открива Станковићеву „неукост и невештину” и „недостатак драматуршког сензибилитета” (в. Стаменковић, 1970: 283-287).

игнорисао, и то слепо, судбину жене када је Станковић (то је опште познато) готово у свим својим делима описивао ропски положај жене и у њима осуђивао патријархалне стеге и предрасуде, нарочито у поступку према жени! (Влатковић, 2010: 284).

Узме ли се Де Ружмоново одређење границе еротике, према којем „...еротика почиње тамо где сексуална емоција постаје, мимо своје репродуктивне сврхе, циљ по себи и средство душе” (в. Де Ружмон, 1981: 137), еротолошка анализа женских ликова у Станковићевом делу захтева одвајање јунакиња од родне улоге и сагледавање њихове индивидуалности кроз психоаналитички приступ. Еротизам Станковићевих јунакиња дат је кроз тело, чулност, одећу, кроз игру, „мишићни језик”⁷⁶, песму..., али никада кроз секс. Станковићеве јунакиње боре се са „материјалношћу”⁷⁷ која их одређује. Као једну од супротности на којима почива Станковићева поетика, Миленко Мисаиловић наводи „супротност између снажних страсти уопште и немоћи да се страсти оживотворе, па се трпљење као моћ самонегације и само-деструкције испољава као немоћ афирмације или немоћ самоостваривања – што је највиши вид трагике”⁷⁸ (в. Мисаиловић, 2010: 239). Станковићеве јунакиње потискују своју сексуалност, спутавају своје страсти, пристају на захтеве средине, због чега неретко завршавају са емоционалним инвалидитетом.

Еротика у Станковићевом делу има творачку снагу, а ерос, као животна енергија, главно је обележје већине јунакиња из његовог опуса, о чему пише Вера Ценић:

⁷⁶ Јаша Продановић пише о „мишићном језику” Станковићевих личности:

„Његове личности слабо и говоре артикулисаним звуцима; оне имају свој мишићни језик. Када човек чита његове приче, изгледа му као да гледа какву пантомиму” (Продановић, 1924: 29).

⁷⁷ У том контексту значајно је тумачење Платонове космогоније у којој је жена представљена као силазак у материјалност:

„Платон тврди да, ако се не овлада жудњама, знацима материјалности душе, онда души (а подразумева се да је душа мушка) прети опасност да се врати као жена, а на крају и као животиња. Жена и животиња, у извесном смислу, представљају страсти којима се не може овладати” (Батлер 2001: 68).

Жена се, као оличење слабости, према овој Платоновој космогонији налази испод мушкарца који је на врху онтолошке хијерархије, једино изнад животиње као последњег ступња у низу.

⁷⁸ Поред наведеног Мисаиловић наводи суштинске супротности између: некада и сад, пролазности и трајања, слободе и насиља, жеља и немогућности, „сирове ругобе” и „недостижне лепоте”, побуне и мирења...(в. Мисаиловић, 2010: 239).

У своме делу Борисав Станковић је истакао љубав као стваралачки чин егзистенције, жену као водиљу у постојану ширину људског хоризонта, еротику као силну творачку моћ и управо зато његово дело отвара нове естетске димензије у нашој књижевности у којој до појаве овог ‘патријархалног сентименталца’ ликови жена представљају сасвим периферну књижевну тему (Ценић, 2010: 80).

Станковић увек остаје на страни чистог еротизма и не залази у баналност порнографије док слика своје чулне, изразито телесне јунакиње. Говор његових јунакиња је говор тела⁷⁹. Без обзира што је Станковић први критичар патријархалног устројства и што у својим делима стаје на страну жене – показује разумевање за њу, продубљује њену перспективу и свет представља из њене перспективе, његово дело није утемељено на феминистичким основама. Штавише, женски принцип није поштедео критике⁸⁰, посебно када је реч о огрешењу о ред. Отуда све његове јунакиње које начине преступ и оглуше се о закон патријархата бивају кажњене.

Станковићеве јунакиње одређене су преко тела. Већ у првим приповеткама Станковић поставља идеал женске лепоте којем ће остати веран до краја свог стваралаштва. То не значи да је један тип лепотице присутан у свим његовим делима. Напротив, анализа женских ликова у његовом делу показује усложњавање на нивоу женског доживљаја стварности и односа према телу. У овом поглављу отвориће се питање карактеризације јунакиње путем тела са акцентом на одећу која увек кореспондира са телом, предметностима које то тело одређују, положајем тела у простору и дихотомијом душе и тела.

⁷⁹ Бодријар пишући о узвишености завођења наводи да је говор жена говор тела (в. Бодријар, 2010).

⁸⁰ У приповеци „Кучко, Мицо” (приповетка иначе нема наслов, али је критика препознаје по првој реченици) Станковић посредно, кроз причу о куји, износи критику женског принципа: „Китих те. Уши ти пробох, метох минђуше, око врата везах ђердан, чампре у увек те собом водих. Али откуд сам знао да ћеш бити тако прљава и још женско – кучка” (Станковић, 2008: 390).

1. Карактеризација јунакиња путем тела

„Око лепоте су увек или мрак људске судбине или сјај људске крви” (Иво Андрић, *Разговор са Гојом*).

Још у античкој уметности велика пажња посвећена је естетици тела, а склад доброте и лепоте представљен је као идеал, јер „дух савршена бића обитава у савреном обличју” (в. Зидић, 1981: 154). Џудит Батлер преиспитује кантовску формулацију тела према којој „...психичка пројекција подарује телу границе, дакле јединство, тако да су саме његове контуре места која осцилују између психичког и материјалног. Контуре и морфологија тела нису напосто нешто што указује на несводиву напетост између психичког и материјалног, већ су управо оне та напетост. Стога психа није решетка кроз коју се појављује унапред дато тело”⁸¹ (в. Батлер 2001:93).

Предраг Палавестра закључује да је за Станковићеве јунаке тело „тамница”:
„Тело је њихова страшна тамница, јер се у телу најпре и најсуровије распињу њихова два нагона: ја-за себе и ја-за-другог.” (Палавестра, 1986: 422–423). Тело се неретко одваја од индивидуе, а воља тела бива супротстављена вољи карактера. Мора се имати у виду да су различити видови испољавања еротизма и сексуалности Станковићевих јунака изражени кроз одсуство говора – муцавост⁸², а конструисани кроз телесност и покрет, отуда еротског мимо тела нема. Ћутање се код Станковића јавља „као обележје прототипа” (в. Јовичић, 1986: 28). Станковићеве јунаке

⁸¹ Трудећи се да објасни како једна родно одређена матрица функционише у настајању материјалности, ауторка прави паралелу између Фукоа и Аристотела, наводећи да код Аристотела „феминизам не налази ону врсту „тела” коју би желео да преузме. „Постављање начела интелигибилности у сам развој тела управо је она стратегија природне теологије природне телеологије која објашњава женски развој биолошким начелом. На тој основи тврди се да жена треба да обавља извесне друштвене функције, а не неке друге, заправо да она треба да буде потпуно ограничена на подручје репродуктивности (Батлер 2001: 53). У том контексту ауторка помиње феминистички усмерене филозофе супротстављене Л. Иригај, који су „настојали да покажу да је тело замишљено као женско или да је жена повезана са материјалношћу (било непокретном, – увек већ мртвом или плодном – вечно живом и прокреативном), док је мушкарац повезиван с начелом рационалног владања” (Батлер 2001: 59)

⁸² Милена Стојановић, пишући о жанровским утицајима на приказивање женских ликова у приповеткама и драмама Боре Станковића, дотиче се „муцавости” Станковићевих јунака: „Користећи специфичан стил наизменичног смењивања ‘муцавих’ реченица и неисказаних осећања, пишући ‘тешко’, Бора је ипак успео *све да каже*” (Стојановић, 2007: 59).

карактерише одсуство живе речи. Време и околности у којима индивидуално и интимно припадају сфери табуа за последицу има да јунаци Станковићевог дела живе у ћутњи, заробљени како од властитих жеља, тако и од страхова. Станислав Винавер Станковића назива књижевним Јеховом због те његове неизречивости, „немуштог изражавања”, „запињања у говору” у којем је свака реч имала тежину и важност (в. Винавер, 1975: 358). Владимир Јовичић примећује да је мук „најизворнији вапај духовног и душевног тамновања Станковићевих јунака” (в. Јовичић, 1986: 30). Потиснута осећања траже пут ослобађања кроз крик, уздах, мимику, чулност, али и игру и песму.

Све Станковићеве јунакиње одређене су преко тела на различите начине:

1. Тело се јавља као симбол⁸³ пролазности и пропадљивости;
2. Тело се јавља као искушење;
3. Тело се јавља као демон који доводи до дестабилизације успостављеног поретка;
4. Тело се јавља као антипод душе;
5. Тело се јавља као непријатељ.

Са друге стране, исто то тело одређено је преко одеће са којом остварује директан контакт, са простором куће и предметима из окружења⁸⁴, али и социјалним статусом, што посебно долази до изражаја у опису Софкиног тела.

1.1 Натуралистичка представа тела у приповеци „Станоја” – стринино тело као симбол

Већ у првој приповеци „Станоја” Станковић проблематизује доживљај тела кроз тематизацију неостварене љубави. Станојин живот приказан је из перспективе дечака, који нема јасно дефинисану представу о стварности и види да се нешто необично дешава између Станоје и стрине му, али није му јасно шта. У инфантилном доживљају стрина је приказана као жртва – дечак примећује подређен

⁸³ О различитој симболици тела пише Лу Андреас Саломе у књизи *Шта је ерос?* (в. Андреас Саломе, 1986)

⁸⁴ То је посебно изражено у *Нечистој крви*, *Ташани* и „Баба Стани”.

положај жене⁸⁵, а Станоја као стринин спаситељ – он је спашава од стричеве агресије; када се разболела преузима бригу око кућних послове „као нека жена“; доноси јој воће како би што пре оздравила.... Опис стрининог физичког изгледа у служби је дечаковог доживљаја. Наиме, када је у питању опис женског тела, у овој приповеци постоје извесна одступања са циљем да се истовремено истакну стринина болест и вредноћа: „Сирота стрина! Онако висока, црномањаста, сува, с црним крупним очима, дугачким танким обрвама, малим и упијеним устима – беше и раденица ко кртица” (Станковић, 2008: 230)

Иако је ово прва Станковићева приповедака и везана је за рану фазу његовог стваралаштва, она поседује извесне модернистичке елементе, при чему се посебни издваја однос Станоје према *мртвој драгој*. Натуралистички приказ у којем Станоја откопава стринин гроб⁸⁶ одступа од свега што се раније могло наћи на страницама српске реалистичке прозе⁸⁷: „На поду гроба беху поређани остаци стринини: глава, руке, ребра... А више њих, наслоњен на будак, сав умрљан земљом, натуштена чела, разбарушене, земљом посуте косе и голих, црних, косматих груди, стајаше Станоја и гледаше у стринине поређане кости”(Станковић, 2008: 231-232).

Извесно је да је Станојева перспектива знатно измењена у односу на перспективу романтичарског лирског субјекта код којег се умрла драга јавља као апсолут. Насупрот земаљског призора, гомиле костију и блата, над актерима ове драме стоји плаво и чисто небо, зелене се баште, песма шеве и ластавице. Природа није усаглашена са дешавањима, а посебно је неочекивано што дечак опажа све промене у њој иако присуствује страхотном призору и посматра како се Станоја

⁸⁵ „Мој стриц беше прек човек. Његова реч била је у кући закон. Колико пута он туче стрину и гони је од куће. А нарочито кад се напије, онда, што кажу, у свет да се бежи. Сећам се једном: дошао он кући пијан, ухватио стрину, завалио је испод себе, и туче душмански. Ми се од страха сакрили по амбарима. Станоја утом иза куће, у дворишту, цепаше дрва на дрвљанику. Док ћуташе, ништа; али кад је стриц ухвати за косе и, обвив их око своје руке, отпоче да је вуче и дрмуса ко луд по кући, стрина тихо, утушено, писну; Станоја, кад чу стринин писак, ослушну, да се увери да ли је заиста то њен, па брзо остави рад, баци секиру и упути се к њој у кућу” (Станковић, 2008: 228-229).

⁸⁶ Важно је нагласити да он то не чини самоиницијативно, него са циљем да се у њега сахрани приповедчева мајка.

⁸⁷ Радован Вучковић у приповеци „Станоја” препознаје натуралистички поступак: „Преводећи снимке бизарне маловарошке средине, центрирајући све то у трагичну филозофију живота, без спекулативне духовне трансценденције и спиритуалистичке ведрине, Станковић је пре почетка XX века писао приче у новом натуралистичком стилу” (Вучковић, 2013: 247).

баца на остатке Катиног тела и руком умрљаном од блата брише сузе. Катино тело може се посматрати као симбол његове неостварености, а Станојев лик „знак за проћердан живот” (в. Маринковић, 2010). С обзиром да је дато из перспективе дечака који посматра стрину, овом телу је одузета „нота” еротичности, али је по свом симболичком значењу веома важно за разумевање Станковићеве поетике.

1.2 Од пупољка до „Увеле руже” – трансформација Станиног тела

За разлику од приповетке „Станоја” у којој тело има симболичко значење, већ први опис Стане у приповеци „Увела ружа” упућује на еротски контекст:

У шалварицама, кратком, тесном минтану са широким рукавима, опасана бошчицом, у лаким папучицама и повезане главе иђаше ти. А ход ти беше брз, лак. Како да те не памтим кад долажаше к нама? Прелазиш преко потока а ручице си дигла увис. Плаве, велике очи оборила си доле и ногом бираш на који ћеш камен стати. Твоја уска недра и још тањи пас превијају се час на леву, час на десну страну. На твоје бледе, дугуљасте образе избило једва приметно руменило, а бујне ти коврцасте косице пале по челу и око ушију (Станковић, 2008: 339-340).

Остварење првог телесног контакта, када Стана наслања руку на његово раме, јесте тренутак у којем Коста почиње да посматра Стану као жену:

Случајно ми поглед паде на твоју руку и чисто се тргох, кад је видех како се испунила и пролешчала. Загледа даље а оно облина руку ти истицаше се доста приметно из минтана. Погледах ти у лице и тек тада видех како ти је оно пуно, чисто и светло; како ти се врат очистио од маља; подбрадак се испунио и заокруглио, и на јагодицама избила једра, нежна румен. После и рамена ти се испунила; тесне и уске груди заокруглиле се и издигле; пас ти постао витак и обао... Из целе тебе избијала је топлина, мекота и неки чудан, опојан мирис, који никад у животу више не осетих (Станковић, 2008: 345).

Са руку, поглед прелази на врат, лице, груди, пас, а све се заокружује и целовитост добија у њеном јединственом мирису⁸⁸. Следећи тренутак у приповеци обојен је еротиком, која је спутана услед Станиног освешћења да чини оно што је друштвено неприхватљиво:

– Што ме гледаш тако? – упита ме ти зачуђено.

– Тако! – пламен ми обузе бледе и суве образе. Пружих руку, обавих је око твог паса, ти се угну и слатко насмеја.

– Немој! Туга ми је!

Ноге почеше да ми дрхте. Јаче те к себи привлачих, ти се угибаше, подаваше и нагињаше к мени, шапћући:

– Па шта хоћеш?

– Ништа! – И привукох те силно, да се твоја глава наслони на моју. Целим телом беше ти наслоњена на мене. Стиснух те јаче, хтедох да окренем главу, образи нам се протрше, ти осети мој врео дах и уздахта, клону, али се брзо трже и скочи.

– Ух!

– Чекај! – И пођох к теби. Ти ме, дигнувши руке, гледаше забезекнуто и широко. На лицу ти беше нека чудна, топла светлост. Очи ти беху као потамнеле и превукле се влажном маглином. Прихођ ти, али ме ти силно одгурну и крикну.

– Не – и побеже. (Станковић, 2008: 345-346).

Тренутак страсти је прекинут услед Станиног освешћења. Она потискује своје жеље не би ли све било онако како треба. Са друге стране, Коста почиње Стану да посматра као жену – не као жену из њихових дечјих игара, него као сексуалну, еротичну жену жена. Отуда, он примећује угибање њене телесне снаге, другачији ход, изглед лица, усана: „И од тада се ти преобрази. Сам ти ход постаде опрезнији и мекши. Угибање твоје заобљене снаге постаде топлије и страсније; лице изразитије, уснице ти дођоше руменије а при крајевима тамније и оштрије... (Станковић, 2008: 346).

⁸⁸ Станковићеве јунакиње често се одређују преко чула мириса – њихова лепота „мирише”.

Станино избегавање тренутка у којима би остала сама са њим узроковано је страхом не од њега, већ од себе. Туга и сета које се појављују на њеном лицу рефлекс су њене борбе са осећањима, али и са телом које би се препустило страсти. Прича о младалачкој љубави завршава се Станином удајом под утицајем Костине бабе ⁸⁹, што је тачка раздвајања два временска плана приповедања⁹⁰. Станина нежељена удаја одражава се на њен физички изглед. Када се Коста и Стана први пут сретну након две године, он остаје затечен пред призором њене пропасти, која је дата кроз опис тела и одеће:

... сува, бледа и испијена. На теби беше поцепан минтан и једно велико парче откинуто од лакта висило је; кроз шамију провириваше твоја коса, занемарена. Била си у прљавој кошуљи, искрпљеним шалварама, из којих вираху твоје, од силна рада развијене, пљоснате стопале с испуцалим прстима (Станковић, 2008: 356)

Стана је измучена, истрошена жена. Њена одећа у функцији је карактеризације њеног лика, заједно са описом тела. Поновни сусрет након смрти његове бабе у знаку је апсолутног поништавања њеног физичког постојања. Описујући скромност њене куће, Коста се једино осврће на онај део од којег је све почело – њену руку: „Из свега истицаше се твоја рука, рука женска, понизна, тиха, без смелости и јачине, али жилава, дурашна и истрајна до краја живота” (Станковић, 2008: 360).

Рука је веома значајан мотив у „Увелој ружи” јер се преко ње долази до страсти, а опет се са њом и све завршава, отуда она представља два принципа –

⁸⁹ Детаљније о овом сегменту приповетке у поглављу „Мајка-закон’ (баба) и патријархални тип мајке у приповеци ‘Увела ружа’”.

⁹⁰ Душан Маринковић наводи да различите перспективе имају тенденцију мотивисања догађаја који следе (в. Маринковић, 2010: 92).

Позивајући се на Душана Маринковића, Биљана Солеша, указује на два временска плана – временски план лика из његове приповедне садашњости и временски план приповедача:

„То је и захтев самог описа лика с обзиром на то да имамо сагледавање лика, јунакиње Стане из перспективе лика дечака у приповедној сцени која се односи на детињство, као и сагледавање њеног физичког развијања, те осећаја еротске привлачности, односно опис еротских сцена, које се, да би биле уверљиве, морају сагледати из перспективе одраслог човека, не детета. Зато приповедач меша два временска плана како би сачинио надреални опис лика, као симбол оптималне женствености тога текста”(Солеша, 2019: 116).

ерос и танатос. Ови принципи препознају се у трансформацији Станиног тела која се може посматрати у фазама:

1. Стана као девојчица ослобођена сексуалности (дечје игре);
2. Стана као девојка, када њена сексуалност добија на пуноћи (од тренутка када се Стана ослања на Косту и када он примећује њену руку);
3. Кулминација телесне привлачности након препознавања тела као сексуалног;
4. Истрошеност Станиног тела (сусрет након две године од њене удаје);
5. Негација телесне привлачности и потпуно одсуство ероса (сусрет након смрти његове бабе).

1.3 Ленка као иницијатор – инверзија родних улога / Жене и њихова одећа у приповеци „У виноградима”

И приповетка „У виноградима”, која такође настаје у првој фази Станковићевог приповедачког стваралаштва, тематизује младалачко искушење и проблем неостварене љубави. Међутим, у овој приповеци јавља се инверзија родних улога, при чему је Ленка та која је иницијатор љубавног односа, а младић је, иако га она привлачи, одбија.

Између младића и девојке остварује се веома близак телесни контакт у тренуцима док Ленка узима воду са бунара. У сцени на бунару, Ленкино тело, обузето силином страсти, приказано је као веома чулно и пожудно⁹¹:

Она је пламтела сва, али, заузета око вађења кофе, није могла ништа. Само је почела брже да окреће чекрк, а при том да јој се пуна, млада снага увија, крши; да јој груди више одскачу, а обле јој мишице на рукама да се показују, затежу минтан. Ухватио сам је за пас. Није могла да се брани. Јер, ако ме одгурне рукама, пустиће кофу која ће натраг у бунар пасти и разбити се; а овамо сам је ја грлио све

⁹¹ Јеленка Пандуревић наводи да близина воде имплицира на сексуалну активност жене: „Топос воде и горе имплицира, дакле, обредност, те уписује иманентна значења без обзира на природу нарације и тематске преокупације. Поетика хронотопа и еротске конотације које појачава близина жене и воде активирају се посредством формуле, најављујући заплете у чијој основи пулсира сексуалност” (Пандуревић, 2006: 26).

више и више... Она је клецала. Хтела је све да пусти и падне (Станковић, 2008: 235).

Изнава се код Станковића женска снага „крши”, „ломи”, „увија”, а мушка сила јавља се као механизам кроћења, савладавања без могућности одбране. Увек обе стране желе да се препусте страсти, али се код жена јавља свест о закону патријархата који не дозвољава жени да се „тако” понаша. Ова сцена се завршава разбијањем тестије. Разбијена тестија симбол је сексуалне енергије која је расута. Толико снажан еротски набој рефлектује се и на спољашњем плану. Нешто се морало десити. Ленка се истовремено јавља као предмет пожуте – жељени објекат, али и као носилац жеље. Осећање страсти је обострано, али сва енергија страсти биће сублимирана услед деловања ината, више са младићеве него са девојчине стране, што је неубичајено понашање мушкарца у Станковићевој прози⁹². Младић интуитивно наслућује шта Ленка мисли и каква су њена очекивања од њиховог сусрета:

Јер је знала, сигурна је била, да ћемо се овде, у винограду, помирити; да ћемо, као и лањске године, с једног чокота заједно брати грожђе, да ћу да мећем у њену котарицу, служим се њеним косирчетом, па после, кад почнемо зрна да скупљамо, да ћу, навлаш, гурати моју руку у њену, а тада ће прсти да нам се преплићу и главе, лица, косе додирују. И, напоследку, да ћемо из мојих уста да ‘зобамо’ зрно, али тако да једна половина зрна остане у мојим а друга у њеним устима... (Станковић, 2008: 236).

Када увиди да он неће учинити ништа, Ленка чини први корак и пита га да беру заједно; нуди му чак и да носи корпу јер се он жали да му је тешка. У овој сцени доминира опис женске руке⁹³ и расутог грожђа, које исто као и разбијена тестија, симболише расуту еротску енергију. Она га моли да се не љути на њу, а он не пушта гласа, свестан да она очекује његов опроштај. Када младић пожели да је пољуби, девојка на крају посустаје ношена својом жељом и нуди му лице и уста,

⁹² Мотив мушког ината јавља се и у приповеци „Чок”. Детаљно у поглављу „Проблем мушког ината у приповеткама ‘У виноградима’ и ‘Чок’”.

⁹³ „Образи јој пламте, рука дрхти; а тако је топла, мека и мила” (Станковић, 2008: 236)

али он ни тада неће⁹⁴. Младића одређује нејасан однос према жељи и негација исте под утицајем ината. Његов инат одвешће га код Цигана на које га Ленка упозорава. Прелазак „црвеног пута” и сусрет са Циганком која ће му погледати у длан суочавање су са сопственим јаством. Опис Циганке у потпуности је супротстављен Ленкином опису, при чему контраст није заснован искључиво на опозицији црно-бело, није реч о физичкој супротности, већ о сукобу два принципа – добра и зла. Посебна пажња посвећена је одећи коју Циганка носи, а која је, за разлику од Ленкине, прљава „никад неопрана”. Када јој пружи руку, он запажа разлику између њихових руку:

Како је чудно одударала моја бела рука од њене кошчате, суве, црне руке. Глава јој је била умотана крпама и старим шамијама, испод којих су падале њене проседе косе у увојцима низ лице јој, а лице јој ћошкасто и смежурано, врат издужен, смежуран, груди црне, голе... Прљава никад неопрана кошуља вирила је само крајевима из хрпе старих минтана, те су јој се виделе чак и смежуране, бакарне боје, дојке... У оном мрком зеленилу чокота, згрчена, црна, с лулом иза врата, држећи ме за руку и мрмљајући нешто у себи својим дебелим, избразданим устима, тако је чудно изгледала, да нехотице повукох руку (Станковић, 2008: 238).

Мотив руке и у овој приповеци има значајну симболику и разоткрива не само социјални статус, већ симболише искушење.

Поред проблематизовања љубавног односа, у приповеци „У виноградима” препознаје се још један битан сегмент анализе са аспекта одређења положаја жена у

⁹⁴ „Дај ми да те пољубим! – рекох одједном, и сам не знајући зашто. И почех да се тресем. Опи ме ваљда онај мирис зрела и на све стране измуљана у крблама грожђа и влаге... Али највише, чини ми се, опише ме њена уста, која се сада – срећна услед потврде да је волим, застиђена од моје дркости, а што тражим отворено, гласно пољубац – беху развукла у осмех.... Ех, то не беше осмех! Беше то нешто што пружа, мами, али од велика, изненадна стида стрепи и трза се и од саме помисли на пољубац.

– Не, не... – муцала је, а једва се савлађивала да главом не одриче.

– Дај ми!

– М-м-м... – муцала је.

– Нећу силом, нећу! – почех. – Ако хоћеш дај, ако не... – И пођох.

Она напреже сву снагу. Није смела да се одвоји од гране за коју се држала, јер изгледаше да би пала.

Па, жмурећи, пружи ми: и лице, и уста, и око, све. Али ни корака к мени да крочи.

– Е, нећу! – рекох љутито и, оставив је, одох брзо, круто” (Станковић, 2008: 237).

патријархалној култури, што се симболички даје преко положаја тела у реалном простору:

У страни, поред зидова, иде женски свет. Напред су жене у антеријама, ‘количићима’ и загаситим шамијама; за њима девојке у тесним минтанима, шалварама, ципелама ‘на копче’. Иду оне лако, плашљиво. Држе се рука за руку и косо окрећу к зиду, да им ‘мушкарци’ не виде набрекле груди (Станковић, 2008: 233).

Ово није једина приповетка у којој ће Станковић своју јунакињу ставити „уз зид” и окренути је ка њему. Жене су морале да буду заклоњене и да иду по страни, чиме се потврђивала њихова маргинализованост. Међутим, оно што је посебно значајно са аспекта женске сексуалности јесте да су оне ишле у зид и окретале се ка њему не би ли своје „набрекле груди” заклониле од мушких погледа. Одећа није довољна баријера којом се штити женско тело. Потребан је чвршћи заклон. Веома је битан начин на који се атрибуира еротизовани део женског тела. Грудни су „набрекле”, чиме се директно алудира на плодност и сексуалну енергију којом жене зраче, а коју треба усмерити ка зиду. У датом опису жена посебна пажња посвећена је одећи коју жене носе, од којих се посебно издвајају шалваре које се помињу у више наврата:

шарене се обешене женске ‘стајаће’ хаљине о гранама већ оголелог дрвећа (Станковић, 2008: 233).

(...)

По гранама и око стабала било је обешених и поређаних женских хаљина. Ту је било свилених шалвара, антерија, минтана, лакованих папуча и ципела. Све оно што се при раду прља... (Станковић, 2008: 234)

(...)

Гледао сам и разгледао хаљине што беху око трешње. Наиђох на Ленкине шалваре од ђизије и минтан од јумбасме. Познао сам их по оним златним ширитима. Ја не знам зашто, али загњурих лице у њих, јер су оне мирисале на нешто што тако годи и потреса (Станковић, 2008: 234).

Све је у знаку женског, али посебно једног женског – Ленке. Ипак, колика год је сила Ленкиног завођења и снага њене страсти, питање мушког ината је проблемско питање у овој приповеци. Тиме што се одриче Ленке и иде путевима на које га она упозорава да су потенцијално опасни, осуђује на несрећу, како себе, тако и Ленку.

1.4 Женско тело као део ритуала у приповеци „Ђурђевдан”

Да се идеал женске лепоте код Станковића није много мењао од првих дела па до краја књижевног стваралаштва, потврђује и приповетка „Ђурђевдан”. Иако приповедач наводи да се у тешким тренуцима човеку враћа сећање на „минуле дане, родно место, другове из детињства...” (в. Станковић 2008: 215), његове мисли га враћају на Ђурђевдан и причу о младалачкој чежњи. Време празника чест је хронотоп код Станковића⁹⁵ јер представља време инверзије свакодневнице и успостављање другачијег поретка у односу на устаљен начин функционисања. Инверзија је подразумевала већу слободу, што даље доводи до другачијег доживљаја света и ослобађања ероса. Традиционални оквир у који се смешта љубавни сусрет у знаку је ритуалне инверзије – код његове мајке окупљају се девојке не би ли обавиле „мантафу”:

Скупиле се око оног ћупчета, све лепо обучене: на глави им беле, к’о снег, мараме шамије; тесни јелечићи припили им се за обле груди; шалваре широке, лепо набране на боре; рукави од провидних кошуља такође широки, те се из њих слободно помаља бела, обла, пуна ручица (Станковић, 2008: 216)

Међу девојкама издваја се она:

Тек што да почну, дође и она. Висока, пуна. Црна јој коса у дугим курјуцима пада низ леђа. Очи велике, црне и покривене дугим, тамним трепавицама; уста мала, пуна, набубрела, али не црвена, већ тамноружна, као од велике ватре, опрана,

⁹⁵ У већини његових приповедака помињу се празници, при чему посебан значај придаје Ускрсу, најрадоснијем празнику, али и недељи када се не ради. Поред тога, радња је често везана за Задушнице, дан посвећен мртвима.

погорела. У јелечету од плаве свиле, шалварама од ђизије, боса у нанулама, с благим и милим осмехом, дође и седе баш до моје матере (Станковић, 2008: 216).

Наведени доживљај настаје из перспективе удаљености приповедача – он у почетку није учесник у ритуалу, већ је његов тајни посматрач. Снажна перцепција и синестетички доживљај женске лепоте и тела утемељени су још у првим приповеткама, а овом обрасцу Станковић ће остати веран и у многим каснијим делима. Са много детаља приказана је група девојака које су у ритуалном заносу: „Смех, клицање, угушен прекор услед јака стиска, слатко, страшно кикотање и тихо шапутање све се то дизаше, брујаше и губљаше у светлом, жарком дану, чија јара трепераше у ваздуху” (Станковић, 2008: 218).

Иако то није очекивано, Стојан, који је у почетку дистанцирани посматрач, постаје део ритуалне игре поведен Пасином завољивошћу⁹⁶ и њеним деловањем⁹⁷:

Шалваре јој шуштаху, прамени расплетене косе шибаху је по плећима, а она се превија, бежи, смеје слатко, силно, раздрагано... Трчим, јурим, а не видим ништа сем витког јој и облог стаса, развијених плећа, свилених шалвара и расплетене, дуге јој косе. Стигох је. Отимам јој оно ћупче, а она се тресе, грца, брани се и несвесно припија уз мене. Из зажарених јој образа тек што крв није канула. Зажмурила, наслонила се целим телом на мене, стисла ми грчевито руку, а из сувих јој, немих уста иде врео, сладак дах. Тако пригрљену, стиснуту и обамрлу, држах је у наручју. Оне друге стале и тапшу рукама. Осећах стид; али је ипак не пуштах од себе (Станковић, 2008: 219).

И младић и девојка налазе се у вртлогу заноса иако све време имају свест о оном што је друштвено прихватљиво, односно оном што је у домену реалности. Евидентно је да су њихови положаји различити, што се потврђује њиховим улогама у ритуалу. Наиме, игра и остваривање „слободнијих” контаката били су дозвољени међу девојкама – „оне су смеле једна другу да штипају, милују, гризу, чиме је и мотивисано препуштање главне јунакиње Станковићеве приче младићу” (в. Чолак, 2013: 123). Таква присност била је забрањена између младића и девојке, због чега

⁹⁶ Детаљно о мистификацији ероса кроз ритуал, игру и песму у приповеци „Ђурђевдан” у поглављу „Ритуал у служби еротике у приповеци ‘Ђурђевдан’”.

⁹⁷ Прска га водом из бунара.

Паса зауставља „игру” када схвати да је поред ње мушкарац, а до те спознаје долази посредством гласа који одређује његову мушкост. Наиме, када јој он шапне име⁹⁸, она га зауставља речима: „Немој! Срамота је!” (в. Станковић 2008: 219), чиме показује да је довољно јака да се супротстави нагону. С једне стране, налази се жеља, а са друге стране, забрана, односно брига о срамоти која се неизбежно јавља као последица забране. У простору дозвољеног и забрањеног егзистирају и други Станковићеви јунаци, али битно је истаћи да он већ у првој фази свог стваралаштва проблематизује колективну норму (забрану) као узрок неостварености и „окрњености” индивидуе. Евидентно је да потреба за спајањем остала на нивоу жеље, односно да није реализована у реалном хронотопу. Код Стане постоји хришћанско осећања и страх од огрешења. То је разлог због којег она све прекида у тренутку када се врати у реалност. Сва дешавања до тада морају се посматрати у „карневалском” контексту – ништа није онако како јесте. Иако је приказана као страствена лепотица која својом појавом заводи, мимо ритуалне игре Стана је плашљива, неискварена и чедна⁹⁹.

1.5 Сестре жртвују тела („Мој земљак”)

У рестриктивно уређеној патријархалној породици сваки појединац имао је своју улогу и знао које му припада место у хијерархији, што посебно долази до изражаја у односу мушко дете-женско дете, односно брат-сестра. Светлана Томић, проучавајући породичне улоге на основама родне матрице, наводи да у „односима брат-сестра могу да се препознају и патријархално расподељене улоге мушке и женске деце, као нормативно одређени простори слободе и неслободе” (в. Томић, 2014: 268).

Жене (супруге, ћерке и сестре) у породици налазе се у сенци доминантних мушких ликова (мужеви, очеви и браћа), што директно утиче на њихову судбину.

⁹⁸ То је тренутак када се она идентификује преко имена; до тада се њено име не зна.

⁹⁹ Бранка Милојевић-Рато, упоређујући Станковићеву и Прустову поетику, дотиче се питања њихових женских светова, при чему наглашава чедност, стидљивост и плашљивост Станковићевих жена на примеру приповетке „Ђурђевдан” (в. Милојевић-Рато, 2010: 217).

Такав је пример дат у приповеци „Мој земљак” у којој се сестре жрвују не би ли потврдиле статус свог брата у граду и обезбедиле му лагоднији живот и бољи положај. Као жртву оне приносе своја тела и улазе у невољене и нежељене бракове. Све је то дато из перспективе приповедача који у једном тренутку у Милану налази идола, да би се касније тај осећај трансформисао у жаљење.

Опис Миланове старије сестре у знаку је контраста који се односи на време пре и после удаје. „Раскошна, готово разблудна”, лепотица након удаје преображава се у вечито болесну жену:

Најстарија је била развијена, и са толико раскошне готово разблудне лепоте, да какав би тек требао онај да је, који би могао раван њој бити! (...) И, као када се дрво посече, и то не по корену, него одозго, тако и она поче тамо на селу да се шири, дебља, а лице да јој добије тупи, убијен израз. И поче толико много да рађа, а видело се по том њеном убијеном лицу, да је све то без њене воље, жеље и страсти, да је због тога вечито била болесна (Станковић 2008: 479).

Иста је судбина и млађе сестре:

Ја се ње сећам само као шипарице, тек задевојчене још са маљама око уста и по врату, али после кажу, толико се очистила и пролепшала, да је у вароши није било лепше и питомије. Вечито са песмом на устима, срећна што је тако лепа, што може оцу и матери да по кући помогне, и још више срећна што може њему, бати своме, тамо у Београду, са поносом сваки час да шаље са најлепшим везовима кошуље, чарапе и друго (Станковић, 2008: 479).

Због брата њу су морали да понизе и да је удају за неког господина из суда, практиканта, који је био познат као пијаница, јер нису могли да јој припреме мираз. Изузетност се поништава како би се заштитио син, односно брат. И лепота, и способност бивају негирани, и све може да нестане, али он, мушки члан породице, не сме да трпи. Због тога се жене жртвују. Иако су сестре у овој приповеци периферни ликови, Станковић кроз њихову жртву критикује односе у патријархалној породици и позива на коректив истих.

1.6 Одећа као симбол у приповеци „Наза”

Одећа и тело главни су симболи у приповеци „Наза” која проблематизује доживљај ванбрачног зачећа у заједници, као и казну за исто. Приповетка има ретроспективну нарацију и започиње Назиним привођењем у полицијску станицу због тога што су је затекли како кости газда Арсе баца псима. Први опис Назине појаве дат је из перспективе инспектора који је испитује:

Нисам могао да је гледам. Била је ситна, збрчкана. Сва је била улепљена земљом. Кукови, лактови, шамија, све је то било пуно земље, и то оне црне, труле земље, гробљанске земље која има и свој мирис. Како се била згурила, клекла до зида, завукла руке у недра, тако и остала. Ни главу није подигла, чак као да није ни дисала јер су се ретко дизале њене голе, црне са збрчаном кожом груди... Само мирисала је на земљу (Станковић, 2008: 508).

У наведеном опису доминира мотив земље. Наза се све време чисти, при чему њено чишћење има ритуалну функцију – она се чисти од грехова које је починила. Пред инспектором Наза се отвара и започиње причу која ју је довела до те ноћи, а која је везана за њену кћер јединицу, Ленку. Наза се труди да преко одеће отуђи Ленку из сељачког света којем припада:

Одевала је варошки, а не као себе, сељачки. Ако дође нова басма, неке нове шамије, Наза би дан и ноћ радила, трчала, па и на вересију узела би, само да и њена Ленка то понесе. И, колико је било њенох плакања, од среће, радости, кад је газда видео Ленку, па пошто му се допала, узео је себи да му буде слушкиња (Станковић, 2008: 510).

Када је реч о карактеризација јунакиња путем одевања, у овој приповеци одело представља статусни симбол и, у овом случају, симбол издвајања:

Одело: јелек, шалваре, бошча. Све је на њој прилепљено стајало. Кад крочи, пође, кроз одело избијају облици њена, витка, свежа тела. Требало је видети кад иде, како меко ступа, како јој се угиба танка половина, крше пуна прса и како јој се, к’о млеко бели, а посути руменилом, тресу образи (Станковић, 2008: 510).

Служба у газдинској породици обезбеђује Ленки излазак из сељачког света. Наиме, она се лако адаптира у новом окружењу и поприма њихова обележја због чега се сви према Ленки односе као да није Назина него газдина кћи. Газдарица, која је често одсутна од куће, Ленки даје своје хаљине. Временом Ленка постаје све приснија са газдом и једино га она служи. У присном односу са газдом Наза не налази ништа лоше. Њен акценат је искључиво на спољашњости. Она запажа како се њена Ленка држи и како се по свом одевању издваја од других, што посебно долази до изражаја у сцени у којој се даје опис окупљања девојака недељом или празником:

Најлепше је обучена. Тесан јелек са широким, од срме, ширитима, чиста бела кошуља закопчана испод грла, а на облом јој и белом грлу низа бисера. Закићена цвећем. Бела, румена, са једрим подбратком и набреклим, пуним плећима и мишицама. Њена је Ленка највеселија, најразговорнија (Станковић, 2008: 512)

За разлику од ћерке која се издваја, мајка својим одевањем покушава да се дистанцира. Тиме што носи стару изношену Ленкину одећу¹⁰⁰ она поставља већи раскол између њеног сељачког живота и Ленкиног варошког. С тим у вези, Љиљана Пешикан-Љуштановић наводи да је промена статуса Назине ћерке Софке обележена одећом, стављајући у први план различито одевање мајке и ћерке (в. Пешикан-Љуштановић, 2008: 440). Мајка на сваки начин покушава да ћерку избаци из чипчијског круга на основу чега се закључује да се у основи приче налази социјална проблематика. И онда када је Ленка позива да дође да види горњи, газдин спрат, Наза то одбија¹⁰¹, чиме маркира своје неприпадање газдинском свету, за разлику од Ленке која се у мајчиним очима већ адаптирала.

Када схвати шта се дешава са њеном Ленком, одећа и држање потискују се у „други план”. Тада у Нази превладава брига да Ленка не буде изопштена из друштва због чега чини злочин у којем не само да убија Ленкино дете, већ и њу¹⁰².

¹⁰⁰ Наза се није уздигла. Увек је носила стару, изношену Ленкину одећу. Одевала се „тако јадно, просто, сељачки” (в. Станковић, 2008: 511).

¹⁰¹ „Бојала се: да, кад би ушла, ступила тамо, да би се обесвестила” (Станковић, 2008: 511).

¹⁰² Детаљно у поглављу „Тема грешног зачећа код Станковића”.

1.7 Деструктивна природа женског тела у приповеткама „Баба Стана”, „Риста бојација” и „Стојанке, бела Врањанке”

Баба Стана, главна јунакиња истоимене приповетке, некадашња је лепотица и заводница. На почетку приповетке даје се приказ њеног изгледа у старости: „За њу се није знало одакле је и чија је. Знала се само као таква: стара, погрбљена, са сувише дугачким рукама, забрађена новом, великом жутом шамијом, у такође новој широкој антерији која се за њом вукла” (Станковић, 2008: 451).

Тиме што се не зна њено порекло, не зна се одакле долази и како се ту нашла потенцијално се наговештава њена демонска природа, јер се она појављује ни од куда, нема рода, нити сродника. Када је у питању опис Станиног физичког изгледа у младости, он је дат преко одеће коју носи, а коју је према причама добијала на сумњив начин¹⁰³. Као и Софка, баба Стана је везана за кућу, због чега опис куће прати трансформацију њеног изгледа. Баба Станина кућа налази се на периферији. И њено тело, као и кућа, заузима маргинализоване положај. Ипак, њен утицај на друге жене и девојке је велики. Њен занат следе многе жене, а касније, када почне да подводи, долазе јој многе девојке. Судбина Станине усвојене ћерке Цвете одређена је преко Станиног лика јер се унапред зна шта ће Цвета постати. Ни Цветино порекло, као ни Станино, није познато. Чим почне да стасава у девојку, Цвета показује фаталност:

¹⁰³ „О њој се свашта говорило. За некад богате неке Грке и Цинцаре из тога краја, а тада сасвим већ осиротеле и остареле, говорило се да је то због ње. Она сишла овамо, почела да се виђа, и отада они почели да пропадају. За сваки нестанак новца коме путнику у ком од тих ханова или механа говорило се да је и она била умешана. Да је, тобож, увече, ноћу, и она звата и да је она тамо у скривеним и увученим собама са тим путницима пила, певала, веселила се и после покрадени новац са газдама делила. Отуда, говорило се, толико богатство код ње, толике свакидашње нове, раскошне хаљине. Отуда је могла за кратко време да купи ону стару, сниску и, док она није дошла, готово пусту кућицу. Отуда је могла ону собицу, која је гледала на улицу, да окречи, на прозорима да се виђају чисте, беле завесе, саксија са цвећем, а унутра да је лепо намештена: пуно белих чаршава, пуно обешених хаљина, па чак и слика... И да зато, што је тако раскошно намештена, како се говорило, требало је имати много, много новаца да би се могло у ту собу и код ње ући. Тако, за сваки тобож долазак ма кога Грка, Цинцара из тога краја к њој, знало се већ зашта он долази. За свако дуже, доцније горење свеће увече у тој њеној соби знало се зашта толико дуго гори. Ноћу, дубоко у ноћ, само нека се отуда, око те њене кућице, чује какво весеље, каква песма, свирка, сваки би знао да је то сигурно код ње. А већ знало би се зашта је код ње. Док у ствари ничега није било” (Станковић, 2008: 451-452).

Али када још поче и Цвета! Да ли од рана блуда, тек одједном разви се и пролепша као да из воде изниче. У њена пре времена јако развијена прса надође толико страсти и топлине. А говорило се да је сама баба Стана купа, облачи, дотерује; да Цвета не сме да изиђе, а да прво она види, сама јој свилену шамију не намести, косу јој удеси: размакне је и разреди и у коси цвеће дотера, да оно истакнутије стоји, да јаче и лепше мирише (Станковић, 2008: 464).

И Цвета и Стана због свог издвајања налазе се са друге стране друштвено прихватљивог, а окружење их доживљава као потенцијалну претњу. Стана је одређена својим младалачким грехом – грешним зачећем и чедоморством, а Цвета је одређена преко своје усвојитељке због чега је од почетка одбачена.

Демонска природа женске фаталности посебно је изражена у приповеци „Риста бојација”¹⁰⁴. Исто као што Станина близина одређује Цветин живот, тако је и Ристин живот одређен близином његове жене. Наиме, изглед Ристине жене не само да њу изопштава из друштва, већ и њега:

Жена му је била плава, крупна, мека и некако сва страсна. Страсна је изгледала и кад је седела. Страсно јој је било и колено које се издизало из хаљина јој; страсна и пуна јој мека рамена; страсно и бедро и половина и цела јој страна која се видела од ње онако приљубљене и згрчене уз капије, са увученим рукама у недрима и навученом шамијом над очи да су се виделе само њене плаве очи и пуна јој уста (Станковић, 2008: 421-422).

Иако је Ристина жена забрађена одећом, „страсност” њеног тела изван је њене контроле. Страст делује против њене жеље јер њена фаталност није иницирана њеним деловањем нити се у њеној основи налази женска потреба за заводљивошћу. Штавише, Ристина жена хода погурено, све време скрива руке, али њено тело поседује силину страсти која је необуздана, због чега се она налази на „другој страни” и обележена је као „нечиста”.

Фатална моћ женске лепоте која води деструкцији проблематизована је и у приповеци „Стојанке, бела Враћанке”. Иако се у основи ове приче налази

¹⁰⁴ Детаљно у поглављу „Лик ‘нечисте’ жене у приповеци ‘Риста бојација’”

национално-верска препрека за реализацију љубави¹⁰⁵, еротолошко читање ове приповетке захтева да се посебна пажња посвети перспективи тела. Доживљај Стојанкиног тела из перспективе Шаћир бега у знаку је чулности и еротике:

Међу девојкама једна – Стојанка – истицаше се како лепотом тако и лаким, пуним господства и нежности ходом. Лепа јој црна коса, оплетена, спушташе се низ плећа чак испод паса. Иде забрађена црвенкастом марамом – шамијом – са обореним црним крупним очима и дугим трепавицама. Нежно јој бело лице проткано руменилом, уста мала, црвена и набубрела као трњине. Утегнута у тесан јелек, у широким шалварима и опасана бошчом (прегачом), погнуте главе иде шапућући тихо са једном девојчицом до себе (Станковић, 2008: 380).

Бег са много страсти посматра Стојанку са доксата:

–Изде ме! (...) Гледаше гојна округла плећа, курјуге косе како се, обасјали сунчаним зрацима, вију и преливају, шалваре како се као вал дижу и спуштају према ходу... Гуташе је погледом. Зажели се ње, ње! Њена бела лица, црних очију, лепих, једрих груди... Ах!... ноге му клецнуше. Крв се угреја, и у глави почеше хрлити грешне и тешке мисли” (Станковић, 2008: 380, 381).

Станковић истиче оне Стојанкине атрибуте којима ће одредити и јунакињу *Нечисте крви*: бело лице, црне очи, лепе једре груди, црна коса која пада, црвена уста... Посебну анализу у наведеном доживљају тела захтева глагол „изде” који се доводи у везу са вештицама које изедају своје жрве. Фатална лепота Станковићевих јунакиња има демонске обресе, јер они који је посматрају губе контролу, што је дато и у Шаћир беговом примеру¹⁰⁶. Немоћан да се избори са силином осећања и препусти објекат своје жеље другоме, Шаћир бег чини убиство из страсти¹⁰⁷.

¹⁰⁵ Детаљније у поглављу „Љубав према припаднику друге вере”.

¹⁰⁶У народном веровању изузетна телесна лепота јавља се као узрок несресреће не само оних који је поседују, него и оних који дођу у контакт са њом. Отуда се трагична судбина индивидуе мора довести у везу са изузетном лепотом тела.

¹⁰⁷ Детаљно у поглављу „Убиство из страсти у приповеткама ‘Стојанке, бела Врањанке’ и ‘Стеван Чукља’.

1.8 Јованкино тело - Младеново искушење

Јованкино тело у роману *Газда Младен* све време делује као искушење за Младена. Њена близина доводи до дестабилизације успостављене равнотеже у Младеновом животу. То није случај када је „држи” на дистанци, због чега је Младен удаје за другог, чиме је удаљава од себе. За њега Јованка представља потенцијалну претњу и могући пад на путу ка остварењу „газдинског” идеала.

У првим описима Јованке, газда Маркове ћерке, доминирају бела боја и прозрачност:

Као свакад, тако је и тад обучена у бело одело. 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. (...) Идући том супротном страном где сунце обасјава, она се сва сија. Њене беле шалваре, широки рукави минтана јој прозрачни и осветљени сунцем, чине да јој се још јаче кроз њих види, оцртава, младо јој весело тело (Станковић, 2009: 25).

Док Јованка иде газда Стојанчевим ћеркама, Младен посматра њено тело у покрету. Она се својом блиставошћу и белином издваја од осталих девојака. У њеном деловању Младен препознаје заводљивост:

Младен види како њега гледа. 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. И једнако вијући се, заклањајући се руком од сунца, весело долази до Стојанчевих (Станковић, 2009: 25).

Јованкино тело увек је живо и динамично, чак и на плану Младенове имагинације. Наиме, кад оде у дућан, он замишља Јованку како се љуља у њиховој башти. У његовој представи она „највише” и „најсилније” уздиже:

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 (Станковић, 2009: 26).

Има нечег неприродног и опасног у овом призору у којем се Јованка, попут свевидећег бића, издиже изнад природе, савладава просторну дистанцу и поглед усмерава баш ка њему. Нема сумње да у еротизованом призору Јованкине лепоте Станковић остаје веран свом идеалу, а као кулминација еротизма јавља се звук који Јованка испушта, а који Младен покушава да исконтролише и утиша:

И он увек, као старији брат, смејао јој се, и кад би јој се очи почеле јаче да црне, светле, уста црвенија, влажнија да бивају, а испод грла, меког, нежног, да јаче трепти, и чисто се чује неко грцање, он би је утишавао (Станковић, 2009: 31).

Тиме што је утишава, Младен је симболички спутава и гуши њен ерос. Кулминативни тренутак у којем ће пресудити и њој и њеном телу је тренутак када одлучи да је препусти другом. Младен води унутрашњу борбу – с једне стране, стоји Јованка као изазов, а са друге стране, стоји императив успеха који му поставља баба¹⁰⁸. У тренуцима осаме, у мраку и тишини дућана, јавља се расцеп у Младеновој души. Он замишља Јованку:

Мислио би о њој, о њеним црним веселим очима, о њеном сад истина због неизвесности његова одговора мало бледом, узнемиреном, али увек насмејаном лицу; о закићеним цвећем њеним топлим, тихим, миришљавим, недрима, о половини, о бошчи њеној која јој тако лепо пада и обвија њена витка мила бедра... (Станковић, 2009: 32).

Дистанцирањем Младен привидно успоставља равнотежу јер елиминише опасност. Међутим, Младен је опет стављен пред искушење након што Јованка одбегне од мужа и врати се кући. Уколико се Јованка посматра као претећа опасност, у овој фази њена моћ је најјача јер има подршку Младенове бабе и мајке, које жељно ишчекују да Младен узме за себе распуштену Јованку. Њега то посебно разочарава, због чега још више повређује Јованку убеђивањем да се врати мужу, што она и чини.

¹⁰⁸ Детаљно у поглављу „Газда Младен баба Станин(а) ЖРТВА”

На плану физичког изгледа Јованка доживљава трансформацију након удаје, што је дато из Младенове перспективе:

Када се свадба свршила, она, Јованка, појавила се на свекровој капији у хаљинама невесте, шалварама од јумбасме, са закопчаним минтаном на прсима до грла, и забрађена не чајком већ шамијом, са лицем не девојачким, извученом и растресеном косом око врата, око ушију и по челу, већ мршеном и целиваном косом; очима подбухлим и уморним од страсти; устима набреклим и по врату и лицу тамним, једва приметним пегам, насељеном крви од уједа (Станковић, 2009: 33).

Ови описи – лице које више није девојачко, коса мршена и целивана, очи подбуле и уморне од страсти, набрекла лица, тамне пеге и уједи од страсти по врату – не одговарају чињеници да Јованкин брак није конзумиран, односно да се она вратила у родитељску кућу „незадовољена”¹⁰⁹. Још једном у роману дата је трансформација Јованкиног физичког изгледа, али не у контексту брачне еротике, него у истицању женске снаге, али и губитка веселости и радости:

Само, занавек је била нестала из њених очију она весела, безбрижна, јака, силна радост, не бринући се шта ће бити, јер је била уверена да ће то он, Младен, бити, и прса јој, мада су била бујнија, развијенија него пређе као девојком, ипак била су као омекнула и угнула; горе, кључна кост јаче се испречила и на развијеном јој, белом врату јаче, више се јабучица истицала, мада је била у телу, стасу још бујнија, развијенија и заношљивија. Очи, лице било је некако чудно, израз био је некако уморан, кошчат (Станковић, 2009: 37).

Последњи сусрет Јованке и Младена у знаку је исте блиставости и чистоте која се јавља у првим описима. Када га види на самрти, Јованка доживљава трансформацију: „Чим Младен уђе, њега порази онај поглед и осмех којим га је дочекала. И лице било јој друго. Не старо, измучено ропцима, самртним мукама, већ бледо, чисто, са упртим очима болним, и милим осмехом” (Станковић 2009: 61). Док у младости Јованка делује као искушење, приликом последњег сусрета

¹⁰⁹ Детаљно у поглављу „Забрана јача од жеље”.

Јованкина трансформација потврђује промашеност Младеновог живота и силину њених осећања.

1.9 Ташанино тело и простор

Ташанина телесност одређена је простором који је окружује. Опис куће у првом чину започет је мрачним амбијентом у великој пространој соби у коју због навучених завеса једва продире светло. У таквом амбијенту први пут се појављује хаџијска удовица Ташана:

Из спаваће собе излази Ташана. У најбољим годинама. Као свака, веома рано удата, а једнако негована, тек сада, после мужевљеве смрти, пуна сазреле лепоте. Обучена раскомоћено, доста алкаво; са једва повезаном косом, тек мало овлаш закопчаним минтаном из којег јој се отимљу прса, гојна плећа. Иде, али услед те своје набрекле снаге не сме чврсто да стаје. Зато иде брижно, малаксало (Станковић, 1970: 87).

Њена лепота дата је из перспективе слушкиње Стане¹¹⁰. Док је облачи, Стана коментарише њену лепоту:

Лепа, лепа си ми, снашке! Право је имао мој покојни млади газда што, место толиких хаџијских и газдинских кћери, тебе узео. Колико пута, кад стану да му говоре и не дају да узме тебе, он, ако је тога дана још и тебе видео гдегод, на каквој капији, кроз какав прозор, он се онда од дерта запије, и дубоко у ноћ дође кући. Ја га дочекујем, намештам му постељу, изувам, а он одједном почне као да пита мене, као да му ја дам савет: ‘Лепа ли је, Стано?’ – ‘Лепа је, газдо!’, одговарам ја. – ‘Да је узмем, Стано?’ – ‘Узми је, газда!’ – велим. ‘Много је лепа!’ сам себи одговара. И тако с тобом, с твојим именом на устима успављује се, брзо навуче јоргане на главу и заспи. (*Одмичући се од Ташане, гледајући је*): И сада ево, заиста лепа, лепа си ми, снашке! (Станковић, 1970: 90).

¹¹⁰ Станина улога надилази улогу слушкиње – она је „контролор” Ташаниног понашања. Стана усмерава Ташану, истиче њену лепоту, наводи је да размишља о Сарошу, због чега је њена улога у драми веома значајна. Ташана и Стана граде однос комплекснији од везе газдарице и слушкиње, оне постају пријатељице. Стана јој је у неким тренуцима ближа и од мајке јер показује разумевање за њену несрећу и представља јој подршку.

За разумевање односа Ташане према предметностима које је окружују веома је значајна сцена у којој Ташана остаје сама након што испрати мајку и слушкиње на гробље:

ТАШАНА остаје сама. Мрак пада. Ствари, рафови, оружје, све се јаче црни, испољава и тоне с мраком.

ТАШАНА (уплашена мраком, самоћом, хвата се за чело, виче): Свеће, Стано! (Пауза.) Стано! Стано! (Станковић, 1970: 96).

Ташана, као и Софка, има инфантилни страх од мрака¹¹¹. Код обе јунакиње страх је инициран одласком слуга на гробље и самоћом.

Други чин *Ташане* започет је у другачијем амбијенту – весело је, светло¹¹², пуно живота; покојничково оружје заменили су светли свилени пешкири; чује се песма служавки. Празник је, недеља, што код Станковића увек упућује да су догађаји који следе инверзија свакодневних дешавања – наслућује се нешто неочекивано. Трансформација простора условљена је Мироновим деловањем – Мирон „ослобађа” Ташану од „окова” покојника и утиче на покојничкову породицу да дају Ташани слободу, јер она не може живети као да је умрла. На сцену поново излазе Ташана и Стана:

ТАШАНА (обучена раскошно, не могући да веже низу дуката око врата чисто се спотиче идући. Стани): Стано, вежи ми низу. Откада је везујем па не могу. (Гледа низ себе и као црвенећи од стида због својих лепих хаљина): А и ово! Ниси требала да ми спремиш ово одело. (Сагиње се Стани, да јој закопча низу.)

СТАНА (закопчава је. Али гледајући у Ташанин сјајан подбрадак, светло, зајапурено лице, а највише у њена, сада под танком кошуљом и кратким јелеком гола развијена прса, заборавља да је закопчава)” (Станковић, 1970: 122).

¹¹¹ Фројд разликује страх очекивања, који је у ствари страх од неизвесности, и страх везан за „разноврсне и врло чудне фобије” (в. Фројд, 2008: 286). Он даље повезује ове страхове са процесима у сексуалном животу, односно „употребом либида”:

„Најпростији и најпоучнији случај те врсте јавља се код особа које се излажу такозваном јаловом узбуђењу, то јест код којих јака сексуална надражења не налазе довољног пражњења, не приводе се крају који се задовољава” (Фројд, 2006: 288).

¹¹² У огледу „Наративна трансмисија фолклорне грађе у раним приповеткама Боре Станковића” Снежана Милосављевић Милић закључује да се аутор често користи контрастима светло-тама (в. Милосављевић Милић, 2004)

У наведеној сцени препознаје се више слојева значајних за еротолошки аспект анализе:

1. Ташанино удешавање;
2. Постиђеност због лепоте хаљина;
3. Опис Ташаниног тела и одеће која додирује то тело;
4. Станина опчињеност Ташаниним телом чија је природа несумњиво сексуална.

Стана изнова Ташани потврђује лепоту, потенцирајући на томе да она није ни свесна како изгледа, што Ташани годи:

ТАШАНА (*у смеху*): Та престани једном с тим. Добро. Ето лепа сам. Ево и ја видим. И мило ми је, годи ми што сам лепа, али само то и ништа више, ништа друго (Станковић, 1970: 123).

Када је у питању Ташанина одећа, она је често обучена веома опуштено. У првом чину Стана је упозорава да се обуче јер не сме тако „слободно обучена” изаћи пред хаџи Ристу. И у четвртом чину Ташана је „без појаса”, „незакопчана”: „Мало дубље забрађена шамијом, да јој прашина не пада на косу и лице, обучена у свакидање одело, само у јелеку, сасвим незакопчана, без појаса, већ између јелека и шалвара велика раздаљина” (Станковић, 1970: 179). Начин њеног одевања симболише њен карактера. Наиме, у својој бити она је слободна, нема ограничења, нити поштује правила. Њена одећа симбол је њеног радикализма и отпора који ће потврдити одлуком да побегне са Сарошем. Без обзира што не остварује своју замисао, Ташана постаје синоним женског отпора у Станковићевом делу.

Пети чин у драми тематизује дешавања тридесет година после Ташаниног огрешења, након чега јој је приписана казна да брине о Паралути до краја живота. Као и у претходним примерима, на почетку дат је опис куће – капија готово иструлела; размакнуте греде крова; ћерамиде само што не падну; где су били некадашњи амбари и штала, стоје изваљени дуварови и плотови са разбацаним прућем; од велике двоспратне куће види се само крај од неколико Ташаниних соба. Ниже степеница налази се Паралутина кућа, чврсто озидана са јаким вратима. Једино на чесми и даље тече вода која симболише трајање живота. Зид куће у бојама заставе симбол је новог времена. Кроз вратанца виде се новоподигнуте куће

Ташаниних синова. Назиру се нове штале, нови амбари – нови поредак који је дистанциран од мајке. Поново, након приказа амбијента, на сцену излази Ташана „стара, погрбљена, али још са траговима некадашње лепоте. Забрађена је дубоко. Једва јој се очи и чело виде. У црној дугачкој колији. Око врата повезана белом, чистом марамицом” (в. Станковић, 1970: 210).

На основу наведеног, закључује се да опис куће увек претходи Ташаниној појави. И не само то, он је у служби осликавања стања Ташаниног ероса, при чему се издвајају три представе. Наиме, док је окружена покојниковим стварима, кућни простор приказан је као тамница у коју је смештено спутано тело. На том плану доминирају тамне, мрачне боје које указују на блискост са смрћу. Ташанин ерос апсолутно је спутан – жива је, а сахрањена. Захваљујући Мирону, она се ослобађа покојникових ствари, због чега другу представу одређује доминација светлости и песма слушкиња. Ташанин ерос доживео је „ускрнуће” – она се поново осећа живом, што је директно води у грех¹¹³. Последњи опис разрушене и разровљене Ташанине куће директно упућује на расуло и пропаст њеног живота. Опис њене куће у контрасту је са описом куће њене деце, што је знак апсолутне дистанце између мајке и деце. Као што се примећује, опис спољашњег амбијента увек прати стање Ташаниног ероса, при чему тело истовремено одређује себе, али и простор изван себе.

2. Тело у роману *Нечиста крв*¹¹⁴

Појам лепог у роману *Нечиста крв* нераскидиво је везан са телом – изван тела нема лепоте; преко тела се одређују све предметности које га окружују; положај који заузима тело у простору одраз је друштвене функције тела. Циљ овог поглавља јесте анализа функције тела, са акцентом на одећу и предметности које маркирају Софкино тело, пру чему ће посебна пажња бити посвећена женском

¹¹³ Детаљно о Ташанином греху у поглављу „Љубав према припаднику друге вере”.

¹¹⁴ Ово поглавље представља допуњену верзију рада „Одећа, улепшавање и предметности које одређују Софкино тело у роману *Нечиста крв*” (Копана, 2020: 331-343).

улепшавању. Дихотомија душе и тела, испитивање снаге карактера у борби против воље тела, одређују Софку. У контексту брачне еротике анализираће се предметности које одређују Софкино тело у обреду иницијације, при чему ће се посебна пажња посветити сцени у хамаму.

2.1 Дихотомија душе и тела

У Станковићевом роману *Нечиста крв* сва лепота концентрисана је у телу – изван тела нема лепоте. Софкино тело би се могло тумачити у сартровском кључу, при чему је тело „становиште” и „полазиште” (в. Сартр, 1983: 332). Ипак, у роману *Нечиста крв* није остварен Сартров идеал који подразумева јединство душе и тела, већ, напротив, експлицитна је дихотомија¹¹⁵. Телесни нагони супротстављени су вољи карактера, због чега се тело, којим управља крв, све време опире и покушава да савлада индивидуу. С тим у вези, незаобилазно је поменути Золин предговор *Терези Ракен*: „Одабрао сам личности којима су у потпуности господарили њихови нерви и њихова крв, личности лишене слободне воље, чији је сваки животни циљ био условљен фаталношћу њиховог тела” (Зола, 1975: 29).

За разлику од Золиних личности¹¹⁶, Станковићеви појединци се боре са телом, са крвљу, са фаталношћу. Рефлекторски, писац осветљава борбу тела и патријархалне норме, при чему акценат није ни на телесном нагону ни на друштвеном устројству колико на самој борби. Бавећи се симболиком тела у контексту „физиолошког стилског комплекса” и „натурализације психе”, Јелена Панић-Мараш наводи да тело постаје тачка која сабира утицаје потиснутих и испољених нагона и да је тело код који треба дешифровати „водећи рачуна о различитим утицајима које ‘природа’ и ‘култура’ остављају на њему” (в. Панић-

¹¹⁵ Аристотел у спису *Расправа о души* истиче бесмисао питања једнакости душе и тела, правећи алузију са воском и обликом који му је дат (в. Аристотел, 2001).

¹¹⁶ Јован Скерлић у критици *Нечисте крви* прави паралелу између Станковића и Золе: „И више но на једном месту, Станковић подсећа на Золу. Онај опис како су живели и како су свршавали Хаџи-Трифунуви, подсећа на познату Золину генеалогску таблицу Ругон-Макарових; Софкина и Томчетова свадба помиње на најбоље и најјаче стране *Асолоара*” (Скерлић, 1961: 338).

Мараш, 2009: 57). Доживљај Софкиног тела одређен је угледом и поштовањем према њеном пореклу, због чега се она одваја од других жена¹¹⁷: „А у свим тим говорима о њој, увек је био само као страх, дивљење и поштовање, а никада друго, као о осталим женским” (Станковић, 1962: 44). Доживљај осталих жена жена именован је као „друго”, на основу чега се закључује да Софкина посебност није долазила од њене изузетне физичке лепоте, него од њеног порекла¹¹⁸. Оправдано је поставити питање какав је био однос средине према осталим женама ако је он другачији од односа према Софки, у којем су испољени „страх, дивљење и поштовање”.

Софка од раног детињства зна у какву ће лепотицу израсти:

Саму је себе више неговала, више волела, јер је знала да код ње неће бити она обична, свакидашња лепота када се постане девојком, и која се састоји у бујности и набреклости снаге, него она друга, истинска, виша, јача, која се не рађа често, не вене брзо, све лепша и заноснија бива и код које се при ходу и покрету осећа мирис њен (Станковић 1962: 45).

Из наведеног описа закључује се да Софка нема сумњу у своју изузетност и предодређеност да се издвоји од других.

Све се то тачно збило и испунило. Јер, када не само што порасте, већ пређе и двадесету, и, пошто је било познато да се сваки не сме усудити њу да заиште, чак пређе и двадесетпету и шесту годину, она и тада не само да је једнако још била лепа, него и раскошнија и заноснија. Само што јој нестало оне гојазности и сувишности меса, док све друго на њој непрестано је све лепше и изразитије бивало. Рамена и плећа једнако су јој била једра, пуна и развијена; горњи део руку, мишице, биле су јој облије, једрије, те је заједно са пуним јој плећима чиниле и даље витком и правом, и због тога јој се свакад стас и бедра јаче истицали. Мало дугих, сувих руку, са истина, сувим, али нежним прстима и са још нежнијим, више длана облим и пуним чланком руке који је показивао сву белину њене коже. Лица не толико свежа колико бела, нешто мало дуга,

¹¹⁷ Мора се имати у виду да је реч о њеном доживљају, јер је све дато из њене перспективе.

¹¹⁸ „Слично Миту или Софки, дете је предмет култа и зато што је јединче, по правилу, одликује неким посебним квалитетом, кад је у питању женско дете, увек га краси изузетна лепота” (Деретић 2011: 1000).

омекшала, кошчаста али са чистим и високим челом, црним, крупним, мало уским очима, увек врелим јагодицама и стиснутим танким уснама, тек при крајевима влажним и страсним. А од целе лепоте њена тела која јој је била стала, као скаменила се, да се не би трошила, једино коса како јој је у почетку почела расти, тако јој је и тада једнако бујала и расла. Коса јој је била црна, мека и тешка, тако да ју је увек осећала како јој, кад је распусти по врату и плећима, лако и сеновито лежи (Станковић, 1962: 46).

Описи Софкине „окамењене” лепоте одговарају традиционалном приказу идеалне женске лепоте, какву је Станковић дао још у својим најранијим приповеткама и којој ће остати веран и у својим последњим делима. Софка је идеална лепотица. И онда када се наведе да су Софкини прсти суви, одмах се истакне и њихова нежност којом се тај недостатак надомешћује¹¹⁹. У опису лица и руку доминира белина, која симболише чистоту, истовремено указује на Софкину заштићеност. Наиме, Софка није изложена тешким пословима – она је изолована и егзистира у свом заштићеном простору. Посебну пажњу у роману завређују усне, јер се оне појављују и на крају романа: „... кува кафу и срце је полако, одмерено, облизујући своје изгрижене зубима и навек румене и влажне усне” (в. Станковић, 1962: 190). Усне остају као потврда некадашње лепоте. Угризи на њима симбол су Софкине аутодеструкције, мазохизма, потребе за физичким болом који је израз оног унутрашњег. Њена уста су румена и влажна и тако ће бити навек, док је ње. И у опису Софкиног оца, ефенди Мите, уста се јављају као симбол непролазности¹²⁰. Софкина снага, путеност и еротичност везују се и за њену косу. Наташа Ивковић у раду „Тело у роману *Нечиста крв*” Софкину косу тумачи кроз призму магијске функције овог дела тела, односно Софкине демонске природе (в. Ивковић, 2011: 78), што је основ да се говори о натприродној страни Софкине изузетности која је везана и за њену трагичну судбину¹²¹. Софка у пресудним тренуцима има наглашен доживљај косе – у хамаму она не само да осећа своју косу која је „милује”, него

¹¹⁹ Као што је наведено, рука као део женског тела има значајну улогу код Станковића.

¹²⁰ Из Турске се ефенди Мита враћа измењен, једино што одолева променама јесу уста: „Једино што су уста била још увек свежа, влажна” (Станковић, 1962: 79).

¹²¹ „Лијепо је тело шкољка у којој шуми Демииург” (Зидић, 1981: 154).

примећује и косе дугих девојака¹²²: „Софка , као тресући се од језе, главом забаци косу. Осети како јој се она по леђима дужином тела заталаса и нежно је помилова” (Станковић, 1962: 19). Коса има значајну улогу и у сцени првог сусрета Софке и Марка, када она запажа „како гост не може ока да скине од ње, особито кад јој, због тога што се беше сагла, падоше плетенице низ врат, те јој се сва снага, онако пресавијеној поче да оцртава” (в. Станковић, 1962: 85). Док је Марко дарује новцем, након завршеног црквеног венчања и доласка у његов дом, она осећа врелину и тежину његове руке по својој коси: „Он као да осети како Софкин пољубац запахњује 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” (Станковић, 1962: 137)

Наташа Ивковић у наведеном раду детаљно анализира поједине делове Софкиног тела, издвајајући врат, прса и косу као најфреквентније: „Врат, коса и прса су телесни делови са највећом учесталошћу и најзначајнијом улогом у роману; симболи су и носиоци: еротског, еротске моћи и, на крају, самог Ероса, еротског нагона” (Ивковић, 2011: 77). Путем врата и косе, који се најчешће појављују заједно, испољава се „веза између еротског и инцестног”, а посредством Марка, који је носилац инцеста, везу „erotског и демонског”. Коса која пада и Софкин врат делују фаталистички на Марка:

Свекар јој, Марко, никако као не могући да верује да је заиста она, Софка, сада срећна, није могао да је се нагледа, како она зајапурена а предано, од срца, свакога од њих двори и слободно се, без стида, као код своје куће, креће. 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, 1962: 154).

Поред наведеног, врат је „повлашћени део тела у свадбеном ритуалу” и означава зближавање свекра и снахе кроз симбол огрлице коју јој ставља на врат и колије која јој милује врат у хамаму. Како не долази до родоскрвнућа, врат се

¹²² Детаљније у поглављу „Тела у хамаму”.

преображава у симбол чистог, док Софка осећа како јој се длаке са Томчине косе заривају у врат (в. Ивковић 2011: 77). Прса су део Софкиног тела којем је Станковић посветио највише пажње.

У описима Софкиног интимног (ауто)еротског испољавања мотив откривених прсију је најјасније изражен. Додуше, у призорима сновиђајне еротике та је слика превучена поетским велом сна (отуда у пищевој употреби реч ‘недра’, а не ‘прса’ или ‘дојке’) и у сенци јунакињиних необичних психичких и ониричких доживљаја, али зато има повлашћено место у егзибиционистичко-аутоскопофилијском призору, где је сасвим експлицирана: Софка се откопчава и разголићава прса и са страшћу посматра „своје праве, крупне дојке, у којима су се испод белине коже већ назирале, као одавно зреле, неке грудве (в. Ивковић, 2011: 84).

Колико је битан опис Софкиног тела, подједнако је важан и положај који то тело заузима. Њено тело је издвојено и дистанцирано, због чега се поистовећује са хацијском кућом¹²³ која је такође ограђена високом капијом и удаљена је од осталих кућа у вароши. Новица Петковић посебно анализира положај Софкиног тела на прозору:

Положај није сасвим обичан, није ни сасвим природан, него је као нарочит и изабран; поврх свега и зато што се пресамићено тело изједно налази на граници губљења равнотеже. Неприродан, он нас преко замисливе мишићне динамике води ка врло интимним, чисто телесним Софкиним утисцима: о дотицању тела с одећом (отуда ‘шалваре дуго падају по куковима’, тј. утисак о дугом додиривању дуж кукова); па о једва ухватљивој разлици између равнотеже коју тело одржава и теже која се осећа у самој одећи (отуда ‘шалваре тешко падају’); најзад, о оним непоновљивим, за туђе око недосежним унутарњим опажајима које човек има о померању и дотицају својих телесних делова (динамика ‘угибања и увијања’ која

¹²³ Потпуно изједначавање Софкиног тела и куће експлицитно је дато у сцени у којој Софка посматрајући нове ћерамиде на крову куће стиче утисак да је то њено њено месо: „На крову, који је прекриван сад, сигурно од оног новца добивеног за њу, падоше јој у очи нове ћерамиде, које су јасно одударале од старих, црних, маховином већ обраслих, црвенећи се, као да су од меса, као – а то није могла да појми откуд јој дође и зашто – као да су од њеног меса, од ње саме” (Станковић, 1962: 68).

условљава и дотицање плећки), чега иначе на разним местима у роману има прилично много (Петковић, 1989: 150).

2.2 Софкино улепшавање

Све оживљене предметности у функцији су истицања чулности и путености тела, због чега се сваки објекат у Софкиној близини мора посматрати у односу према њеном телу, што је посебно наглашено у доживљају одеће, односно контакту одеће и тела. Чињеница је да је у роману много пажње посвећено Софкином спремању и улепшавању. Сваки део одеће и накита Софка осећа својим телом – осећа драж чисте кошуље и шалвара које долазе у контакт са њеном кожом; осећа ланац златних минђуша који је хладно додирује по врату:

У уши обеси оне материне у родбини наслеђиване златне минђуше са великим дукатом, које су биле спојене златним ситним и дугим ланцем, чија је средина била утврђена за такође златну куку, коју забоду горе по потиљку на шамију, те је половине од тог ланца почеше голицаво а хладно да додирује по врату и леже јој по раменима (Станковић, 1962: 72).

Софкино спремање и улепшавање на дан свадбе може се тумачити као њен покушај да себи докаже да постоји и да је и даље она – Софка ефенди Митина:

И, као у инат некоме, облачила се и китила. Стезала је половину да јој је пуцала; тесан јелек само је на једну, најнижу копчу закопчала да су јој прса бреквала; кроз рукаве танке кошуље блештала су јој обла рамена и једре, вреле мишице (Станковић, 1962: 77).

Делује као да се Софка инати себи, показујући тим кићењем да са њом, Софком ефенди Митином, није све свршено, иако је знала да јесте, ма колико се упињала да остави другачији утисак пред светом. Приказ Софкиних припрема дат је у опису свадбе када се Софка удешава пред долазак сватова. Она је неприродно укочена. Страхује да би сваки њен покрет био протумачен као спремање за младожењу. Људи из њеног окружења помно прате сваки њен покрет не би ли у

њему нашли нешто што ће Софку изједначити са њима. Ипак, она, Софка ефенди Митина, спремна је на све, али не и на једнакост:

На њој је била сама свила. Али ни шалваре, ни њена готово гола прса, претрпана низама и дукатима, нису могла од дугачког и густог невестинског вела сасвим јасно да се виде. Једино што се испод тог вела видело како јој бљешти грло, врат и подбрадак са устима. Једнако је гутала пљувачку. Поткаткад 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 прстима као грашке избија, ваља се и између дојака, низ ону дубодолину, пада, капље. А ништа није сада са собом смела радити, особито око свога тела, јер је знала да, кад би почела или да намешта косу, разгрће шалваре да би слободно могла крочити, или када би та сада ознојена прса почела брисати, да би сваки одмах с подсмехом помислио како се она ето спрема, дотерује за мужа. Зато је морала сасвим укућена да стоји и да буде укочена, укипљена (Станковић, 1962: 139).

Глагол „бљештати”, који Станковић употребљава у циљу дочаравања изгледа појединих делова Софкиног тела, истовремено ставља акценат на њен немир. Она све време покушава да успостави мир, али тело је издаје. У неколико наврата у наведеном одломку тело се својим активностима опире Софкиним жељама – гута пљувачку; уста су јој немирна; кукови јој заиграју против њене воље; грашке избијају по прсима... Сви ти телесни немири интензивирају њену напетост. И у приказу свадбених припремама, као и у свим приказима Софкиног тела, присутан је детаљан опис одеће коју Софка носи. У том контексту мора се нагласити да Софка ни у једном тренутку није обнажена – увек је одевена, чиме се потврђује функционална вредност одеће у коју је њено тело „упаковано”. Отуда, Софка нема само свест о изузетности тела, него је одређује и одећа коју носи. Новица Петковић, проучавајући динамику Софкиног тела и однос тела и одеће, закључује:

Тело живи тако разноликим и богатим животом на страницама *Нечисте крви* како ниједно друго није раније живело у нашој прози: описани су његови облици, улегнућа и сенке на њему, али и Софкин осећај телесног покрета, најмање измене положаја тела, додира са одећом када је преширока или преуска, нова и неугодна

или мека и пријатна, када слободно пада дуж тела и лако додирује његове избочине (Петковић 1982: 152).

2.3 Тело у контексту брачне еротике

Наташа Ивковић у раду „Тело у роману *Нечиста крв*” детаљно анализира сцене из V и XXVII поглавља у роману, у којима се Софка налази у лежећем положају, у кључу брачне еротике пре и након иницијације са акцентом на промену доживљаја властитог тела¹²⁴. Она наводи да у V поглављу „еротски осенчена слика” има „алузивни карактер”, где је брачна еротика назначена у толикој мери да се само може наслутити, док је у XXVII поглављу еротика наглашенија са циљем приказивања брачне среће, а не остваривања еротског потенцијала у браку, што је постигнуто кроз однос према властитом телу (в. Ивковић, 2011: 75-76). Софка нема заблуду о брачној срећи као друге девојке, али тек са удајом она спознаје трагичну страну живота. Светлана Милашиновић доводи у везу Софку са Љепосавом, заручницом Милића Барјактара, из народне баладе „Женидба Милић Барјактара”. Заиста, када је у питању идеал лепоте, и Софка и Љепосава су изразите лепотице, што према традиционалним уверењима представља потенцијалну претњу од урока и зле судбине¹²⁵ (в. Милашиновић, 2015:76). У том кључу изузетна лепота увек

¹²⁴ Љиљана Пешикан-Љуштановић у раду „Борисав Станковић – између традиције и модерности” Софкино тело посматра као хронотоп и „просторну осу” у роману у којој се концентришу и опредмеђују како прошлост и садашњост, тако и будућност. Ауторка истиче поједине делове тела које ће касније Наташа Ивковић у раду „Тело у роману *Нечиста крв*” детаљно анализирати. Пешикан-Љуштановић делове Софкиног тела тумачи у кључу симбола њене величине, али и споне између прошлог и будућег времена: Детаљним описима поједих делова Софкиног тела – лица, прсију, струка, кукова и бедара, целог једног чулног, живог, уздрхталог света, од ножних прстију који се упијају у мекоћу ћилима до потиљка осенченог тешком косом – остварује се специфична сугестија величине, присутности, значаја, више но што се даје развијен реалистички портрет” (Пешикан-Љуштановић, 2008: 439).

¹²⁵ „Сетимо се поменуте баладе ‘Женидба Милића Барјактара’ у којој на самом почетку наочит момак бира спрам себе девојку, која мора бити несвакидашње, а самим тим и урокљиве лепоте, која сама по себи изазива дејство негативних магијских сила, те на тај начин наговештава опасност од трагичног исхода. Код Станковића имамо неку врсту инверзије у односу на опште место из ове народне баладе, јер противно првилима, овде девојка (Софка) чувена по лепоти и самосвести, бира спрам себе момка. Природно, не успева да га пронађе, те напослетку бива приморана да пође за малолетног дечака да би спасила своју породицу од неминовне економске пропасти” (Милашиновић, 2015: 76).

доноси несрећу. Велибор Глигорић наводи да је Станковић у *Нечистој крви* написао поему о Софкиној „лепоти и младости, њеној судбини” и да је „њену лепоту узнео до чудноватости” (в. Глигорић, 1970: 320).

Тело, а и одећа којом се то тело прекрива, посебно се истиче у приказу свадбе, са циљем истицања разлика у изгледу и одевању Софкиних из „горњег краја” и Маркових из „доњег краја”. Предсвадебно славље у Софкиној кући потврђује да су жене у Софкиној породици наставиле традицију оних које су живеле пре њих¹²⁶ – много пажње посвећивале су изгледу, лепоти тела и удешавању. Једини њихов задатак био је сређивање и улешавање:

Све су биле у дугачким свиленим антеријама а повезане чајкама са разним накитима; а скоро обојених, масних и црних коса, навучених обрва, набељена лица, особито подбрадака и грла. Подбраци и вратови били су сасвим откривени. И то тобож због посла, трчкарања по кући, а највише и због тога што су знале да засада, овога вечера, неће долазити ниједан странац, туђ човек, већ ће све бити њини, из родбине, и немајући од кога онда да се крију, зато су све биле слободне, више овлаш обучене, а чисто су уживале у тој својој отвореној, комотној накићености и лепоти. И као да нису биле маторе, неке готово већ старе, већ као да су девојчице, тако су се од те своје откривености и слободе биле раздрагале. Сваки су час отуда из кујне истрчавале са вриском и врелим лицем. Сваки час су силазиле у подрум где је било пиће, и око бунара већ је увек покоја хладила лице и главу (Станковић, 1962: 126-127).

Славље у Софкиној кући у знаку је инверзије свакодневнице, што женама даје могућност реинкарнације младости. Накићеност, откривеност, бељење лица, подбрата и грла заправо су маска. Постојање те маске обезбеђује им слободније понашање. Мора се имати у виду да је изглед ових жена дат из Софкине перспективе и да њој делује да се оне понашају непримерено својим годинама:

Софка има право на избор али само у домену имагинације, док је у стварном животу она обесправљена као и све друге жене.

¹²⁶ Детаљно у поглављу „Култ жена предака и њихово антихришћанско владање у роману *Нечиста крв* – Софка као настављач лозе”.

И циљ живота да им је тај: која ће од њих, једнако негујући се и улепшавајући, моћи својом силном лепотом све остале женске иза себе бацити, а све мушке по кући – не гледајући на род, ни доба – освојити и залудити (Станковић, 1962: 128).

Има нечег неприродног, претераног у потреби жена да заведу све око себе. Ривалитет испољен према другим женама и потреба за истицањем јасно су мотивисни – циљ је „освојити и залудити” све мушкарце у кући „не гледајући на род, ни доба”. Ипак, већ у следећој сцени открива да је цео „перформанс” у служби завођења мужева:

Триста ће чуда од беса и страсти чинити. И доцније, што пиће буде јаче, њени мужеви пијанији, загрејанији и оне ће све распаљеније, све страсније бивати, као да се са тим својим мужевима, с којима су већ толику децу изродиле, тек тада први пут у животу виде, као да се први пут тада заволе и заљубе једно у друго. И целе ноћи биће све горе, све бешње. Свака ће гледати да буде што луђа, што ватренија, да тим, том својом великом љубављу према њему, свом мужу, као подиже му и даје неки већи углед и цену (Станковић, 1962: 128).

Јасно је да су жене из Софкине куће са нестрпљењем ишчекивале дане свадбе и веселја јер су они представљали инверзију стварности. Свака се трудила да свом мужу подигне цену ватреношћу и лудошћу. За њих су такви дани били реткост. Отимале су за себе оно мало што им је остало од живота; оживљавале су давне неостварене жеље, што Софка добро зна, због чега им не замера што њу стављају у други план¹²⁷.

Детаљни описи Софкине одеће¹²⁸, као и однос Софкиног тела и одеће, имају за циљ да представе слику старе славе њених предака, али уједно се наглашава не

¹²⁷ „Али зато ипак на њих Софки није било криво. Знала је да им је то једино, када буду свадбе и славе, што и оне могу да се сасвим одвоје од рада, брига, деце, и осете живот. И тада, пошто се и пре саме свадбе дуго ради, дуго спрема, онда се, кад већ и она дође, све заборавља, баца, потпуно се предају јелу, пићу, и весељу. И то чине нешто због тога што им је као једино тада допуштено, а нешто и због самих себе – саме се том удајом и женидбом загреју. Ваљда их она подсети на њине удадбе, када се оне венчавале. И онда на тим удајама других, оне, од раздраганости што им се наде испуниле, пошле за онога којег су волеле и желеле, сада се као кају што су онда биле тако луде, стидљиве и уздржљиве; неке ваљда од бола и туге што им се никад оне наде нису испуниле, непошле за драгога, нити ће икада осетити шта је драго и мило – постају толико луде и бесне” (Станковић, 1962: 129).

¹²⁸ Љиљана Пешикан-Љуштановић наводи да одећа „опредмеђује” Софкину судбину:

само рафинираност, него и Софкин еротизам. Призор који Софка затиче у Марковој кући значајно се разликује од оног у њеном дому. Наиме, у другом делу романа, након свадбе, много је мање описа Софкиног тела и све се одвија прилично брзо. Међутим, детаљно је приказан Софкин сусрет са Марковим сељацима, посебно сцена док их двори, која је остала у сенци њеног доживљаја људи из „доњег краја”. Ипак, та сцена је веома значајна јер је то тренутак у којем се Софка изједначава са осталим женама. Никада раније она није стављена у ранг са било којом девојком, а сада се одједном упоређује са сваком сељанком. Иако осећа разлику између себе и њих, она им се потпуно приближава, знајући колико је то битно Марку¹²⁹. Док целива њихове руке, наглашено осећа њихову грубост, али и погледе и додире ослобођених жена:

Дворећи све и љубећи у руку, Софка је осећала како јој уста додирују њине тврде, чворновате руке; како је њини бркови, браде, косе, додирују по лицу, и како је кроз њене шалваре, јелеке од свиле чисто боду круте, длакасте хаљине њине. Жене, сасвим ослобођене, почеше Софку из почетка бојажљиво, после сасвим слободно гладити рукама по плећима, раменима и њеним развијеним куковима, наслађујући се њином облином... (Станковић, 1962:153).

Софкино неговано и чисто тело постаје предмет обожавања и дивљења, док она њихово присуство доживљава као непријатност – боду је њихове маље и њихова крута, длакаста одећа. Својом појавношћу супротстављена им је, али с обзиром да је сишла у њихов крај приморана је да се изједначи са њима. Са много детаља приповедач описује најмлађу жену у Марковој породици, Меланију. Када је Марко изабере да служи Софку, Меланија се спушта до Софкиних ногу у страху да је неће услужити онако као заслужује. Више пута она пере руке пред Софкиним очима како би је уверила да су јој руке чисте. Меланија је у овом односу апсолутно подређена. Софка загледа Меланију и примећује њено „сунцем опаљено и отврдло,

„Пробрану одећу њеног девојаштва, невестинско рухо у којем она ‘спрам сунца а у облаку свиле и злата светлуца’ и краткотрајну раскош с почетка брачног живота – на крају романа замењује ‘кошуља на грудима увек набрана, скупљена и прљава’” (Пешикан-Љуштановић, 2008: 442).

¹²⁹. Колики је то шок за њу, јасно је ако се сагледа ускршња сцена у њеној кући, где она не дозвољава слугама да је пољубе у руку, него све време држи јасну границу између њих и себе.

али толико нежно лице” (в. Станковић, 1962: 149). Софка одмерава Меланијину одећу:

Од њеног одела, простог, али новог, јаке футе 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 нажуљаних јој и жутих руку, помаљала се и белила као млеком наливена тако нежна и слаба њена снага (Станковић, 1962: 149).

Насупрот женама у Софкиној породици, које су одевене у свилу, Меланија је обучена у грубе материјале иза којих се крије нежна, слаба природа. Гледајући кроз прозор, Софка примећује да су и други обучени у грубе материјале – жене су носиле кошуље које су допирале до пета, мушкарци колије до ушију. На глави су имале зимске шубаре, а чакшире су им једва до кукова допирале, јер су шивене онда када су се они женили. Сви су били наоружани, чак су и жене носиле ножиће о појасу. Одећа има посебну важност у истицању дистинкција између Маркових и Софкиних, при чему се акценат ставља на њихову некултивисаност, сировост и удаљеност од културе. Тако одевени, дивљег понашања, они се Софки чине ко логор, а себе доживљава као заробљену лепотицу¹³⁰. Удаја за Софку симболише смрт јер се њен ерос гуши, а њена изузетност негира. Свадба, „централно место романа, бучна али тужна позорница на којој је Софка пред светом глумила оно што су други режирали”, заправо је приказ Софкиног жртвовања – „цео приказ, са свим оним упаљеним свећама, распаљеним ватрама, постављеним софрама, заглушеном свирком и песмом, издашним даровима и недолично, венчањем, подсећа на прастаре паганске обреде у којима су жртву свечано украшавали, окруживали је колом и халакањем, а затим је убијали у славу неког божанства верујући да јој тиме чине изузетну почаст” (в. Најдановић, 2010: 359-360).

У контексту брачне еротике, од свих предметности у Софкином окружењу, посебно се издваја црвени јорган, који се појављује више пута у роману – у простору халуцинаторно-сневног и простору јаве, при чему се у оба случаја доводи

¹³⁰ Детаљно о Софкином доживљају Маркових сељака и разликама међу Маркових и Софкиних у поглављу „Инцест као вид табуизиране сексуалности у роману *Нечиста крв*”.

у корелацију са свадбеним ритуалом и сексуалном симболиком. Реч је о предмету који истовремено има ритуалну функцију свадбеног дара и еротског симбола „првог свођења” и сексуалне пожуде. Да би се разумео значај јоргана на темељима колективне представе, мора се имати у виду да је црвена боја истовремено боја крви и симбол страсти¹³¹. Ништа мање битна јесте функционална вредност предмета – покривање, што је повезано са Софкиним животом и судбином. Поред наведеног, прекривач је део свадбеног дара чија је функција заштита од урока. Црвени јорган се у роману јавља као предсказање једног сна и материјализација кобне страсти, због чега се може говорити о потенцијално амбивалентној природи предметности. Први пут црвени јорган се појављује када Софка замишља свог младожењу. Други пут док Тодора игра „тешко оро” – у једном тренутку Софки се чини да сви гледају у њене дарове, које ће сутра понети у младожењину кућу, а посебно у црвени јорган:

Особито као да су гледали у онај црвен, свилен, свадбен, за двоје, широк јорган. Софки се учини као да је гола, јер тако поче, не знајући ни сама зашто, саму себе да загледа, као да се увери да ли заиста на себи има одела, да јој штогод не фали (Станковић, 1962: 129).

Црвени јорган помиње се и у ноћи када Марко открива своје страсти:

И у том стиже у сопче с Марком. Виде како он иза врата, где је био мрак, и где су им стајали они сандуци, не рукама или кључем, већ тешком и окованом потпетицом од чизме, са мамузом, гази и скида катанац. Од беса, што не може одмах да се катанац откине, он га избии чизмом, заједно са бравом. И Софка виде како он, кад је осети до себе, и то овако насамо, у углу собе а још опкољену оним пореданим 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 (Станковић, 1962: 155).

¹³¹ Позивајући се на Љубинка Раденковића, Сања Златановић наводи:

„Црвена боја, дистинктивно обележје свекрвиног статуса, конотира крв, живот, радост, односно ватру, крв, вулву, а у контексту свадбеног ритуала остварену плодност” (Златановић, 2003: 66).

Бранка Милојевић-Рато црвену боју у Станковићевом делу везује за „севдах” и „карасевдах”:

„Идеалан свет Боре Станковића обојен је црвеном бојом љубави, ‘севдахом’, а истовремено и тамном бојом љубавне патње, ‘карасевдахом’” (Милојевић-Рато, 2010: 229).

Има ли се у виду да би у тој постељи младенци требали да проведу прву брачну ноћ, није случајно што је од свих дарова акценат стављен на брачну постељу. Све што се налази у простору перципирано је Софкиним погледом – она је та која примећује свадбене дарове, црвени јорган, беле јастуке. Њен доживљај окружења је синестетички – она не опажа само погледом, него интензивно осећа мирисе. Боја јоргана алудира на страст и у контрасту је са белим јастуцима који симболишу чистоту и свежину. Присуство постеље уноси немир не само у Марку, већ и у Софки, која примећује његов поглед на себи. Евидентно је да се јорган увек јавља у тренуцима кулминације еротског набоја. Међутим, истим јорганом Софка ће покривати недораслог Томчу, који није спреман за брачну иницијацију и за конзумацију брака, чиме га попут мајке штити:

А Софка, да би сад, кад сване, кад ашчика уђе, затекла све као што је ред, обичај, како брак захтева, морала сама младожењу да диже, распасава. Није могао да се пробуди, толико је био клонуо и дубоко спавао. Сама га је распасала, свукла и готово унела у своју постељу, и покривајући и себе и њега оним великим венчаним јорганом, чекала да сасвим сване (Станковић, 1962: 217).

Након Маркове смрти Софка привидно успоставља контролу над животом и окружење у ком се нашла прилагођава себи. Међутим, све се мења са ефенди Митиним доласком у Софкину кућу по новац од њене продаје¹³². То је почетак Софкиног коначног пада. Њена духовна смрт праћена је телесном пропашћу. Рушевину њеног живота потврђује распад њеног тела, односно ишчезнуће њене некадашње лепоте која се изједначава са пепелом над којим Софка нагнута шара на крају романа. Мало Софка говори, мало дела, али пуно и интензивно осећа. Осећа, не само душом, него и телом које трпи ударце несрећног живота. Њено тело, и онда када губи лепоту, траје, живи и не окончава. У томе је њена трагика.

¹³² Детаљно у поглављу „Софка ефенди Митина – ЖРТВА”

2.4 Тела у хамаму¹³³

Сцена у хамаму једна је од несумњиво најчулнијих сцена у роману *Нечиста крв*. С обзиром да није било мушкараца који би сведочили о њиховој разуданости и да су их зидине раздвајале од оштрих норми, у хамаму су девојке и жене слободно разоткривале сексуалност. Живот приказан у хамаму као да представља паралелни ток живљења и одвајање од равнотеже свакодневнице, у којој се жена морала понашати према правилима одређеним улогом било да је девојка, жена, мајка или удовица.

У роману *Нечиста крв* хамам се може поматрати из две перспективе – Софкине перспективе и перспективе осталих жена. Док за друге девојке хамам представља ослобођење, у Софки боравак у хамаму изазива тугу јер се припрема за свадбу. Чулна, раздражена тела и еротика спојене су са болом, тешким и дубоким болом. Са Софком у хамам полази трљачица, баба Симка, чији је занат купање будућих невеста. Ипак, баба Симкино деловање надилази бригу о девојачким телима и њен удео у обреду прелаза је много већи него што се у први мах наслућује: „Говорило се како она зна мађије: како купајући удаваче она их и учи, даје им као неке чини, како ће се сутра, на дан венчања, и после венчања, мужевима што више допасти и ући им у вољу” (Станковић, 1962: 116).

Магија баба Симкиног ритуалног купања разлог је због којег је баш она Софкина пратиља¹³⁴. Има нечег оријенталног, мистичног и магичног у овом, наизглед, периферном лику. Баба Симка даје савете будућим невестама како би се што више допале будућим мужевима и како би их задржале уз себе. На путу до хамама, док корача улицом, Софки пријају погледи који се заустављају на њој. Одевена у скупоцену невестинску колију, свекров дар, њена снага бива ослобођена, силнија – она осећа како јој колија нежно милује врат. Примећује се да је на путу до хамама њена чулност интензивирана подједнако као и у оним тренуцима када би

¹³³ У мастер раду *Еротски елементи у роману „Нечиста крв” Борисава Станковића* једно поглавље посвећено је сцени у хамаму. Поједини сегменти преузети су из тог поглавља (в. Николић, 2015: 75-80).

¹³⁴ Са Софком би током припрема требала бити њена мајка. Више о разлозима Тодориног одсуства у поглављу „Тодора као огледало у којем се Софка огледа”.

сама остајала код куће или у ноћи када се све умири, када је обузима „оно њено”. Хиперсензитивност чула изазвана је чињеницом да је она предмет пажње. Истовремено, она има свест о својој срамоти од које највише зазира. Зна она да ће је испред хамама сачекати младићи, којих ће бити више него што је уобичајено, само да би јој се подсмехнули и сажалили се над њеном судбином, али ипак не убрзава корак док пролази поред њих, трудећи да на тај начин покаже да јој није стало и да је и даље изнад њих. Штавише, она хода спорије од осталих девојака како би гледајући њену лепоту, заборавили њену жртву. У хамаму Софка добија најлепше место. У опису ентеријера појављује се мотив светлости лампе и одсјај кандила¹³⁵ који упућују на празнину, дубљи бесмисао. Призор обнажених женских тела враћа живот у обамрли хамамски амбијент:

И поче и пре купања: голицање, смех, набацивање хаљина једне на другу, силом свлачење и откопчавање неких које су се стиделе, јер су тек сада први пут долазиле у амам. Нарочито од младих, скоро удатих жена, није се могло опстати. Оне су прве биле свучене, прве готове. Сваку девојку су јуриле и задиркивале (Станковић, 1962: 118).

Срамежљивост младих девојака супротстављена је раздражености и јакој сексуалној енергији тек удатих жена. Наглашена чулност условљена је околностима у којима сазрева еротизам, о чему пише Мирко Магарашевић у есеју „Жене и ерос”:

Унутрашња слобода опхођења коју жена осећа, избија кроз њене гестове и наговештаје у понашању не као кокетерија, већ као *чулност*. Да ли ће ту слободу имати или не, зависи углавном од жене, али и од околности у којима је сазревало оно најдубље еротско њеног бића (Магарашевић, 1981: 277).

Женски анимализам, манифестован агресивним испољавањем сексуалности, свој најпотпунији облик добија у лику стрина Пасе. Наиме, Баба Симки се једна од девојака тужи како ју је Паса сву изуједала, на шта ова одговара разјарено: „Сама је кучка. Не може да издржи кад се види како је лепа, па се сама уједа и штипа” (Станковић, 1962: 119). Паса се оправдава, сваљујући кривицу на нарцисоидност

¹³⁵ Ови мотиви појављују се и у сцени када Софка одлази у очеве одаје не би ли му се супротставила.

девојке и њену самозаљубљеност, иако је више вероватно да је она та која је изазвала модрице на девојчином телу, него да се девојка болесно раздражена повредила у заносу. Могућност за то се искључује има ли се у виду простор хамама. Пасин лик, иако периферан, веома је значајан за анализу еротског у роману *Нечиста крв*. Потенцијално, она нема контролу над својим нагонима – стиска лепо тело жене поред себе и уједа је тако да на њеном телу појављују модрине. Еротски набој, страст која букти усред голотиње, тоpline и загушљивог амбијента доводи до неконтролисаног испољавања сексуалности најпре код оних жена код којих је обред иницијације свршен. Оне су спознале властиту сексуалност, а у хамаму је у потпуности је ослобађају. Неудате девојке из срамежљивости не испољавају експлицитно сексуалност, док се оне које се спремају за удају труде да својом појавом оставе што бољи утисак јер је њихово тело у центру пажње. Софки је теже него осталим девојка јер је она, Софка ефенди Митина, посебан предмет интересовања. Брзо свлачи одећу са себе да друге жене не би помислиле како се боји нагости. Да јој скидање и нагост тела не представљају проблем, види се код првих описа Софкиних. Наиме, она је спремна да се оголи и „јавно пода” само да би показала да јој нема равне:

Да само докаже како је ипак та није надмашила, у инат јавно, пред целим светом би се открила, па чак и подала, само да их увери како њеној лепоти, разблудности њене снаге и врелини и страсности није могућно да икоја буде равна (Станковић, 1962: 51)

Зашто онда Софка остаје последња са баба Симком и не скида се прва да би се показала другим женама? Одговор на ово питање може се наћи у изједначавању са другима – удајом за недрага она постаје само једна у низу оних које ће тог дана у хамаму отпевати тужну песму свог живота. У сцени Софкиног изласка са много детаља приказана су Софкина стопала и нануле:

Циганка, којој амамцика брзо намигну и која је нарочито зато стајала и чекала, брзо Софки донесе лепе, шарене ‘седевске’ нануле и понизно их навуче на њене мале, румене ноге. Затим пође испред Софке да јој отвори врата. Софка, као тресући се од језе, главом забаци косу. Осети како јој се она по леђима и дужином

тела заталаса, и нежно је помилова. Ножним прстима јаче држећи нануле да јој се случајно не исклизну, упути се вратима (Станковић, 1962: 122).

Иако је плоча на којој лежи пече, Софки је хладно. Она није ни слутила да јој може бити толико тешко. Песме о љубави, о лепоти, чежњи и месечини, хиперболишу њен бол, а посебно песма девојке која се жалила на Пасу¹³⁶. Као и у сцени када Софка иде оцу, и у овој сцени јавља се мотив отицања воде, при чему у оба случаја има симболичко значење отицања живота, овај пут интензивније јер је отицање доведено и у везу са Софкиним сузама:

Умало што није наглас јаукала, тако је плакала. Пуче јој све пред очима. Би јој све јасно: да ово што јој сада толико тешко, оволики јад и бол, да ово што она ето сада плаче као никада, јер је ни рођена мати не виде да се пред њом икада заплака, а камоли овако као што сада плаче, да чисто осећа како јој се срце чупа и снага распада – да све то није због тога што полази за недрагог, већ да је због другог нечег што је веће, горе (Станковић, 1962: 123).

Док се грчи од болова, Софка је свесна да ће се све у сутрашњем, свадбеном, дану све досадашње завршити – за њу удаја представља ритуалну смрт: „Све што је душа волела, за чим је жеднела, и ако не на јави оно бар у потаји неговала, све сутра иде, одваја се, откида...” (Станковић, 1962: 123).

Софкина несрећа добија веће размере јер она није као и све друге осетила љубав. Она је ускраћена за то осећање, а удаја за малолетног дечака потврда је да она ту љубав никада неће ни осетити. Софка се одваја од својих снова. Она губи могућност да машта и у простору сна пројектује своје жеље – удаја за њу преставља раскид са унутрашњим животом. Већина девојака у хамаму је дубоко несрећна јер немају могућност да се изразе у средини у којој живе – немају право на властито мишљење, не одлучују о свом животу и њихова судбина је у рукама других. Али, колико год њихова несрећа велика, оне не показују своје патње изван хамама. Када су изван хамама, на своје лице стављају маску покорности јер су једино такве друштвено прихватљиве. Отуда хамам за њих представља место ослобађања. Приказ сцене у хамаму потврђује Станковићеву вештину и таленат у осликавању не

¹³⁶ Детаљно у поглављу „Песма у хамаму”.

само физичког описа, него и унутрашње природе жене. Он пред читаоца износи изразито чулну, путену, страствену, раздражљиву несрећницу, која је осуђена да терет своје женске природе носи до краја живота.

3. Снага спутаног ероса/чежње

Пишући о Бартовој књизи *Фрагменти љубави*, Драгана Вукићевић препознаје две врсте одсутности чежње/жеље, „једне, за особом која је присутна (Himeros – љубљени је ту али ми и даље имагинарно недостаје што ствара осећај фрустрације), и друге, која је жеља за одсутним бићем (Pothos)” (в. Вукићевић, 2017: 183-184). Чежња у Станковићевом опусу доводи се у везу са потискивањем ероса. Већина његових јунакиња потискује своје страсти како би задовољила захтеве патријархалне средине, чиме се саможртвују. Неретко, то са собом повлачи одрицање младалачке љубави или негацију идеала уколико те љубави нема, што је случај код Софке и Коштане. Код Станковићевих јунакиња испољавају се обе чежње, и „чежња за присутним” и „чежња за одсутним” бићем. Било да су девојке, удате жене или удовице, многе Станковићеве јунакиње осећају „неутољиву глад за мушким”. Постојање такве жеље захтевало је цензуру јер је жеља била маркирана забраном. „Та би забрана требала да има три облика; потврдити да то није допуштено, спречити да се то изрекне, порећи да то постоји” (Фуко, 1982: 76). Станковићеве јунакиње врло добро знају шта припада домену друштвено прихватљивог у свим сегментима живљења, а посебно када су у питању сексуалне слободе. Отуда многе од њих постају „заточенице властите сексуалности”, не изговарају оно што је друштвено неприхватљиво и покушавају да порекну постојање истог, што је типичан пример Фукоовог одређења цензуре. Ипак, сублимирана сексуална енергија увек налази свој пут да се испољи кроз игру, песму, ритуал, аутопројекцију, *аутоеротизам*, у чијој основи се налази неостварена љубав, чежња за мушкарцем, брачно незадовољство...

У првој фази стваралаштва Станковић опсесивно тематизује проблем неостварене љубави узроковане социјалним неједнакостима између младића и

девојке, а своје јунаке ставља пред искушење. Таква је приповетка „Ђурђевдан” у којој је главна јунакиња посредством ритуалне магије стављена пред искушење којем одолева¹³⁷. Слична ситуација дата је и у приповеци „У виноградима”, где је сусрет двоје младих приказан кроз романтичарски идеал сједињавања осећања са природом, што је дато кроз синестетички чулни доживљај (олфактивни, аудитивни и визуелни). Љубавна прича смештена је у амбијент њиве, односно винограда. Као и у приповеци „У ноћи”, и у приповеци „У виноградима” присутни су елементи усмене књижевности, која је везана за обављање одређених послова у одређено годишње доба, у овом случају јесени, уз попевке које су у знаку љубавног натпева. Приповедач је газда винограда, младић који има снажне емоције према Ленки, која ради за њега. Постоје две перспективе приповедања – прва је везана за тренутак приповедања у виноградима, а друга је евокација сећања на догађај на бунару. Ова прича је јединствена јер је у њој евидентна инверзија родних улога – Ленка је та која иницира љубавну радњу, али је младић због своје гордости одбија. У приповеци „У ноћи” удата Цвета стављена је пред искушење јер сусрет са Стојаном оживљава младалачка осећања, буди се страст, коју она каналише кроз рад¹³⁸. И „Увела ружа”, коју Јован Деретић сматра најлепшом Станковићевом приповетком¹³⁹ о несрећној љубави условљеној сталешком неједнакошћу (в. Деретић, 2011: 16), проблематизује спутавање страсти и заробљавање ероса да би се деловало у складу са друштвено пожељним.

Посебна пажња у овом поглављу посветиће се ликовима удовица Анице и тетка Злате, које су апсолутно заробиле свој ерос. Као њихов антипод јавља се Ташана, једина жена у Станковићевом делу „која је побеђена страшћу у борби за своју индивидуалност” (в. Ценић, 2010: 99). Поред тога, акценат ће се ставити на тему неостварене младалачке љубави у *Нечистој крви* и *Коштани*. И Софка и Коштана безуспешно покушавају да задрже слободу која за њих представља идеал, али неминовно постају „заточенице властите сексуалности” и живе живот какав им је окружење наменило.

¹³⁷ Детаљно у поглављу „Ритуал у служби еротике у приповеци ‘Ђурђевдан’”

¹³⁸ Детаљно у поглављу „Забрана јача од жеље”.

¹³⁹ Деретић је назива „малим лирским романом” (в. Деретић, 2011: 116).

3.1 Потискивање телесности код удовица („Покојникова жена” и „Тетка Злата”)

Са становишта еротског приповетка „Покојникова жена” је слика спајања ероса и танатоса у лику једне жене, Анице. Након смрти мужа Мите, она кроз плач катарзично ослобађа свој ерос. Све оно спутано у њој прокуљава и излази на површину, што посебно долази до изражаја у повратку са гробља¹⁴⁰:

Једном руком води дете које, исплакано и умирено, сада весело поиграва око ње, а она још сва врела. Уплашено јој лице зажарило се, букнуло, а и цела јој снага као набрекла. Хаљине јој тесне. А осећа како јој се прса шире, отимају се из тесног количета, излазе напоље, виде се... Зато од стида сагиње главу, намиче још више шамију, да јој се једва виде очи и уста, која још не могу да се умире од плача, већ јој дршћу (Станковић, 2008: 278).

Опис тела у знаку је ватре и снаге, што не одговара осећању туге за покојником. Отуда она осећа стид због којег се повлачи и скрива. Ипак, тело је јаче од жеље за миром, те јој усне дрхћу. „Након бурног плача који би требало да изнури и исцрпи тело, у овом случају дешава се да после таквог искуства Аничина телесност долази до пуног изражаја, као и њени напори да ту телесност прикрије” (Дамјановић, Дамјановић, Петровић, 2016:59). О вези еротизма и смрти заснованој на нелагодности пише Жорж Батај у студији „Сузе Еросове”:

Доиста, осећање нелагодности везано за сексуалну активност подсећа, бар у извесном смислу, на осећање нелагодности везано за смрт и мртве. У оба случаја, ‘слепа сила’ нас чудновато прераста: сваки пут, то што се збива туђе је датом поретку ствари, којем се ова сила сваки пут супротставља (Батај, 1980: 311).

Аутор даље наводи да је смрт повезана са сузама, а сексуална жеља са смехом, при чему се смех и сузе не смеју посматрати антиподно јер „предмет смеха

¹⁴⁰ Душан Маринковић наводи да се у уводном делу приповетке издвајају три кључне речи које усмеравају даљи ток приповетке – гроб (покојник), она (Аница) и плач (в. Маринковић, 2010: 90–91).

и предмет плача увек су у вези са неком врстом силе која прекида уобичајени, устаљени ток ствари” (в. Батај, 1980: 311). Нема сумње да је Аница Станковићев „набољи домет дубинског психолошког опсервирања” (в. Ценић, 2010:97). Оплакујући мужа, Аница заправо плаче за собом, за својим животом. „Туга изазвана губитком вољене особе има одређене непроменљиве ефекте: она смањује наше потребе за уживањем и забавом, пажња је усмерена на губитак, исцрпљује се енергија за нове подухвате” (Големан, 2016: 67). Големанова дефиниција туге у многоме олакшава разумевање Аничиног плакања за Митом. Наиме реч је о покушају удаљавања од живота и страсти. Предавање сузама и плачу може се читати у кључу еротског као вид ослобађања енергије, која би се иначе искористила за уживање и забаву, које не приличе удовици. Стиче се утисак да Станковић није случајно изабрао ретроспективно казивање којим се од тренутка садашњости враћа у прошло време и приказује кључни тренутак у Аничиним животу – њену свадбу. Време девојачког живота у знаку је сећања на младалачке жеље, чежње и снове у којима је главни актер Ита, рођак њеног покојног мужа. Тренутак преображаја настаје када браћа одлуче да је удају за удовца Миту. „Након удаје не долази до индивидуализације у Јунговом маниру, већ се само мења онај положај по коме се жена у патријархалном окружењу препознаје и идентификује” (Дамјановић, Дамјановић, Петровић, 2016: 59). Дијалог Ите и Анице на дан свадбе обојен је осећањем туге. Он жали због свега, а највише због њене прве ноћи, коју неће провести са њим:

Знаш да ћу ноћас, док ви... ја ћу сву ноћ – ах, ноћас!

А опет то ‘ноћас’ било је... Она се сети шта он мисли под тим ‘ноћас’. Крв јој јурну. Хтеде да устане, виче, али није могла. Једва се дигла и одмакла од Ите (Станковић, 2008: 284).

Љиљана Пешикан-Љуштановић, тумачећи ову сцену у обредном контексту, наводи да „обесвећење обреда, у којем се слуте обест, насиље и раскалашност, наговештава и мотивише онај дубоки стид, ужас и осећање упрљаности, који обележавају Аничин однос према свим телесним аспектима њеног брака. Управо то осећање упрљаности, којег можда не би било да су свадба и свођење младенаца

спроведени ‘с неким редом, поштовањем’, не дозвољава Аници да се касније, као удовица, уда за Иту” (в. Пешикан-Љуштановић, 2008: 459). Та, прва брачна ноћ, на спољашњем плану остаје све време у домену табуа. Привидна детабуизација дешава се на покојниковом гробу, где она, између осталог, жали и због те ноћи. Тада се Аница подсмева сопственом животу, питајући се ко ће њу да узме када њено тело још увек није чисто од покојника. Она слуги да ће њен будући муж бити „гори, сиротнији, старији”. Када сазна да је и Ита међу њеним просцима, доживљава потпуни преображај и запада у екстатично халуцинаторно стање услед којег јој се предвиђа умрли Мита, што је утемељено у сублимацији ероса. Њена младалачка жеља и страст према Ити били су угушени одлуком њене браће¹⁴¹ да је дају за Миту, што је за њу у симболичком смислу представљало апсолутни крај са Итом, крај заувек. Када се јави могућност поновног остваривања страсти, наступа лудило јер се страст јавља у трансформисаном облику. Страст је овог пута окована страхом од оног који је свеprisутан и након смрти, што је више пута наглашено¹⁴².

Близина, присуство мужевљеве смрти, Аницу подсећа готово из сваког угла, изазивајући страх, немир, језу, нелагоду. Слика простора који стресно утиче на јунака може усмерити пажњу истраживача на Фројдов концепт *Das Unheimliche*, под којим Фројд подразумева енигматско субјективно искуство, естетску особину која може бити честа и повезана са појавом непознатог страха. (Солеша, 2019: 297).

Бојан Чолак пише о Аничиној растрзаности између жеље да буде са Итом у садашњем тренутку и свести да му је нанела бол када је невиност изгубила са другим:

Аница је, дакле, с једне стране, растрзана између личних осећања и свести о великом болу који је Ити донео њен губитак невиности с другим, те спознаје да њихов однос никада не би могао да буде растерећен тога спознања, али и Митиног лика. Брак с Итом довео би, без сумње, до тога да се непрекидно осећа

¹⁴¹ Аница је експлицитни пример обезличавања жене – браћа не праве разлику између мајке и Анице. Све жене се стапају у једну колективну фигуру.

¹⁴² Ово запажање се односи на Аницу, њену мајку и жене из комшилука, које се све време понашају као да је покојник жив и све што раде, раде не би ли потврдиле његово присуство.

нечистом – и у односу према Ити и у односу према Мити, те до осећања новог греха, а тиме још дубље личне располућености и распамећености (Чолак, 2013: 146).

Самим тим што одбија Итину прошњу, Аница остаје покојникова жена до краја живота. Удаја за Иту значила би издају покојника, јер Аница у брак са Митом не улази због љубави. Штавише, она све време гаји осећања према Ити, због чега осећа кривицу. Када се јави могућност остварења чежње за срећним животом са Итом, Аница то одбија. Тиме она пред Итом, али и пред светом, поништава своја осећања. Као што је већ наведено, Аничин плач на гробу покојника може се тумачити и као плач над сопственим животом. Аница је типичан пример обесправљености и обезличености жене у традиционалној култури, о чему пише Јован Деретић: „Она је обезличена до анонимности: најпре сестра своје браће, затим жена свог мужа а после мужеве смрти његова удовица, покојникова жена, увек пред строгим испитивачким погледом родбине и света, као пред очима судија” (Деретић, 2011: 116).

Љиљана Пешикан-Љуштановић осећај непријатности који Аница осећа док се враћа са гробља објашњава као „субјективни доживљај опасног, туђег света, широког, отвореног простора који раздваја гробље и кућу (в. Пешикан-Љуштановић, 2008: 459). Заправо, она се налази у простору у којем није сигурна и у којем је њено дејствовање потенцијално опасно, што за последицу има „страх од показивања сексуалности и еротске иницијативе”¹⁴³ (в. Солеша, 2019: 298). Потреба за самопоништавањем и самоискључивањем из заједнице, па и дистанцирањем од мајке везана је за страх од тога „шта ће свет рећи”, што је основ и страха од погледа и остваривања сваког контакта са другим, који није покојник.

¹⁴³ „У психијатријској литератури се наводи да је страх од погледа и критичке процене других људи један сасвим специфичан облик социјалног страха. Ово је веома сложени страх јер гледање у циљу да се оствари блиска веза са неким и успостави узајамност и присност може исто тако и да плаши. Особа која је гледана може да доживи да је ‘откривена’, да је други продро у њену физичку интимност, својину, која је неутуђив услов аутономне егзистенције. Тако целокупан догађај гледања добија сексуално значење. Поглед се може одређивати као инструмент еротске иницијативе, јер настоји да омогући и реализује присан однос са другим. Он означава егзистенцијални однос између два бића. Сусретање погледа означава интерпретацију две особе, те динамика гледања, тј. бити гледан чини основу другости и алтернитета” (в. Солеша, 2019: 298).

Тетка Злата, јунакиња истоимене приповетке, након мужевљеве смрти одлучује да се преуда, чиме жртвује себе не би ли сину обезбедила пристојан живот. Након смрти другог мужа, Злата се повлачи на периферију и у страху за сина ишчекује дан када ће се он осамосталити. За њу је тај дан битан јер од тог тренутка она престаје да буде женскиња, него постаје мајка и сви почињу да је посматрају кроз ту улогу. Аница и Злата своја тела доживљавају као нечиста, због чега их све време имају потребу да их сакрију:

Две јунакиње, Аницу и тетку Злату, повезује однос према телесном. Своју телесност теже да прикрију, у њој виде нешто нечисто шта треба сакрити. Мотив телесности јавља се, такође, на самом почетку ‘Покојникове жене’ и веома је битан за даље промишљање о мотивима смрти. С једне стране је Аничин страх од могућег додира мужевљевог мртвог, трулог тела, а са друге Аничино поимање сопствене телесности. Аница, као и тетка Злата, жели да своју телесност прикрије сматрајући је нечим нечистим. (Дамјановић, Дамјановић, Петровић, 2016: 58)

Поред наведеног, обе јунакиње су примери женске жртве јер жртвују себе зарад другог. Аница показује особину чојства, јер тиме што одбија Иту, она га заправо штити од себе. Тетка Злата своје херојство потврђује кроз мајчинство. Обе јунакиње кроз своје јунаштво, испољено кроз жртву, потврђују тврдњу Светлане Томић да „комбиновање херојства и женствености може ићи само у правцу изразито негативних последица за јунакињу” (в. Томић, 2014: 76). И Аница и Злата заробљавају свој ерос – Аница не дозвољавајући да се након покојникове смрти реализује њена и Итина љубав, а Злата потпуном негацијом телесности и препуштањем бризи и страху за сина.

Прва информација коју читалац сазнаје о Злати је да је она најмлађа од свих сестара и да више делује као њихова слушкиња. Никада се не појављује са њима на свадбама и весељима, никада није носила нову одећу, већ само оно што наследи од сестара. Она је сама желела тако како не би оштетила кућу и брата. Све сестре су се поудавале, а када их је „лепо опремила”, она је остала са братом да брине о њему. Он се касно оженио, због чега она остаје уседелица.

И сигурно не би се никако удавала јер је и сама била некако чудна. Истина била је доста развијена, јака, са четвртастим белим лицем, плавим очима и нежним устима навек развученим у онај само њен, тако топао и предусретљив осмех, али је била сва као скривена. Скривених прсију, скривених плећа, руку, кукова и свега онога што би на њој опомињало да је женско (Станковић, 2008: 529).

Удаје се како брату и снахи не би представљала терет. Није могла да бира за кога ће поћи, због чега се удаје за првог који ју је затражио, али јој ипак није лоше у браку. Муж јој је срећан јер му је она у кућу много ствари донела, а и брат му даје дућан да отвори своју радњу. Рађа се Стојан, посао напредује. Ипак, Злату више од свега одређује претерана штедљивост у којој ће она препознати узрок свих будућих трагедија:

И луда њена женска глава, да би само што више уштедела, не само да је одвајала од уста, него – а то је уби, зато и целог живота на то није смела да се потужи, заропће, пусти сузе – јер је сама свему била крива... чак ни слава кад је дошла, није хтела ни колач да умеси ни свећу да упали... Али зато, као нека казна, после тога стиже и глас о мужу јој: враћајући се и журећи да што пре к њима дође, једне ноћи по киши, када је прелазио неку реку, наишла бујица и њега, коња и бисаге са парамата утопила и одвукла са собом (Станковић, 2008: 530).

У основи тетка Златиног страха налази се осећај кривице за смрт мужа јер она верује да су њена близина и деловање узрочници умирања. На мужевљевој смрти гледа као на казну за своје огрешење. Она осећа да је то што се догодило њена кривица и да би његова судбина била другачија да је неку другу оженио. Опет, да би поштедела брата, како он не би морао да брине о туђем детету, преудаје се. Други муж јој је богаташ који се доселио са села, па је жељан свега због чега пуно једе и пије. У новој породици Злата је доживљена као потенцијална претња на самом почетку – пасторак бесни када сазна да се отац жени:

Зашто под старост да се по други пут жени? Зашто да га срамоти и зашто баш њу, ту варошанку, па још са сином, доводи у кућу и да сада она расипа и троши оно што је његова мати с муком прибирала и текла на селу (Станковић, 2008: 530).

Иако је од почетка груб према њој, Злата му никад ништа не пребацује, ћути и трпи верујући да том својом патњом обезбеђује свом Стојану бољи живот. Поред тога, пасторак се брижно опходи према Стојану, купује му нове ципеле у инат оцу. Њој је само та љубав према Стојану довољна да му све опрости.

Саможртвовање и брига за друге одређују тетка Златин живот јер се она након смрти другог мужа повлачи на крај вароши, где купује плац и подиже зидове куће. Она свесно иде у сиротињу не желећи да ни брату ни пасторку буде на терету. Ипак, поред те бриге, она у отуђивању од других и самоћи препознаје начин да се поново врати свом првом мужу:

Једино је она знала, надала се, стрепела да ће можда, можда кад тако остане сама, са својим, његовим, Стојаном, осетити се како се цела она, сва, понова враћа њему, покојнику, своме првоме мужу. И не превари се. Јер не само да се осети како се понова вратила њему, него одвојивши се и оставши сама са својим Стојаном, осети да је његова, првога покојника, оца Стојанова. И то толико његова као да никада није престајала бити. Увек, свагда, једино је била његова. Никада другога, за кога се била преудала... Јер зна она да грлећи тога другога увек је осећала, увек је замишљала, као да грли и љуби свога првога мужа, првога свога женика, прве можда и једине љубави своје, прво и последње миловање и радовање (Станковић, 2008: 532).

Тетка Злата егзистира у затвореном простору трудећи се да својим радом сину обезбеди што бољи живот. Ипак, њен лик је изнад свега одређен страхом од смрти. Наиме, што је Стојан више растао, њу је више обузимао страх да би он могао умрети, што опет доводи у везу са својим присуством и њеном улогом у Стојановом животу. У својим замислима она иде толико далеко да помишља како ни тада не би смела да подигне руку на себе. Тетка Златина размишљања о самоубиству значајна су јер откривају њену религиозну природу. Она размишља о самоубиству, чиме би се као мајка која је изгубила дете ослободила мука, али истовремено размишља и о казни за исто¹⁴⁴. Страх за сина је надвладава. Доживљај

¹⁴⁴ „Јер, када би јој и он умро, онда не би смела да на себе кидише, да сама себи дође главе, јер зна се да је то такав грех да би онда била осуђена: да јој не само док је у животу, нико, ни Стојан, ни муж, ни њен отац, мати нити икоји други покојник не сме у сну доћи, да га види, него и кад би умрла, и

неизвесности и страха да би Стојан могао умрети интензивирају се када дувају ветрови и почне да пада мрак. Поново спољашњи амбијент утиче на психу јунака и доводи га у „неуобичајена” стања у чему се препознају Станковићева модернистичка обележја. Пролазници, уплашени због њеног изгледа питају је: „Шта је снаја Злата?” – то је уједно први пут да се појављује њено име у приповеци.

У Стојановој појави Злата препознаје покојника:

Не може да се нагледа како му се већ цеванице ногу јасно огледају, како му се приходу колена четвртасто издвајају и како сав он, већ увелико, личи на оца. Чело исто као у оца почело да се обло надвисује, обрве да се раздвајају и црне, а испод њих да се помаља онај дуг, мало савијен очев нос са оним раширеним ноздрвама. Чак и јабучица почела из грла да одскаче, да се оцртава и исто онако као и у оца да му пуца при гутању пљувачке (Станковић, 2008: 535).

У ноћи, када би остала сама са сином, Злата остварује посебну блискост са њим, препознајући у његовом мирису мирис покојника. У тим тренуцима код ње долази до самоосвешћења, јер она зна да нема основ за сле слутње јер је Стојан здрав, а са друге стране тиме му може нешто наслутити:

Његове ручице увлачила би у своја топла недра; његову главу би наслањала на своје груди, осећајући топлину њену. Па онда мирис његове косе, коже. И онда оно што је за њу било најдраже, највеће, то је што грлећи га тако почела би да осећа како, што год јој Стојан више расте, а оно се из њега све јаче издваја онај нарочити мирис, мирис којим је његов отац мирисао. И тада када би Стојан почео да је тим очевим мирисом запахује, сву испуњава; када би почела од тога да јој снага трепери и душа изумире, не могући више и не смејући да га љуби, само би наслањала своје уздрхтале усне на његово чело, почела би да грца над њим:

тамо, на оном другом свету, не би јој дали да се са њима види. Не би јој допустили ни да им се приближи, а камоли, као свака мати, када умре, онда се са својима нађе тамо на другом свету, када јој већ није било суђено доле на земљи. А њој, када би она због Стојанове смрти себи главе дошла, не само што то не би било допуштено, него не би јој дали ни да им се приближи, толико би била осуђена због тога свога самоубиства. И онда, када због тога не би смела са собом да сврши, шта би јој остало да са собом чини? Да једнако главу каменом туче, али да је не окрвави; да себе глађу мори, али када почне да се мре, опет да мора јести да би остала у животу. И тако, да се вуче, кука с дана у дан на гробљу, укопава се у њихове већ напукле гробове, само да би јој што пре смрт дошла, а обично баш тада смрт не долази” (Станковић, 2008: 533-534).

– Мило моје и једино моје!

И онда онако у ноћи, сасвим сама, сасвим слободна, потпуно, цела би се она подавала тој срећи, сузама, проклињући себе што је таква: што ето, кад није ништа, дете је здраво, ево га у њеном крилу и наручју, зашто онда она да страхује, злокоби и да можда – а каква је она пуста и црна! – сигурно му тиме и нешто наслути (Станковић, 2008: 535).

Због личних страхова Злата не дозвољава сину да одрасте. Стојан је једнако морао да буде мали. Узалуд је сви уверавају да је порастао, узалуд је амамцике нису са њим пуштале у хамам. Одлажући његово одрастање, она се осећа као да одлаже несрећу. Када Стојан оде на занат, њега обузима стид због таквог мајчиног понашања. Од страха се изобличила и променила физички изглед:

И од тога страха, неисказаног бола и слутња пре времена готово се пресави. Око уста, због тог вечитог дрхтања, почеше да јој избијају маље; обрве и трепавице, због тих увек задржаваних суза у угловима очију, побелеше јој. Оне њене од рада кошчате руке издужише јој се, и жиле и кости на њима због једнаког знојења, врелине од страха, почеше да јој се жуте и беле. Сва дође четвргаста са избразданим и оштрим лицем, али зато са неким тако топлим, блаженим и напаћеним изразом... (Станковић, 2008: 537)

Златино мучеништво и жртва симболички су дати преко белих маља (в. Пешикан-Љуштановић, 2008: 435-436) Поред бриге и страха за Стојана, Златин лик одређен је чежњом за покојником, што доводи до тога да се Злати у ноћи уочи Стојановог одласка на занат привиђа покојни муж:

А одозго, кроз ноћ, кроз таванице јасно и чисто поче да силази, да се лелуја над њима он, покојник, муж, отац његов. У истим оним чакширама, у истом фесу, минтану, закопчаном до грла, и то оном минтану што га је носио сваки дан, са тесно закопчаним рукавима, да му се не би сметали при раду. А саме руке, прсти избодени од игле, воска, умрљани ћиришом. Само му лице друкчије. Не изоловано, не мртвачко, него усплахилено. Као никако не верујући да је заиста већ то дочекао: да је његов Стојан заиста порастао, и да сутра полази на занат, и то његов занат. Он, као плашећи се и презајући, све се више нагињао над њим, да

их што боље види, и увери се, а она, показујући на Стојана како је све то истина, плакала је и говорила покојнику:

– Ето дочекасмо, дочекасмо... (Станковић, 2008: 538)

„Најнепосреднији додир са перцептивним обманама, психопатолошким феноменом постигнут је у тренутку када се Злати привиђа покојни муж” (Дамјановић, Дамјановић, Петровић, 2016: 58). Наглашена потреба за његовом близином условљена је променама у њиховом животу, јер је Стојанов одлазак на занат оно чему све време тежи – то је преломан тренутак у њиховим животима. Сутрадан је за њу најгоре. Она први пут иде средином чаршије.

Средином чаршије водећи га морала је на све стране да се окреће и јавља. Сама чаршија, дућани, тезге и поређани еснапи на њима, – све јој то играло и блештало. Пролазници, видећи је такву како иде средином чаршије, а не забраћену дубоко, обучену у ново, одмах, а нарочито по том њеном идењу, средином чаршије, знали су да сина води на занат. И готово сви почеше да устају и да је поздрављају:

– Срећно, срећно, тетка-Злато! (Станковић, 2008: 538).

Нови положај који јунакиња заузима у спољашњем простору симболише промену њеног статуса. Ходање средином улице може се тумачити као проглас слободе јер је то тренутак Златиног преображаја¹⁴⁵. То је дато и преко именовања којем Станковић придаје велики значај – снаја Злато замењено је са тетка Злато. То је тренутак у којем Злата престаје бити удовица. Она добија статус мајке, Стојанове мајке:

И кад пође, осети мрак, осети се како први пут у животу иде сама, без слуге, без фењера, од среће и радости сва се исправи, ноздрве јој се раширише. Кад дође

¹⁴⁵ У роману *Певци*, који представља наставак приповетке „Тетка Злата, посебна пажња посвећена је тетку Златином доживљају пута којим корача након што је Стојана испратила на занат:

„Тај њен пут уз чаршију (с обе стране дућани, гледају је трговци чаршилије како води сина на занат) био је као онај кад је пошла на венчање са оцем му... толико је била срећна. Сва је била срећна, срећна што од тада престаје бити удовица. Од тада она постаје ‘мајка Стојанова’ којој је син на занату; дакле, мајка, стара, не више млада удовица која не сме никуд сама да изађе, да се види у чаршији. А од тад може, јер јој је син на занату, велики. И онда, он је ту који има да води бригу о њој, заповеда њоме, кућом... Престаје да буде, као што се каже ‘гологлава’ удовица, сама, да мора да се крије, да бежи. Сад је ту он, син. Она се губи. Он постаје домаћин, њено престаје” (Станковић, 2003: 33).

кући, капију не закључа, већ паде преко кућног прага. Јер ето и то би! Он јој оде на занат и због тога она престаде да је удовица, већ постаде мајка Стојанова. Јер ето, сада, као свака мајка, она може у црни мрак да одлази, у саму кућу чак и да не улази, још мање да се затвара, закључава, већ овако испред куће, око куће, где хоће, да лежи, чува... И то је оно зашто је она толико страховала, дрхтала и плакала да можда она неће дочекати и доживети. Јер то сада што свога Стојана одведе на занат, није било само што је тиме доказано да јој је он сасвим очврсноу, па да неће одсада требати сваки час се бринути за његово здравље, нити што ће после неколико година, када изучи занат, он постати домаћин, он водити бригу о кући, нити што она тиме, дајући га на занат, и као неки свој дуг одужује према његовоме оцу, своме мужу; него што је она сада престала да је женска, већ само мајка. Чак и своје крштено име губи и једино се зна као 'тетка Злата', мајка Стојанова. И онда не само да је слободна и равна свакоме, него и више од осталих. Свака мора са поштовањем и подижући се да је поздравља; када хоће где да седне, да јој чини место до себе. У очима свих, целога света, она није више ни као некадашња девојка, ни као жена, ни удовица, већ само као мати Стојанова. Мати онога Стојана што је исто као и они, ето сада, посао на занат, и исто ће као и они ускоро га изучити, ускоро као и они кућити кућу, бити домаћин и онда, као таква, сама може да иде како хоће и где хоће. И незабрађена, и закопчана, чак и боса. А не као дотада да не сме да се појави а да није обучена како треба. У новом и затворене боје оделу и закопчана до грла. Од шамије само нос и уста да јој се виде, а никако кошуља на прсима. Кад иде чаршијом, никако да не сме средином већ само једном страном, и то све уза зид. А већ у први мрак код куће да је, прва светлост у махали мора да засветли из њене куће, да би тиме дала на знање да је ту, у соби, а не напољу, изван куће, међ светом... А сада све је то опало, престало. Не само да је слободна него, као свака мајка, и чиста, чиста од свакога и свачега! (Станковић, 2008: 539-540).

Трансформација телесности условљена је ослобађање осећаја одговорности према покојнику. Тренутак у којем Злата престаје бити женска и у коме постаје мајка је тренутак у којем она потврђује своју честитост због чега са поносом може изаћи у свет. У патријархалној средини забрањен је било какав вид испољавања сексуалности код удовица што се везује за обавезу према умрлом и након његове смрти. Дистанцирањем од света све док јој син није стасао, Злата поставља границу

између света и себе са циљем да сину обезбеди што бољи положај, али и да заштити своју част и углед, чувајући тако успомену на покојника.

За разлику од Анице и Злате, Ташана напушта улогу коју је патријархално друштво „резервисало” за удовице и изражава самовољу. Она свесно ступа у огрешење и не само то, него и онда када њен грех постаје обелодањен, она се бори за своја женска права. Она је прво жена, па онда мајка. За разлику од Анице, која одбија Иту иако јој је стало до њега, Ташана иницира везу са побратимом покојног мужа, Турчином Сарошем. Ташанин лик стоји и насупрот Златиног лика јер, за разлику од Злате којој је син смисао живота и спремна је на сваку жртву не би ли њему обезбедила што бољи живот, вођена страстима, Ташана је спремна да напусти децу и пође са Сарошем. Отуда је Ташана нетипичан тип удовице код Станковића, јер код ње тело на тренутак добија превласт над разумом, због чега мора бити кажњена¹⁴⁶.

3.2 Сукоб тела и друштвеног тела у циљу потврђивања женског идентитета (Софка и Коштана)

Софка и Коштана све време безуспешно покушавају да се одупру фукоовском одређењу *хистеризације* тела жене, при чему је тело доведено у везу са друштвеним телом, којем оно треба да обезбеди „уредну плодовитост”; породичним простором, чији је „супстанцијални и функционални елеменат” и животом деце, коју оно ствара и за које мора да „јамчи на основу биолошко-моралне одговорности” која је везана за васпитање детета (в. Фуко, 1982: 93). Свођењем жене на функцију плодности, односно на улогу мајке, жене, ћерке, сестре и др. негира се њена индивидуалност. Иако Станковићеве јунакиње ретко причају, у покушају да сачувају идентитет, индивидуалност и право на одлуку, што истовремено значи и право на живот, Коштана и Софка отпор изражавају кроз *нећу* и *не могу*. Коштана те речи изговара док одбија да постане Стојанова жена:

¹⁴⁶ Детаљно у поглављу „Љубав према припаднику друге вере”.

Нећу! Не могу! Код тебе! Зар само код тебе? И само хаџију,оца твога и мајку твоју да дворим и служим? Да пред њима клечим и ноге да им перем? Из собе да не изађем, већ само ту да седим, ћутим, трпим? (*Изван себе.*) Ох! А кад ноћ падне, месечина дође, сан ме хвата, око се шири, снага разигра... шта онда?... Зар да се не мрднем, из собе изађем,већ само ту да седим, ћутим, гледам у месечину... А ноћ дубока, месечина иде, греје, удара у чело, главу... пали... шта онда? (*Одлучно.*) Ох, нећу! Убиј ме! Нећу! Ево, убиј (Станковић, 1970: 72).

Не знајући још да се не удаје за сељака Марка, већ за његовог дванаестогодишњег сина Томчу, Софка се супротставља оцу, говорећи му да неће и не може да се уда:

Тато! – поче Софка, а то ‘тато’ једва је изговарала, од толике горчине и увређености, што он тако са њом ради.

– Ја не могу и... нећу...

И осећајући да ће изгубити сву кураж и бризнути у плач пред њим, доврши брзо:

– Ја не могу и нећу за таквога да пођем!

Само виде како се он подиже, са неким сувим подсмехом, онако у чарапама, приђе јој и свечано поче:

– Софке, синко! Лепота и младост за време је...

Што Софку готово пренерази, то је што у његову гласу зазвуча то као његово сопствено искуство, јад, горчина. Он је сам то тако некада мислио да је лепота и младост најпреча, највећа, сада ево због тога дошао дотле, до сиромаштва; а да није тако мислио, не би њену матер узео, не би због тога оволико претрпео, оволико се намучио, потуцао и још, сада, када се смиловао и решио да се к њима кући понова врати, а оно, место благодарности, где шта!...

Софка ипак промуца:

– Ја не могу! (Станковић, 1962: 94-95)

У наведеној сцени показана је Софкина трансформација, што је дато преко њене интонације – на почетку она му се обраћа са горчином и увређеношћу, потом је њен глас плачан и осећа немоћ, што ће довести до муцавости која симболише

предају. Пред оца излази са одлучношћу, сигурна да ће се изборити и да ће утицати на њега да одустане од њене удаје. Ипак, његов мушки деспотизам негира сваки њен покушај. Анализирајући сцену Софкиног супротстављања, Владимир Јовичић закључује да се она не супротставља оцу с намером да узвиси себе у властитим очима, нити да би задовољила увређени понос, већ само испољава унутрашњи немир који је мучи: „Њој није стало само до илузије о самопожртвовању; сувише је трезвена и храбра да би морала да лаже и себе и друге. Рекла је „нећу” и стога што стварно није хтела, рекла је „не могу”, јер заиста није могла” (Јовичић, 1986: 76). Аутор даље наводи да њен поступак не изненађује читаоце „јер се од почетка наслућивало да она неће бити од оних „светица” које беспоговорно иду „скоком” куд отац покаже „оком”, и које, погледа упртог у земљу, примају похвале и шамаре („Зини да не кварим зубе”)” (в. Јовичић, 1986: 76).¹⁴⁷ Не оспоравајући Софкино одступање од типизираниог модела патријархалне девојке, мора се истаћи да је тренутак супротстављања ефенди Мити кулминативна тачка у роману. Зна Софка да чини нешто што не би смела, зна да је недопустиво да се супротстави свом оцу, али исто тако осећа да она не може да се носи са срамотом коју јој доноси удаја за сељака. И Софка и Коштана бивају поражене у својој борби и приморане да се укалупе у оквире историјског тренутка и средине у којој жена нема право на избор. Бавећи се *Коштаном*, Маја Стојковић наводи да писац дочарава ограниченост, а са њом и тескобност „приказујући уверљиво развојни ланац ерос–психотика–спутаност”, при чему се задржава на локалном: „И док се ‘колективно догађање одвија у колективном простору, приватно – у приватном простору’; на Станковићевој сцени је присутан превасходно просторни сукоб, где са једне стране имамо доминантан друштвени простор, а са друге, унутрашњи агон” (Стојковић, 2015: 145). Свест о сопственој немоћи и ништавности женског живота симболички је везана за умирање.

И Софку и Коштану дефинише извесни ескапизам. Наиме, Софка жели да се закљони од остатка света зидинама хаџијске куће, а Коштанино оружје су песма и

¹⁴⁷ О овоме је писано у мастер раду *Еротски елементи у роману „Нечиста крв” Борисава Станковића* у поглављу „Софка ефенди Митина (жртва)” (в. Николић, 2015).

игра¹⁴⁸. Обе јунакиње покреће ерос који је савладан при првом и једином отпору. Приказујући пораз њихове борбе, Станковић сагледава тоталитет друштва у којем жена не сме бити превише сексуална, чулна, не сме имати нагоне, жеље и хтења, него се мора свести на функцију, о чему пише Фуко. За разлику од Софке и Коштане, Ташана дејствује¹⁴⁹. Она не само да се бори за своју слободу, што је симболично приказано кроз ослобађање од покојникових ствари и променама на спољашњем плану, него и смишља начин да „раскине” са својим „заробљеним” животом и проживи страст са Сарошем, што се не реализује његовом кривицом. Оправдано је поставити питање да ли се Коштана и Софка предају јер немају основ за своју борбу. Стиче се утисак да је основна трагика у животима Софке и Коштане условљена одсуством љубави према мушкарцу¹⁵⁰. Узроци Софкине „неутољиве глади за мушким” могу се тражити у одсуству доминантне мушке фигуре¹⁵¹, као што је то учинио Јеротић (в. Јеротић: 2007), али и у друштвено-историјској стварности и покушају да се ослика интимни свет жене која се налази у оковима патријархалне средине. Софка осећа љубав према оцу и пореклу; њена природа је у толикој мери нарцисоидна да је оправдано рећи да је заљубљена у себе, због чега у тренуцима заноса долази до њене аутопројекције¹⁵². Софкина потреба за мушком фигуром двоструко је мотивисана у роману. С једне стране, као што је наведено, стоји одсуство доминантне мушке фигуре, односно оца – тај недостатак одређује Софкин живот. С друге стране стоји брак са дечаком који не може да одговори на њена очекивања јер ни психички ни сексуално није спреман за иницијацију¹⁵³. Ван Генеп у обреду прелаза истиче три фазе – сепарацију, лиминалност и (ре)агрегацију.

¹⁴⁸ Детаљно у поглављу „Коштанина игра и песма као симбол слободе које нема”.

¹⁴⁹ Ташана се издваја од осталих Станковићевих јунакиња по свом деловању, без обзира што на крају завршава трагично.

¹⁵⁰ Док је у родитељској кући Софка не проживљава никакву младалачку љубав. Исто је и са Коштаном.

¹⁵¹ Може бити у питању реално одсуство или осећај удаљености који почива на имагинацији. Владета Јеротић наводи да „Бори и није било стало да покаже каква је крв кроз генерације пролазила и приспела до Софке, колико му је било значајно да покаже силину и снагу љубави која не може да се оствари” (в. Јеротић, 2007: 156).

¹⁵² Детаљно у поглављу „Коштанин антагонизам и Софкин аутоеротизам”.

¹⁵³ Петнаесто поглавље романа у знаку је сусрета Софке и будућег мужа. Након познанства, он се не задржава Софки у сећању јер јој је једва допирао до пазуха, чиме се не потенцира само на Томчиној висини, него на његовој мушкој немоћи – он није мушкарац, већ дете.

У почетку због Томчине неспремности за брак, а касније, након ефенди Митиног доласка, његовог дистанцирања од ње, Софка све време остаје у лиминалној фази¹⁵⁴ јер код не долази до агрегације, односно укључивања у нову заједницу. Она све време егзистира и делује у несигурном и ризичном међупростору. Привремени хармонични однос који остварује са Томчом¹⁵⁵ не може се посматрати као љубав, него као покушај склапања расутих делова властитог живота¹⁵⁶.

За разлику од Софке, која пре удаје испољава „заљубљеност” у себе, Коштана је „заљубљена” у моћ завођења коју поседује. Она у дијалогу са Стојаном каже: „Нисам! Никога нисам волела! И никад нећу да волим!” (Станковић, 1970: 73). Одлуком да не воли, Коштана се штити се од припадања и губљења идентитета. И Коштана и Софка унапред се одричу љубави – Софка јер зна да нема тог који је достојан ње, а Коштана одлуком да не воли јер за њу се *невољење* изједначава са слободом. Са овог аспекта тумачења Коштана је револуционија јунакиња – њој мушко не треба, за разлику од Софке која показује „неутољиву глад за мушким”, кога ствара у имагинарном простору онда када га у реалном нема. И Коштанина лепота је авангарднија у односу на Софкину – она надилази границе, нема доба, род и старост због чега је у знаку зле коби и пропасти. Она не само да уништава њу која је поседује, него разара и све оне који јој се диве – Стојана, Митку, хаџи-Тому¹⁵⁷, због чега је оправдано говорити о њеној антагонистичкој природи¹⁵⁸.

¹⁵⁴ Сања Златановић наводи да реалност лиминалности карактеришу „егалитарност, хомогеност, неиздиференцираност, бестатусност, стваралачки набој, што је најпотпуније обухваћено латинским изразом *communitas*” (в. Златановић, 2003: 18). Ауторка такође закључује:

„Карактеристике лиминалности исказују се као изокретање (инверзија) у односу према структурираном друштвеном систему” (Златановић, 2003: 18).

¹⁵⁵ Мисли се на период од Маркове смрти до ефенди Митиног доласка по новац од њене продаје.

¹⁵⁶ Она покушава да Маркову кућу прилагоди себи због чега је удешава и сређује.

¹⁵⁷ „Како кулминира поетска слика недохватне женствености тако нараста и занос за певачицом: од младићске страсти Стојанове, преко Миткиног одбијања и призивања, до безнадног хаџи-Томиног измицања” (Пешикан-Љуштановић, 2008: 445).

¹⁵⁸ Детаљно у поглављу „Коштанин антагонизам и Софкин *аутоеротизам*”.

III АНТИХРИШЋАНСКА И АНТИПАТРИЈАРХАЛНА ЉУБАВ СТАНКОВИЋЕВИХ ЈУНАКИЊА

Као удар тренутка, интензификација телесности је очаравајућа, али по самом свом временском смислу, она је супротна религиозном искуству које пак стреми ка безвремености, трајности, надтрајност, вечности. Телесна љубав је наука присуства, религија је наука нестанка (Павловић, 1981: 209-210).

Наслов овог поглавља „Антихришћанска и антипатријархална љубав Станковићевих јунакиња” алузија је на закључак Вере Ценић, која пишући о љубави у Станковићевом делу, истиче да је она „некако антихришћанска”:

Бог у жени изазива само страх од греха и казне. Богат истинком великог песника и обогаћен сазнањем интензивног, сировог живота стварности, директно опсервирајући живи свет и живу мученицу жену која прима страдање као свој удес, наш песник као да је, потајно, негирао Бога (Ценић, 2010: 95).

Да би се говорило о антихришћанској љубави, неопходно је осврнути се на Де Ружмонову студију „Ерос и мит” у којој објашњава разлику између *agape*-а, *eros*а и *phrosta*, односно љубави према Богу, страсти и жеље, иако он сам „меша” ове врсте љубави (в. Де Ружмон, 1981: 116). Објашњавајући љубав човеку у хришћанском кључу, Де Ружмон наводи да „од почетка везивана за реалност личности, љубав сексуална, сентиментална или духовна (љубав тела, душа или духова, према традиционалној трострукој подели, како павловској тако гностичкој, подвучимо то), нашла се уједно припојена дијалектици спасења, што ће рећи греха и божанске милости и до крајности вештачки увеличана” (в. Де Ружмон, 1981: 120).

Драгана Вукићевић у раду „Еротско криптограмско писмо и патријархални свет” пише о пожељним (етичним), односно непожељним (неетичним) моделима еротске заједнице:

Еротско је могло бити етично (оно је врхунац љубави јунака потврђен браком и породом) или неетично (оно није врхунац љубави, није потврђено браком и породом). Секс са једном и то својом женом/ са једним и то својим брачним партнером, и путем фикције учвршћивао се као једини друштвено пожељни облик еротске заједнице. Зависно од типа понашања, јунаци су или награђивани или кажњавани. У првом случају приповетке се завршавају идилично, готово формулативно: финални мотив венчања + псеудоелипса (она се може свести на садржај типа: после непуне године дане живота, по доласку из војске) + финални мотив рођења детета (обавезно дечака, настављача лозе). Извори драмског конфликта упућују на санкционисане модела понашања (прељуба, рађање копилета, скрнављење девице), или непожељне моделе (Вукићевић, 2011: 49; 2017: 100).

Као непожељне моделе у патријархалном систему ауторка истиче:

- неприличан брак (удаја младе за старог);
- наметнут брак (удаја/женидба за недрагог/недрагу);
- родоскрвнуће;
- бездетну породицу;
- породицу без мушког детета (в. Вукићевић, 2017: 100).

Уколико се наведени видови антипатријархалног владања примене у анализи Станковићевих дела, јасно је да је Станковић осветлио сваки од наведених „огрешења”, од неприличне удаје, али и неприличне женидбе у којој је жена старија од мужа (Софка и Томча, Марко и Стана, хаџи Тома и Ката, Митка и његова жена...), преко опсесивне теме наметнутог, нежељеног брака, теме инцеста (директног и „инцеста другог реда”), до проблема бездетне породице, односно породице без мушког детета (газдина жена у приповеци „Наза”). У Станковићевом опусу примећује се трансформација представе љубави. Наиме, у првим приповеткама љубав, која је најчешће неостварена, по својој природи је идеализована, чак и онда када се завршава смртним исходом, као што је случај са приповетком „Стојанке, бела Врањанке”; у роману *Нечиста крв* од почетка је негирано осећање љубави код Софке, јер она зна да никада неће волети због чега не машта о брачној срећи као друге; у *Коштани* идеал љубави бива замењен идеалом

слободе који је симболички исказан кроз песму и игру; у *Ташани* главна јунакиња трпи казну за своје огрешење због „забрањеног односа” са Турчином Сарошем; у ратним и послератним записима љубав је у знаку родољубља. Иако љубав код Станковића не представља предуслов за брак, што се изнова потврђује, љубав је везана за телесни доживљај. Многи његови јунаци поседују свест о себи, што је најочљивије на Софкином примеру, а неретко испољавају и нарцисоидност. Отуда се посебно издваја плотска љубав која истовремено негира агапе, с тим да се мора имати у виду да Станковићеви јунаци воде борбу са властитим жељама, што је највише условљено хронотопом у који су смештени.

У анализи појам антихришћанска тумачиће се у два правца – правац канонског хришћанства, односно оног што хришћански морал забрањује до табуизирања и оног што хришћански морал не забрањује, барем не експлицитно, али је у домену друштвено неприхватљивог (антипатријархалног) због чега они који се оглушују о те прописе бивају оштро осуђени. Обједињујући и канонске и изванканонске забране, као и оне на граници, обухватиће се четири аспекта огрешења¹⁵⁹:

1. Проблематизација љубавног односа међу припадницима различите вере и националности, при чему у овом домену Станковић тематизује љубав Српкиње према Турчину (приповетка „Стојанке, бела Врањанке”, драма *Ташана*, приповетка „Парапута” која је послужила као предлог за драму). Евидентно је да је љубав Српкиње према Турчину проблематизована, док нема љубави између Туркиње и Србина.

2. Прелазак границе дозвољен у мушко-женском односу, препуштање страстима и давање воље телу¹⁶⁰, чиме је обухваћена и тема прељубе. Било да је реч о жељеном или нежељеном сексуалном односу, као последица преласка границе дозвољеног, што се ретко дешава у Станковићевом делу, јавља се грешно зачеће, што ће, такође, бити предмет анализе. У оквиру овог аспекта издваја се слој демонског значења

¹⁵⁹ Мора се имати у виду да не постоје границе међу огрешењима, као и то да многе јунакиње чине грех са различитих аспеката, због чега се подела мора узети с резервом.

¹⁶⁰ Неретко је код Станковића реч о љубави међу људима који припадају различитом социјалном staleжу, због чега забрана бива јача.

фаталног тела које се посматра у антирелигиозном кључу. Батај пише о телу које се налази насупрот хришћанске забране:

Тело је у нама прекомерје што пркоси закону пристојности. Тело је рођени непријатељ свих поштовалаца хришћанске забране, али ако постоји, као што ја мислим, једна неразговорна и глобална забрана супротстављање на – на разне начине, зависно од времена и места – сексуалној слободи, онда је тело израз враћања ове претеће слободе (Батај, 1980: 102-103)

3. Духовно преобраћање и окретање Богу¹⁶¹ у фукоовском одређењу „...дејство самосавлађивања и одрицања, свакако, али и дејство духовног преобраћања, окретања Богу, физичко дејство болног блаженства што се у телу осећају уједи искушења и љубав која му одолева” (Фуко, 1982: 26).

4. Љубав према властитом телу; уживање у телу – нарцисоидност, аутопројекцију и *аутоеротизам*¹⁶². Овакав однос према телу обликује најпознатију Станковићеву јунакињу Софку, због чега ће посебно поглавље бити посвећено Софкином *аутоеротизму*. У истом поглављу анализираће се и Коштанин антагонизам, утемељен на дестабилизацији која долази са њеним деловањем.

Имајући у виду да однос према инцесту, а посебно не-крвном инцесту, у *Библији* није јасно дефинисан, инцестна љубав у овој студији неће биће анализирана кроз религиозне детерминанте, већ кроз фројдовску парадигму и феномен друштвеног табуа¹⁶³.

1. Љубав према припаднику друге вере

У приповеци „Стојанке, бела Враћанке”, објављеној у првој фази Станковићевог стваралаштва 1901. године, проблематизован је љубавни однос између Српкиње и Турчина кроз две паралелне, подједнако трагичне, приче –

¹⁶¹ Овај аспект тумачења посебно је изражен у анализи лика удовице.

¹⁶² Овај облик антихришћанске љубави посебно је изражен код Софке. Детаљније у поглављу „Коштанин антагонизам и Софкин *аутоеротизам*”.

¹⁶³ Детаљно у поглављима „Инцист као вид табуизирани сексуалности у роману *Нечиста крв*”, „Тема инцеста у *Јовчи*”.

прича Стојанке и Шаћир бега и прича Стојанкине сестре Ташане и њеног покојног мужа, при чему је централна тема забрањена љубав Стојанке и Шаћир бега. Када види да јој се Шаћир бег приближава, Стојанку подилази језа¹⁶⁴ – он јој назива Бога, а она ћути. Тражи јој да му да воде, она му даје тестију:

Он је узе, принесе устима, али заборави да пије. Поглед му утону у њено лице, груди. Загрцну, рука му задрхта и умал’ што не испусти тестију. Са запламтелим лицем, сјајним очима, сав тресући се, пружи јој натраг тестију.

–Не, изгоре ме! – рече загушеним гласом, па се наже над њом, сав цептећи као прут (Станковић, 2008: 381).

Потенцијално опасно деловање Стојанкине појаве на Шаћир бега препознаје се у сцени док је Шаћир бег посматра из перспективе удаљености са свог доксата, када наводи „изеде ме”¹⁶⁵, а потврђује се његовим речима „изгоре ме” приликом њиховог сусрета. Када увиди њен страх, моли је да га се не плаши:

–Не моли мене, не бој се! Трун не сме да падне, а камо ли рука човека. Не, не, Стојно!... Не бој се ти мене! Неће бег теби криво да учини. Своје би очи ископао, цео свет затро и у ценет отправио, само не тебе, не! Ах, Стојно, изгорех за тебе! Ако имаш душу, веру, срце, чуј ме: Нећу ја тебе силом. Алах нека ме убије, ако те моја рука такне без твоје воље... (Станковић, 2008: 382).

Док јој говори да не жели ништа на силу, Шаћир бег се позива на Алаха, чиме се истиче религиозни аспект. Трудећи се да избрише верске разлике, нуди Стојни да пође за њега – наглашава да неће њену веру, него хоће њу: „Видиш овај серај баште, све ово благо, без тебе у прах ће да иде... Не жалим себе, већ ону моју црну мајку” (Станковић, 2008: 382). Мајчин лик одређује судбине јунака ове приче,

¹⁶⁴ Његов физички опис у овој сцени дат је кроз њену перспективу, односно реч је о њеном доживљају његове телесности:

„Затурио фес на потиљак, те га кићанка бије по раменима, високо чело, очи отворено плаве, веће састављене, нос повисок и прав, бела нежна, обријана лица. Уста му осредња, а горња усна мало дебља. На грудима цамадан (јелек) богато срмом извезен. Свилен минтан, чије рукаве посувратио, те се виде широки рукави свилене му кошуље. За појасом силав, у њему арбија и један ножић са седевском дршком. У широким чоханим чакширама, плитким ципелама, приближаваше се он Стојанки лака корака” (Станковић, 2008: 381).

¹⁶⁵ Детаљније о овој сцени у поглављу „Деструктивна природа женског тела у приповеткама ‘Баба Стана’, ‘Риста бојација’ и ‘Стојанке, бела Врањанке’”.

а тиме што своју мајку атрибуира црном бојом јасно јој ставља до знања да уколико Стојанка не буде са њим, његова мајка ће бити осуђена на жалост. Стојанка у овом дијалогу потенцира на томе да и она има мајку, на шта јој он одговара да је њена мајка као његова. Тиме што прихвата њену мајку као своју, Шаћир бег показује да њему верске разлике нису препрека, што се може оправдати чињеницом да када би се венчали она би била та која би променила веру, док би његова вера остала иста. Отуда са његове стране нема отпора – њему је фокус искључиво на њеној лепоти и осећањима, за разлику од ње која води унутрашњу борбу. Она га одбија, јури кући, бежи од својих мисли, од бегових речи, обузима је страх. Стојанки би било лакше да хоће силом да је узме, али с обзиром да он то неће, одлука о њиховој судбини је препуштена њој: „Турчин, Турчин! Ах, да само то неје! Како да му кажем? Смем ли?!... Где је то било да Хришћанка 'оће Турчина? Ах, да 'оће бар силом” (Станковић, 2008: 382).

Док Шаћир бег посматра како Стојанка одлази, дата је његова перспектива. Да није коленовић, силом би је уграбио, али овако не може да је украде и потурчи: „Једна њена суза, уздах – з њ би био пакао. Она ће га гледати као крвника, господара, Турчина... Истина, биће његова, сва, целцата, имаће тело, али душе, љубави неће имати” (Станковић, 2008: 383). Иако наглашава коленовићки статус, Шаћир бега блокирају емоције и страх да би Стојанка у њему могла видети „крвника, господара, Турчина”. Њему није стало само да се каже да је она његова, већ жели њену љубав, због чега је Шаћир бег само један у низу Станковићевих трагичних мушких ликова. За Стојанку љубав према Турчину у домену је забране – са једне стране налази се њена породица, а са друге стране он. Пред очима јој излази мајка како је куне страшном мајчинском клетвом, брат који је спреман да погине ради ње, који је осрамоћен јер му се сестра потурчи и на крају он, Шаћир бег: „Али јој опет изађе бег. Његов глас, речи... Сва дрхти, гори, боји се. Не сме да мисли на њега. Силом склапа очи, само да га не гледа. Али све он па он!...” (Станковић, 2008: 383).

Стојанка уплакана одлази код своје сестре Туркиње Ташане¹⁶⁶. Пре него што јој се повери, она има потребу за телесним контактом са Ташаном: „Раскопча јој јелек, разгрну кошуљу, па је поче миловати по прсима, једрим недрима” (Станковић, 2008: 384). Интимизиран однос међу женама у овој сцени додатно наглашава стање Стојанкиног психичког растројства услед којег она има потребу за контактом са сестром. Након Стојанкиног признавања да ју је „бегенисао” Шаћир бег, Ташана почиње причу о свом животу и својој судбини. Иако је њена прича везана за прошло време, актуелизује се и делује паралелно са Стојанкином причом, јер се драматизација заснива на љубави према Турчину. Ташанина је волела Турчина, због чега је њено искуство веома значајно за Стојанку, која је надомак трагедије. Препуштањем Шаћир бегу Стојанка би се огрешила о закон породице и закон друштвеног реда. Како би спречила још једну трагедију у породици, Ташана приповеда сестри о својој љубави: „Истина, сестро да је срамота, али волели смо се. Загрљени, опијени свежином летње вечери, тек што сан да ме ухвати, а оно чу’ шуштање. Погледа’ и скамени’ се” (Станковић, 2008: 384).

Ташанина љубавна прича завршена је трагично – браћа убијају бега, она отима брату нож и излази напоље гола. Након тога, брата су ухватили и погубили, мајка је се одрекла, једино јој је остала Стоја. Бегова смрт, братовљево погубљење и мајчино одрицање казна су за огрешење и ступање у брак са „туђином”. Стиче се утисак да Ташани најтеже пада мајчино одрицање и њена клетва¹⁶⁷ која се обестинила и то је разлог због којег она саветује Стојну да иде у „бели свет”, али не за Турчина.

А Стојна се скаменила. Срце као да и не куца. Клонула јој глава на сестрино раме па тужним погледом гледа ишаране, поцрнеле, сниске таванице. У срцу јој као лед, душа се згрнула, а мисао тешка па утонула у нешто мрачно, у неку бездну, и којој се ништа не чује, до само материна клетва за изгубљеним кћерима, сином и закопаном огњиштем (Станковић, 2008: 385).

¹⁶⁶ Увек уз Ташанино име стоји одређење Туркиња.

¹⁶⁷ Детаљно о снази мајчине клетве у поглављу „Мотив мајчине клетве у приповеци ‘Стојанке, бела Враћанке’”.

Стојанкино огрешење о хришћанску норму присутно је на нивоу препуштања страстима у самоћи и самозадовољству, што је у домену канонске забране. Наиме, када легну да спавају, Стојна се обнажује, а потом и ужива у свом телу:

Стојна пошто свуче шалваре, јелеке, оста само у кошуљи. Затим разгрну широке рукаве кошуље и поче загледати своје пуне, обле руке. Поче се шапољити по врату, плећима и грудима. Подузе је ватра и миље. Срце се разиграло, душа раздрагала, крв угрејала... Својим лепим ручицама стискаше груди.

–Ах, ко ће да стиска и љуби?! (Станковић, 2008: 387).

Изразито чулна сцена Стојанкиног самододиривања одговара описима Софкиног уживања у властитом телу. На спољашњем плану оправдано је поставити паралелу између Стојанке и Софке – обе су окренуте властитом телу и препуштају се чулима у ноћи, подузима их ватра и врелина крви. Међутим, комплексност Софкиног „оног њеног” условљена је аутопројекцијом¹⁶⁸, односно имагинарном представом о другој Софки, док је Стојанкина страсти пробуђена деловањем спољашњих утицаја – дешавања са Шаћир бегом. Она га реално замишља, пред очи јој излазе „његова лепа уста и бели зуби” (в. Станковић, 2008: 387).

Трагичан исход приче треба анализирати у контексту греха и казне за исти. Злочин из страсти, убиство Стојанкино, последица је спутаног ероса. Нагомилана енергија и страст блокирани су под утицајем њене мајке и трансформисни у прикривену агресију, која временом кулминира, а свој врхунац добија у тренуцима када јој Бег зарива нож у груди¹⁶⁹.

Исту тему, љубав између Српкиње и Турчина, Станковић драматизује у *Ташани*¹⁷⁰, с тим да је Ташанина прича проблематичнија јер је она удовица и мајка, а не девојка као Стојанка, због чега постоји још једна препрека за реализацију љубавног односа. Поред наведеног, Ташанина фатална лепота искушење је за

¹⁶⁸ Детаљније о Софкином удавању у поглављу „Коштанин антагонизам и Софкин аутоеротизам”.

¹⁶⁹ Детаљно о трагичности беговог лика у поглављу „Убиство из страсти у приповеткама ‘Стојанке, бела Врањанке’ и ‘Стеван Чукља’”.

¹⁷⁰ Рукопис је изгубљен у Првом светском рату, после чега је Станковић поново написао драму, али није био задовољан другом верзијом.

свештеника Мирона који гаји осећања према њој још из младалачких дана. У контексту *антихтришћанског*, пре свега, треба истаћи Ташанино тело које се јавља као кључна детерминанта њеног живота.

Већ у првом чину драме открива се присуство неког мушкарца у Ташанином животу. Она пита Стану ко је био, а посебно се распитује за „њега”, мајку и оца. Ово питање није до краја мотивисано и не може се са тврдњом рећи да ли она алудира на Мирона или на Сароша. Ипак, имајући у виду разговор који води са мајком и Станом, биће да се она распитује за Миронов долазак, јер јој је потребна његова помоћ. Ташана се „нечег” плаши, због чега болује, не једе и безвољна је. Њен страх није именован, али се доводи у везу са покојником. Његово присуство потврђује се кроз материјалне ствари које су му припадале¹⁷¹; све је подређено њему због чега она има осећај да је он жив, а она мртва:

И онда не би тек могло да се заспи, да се ноћ проведе мирно, и да се сасвим не излуди, побесни од страха. (Шета се, сама себи): Да, ‘једи, пиј, добро се храни’, а овамо, само гробље, само покојник. Ако уздахнеш – покојник; ако удишеш, што год помиришеш – опет све на покојно, на мртво. Свуда око тебе само покојно, мртво, и ја покојна, и мртва, а овамо још добро да се једе, пије... (Станковић, 1970: 100-101).

Веза са мртвим и подређеност њему блокирају Ташанин ерос због чега се она осећа као да је изван животних токова и да се њен живот своди исључиво на

¹⁷¹ Када се жали Мирону, Ташана наводи предмете везане за умрлог који спутавају њен живот: „Знам само то да ми је тешко, да не могу више овако, и да ме је страх... страх... Ох, чекај, дедо... Не знам како да кажем. Само то, дедо, ево, не једна година, већ две, три, увек све једнако тако. И то како, дедо? Ни жива ни мртва! Умро он, одавно покојник, а свуда је он. Тамо, код вас, по вароши, по чаршији, од њега нема ништа, одавно се на њега заборавило, као да га никад није ни било; док овамо, у кући, он је једнако ту. Ту је он, ту му оружје, ту му соба и постеља, ту вино, које је пио, јело које је најрадије волео. Па још ноћу, кад се остане сам... онда је тек тешко и страшно: ту је он, а нема га, мртав је. (Показује око себе): Свуда је он: око мене, око деце, у постељи... Жив је, чисто као да дише а међутим нема га, нема, нема, дедо! Па је ноћ онда тешка, као гроб мртва, не може да се издржи од страха. Једва чекам звона да зазвоне, дан да осване, и онда да се брзо трчи на гробље, да се види да му гроб можда није како треба, да му можда кандило није просуто, свеће угашене! И све, и њега и младост моју, знам сад више по гробљу него по животу...” (Станковић, 1970: 110-111). Она не сме прозор да отвори, већ једнако стоји како је стајао док је он био жив, јер страхује да ће свет да помисли како она прозор отвара не би ли намигивала. Не може слободно да се креће по кући како не би неку од ствари које су припадале њему померила. Све је подређено њему, све се прави због њега и сви се труде да му угоде иако је мртав. Ноћу се плаши да оде код деце како не би његове ствари додирнула. Ноћи су јој страшније од дана.

угађање њему кога више нема. Лик удовице у Станковићевом делу одређен је односом патријархата према тој улози. Светлана Томић закључује да „у књижевности, однос писаца према удовицама рефлектује друштвени притисак да се оне искључе из активног и јавног учешћа у економској, политичкој и сексуалној моћи мушкараца” (в. Томић, 2014: 80). У поглављу „Потискивање телесности код удовица (‘Покојникова жена’ и ‘Тетка Злата’)” било је речи о статусу удовице у патријархалном друштву са акцентом на испољавање сексуалности. Различит је однос средине према удовици-мајци и удовици која није прошла брачну иницијацију која се потврђује рођењем детета. Уколико је реч о првом случају (удовица-мајка), њена сексуалност се апсолутно негира, ерос се гуши, а телесност се ставља у други плана. Удовица која има децу одређена је улогом мајке – она је изнад свега мајка. Патријархална представа о удовици-мајци другачија је у Ташанином примеру. Наиме, Ташанино мајчинство се негира пред њеном фаталношћу, а касније и грехом. Њена деца су све време дистанцирана од ње¹⁷², а у једном тренутку, без много размишљања, она доноси одлуку да их напусти и пође са Сарошем.

Немоћна да се избори са страхом и присуством покојног мужа, Ташана тражи помоћ попа, али јој Ката говори да поп неће да долази код ње јер се боји да би могле кренути „гласине и зли језици”¹⁷³. Тиме се отвара други план драматизације у чијем фокусу је однос свештеника Мирона према Ташани. Мајка јој открива да ју је калуђер просио пре него што је отишао у свет и определио се за свештенички позив:

Не знаш ти, чедо! Свет, он, тај свет, за друго ништа и не зна, већ само зна и памти оно што је некад било: како је деда, калуђер, био наш комшија, па с тобом одрастао, после те тражио, просио, па како те татко не даде за њега а он, тобож због тога, отиде у свет. Толико времена није се чуло за њега, нити знало где је. Чак се мислило да је и умро, док он, ето, отишао у калуђере и после дође овамо за

¹⁷² Ово је на почетку драме мотивисано њеним страховима због присуства умрлог. Међутим, Ташана током целе драме бригу о деци препушта другима, сем на крају када жели да оствари контакт са њима, али тада је касно.

¹⁷³ „‘Неће’, чедо? Ех, знам и зашто неће. Боји се, јер зна какав је свет: да добро заборавља а зло памти, па се боји, ако почне код тебе да долази, да не почну зли језици...” (Станковић, 1970: 101).

попа и деду. Па сигурно сада, да га не би свет оговарао, кад га види да долази овамо, због тога ти и не долази (Станковић, 1970: 102).

Положај удовице подразумевао је не само живот са покојником, већ и бриге око чувања породичног имена и заштиту угледа. Ташана није попут типизираних удовица из Станковићевог опуса јер је воља њеног тела јака – она је одређена преко своје сексуалности. Након што отера мајку од себе, Ташанина снага оживљава, а тело се преображава у непријатеља:

Не треба, нико ми више не треба. (Седа, раскомоћује се, разрће око чела косу, око врата одело, да се освежи. Одједном уздрхта, скочи. Таре руком уста и образе.) Ох, што ме сврбите, пушта остала! Ох, што ми бридите, осушиле се да Бог да! (Притискује прса.) Ох, што дрхтите, што се не смирите, што једном не усахнете! (Станковић, 1970: 104).

У борби за живот Ташана не наилази на разумевање од стране оца, који не жели да стане у њену заштиту и све време има свест о томе да је недорастао да буде таст хаџијској кући. Са друге стране је породица покојног мужа која никада није волела што ју је покојник узео за жену. Поново социјални фактори и класне разлике међу супружницима утичу на Станковићеве јунаке, с тим да је овај пут утицај комплекснији има ли се у виду да је Ташанин муж мртав. Његови је гледају искључиво као мајку покојникове деце, хаџијске деце, а као биће она је за њих мртва, не постоји. Криза личности и појава страхова условљени су потпуним одсуством емпатије остатака света према њој, па чак и њених најближих. Однос хаџија према Ташани указује на постојање тенденције да се оспоре лични идентитет и интегритет другог који се по неким карактеристикама издваја. С тим у вези Маја Стојковић закључује:

Да би се идентитет испољио као лични печат, неопходно је постојање извесног степена самосвести, без тога 'ја јесам' не може се афирмисати ни *ego*. У Станковићевом стваралаштву лични идентитет не подразумева и лични интегритет. Хаџије прелазе границу и дају себи за право да управљају осећањима другог бића (Стојковић, 2015: 135).

За све из свог окружења, па и за свог оца, Ташана је мајка покојникове деце, сем за Мирона, који препознаје проблем у опхођењу других и жели да јој помогне. Мирон јој говори „не бој ми се”. Присвојна заменица „мени” алудира на потребу за блискошћу, али и оживљавање старих емоција, што кулминира Ташаниним мирисом који у Мирону покреће немир и евоцира стара сећања. Неосновано је негирати профану страну Миронове личности и посматрати га искључиво у коду религиозног опредељења¹⁷⁴. Ташана преиспитује снагу његове духовности и јавља се као искушење, потенцијална опасност. У појединим сегментима стиче се утисак да она то чини свесно¹⁷⁵. До трансформације у њеном животу, која се пре свега везује за ослобађање од умрлог, долази под Мироновим утицајем. Промене су видљиве на спољашњем плану јер се Ташана одмах ослобађа покојникових ствари и предметности које су је везивале за њега. Мирон се јавља као Ташанин спаситељ, а служавка Стана као подршка у огрешењу¹⁷⁶. Када је Стана обавести да Сарош долази, Ташана се дотерује „прилази огледалу, шамију јаче разгрће, да јој се види више лице и коса; јелек боље закопчава и више диже шалваре, да ближе дођу јелеку” (в. Станковић, 1970: 180). Тиме што се улепшава због његовог доласка, Ташана показује да јој је стало да остави што бољи утисак. У овом односу она је доминантна, што је посебно уочљиво у сцени када му она дозвољава да седне на миндерлук, а он бојажљиво, дистанцирајући се од ње, полуседећи клечи. Њихов разговор у знаку је откривања трагике властитог положаја, при чему до изражаја долазе социјалне разлике, јер је Сарош маргинализован. Иако је због свог занимања

¹⁷⁴ Детаљно у поглављу „Мирон – између догме и страсти”.

¹⁷⁵ Мисли се на сцену у којој га наводи да једе и пије, а он не може то да одбије јер понуде долазе од ње.

¹⁷⁶ Стана негира постојање покојника. Када јој се Ташана жали што није могла да заспи, Стана јој одговара:

„А што? Дошао у сну неко па те грлио, љубио?...” (Станковић, 1970: 123).

Захваљујући Ташани Стана проживљава другу младост – сви у вароши јој се јављају и угађају јој на разне начине. Она је узбуђена због промена на Ташани. Стана открива Ташани да је у младости љубио њен свекар:

„Сам свекар ти, хаџи Стеван, први ме је он све научио. Он ме је гонио да се добро храним, да се лепо носим И китим. Не за мене већ за њега. И ако, не жалим! Не жалим што ме је љубио. Јер да њега није било, шта би сада било од мене? Била би сељанка. И сад, овако стара, тамо у селу, док би моји синови и снахе орали и копали, ја бих морала по брдима ситну стоку да чувам и пасем” (Станковић, 1970: 124).

увек окружен људима, Сарош јој се жали на самоћу, на шта му Ташана одговара да има страшније од његове самоће, а то је њена самоћа:

ТАШАНА: Да, има самоће које су најстрашније. Бити сам, а не бити свој. Ето ја? Када сам ја била *своја*? (Станковић, 1970: 184).

(...)

ТАШАНА: Велика, чувена Ташана. Али то нисам ја. Нисам никада била ја, своја Ташана. Увек нечија (Станковић, 1970: 185).

Овде се отвара питање женског идентитета и улоге жене у друштву, где се она све време осећа подређено. Наиме, Ташана наводи да је као девојка припадала свом оцу газда-Младену, а као жена покојном мужу:

Тако: нечија, туђа. Тако. Као девојка: Ташана, лепа кћи газда-Младена. Као удата, чак ни жена свога мужа, него Ташана, снаја хаџи Стевана. Када сам била грљена и љубљена, опет не као Ташана него као венчана жена. Ни мајка није смела да ме воли, колико ме воли, бојећи се да се не осрамоти; ни отац, бојећи се да се не понизи. И када сам ја, ја, Ташана, могла да волим, да имам што желим? Никада!

(...)

Сутра, кад ми деца одрасту, неће смети да ме воле колико ме воле, неће смети да ми безбрижно леже у крилу, завлаче руке у недра, косу, бојећи се да то није у реду и да то не доликује. И ето, зато сам тебе толико чувала, радо помагала. Олакшавајући твоју самоћу, осетила сам да тиме ублажавам и своју (Станковић, 1970: 185).

Поред тога што у свом говору Ташана показује отпор према друштву у којем је све сведено на правила, па чак и однос деце према мајци, она потенцира на повезаности са Сарошем која се односи на самоћу. Помажући њему још док је покојник био жив, она је помагала себи. Пишући о природи везе Ташане и Сароша, Маја Стојковић истиче „неоствареност” и чињеницу „да нигде не припадају”, што се налази у основи њихове потребе за блискошћу. Ипак, „спој две самоће не доводи до њиховог поништења већ, до удвостручења” (в. Стојковић, 2015: 187). Поред Сарошевог признања, њена емпатија и „олакшавање самоће” потврђују да су зачеци недозвољеног односа постојали и за време покојниковог живота. Физички контакт

међу њима остварује се након што је Сарош ухвати за руку док она дозива смрт. Ташана прихвата да се ослони на њега. Сцена се прекида паралелном сценом Мироновог доласка због чега до краја остаје нејасно да ли је дошло до сексуалног чина између Ташане и Сароша¹⁷⁷. На основу Миронове пренеражености пред призором који је затекао, закључује се да је у огрешењу пређена граница додира, загрљаја и пољупца. Осим Мироновог монолога, нема много детаља који откривају шта се заиста дешавало међу „прељубницима”. Штавише, они се не бране нити је било где исказан њихов однос према томе што их је свештеник затекао у огрешењу. Веома брзо уводи се на сцену Ташанин отац Младен, који пита Мирона када треба дати двогодишњи помен његовом зету, хаџи-Стевановом сину¹⁷⁸, на шта му Мирон одговара да Ташана не сме издати парастос покојнику: „Ето ти! Јутрос, овде, дат је парастос, помен покојнику. Овде, ено тамо, затекао сам њега и њу, твоју и нашу Ташану, у загрљају. *(Полази.)* Ох, и сада ето помен и леп спомен подиже му она са Сарошем. *(Одлази.)*” (Станковић, 1970: 190).

Даље се у драми отвара питање части и срамоте, што је посебно изражено код Ташаниног оца, а што је условљено статусном разликом и комплексом ниже вредности. Он све време осећа терет због богатства куће у коју је удао ћерку. Младен не само да жели да казни Сароша, него жели да убије и своју ћерку: „А ја, ох, ја идем отрова да нађем... и да јој га ја, рођени отац, дам у руке” (Станковић, 1970: 191).

Док отац размишља како да одбрани част умрлог зета, али и свој образ, и на који начин да казни ћерку и Сароша, Ташана задире дубље у грех. Наиме, она шаље Стану да нађе Сароша и да му каже да бежи, чиме се поставља као његова заштитница:

¹⁷⁷ Драгољуб Живојиновић наводи да су „белине у тексту”, „оно што је остављено наслућивању, оно што машта допуњава”, оно што чини драж Станковићевог опуса у *Ташани* постали главна мањкавост, јер Станковић „не води сигурно своју мисао”. У тој тврдњи он се, пре свега, ослања на ову сцену у којој није до краја јасно каква је природа Ташаниног огрешења, чиме је Станковић, у жељи да Ташану учини сложенијом, учинио ју је нејаснијом (в. Живојиновић, 1970: 292). Када су у питању стилске особености текста, аутор наводи да „стил Станковићев овде – што с другим његовим делима није случај – има тапкања, понављања, има патетично-сентименталних и књишких излива који одају знатно опадање инспирације” (в. Живојиновић, 1970: 293).

¹⁷⁸ Занимљиво је да Ташанин покојни муж није именован већ је одређен преко очевог имена.

Свршено је. Мора се. Куда? Не знам. Нећу о том да мислим. О томе нека он мисли. (*Ослушкује.*) Да ли већ долази?... Чекај, с децом да се опростим. Али не. Не смем да их загрлим, ижљубим. Моје су руке нечисте: оне више не припадају само њиховом оцу. Али могу децу бар кроз рупе на вратима да последњи пут видим. (*Прилази отворима и кроз отвор гледа*): Слатка моја децо! Погле како се играју. Ништа не слуте. Чекају да им нана дође. А нана им никада, никада неће доћи! Ах! Када буду порасла, деца моја, о нани ће само зла слушати... Гле оног старијег шврћу, како ми паметно око има и лепу округлу татину главу... (*Окреће се.*) Још га нема да ме води, да бежимо далеко у свет... Хајде да се обучем и бошче спремим за пут. (*Облачи се и везује бошче.*) (Станковић, 1970: 192-193).

Ташанина спремност да напусти децу и побегне са Сарошем није довољно мотивисана. Оправдано је поставити питање да ли су њене емоције према Сарошу пробуђене услед телесног контакта или га је она одувек волела, али је то осећање спутавала. Како год, својим деловањем напушта патријархални стереотип о мајци која је спремна све да учини не би ли заштитила своју децу. Она је свесна греха и има јасан став какав је однос средине према истом, али је одлучна да пође са Сарошем. Ташана се са дистанцом опрашта од њих, размишљајући пре свега о томе како ће њена деца слушати зло о њој. Размишљање о деци прекинуто је бригом око припремања и ишчекивањем Сароша. Она нема дилему нити води унутрашњу борбу, а опет, као што је наведено, нема много елемената којима би се потврдила снага њених осећања, због чега се њена одлука може посматрати као вид отпора према средини у којој је она увек припадала онима које није бирала – оцу, мужу, деци. Анализирају ли се њени поступци у том контексту, одлука да пође са Сарошем заправо је одлука да преузме контролу над животом. Са друге стране, њено деловање може се тумачити са аспекта превелике слободе која јој је дата, а која превазилази ограничења одређена улогом удовице и мајке¹⁷⁹. Та слобода започиње кидањем везе са умрлим, чиме је њена младост оживљена, а она се почиње понашати као девојка. Сцену припремања за бег прекида Ката која је шаље у дечју собу када чује да је половина вароши кренула према њеној кући. У следећој

¹⁷⁹ Та слобода омогућена јој је због Мироновог дејствовања због чега он осећа кривицу и преузима своју одговорност за њено огрешење.

сцени суди се Ташани и Сарошу. Када дође у кућу, хаџи Риста се обраћа кући¹⁸⁰, а потом се обраћа Стани која у међувремену улази: „А ти, кучко селска, ти беше провадацисала да се опогани ова наша света кућа?” (Станковић, 1970: 194). Стана говори да иако је сељачка није погана, нити је штогод опоганила¹⁸¹. Она не штити само себе, већ и Ташану, говорећи да је она болна. Потом долази и Младен коме хаџи Риста говори да су они, а највише његова ћерка, њима образ зацрнили због чега чак ни дућане не смеју у чаршији да отворе од срамоте. Младен им обећава да ће он све то осветити крвљу. Опсесивни мотив социјалне разлике међу супружницима проблематизује се кроз различите перспективе. Наиме, хаџи-Риста потенцира на хаџијском пореклу и традицији породичног имена коју „скоротечници” никада не могу достићи¹⁸². Када се Ташана појави, ни отац ни хаџије не дозвољавају „убијеној” Ташани да их пољуби у руку. Са елементима наглашене патетике, Младен даје Ташани отров: „Ето, татко ти донео дар, да те дарује; да тамо у собу идеш, попијеш и – свршиш” (Станковић, 1970: 169). Младен је повређен не само као отац него и као човек који трпи највише због тога што његова кућа није хаџијска. Он осећа потребу да Ташану казни јаче него што она то заслужије како би свима њима, чије ћерке се подједнако огрешују убијајући своју копилад, доказао и показао им какав је његов образ:

Како: ‘не толико’? Док ваше кћери са беговима и пашама ашикују и копилад у реку бацају, сви кажете: ‘То ништа није! Раја смо! Мора да се трпи!...’ А кад моја кћи са Турчином згреши, сви гракнете: ‘Није хаџијска, није из старинске куће!’ Сада ћете ви видети како баштован свој образ брани... Овамо, Ташано, отров овај пиј! (Станковић, 1970: 198).

¹⁸⁰ „Кућо, ко те опогани? Ко ти црн образ удари? Ко у ову собу, где се скупљале владике, држала молепствија, осуђивало који ће паша, који ће крвник између наше невере да буде убијен, смакнут, па ко сад све то, баш са невером, опогани? (Седа, око њега хаџије и остали.)” (Станковић, 1970: 194).

¹⁸¹ У њеном одговору препознаје се покушај да одбрани своју сељачку част.

¹⁸² „Еј, Младене, синко, је ли ти ја говорих да твоје дете није било за овакву кућу, за овакву стару хаџијску кућу. Ви сте скоротечници, јер сте скоро из села дошли и случајно постали газде. Истина, јесте поштени и вредни, али нисте хаџијски, од старина, као ми. Да, искрено ти говорих: Ташана није била за овакву кућу” (Станковић, 1970: 196).

Младен разоткрива лажни морал хаџијских ћерки који се у друштву негира и „брише” због угледног имена и порекла. Овде Станковић проблематизује питање различитог прихватања греха у зависности од класних разлика.

Значи ли то да се Ташани суди више што не припада хаџи-Ристиној кући него што је згрешила са Сарошем?!

Младен за све криви Катку јер је препознала Ташанину лепоту и потенцирала на томе да она иде у варош. Кулминативни тренутак „суђења” дешава се када братственик обавештава Младена да им је Сарош побегао и да су га одвели у Куманово. Ташана, потрешена због чињенице да ју је оставио и побегао без ње, сама тражи отров да се убије. Ташанин фокус је искључиво на Сарошу и њиховој љубави. За њу спољни свет не постоји – она не размишља ни о оцу, ни о мајци, ни о деци, што, као што је већ наведено, није довољно мотивисано у првим чиновима драме, отуда ова сцена делује доста слабо. Ташанин отац додатно је разбешен чињеницом да је Сарош није присилио и да је она њега волела, чиме се посредно даје до знања да је реч о сексуалном огрешењу: „А, дакле, ти си га и волела... није он тебе на силу, изненада? Сада не дам отров! Сада ћу ја, твој отац, да те убијем, посред груди, које је он опоганио” (Станковић, 1970: 199).

Долазак Мирона спречава потенцијану трагедију и крвопролиће¹⁸³, чиме се он по други пут преузима улогу спаситеља. Наређује Ташани да иде у собу и тражи да му доведу Парапуту, након чега започиње свој говор:

Проклећу вас, што веру и образ у крв претварате. Проклећу вас, да вам ни чукунуници главу не дигну, у цркву не уђу, у столове не седну. Проклећу вас као што сам и себе проклео и упропастио кад сам овамо дошао, да ово све дочекам и видим. Јесте ли мислили на децу, кад сте хтели да им мајку уништите? Пилићима квочку нико не може да замени а камо ли детету матер. Зато она мора да живи. Али да би свој грех испаштала, била кажњена целог живота, овде, у овој кући, има Парапуту, онако унакаженог, блатњавог, што се ваља по улицама и спава по камењарима и под плотовима, да негује и двори... Прво њему хлеб да да, па онда

¹⁸³ Знао сам ја то и зато потрчао. Знао сам ја то, чим сам чуо пуцњаву између њих и наших, да ако тамо неће крв пасти, мораће овде. Па зар крв, крв и само крв?” (Станковић, 1970: 199).

она да узме. Прво њему воде да да, па онда она да пије. Прво њега да покрије, утутка, утопли и успава, па онда себе. И тако целог живота... (Станковић, 1970: 200).

Он Ташану поштеђује од смртне казне јер је мајка. Бесан је на њих јер су је посматрали само као жену и њен грех су стављали у тај контекст, занемарујући притом осећања њене деце која би остала без мајке. Овим говором посредно се хиперболише Ташанин грех, јер је она желела да оде од деце, да их напусти, а сада је поштеђења искључиво због тога што је мајка. Парапута се јавља као симбол покајања, а брига о њему као могућност самоочишћења. Маја Стојковић на основу етимологије Парапутиног имена симболички осветљава казну за грех:

Гледано 'етимолошки', из споја два језика, грчкога и српског, амблемизација Парапутина остварена је и кроз његово име, које би могло означавати паралелни пут. Ако се ово доведе у везу с ликом Ташане, могло би се тумачити као испаштање за други одабрани пут – паралелни пут; међутим, психичка нестабилност, па самим тим и двострукост Парапутиног идентитета, тесно је повезана са паралелношћу. Као у обликовању Ташаниног лика, и у формирању лика Парапите излаз се тражи у самопоништавању *ја*, па самопоништавање *ја* тако постаје нека врста маске самокажњавања (Стојковић, 2015: 190-191).

Колика је тежина Ташанине казне потврђује и сам хаџи-Риста који у тој казни налази страхоту и говори да када сретне Парапуту, иако је он Божја душа, по два три сата се гади. Мирон им у хришћанском духу говори да што је веће испаштање и мучење грехови су мањи. Он и себе кажњава одлуком да постане гробљански чувар и свештеник, јер у цркву након свог огрешења више не сме, говорећи да је мртав и због тога иде међу мртве. Тема кривице и греха у овој драми морају се анализирати са религиозног аспекта, при чему је Ташанино дејствовање на више нивоа одређено као антихришћанско, због чега добија најтежу казну. Она прихвата казну јер је обесправљена у односу на оне који јој суде. Прихватање жртве може се тумачити у контексту постојања *ја* принципа, односно негације постојања, о чему пише Маја Стојковић:

Ако бисмо били до краја поштени према драмским чињеницама: оваква перипетија развила би се у праву трагедију да је изостао елемент помирљивости који драму приближава хришћански надахнутим комадима о мученицима са подношењем жртве као редовним епилогом. Важно је још једном подвући да непотпуност бића омогућава трагање за емотивно-егзистенцијалним недостатком, и у том трагању углавном се, као до ‘оптималног решења’, долази до индивидуалног покоравања друштвеним конвенцијама. То поништава личност, доводи је у позицију *не-ја*, али и намеће принципијелно питање о могућности постојања *ја*. Остварење *ја* могуће је ако се досегне самоостварење бића у апсолуту. Станковићеви ликови најчешће ‘болују’ од неостварености, промашености живота, што је узроковано помирљивошћу са конвенционалним и наметнутим ‘законима’ (Стојковић, 2015: 182-183)

Казну због свог учешћа у Ташанином огрешењу преузима и Мирон који се јавља не као глас разума него и као Божји проповедник, који има најбоље аршине по којима мери, због чега га други беспоговорно слушају. Могућност искупљења за Ташану је брига о том „наказном, али зато Божјем човеку”¹⁸⁴.

Пети чин драме у знаку је приказа Ташанине животне жртве. Почиње дијалогом слуга, који са сажалењем причају о Ташаниној муци око Парапуге¹⁸⁵, али убрзо постаје јасно да је Ташанина казна већа јер је она изопштена не само од друштва већ и од своје деце и унука¹⁸⁶. Што јој Парапуга задаје веће муке, Ташана је срећнија јер, у хришћанском духу, сматра да ће се тежом казном вратити на

¹⁸⁴ Мирон је заклиње је да га не мучи глађу и жеђу како би га се што пре ослободила. Ташана осећа одговорност и због њега.

¹⁸⁵ Јован и слушкиња причају о Ташани – брину за њену реакцију када види да нема Парапути. Јован говори да више ни он не може да брине о Парапути нити да га надгледа, постао му је гадан, свако јутро се изнова пита како се Ташани не смучи да њега гледа. Слушкиња му говори да можда Парапуга газдарици служи као начин за окајање греха и као севап. Јован говори да је за севап довољна година, две, али не цео живот.

„А не овако: сама она да га храни, пере, чисти; сама ноћу да долази и гледа да се није открио, да не би назебао, као да га је, Боже ми опрости, сама она и родила. (У ватри): Па, бре, брате, овакво наказно човек и да роди, па ипак не може да га толико чува и толико надгледа, као она” (Станковић, 1970: 208).

¹⁸⁶ Она стално пита Јована за синове – да ли их је видео и да ли ће доћи, иако зна да они никада не долазе и да никада неће доћи. Унуци у њој искључиво виде корист. Унука Мара чупа цвеће из корена из Ташанине баште, а унук Мита ломе најлепшу грану на Ташаниној јабуци. Деструкција испољена према Ташанином врту симболичка је представа агресије и непоштовања које унуци испољавају у односу према њој, што је њена највећа казна.

„прави пут” и „очистити грех”. Када Јован доведе Парапуту, који се сакрио у гроб, Парапута оптужује Ташану да га је она запалила и да она жели да он изгори¹⁸⁷ и гађа је камењем: „А, ти си ме запалила! Ти хоћеш да изгорим. Ти хоћеш. Тебе ћу ја, тебе! (*Сагне се и тражи по калдрми да би који камен извадио и њиме Ташану ударио.*)” (Станковић, 1970: 220). Покушавајући да га умири, Ташана стоји попут библијске прељубнице и прима Парапутине каменице. Док посматра тај језиви приказ, Мирон преиспитује тежину казне коју јој је приписао. Пита је није ли јој много тешко са Парапутом, на шта му она одговара да није. Тежина бриге о Парапути помаже јој да не мисли, да не евоцира успомене „због којих би полудела”.

Пишући о Ташани, Велимир Живојиновић поставља питања:

Буни ли се ту право људско на живот против тиранских окова традиције, против свирепости једног препотопског обичајног права, по којем се жена закопава заједно са умрлим мужем? Или је случај Ташанин, у главном, једна љубавна згода, један грех крви помало нечисте као што су и све наше крви, једна епизода из живота, завршена једном суровом инквизиторском казном? Воли ли Ташана човека са којим ће да згреши (ако је уопште са њим згрешила), или је њена грешка само један неутољиви плотски нагон? Је ли тај чин у ње резултат моралне инфериорности (није ацијска!), или свесни бунт против старинског, средњовековног морала који у име сувих догми лишава живи људски организам свих природом наметнутих права? Третира ли се Ташанин случај претежно са етичког или претежно са физиолошког становишта? Дави ли Ташану чежња за љубављу или чежња за загрљајем (Живојиновић, 1970: 291).

Иако у даљем тексту наводи да су све ово питања на које Станковићева драма не даје јасан одговор, чињеница је да се у *Ташани* могу издвојити сви наведени правци могућег тумачења. Ипак, мишљења смо да Ташанин лик треба посматрати као симбол неуспелог отпора¹⁸⁸. Она се бори за идеју слободног живота, живота у којем неће бити подређена доминантном мушкарцу, али се дешава

¹⁸⁷ Парапута има страх од ватре, због чега деца бацају по њему жиже. Има ли се у виду прочишћујућа функција ватре, није случајно што Ташана брине о овом божјаку.

¹⁸⁸ На спољашњем плану у драми су сукобљена два принципа – принцип таме (везан за покојникове ствари) и принцип светла (ослобађање од покојникових ствари). Уколико се овај сукоб посматра симболички може се говорити о сукобу двају поредака – старог и новог света.

супротно – она бива маркирана бригом око Парапуте, што је дистанцира од остатка света. Њен покушај да потврди самосталност и да се издигне изнад улоге доводи до апсолутног негирања њеног постојања. За разумевање проблема греха и казне за исти морају се узети у обзир социјални положај и питање статуса удовице у патријархалном друштву. Много је религиозних аспеката којима се може потврдити Ташанин грех – Ташана је грешница јер је начинила прељубу, а мајка је и удовица, при чему је њен грех додатно оптерећен јер је згрешила са Турчином; Ташана је грешница јер се јавља као искушење за свештеника Мирона и оживљава његову мушкост; Ташана је грешница јер жели да напусти децу и пође са љубавником; Ташана је грешница јер осећа сексуалну снагу свога тела. У том контексту поставља се питање да ли је њој уопште до некога стало.

2. Тема грешног зачећа код Станковића

Тема грешног зачећа није честа код Станковића због чега су сва дела у којима се јавља овај мотив од посебног значаја за разумевање сексуалног огрешења и казне за исто. Ова тема проблематизована је у приповеткама „Наза”, „Баба Стана” и „Јовча”, као и у истоименој драматизацији приповетке „Јовча”. Прелажење границе дозвољеног за последицу има грешно зачеће, при чему се разликује вољно и присилно ступање у сексуалне односе¹⁸⁹. Овај проблем има социјалну основу што посебно долази до изражаја у приповеткама „Наза” и „Баба Стана” у којима је приказано како газде користе своју надређеност у односу са слушкињама у циљу сексуалних задовољстава.

Приповетка „Наза” има ретроспективну перспективу – у ноћи дежурства инспектору доводе клисарицу са гробља и старицу Назу. Пре тога даје се информација да је јуче умро богаташ газда Арса и да је приповедач (инспектор) био на пратњи. Клисарица сведочи да је њен муж покопао покојника, да је она дежурала у ноћ на гробовима где је затекла око газда Арсиног гроба псе које није могла

¹⁸⁹ Мотив присилног ступања у сексуалне односе присутан је и у *Божејим људима*. Детаљно у поглављу „Ерос у *Божејим људима*”.

отерати. Видела је да је гроб раскопан, а да је у гробу „вештица” која раздаје газдине кости псима. Назин злочин отвара причу о огрешењу над њеном ћерком, због чега је Наза постала убица и чедоморка. Називајући инспектора сином, моли га да је не изводи из затвора, да не доводи сведоке нити да било кога било шта испитује у вези ње – да јој сам „суди, убије је, мучи и удави”. Назина трагедија почиње са Ленкиним одласком да служи газди и газдарици. С обзиром да је газдарица била болесна¹⁹⁰ и да је ишла код гледалица по селу како би решила свој проблем, бригу око куће препушта Ленки. Док газдарица иде по црквиштима, селима и бањама како би родила мушко, Ленка брине о газди. Она му намешта постељу, готови најбоља јела, умива га... Наза осећа понос због тога што је њена ћерка прихваћена у газдинској кући, што је газдина миљеница и што се по свом држању и облачењу издваја од осталих девојака, а посебно од ње, мајке јој¹⁹¹. Она догађаје посматра из чипчијске перспективе, не наслућујући ништа лоше у веома присном односу газде и Ленке иако је то видљиво на спољашњем плану:

Све би се остале девојке разбегле од њега и отишле својим кућама, а Ленка би, потрчавши око газде, да изиђе преда њ, намештајући час шамију, час бошчу, шалваре, ишла сва зајапурена, светла, испред њега. И како би тада њене нануле тако топло звечале, пуна јој се плећа кршила, и струк, танка половина, тако увијала, угибала, да би он, газда, гледајући је, већ почињао да се разведрава, а ушавши у трем куће, почео са њом да разговара, шали, па и горе, у соби, где је она отишла, да му простре постељу, чуло би се, како се с њом разговарао дуго, дуго... (Станковић, 2008: 512).

Несумњиво да се иза глагола „разговарао се” и наглашавања временског прилога „дуго, дуго” крије сексуални чин. Глагол „разговарати” није повратни глагол, а тиме што Станковић користи краћи облик повратне заменице „себе” указује се да Ленка није учесник у разговору и да је он тај који иницира секс и који

¹⁹⁰ „Нарочито није имала децу, мушку; а толико грдно имање било” (Станковић, 2008: 510).

Нејасно је да ли је газдарица била нероткиња или није имала мушку децу. Тихомир Ђорђевић наводи да су у нашем народу мушка деца циљ брака и да онда када их нема, „настаје довијање да се до њих дође”. Немање деце сматра се за Божју казну и велику несрећу (в. Ђорђевић, 1930: 5, 123).

¹⁹¹ Наза својим облачењем и држањем прави дистанцу са ћерком. Детаљно о Назиној жељи да ћерку избаци из чипчијског круга у поглављу „Одећа као симбол у приповеци ‘Наза’”.

ужива у њему, због чега се може наслутити да се ради о сексу под принудом, при чему нема наговештаја емоционалне блискости. Ипак, неосновано је тврдити да у овом односу нема Ленкиног учешћа и да је она пасивни трпилац. Упориште за ову тврдњу налази се у горепоменутој сцени газдиног доласака када се Ленка удешава, намешта и својим телесним покретима га „разведрава”. У описаној сцени дата је Ленкина свесна заводљивост. Након овог долази до промена на Ленки – „нестаде оне њене половине. Кукови јој изиђоше, раширише се. Лице јој дође широко, меснато а оне њене црне, светле очи, утонуше мало и око њих се начини тамно-жут колут” (в. Станковић, 2008: 512).

На основу оног што је чуо од Назе, приповедач приповеда у садашњем времену, при чему се примећује његов „уплив” у радњу и емпатија према догађајима који следе, а посебно према Нази и њеној личној трагедији¹⁹². Газдарица све више остаје код куће и не дозвољава Ленки да служи газду и иде сама горе код њега. Наза осећа немир који умирује љуштећи кукуруз: „Она се увуче. Дође до кукуруза, почне да га љушти. А тек поноћ. Она целе ноћи седи, љушти. А ноћ студена, мокра. Из земље бије влага” (Станковић, 2008: 513). Мрак, влага, студен и понављање једне исте активности предсказање су негативних догађаја који следе. Наза примећује да Ленка бежи од газде. Једне ноћи би и *то*:

Тада и то би. Наза је седела у кући, крај огњишта. Седела је згурена и уморна од мисли, од страха. Као да није била будна. Час јој је долазио покојни муж, час мати, отац. Све само покојници, мртви. Врата се отворише и на њих уђе с бошчом испод пазуха, – дакле као свака неваљала, отерана од газе – њена Ленка (Станковић, 2008: 513).

Контакт са умрлима предсказање је будуће несреће. У низу умрлих, који излазе пред Назом, на вратима појављује се и њена ћерка – будући мртац. Она долази након што је отерана од газде „као и свака неваљала”. Ово поређење Ленке са осталим „неваљалицама” експлицитно указује на то да су такви односи између газда и слушкиња били уобичајени и да је кривица падала на те „неваљалице” које

¹⁹² Приповедач је благонаклон према овој намученој мајци чија је ћерка жртва „присилног” секса који за последицу има нежељену трудноћу. Иако је Наза мајка убица и мајка чедоморка, читалац је, кроз приповедачеву перспективу, све време на њеној страни.

су доживљаване као иницијатори греха. Наза не може да поднесе да је њена Ленка једна од њих, због чега је туче од беса, а не може да је убије.

После се сазнало „оно друго”¹⁹³:

А то је било у њено пролеће. Кад дрвеће почело да пуца, башта да мирише, земља да је топла. Њена газдарица отишла у бању, а газда је, увече, пошто сви легли, звао да му опере ноге. Ленка донела ‘легењ’ свеже воде и почела да му пере ноге. Из газдина кревета била нека миришљава јара, он је поче да шошољи, дирка. Ноћ је била тако топла и његове, газдине, ноге тако беле, беле... (Станковић, 2008: 514).

Остављајући „белине” у тексту којима се наслућују сва дешавања, Станковић изнова маестрално избегава приказ сексуалног чина. Опис амбијента, синестетички доживљај чула у којем доминира чуло мириса, газдино „шошољење” и „диркање”, наглашена белина његових газдинских ногу јасни су симболи Ленкиног пада. Грешно зачеће јавља се као последица престопа. Наза, како би на сваки начин спречила Ленкину срамоту и њено изопштавање из друштва због почињеног греха, чини све не би ли убила дете у Ленки, али дете једнако остаје живо. Напослетку довлачи два покисла камена. На самрти Ленка говори да није она крива, већ газда: „Нисам ја крива. Он газда, он ме је силом. Он ме изеде” (Станковић, 2008: 515). Наза у очају обећава ћерки да ће пси њега изести. Дете остаје живо и поред даске и два камена због чега се Наза одлучује да и она седне на Ленку. Сабласан ноћни амбијент, киша, која толико пада да је изгледало као да ће се све расточити од ње, оквир су за страхотну породичну драму у чијем средишту је проблем огрешења. Ленка мисли да дете мрда, а мрдала је Ленка „последњи пут, самртно”. Убила је своју ћерку. Након што је закопала Ленку, Наза опет одлази да служи газди. Они су је хранили. Иако Ленке нема, на спољашњем плану све остаје непромењено, једини губитак претрпела је Наза, док је газда наставио по старом:

Газда опет узимао од својих чивчија девојке за слушкиње. И оне биле као Ленка исто тако лепе, исто се богато носиле. И њих газдарица остављала саме, а она ишла по врачарама да роди мушко, наследника. А слушкиње газди спремале

¹⁹³ Детаљно у поглављу „Оно у осталим Станковићевим делима”.

постељу, и увече, ноћу прале му ноге, а ноге газдине једнако биле беле, беле! Све исто (Станковић, 2008: 516).

Наза се на крају свети газди тако што испуњава обећање дато ћерки – баца његове кости псима, због чега је завршила у полицијској станици. У основи ове приповетке налази се грех – сексуални однос са надређеним који за последицу има нежељену трудноћу. Ленка своје огрешење плаћа ценом властитог живота. Наза за ћеркину смрт криви газда-Арсу иако је починитељ она – она је убила Ленку. Њена перспектива је другачија, јер она је уверена да је она на тај начин спасила своју Ленку од срамоте.

Да патријархална средина није имала разумевања за грешно зачеће и ступање у сексуалне односе пре брака¹⁹⁴, потврђује и приповетка „Баба Стана”. Баба Станин живот обележен је грехом из младости. И Стана је, као и Ленка, остала трудна са газдом:

Као за све, тако и за њу се говорило да је прво била слушкиња, да је, као све друге, тако и она била упропашћена од слугу, а за њу се говорило да је од самога газде, јер је била толико лепа и млада да после, када је остала трудна и кад је хтела да роди, газда отерао од куће и онда она овамо сишла и почела да пере те странце и да се виђа по том крају (Станковић, 2008: 451).

Овим се потврђује да је био уобичајен манир да газде имају сексуалне односе са лепим слушкињама, а онда, када дође до нежељене трудноће, одбацују их

¹⁹⁴ Иако је Станин грех изван контекста брачног обреда, веома је значајно сведочанство Тихомира Ђорђевића о значају девојачке невиности у нашој традиционалној култури. Девојка „која се даде завести има у нашем народу страшну судбину” (в. Ђорђевић, 1930: 99). Аутор наводи различите видове кажњавања у различитим крајевима: каменовање грешне девојке, бацање у реку вереника и веренице који су ступили у сексуалне односе пре брака, враћање девојке у родитељску кућу, бацање смећа испред девојачке куће, служење невестиног оца из чаше без дна и др.

„Зла судбина пале девојке не свршава се на свадби већ је прати и доцније. Због греха који о свадби постаје јаван, ‘народ је не трпи, муж добро пази да ли гледа за туђим људима, и, ако најмању сумњу примјети, истуче ју’; држи ју за непоштену, а муж је њезин ‘често пута ради тога укори, услијед чега међу њима и злочесто живљење настане’” (Ђорђевић, 1930: 105).

Мирослав Тимотијевић ступање у сексуалне односе пре брака анализира у контексту црквеног кодекса, односно греха и казне за исти:

„Православна црква је дозвољавала само брачне сексуалне односе, па је прекорачивање прописаних норми доносило јавну срамоту и повлачило казну. На сличан начин односиле су се према овом проблему државне власти Османског царства, Хабзбуршке монархије и Кнежевине Србије” (Тимотијевић, 2006: 225).

и препуштају осуди средине. Све Станковићеве јунакиње које „грешно зачну” бивају оштро кажњене, било да су оне иницијатори престапа или су, попут Ленке и Стане, жртве истог. Као што је већ наведено, срамота коју је доживела у младости одређује Станин живот:

Преплашена тим осрамоћењем од газде, истеривањем из куће, знајући да нема шта више да изгуби, чега да се више плаши, стрепи, као у инат тамо њима, горе, у вароши, прва она сишла овамо и почела да пере те странце и да се виђа по том крају. Ниједна женска није не само смела, него сматрало се за нешто најгоре да ту дође, да њих пере и да се тамо, међ њима виђа. У почетку имала муке. Колико њих морала рукама да удара. Колико њих да сурово, силно одгурава од себе. Нарочито газде од ханова, устајале, бесне, засићене. Па онда њихове слуге, који су се заборавили, насртали, тражили згоде, мрака, ћошкова. А на задиривање и подсмехе: зашто, када је тако поштена, онда више тамо горе у вароши не појављује се, а још мање да се види у оној улици где је пре служила, и како тобож, пошто газда умро, сада је његови синови зову да се понова врати њиној кући (Станковић, 2008: 452).

Доживљај других мушкараца и њихово понашање показују да су Стану сви гледали кроз призму огрешења са газдом. Она је обележена као „непоштена” девојка. Стана брани своје тело од насртаја, како слуга, тако и газда „устајалих, бесних, засићених”. Станино поштење не само да је доведено у питање, него је она на „стубу срама” јер се издваја од средине у којој живи по свом изгледу и држању, због чега о њој круже различите гласине:

О њој се свашта говорило. За некад богате неке Грке и Цинцаре из тога краја, а тада сасвим већ осиротеле и остареле, говорило се да је то због ње. Она сишла овамо, почела да се виђа, и отада они почели да пропадају. За сваки нестанак новца коме путнику у ком од тих ханова или механа говорило се да је и она била умешана. Да је, тобож, увече, ноћу, и она звата и да је она тамо у скривеним и увученим собама са тим путницима пила, певала, веселила се и после покрадени новац са газдама делила. Отуда, говорило се, толико богатство код ње, толике свакидашње нове, раскошне хаљине. Отуда је могла за кратко време да купи ону стару, сниску и, док она није дошла, готово пуну кућицу. Отуда је могла ону

собицу, која је гледала на улицу, да окречи, на прозорима да се виђају чисте, беле завесе, саксија са цвећем, а унутра да је лепо намештена: пуно белих чаршава, пуно обешених хаљина, па чак и слика... И да зато, што је тако раскошно намештена, како се говорило, требало је имати много, много новаца да би се могло у ту собу и код ње ући. Тако, за сваки тобож долазак ма кога Грка, Цинцара из тога краја к њој, знало се већ зашта он долази. За свако дуже, доцније горење свеће увече у тој њеној соби знало се зашта толико дуго гори. Ноћу, дубоко у ноћ, само нека се отуда, око те њене кућице, чује какво весеље, каква песма, свирка, сваки би знао да је то сигурно код ње. А већ знало би се зашта је код ње. Док у ствари ничега није било (Станковић, 2008: 451-452).

Једино што је било јесте грешно зачеће и чедоморство. После „првог порођаја” Станина пуноћа, лепота и развијеност долазе до изражаја. Тиме што се помиње први порођај отвара се питање да ли је Стана више пута остајала трудна. Њен грех је у првом плану, док се њена племенитост и добротворство стављају по страни. Од целог живота памти се само „оно њено”¹⁹⁵: „А од целог њеног живота памтило се само оно ‘њено’: оно побацивање и убијање детета; оно њено вучење код тих странаца и на том крају и доцније, када остарела, онда њихово долажење овамо код ње” (Станковић, 2008:457).

„Оно њено” заправо је баба Станино антихришћанско деловање на различитим нивоима:

1. Нежељена трудноћа;
2. Побацивање и чедоморство;
3. Контакти са странцима;
4. Лош утицај на друге жене;
5. Негативан утицај на усвојену девојчицу Цвету;
5. Подвођење.

Изреволтирана због свега што јој се десило, Стана пружа отпор. Први вид отпора јесте одлука да почне да пере и чисти странце. Када се и друге жене почињу бавити њеним послом, она пада у други план и сви је заборављају, чак и Мана Грк

¹⁹⁵ Детаљно о „оном њеном” у поглављу „Оно у осталим Станковићевим делима”.

коме је у животу много помогла¹⁹⁶. Стана егзистира између простора живота и смрти – жива је, али жели да умре. Када схвати да је смрт неће, Стана одлучује да усвоји девојчицу Цвету¹⁹⁷. Друштво изопштава и Цвету јер о њој брине Стана:

А да би је и послала да некога, човека, мушкога, потражи и овај дође, види, уреди, сагради што треба у кући, која вајда, када је знала да и са њом, Цветом, и то само зато што је њена усвојеница, нико не би хтео ни да проговори а камоли да се са њом разговара. Јер нашта? И за њу знало се шта ће бити. Исто то што и баба Стана. Сигурно ће и она бити упропашћена од некога. После ће и она прати те Грке, Цинцаре; и онда ће се с њима тамо и по тим хановима вући... И онда нашта? (Станковић, 2008: 460).

Веза између Цвете и Стане много је комплекснија него што се то у први мах чини. Наиме, ни Цвета, као ни Стана, нема родитеље. Одсуство идентитета и непознато порекло обележава их на почетку живота. Цвета нема могућност избора нити јој се даје право да утиче на своју судбину – маркирана је судбином своје усвојитељке и унапред се зна шта ће постати због чега је маргинализована и у старту обележена као „нечиста”. Стана, такође, нема могућност избора и својим деловањем не може да промени представу коју окружење има о њој. Неприхватање се трансформише у агресију:

И онда настаде оно: деца комшијска, ослободивши се, почеше да пролазећи увек са крова свлаче ћерамиде и лупају њима по улици; готово сваког дана да се блатом и камењем бацају у капију, гађајући и учећи се нишану, пунећи и засипајући двориште каменицама. Цвету увек да дочекују хуком, виком, обасипљући је и ударајући је камењем, да се је она увек морала да враћа са капије цвилећи од удараца (Станковић, 2008: 462).

Резигнирана осудом, Стана одлучује да подводи младе девојке, чиме заправо започиње Станино „васкрсавање”: „На ужас и гнушање свију почеше код ње да се виђају женске. Већином оне праље из тог краја, а и друге. Час у годинама, презреле,

¹⁹⁶ Једино је није заборавио Суљо Циганина који застаје поред њене капије и присећа се дана када ју је волео. Време није утицало на његове емоције – он је позива да пође са њим, што она одбија.

¹⁹⁷ Усвајање девојчице без родитеља може се тумачити и као Станин пут искупљења за младалачко огрешење.

али зато у раскошном оделу, час младе, тек девојчице” (Станковић, 2008: 463). Подвођење прати промена на спољном плану – кућа се сређује и двориште се уређује. Стана не одговара средини када мирно живи, повучена у своју кућу; не дају јој мира ни када је племенита; негирају њене људске квалитете, потенцирајући искључиво на њеном греху. У контексту хришћанског учења о опроштају као врлини над врлинама средина делује више антихришћански него Стана и њена усвојена ћерка. Како не може на силу да умре, иако то жели, бесна због негативног односа према Цвети, Стана се одлучује да се пред тим „врлетним” светом покаже баш онаква каквом је они цео живот виде. Ако до тада „ништа није било”, сем личног греха, од тада постаје. Прича се завршава њеним дијалогом са човеком који се налази на другој страни – он је представник оних којима понашаће Стане и њених девојака смета. У том дијалогу привидно су супротстављена два принципа, а заправо је реч о сукобу два света, при чему се стиче утисак да Станковић стаје на страну Станиног:

Човек се роди, живи... Упропасте га, и ни оком да се погледа; целога века ради и ринта, ни реч да му се каже. И још ‘душа јој није за цркву, није за гробље, за опело’. Живи, дише, а они га сахрањују. И када је тако, онда бар ова деца, Цвета и друге, за живота, док живе, нека живе! Нека се носе, крше. Нека снагу, лепоту троше, расипају... А не као она што целог живота душу испости, снагу исуши (Станковић, 2008: 465).

Тиме што Станин саговорник разбешњен одлази наговештена је Станина победа. Стана никако није принцип зла иако је починила грех. Она је само једна у низу Станковићевих јунакиња које су жртве друштва.

Иако се тема инцеста јавља као основа приповетке „Јовча”, која ће послужити као предлог за истоимену драму, у средишту радње налази се тема грешног зачећа Јовчине ћерке Васке. Иако се Јовча „упиње” да ћерку на сваки начин изолује од остатка света, чувајући је само за себе, он не успева да спречи Васкин грех. За Васкино огрешење са слугом Младеном сазнаје на дан њеног прстеновања. Трећи чин драме Станковић започиње описом кућног амбијента. За разлику од првог чина у којем се појављују мотиви месеца и светлости, у овој сцени

се појављује светлост фењера која прави сенке. Станковић кроз симболе мрака и светла даје наговештај лоших дешавања које следе¹⁹⁸; у позадини се чује свадбена песма¹⁹⁹. Јовча тера музичаре да свирају јаче да се пробуди „чак и она”, Васка. Васка се овде поистовећује са успаваном лепотицом, а мотив сна прати је кроз целу драму. Када схвати да Васка не спава и да је нема у соби, Јовча испитује Марију која му открива да их је Васка обешчестила. Она у почетку користи еуфемизам и говори да им је ћерка болна, али врло брзо разоткрива јад и бес због свега, називајући ћерку „кучком”: „Кучка је она, а не ‘кћи’!” (Станковић, 2009: 32). Иза Маријиних речи не стоји само гнев према ћерки, већ и страх²⁰⁰ – она зна да ће Јовча окривити њу, што он и чини.

Васкино огрешење разликује се од Назиног и Станиног огрешења јер је Васка у овом случају у надређеној позицији у односу на слугу са којим остаје трудна. Браћа се присећају како им је Васка тражила да је не остављају саму у кући када би они ишли на весеља. Тада је она остајала сама са Младеном. Није јасно ко је иницијатор тог односа, али у патријархалној средини сваки грех мора бити кажњен. Васка се повлачи на крај вароши, живи у беди са Младеном, али не мења своје девојачке навике и држи дистанцу са мужем као да му је и даље газдарица²⁰¹.

У причи „Тајни болови” мотив грешног зачећа дат је посредно. Наиме, варошки учитељ Милован Пејић у заоставштини своје покојне мајке наилази свежањ писама повезаних црвеном врпцом из којих не само да сазнаје да му је мајка имала љубавника, него сазнаје и да је она остала трудна због чега се убила: „Оно му откри страшну, гнусну тајну. То писмо писано грозничаво, казиваше да је његова матер умрла, отровала се, само да спречи своју срамоту, која се не би могла да сакрије” (Станковић, 2008: 371).

¹⁹⁸ О овоме пише Новица Петковић анализирајући сцену Софкиног одласка у очеве одаје (в. Петковић, 1988).

¹⁹⁹ Свadbена песма неретко се везује за наговештај нечег лошег на индивидуалном нивоу, најчешће је реч о невести или младожењи. Детаљније о овом проблему у поглављу „Игра и песма као одјек страсти”.

²⁰⁰ Детаљно о реакцији мајке према Васкином огрешењу у поглављу „Лик мајке у *Ташани* и *Јовчи* (мајка заштитница и мајка супарница)”.

²⁰¹ Детаљно о односу Васке према Младену у поглављу „Положај слуга у еротском контексту (*Јовча*)”

Станковић у овој приповеци десакрализује лик мајке²⁰² – није то више смерна, добровладајућа удовица, већ телесна жена која се препушта страстима. На почетку Милорад осећа дивљање према мајци, у његовим сећањима она је идеализована, да би већ у наредном тренутку био разочаран. Спаљивањем мајчиних писама не брише се њен грех, због чега Милорад на крају приповетке плаче.

Мотив грешног зачећа провачи се и кроз драму *Ташана*, о чему је било речи у претходном поглављу. Наиме, Ташанин отац Младен, који показује спремност да убије ћерку због огрешења са Турчином, дотиче се хаџијских ћерки које остају трудне са пашама, а потом „копилад у реку бацају”: „Док ваше кћери са беговима и пашама ашикују и копилад у реку бацају, сви кажете: ‘То ништа није! Раја смо! Мора да се трпи!’...” (Станковић, 1970: 198).

Тема грешног зачећа код Станковића увек активира и друге аспекте антихришћанског деловања јунака. Из наведених примера јасно се уочава да сексуално огрешење повлачи са собом низ других огрешења, како директних починилаца, тако и оних који су у њиховој близини. Тако Ленка, која је грешно зачала, у грех увлачи и мајку Назу која убија и дете у њој и њу, а касније у осветничком чину баца псима кости од оца грешно зачетог детета. Баба Стана, због младалачког огрешења које је довело до зачећа, а потом и чедоморства, бива обележена од средине која је посматра искључиво кроз призму греха. Изреволтирана, она се под старе дане упушта у подвођење младих девојака. Она у грех увлачи и Цвету која јој је најближа, исто као што је Наза најближа Ленки. Заједнички мотив прича је мотив чедоморства, с тим да је у Ленкином случају мајка та која убија и њу и дете у њој, а Стана сама убија своје дете. Мајка из приповетке „Тајни болови”, такође, делује антихришћански на различитим аспектима, што кулминира у самоубиству, када умире и дете у њој. Ни у *Јовчи* ситуација није другачија јер је Васка након огрешења дистанцирана од остатка света и осуђена на беду и сиромаштво. Јасно је да патријархална средина нема разумевања за сексуална огрешења и да јунакиње носе озбиљне последице због сексуалног

²⁰² Детаљно о десакрализацији мајчиног лика у сличници „Тајни болови” у поглављу „Блудна и грешна мајка у сличници ‘Тајни болови’”.

преступа. Тема ванбрачног зачећа другачије је проблематизована у *Ташани*, где се у први план ставља социјална проблематика којом се отвара питање: Да ли се на исти начин судило хаџијским кћерима и слушкињама, сељанкама?!

3. Забрана јача од жеље

Већина Станковићевих јунакиња остала је у прошлом времену. У садашњем тренутку оне не постоје јер су њихове индивидуалне жеље, страсти и еротизам поништени и негирани. Врање 19. века идеалан је хронотоп²⁰³ у који се сместила животна драма Станковићевих јунака, идеалан оквир за слику борбе еротског (оног што човек архетипски јесте) и моралног (оног што култура намеће). Између центрифугалних страствених сила и центрипеталне силе патријархата налази се ништавна индивидуа са својим јадним животом, осуђена на пропаст, принуђена на мимикрију. Станковићеве јунакиње неретко опструирају задовољење сексуалних нагона, чиме штите свој углед, али поништавају своје биће, свој ерос²⁰⁴. Узме ли се у обзир да „еротизам није кушање слободе с ону страну добра и зла, него противуречно искуство забране и преступа, грозе и задовољства, језика и ћутања” (Чоловић, 1990: 93), ослонићемо се на Батајеву дефиницију преступа где се забрана уклања, али се не укида, односно не отклања: „Догађа се једна од две ствари: или забрана делује, и тада се искуство не доживљава, или се доживљава кришом, остајући изван поља свести; или забрана не делује, што је од два случаја, онај неповољнији” (Батај, 1980: 41). Батај даље наводи да унутрашње искуство еротизма подразумева да онај ко га доживљава „у истој мери осећа зебњу на којој се темељи забрана и жељу која води њеном гажењу” (в. Батај, 1980: 43). Преступ

²⁰³ Зденко Шкроб кроз феномен „хронотопа” повезује књижевност са друштвеном стварношћу. Он наводи да је „књижевност из основа друштвена појава” и да се мора посматрати као „својеврсна појава друштвених збивања” (Шкроб, 1981: 255). Многобројне студије о књижевном делу Боре Станковића баве се овом проблематиком. Посебну пажњу Врању као књижевном локалитету посветила је Сања Златановић у раду „Књижевно дело Борисава Станковића и Врање: идентитетске стратегије, дискурси и праксе” (в. Златановић, 2009)

²⁰⁴ Исто се може рећи и за многобројне мушке ликове из његовог опуса. Детаљно у поглављу „Трагика мушког”.

Станковићевих јунакиња најчешће је везан за кршење норме која се односи на ограничавање сексуалних слобода, а такво деловање истовремено је и хришћански преступ, о чему ће бити речи у даљем тексту.

Приповетка „У ноћи”²⁰⁵, у којој су евидентни спој фолклорне традиције и модернистичке нарације у обликовању особене еротске поетике²⁰⁶ (в. Милосављевић Милић, 2013), проблематизује забрањену љубав, односно ревалоризацију младалачких страсти. Описи ноћног амбијента у којем се реализује сусрет Стојана и Цвете одређују смер анализе приповетке, јер је природа у служби еротике. Сусрет под „тамнорујним” небом у топлу ноћ излазећег месеца у знаку је оживљавања никада угасле страсти. Боја неба истовремено алудира на крв – крв која може потенцијално пасти при сукобу Јована и Стојана, наспрам којег се налази идилични опис месечине у знаку романтичарске тежње љубавника да побегну далеко по месечини. Истовремено, присуство месеца и фењера на другим њивама разоткрива Станин страх да се њихова младалачка љубав не открије. У једном тренутку њен страх је наглашен до те мере да јој се причињава да су тополе и врбе као жива бића. Она не само да се плаши других људи, већ се плаши и природе, што проистиче од страха од себе саме. Патријархални морал удате жене не дозвољава јој да себи призна страст према Стојану иако она превазилази њену моћ самоконтроле. Цвета покушава да забрањене мисли каналише кроз посао. Она се окреће послу када чује познати јој „више женски него мушки”²⁰⁷ глас газда Стојанов. Снежана Милосављевић Милић мотив Стојановог доласка тумачи као модернистичку тенденцију и отклон од реалистичке поетике јер је акценат стављен на унутрашњу перспективу и интимни доживљај јунакиње (в. Милосављевић Милић, 2013: 69). Позивајући се на наведено тумачење, Биљана Солеша потенцира на чињеници да се

²⁰⁵ Приповетка „У ноћи” једна је од оних које показују да се у Станковићевом делу мотиви нису мењали од раних почетака. Оно што је „претрпело” најснажније промене јесте карактеризација јунака (посебно јунакиња), односно њихова продубљена психологизација и интензивнији осећај за детаље.

²⁰⁶ Снежана Милосављевић Милић наводи да је Станковић више од свих реалистичких писаца зашао у забрањени простор еротике „чији ће естетски учинак остварити у реторичкој равни симболизације, сублимације, па стога и релативизације еротске компоненте (Милосављевић Милић, 2013: 73).

²⁰⁷ Бојан Чолак пише о атрибутизацији јунака преко гласа (в. Чолак, 2013:125-126).

не открива идентитет њега који долази, већ се у први план истиче немир изазван његовим доласком:

Иако приповедач у причи припада хетеродијегетичком типу (који све зна), читаоцу се не открива ко је особа која је тај ‘он’, тај који долази и доласком уноси немир, те наводи на закључак да није важно зашто тај неко долази, већ зашто јунакињу долазак потреса (Солеша, 2019: 310)

И Стојана њихов сусрет узнемирава. Његова узнемиреност разоткрива се по начину на који пуши дуван „невешто и брзо”. Детаљан приказ „филизења и прашења” дувана, као и показивање емоција за време рада на њиви који служи као сценска постава, по угледу је на лирске народне посленичке песме у којима се младићи и девојке утркују не би ли се што боље показали једно другом, а у ствари на тај начин посредно открили своја осећања. Када је у питању тематско-мотивска структура, овај опис у потпуном је складу са традиционалним описом сеоских послова:

Корење их покрива до појаса, под босим ногама крши се и рони суха земља, а око њих, свуда, у недоглед, зеленило и бујност. Свеж, чист и сјајан зрак греје их, те им крв бризга у једре образе. Они раде, кидају младе изданке. Из реке душе ветрић, а из пожњевена поља, стрништа, допире песма грлицина... Раде, утркују се, диркају једно друго, па се споречкају и, тобож расрђени, одмичу се. Ћуте обоје. А овамо гледају се кришом испод ока, а око уста им игра пркосан осмех. Она, у тесном јелечету, повезана шамијом, с несташним и пркосним осмехом на рујним јој устима, гледа га кришом (Станковић, 2008: 222-223).

Јован, који је поред њих, не примећује напету атмосферу јер је његова пажња усмерена на ишчекивање воде. Када чује звуке навирујуће воде, оставља их саме, чиме се јасно ставља на знање да он ни не слути потенцијалну опасност јер она на спољашњем плану није дата – дата је кроз детаље знане само „љубавницима”. Јованов одлазак у Стојану изазива потенцијални страх: „Стојан као да се уплаши од његова нагла одласка, јер се и он брзо диже и пође за њим, али се опет врати, седе, и узме да чупка суву траву, слушајући Цветине ударце мотиком” (Станковић, 2008: 221). У почетку Цвета игнорише Стојаново дозивање и предана је

раду, али убрзо се „огољава” пред њим и показује му своју слабост пред ситуацијом:

Не љутим се, – поче она да гута, као сузе. – Не љутим се, али шта ће да каже свет, људи! Иди, ако мислиш добра. Шта хоћеш ти? Та ја сам жена!

– Истина је, – одговори он меко.

– Па кад је истина, што долазиш? Што ме не оставиш?... Ето, имаш жену, децу (Станковић, 2008:221).

Цветину личност одређује страх. Наглашавањем чињенице да је она жена експлицитно се указује на то да би њен положај био другачији да је мушкарац. Поред тога, Стојан има жену и децу, чиме се њен грех увећава. Цвета се налази пред двоструким грехом – први грех јесте непоштовање њеног брака, а други јесте непоштовање Стојановог брака. Препуштање нагону значило би њено огрешење о свој, али и Стојанов брак. Једном речју, сва кривица би се пала на њу.

Када успе да га отера, поново се окреће раду, свесна да ће Стојан поново доћи и да тај сусрет није последње искушење њеног ероса:

Што је не оставља већ једном? А да каже мужу, не сме. Јер, какав јој је муж, и крв би потекла... А овамо, опет, с њиме се виђа; говоре, он јој долази, и муж јој не зна зашто је све то... Куд ће јој душа и тело на оном свету?... Грешно је то, грешно... Мајко Богородице! И отпоче да се крсти, шапуће молитве! Али ова топла ноћ, туп и металан звук мотике, мицање људских сенака с тамним фењерима... још је више то потресе, испуни страхом и слатким сећањем. Памет, насупрот вољи, крштењу, молитвама, поче јој силно стварати и износити све што беше... (Станковић, 2008: 222).

Свест о греху праћена је покушајем да се отргне од грешних мисли окретањем Богу, али безуспешно²⁰⁸. Вера Ценић наводи да Цвета, иако моли Господа да јој опрости и да је уразуми, „не уме и не може да се дигне до религијске,

²⁰⁸ За разлику од јунакиња које испољавају слободу и покушавају да промене свој живот, постоје и оне Станковићеве јунакиње код којих је присутно хришћанско осећање, као и страх од греха, односно казне. Бранка Милојевић-Рато, упоређујући Станковићеву и Прустову поетику, дотиче се питања њихових женских светова, при чему наглашава чедност, стидљивост и плашљивост Станковићевих жена на примеру приповетке „Ђурђевдан” (в. Милојевић-Рато, 2010: 217).

побожне области туге у којој би престала патња, нити уме да се поједностави религијски искушенички” (в. Ценић, 2010: 95). Цео ноћни амбијент на страни је Цветиних страсти које је савлађују, а које су снажније од религиозног осећања. Сабласна атмосфера ноћи и месечина, која не само да осветљава природу, него и огољава човекове емоције, хиперболишу њену пожуду. Немоћ да у религиозном осећању препозна и оствари мир присутна је на више нивоа. Истовремено, Цвета сагледава свој овоземаљски грех и размишља о казни коју ће сносити на оном свету. Њене представе указују на то да је она изразито религиозна и да су у њој суочени страх од Бога и страх од нагона:

Боже мој, Господе!... Господе боже, света Богородице... Господе, Господе... боже, шта је ово? – шапташе она, дршћући од страха и кријући поглед од светлости. – Умудри ме, слатки Господе!... Ох, грешна и црна ја! – И мисао о грешности, мучењу на оном свету због таквих нечистих мисли, све то изиђе пред њу у црној и страшној боји... И да би себе колико-толико умирила, оправдала, диже се, па гледајући у осветљену околину, пратећи месечево јурење преко чиста неба, поче да се крсти, метанише, шапуће молитве од злих духова, напасти и нечисте крви... А светлост је обасјавала сву: њен витак стас, широка рамена, лепо развијено и зажарено лице с врелим устима и црним, тамним, доста упалим и ужагреним очима... (Станковић, 2008: 226).

Нечиста крв појављује се у Станковићевом делу много пре *Нечисте крви*. Њена симболика није везана за дегенеративност и изрођавање, него је у вези са страшћу и „живом” жељом за спајањем. Портретисањем Цвете на месечини, њеног тела и лица, остварује се синтеза жене, страсти и греха у недоба. Цветин грех није реализован, али довољно је што има „грешне” мисли о другом човеку. Осећај страха узрокован је жељом и узнемиреном страшћу, што доводи до евокације „слатких” сећања која је враћају у доба детињства и младости. Цвету су одгајили Стојанови родитељи. Она израста у лепотицу: „Она њена снага, лепота, једрина, заносаше сваког, а највише Стојана, који се доцније, кад је одрастао, готово никад није ни одвајао од ње” (Станковић, 2008: 222). До препознавања снаге страсти и у младости долази за време рада, при чему се рад на земљи у оба случаја јавља као начин превазилажења побуде и телесног немира. Рад омогућава Цвети да превазиђе

терет удаје која за њу, као и за многе друге Станковићеве јунакиње, означава симболичку смрт – Цвета целива оне који су дошли по њу и пада. „И удаде се. Пође за овим Јованом, човеком истина не сиротим, али удовцем, тврдицом и преким до зла бога... Срце јој хтеде пући, али јака природа и вечит, тежак свакодневни рад победише... Угуши све што беше” (Станковић, 2008: 224).

Она гуши своје нагоне, страсти, жеље, али они су и даље присутни. Као и у приповеци „Ђурђевдан”, еротско се приказује у традиционалном кључу са јасно дефинисаним разликама између мушког и женског, као и границом деловања воље са друштвено-прихватљивим, односно неприхватљивим. Док се мистификација осећања остварује кроз рад, љубавна лирска песма се јавља као иницијални покретач у разоткривању осећања²⁰⁹:

Ти си, ти – моја!

– Ех! – нехотице, изненада полети јој усклик из дна груди. И брзо се сагиње да сакрије радост и као крв румене образе. – Немој, Стојане! Хајде да се ради.

– Не, не... – муца он. И остраг, испод пазуха, хвата је и стиска... Она се отима, извија, брани, али тако мало, малаксало, да му се баш тиме још више подаје и привија уза њ.

– Немој. Доста је, доста, слатки Стојане... – шапће она и крије лице. – Доста... видеће ко... ох!...

– Још, још. Дај! – грца Стојан и све је више стиска, грли и љуби где стигне.

– Та доста... Ох, баш си ти!... – И, изнемогла, обамрла, блажена, предаје му се и пружа му онда час леви час десни образ да га он целива наизменце (Станковић, 2008: 223).

Ставе ли се евоцирана сећања у контекст садашњег времена, јасно је да се догађаји понављају. Код Цвете је и тада постојао страх да би ко могао видети, и тада је осећала једнаку немоћ пред жељом, али је јасно да је на спољашњем плану дошло до промена – он је ожењен и има децу, а она је удата. Када у таквом стању

²⁰⁹ Детаљно у поглављу „Функција песме у приповеткама које проблематизују неостварену (забрањену) љубав” – „У ноћи”.

чује Стојанову песму, запада у стање делиријума: „И, не могући да издржи више, бесно, махнито љубљаше и угризаше прса, гојне мишице на руци, гурајући песницу у уста, као да би спречила оно што из ње избијаше и сву је обузимаше” (Станковић, 2008: 226). Лудачка, неконтролисана страст каналише се кроз мазохизам. Потреба за самоповређивањем и присуство бола за Цвету су пут превазилажења оног што је обузима. Тај занос доводи до тога да Цвета не примећује воду да надлази због чега се она слива у суседну њиву. Када Јован крене да је удари, моли га да то не чини јер је „болна”. Он помишља да је трудна, што у њему изазива осећање гриже савести јер је трудну тера да ради по ноћи: „Њено обасјано и зажарено лице, угризена уста, вреле очи, коса у неред, јелек раскопчан, све то учини те Јовану сину мисао да је можда трудна и баш сад осетила чедо под појасом. Он спусти мотику и задрхта радостан” (Станковић, 2008: 227).

У овој приповеци јавља се двоструки мотив јаловости. С једне стране, јалова је земља којој је потребна вода²¹⁰, а с друге стране, јаловост се везује за Цвету која је бездетна. Срећа је заобилази као вода која заобилази бразду.

Мотив страсти која делује изван брака проблематизован је и у причи „Чок” у којој се, такође, јавља мотив ревалоризације младалачких осећања и страсти. У основи већине приповедака које тематизују пробуђену младалачку чежњу и неостварену страст налази се удаја/женидба које нису условљене љубављу, већ социјалним статусом и друштвеним разликама између младића и девојке, због чега се може рећи да је опсесивна тема његовог стваралаштва нежељени брак и проблем емотивне недовршености²¹¹. Брак се јавља као препрека за реализовање започетог и неоствареног младалачког заноса – њиме се гуши личност и негира њен идентитет. Сусрет „бивших” љубавника увек је у знаку оживљавања потиснутих осећања и евоцирања младалачких успомена, што за последицу има осећање жалости и

²¹⁰ Вода има амбивалентно обележје:

„Вода, као исконска плима, у многим митовима о стварању света – извор свег живота, али истовремено и елемент распадања и утапања. (...) Као један од елементарних симбола, она има амбивалентну природу јер са једне стране оживљава и оплођује, а са друге стране упућује на потапање и пропаст” (Бидерман, 2004: 432).

²¹¹ Миленко Мисаиловић наводи да је разарање љубави код Станковића страшније од праве смрти, јер „после смрти – према веровању – може се живети и ‘на другом свету’, али после разорене љубави нема правог живљења чак ни у истински постојећем животу” (в. Мисаиловић, 2010: 250).

немира чији је узрочник страст која не може бити остварена како у прошлости, тако и у садашњости. Последња целина у приповеци „Чок” везана је за суботу (дан мртвих) и празничну недељу²¹² када Ката остаје сама код куће. Самоћа жене код Станковића наговештај је унутрашњих преврата и ломова. Ката целу ноћ не може да заспи, обузета је немиром, осећа неку пустош као „блиску смрт”. Тетка Таша је зове да изађе напоље, али она је немирна. Више пута се враћа у кућу све из старих од сусрета са Младеном. Таша јој говори да мајка тера Младена да се жени, али да он неће. Њихов први сусрет дат је из Катине перспективе јер је осветљен искључиво Младенов лик. Она на његовом лицу примећује болни израз. Страхује да ће јој пружити руку, а када се он рукује само са Ташом, криво јој је. Самоћа јој даје простор да се препусти боловању: „Уђе, и болесна, готово леже у собу. Све пред њом изађе. Њена младост, лепота. А сада шта је? Ништа. А он још исти” (Станковић, 2008: 416). Ката примећује сопствену трансформацију – она не болује због Младена, већ због себе. Жали за младошћу и лепотом који су прошли, а он је остао исти какав је био у младости. Овакво виђење одређено је пре свега брачним статусом – удата је, док је он и даље момак. Све би јој било лакше када би се он оженио јер би се тада и он променио. Сусрет са Младеном доводи до Катиног самоосвешћења јер постаје свесна да је њен дотадашњи живот био лаж:

Сада, увиде, да она, кад год је мужа грлила страсно, лудо, срећно, да је то било онда кад је грлећи мужа, замишљала да грли не мужа, већ њега. Као да њега грли, љуби. И увек је био он. Прва помисао он! Први уздах он... И то све због тога што он увек, увек исти, као што је био (Станковић, 2008: 418).

Иако Ката на спољашњем плану не чини огрешење, и сама помисао на другог мушкарца се маркира као грех, а Ката себи признаје да је све време замишљала Младена док је са мужем. Младен се за њу јавља као искушење због тога што је слободан, због чега она одлази код Таше и болна јој говори да оде код Младена и да му каже да се жени: „Иди му кажи: кажи нека се жени. Зашто, тако,

²¹² Речено је да је време празника веома чест хронотоп код Станковића, који је у служби остварења инверзије свакодневнице у домену деловања појединца.

нежењен... на грудима ми лежи. Не могу да га гледам таквог. Нека се жени” (Станковић, 2008: 418).

Са Младеновом женидбом привидно се успоставља равнотежа. Ката „гура” Младена у брак како би овладала својим искушењима, али и како би смањила своју одговорност за његов живот јер зна да би он остао нежења због ње.

Проблем емоционалне неостварености, узроковане социјалним разликама између младића и девојке, присутан је и у роману *Газда Младен*. Младен, иако воли Јованку, не узима је за жену, већ је препушта другом човеку. Јованка се удаје, али се убрзо враћа кући. Јованка је једина Станковићева јунакиња која напушта мужа и враћа се у девојачку кућу. Њен повратак делује искушенички на Младена и дат је искључиво кроз његову перспективу. Када се Јованка врати кући, мајка стаје на њену страну, свесна да њен зет не може да задовољи Јованку као жену²¹³. У вези са тим Бојан Чолак закључује:

Одвојена од Младена, а немајући поред себе мушкарца који би могао да га замени (брак у који она ступа није само без љубави, него и без могућности за развој неког другог односа изузев сестринског), Јованка се осећа неостварено као жена (Чолак, 2013: 208).

Сексуална неспособан мушкарца у патријархалној средини у домену је табуа²¹⁴. Подршка коју мајка пружа ћерки је неочекивана, а утемељена је у осећању беса и револта које осећа док гледа Јованкину несрећу и незадовољство. С друге стране, у оцу јавља осећај страха и бриге шта ће свет рећи. Као и Цвета, Јованка није остварена као мајка због чега нема утврђен статус у новој кући, што јој потенцијално даје више простора да се врати у породични дом. С обзиром да се Јованка у девојачку кућу враћа невина, односно да њен брак није конзумиран, закључује се да се на спољашњем плану ништа не мења²¹⁵. Промене су присутне

²¹³ „И нека остане! Немам их више. Једно имам. И што да се и оно мучи, пати? Када није за женидбу, што се женио? Не дам” (Станковић, 2009: 41)

²¹⁴ Јованкин свекар осећа кривцу због сексуалне немоћи сина. Када види да му се Младен приближава, он бежи и скрива се не би ли избегао сусрет. Младен и он су саучесници у Јованкиној несрећи.

²¹⁵ Еритје Франсоаз пише о неконзумирању брака и разводу:

„Неконзумирање брака у ствари представља разлог за развод; жена се, наиме, може пожалити да није била сексуално задовољена, па њени родитељи могу своју кћер узети натраг, уз враћање брачне

једино на плану нарушавања равнотеже патријархата, где свако има своју улогу и мора да се понаша у складу са њом. За Младена Јованкин повратак кући значи поновно суочавање са собом – схвата да ништа није готово и да све потиснуто излази на површину, због чега осећа потребу за равнотежом. За разлику од Јованке која се води емоцијама, Младен се води правилима патријархата и разумом. Након бабине смрти, Јованка се више него његова мајка залаже да Младену нађе жену, са циљем да Младен упореди ту коју ће узети за жену са њом коју је одбио:

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 (Станковић, 2009: 56)

Јованкина потреба за потврђивањем и ривалитет који испољава према жени која не постоји, њен су покушај да превазиђе терет живота који јој је наметнут удајом. То што жели да га види разочараног поред друге жене заправо је њена жеља да он спозна шта је изгубио када је одлучио да је препусти другом. Јованкино антихришћанско деловање испољава се само у односу према браку који не поштује, а који заправо није ни потврђен.

4. Жене „сумњивог” порекла у приповеткама „Јово-то”, „Мој земљак” и „Стеван Чукља”

Антипатријархално уређење које влада у граду и немогућност адаптације у истом довешће до „пропасти” Јовота. Модернистичке представе о граду као месту из којег долази зло, основа су приповетке „Јово-то”. Иако се Јовото од детињства издваја од својих вршњака по изузетном држању, понашању и одевању, са одласком у град он почиње да се одваја од осталих. У инат другима, хвалио се како је са

накнаде у новцу, али то је сасвим изузетан случај. Можемо навести многобројне друге етнографске примере код којих се о неконзумирању брака не води рачуна, те он остаје законски валидан: такве околности имамо, на пример код сескуалне немоћи мужа, или у случају да жена смртно страда приликом првог одласка мужу” (Франсоаз, 2003: 40).

чиновником самцем посећивао кафане и јавне куће²¹⁶ у које они нису одлазили, не зато што нису смели, него зато што се тамо нису осећали пријатно. Удаљавање од пријатеља из детињства долази након његовог зближавања са „извесним женскињем”. Пријатељи слуте да станује код њих:

То је било од оног женскиња које није јавно, прокажено, али за којим се тек говорка. Живе добро, господски. Увек станују у засебној кући и по неколико је њих сестара. Старије су већином распуштенице или удовице, млађе, док су девојке, без прекора су, али чим се која уда, запрепасти вас блудност њених кукова, прсију и очију. И после тек чујете, ни пуна година дана, а она већ се развела, оставила мужа и вратила се сестрама, да заједнички живе (Станковић, 2008: 490).

Модернистички приказ жена које долазе из града антиподан је приказу поштене сеоске жене. Модел распусне жене која долази из градске средине није типичан за Станковића. Већ прве информације које приповедач даје о девојкама одају неморал и сумњиво понашање. Иако су младићи свесни о каквим женскињама је реч, они у томе препознају Јовотину изузетност јер сами не могу да се нађу у близини тих жена, због чега стварају пројекције о Јовотином првом сусрету са сестрама. Приповедач замишља прву Јовотину ноћ у кревету сестара, када сигурно није могао заспати од среће, када је са начуљеним ушима спавао замишљајући сестре на основу хода, гласа и разговора.

Јовото се заљубљује у најмлађи сестру:

И заиста се показа да им је и та, најмлађа, ако не баш рођена сестра ипак род, блиска, њихна крв. Јер тек у четрнаестој години, а већ је била сасвим зрела, и то како зрела. Дуге, тешке косе, црних очију, лица округла, бела, и сувише бела, а свежих, малих, увек влажних уста, а са тек заокругљеним зубићима. Тобож од стида, несигурно, плашљиво иде, а оно, да би се у ствари што више угибала, увијала и у краткој сукњи избацивала своје већ заобљене ноге, са мрежастим чарапама. И једнако као склањајући се испред мушких, као отимајући се од њих, и

²¹⁶ Први пут се у делу Боре Станковића појављује јавна кућа.

као извијајући се испод њихних подигнутих руку на њу, тако је брзо и кршећи половину ишла, знајући како ће јој се због тога, њени већ испали кукови заокругљивати, сасвим оцртавати а видети сва и њена, пре времена развијена а не скривана већ навлаш истицана, права, једра прса, која су својим пркосом и похотљивошћу чисто човека у главу ударала (Станковић, 2008: 495).

Најмлађа од сестара²¹⁷ права је Лолита. Заводничка моћ превремено развијене девојчице утемељена је на телесности коју прати ментални развој јер је у њој пробуђена заводница која свесно манипулише телом у циљу привлачења пажње. Одећа, кратка сукња и мрежасте чарапе средства су манипулативног завођења у циљу истицања тела. Демонска природа њене фаталности хиперболисана је због њених година, а дату представу оправдано је тумачити у кључу антихришћанског деловања. Она се јавља као фатални демон који ће сасвим сигурно довести до дестабилизације поретка, што је експлицитно дато већ у првом опису. Приповедач најмлађу сестру упоређује са сеоским девојчицама, комшиницама „Ленкама и Станама”, које и саме показују слободу у понашању за разлику од чиновничких ћерки које су повучене и срамежљиве:

Док су моје комшинке, моје Ленке и Стане, трчале око мене, долазиле на ноге, у башту, па, не могући више да издрже, кад ме дан два не би виделе, чак и у собу, само кад би уграбиле да их нико не спази, и кад бих ја био сам у кући, и, од страха да ме не изгубе, саме ми падале у крило и све ми се предавале, све давале, и прса, и уста, па чак би, кад бих, уживајући у њихној забуни и стидљивости, и то тражио, саме морале, миле моје и слатке, да раскопчавају своја прса, јелеке, – дотле сам ја по два и три дана премирао од среће, ако би код Јовота, на тим ‘селима’, мало јаче стиснуо руку, случајно дотакао се хаљина и косе те ‘моје’, са којом сам се тобож волео, а која би увек морала бити неког вишег чиновника кћи, учила се одлично, била сува, бледа и толико изоштрана, толико већ паметна да је могла, кад се прозове па нешто не зна, по покретима наших уста одовуд из скамлије да погоди и каже што треба (Станковић, 2008: 488-489).

²¹⁷ Ниједна од сестара није именована, па ни Јовотина изабраница, што упућује да је реч о прототипу девојака са таквим особинама – није само једна, него више њих.

Девојчице различито делују, односно, њихово понашање је различито мотивисано. Слободније понашање „Ленки и Стана”²¹⁸ условљено је страхом од губитка и везано је само за једну особу. Приповедач наводи да је уживао у њиховој „забуни и стидљивости” док их је терао да се раскопчавају пред њим. Сестра није таква, њено понашање мотивисано је завођењем које је усмерено ка свим мушкарцима који је гледају док корача. Јовото не препознаје опасност у њеној појави нити примећује неморал у понашању сестара, већ, не тражећи очев благослов, обавештава родитеље да се жени. Након венчања он не успева да учврсти свој друштвени положај и не сналази се у новонасталим ситуацијама. Јовото не добија велику службу како су му обећали, него је морао, као и његови другови, да практиканише, а од силних рођака „млада је добивала само дописне карте, и то већином са непристојним, масним сликама и само њима разумљивим шалама и пецкањем” (в. Станковић, 2008: 495). Станковић кроз лик Јовотине изабранице даје нови тип бестидне снаје:

А она, снаја, хајд што није ништа донела, што ништа није хтела и знала да ради по кући, али тако се понашала, тако изгледала, као да им није снаја, као да се није венчала за Јовоту и ту, код њих, дошла, да седи, живи, цео живот да проведе, него као да је дошла у госте, на кратко време. Само се чешља, намешта. Или ни то неће. Већ по цео дан иде сасвим у танким хаљинама, готово гола, никад не гледајући да ли кога има у кући, да ли је капија отворена и да ли мушки, свет, пролази. Чак је и уживала у томе, видећи како се сви запањују од ње, од њених, сада, после венчања, још набреклијих прса, још развијенијих кукова (Станковић, 2008: 495-496).

Снаја нема изграђен вредносни систем јер од детињства егзистира у окружење у којем се акценат ставља само на тело. Отуда, она нема поштовање према укућанима, као ни према мушкарцима који пролазе поред куће. Њено понашање разоткрива њене намере – она се понаша као гост у кући и нема осећај да је дошла да живи код њих заувек. Она има потребу да делује у простору изван куће

²¹⁸ Писац властите именице ставља у множину, чиме се негира постојање једне девојке која се издваја из те групе. „Ленке и Стане” су супротстављене чиновничким ћеркама које су недостижне, због чега добијају на значају.

– увек је испред капије, излази пред мужа, чиме се одваја од простора који у патријархалној култури припада жени. Она се налази напољу не би ли истакла своје тело које је предмет погледа, због чега се тело посматра као излог. Код „нове” снаје изражена је манипулативност у корелацији са свешћу о властитом изгледу:

Никакав шал, мараму да баци на главу или око себе, већ сасвим онако разузурена седа, пребацивши ногу преко ноге, да јој се готово до кукова назиру. И свакога, који прође, право, радознано гледа у очи. Чак и по изненадном увијању њене половине, као да се угреје, упали, могло се из куће да зна да је тај, који сад тамо испред ње пролази, сигурно мушко (Станковић, 2008: 496).

На основу наведеног, јасно је да је њена провокативност изражена не само преко слободног одевања, већ и преко погледа и понашања. Сваки њен покрет је промишљен, а крајњи циљ јој је завођње и потврђивање властите похотности. За разлику од патријархалне жене, којој је у првом плану брига шта ће други рећи, њу не занима ни мишљење свекра и свекрве, а камоли света. Посматрајући њено понашање, Јовотина мајка се хвата за главу и говори „Кафанска, туго, кафанска”, али је муж зауставља говорећи јој да не говори тако јер она није „кафанаска”, него њихова – „пљуј више себе, на лице ти пада”. Тиме што пљује на њу, пљује на све њих, јер је она део њихове породице. Све то снају не занима и не дотиче. Када дође време да се Јовото врати са посла, она му иде у сусрет, једнако неприкладно одевена, свесна себе. Док пролази улицом, огледа се у излозима дућана и са свима улази у разговор:

Тамо се са свима, са киме Јовото иде, здрави, разговара, од свакога прима понуде уживајући од њихног пиљења у њу, у њена, око врата сасвим комотна, једра, врела и набрекла недра. И узимајући Јовоту под руку, готово се обесивши о њега, вукући се, а све то само да јој се половина, плећа, што више увијају, долази овамо, где види како их на ћошку од улице чека стари (Станковић, 2008: 496).

Јовотин отац нема моћ старог Ђеде из Лазаревићеве приповетке „На бунару”, који успева да савлада непримерено понашање своје снахе и успостави равнотежу у породичним односима. Напротив, он је посматрач који наслућује

пропаст и ишчекује је. Снахина крв је јача од свега; она је таква и то је непроменљиво – таква је још од детињства:

Види се да ништа од ње не може бити, да је таква, проклета крв. Права ‘бириси’ која и кад дише, спава, и онда мисли само на своје дојке и уста, а камо да може издржати, кад испред себе види мушкога (Станковић, 2008: 496).

Антихришћанска природа жене доводи се у везу са проклетством крви и наглашеном сексуалношћу која има нимфоманске размере – она и када спава мисли на „своје дојке и уста”, а камоли када је са мушкарцем. Јовотин отац ишчекује дан када ће „пући брука”, када ће се она са ко зна ким „спанђати”, а на кућу и на њихов образ пашће „мрак” и „љага”. Приповетка се завршава навођењем да се његове слутње обестињују. Девојка која долази из друге средине на само да доводи до дестабилизације поретка, него га и урушава. Због ње, они, који су били изузетни, не само да се изједначавају са другима, него су и јавно осрамоћени. Ово је једна од ретких приповедака у којима је Станковић жени дао моћ. Обично се његова јунакиња бори и не истрајава, али снаја која долази из породице „сумњивих сестара” добија победу.

Лик размаженог сина који одлази у град, у којем не одолева искушењу, дат је и у причи „Мој земљак”. Приповедач, којем је на почетку приче земљак Милан узор, мења идиличну представу о њему када и сам оде у Београд на студије. И док се родитељи, а посебно мајка, надају да ће се он ожени и испросити „министарску кћер”, он живи у ванбрачној заједници са старијом Београђанком, што приповедач сазнаје након ухођења свог земљака. Миланов стан на први поглед препознаје по ћилимчету застртом на улазу, који је везла његова сестра. Врата му отвара жена „ненавикнута на завежљаје и дарове”. У очи му упада њен доста угојен трбух који је још више дошао до изражаја због затегнуте сукње. Посебно се потенцира на њеним годинама, које се разоткривају преко руку, чиме се заправо истиче старосна разлика између ње и Милана:

Испред мене зашущташе њени развијени страсни кукови и услед кратке, у наборе набране сукње, још више раздељени. Видео сам је. Морала је бити доста у годинама, јер су јој се прсти, руке као и длан били већ смежурали, али зато горе,

мишице, прса, плећа, особито њена половина једра, у рибићима, све је још било тако једро и пуно (Станковић, 2008: 483).

Приповедачу постаје јасно да је то та његова „министарска кћи” и да он са њом живи, да му је она жена. После тога никада није зажелио да га види. Ванбрачна заједница не помиње се у другим Станковићевим делима. Јасно је да је патријархална средина оштро осуђивала овакав вид живљења који није у сагласју са заједницом мушкарца и жене потврђеном пред Богом²¹⁹. Отуда, иако је Београђанка периферни лик, под њеним утицајем Милан раскида везе са породицом и доживљава „пад”. Она није снаха која је прошла иницијацију, веза ње и Милана није потврђена, али она постоји и као таква не може се негирати. Београђанка је ванбрачна снаја која је, као и у приповеци „Јово-то”, одраз несналажења младића у градској средини. За разлику од Јовота који градску блудницу доводи у кућу, Младен кида везе са породицом и апсолутно се дистанцира од њих.

Иако у средишту приче „Стеван Чукља” није сукоб љубавника нити проблем злочина из страсти, него однос родитеља према сину и њихов доживљај његовог злочина, са аспекта проучавања еротског значајна је опозиција заснована на односу Ристе и девојке сумњивог морала. Лик проститутке није чест у Станковићевом делу, због чега сукоб ње и младића заправо треба посматрати као сукоб два принципа:

Само није могао никако да замисли да она није дошла ту, у кафани, само за њега. Још мање, да је њено развијено, бело, крупно тело у оној кафанској, уској, четвртастој, бело окреченој соби, испуњеној сукњама и сандуцима, и са загушљивим мирисима и сликама и фотографијама, једино за њега. За његову младу, чисту снагу, за његово бело свеже девојачко лице, које је мајка толико неговала и чиме се толико поносила и у кога је цела чаршија упирала очи. Никако он то није могао да замисли а још мање, да она поред њега и друге, – не само има, већ зове, моли да, што више плаћају јој, љубе је и грле. И када једне ноћи он се заиста морао да увери, она тога јутра осванула заклана, мртва – а њега у вароши није било (Станковић, 2008: 439).

²¹⁹ Представник патријархата у контексту живљења у ванбрачној заједници је младић, док је Милан отпадник од исте.

У његовом доживљају света такве ствари не постоје, због чега је убија. Иако је девојка заправо жртва, његов злочин се оправдава, како из перспективе оца, тако и из перспективе приповедача, јер је девојка неко ко долази споља и ко својом појавом нарушава постојећу хармонију: „Ако, мори! Ако је убио! Нека убије кучку. И сада, мртва да устане, па бих је убио” (Станковић, 2008: 439).

5. Лик „нечисте” жене у приповеци „Риста бојација”

У приповеци „Риста бојација” проблематизује се демонска природа женског. Ристина „чистота и смиреност”²²⁰ „упрљане” су женином близином. Њихов живот је монотон и једноличан – свако јутро она га прати, лепо и чисто одевеног, он одлази у дућан, око ручка се враћа. Жена га дочекује „седећи скрштених руку и увијена количетом и дубоко забрађена” (в. Станковић, 2008: 421). При том сусрету он јој не назива Бога, чиме се наглашава дистанца међу супружницима. Након затварања врата ништа се више код њих не би чуло. Иако нису били дошљаци, нити су били сироти, ни са ким нису имали контакта; нико код њих није долазио нити су се са било ким дружили. Чак и на Ускрс, за Божић и осталим празницима нико код њих у кућу није свраћао:

И та отуђивост свију, не бежање, страх од њих, али не долажење, не општење изгледало је да није толико због њега самог, Ристе, због те његове мирноће и те његове неке као болне, учмале усамљености, колико због жене му. Жена му је била плава, крупна, мека и некако сва страсна. Страсна је изгледала и кад је седела. Страсно јој је било и колено које се издизало из хаљина јој; страсна и пуна јој, мека рамена; страсно и бедро и половина и цела јој страна која се видела од ње онако приљубљене и згрчене уз капије са увученим рукама у недрима и навученом шамијом над очи да су се виделе само њене плаве очи и пуна јој уста (Станковић, 2008: 421-422).

²²⁰ „И није се могао да види чистији и мирнији човек. Развијен, и као сваки бојација, ако не навек у новом, а оно навек у ново, мрке ноке обојеном оделу. Коштуњава, и изразита лица али неког учмалог израза. Навек у страну погнуте и оборене главе испред себе” (Станковић, 2008: 421).

Њена страственост је активна иако она ни на који начин не делује. Штавише, жена је апсолутно пасивизирана и делује по инерцији, што се види по начину на који спроводи свакодневне радње, али и по њеном држању које указује на подређеност. Њено тело, иако је покривено и згрчено, поседује моћ коју она не контролише. Страст детерминише утисак који оставља на друге, а она сама не управља том сташћу, због чега се снага њене сексуалности повезује са демонским деловањем. Понављањем тога да је она узрок што им нико не долази, као и сцене његовог одласка у дућан и враћања кући, када га она испраћа и дочекује, додатно се наглашава њена фаталност, овај пут дата у покрету:

Он би, црнећи се испред ње због свог новог одела ишао, а она за њим. И онако згрчена, са завученим рукама, још јаче би се видела њена обла плећа, пуне мишице и испод плавог јој количета њена расклиматана, страсна половина (Станковић, 2008: 422).

У опису се понављају „згрченост” и „завучености”, односно „увученост” њених руку, као и забрађеност лица. Уколико се акценат стави на њене руке, јасно је да оне симболишу њену немоћ – она дочекује Ристу скрштених руку и хода „завучених руку”. Иако је код њих све било чисто, осећа се као да су та мирноћа и чистоћа загушљива и устајала. Чистоћом и мирноћом одређен је Риста, као и простор његове куће, али на оба плана реч је о привиду. У дане Ускрса и Божића, када долази до инверзије устаљеног функционисања, у Ристину кућу долазе свирачи и деца. Риста их дарује, али деца се плаше да узму храну због говора својих мајки да „нису ‘чиста’ њихова јела”. „Нечистоћа” јела повезује се са „нечистом” природом домаћице која их готови. Женина страст која, као што је наведено, није узрокована њеним намерним деловањем, довољно је снажна да постаје окидач Ристине пропасти. Та страст не маркира само њу, него и њега и њихову кућу – она их раздваја од остатка света. Ристино незадовољство пројектује се на његово деструктивно понашање. Све чешће се опија; одлази у најскупљу кафану, с врата тражи начелника. Сви га одмах заустављају јер знају шта ће бити. Он почиње да псује, да вређа да морају да зову полицајце да га они бију и запушавају уста. Ако им побегне, затвори се у кућу и наставља да псује све великаше, комшије почињу

каменицама да гађају његову кући. Сваке године оде му по која кућа на затворе, таксе, глобе, одштете. Такво понашање није јасно мотивисано, али нема сумње да је везано за његову жену.

6. Наличје принципа слободе и демонска природа жене

Иако већина Станковићевих дела проблематизује однос индивидуе и колектива, где се појединац јавља као жртва времена и средине у којој се обрео, слобода је можда апсолутни идеал за Станковићеве јунаке, али не и за њега самог, јер колико год је његова критика усмерена ка патријархалном устројству, он тежи ка поретку у којем се поштује ред. Претеране слободе увек воде у деструкцију и пропаст. Бојан Чолак истиче да се Станковић „показује и као изразит критичар принципа људске слободе, упућујући на његово наличје и обману” подједнако колико се противи браковима који нису мотивисани љубављу (в. Чолак, 2013: 148).

Одсуство слободе код Станковићевих јунакиња изазива отпор. Неке од њих, попут Софке, Коштане и Ташане, безуспешно покушавају да се одупру; друге воде унутрашње борбе; треће се упуштају у забрањене односе и због тога бивају кажњене. Прича „Печал” отвара нову перспективу о питању женских права. Наиме, ова прича има философску подлогу – у њеној основи налази се идеја о слободи индивидуе, једнакости и срећи. Главна јунакиња доживљава трансформацију у ставовима под утицајем емоционалног разочарања. Она се разочарава у вољеног мушкарца који брани женску слободу, али то му је маска како би лакше дошао до њеног тела. За главну јунакињу слободан и чист живот јавља се као идеал у односу на „несносан, неизвестан, млитав и таман” патријархални живот. Када увиди да је младић покушао да је обљуби, њен идеал се мења и она се враћа вредностима патријархалног живота, а невиност и част доживљава као апсолут:

Да, да, била је ћурка, те није увидела да су јој само ласкали ради њене лепоте, те није видела да су је они кроз познавали, оценили, и према томе, с чистим, јасним планом, ниским планом, да је имају, они су јој, знајући ту њену ману, говорили о слободи, правди, једнакости, исмејавали овај данашњи гњили, трули живот, у

коме све гине, вене, стискано и гњављено глупим предрасудама и сујеверјем. А она, ах, ћурка, по сто пута ћурка! Толико је била кратковида, наивна, глупа, да је све то веровала, мислила да они њој то из чистих побуда... А она, овамо, била им слепо оруђе, варана, залуђивана. И то баш тим новим мислима, идејама, фразама о слободи човека и праву на *свој* живот (Станковић, 1974: 110).

Стиче се утисак да је ова приповетка доста занемарена поред тога што је веома значајна за разумевање поетике писца. Иако многе Станковићеве јунакиње осећају глад за слободом, када се освесте, оне увиђају да се праве вредности ипак налазе у патријархату. Писац, мада се опсесивно бави проблемом ускраћених слобода, посебно у домену удаје или женидбе за недрагог, ипак стоји на страни патријархално уређеног система у којем се чувају исконске вредности, пре свега институција породице и заједништва. Бојан Чолак јунакињу ове приповетке пореди са Вишњом из Ускоковићевог романа *Чедомир Илић* – „слика обесмишљене индивидуалне егзистенције која завршава самоубиством” (в. Чолак, 2013: 160-161). Он такође истиче везу јунакиње са главном јунакињом *Нечисте крви*:

Обе су изразито чулне, имају специфичан однос према сопственом телу, поседују одређене ‘мушке’ карактеристике, посебно су интелектуалне и интуитивне. И једна и друга упуштају се пре брака у телесни однос са мушкарцем кроз додир, али тог истог мушкарца и отурују прекидајући еротску игру. Ни у коме не препознају прилику достојну себе. Иако не знамо како би се дело даље развијало, може се претпоставити да је писац имао намеру да представи једну ‘грађанску варијанту Софке’ (Чолак, 2013: 161).

Испитивање снаге воље и обуздавање тела у налету страсти чести су мотиви код Станковића. Борба коју његове јунакиње воде није само борба са патријархалним уређењем; више је то борба са собом. Приповетка „Печал” критика је „претераних слобода” које неминовно воде у пропаст, било да је реч о мушким или женским ликовима. Ипак, ово питање је знатно комплексније из женске перспективе јер је жена одређена родном матрицом и у систему има одређену улогу. Џудит Батлер, трудећи се да објасни како једна родно одређена матрица функционише у настајању материјалности прави паралелу између Фукоа и Аристотела, наводећи да код Аристотела „феминизам не налази ону врсту „тела”

коју би желео да преузме. „Постављање начела интелигибилности у сам развој тела управо је она стратегија природне теологије природне телеологије која објашњава женски развој биолошким начелом. На тој основи тврди се да жена треба да обавља извесне друштвене функције, а не неке друге, заправо да она треба да буде потпуно ограничена на подручје репродуктивности” (Батлер, 2001: 53). У том контексту ауторка помиње феминистички усмерене филозофе супротстављене Л. Иригај који су „настојали да покажу да је тело замишљено као женско или да је жена повезана са материјалношћу (било непокретном, – увек већ мртвом или плодном – вечно живом и прокреативном), док је мушкарац повезиван с начелом рационалног владања²²¹”, (Батлер, 2001: 59). Станковић није толико „оштар” у одређењу жене – његова јунакиња превазилази родну улогу, али је њено деловање „безбедно” само уколико функционише у затвореном простору. Чим напусти простор куће или остане сама, жена постаје претња како за друге, тако и за себе²²².

Станковић тежи ка систему у којем је јасно одређена улога појединца и у којем се поштује хијерархија, али, са друге стране, он критикује задртост у патријархалним односима.

7. Култ жена предака и њихово антихришћанско владање у роману *Нечиста крв* – Софка као настављач лозе

У роману *Нечиста крв* „пад” жена јавља се као окидач за урушавање породице – жене у Софкиној породици су кривци због урушавања породичног

²²¹ Овај став ослања се на Декартово учење где се жена везује за природу/сировост, а мушкарац за културу/култивисано/обрађено.

²²² О везаности жене за простор куће пише Љиљана Пешикан-Љуштановић:

„Жена је везана за простор куће, мировање и чекање, док мушкарацу припада отворени простор и слободно кретање у њему. Гранични простор куће – *врата, праг, прозор* – постају место сусретања два типа простора, *отвореног* и *затвореног*, и два типа егзистенције – *мушког* и *женског*. Однос према простору примереном жени може се у песми обликовати и као однос према основном вредносном систему заједнице. Нарушавање скровитости и изолованости куће, сматра се кршењем моралне норме које обезвређују жену упркос њеној лепоти” (Пешикан-Љуштановић, 2011: 352).

Јеленка Пандуревић наводи да се „излазак жене изван простора дома и дјеловање изван породичног круга перципирају се као инцидент” Ауторка наводи да се овај динамички мотив „без обзира на сижејна ограничења, махом односи на женску иницијативу и најчешће има везе с недозвољеним истицањем женске сексуалности” (в. Пандуревић, 2006: 23).

стабла и „разводњавања” јаке мушке крви. Оне уносе „нечисту крв” у лозу, а то чине својим недоличним понашањем, разузданом страшћу и болесном наклоношћу према деци. Иако на почетку романа Станковић потенцира на доминантним мушким члановима породице, чукундедама и прамдедама, о којима се знало и причало више „него о њима самим: о оцу јој, матери, па чак и о њој Софки” (в. Станковић, 1962: 23), у причи о прецима доминантне су женскиње које су својим понашањем постепено урушавале стабло, што доводи до изрођавања и дегенеративности која ће се тумачити у фукоовском кључу. Фукоова теорија изрођавања објашњава како наслеђе оптерећено различитим бољкама – органским, функционалним или психичким, свеједно – на крају доводи до сексуалне изопачености, што за последицу има „исушивања потомства – до рахитиса у деце, јаловости потоњих поколења” (в. Фуко, 1982: 104-105). Хаџи-Трифун, оличење страхопоштовања и човек који је стекао све породично богатство у којем су уживали његови потомци, карика је од које започиње породично расуло. Он долази у конфликт са сином са којим није могао изаћи на крај. Кривца за такав однос он препознаје у својој жени, која се „осилила” од када му је родила мушко дете. У односу мајке према сину евидентан је зачетак Едиповог комплекса, јер се као производ таквог односа јавља очева љубомора²²³. Због њеног утицаја у васпитању, код момка се јављају елементи андрогиније – он је нежан, танан, блед, „више женско него мушко” (в. Станковић, 1962: 26), што са собом неминовно повлачи дистанцирање од друштвене заједнице²²⁴. На таквом човеку остаје хаџи-Трифунова лоза. Након хаџи-Трифунове смрти долази до инверзије у понашању, како мушкараца, тако и жена, као и до кршења патријархалних забрана²²⁵ на различитим нивоима:

²²³ Детаљније у поглављима „Анализа лика мајке у еротолошком контексту” и „Инцест као вид табуизиране сексуалности у роману *Нечиста крв*”.

²²⁴ Милан Миљковић у раду „Мушкарци са женским особинама – о проблему маскулинитета на почетку двадесетог века у Србији” наводи:

„Појмом суженица су се најчешће именовали и означавали мушкарци који су цео живот провели као самци, често маргинализовани и стигматизовани од друштвене заједнице због своје идентитетске неуклопљености (било да је реч о сексуалној или о родној идентификацији)” (Миљковић, 2011: 144-145).

²²⁵ Јелена Панић-Мараш наводи да је урушавање варошке културе у *Нечистој крви* у вези са рушењем колективних забрана, што није могуће у варошкој средини (в. Панић-Мараш, 2009: 183).

Женске су имале само да се што лепше носе, ките, и да знају што више страних јела да готове, и што теже, заплетеније везове везу. Али, опет, ипак да им је једино 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 улепшавајући, моћи својом силном лепотом све остале женске иза себе бацити, а све мушке по кући – не гледајући ни род, ни доба – освојити и залудити (Станковић, 1962: 28).

Посао жена свео се на улепшавање и дотеривање, при чему су заборавиле све своје обавезе. Наглашава се да оне спремају страна јела, што говори о утицајима других култура и одвајању од традиције. У женама се јавља потреба за манипулативношћу и жеља да заведу све око себе, не марећи ни на род, ни на године – постају сујетне, окренуте себи, физичком, телесном. У њиховој кући се госте људи различитих вера²²⁶, а они се труде да оставе што импресивнији утисак, са циљем да се о посетама њиховој кући прича. Одају се пороцима и несвесно почињу да осипају оно што им је хаџи-Трифун оставио.

У Софки сећање на претке и приче о њима изазивају страх²²⁷. Софка, иако мала, разуме страхотне приче о којима мајка, тетке и стрине говоре. Прва жена у Софкиној породици која залази у грех је прамбаба Цона. Изразито лепа, Цона рано остаје удовица. Након смрти мужа никада се није преудала, а многи момци су остали нежење надајући се да ће се преудати за било кога од њих и да ће се њена лепота бар мало умањити. Она ни на кога не обраћа пажњу и преузима мушку улогу у кући. Софку са Цоном повезују фатална лепота и инверзија породичних улога. Оно што баба Цону чини другачијом јесте њена мушкобањаста природа – она пуши и рукује оружјем, што је непримерено за жену у патријархалној култури. Ванбрачна трудноћа са сеоским попом Николом одвела ју је у смрт. Таква љубавна страст приличила је њеном изгледу и свежини, али не и њеним годинама. Страствена лепотица завршила је мртва у купатилу са исеченим жилама. О вечитој борби ероса и танатоса не сведочи само пример баба Цоне, већ и других жена из Софкине

²²⁶ У имплементацији страног, као и у удаљавању од патријархалних и хришћанских идеала, могу се тражити узроци породичне пропасти.

²²⁷ Софкин инфантни страх од мрака може се довести у везу са табуизираним култом предака. Њен исконски страх је страх од сећања на њих и он одређује њен каснији живот.

породице. Софкин чувени деда Каварола не може да спута своју страст, већ јавне женскиње доводи у породични дом. Он иде толико далеко да од своје жене тражи да покрива њега и његове љубавнице. У инат њему, жена ступа у инцестуозну везу²²⁸ са умоболним девером. Табуизирани однос завршава се женином смрћу, након које се Каварола поново жени и узима старију девојку, Гркињу, помало заосталу. Њена лепота траје само до дана венчања, након чега је „усахла” и „спарушила се”. Није ту крај низа трагичних жена које су свесно или несвесно срљале у грех и бивале кажњаване за исти. Наза, дедина рођена сестра, три пута бежи од куће као девојка, три пута мења веру. Због такве немирне природе, како би је склонили, удају је за слугу који не избија из њихове куће, поносан што је оженио жену таквог порекла. Највећи немир у Софки изазива сећање на тетку Ристу који је полудео²²⁹. Због уобразиље да га је током дуге болести жена варала са калфом, одаје се алкохолу, а затим и памет губи. Њега држе везаног на спрату. Софкина страхотна сећања везана су за његове крике упућене тетци: „Ох, Марија курва!” (Станковић, 1962: 34). Софка не може да заспи након што тетка оде код Ристе да га лечи. Она само чује његове речи: „Водице, мори! Водице, вештице! Умрех за слатку воду! Аух!” (Станковић, 1962: 34). Тетка би се враћала изморена и исцрпљена молећи се Богу да је ослободи мука. Рођени баба и деда били су присутни у Софкином сећању кроз маглу. Они су били рођаци по неком стрицу. Казну за инцестуозан брак сносила је баба која је цели живот боловала од главобоље коју је лечила препеченом ракијом, што ће на крају романа чинити и Софка. Све поменуте женскиње у породици делују антихришћански, а таква је и природа њихових осећања – грешна, због чега су немир и nelaгода које Софка осећа при помисли на њих оправдани. Још од раног детињства Софка је окружена таквим причама и страхотним призорима. Иако је њихова кућа оличење раскоши и богатства, Софка има свест да је у њихову лозу укорењено семе инцеста, греха, болести, умоболништва... Нико није побегао од беде која се наднела над њих и Софку због тога све време прати осећање да ће се и

²²⁸ Детаљно у поглављу „Инцест као вид табуизираних сексуалности у роману *Нечиста крв*”.

²²⁹ Драгомир Костић, анализирајући сцену са лудим Ристом који дозива жену: „Марија, курво! „Марија, курво!”, долази до закључка да је Софка у ствари у стрини могла видети и саму себе у будућем времену – „она је та Марија.. (а не само та њена тетка)” (в. Костић, 2012: 18).

њена прича завршити са трагичном смрћу, што ће се и десити. На основу свега наведеног, јасно је да Софка многе особине наслеђује од својих претходница. Иако Станковић не разрађује детаљно причу о њиховој страствености, еротичности, јаком нагону, јасно је да Софка није изрод своје женске лозе, већ само њен настављач. Софка се не може одвојити од њих, али својом појавом не одаје утисак да у себи носи њихову „нечисту крв”²³⁰ – она не само да је лепа, већ поседује интуитивност²³¹ и урођену мудрост „која се у западној култури ретко везивала за жене” (Раичевић, Ераковић, 2011: 378). Она је толико жива да је то језиво – жива је Софка са својим нагонима, са својом страшћу, немиром и интуитивношћу. Нема интуитивније жене на страницама српске књижевности од Станковићеве Софке (в. Николић, 2015). Софка не само да је освешћена у садашњости, већ има развијен суд о онима који су живели пре ње, као и свест да јој будућност неће донети ништа добро. Њена интуитивност не престаје ни након удаје. Штавише, Софка слути да ће се у Марковој лози поновити њена лепота и њена несрећа и да јој баш та њена чукунука, која ће се можда носити њено име, неће дати мира ни у гробу:

И ко зна, нека њена чукунука, 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 (Станковић, 1962: 160).

8. Коштанин антагонизам и Софкин аутоеротизам

И Софкин и Коштанин лик могу се анализирати у кључу *донжуановског протипа сексуалности* о којем пише Фуко у *Историји сексуалности*: „Испод личности великог прекршитеља прописа о брачној вези – крадљивца жена,

²³⁰ Раичевић и Ераковић закључују да „Софка, као хаџи Митина ћерка јединица и последњи изданак чувене врашанске чорбацијске породице, све је само не слабаши изданак лозе која се гаси” (в. Раичевић, Ераковић, 2011: 378).

²³¹ О Софкиној интуитивности пише и Новица Петковић (в. Петковић, 1988). Душан Маринковић, наводи да Софка „све зна из своје особне перспективе, из свог аутоеротизованог сензуализма и зачудне љепоте, јединог што је остало да пригрли у обрану свога осећаја изузетности и особне надређености околини” (в. Маринковић, 1983: 64).

заводника девица, осрамотитеља породица и вређача мужева и очева – помаља се други један лик: лик човека кога, и против његове воље, прожима мрачно лудило пола” (Фуко, 1982: 26).

И Софка и Коштана женски су пандани Дон Жуана²³² када је у питању моћ завођења и „лудило пола” које их прожима²³³. Код Коштане је то израженије него код Софке јер се она јавља као контраст уређеном, моралном брачном животу. Штавише, она представља претњу како за мушкарце, тако и за жене које долазе у директну или индиректну везу са њом. Код мушкараца она побуђује немире, угашене страсти оживљава, а опијене њоме доводи у потенцијалну опасност. Коштана је антипод сестрама и мајкама, али и девојкама које живе у складу са захтевима и очекивањима патријархалне културе. Ако се при карактеризацији Коштаниног лика има у виду однос осталих женских ликова у драми, изузимајући њену Салче, онда се она може окарактерисати као антагониста с обзиром да је супротстављена „правим” вредностима које прокламује патријархална средина. Тај антагонизам је, као што је наведено, усмерен и према мушкарцима. Наиме, њена сексуалност предствља претњу за интегритет мушкараца, што долази од „лудила” њеног пола и песме и игре који су симбол њеног животног нагона, ероса²³⁴.

²³² Игор Зидић *донжуанизам* одређује као „опсједнутост самим собом: манију савршенства” (в. Зидић, 1981: 161). И Софка и Коштана су опседнуте собом и поседују свест о себи коју пројектују на друге. Наиме, други их виде и доживљавају онако како оне виде и доживљавају себе. Миодраг Павловић, пишући о *донжуанизму*, истиче неоправдану негативну маркираност термина – реч је о појави која је „ненормална” и „аберантна”, а чији су узроци „анксиозност, неспокојство људи који траже олакшање у сексуалној игри или такозваном завођењу”. Он у *донжуанизму* „као леку” од ових стања не види ништа негативно и сматра да ова стања не треба посматрати као узроке *донжуанизма*, већ као његове последице (в. Павловић, 1981: 214).

²³³ Довољно је само да се појаве, па да буду „вољене-жељене”. О овој донжуановској особености пише Мишел Зерафа, позивајући се на Кјеркегора:

„Сама његова личност показује ‘да жеља постоји само на основу присуства објекта’, али да и ‘објекат постоји само на основу постојања жеље’” (Зерафа, 1982: 327).

Тиме се може објаснити природа Софкиног и Коштаниног еротизма – симболички оне постоје све док постоји жеља за њима, односно све док не припадају било коме.

²³⁴ Петра Химшет-Фаид у раду „Слика ‘Цигана’ у јужнословенској народној песми” дотиче се проблема стереотипне представе ромских жена: „У стереотипе данашњице у погледу ромских жена, убрајају се кључне речи ‘музика, плес и еротика’”. Ауторка у даљем тексту, позивајући се на рад Зорице Мршевић, негира наведену тврдњу истичући да је „слика коју она о жени у ромском друштву и породици предочава, под утицајем је социјалне, економске, етничке и политичке дискриминације” (в. Хамшит-Фаид, 2010: 602).

За разумевање еротике која се везује за Станковићеве највеће лепотице Софку и Коштану, од великог је значаја питање завођења. У основи Коштаниног антагонизма налази се моћ завођења. Чињеница да може завести сваког кога пожели доводи до тога да се она налази „са друге стране”²³⁵. Жан Бодријар се детаљно бави овим феноменом у студији *О завођењу*, истичући његову комплексност са аспекта полне разлике. Завођење је представљено као тајна женске моћи (в. Бодријар, 2001: 10). Коштанин страх од удаје може се тумачити као страх од губитка моћи завођења с обзиром да она делује фаталистички на све мушкарце са којима дође у контакт. Милорад Најдановић закључује:

Коштана је оваплоћени идеал за главне мушке ликове у драми – и сваки у њој види и од ње тражи један део себе, и само за себе: Митка – да му буде Рецеповица, коју је у младости волео и коју су због неверства свирепо убили, да му пева ‘туј песму, тој време’; стари хаџи Тома – младост и лепоту, коју раније никад није доживео и осетио; Стојан, по праву младости и диктату крви, – њену љубав, уста, груди; а сама Коштана жуди за ‘големом, пустом, тамном гором’, месечином, песмом, слободом (Најдановић, 2010: 348).

Коштанина моћ концентрисана је у еросу. Иста моћ присутна је и код Софке, али код ње се може говорити о манипулативној заводљивости²³⁶. Трећи смер Коштаниног антагонизма одражава се у односу према патријархалној средини. Њеном појавом долази до дестабилизације успостављеног поретка због чега њено деловање треба ограничити, што се остварује додељивањем одређење улоге – улога удате жене. *Коштана* се завршава њеном удајом и читалац нема сазнање шта се са њом дешава након удаје. На тај начин спречено је потпуно уништавање заједнице,

²³⁵ То посебно долази до изражаја у Арсином виђењу Коштаниног деловања на мушкарце, о чему говори Хаџи Томи:

„Ништа ти још не знаш, хаџи! Они млади, па већ човек и да се не љути. Али што за ове друге, старије, домаћине! Остарело, клекло, па кад се с њом нађе побесни! Ено: Максим, Зафир, Станко, сви... А за онога мога Митку, за њега већ – он се луд и родио” (Станковић, 1970: 18).

²³⁶ То је најочљивије у сцени када Марко први пут долази у њихову кућу у улози купца. Збуњена при првом сусрету, док још мисли да је Марко дошао да купи кућу, она не зна како да га поздрави. Како би је ослободио, он јој пружа руку да је пољуби. Већ приликом првог сусрета јавља се невербална комуникација између снахе и будућег свекра. Софка запажа да „купац” не одваја очи од матере, а потом, док га она служи, примећује његове погледе на себи. Њена снага добија на пуноћи док га пресавијена, са плетеницама палим низ врат, служи.

која је у овом случају протагониста, за разлику од Коштане која је на другој страни. Маја Стојковић издваја другост као важан структурни елемент Станковићевих дела, између осталих и *Коштане*:

Постоји један важан структурни елемент Станковићевих дела, па и *Коштане*, који је критика зачудо заобишла или му није поклонила пажњу коју завређује. Реч је о присуству другачијег и страног у утврђеној и затвореној средини, насликаног код Станковића увек у ‘принципијелној асиметрији’, односно кроз помињани однос мноштва и јединке. Ту, између осталог може бити речи о типичним Станковићевим мотивима израженим кроз однос хаџијско–скоројевићко, староседелачко–дошљачко, православно–муслиманско, старо–ново, страно и властито. Тако је и једној Циганки омогућен улазак у, њој неприродну, хаџијску средину. Својим уласком, Коштана ту средину разара, огољује је и изврће и то трајно, показујући потиснуту и сакривену суштину, и на крају је, уклоњена из ње, оставља у разривеном, непоправљивом стању. По њеном одласку се јасно сагледава пустош јер вештачки покушај поправљања и враћања у првобитно стање постаје само привид, а Коштана се враћа средини из које је вољно отргнута, а којој би, према мишљењу оних који имају права да мисле у име других, требало да припада. Улога страног, односно другачијег, у успостављеном конзервативном систему који настоји да се одржи по сваку сцену, отуда постаје релативизујућа, јер уводи питање о могућности одржања таквог система (Стојковић, 2015: 144).

За разлику од *Коштане* која се завршава елиминисањем претећег ентитета обележеног као *друго* (неприпадајуће), у *Нечистој крви* Станковић највише пажње посвећује свадби и времену пре свадбе, док после свадбе „убрзава” радњу²³⁷. Најзначајнија промена са аспекта еротизма, која се дешава у Софки након свадбе, јесте укидање помена њеног удвајања. Када је почео објављивати роман 1909. године у нишком часопису „Градина”, издавач је обуставио штампање због еротске сцене са мутавим Ванком иако је са аспекта еротизма много комплекснија сцена Софкиног удвајања, односно двогубости. Владета Јеротић пише о Софкиној двогубости:

²³⁷ О динамици времена у *Нечистој крви* пише Новица Петковић у студији *Два српска романа, Студије о „Нечистој крви” и „Сеобама”* (в. Петковић: 1989).

Двогубост осећања код Софке могла би да се објасни – ја сад узимам на себе само улогу психијатра – расцепом између онога што смо у психоанализи научили да зовемо еротично и сексуално, или, како то Фројд каже, расцепом између нежног и чулног тока наших осећања. С једне стране, постоји тежња ка сублимацији љубави, еротски однос према објекту који није сексуалан. С друге стране, носимо у себи врло јаку чулну, односно сексуалну компоненту (Јеротић, 2008: 9).

Софка у првом делу романа показује висок ниво самосвести која иде у два правца. Наиме, када посматра себе, Софка у први план ставља своје порекло, док је на другом, не мање битном месту, њено тело. Отуда, она долази до закључка да је њена посебност условљена именом њене породице, јер само она, Софка ефенди Митина, може бити таква:

Још дететом је била сигурна у какву ће се лепоту развити и како ће та њена лепота из дана у дан све више поражавати и задивљавати свет. Јер зна се да за сада само она, само из њине куће, једино још ‘ефенди Митина’ кћи што може бити тако лепа, а ниједна друга (Станковић, 1962: 45).

Софка није у заблуди као остале девојке које маштају о брачној срећи. Напротив, за њу не постоји брачни идеал, нити верује да ће се појавити мушкарац који је достојан ње, због чега код ње не постоји страни објекат ка којем усмерава своју либидозну енергију. Фројд наводи да нагон има своје четири карактеристике: извор, снагу, објекат и циљ²³⁸. За разумевање Софкиног „случаја” најбитнији је објекат, који представља „све оно на чему или помоћу чега нагон може бити задовољен” (в. Требјешанин, 2006: 11). С обзиром да нема „страног” објекта, Софка сексуалну енергију пројектује на себе²³⁹, због чега се може говорити о

²³⁸ Фројд разликује „его нагоне” и сексуалне нагоне”, као и активне и пасивне циљеве нагона (в. Фројд, 2006: 392). Жарко Требјешанин интерпретира Фројдову теорију нагона на следећи начин: „Извор нагона је унутарсоматски (физиолошки) процес раздражења у ткиву неког органа. Снага нагона, његов интензитет је јачина притиска која организам гони на активност. Објекат нагона је све оно на чему или помоћу чега нагон може бити остварен. (...) Циљ нагона је уклањање органског раздражења и пражњење напетости” (Требјешанин, 2006: 11).

²³⁹ Октавио Пас наводи да еротизам захтева „присуство једног објекта, макар и замишљеног, пасивног и симболичног”, као и то да „без ‘другог’ нема еротизма, јер нема огледала” (в. Пас, 1981: 62).

аутоеротизму²⁴⁰, термину који Фројд користи да означи „задовољење без страног објекта”, при чему постоји „фиксација либида за сопствено тело и сопствену особу уместо за неки објекат” (в. Фројд, 2006: 181, 297). Аутоеротизам у Софкином случају у нераскидивој је вези са нарцисоидном природом²⁴¹

Двогубост је у роману *Нечиста крв* толико комплексно представљена да се може рећи да она представља синоним за Софку и полазиште је за студије које се баве психолошком анализом Софкине личности. Станковић Софкино удвајање именује као „оно њено”, чиме се експлицитно указује да је реч о нечему што припада домену забрањеног и личног²⁴². Да би се објаснило Софкино удвајање, неопходно је анализирати оно што му претходи. Када Тодора оде на гробље за Ускрс, Софка страхује да уђе у велику собу због мрака. Одмах након тога, када уђе у своју собу, наступа „оно њено”. Инфантилни страх од мрака у вези је са култом предака, који је посебно наглашен за време празника када долази до инверзије и до контаката између света живих и света мртвих. Сећање на претке у Софки изазива немир и нелагоду који су за време празника хиперболисани. Страхови се потискују окретањем ка властитом телу и удвајањем. У ноћном амбијенту појачано је дејство нечастивих сила (в. Братић, 2013). Такође, лакше је остварити потенцијалну везу са оностраним, што опет упућује на то да су Софкине жеље у вези са њеним страховима. Када је обузме немир изазван страхом, Софка се предаје тешком везу како би се умирила, након чега почиње да је обузима „оно њено”:

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,

²⁴⁰ Фројд аутоеротизам дефинише као „сексуалну делатност нарцистичког стадијума у смештању либида” (в. Фројд, 2006: 297). Цудит Батлер, наводећи Марију Торок, пише: „Уколико је завист на пенису једини модалитет жеље која не може бити задовољена, она маскира очигледно много ранију жељу за аутоеротским задовољствима. (...) М. Торок тако своди завист на пенису на маску и забрану, што подразумева не само то да је средиште женског сексуалног задовољства аутоеротизам већ и то да задовољство није посредовано полном разликом” (Батлер, 2001: 117).

²⁴¹ Фројд наводи да је „хомосексуални избор објекта нарцизму првобитно ближи него хетеросексуални” (в. Фројд, 2006: 304).

²⁴² У поглављу „‘Оно’ у *Нечистој крви*” детаљно ће се објаснити природа „оног њеног” са аспекта Фројдове концепције личности.

и онда, осећајући се сасвим сама, у постељи, моћи се сва предавати тој другој Софки (Станковић, 1962: 52).

Сублимација еротског нагона, односно потискивање енергије чија је природа либидозна, привремено се пројектује кроз на рад. Софка је изузетна везиља, што се открива и на крају романа када Софка помаже комшиницама да пронађу чворове у везу. Вез се јавља као симбол сублимације, након чега еротски немир снажно захвата Софкина чула, а страствено постаје толико снажно да се у појединим тренуцима одваја од ње саме. О Софкином немиру, који доводи до „посувраћености”, пише Новица Петковић:

Немир, наиме, који је очигледно еротски, тако силно захвата Софкина чула да јој тело измиче испод контроле; одваја се, осамостаљује, готово отуђује од њене свести, тако да га у исти мах и изнутра поседује као ‘своје’ (што је обичан субјективни доживљај сопственог тела) и споља доживљава као ‘туђе’ (што је необичан, а и редак доживљај). За чежњу се може казати да је посувраћена баш зато што је окренута унутра, према сопственом телу; еротска жудња која из тела допире до свести враћа се, опет, назад на само то тело (Петковић, 1988: 134).

Софка, иако се осећа као кривац, са нестрпљењем ишчекује ноћ када се предаје својој имагинацији. С обзиром да до удвајања долази у простору халуцинаторно-сновног, ако се снови тумаче у фројдовском кључу као страхови или латентне жеље, јасно је да Софка у својим сновима изражава жељу за другим. Како не постоји други који је довољно добар за њу, она једино у себи налази савршенство које јој је потребно. Простор између сна и јаве постаје место остварења удвајања²⁴³:

Тада осећа како је ова дубоко, дубоко љуби у уста; рукама јој глади косу, уноси јој се у недра, у скут, и знајући за Софкине најтајније, најслађе и најлуђе жеље, чежње, страсти, грли је тако силно да Софка кроз сан осећа како јој месо, оно ситно по куковима и бедрима, чисто пуца. Ујутру налазила би се далеко од материне постеље и са загрљеним јастуком а сва ознојена (Станковић, 1962: 53).

²⁴³ „А ти будни снови заиста су испуњење жеља, испуњење честољубивих о еротичних жеља, које су нам добро познате; али оне нису само мишљене, иако живо замишљене, никад халуцинаторно остварене” (Фројд, 2008: 112).

Софка у простору халуцинаторно-сневног, кроз аутопројекцију, преузима улогу другог и са том другом Софком остварује циљ нагона, а то је уклањање органског раздражења и пражњење напетости (в. Требјешанин, 2006: 11). У њеном удвајању Анимус и Анима оживљавају у једном бићу – то биће је жена. За разумевање удвајања као психолошког феномена значајна је Крафт-Ебингова теорија у којој се наводи да на свету не постоје чисто мушко или чисто женско. Према његовој теорији бисексуалност је присутна код сваког бића (в. Крафт-Ебинг, 1927: 62-63). Друга Софка заправо је производ потискивања жеље за другим (мушким), којег нема и услед чијег се одсуства енергија враћа, а објекат се налази у имагинарној представи друге Софке која љуби „праву” Софку. Карлос Кастиља дел Пино у студији „Сексуалност и власт” истиче да „маштања која прате сексуалне односе показују да реални објект, у већини случајева, није у могућности да изврши задатак и да задовољи тоталност наших односа објекта” (в. Кастиља дел Пино, 1981: 181). Софкина нарцисоидност²⁴⁴ доводи до тога да она негира постојање објекта који би потенцијално могао задовољити сексуални нагон, због чега долази до имагинарне представе, односно маштања о објекту, који носи лик друге Софке. Граница две Софке је јасна – Софка која је име²⁴⁵ и Софка која је тело²⁴⁶. Прва има потребу за потврђивањем у друштву, због чега се Софка удешава и улешава не би ли на друге оставила што снажнији утисак, док друга тежи за самоћом и дистанцирањем од других: „Ишла је тобож да лежи, спава, а у ствари да што пре остане сама са собом, и да онда, сасвим сама у ноћи, покривена јорганом, настави што јаче грљење, миловање, тонући и губећи се од среће због тих снова” (Станковић, 1962: 53).

У другом сну Софка „сања” о постељи, пешкирима, свадбеним даровима и безименом младожењи, који је сведен на заменицу „он”. С једне стране, он је обезличен, а са друге стране, његов лик конкретизован до те мере да би се, уколико

²⁴⁴ У наведеној студији аутор долази до закључка да су садржаји нарцизма „културолошки или друштвени” и да је нарцизам „результат учења” (в. Кастиља дел Пино, 1981: 181). У случају главне јунакиње Софке јасно је да њене представе о себи долазе споља и да је њен нарцизам одређен не само лепотом, него пре свега спољашњим факторима – именом породице, начином на који остали доживљавају њену породицу и оца јој, понашањем оца, итд...

²⁴⁵ Има се у виду порекло и чињеница да долази из хацијске коленовићке куће.

²⁴⁶ Има се у виду сексуалност, чулност, страственост и путеност.

би се изместио из простора халуцинаторно-сневног, могло говорити о засебној личности. Овако, настао из Софкине уобразиље, он је само замисао, односно удвојена Софка преобразена у мушки лик:

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 шедвана, у свирци, песми, чека. И мада 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 уведе. Он прилази. Пољупци луди, бесни; стискање, ломљење снаге; бескрајно дубоко, до дна душе упијање једно у друго (Станковић, 1962: 53-54).

Док изгара у љубавној грозници, Софка преузима улогу невесте која ишчекује свог младожењу који треба да јој дође у постељу и узме је као жену. Постави ли се паралела између ове сцене и сцене Софкиног удвајања, јасно је да постоји веза, а то је снажна еротска екстаза. Када се говори о *аутоеротизацији* у сцени Софкиног удвајања, треба имати у виду да је то, такође, предаја другом бићу иако је други (друга) заправо Софка. Једна Софка љуби другу дубоко у уста, глади јој косу, уноси јој се у недра и у скут, док ова друга ужива у миловањима и предавању. Имагинарни женик који се јавља у другој сцени заправо је пројекција Софкине жеље за снажним, јаким мушкарцем који ће је дивљачки узети. У обе сцене наглашена је „дубина” у чину спајања, односно узимања. Оправдано је поставити питање да ли „он” можда постоји у свету Софкине збиље и да ли је он неко о коме не би смела маштати на тај начин. Како год, тренуци предавања другом (њој или њему) чине Софку срећном и она воли тај осећај, због чега са нестрпљењем ишчекује тренутке самоће. Тај осећај задовољства јачи је од њеног страха од мрака јер, иако се плаши мрака, Софка се радује данима када мајка оде на гробље изјутра па је нема све до касно у ноћ. Затвореност дворишне капије и зидова деле Софку од остатка света, дистанцирају је, што јој отвара могућност окретања себи и свом телу. Она ужива у властитој лепоти, у својој путености и сама у себи распирује пламен страсти који све време тиња у њој:

Слободно би се откопчавала, разголићавала прса и рукаве и саме шалваре, да би осећала како би једним покретом све могла са себе да збаци. Онда би се уносила уживајући у својој лепоти, осећајући драж од те своје откривености и од голицања ваздуха. 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, 1962: 54).

Како у простору сна, тако и на јави, Софка ужива у лепоти свог тела²⁴⁷. У наведеном опису Софка се директно пореди са мушкарцем, а своју лепоту она посматра из перспективе трећег, јер само се на тај начин може се доживети толика страст у погледу тела. Софка најснажније еротске подстицаје налази у себи, посредством уобразиље и снажне имагинације која је води у „оно њено”. Не постоје спољашњи подстицаји који воде Софкином задовољству, односно спољашњег објекта. Мутави Ванко, једини који долази у контакт са Софкиним телом у роману²⁴⁸, не успева да изазове врхунац сексуалног узбуђења, због чега она прекида започети сексуални чин. Прекидањем потенцијалног задовољења потврђује се Софкина изузетност, јер она са мушкарцем не остварује оно што остварује сама са собом, односно њен нагон не бива задовољен, што је делимично условљено Ванковом анималистичком природом. Поред тога, тиме што одбија Ванка од себе, Софка потврђује да она није као све друге које би на њеном месту попустиле: „И друга да је била на њеном месту, сигурно би подлегла, изгубила би се, али она, гнушајући се, само га одбаци од себе и изађе, закопчавајући се” (Станковић, 1962: 55).

²⁴⁷ Светлана Томић пише о случајевима „нерепродуктивних искустава” (мастурбацију, сексуалне перверзије и настраности) који су у прози српског реализма изузетно ретки и скоро непредстављени. У разматрању таквих примера, као тачном се открива теза Мери Елман о експлозивној природи стереотипног обележавања жена, јер српски мушки и женски писци знатно другачија сексуална искуства нису везивали за мушкарце, већ за жене. То су самозадовољно испитивање обнаженог тела код Станковићеве Софке” (в. Томић, 2014: 221).

²⁴⁸ Марко, иако има снажну жељу, не остварује телесни контакт са Софком, а о сексуалном односу Софке и Томче нема помена иако се на основу њеног задовољства може закључити да је у периоду између Маркове смрти и очевог доласка по новац од њене појаве Софка била сексуално испуњена.

Софкина нагонска страна, при чему се пре свега има у виду *аутоеротизам*, може се посматрати у кључу *физиолошке психологије*²⁴⁹, односно *физиолошког стилског комплекса*²⁵⁰, о чему пише Јелена Панић-Мараш:

У књижевним делима ‘физиолошки стилски комплекс’ најчешће се очитује преко појачане натурализације психе, заправо утицајем физиолошког фактора на конституисање ликова и покретање радње, а који је, будући да оличава нагонску страну човека, најчешће у сукобу с нормама културе и цивилизације²⁵¹ (Панић-Мараш, 2009: 53).

Када је у питању феномен *аутоеротизације*, може се направити паралела између Борине Софке и јунакиње романа *Страст* Давида С. Пијадеа Радмиле²⁵². Обе јунакиње поседују самосвест²⁵³ и снажно доживљавају властито тела. Такође, оно што значајно обликује Софкину и Радмилину личност јесте чињеница да су им очеви одсутни у детњству и младости, тако да оне живе са мајкама до удаје. Кључна тачка у којој се раздвајају јесте амбијент у који су смештене. Наиме, Радмила живи у Београду у којем бледе патријархални закони и успоставља се нова друштвена клима, док Софку обликује њено Врање и норме које патријархална средина прописује.

Софка све време има свест да чини нешто недозвољено, због чега се после „таквих” ноћи, страхујући да би неко могао открити њену тајну, скрива од мајке у

²⁴⁹ Фројдовим делом „Нелагодност у култури” постављен је темељ физиолошкој психологији.

²⁵⁰ О *физиолошком стилском комплексу* пише Шкроб у студији *Књижевност и повјесни свијет*. Аутор *физиолошки стилски комплекс* одређује као испољавање тамне стране човекове природе. Шкроб наводи да онда када *физиолошки стилски комплекс* постане сам себи циљ, тада се говори о порнографском делу (в. Шкроб, 1981).

²⁵¹ Ауторка даље системом аналогije доводи у везу натурализацију психе и физиолошке психологије „која проучава психичке и друштвене појаве у вези са физиолошким појавама и на основу њих” (в. Панић-Мараш, 2009: 53).

²⁵² О заједничким особинама Софке и Радмиле писала је Јелена Панић-Мараш у студији *Град и страст* (в. Панић-Мараш, 2009: 109).

²⁵³ „Самосвест није пажња која је закупљена емоцијама, нити која пренаглашено реагује на оно што се догађа. То је пре неутрално стање које потпомаже саморефлексиивност, чак и током најбурнијих осећања”. Аутор даље наводи запажање Вилијама Стајрона, који описује сопствену депресију као „бивање у друштву са самим собом – духом близанцем, посматрачем који је, за разлику од заборавног двојника, у стању да посматра са бестрасном радозналешћу како се његов садруг бори” (в. Големан, 2016: 46).

башти и готово као луда прича са цвећем. Неретко се дешава да у Станковићевом делу имагинарни свет постане независан и да постоји паралелно са светом реалности, што се у психијатријској науци означава термином *дисоциација*. То је заправо механизам преживљавања за Станковићеве јунаке. Софка, с обзиром да не може да оствари циљ нагона, а то је задовољење жеље, кроз *аутоеротизам*, односно уз осуство објекта и налазећи задовољство у себи, постиже задовољство. Интересантна је чињеница да уживање у себи самој, нарцисоидност и свест о сопственом телу нестају са одвајањем од куће, односно са Марковом смрћу. Тада заправо једна Софка умире, а рађа се друга.

Коштаном, такође, све време управља нагон, али она, за разлику од Софке, нема свест да чини нешто лоше када се препусти страстима да је воде, нема осећај за средину у коју је смештена. То је условљено социјалним статусом јер Софка као хаџијска кћи мора да зна границе, док за Циганку²⁵⁴ Коштану границе не постоје. Коштанин лик је маркиран неодређеношћу²⁵⁵ – друштвени положај јој је неодређен и налази се на социјалној маргини. Она нема ништа, те не може ништа ни да изгуби. Стиче се утисак да се она у животима Врањанаца јавља као прототип демонског бића које долази да раскући и уништи све оне са којима дође у контакт. Главно оружје јој је ослобођени ерос. Да Коштана није везана за одређени простор, види се и у Миткиним речима: „И тамо земља и овде земља!” (в. Станковић, 1970: 76). Анализирајући Коштанин лик, Војислав Ђурић наводи да је она „много више него поштена девојка”, при чему посебно истиче снагу њеног темперамента и јачину воље (в. Ђурић, 2010: 164), што би се могло рећи и за Софку. За разлику од Коштане, Софка је условљена својом одређеношћу. Везаност за породичну кућу и претеке одређује Софкин живот. Отуда, она не испољава своје заводничке моћи у контакту са мушкарцима, али их разоткрива у осами и по потреби. Све време док је у ефенди Митиној кући Софка заводи саму себе, што у простору сна, што на јави.

²⁵⁴ Петра Химштет-Фаид у раду „Слика ‘Цигана’ у јужнословенској народној песми”, позивајући се на чланак „Весело је живот цигански – слика и стварност јужноевропских Рома” Волфганг Ашауера, наводи да влада устаљено мишљење да за Цигане „не постоје никаква унутрашња нити спољашња ограничења, они стоје изван друштва, како у функционалном тако и у моралном смислу” (в. Химштет-Фаид, 2010: 579). У наведеном раду ауторка се супротставља наведеној тврдњи.

²⁵⁵ Бодијар у студији *О завођењу* за жену везује принцип неодређености (в. Бодијар, 2001: 67).

И Коштана и Софка су посебне, изузетне личности – жене које се својом индивидуалношћу издвајају од хронотопа у који су смештене. Коштана тежи да заувек за себе задржи тренутак слободе и неспутаност²⁵⁶, одвајајући се притом од идеала патријархалне заједнице, а то је породично устројство. За Софку једини апсолут представља породично име због чега до њене највеће трансформације долази након свадбе, да би након очевог доласка по новац од њене продаје доживела потпуни пад. Ни Софка ни Коштана немају сан о брачној срећи, али за разлику од Софке, код које је то утемељено у породичном имену и мишљу да не постоји онај ко је достојан ње, код Коштане сви идеали у сенци су апсолута слободе ка којој тежи. Жеља за таквим животом у сукобу је са патријархалним доживљајем света и то је главни сукоб на којем драма почива.

²⁵⁶ Због тога Коштана одбија да побегне са Стојаном. Она показује спремност да погине, али не и да служи у хацијској кући:

КОШТАНА: Нећу! Не могу! Код тебе! Зар само код тебе? и само хацију, оца твога и мајку твоју да дворим и да служим? Да пред њима клечим и ноге да им перем? Из собе да не изиђем, већ само да седим, ћутим, трпим? (Изван себе.) Ох! А кад ноћ падне, месечина дође, сан не хвата, око се рашири, снага разигра... шта онда?... Зар да се не мрднем, из собе не изиђем, већ само ту да седим, ћутим, гледам у месечину... А ноћ дубока, месечина иде, греје, удара у чело, главу пали... Шта онда? (Одлучно): Ох, нећу! Убиј ме! Нећу! Ево, убиј! (Станковић, 1970: 72).

IV АНАЛИЗА ЛИКА МАЈКЕ У ЕРОТОЛОШКОМ КОНТЕКСТУ

У прози српског реализма уочљива је тенденција стереотипног представљања жене, што је детерминисано њеном породичном или друштвеном улогом. Када је у питању личност мајке, њену индивидуалност, а посебно сексуалност, патријархална средина не само да не препознаје, него је и не признаје.

Светлана Томић у студији *Реализам и стварност: нова тумачења прозе српског реализма из родне перспективе* наводи да су типови јунака и јунакиња у прози српског реализма „много диференциранији и разгранатији од оних које је приказала интерпретативна норма”, имајући у виду изостављену „изузетно бројну класу девијантних типова јунака и јунакиња” у које између осталих убраја и типове мајки – „мајки-чедоморки, платонски инцестуозних мајки, мајке-закон, које су окрутне, које не воле и не брину о својој деци” (в. Томић, 2014: 15) – „то су окрутне, себичне и неправедне мајке, мајке које кваре кћерке или их уништавају, мајке које непрекидно прате и контролишу животе својих кћерки, али и мајке које спречавају женидбу својих синова. Попут својих мужева из класе ауторитарних очева, ове мајке унесрећују своју децу” (в. Томић, 2014: 194). Ауторка се ослања на Елеман која је међу првима скренула пажњу на „парадокс ‘експлозивне тенденције’ стереотипног представљања мајки”:

Елман ту тенденцију објашњава претераним инсистирањем на једној, искључивој концепцији мајке, тј. на апсолутизовању њених позитивних особина. То апсолутизовање она разуме као сведеност на покорно и ропско искоришћавање телесности једне жене, њене радне снаге и сексуалности. Елман истиче да сваки стереотип има ограничење и да, што се више ‘надувава’, то јаче експлодира у покушајима културног преустројавања вредности (Томић, 2014: 193).

Јасно је да идеализација мајчиног лика истовремено значи и експлоатацију њеног тела, њене радне снаге и сексуалности. Мајчина сексуалност у домену је табуа, јер је мајка приказана као биће ослобођено телесности – сакрализовано,

блиско божанском, што је посебно изражено у приповеткама са идиличном представом сеоског живота. Аутономност мајчиног лика најчешће се одређује преко њеног односа према деци, или ређе према мужу. Већина ликова мајки у прози Борисава Станковића одговара реалистичкој типологизацији, при чему се мајка понаша у складу са друштвеном улогом, занемарујући притом властите жеље. То је посебно изражено у лику удовица, чије су „потискивање” и самонегација женскости у толикој мери изражене да оне не иду слободно улицом, окрећу се ка зиду²⁵⁷ и на сваки начин покушавају да у први план истакну своју улогу мајке. Међу мајкама удовицама издваја се посебан подтип „мајке-закона” – „мајке које спречавају синовљево женидбу. То су мајке-удовице, које заједно са мужевљевој смрћу наслеђују и његову друштвену моћ” (в. Томић, 2014: 207). О свирепим, бездушним мајкама које својим понашањем одступају од устаљеног обрасца, а које су најчешће удовице, „верне следбенице патријархалних закона својих мужава и заједнице”, пише и Биљана Солеша:

Реч је о женама које удовиштом долазе до друштвене позиције и моћи, након чега се преображавају у беспрекорне заштитнице патријархалног друштва. Жртве оваквих мајки су најчешће деца, која у таквом окружењу и породичној атмосфери најчешће страдају. Као најбоље уметничке обраде оваквих типова мајки издвајају се јунакиње у прози Лазе Лазаревића (‘Ветар’ и ‘Швабица’)²⁵⁸, те у прози Боре Станковића (‘Увела ружа’, *Газда Младен*). У овим делима обликовани су девијантни типови материнства у ликовима мајки (и баба) удовица. Јунакиње су мајке мушке деце које стицајем околности, поставши удовице, добијају позицију моћи или се манипулативним стратегијама за исту позицију моћи изборе (*Газда Младен*) (Солеша, 2019: 337).

Са овог аспекта анализе осветлиће се ликови Кољине бабе из приповетке „Увела ружа” и Стојанкине мајке из приповетке „Стојанке, бела Враћанке”²⁵⁹. Обе

²⁵⁷ Детаљно у поглављу „Потискивање телесности код удовица (‘Покојникова жена’ и ‘Тетка Злата’).”

²⁵⁸ О лику мајке у Лазаревићевим приповеткама пише Горана Раичевић у студији *Лазаревевић јунак наших дана* (в. Раичевић, 2007).

²⁵⁹ У овом поглављу неће се проблематизовати однос баба Стане и Младена у роману *Газда Младен* иако је Младенова баба типичан пример мајке-закона (бабе-закона). Детаљно о њиховом односу у поглављу „Газда Младен баба Станин(а) ЖРТВА”.

жене, Кољина баба и Стојанкина мајка, својим директним или индиректним дејствовањем одређују судбину своје деце. Кољина баба блокира срећу унука и Стане због жеље да њен унук оствари бољи социјални статус и постигне оно што његов отац није, док Стојанкина мајка посредно делује на основу клетве коју изриче старијој ћерки Ташани. Мотив мајчине клетве присутан је и у *Коштани* где Ката на почетку драме куне Стојана због тога што се загледао у Циганку. У Катином понашању могу се препознати трагови инцестуозне љубави, што ће бити предмет анализе. Потенцијална инцестуозна основа може се наћи и у приповеци „Тајни болови” у којој учитељ Милован Пејовић након мајчине смрти открива мајчино прељубништво и огрешење. У овој приповеци долази до десакрализације мајчиног лика, при чему је мајка приказана као љубавница, блудница и грешница, што је нетипичан пример у прози Борисава Станковића.

У роману *Нечиста крв* у односу мајка-ћерка (Софка-Тодора) евидентна је идентификација²⁶⁰ ћерке са моделом узором, што умногоме одређује ћеркину судбину. Судбина жена у роману одређена је одсуством мушке фигуре, што за последицу има „неутољиву глад” за мушким, али и инверзију родних улога, при чему жена преузима мушке задатке и постаје глава породице. Одсуство мушкарца везује се и за Тодорину кућу, али и за Станину, јер и Марко, као и ефенди Мита, повремено посећује кућу, због чега је Стана жељна нежности и мушке пажње. Када је у питању Станин лик, он кореспондира са Катиним ликом, јер су обе јунакиње старије од својих мужева и као такве остају сексуално неостварене, а својом појавом гуще сексуалност својих мужева. Додатно оптерећење за Марка представља потенцијална могућност да је његов отац имао сексуалне односе са Станом пре њега²⁶¹.

Неретко, Станковић кроз мајчин лик показује колико је жена у патријархалном друштву обесправљена²⁶². То посебно долази до изражаја у

²⁶⁰ Фрој идентификацију дефинише као „поистовећивање једног *Ја* с неким туђим, услед чега се ово прво *Ја* у извесном погледу понаша као оно друго, подражава га, уноси га такорећи у себе. (...) Идентификација је врло важан облик везивања за другу особу, вероватно најпрвобитнији, а није исто што је и избор објекта” (Фројд, 2006: 372).

²⁶¹ Детаљно у поглављу „Инцист као вид табуизираних сексуалности у роману *Нечиста крв*”.

²⁶² Пишући о женској неравноправности у патријархалном устројству, Биљана Солеша наводи:

осликавању лика Младенове мајке Кате која под притиском друштвених ограничења блокира испољавање емоција према старијем сину. И мајка у приповеци „Гос’н Таса”, која је оличење патријархалног, сеоског принципа, жртва је амбиција свог сина који се одриче породице и мајке због новог социјалног статуса који стиче женидбом. Мајка код Станковића често има улогу моралног строжера, посебно када је у питању владање ћерке. У *Јовчи*, драми оптерећеном инцестуозном проблематиком, ова мајчина функција усмерена је на однос Јовча-Васка, при чему мајка саветује Јовчу да не занемарује другу децу иако то нису њена деца. У средишту „љубавног троугла”, Марија је истовремено ускраћена за Јовчину љубав која је усмерена ка Васки, али је и привилегована у односу на претходне Јовчине жене јер је родила Васку, која је остварење Јовчиног идеала и која представља „објекат” којем је целог живота тежио.

У Станковићевом опусу препознају се и мајке-заштитнице које штите своје ћерке. Таква је Ташанина мајка Ката, која препознаје ћеркине потенцијале, а из жеље да јој обезбеди што бољи живот шаље је у варош. Након Ташаниног огрешења мајка на све начине покушава да спаси ћерку, што успева захваљујући Мирону. И Наза покушава да спаси своју ћерку од јавног срама. Иако њено дејствовање за последицу има Ленкину смрт, Наза је мајка убица и чедоморка без кривице јер је мотив њеног „огрешења” покушај да сачува ћерку.

1. „Мајка-закон” (баба) и патријархални тип мајке у приповеци „Увела ружа”

Мајке које утичу на животне одлуке својих синова са циљем да им на тај начин обезбеде бољу будућност уврштавају се у тип „мајке закон”, о чему пише Светлана Томић: „То је тип мајке-закон, која намеће очев, патријархални закон, чиме се наглашава очување интереса мушкараца и патријархалног друштва” (Томић,

„Патријархална идеологија делује путем разрађених механизма међу којима се издвајају усвојени стереотипи о идеалној мушкости и женскости, родна неједнакост у породичним улогама и нагласак на усвојеним вредностима патријархалне породице” (Солеша, 2019: 337).

2014: 202). Ове мајке манипулативно, свесно или несвесно, кроз синове покушавају да остваре оно што су у животу пропустиле.

У приповеци „Увела ружа” као главна препрека за реализацију љубави између Коље и Стане јавља се Кољина баба, коју он зове мајком²⁶³. Она на унука пројектује своје жеље, намеће му задатак да спасе породицу од пропасти и постане оно што његов отац није, због чега се Коља дистанцира од Стане²⁶⁴. Кољин конфликт заснован је на борби између личног права да воли и ожени ону коју жели и обавезе према баби²⁶⁵. Страх да неће остварити оно чему тежи, а још више оно чему је тежила његова баба, удаљава Кољу од оног што је „најсветије” у његовом животу. Са друге стране, Коља нема изграђен став и делује у сенци доминантне бабе, због чега јој се не супротставља, не опире се њеним жељама и не признаје јој да је све то за њега пуно, јер би то значило да је издаје. Због бабе он одлази од куће да би се школовао. Због бабе он нема младост. Његова жртва одражава се на стање његовог духа. Наиме, иако је млад, њиме овладавају самртно осећање и безвољност. Гушење ероса за последицу има одсуство било каквог активног дејствовања. Коља не чини било шта да промени учмалост живота и савлада своје меланхолично-летаргично расположење²⁶⁶. Његова баба јавља се као иницијатор Станине несреће, јер када види да се Стана не удаје, а сви знају због кога је то, она је та која узима ствари у своје руке и удаје Стану против њене воље²⁶⁷. Понашање Станине мајке

²⁶³ Баба живи у времену старе породичне славе. Пред средином у којој живи она чува стари положај, што се највише види по томе што никада не ради тешке послове пред другима, него чека да падне ноћ, када скривена од света разоткрива своју беду и пропаст за коју је заслужан покојни муж. Поред тога, унука стално подсећа на претке и његово порекло. Слично се понаша и Софкина мајка Тодора која на све начине покушава да сачува стари породични углед, као и Младенова баба која све време страхује за породично богатство.

²⁶⁴ „Али ја, ах ја, већ почех да се заносим амбицијама, које, подстицане успоменом мога ‘високог порекла’ и охолом материним поуздањем у мене, све више се и више шираху, пружаху чак до – стид ме је већ! Нашто спомињати све оне жеље и наде, оне ране, убитачне зрелости, којом смо се чак и поносили?... Ја сам само то знао, да ти ниси за мене, да си много ниско, ниско! (Станковић, 2008: 344).

²⁶⁵ Идентична ситуација проблематизована је у роману *Газда Младен*. И Младен и Коља располажу су између обавезе према баби и љубави. Детаљно о емоционалној неостварености и „окрњености” личности као последици неостварене младалачке љубави у поглављу „Трагика мушког”.

²⁶⁶ Детаљно о последицама неостварене младалачке жудње у поглављу „Мушка патња због неостварене љубави у приповеткама ‘Увела ружа’ и ‘Стари дани’”.

²⁶⁷ Колико се Стана опирала највише потврђују молбе упућене њеној мајци:

антиподно је понашању његове бабе (мајке) – она је само посматрач ситуације, не и активни учесник. Станина мајка је понизна и покорна иако је њихов материјални статус једнак²⁶⁸. Њена мајка иде улицом гледајући у зид²⁶⁹, чиме се додатно наглашавају понизност и смерност. Стиче се утисак да лик Станине мајке Станковић гради на овакав начин како би још више дошао до изражаја доминантни лик Кољине бабе.

2. Мотив мајчине клетве у приповеци „Стојанке, бела Врањанке”

Мајка као препрека за реализацију појављује се и у приповеци „Стојанке, бела Врањанке” у којој је мајчин лик двоструко кодиран – однос мајка-Ташана и однос мајка-Стојанка. Обе ћерке, Ташана и Стојанка, остварују „емоционалну блискост” са припадником друге вере и националности.

Када Стојанка оде код сестре и призна осећања према Шаћир бегу, Ташана реагује веома бурно, позивајући се на мајчину клетву:

– Сестро!... Црна ли си! – поче Таша јаким и од силна бола угушеним гласом. – Где ће нам душе, тешко нама?! Клетва ли је, шта ли? Зар мало ја погази’ образ, па и ти, ти?.. А мајка, мајка?!.. Шта да ради она, казуј, црна била? Казуј... мајка! Знаш ли њену клетву? Зар не видиш мене? (Станковић, 2008: 384).

Ташана и Стојанку и себе представља као грешнице због тога што су се загледале у неверника Турчина. Она припведа о својој судбини и кобној лепоти²⁷⁰, која је била на далеко позната, али ју је покојник уграбио и на силу узео. У основи

„Мајке, збори она, немој слатка мајке. Зар сам ти толико накривела, те то хоћеш... Боље мртву у ‘ковчег’ да ме испружиш, у црн повој да ме повијеш, него ли то...” (Станковић, 2008: 354).

Удаја за невољеног изједначава се са смрћу. Када Кољина баба умре, Стана не иде на сахрану, правдајући се да има да ради. Она ни након смрти не може да јој опрости свој живот.

²⁶⁸ Због њиховог различитог понашања средина стиче погрешан утисак да девојчина мајка са ћерком живи на рачун старе ацике.

²⁶⁹ „Ишла је и она брзо с прекрштеним и завученим рукама у недра, и то погнуте главе, уза зид, по крајевима, као да се чега бојала и склањала с пута свакоме” (Станковић, 2008: 341) Као што је наведено, овај мотив присутан је и у другим Станковићевим приповеткама и углавном се везује за удовице и људе који су на неки начин подређени. Код жена се везује и за скривање телесности као заштита од погледа.

²⁷⁰ На традиционалним основама Станковић уз изузетност увек везује и злу коб. Детаљно у поглављу „Дихотомија душе и тела”.

ове приче налази се веровање да нема срећног живота без мајчиног благослова, односно да мајчина клетва увек стигне²⁷¹. Ташана жали за мајком јер иако има све, нема никог свог. Због тога саветује Стоји да пре побегне у бели свет него да пође за Турчина. Када Стојанка пренесе мајци Ташанине поздраве, мајка реагује бурно јер јој тим поздравом Ташаниним „рану отвара”: „Па скочи. Онако гологлава, расплетених коса, поче ходати по соби, хучући.

–Немам ћерку, клетву имам!” (Станковић, 2008: 386).

С обзиром да је ћерка за њу умрла, остаје јој жива клетва која је све време активна. Иако је Стојна моли да опрости Ташани, мајка због свега што се десило то не може: „Срце ми пуца. Зар ми оцрни образ – потурчи се; син, чедо моје, загина рад њу; па сад да ми ћерка? Камен, змија! Да кунем, кунем, цео свет нека чује! Ох Боже мој, Боже шта дочеках!...” (Станковић, 2008: 386). Када се присети тих догађаја, мајка стаје пред кандило и почиње да куне, чиме се клетва изнова реактивира. Стојна је заклиње својим животом да заустави клетву. Иако мајка не изриче клетву усмерену на Стојанку, нити зна за њен однос са Шаћир бегом, Шаћир бег у мајци налази кривца и препреку за реализацију њихове љубави. Када му Стојанка, након што пристане да се уда за другог, говори да је тако писано, чиме све приписује судбини, он за све криви њену мајку:

–Неје писано! Твоја мајка писује, она, она? Кучка, а не мајка!... Стојно, чуј, душо! Имао сам те као очи у главу. Волео сам те више него себе. Што год си хтела, све бих учино. Да речеш: ‘На, ево отров, попи!’ Попио бих. Сладак био би ми из твојих руку. Чувао бих те као... као... Ах, мајке моје! Па што сам ја, Стојно? Циган ли, зар не човек? Турчин! Кажи, учиних ли коме криво? ... Твоја мајка, мајка! Што сам јој скривио те ме изеде. изгоре ми цигер, живог ме закопа! ... Мајка, мајка твоја кучка, Стојно! Ево, веру ти давам, ако је на паранпарче не исечем. Псета маалска ће је једу, растрзају ... Тако ми Алаха ... еве, тако ми ти! Чујеш, твоја мајка, кучка, сурунтија ... кучка ... кучка (Станковић, 2008: 389).

Из Шаћир бега проговара сва тескоба његовог живота, који је одређен националношћу и вером, а не оним што он суштински јесте. У овом односу Шаћир

²⁷¹ „Мајчина клетва прати чак и на онај свет” (Станковић, 2008: 385).

бег се издиже изнад Стојанкине мајке која не прихвата другост, чиме пресуђује својим ћеркама, али и сину, који је „бранећи” сестру убио зета, због чега је добио смртну казну. Националне и верске препреке за реализацију љубави концентрисане су у мотив клетве која долази од девојачке мајке. Отуда Шаћир бег испољава бес, понављајући реч „кучка” којом атрибуира њену мајку. Стојна му говори да јој мајку не ружи и да није мајчина кривица, већ да га она неће: „Није она крива. Ја те нећу. Чујеш, ја! Крвав си ми пред очи” (Станковић, 2008: 389).

Када му Стојна каже да не може да га гледа јер је Турчин, Шаћир бег је узима у наручје и забија јој нож у срце²⁷². У самртном часу Стојанка дозива мајку. Мајка се у овој приповеди јавља као директни и посредни кривац за судбину ћерки. Наиме, под њеним деловањем окончава се срећан живот њене старије ћерке Ташане, а индиректно се умешала и одредила Стојанкину трагичну судбину јер имајући Ташанину причу за пример, Стојанка одустаје од Шаћир бега.

3. Еротолошка анализа мајчиног лика у *Коштани* (Ката и Салче)

Колика је улога мајчине клетве у традиционалној култури посебно долази до изражаја у *Коштани*, где Станковић већ на првим страницама кроз Катине речи открива читаоцу судбину циганске лепотице, али и њеног сина:

Ох, синко, синко суза те моја не стигла. О, проклета Циганко! Ох синко, што за њу кућу остави, што мајку осрамоти?... Што се у њу загледа, очи јој испале! Што те омађија, уста јој отпала! Ох, Господе! Чиме те, Господе, наљугих?... Кога наружих, кога оговорих, кога сиротог не нахраних и не напојих; коме лоше помислих те ми оволико, Господе црно, црно досуди? – Зар мајка родила, чувала, па сад мајка не ваља, а она Циганка, добра? (Станковић, 2008: 185).

Ката преиспитује себе и своје поступке. Из њеног обраћања Богу види се да у самопреиспитивању не налази нигде своју грешку, због чега јој преостаје само да

²⁷² Детаљно у поглављу „Убиство из страсти у приповеткама ‘Стојанке, бела Враћанке’ и ‘Стеван Чукља’”.

прокуне сина и Коштану. Она не пружа сину могућност да истовремено воли и њу и лепу Циганку – љубав према једној истовремено искључује љубав према другој. Занета својим осећајима, она почиње кети и сина. Стаје пред икону, узима боб и баца зрна не би ли му видела судбину. Месечина која продире у собу јој смета. Та месечина још више обасјава и осветљава оно што она у лудости чини, због чега ће се после кајати:

‘Постеља му празна, пут далек и крвав’! (Пренеражено одгурне сито): Не, Господе! Не крв! Молим ти се господе ништа њему да не буде, а све на моју главу! Син ми је, чедо! Што рекох да не буде! Уста ми отпала, уста што изрекоше! (Станковић, 2008: 186).

Након ове кетве извесно је да Коштанина судбина не може бити светла, да за ње нема будућности. Ката зна да се мајчина кетва, као и девојачка, неминовно остварује и то је плаши, због чега кетву преусмерава на себе користећи исти образац кетве којом је клела Коштану. Једини сегмент у драми у којем се Ката и Коштана изједначавају јесте кетва. Ката не страхује и не каје се због кетве изречене Коштани, нити оне коју усмерава ка себи, него због кетве усмерене ка сину. Она, која се највише плаши да јој сина не доведу крвавог, осуђује га на крвав пут. Међутим, мора се узети у обзир да је излив срџбе и беса изазван појавом хаџи Томе који њу криви због Стојановог понашања. Хаџи Тома јој говори да је Стојан њен син и вређа њену породицу и порекло јој: „Ти си му мајка, ти си га родила! А шта ти знаш? Кад си ти нешто знала? Никад! Ништа! Од које си фамилије? ‘Мотикарке!’” (Станковић, 2008: 182). Он јој прети и вређа је као жену, али оно што њу највише дотиче јесу речи које се односе на Стојаново понашање: „Иди у циганску махалу. Иди да видиш сина, како Циганке облачи и ‘бели свет’ поји и храни” (Станковић, 2008: 182). Хаџи Тома у Стојановом понашању не види своју кривицу, већ све зло које се дешава приписује Кати, што се може оправдати његовим одсуством од куће, јер хаџи Тома време проводи у хану, а само једном

годишње за време празника долази у посету укућанима²⁷³. Коштанина природа нераскидиво се везује са бојом њене коже: „Тамна кожа Рома поистовећује се према народном веровању са особинама његове душе и његовог морала: ‘црно тело – црна душа’, примитивна дихотомија коју подржава хришћанство, доводећи светлу кожу у везу са чистотом, а тамну са мраком, прљавштином и ђаволом” (Химштет-Фаид, 2010: 579).

У једном трену за хаџи Тому црни и бели свет ће се изједначити, а та Циганка ће му бар на трен вратити срећу. Зна хаџи Тома да Ката неће отићи у махалу, нити ће бити у прилици да види свог сина развратног и блудног. Његове речи су у функцији додатног истицања њене нимало завидне позиције и негативних осећања које Ката изазива у њему „стара, мртва, ледена, плачна” (в. Станковић, 2008: 182). Коштана је све што Ката није – младост, румен, живост, бујност, радост, весеље, игра, песма, а Ката има свест о томе. Оно што је за Митка и хаџи Тому Коштана, за Катку је то Стојан. Свесна је Ката да она за хаџи Тому представља несрећу и терет и да је у њој имао само мајку, како и сам говори. Ката кори сина што није код куће и што не поштује породични празник, али још више му замера што време проводи са Циганком, женом са маргине. У њеним речима препознаје се ривалитет према жени код које је њен син отишао, жени због које ју је запоставио. Она наглашава реч „Циганка” и сваки пут када помене Коштану са друге стране ставља себе, истичући притом себе као позитиван принцип. Услед немоћи и ривалитета који осећа према Коштани она куне сина. Негативну енергију каналише у смеру који је најнеповољнији по њу саму. У темељу њене немоћи налази се неживљени ерос: „За срећу те мајка родила. Да мајка с тобом живот проживи, кад није с оцем ти. А с њиме црни је мој живот” (Станковић, 2008: 198). У латентно кодираним породичним релацијама Катина потреба да са сином проживи оно што са мужем није може се тумачити у кључу Електриног комплекса. С тим у вези Љиљана Пешикан-Љуштановић закључује да „Ката од сина очекује да јој надокнади пропуштено” (в. Пешикан-Љуштановић, 2008: 29). Када се Стојан,

²⁷³ Ката и Тодора налазе се у истој ситуацији. Обе јунакиње су у браку у којем су статусно подређене. Поред тога, мужеви су им одсутни и повремено за време празника долазе кући, због чега неминовно долази до трансформације родних улога, а све грешке деце приписују се њима.

болестан од заноса према Коштани, отеран од оца из Магдине и Маркове куће, врати кући, он показује бес и срџбу према мајци. И Митка, попут Стојана, у једном тренутку кори своју покојну мајку што га није родила првог, јер тада брат не би могао управљати његовим животом. Имајући у виду однос према мајци, Стојан и Митка се могу довести у везу – обојица проклињу мајке што су их родиле тако несрећне²⁷⁴.

Колико пажње Станковић посвећује односу мајке према сину, исто тако занемарује однос мајке према ћерки. Оне се готово све време мимоилазе – први пут када долази хаџи Тома, други пут када се Стојан буди у кући. Оног трена када једна ступи на сцену, друга са ње силази. Заједно се појављују само у свести Коштаниној када одбија Стојана, а и тада их она не именује: „Зар да се не мрднем, из собе не изађем, већ само ту да седим, ћутим, гледам у месечину... А ноћ дубока, месечина иде, греје, удара у чело, главу... пали... Шта онда? (Одлучно): Ох, нећу! Убиј ме! Нећу! Ево, убиј!” (Станковић, 2008: 208).

Страх од хаџијске куће изазвана је судбином жена које су спутане услед закона патријархалне заједнице. Коштана не може себе да замисли у улози Кате и Стане, те она радије бира да гине, вене и полако умире на мокрој земљи и голом камену. Наглашавање голе земље и мокрог камена указује на то да се њена везаност за природу наставља и након удаје за Асана (в. Пешикан-Љуштановић, 2008). Са друге стране, њено кретање у браку са Стојаном ограничило би се на простор собе и на месечину, која би је, као и Катку приликом клетве, обасјавала и још више истицала њену несрећу.

Ката је у великој мери пресудила Коштани и одредила њен живот, не само изрицањем клетве, него и властитим положајем и сопственом несрећом. Са друге стране, Коштанина судбина условљена је у великој мери понашањем њене мајке. Салче, иако наизглед периферни лик, веома је значајна за разумевање Коштаниног лика. Оно што је за Катку Стојан, то је за Салче Коштана. Иако је Митка назива „старом ђидијом” (в. Станковић, 2008: 188), тешко да би се у тексту могло наћи

²⁷⁴ Детаљно у поглављу „Пробуђена, оживљена и сублимирана сексуалност мушких ликова у *Коштани*”.

нешто што би доказало њене реално старе године – све о њеним годинама и изгледу сазнаје се из Миткине перспективе. Када Митка жали за младошћу, он истовремено жали и за прошлошћу и некадашњом лепотом Салчета. Салче је сведок његове некадашње снаге и моћи. Кроз свој неуспех, неоствареност и немоћ он посматра и Салче: „Ће те закољем, само да те не гледам тако стару и збрчану” (Станковић, 2008: 188). Он Салче назива вештицом у више наврата када она не дозвољава Коштани да игра без минтана:

Ти ли мори, вештице не даваш! Овамо ти! Овам! Ти ћеш да ми играш и да бајеш!
С’г те сву на паран-парче исеко! Ти ћеш, старке, по јатаган да ми играш и да
бајеш, као вештица у некрстени дни што на снег и месечину игра. И ти ћеш такој!
Овамо ти! Овамо, вештице, овамо коске старе да ти растресем (Станковић, 2008:
191).

Заповедни тон којим се Митка обраћа Салчету није само показатељ односа мушкарца према жени у патријархалној култури. У овом односу препознаје се однос човека који припада центру културе према жени која се налази на маргини исте. Поред тога, то је однос белог мушкарца према црној жени. Ипак, Митка више од свих осталих остварује блискост са „другим”. С тим у вези, Војислав Ђурић, бавећи се односом Коштана и мушких ликова у драми, Митку издваја као неког ко је пријатељски наклоњен према њеном народу и ко „не мрзи њене саплеменике”, штавише, он их назива „браћо моја” (в. Ђурић, 2010: 165). На основу Миткиних речи упућених Салчету, закључује се да Салче није изгубила своје „женске моћи”. Иако јој се приписује епитет вештице, она ће да му игра, чиме су потврђени њена живост, енергија и сексуална моћ. Када су питању животна енергије и телесна снага, Салче је супротност Кати која је представљена као апсолутно асексуална. Оне су сличне само када се посматра њихов однос према деци – Коштана је срећа и радост за Салче, као што је Стојан за Катку. Кроз Коштану Салче проживљава сопствену младост. Она је та која је научила Коштану песми и игри. Када Арса долази и тера Гркљана, он Салче криви због тога што је Коштана постала таква каква јесте; кори је и назива је вештицом. Вештицом су је назвали и Митка, и Арса и Гркљан – сва тројица у различитим контекстима, из чега се види да је и Салче

жртва времена и средине у којој се родила и у којој живи. Свесна је она да ће и њена ћерка, Коштана јој, бити осуђена на исту судбу и да ће њој „суђенице досудити”. Зна то Салче много пре него што Митка то изговори. Када јој Арса изрекне да ће удати Коштану, она му говори да је Коштана млада, неспремна за мужа и брак. Зна Салче да брак за Коштану значи кидање везе са игром, песмом, са младошћу и срећом. Зна она да ће се тим браком покидати све везе између ње и Коштане. Њена туга кулминира у сцени у којој чупа недра, косу и лице. Нису мајци довољне речи да искаже тугу због судбине своје ћерке, она осећа потребу за самоповређивањем. Кроз Коштанину удају и она се растаје са срећом, радошћу, игром, а и она је још увек млада. Није изненађујуће што се драма завршава расанком мајке и ћерке, при чему Салче остаје онесвешћена. На овај начин се завршава животна драма главне јунакиње, све оно што јој је чинило живот, што је било њен покретач. Све то – и песму, и игру, и страст, и снагу и телесност – Коштана је добила од своје мајке.

4. Тодора као огледало у којем се Софка огледа²⁷⁵

У психоанализи многи поремећаји личности доводе се у везу са ликом мајке који има кључну улогу у детињем животу. Јунг мајку сврстава међу архетипе, а доживљај њеног лика у најранијем детињству сврстава у домен несвесног. Наиме, мајка је доживљај аниме (женског принципа), а њена природа је амбивалентна – позитивна и негативна. Позитивна страна архетипа мајке везује се за осећај блискости, повезаности, љубави и бриге. Деструктивност архетипа мајке одражава се кроз посесивност, нагон за уништењем, тајанственост, мрачност и др. (в. Јунг, 2003: 93- 94).

Без Тодоре у Софкиној близини, карактеризација Софкиног лика не би била потпуна. Тодорино присуство обележава Софкин живот од рођења (у роману од првих сећања на детињство), па све до удаје и преласка у другу кућу. Тада Тодорину

²⁷⁵ Ово поглавље допуњена је верзија истоименог поглавља мастер рада „Еротски елементи у роману *Нечиста крв* Борисава Станковића” (в. Николић, 2015: 17- 25).

улогу преузима свекрва Стана, чиме се дугорочно обезбеђује мајчино присуство. На крају романа и Софка је мајка, али неостварена, лоша мајка. Тодорин повлашћен статус у роману потврђен је чињеницом да у појединим сценама она преузима Софкину улогу „рефлектора”, односно Софкина перспектива бива замењена њеном перспективом. Новица Петковић указује на Софкину свест о породици и бригу око рода, што је посебно наглашено у односу мајке и ћерке које се у појединим сегментима толико сажимају да се „огледалски рефлектују” (в. Петковић, 1988: 139). Мајка и ћерка воде неми дијалог. У мајчиним поступцима, гестикулацији и понашању Софка ишчитава своју судбину и судбину куће²⁷⁶.

У Софкином инфантилном доживљају света најважнија је фигура мајке, што и није необично има ли се у виду одсуство очинске фигуре. И када помиње оца, она сећања евоцира кроз мајчину перспективу, са израженом свешћу да је мајка подређена оцу. Тодорина подређеност не темељи се на кодексу обичајне норме, нити на породичној релацији муж-жена у 19. веку. Наиме, проблем њиховог односа је доста комплекснији јер је подређеност мушком принципу код Тодоре праћена социјалном, односно материјалном униженошћу – она потиче из сиромашне породице, у чему треба тражити и узроке породичне пропасти.

Још као дете Софка увиђа колики је њена улога у односу оца и мајке и схвата да је она та која их зближава, јер отац долази кући због ње, а не због мајке. Мајка јој за узврат показује захвалност, не кроз речи, него кроз гестове: „Не би могла Софке да се нагрли и да је се наљуби, јер ето њој, своје детету, Софки, има да заблагодари, што јој се опет вратио, он, њен муж, и његова љубав” (Станковић, 1962: 31).

Иако ни у једном трену Тодора не испољава незадовољство, оно се све време разоткрива кроз изједначавање са кућом. Тај осећај ће пренети и на Софку, с тим да је природа везе различита – док је Тодорина везаност за кућу последица личног незадовољства, за Софку је везаност за кућу у знаку хаџијског поноса и

²⁷⁶ Још једно модернистичко обележје романа *Нечиста крв* је чињеница да се једна јунакиња прати кроз свест друге јунакиње. О овом односу пише Новица Петковић: „На Тодорину свест ми махом гледамо из Софкине свести, јер се по правилу у овој другој одражава прва; често се међутим одражавање удваја, што оставља утисак као да се ћерка и мајка међусобно проверавају, испитују” (Петковић, 1988: 139).

узвишености. Психички хермафродизам Станковићевих јунака често је везан за инверзију породичних улога. У роману *Нечиста крв* Софка и Тодора преузимају мушку улогу, при чему највећи терет пада на Тодору која постаје стуб породице. Исту улогу Софка ће добити у новој кући након Маркове смрти.

Тодору и Софку повезује изузетна лепота. Карактеризација лика обе јунакиње извршена је кроз приказ физичког изгледа. Тодорин опис писац даје кроз сусрет са слугом Арнаутином²⁷⁷:

... матер, која мада је била превалила четрдесету, ипак је још изгледала млада и свежа. Око јој још топло, коса јој се још као зифт црни и светли. Истина, има мало бора око очију и уста, али се оне и не познају, већ се неосетно губе у свежини облог јој и као млеко, тако белог и нежног лица. И кад је овако лепа у свакидашњем оделу, каква ли је кад је обучена! (Станковић, 1962: 58).

Пре удаје, Тодорин физички опис у знаку је одсуства еротичности:

Била више мушко него женско. Вижљаста, сува и црномањаста. И нико се није могао надати да ће из ње каква лепота изаћи. Али не преварило то њега, ефенди-Миту. Чим је такву видео, одмах, знајући у какву ће се лепотицу доцније развити, на изненађење и чудо свима, а највише на уштрб дотадање своје гордости и господства, узео је за жену. И заиста, није се преварио. Као из воде, после годину дана удадбе, Тодора се развила и пролепшала у праву лепоту (Станковић, 1962: 62).

Када се упореде Тодорин и Софкин изглед у младости, јасно је да Софка, за разлику од Тодоре која трансформацију доживљава након удаје, пуноћу страсти, врхунац еротичности, заводљивости, страствености и лепоте доживљава у девојачкој кући. Незаводљивост и мушкобањаста изглед издвајају Тодору од сестара. Лепота коју стиче уласком у брак не утиче на њеног мужа – он наставља са животом какав је водио пре женидбе, а жену оставља са својим родитељима. За породицу се почиње везивати у најранијем периоду Софкиног детињства. Због таквог односа међу родитељима и своје посредничке улоге у Софки се јавља сумња

²⁷⁷ Тодорин опис није дат кроз перспективу Арнаутина, како се привидно стиче утисак, него је реч о Софкином доживљају ситуације. Заправо, Софка посматра мајку кроз Арнаутинове очи, односно она мисли да Арнаутин тако види мајку.

да је љубав коју јој мајка пружа рефлекс љубави према оцу. Оправдано је поставити питање да ли је Софки мањкало мајчине нежности и пажње у данима очеве одсутности и да ли у том емоционалном недостатку треба тражити разлоге њеног удвајања.

О очевом и мајчином интимном животу нема много помена, а и када се о томе говори, дата је Софкина перспектива²⁷⁸. Колико јој је тај однос још као детету битан види се у сцени у којој Софка, док се прави да спава, посматра размену нежности међу родитељима: „Доцније, кад би мислио да је Софка већ заспала, долазио би и он горе са још непопијеним вином у стаклету и продужавао песму, матер метао на крило, расплитавао јој косе и једнако певајући грлио би је и љубио у лице и уста” (Станковић, 1962: 40).

Софка је тајни посматрач „љубавне игре” међу родитељима. У инфантилном доживљају интимизираниг односа у средишту пажње налази се мајка која је у наведеној сцени сексуални објекат. Софка ужива док гледа родитеље јер су то ретки тренуци мајчине среће, чиме се потврђује да је Софка осталим данима мајку доживљавала као несрећницу.

Када ефенди Мита након дужег одсуства дође кући, његов долазак наговештава дестабилизацију постојећег поретка. Софка у почетку мисли да ће отац продати кућу, чиме ће се решити њихови проблеми. Софка за своју удају сазнаје у недоба, док слуша свађу мајке и оца. Она одлази код тетке ужаснута, неспремна на то што ју је задесило. Тодорин ужас, плач и запрепашћење пројектовали су се на Софку. Разлог Тодориног плача јесте саживљеност са ћеркином судбином јер ће Софка, која је пројекција ње саме, на својим плећима носити терет породичне пропасти. С друге стране, у Тодорином плачу може се препознати и плач над сопственим животом јер са Софкином удајом она губи једину везу са ефенди Митом. Њена покорност и наклоност према мужу не јењавају ни у тренуцима када се одлучује о животу њене ћерке. Тодора није „делатна мајка”

²⁷⁸ Софкина сећања на најраније детињство супротстављена су Фројдовој теорији о инфантилном заборављању (в. Фројд, 1973: 51), јер се Софка сећа не само заједничких тренутака, него и појединости везаних за оца. Детаљно у поглављу „Инцест као вид табуизирание сексуалности у роману *Нечиста крв*”.

која штити ћерку²⁷⁹, већ у први план ставља мужа и апсолутно му се покорава, што јој замерају и сестре: „Уста немаш, језик имаш. Што му ти не говориш? Него – муж ти је! Само он, слатки муж, да је код тебе, па све друго нека иде!” (Станковић, 1962: 83). Ове реч потврда су Софкиног осећаја од детињства да је мајка заправо воли само због оца и да мајка све чини зарад очеве љубави. Тодора показује спремност да жртвује све, па и Софку, како би уздигла себе у ефенди Митиним очима. Све њено дејствовање долази из потребе да се покаже достојном ефенди Митине куће и његовог имена. Тодора ће у још једној сцени показати да јој је ефенди Мита битнији од Софке. Док Софка силази низ степенице након што се супротставила оцу, Тодора пролази поред Софке не примећујући је и одлази код мужа. Тај тренутак је тренутак Софкиног освешћења и почетак њеног пада. Када Софка сазна да ће је удати, она од Тодоре тражи одговор зашто се то њој дешава. Тодора, помирљива са судбином, изражава тежину своје ситуације:

Иди, иди, чедо! Ох, зар не знаш шта је? То је. Судбина зар? А знала сам ја да од њега шта друго, добро какво и не може бити. Знаш већ сада шта је. И бар ти ме, Софке, не мучи. Зашто, моје је и овако много. Ох! (Станковић, 1962: 90).

(...)

Не знам чедо! Не знам, не питај ме. Само то: свршено је. Ено, он тамо горе бесни! Не смем на очи да му изађем. Ох, црна ја! (Станковић, 1962: 91).

Оно што је судбинско јаче је од сваког појединца²⁸⁰. Тодора не покушава да на било који начин заштити Софку, већ је препушта судбини. Тиме што у коначној верзији романа изоставља Тодорину супротстављање ефенди Мити након сазнања да ће удати Софку, Станковић Тодору апсолутно пасивизира. То се додатно наглашава наведеном сценом у којој се сестре љуте на њу јер нема храбрости да „одвеже језик” и каже све што мисли. Тодора дефинитивно није Софкина

²⁷⁹ Светлана Томић у студији *Реализам и стварност – Нова тумачења прозе српског реализма из родне перспективе* посебно место даје ретком типу мајки које су истовремено и делатне жене: „Пошто ове мајке фигуришу и као супруге, овај тип истовремено представља и делатну жену, која се опире мужевљевој власти, моћи и контроли, која своје кћерке и синове воли и штити. Због тога ове мајке делају супротно мужевљевим наредбама и забранама” (Томић, 2014: 91).

²⁸⁰ На овој филозофији почива већина Станковићевих дела која проблематизују конфликт личног и колективног, о чему је било речи, а што ће бити предмет даље анализе.

заштитница. Новица Петковић истиче како је потреба младих девојака за мајчином фигуром хиперболисана у граничном простору у којем су изложене различитим опасностима: „И као што то бива при човековом суочавању са граничном, самртном опасношћу, она тражи мајчино крило и недра – да се врати првом извору милости и заштите” (Петковић, 1988: 81). У лиминалном простору Софки је потребнија мајка као ослонац него простор куће, али мајке нема. Светлана Томић у Тодориним поступцима препознаје себичност: „Код Тоде, Софкине мајке, Станковић потенцира себичне карактерне црте, јер она пристаје да трпи патње, бол и понижења како би очувала формалне ознаке свог брака, не размишљајући о несрећној будућности своје кћерке” (Томић, 2014: 205).

Поставља се питање може ли се оправдање за раскид веза са мајком након удаје тражити у чињеници да ју је мајка издала и да није ни покушала да је заштити. Јасно је да је веза Софке и мајке комплексна, али њихова везаност се доводи у питање јер се на основу Тодориних поступака закључује да јој је више стало до ефенди Мите него до ћерке, што је условљено статусном подређеношћу, али и неутољивом потребом за њим, о чему ће бити речи у даљем тексту.

4.1 Неутољива глад за мушким у роману *Нечиста крв*

Ефенди Митини доласци кући смањују се са доласком рата и Софкиним одрастањем. Тада сва одговорност око куће, око вођења домаћинства, финансија и Софкиног васпитања падају на Тодору. Она је још од доласка у хаџи Трифунову кућу емоционално неиспуњена јер је муж занемарује и оставља са родитељима. Своје незадовољство не показује пред ефенди Митом и сваки пут када он „сврати” кући на све начине се труди да му удовољи и да му покаже да није погрешно што је баш њу узео за жену. Ипак, сав труд јој не помаже, јер не успева да га задржи поред себе.

Оно што Тодору маркира, поред мимикрије пред светом, јесте „неутољива глад” за мушком фигуром²⁸¹. Због таквог понашања Софка је, иако осећа велику љубав према мајци и саживљена је са њом, неповерљива према Тодори²⁸². Зна Софка да јој мајка купује хаљине како би Софка мислила да отац није заборавио на њих. Тодора се све време упиње да надомести очинску фигуру и убеди Софку да су његова љубав и пажња и даље ту иако је он физички одсутан. Њена намера није да само увери Софку да је све као и раније, него и остатак света, јер ефенди Митино одсуство указује на поремећај породичних односа у чему препознаје властити неуспех. Софкину личност, понашање и судбину одредиће чињеница да је расла без оца. Отац је ту све време, али само привидно у служби имена које јој обезбеђује социјални положај, што опет није његова заслуга, већ хаџи Трифунова. Софкина потреба за мушкарцем који је страствено, дивље узима није искључиво узрокована сексуалном зрелошћу, већ и њеним угледањем на Тодору. Као што је већ наведено, Софка као девојчица примећује промене у мајчином понашању након дана проведених у љубави са ефенди Митом, на основу чега закључује да је мајци потребан отац не би ли била срећна. Тодори недостаје мушка фигура, а празнину коју осећа рефлектује на кућу. Свесна да такав, њој једнак, не постоји, Софка своју сексуалну енергију усмерава ка себи. Оправдано је поставити питање зашто и она као све девојке не живи у заблуди да ће наћи идеалног мужа. Потенцијални одговор може се тражити у односу са мајком, као и у односу према пореклу, јер она није било чија, него је баш Софка ефенди Митина²⁸³. Софкино тело одређено је именом²⁸⁴, а „имати име значи добити свој положај у Символочком, у

²⁸¹ Детаљно у поглављу „Сукоб тела и друштвеног тела у циљу потврђивања женског идентитета (Софка и Коштана)”.

²⁸² Тодора пред светом себе, кућу, и њу, Софку, приказује у сјају старе славе иако су финансијски пропали. У сваком тренутку она потискује своје емоције и скрива крах, налазећи у материјалној пропасти властити удео и сопствени неуспех.

²⁸³ Реч је искључиво о њеној перспективи и њеном доживљају властитог положаја, о чему ће бити речи у даљем тексту.

²⁸⁴ Сања Златановић пише о имену у контексту свадбеног обреда:

„Млада мења део свог имена који означава припадност роду, породицу, територију (кућу, село или крај) и улази у низ нових односа и улога – супруге, снахе, домаћице, итд. Она и младожења ступају у категорију социјално зрелих припадника заједнице” (Златановић, 2003: 25).

Јасно је да Софкину нову заједницу изнад свега одређују Томчина неспремност за иницијацију – он није дорастао новој улози, нити је сексуално способан.

идеализованом подручју сродства, скупу односа који су структурирани казнама и табуима, и који управљају закон оца и забрана родоскрвнућа” (в. Батлер, 2001: 100). Одсуство оца даје Софки простор за идеализацију његовог лика, а однос других према њему, из њене перспективе, даје печат таквој идеализацији и оправдава је у реалном свету. У Софки нема мира јер Тодора свој немир пројектује на њу. Мајчин страх да би отац могао заувек отићи и оставити их преноси се и на Софку, при чему Софка више гледа на мајку него на себе. Она чини многе ствари из обзира према мајци – иде у цркву ради матере; удешава се за Ускрс не би ли својим изгледом одушевила и умирила мајку; пристаје да буде спона између мајке и оца, свесна колико то мајци значи; на крају пристаје да се уда због мајке.

Имајући Тодору за узор, Софка није могла да машта о брачној срећи, због чега себе у будућности не види као срећну и остварену жену. Такав однос према будућности Софка сматра својом предношћу јер друге жене живе у заблуди. Софка слуги да ће, као и мајка јој, остати заточена у властитој телесности коју ће вечно прикривати како други не би допрли до њених најинтимнијих осећања. И онда када се појаве у Софкином животу, мушкарци су весници несреће – отац јој доноси вест о њеној удаји зарад очувања породичног имена; свекар Марко је не узима за сина, него за себе; муж Томча испољава агресивност над њом.

Утемељивач модерног рационализма, Декарт, поставља опозицију између мушкарца и жене, при чему мушкарца везује за културу, док жена припада сфери природе. На то учење се ослања Шери Ортнер у есеју „Жена спрема мушкарца као природа спрема културу” у којем пише о женином међуположају, при чему има у виду женину улогу у примарној социјализацији детета до одређене старосне доби након чега бригу о социјализацији мушког детета преузима отац. За разлику од мушке деце, ћерке остају везане за простор куће под надзором мајке. Оне се угледају на мајку све до потпуне идентификације²⁸⁵ са њом. Из свега наведеног изводи се закључак да социјализација женског детета никада не може бити

²⁸⁵ Фројд идентификацију дефинише као „поистовећивање једног Ја с неким туђим, услед чега се ово прво Ја у извесном погледу понаша као оно друго, подражава га, уноси га такорећи у себе. (...) Идентификација је врло важан облик везивања за другу особу, вероватно најпрвобитнији, а није исто што је и избор објекта” (Фројд, 2006: 372).

остварена до краја (в. Ортнер, 2003: 146-177). У роману *Нечиста крв* Софкин пример није једини који потврђује примену наведеног обрасца²⁸⁶, јер и у Марковој кући постоји одсуство мушких ликова. Томча од раног детињства прати Марка, због чега Стана пати²⁸⁷. Међутим, и њој недостају супружанска пажња и нежност, што посебно долази до изражаја у сцени када је Марко помилује по коси, где се на основу њене реакције може закључити да није навикнута на такав вид пажње²⁸⁸. Непосредно после свадбеног ритуала Софкин нови дом остаје без главе породице, а кућа дефинитивно остаје без домаћина. Ту улогу преузима Софка, јер Стана није способна. Софка, по угледу на своју мајку, успева да уреди кућу. Њена „глад“ за мушкарцем усмерава се ка Томчи. У једном тренутку стиче се утисак да је Томчина незрелост предност. Наиме, Софки се даје могућност да обликује мушкарца по потреби властитих жеља, што и чини, јер јој је Томча на самом почетку веома покоран и слуша је. То ће се променити са ефенди Митиним доласком по новац од њене продаје. Од тог тренутка Томча се дистанцира од куће, а Софка остаје сама, неспособна да брине о било чему.

Док је потреба за мушкарцем код Стане и Тодоре потиснута, код Софке је она уочљива и доводи се у везу са израженом сексуалношћу, чулношћу, телесношћу и немиром. Станина и Тодорина сексуалност скрајнуте су на маргину услед специфичне улоге у породичном животу. Има ли се у виду да обе жене не припадају социјалном статусу куће у којој су, Станин и Тодорин положај је изједначен. Тодора се све време труди да потврди свој статус у хаџијској породици, док се Стана труди да се адаптира у новонасталим околностима и варошкој средини којој не припада. У тој вароши она ипак није препуштена сама себи, што је њена предност у односу на остале женскиње у делу. Наиме, она има свог заштитника и пратиоца Арсу који

²⁸⁶ И Магду, слушкиња у хаџи Трифуновој кући, радују доласци сина, али и ефенди Мите. То су ретки тренуци мушког присуства.

²⁸⁷ Она испољава чежњу за сином јер је од његовог раног детињства одвојена од њега. Посебан однос мајке према мушком детету засењује чињеницу да и у њеном дому, као и дому Тодорином, нема мушкарца. И док Тодора све време чезне за ефенди Митиним присуством, Стана пати због дистанцираности од Томче.

²⁸⁸ Стана је више узбуђена због тога што Марко разговара са њом и показује јој нежност него због тога што је постала свекрва.

води рачуна о њеном држању у варошком свету, облачењу и понашању²⁸⁹. Арса ће бити уз Стану све до Маркове смрти. Његова улога у Станином животу је битна јер је она несамостална, што се не може рећи ни за Тодору, а ни за Софку, које потискивањем потребе за мушким потврђују своју женску снагу.

4.2 Свекрва као замена за мајку

До преображаја у Софкином животу долази одмах након силаска у „доњи крај”. Прелазак из једне куће у другу праћен је наглим кидањем веза са мајком и успостављањем присног односа са Станом, Томчином мајком²⁹⁰. Стана се први пут појављује у роману након уговорене свадбе. Марко долази у кући са вешћу да им у кућу долази снаха и то не било која, већ Софка, унука хаџи Трифунова. То је уједно први пут у роману да се не помиње Софка као кћи ефенди Митина, већ као унука хаџи Трифунова, чиме се акценат ставља на Софкино порекло. Стана у почетку не верује у истинитост Маркових речи, али посматрајући га како чизмама утапкава сламу испод ћилима, увиђа да ће заиста добити нову снаху²⁹¹. Оправдање за њену неверицу налази се у чињеници да је она мајка малолетног дванаестогодишњег дечака, али и у њеном страху од онога што ће уследити. Поново Станковић наглашава интуитивност која је везана за жену²⁹².

²⁸⁹ „И да јој није било још тога Арсе ко зна шта би било од ње, онако саме. Он јој је био све, и село и варош” (Станковић, 1962: 33).

Слуга Арса помаже јој око облачења:

„Силом доносећи јој хаљине, гонио ју је да се облачи. Нарочито је пазио да, по обичају свом, не веже и обеси о појас онај сељачки ножић са неким старим зарђалим кључићима” (Станковић, 1962: 107).

²⁹⁰ У контексту промене статуса, али и статуса оних који су у вези са младом, пише Сања Златановић:

„Ритуални поступци усмерени су превасходно на то да младу преведу из једног статуса у други, али променом њеног статуса мења се и статус оних који су са њом у односним везама” (Златановић, 2003: 25).

Ипак, у Софкином случају се кидају све везе са мајком што није довољно мотивисано.

²⁹¹ Мотив ногу које се угибају у тепих јавља се и у Софкином инфантилном доживљају оца.

²⁹² Док се за мушкарце најчешће везује рацио, жене су одређене специфичном интуитивношћу.

Софкин долазак у нови дом праћен је Станиним сузама: „И тамо у кујни, да ли од радости среће или ко зна због чега, бризну у плач” (Станковић, 1962: 107). Она и свадбену поворку дочекује уплакана:

Стана их, једва се држећи на ногама, бришући сузе, а једнако осврћући се и кријући се да је толики свет, који одједном испуни двориште, не види и не спази како плаче – дочека у кујни. Марко кад је виде тако смушену, не само што се, по обичају не наљути и не зграну се на њу него смејући јој се, као да је изведе из забуне, поче је дирати:

–Не плачи, бабо! Да ти није жао што си постала баба? (Станковић, 1962: 107).

На основу наведеног, закључује се да Стана није навикнута на нежност од стране мужа. И док јој у неку руку у тим тренуцима такав однос прија, она иза њега наслућује оно страшније – слуги Стана да је Марко ипак довео Софку у кућу за себе, а не за њиховог сина. Неоходно је истаћи и то да Марко Стану назива бабом – за њега она је целог живота баба, што се потврђује на основу описа њеног физичког изгледа: „А Стана, како први пут дошла овамо, у кућу, таква и остала. Већ је била стара. Сува, бледих очију, бледа, кошчата и са маљама на лицу од старости” (Станковић, 1962: 112). Станин опис осликава њену судбину и попут огледала показује њен живот уз Марка. Наглашено бледило указује на чистоту, али и на измученост, жртву и патњу, која је дугорочна и мучна, о чему пише Љиљана Пешикан Љуштановић (в. Пешикан Љуштановић, 2008). Станина љубав према Томчи водиља је у њеном животу. Долазак снахе истовремено означава могућност успостављања ближе везе са сином, која је покидана Марковим деловањем. Она примећује Марков утицај на младог Томчу – Томча постаје очева слика:

И тако она никад сина да се нагледа, никад да може макар ноћу, у спавању, да га изљуби. А и он, дечко, па већ као отац. Нема још дванаест година, а већ почео нож да носи и са два појаса да се опасује, и да се на њу издире, заповеда јој и никако јој не да да је много љуби и милује (Станковић, 1962: 112).

Станина љубав двосмерно је блокирана – она се не остварује ни као жена ни као мајка. Софка се јавља као потенцијални објект ка којем Стана може испољити своју емоцију. Нагло прекидање Софкине везе са мајком праћено је брзим

успостављањем присног односа са Станом, што може бити узроковано трагичном Марковом смрћу, али и емпатијом коју Станина осећа према Софки. У новој средини модел на који Софка почиње да се угледа више није њена мајка Тодора, него свекрва. Упоредном анализом двају жена које прате Софку долази се до закључка да су оне апсолутно другачије. И док је једна културна, префињена и еманципована хаџијска жена спремна на све да сачува углед куће, друга се осећа залуталом у новој средини и себе налази једино на селу. Стана је „истрошена” жена. Иза њеног скупоценог одела вире истрошене, дугачке, дебеле кошуље. Она се забрађује простом шамијом. Уместо у опанцима и боса, она по кући хода у папучама и вуненим белим чарапама. Њено одело слика је њене личности због чега је карактеризацију њеног лика оправдано, између осталог, темељити на одећи. Својом душом она је остала у Пчињи и понаша се као да живи на селу. Са друге стране, Тодора својим држањем, одевањем и понашањем и даље одаје утисак представнице богаташке куће у којој владају благостање и богатство. Обе су приморане да се пред светом представљају у издању које није у складу са њиховом ситуацијом, њиховим осећањима. Стана се према Софки поставља заштитнички јер она у Софки препознаје себе²⁹³. Када Стана одлази Марку да разговара са њим, свесна да он жели да испоштује пчињски обичај при којем свекар води снаху у ложницу пре сина, Софкина судбина налази се у свекрвиним рукама. Док је Марко прекорева и тражи јој да му каже да ли је и она била са својим свекром, његовим оцем, Софка размишља како њен живот зависи од Станиног одговора: „И Софка је осећала да од тог њенога признања – и то не да она каже, потврди, него да он то само осети у њеном гласу, забуни, у каквом усклику – зависи све” (Станковић, 1962: 163). У роману није дат одговор на то питање и читалац до краја не сазнаје да ли је Стана прву ноћ свог брака провела у ложници са свекром²⁹⁴. Она само цвили и кука: „Човече!... Човече! Тути, убиће те господ!... Куку! Зар свекар...! Зини, земљо, да сви пропаднемо! Куку, шта доживех! Куку! Господе боже, господе!” (Станковић, 1962: 163). Након јаког ударца, расправа између Стане и Марка завршава се

²⁹³ За разлику од Тодоре којој је муж испред свих, Стана штити Софку, због чега се може говорити о приснијој вези свекрве и снајке. Стана постаје мајка-заштитница за снаху.

²⁹⁴ Детаљно у поглављу „Инцест као вид табуизиране сексуалности у роману *Нечиста крв*”.

Арсином реченицом: „Уби газда газдарицу!“ Софка тада постаје свесна да је Марко спреман на све, чак и да крв пролије, само да би је имао. Проливена крв биће његова. Вест о Марковој смрти Стана прима у неверици и она изговара: „Немојте ме, бре, људи!“ (Станковић, 1962: 168). У тим речима садржан је њен последњи крик одбране од Марковог убице, од гласника, Софке, целог света, то је вапај очајне жене која је скрхана до граница немоћи. Посете и близина људи који долазе да је сажаљевају уништавају је у потпуности. Након Маркове смрти Стана показује страх и утученост. Она није способна да се избори са варошком средином у којој се обрела. Поред тога, није довољно јака да би могла преузети бригу о породици и кући, што је контраст у односу на Тодору која ни у једном трену за време ефенди Митиног одсуства не открива своје муке и вешто се носи са ситуацијом у којој се наша. Стана све препушта Софки. Није тешко наслутити да Софка неће имати проблема када је ова улога у питању јер је пред собом током целог детињства имала мајку као узор. Софка постаје Станин ослонац. Станино поверење и наклоност обезбеђују јој деловање на спољашњем плану – она мења изглед куће и прилагођава га себи. У Станином дому по први пут присутни су срећа и благостање. Гледајући Софку и Томчу, она не може да суздржи емоције; плаче од радости и среће јер примећује колико се њихов живот разликује од живота који је она имала поред Марка. Када дође до расула у њиховом дому, она стаје у Софкину одбрану јер жели да се Софка спасе када она није успела. Саветује Софку да оде од Томче, да га остави, али њене речи немају велики утицај. Софка као да жели да сноси грех који дели са својом породицом, а који се свалио једино на њу. Стана страхује да ће Софка једног дана постати као она, што ће се и остварити. Гледајући Софкине муке, Стана осећа гадост према мушком роду јер су они узрочници њене духовне смрти. Она умире као жена, а свака могућност да буде срећна ускраћена је деловањем мушкараца, између осталих и њеног сина: „Ох, проклети! И само то. Ни ко проклет! Да ли цео свет или само они мушки: И Софкин отац, и њен муж, покојни Марко, па сада и овај њен син Томча“ (Станковић, 1962: 186). Тако ће Стана патити све до смрти. А онда ће иза себе оставити наследницу своје патње – Софку Томчину.

5. Обесправљеност газда Младенове и гос'н Тасине мајке

У Младеновој породици зна се хијерархија која се беспоговорно поштује. У тој хијерархији Младенова мајка Ката налази се на последњем месту и за све мора да консултује друге²⁹⁵. Иако има апсолутно подређен положај, мајка осећа велику захвалност према баби јер ју је приметила и издвојила од осталих сестара:

И мати, не само да се у томе осећала понижена, да је то вређало, но, као увек, била благодарна, јер она, баба, једном засвагда учинила је нешто за њу због чега ће је целог живота поштовати и до гроба јој бити благодарна. А то је било што је она, баба, била та која је њу запазила и од свих сестара, баш њу, најмлађу и последњу, казала оцу Младеновом да узме за жену (Станковић, 2009: 6).

Мајка је рано остала без мајке и у својој девојачкој кући била је као слушкиња. Док су њене сестре излазиле, она је била везана искључиво за простор унутрашњости²⁹⁶, тако да њој не смета бабина доминантност у кући. Њено деловање везано је искључиво за доњи, изоловани део куће у којем не остварује контакт ни са ким. Однос који Младенова мајка Ката има према осталим укућанима експлицитно представља хијерархијску лествицу у којој је на првом месту баба, онда муж, а потом Младен:

Њој је само било до тога да су: њоме у кући сви задовољни, да вечито ради и да је сва срећна свакоме од њих да угоди. Прво баби, па онда мужу своме, оцу Младеновом па чак и њему, сину, Младену. Она према њему, Младену, не само да се није осећала старија од њега, као мати, још мање равна њему, него чак и млађа, нижа од њега. Њега и мужа, оца му, заједно у један ред стављала, у старије, веће од себе, као домаћине кућне (Станковић, 2009: 7).

Младен је од детињства ауторитет за своју мајку што у њему несумњиво изазива специфичан, амбивалентан, однос према женама јер, са једне стране, има доминантну бабу, а са друге стране, апсолутно подређену мајку којој треба дозвола

²⁹⁵ Она мора да пита бабу шта да кува, шта да обуче, шта сме да посуди из куће... Када комшиницама нешто треба за позајмицу, чешће питају Младена него Катy.

²⁹⁶ Ово није неуобичајено јер патријархална култура јасно прави дистинкцију између простора у којем делују жене (простор куће) и простора у којем делују мушкарци (спољашњи простор).

за све. Он примећује мајчину инфантилност, због чега је приморан да се понаша строго и озбиљно према њој трудећи се да на тај начин потврди своју зрелост. То је делимично условљено и њеним интуитивним страхом да би Младен, уколико би се њеном мужу нешто десило, рано постао домаћин. Анализом мајчиног односа према мужу и односа према сину долази се до закључка да нема велике разлике у опхођењу без обзира што је Младен дете. Мајка према Младену не испољава емоције и никада отворено не исказује љубав:

И никада она, као друге матере, да је смела са Младеном, као са сином, да се шали, још мање да га грли, љуби. Сву своју љубав преносила је на млађег. С њиме, па и то кријући се, да је ‘они’ не виде (баба, отац, и чак Младен) и не смеју јој се на те њене будалаштине, слабости, у потаји, кришом, млађег би брата грлила, љубила и расповијајући га, купајући га, шта ти не од лудости и љубави чинила (Станковић, 2009: 8)

Емоционална блокада према Младену у опозицији је са претераним изливом емоција према Милету, што ће у великој мери утицати на Милетов живот. За разлику од Младена, он ће се остварити као породични човек. Младен је због наметнутих околности живот подредио друштвеној улози. Најтеже што та улога захтева од њега јесте гушење ероса, што ће довести до трајне трансформације Младенове личности – постаје прек, суров, тежак; изгледа старије и осећа се старо и уморно. Потискивање ероса као животне енергије може се посматрати као траума. Трауматизација Младенове личности везана је за губитак оца²⁹⁷. У основи неиспољавања нежности према старијем сину налази се мајчина потреба да га припреми за улогу главе породице (*pater familias*). Мајка поставља границе нежности јер њен утицај на сина може бити негативан, што захтева поновно ослањање на Декартово учење о границама пола, при чему се истиче негативна страна мајчине блискости са сином. Анализирајући Младенов лик кроз призму специфично дистанцираног односа са мајком, Светлана Милашиновић поставља

²⁹⁷ Детаљно у поглављима „Газда Младен – прича о заробљеном мушкарцу” и „Газда Младен баба Станин(а) ЖРТВА”.

паралелу између Младена и Софке јер Софка, иако је од раног детињства „упућена” на мајку, не успоставља емоционалну блискост са њом:

Видели смо да се Младенов однос са мајком од најранијег детињства одвијао на извесној емотивној дистанци. Она није према њему смела да испољава осећања, јер је био првенац, те је била приморана да спутава своје мајчинске нагоне да би доследно испоштовала друштвене конвенције. Касније, када је Младен одрастао, више није имала простора да било шта поправи, те су целог живота остали странци. Софка, с друге стране, с обзиром на константно одсуство оца, од детињства је на неки начин била упућена на мајку. Њих две су биле заверенице у настојању да очувају привид о породичном благостању, али никада нису биле емотивно блиске (Милашиновић, 2015: 83).

Са друге стране, мајка је веома везана за млађег сина Мику и сву љубав усмерава ка њему. Тиме што се Мика први жени нарушена је хијерархија која се поштовала у патријархалној средини, а ред је био да се деца жене и удају по реду²⁹⁸. Након бабине смрти, осећај олакшања посебно је присутан код мајке, која по први пут преузима контролу над властитим животом. Статус удовице која је одгајила децу није променио њен положај, али бабина смрт јесте²⁹⁹. Радост коју мајка осећа везана је за њене наде да ће се Младен, када бабе више нема, ожени и основати

²⁹⁸ „Родитељи су строго водили рачуна о томе да њихова деца (и мушка и женска) улазе у брак по редоследу рађања. У ретким случајевима сестра је могла да ‘прежени’ (увек се користи израз ‘преженити’ без обзира на пол оног који ремети ред) старијег брата, али се на такав поступак није гледало благонаклоно. Онај који је прескочио ред утврђен рађањем, био је дужан да старијем брату или сестри да неку врсту материјалне надокнаде” (Злагановић, 2003: 40).

О овоме пише и Тихомир Ђорђевић у студији *Наши народни живот*:

„Старије се чељаде може преженити само по изузетку: када није за женидбу или удају, кад иде у калуђере или калуђерице, кад млађе не може да испусти добру прилику за женидбу или удају, или кад из буди којих разлога неће или не може да се жени или удаје. Но ма из каквих се разлога млађе чељаде женило или удавало мора тражити допуштење од старијега” (Ђорђевић, 1930: 40).

У контексту обичајне норме веома је значајан мајчин доживљај ситуације у којој је Миле „преженио” Младена. Наиме, Када Миле добије од Младена дозволу да се ожени, мајка испољава срећу што ће добити одмену

„Нане, мори, слатка! Што ћу, нане? Све моје другачке ето већ унуке имају. А ја шта ћу? Кад не од првога сина, а оно од овога да видим снаху, одмену” (Станковић, 2009: 47).

Ипак, она би више желела да се Младен оженио први, јер јој је то највећа жеља:

„Ох, камо да ми се он жени, од њега снаху да имам, од њега, место од овога, па мајка, где ступну, ногу да им целивам. Ох, слатко моје чедо, камо од њега мајка снаху да добије!” (Станковић, 2009: 47)

Мајка оплакује Младена зато што жени млађег уместо њега.

²⁹⁹ Чешће јој долазе другарице и жене из комшилука. У кући се осећа радост.

породицу³⁰⁰. Љут и бесан, Младен једне ноћи дозива мајку у своје горње одаје говорећи јој да неће да чује спомен о женидби, а камоли да му је неко предложи. Мајци је након овог лоше, готово полулуда иде око куће и плаче за Младеном: „Куку, куку, сине! Куку, чедо! Куку, мртво дете моје! Шта мајка дочека!” (Станковић, 2009: 58). Мајка за Младеном жали као што се жали за мртацем иако је он жив. Она у дијалогу са Младеном спознаје да је он „мртав” јер нема интересовање за жене нити жељу да се ожени и има породицу. У Младену нема ероса, он га је угушио, што је симболички дато кроз мајчин осећај да је мртав, али и кроз доминантно осећање старости. Он након те сцене са мајком избегава да силази доле како се не би суочавао са њеном кукњавом:

Није смео доле к њима да сиђе јер, бојао се, заборавиће се и чисто би је тукао, толико му она дође тешка, мрска са тим њеним нарицањем, кукњавом. Ко се надао да ће се она толико заборавити, што ће он бити ‘сув’, без жене, без порода (Станковић, 2009: 58).

Атрибути којима Младен себе одређује откривају његову самосвест, али он није попут Миткета који жали за данима младости. Напротив, он је помирљив, бесан на мајку што га она тако живог оплакује. Њен плач кулминира ноћу, што Младену постаје неподношљиво, све док једне ноћи бесан и ојађен не сиђе код ње, када јој забрањује јој да плаче, претећи јој да ће отићи. Након тог догађаја, мајка више никада није заплакала, а од Младена почиње да стрепи и да га се боји, нагло стари и пропада. Живот у кући се стабилизује и све је онако како треба. Перспектива приповедача и Младенова перспектива се изједначавају, односно цела ситуација је дата из Младеновог угла³⁰¹. Дистанца коју мајка поставља у односу са Младеном пројектује се на дистанцу коју он успоставља према остатку света. Због

³⁰⁰ Младенова женидба учврстила би Катин ауторитет у патријархалној заједници. Сања Златановић наводи шта је за мајку значила синовљева женидба:

„Син је медијум помоћу кога она од туђинке постаје Мајка – стуб породице. Његовом женидбом она даље напредује у статусу, јер као свекрва добија највиши могући степен ауторитета, који, као жена, може да има у патријархалној заједници” (Златановић, 2003: 66).

С обзиром да Младен остаје нежења њен статус се потврђује само преко Милета.

³⁰¹ Поступак „усредиштења приповедне свести у свест лика”, о чему пише Душан Маринковић у раду „Симболички елементи у прозама Борисава Станковића”, у којем се највише бави романом *Нечиста крв*, евидентни су и у појединим сегментима романа *Газда Младен*.

недостатка мајчине љубави, смрти оца, бабиних очекивања и неостварене младалачке љубави Младен остаје „окрњен”, „недовршен” и умире „рањав и жељан”.

И други Станковићев јунак, који је исто као Младен одређен друштвеним положајем, госпо'н Таса, дистанцира се од породице. Ипак, природа таквог односа код гос'н Тасе је другачија јер за њега породица представља везу са сељачким животом којег се стиди и од којег жели да побегне. Када му родитељи ненајављени дођу у посету, Таса се пита што га не оставе када им је помогао колико је могао. Он мисли да се његова обавеза према родитељима искључиво односи на финансијску подршку јер је то перспектива из које сагледава свет. Радо би избегао сусрет са родитељима, али зна да му је мати „луда” и да неће дозволити да га не види. У контакту са сином, жељна његове близине, мајка је узрујана и уплашена³⁰²: „Уплашена, узрујана, занесена његовом пуноћом, белилом лица, господским оделом, толиким златом на телу, а особито неким јаким мирисом што бије из Тасиног веша, из мало откопчане на прсима кошуље, из рукава, испод манжетна” (Станковић, 2008: 503). На растанку Таса даје мајци ситне паре, „рукујући се с њом једва додирујући јој прсте”, док се са оцем и не поздравља. Емоционална дистанца присутна је и на нивоу физичког контакта јер он на сваки начин покушава да се „огради” од родитеља због чега се према њима опходи готово са гађењем³⁰³. Наспрам његове суровости налази се безусловност родитељске љубави. Иако није видела унуке, мајка им доноси дарове. Када пита Тасу када ће да их види, он јој одговара шта ће јој то када има слике. Отац је платио неком човеку како би децу из далека могао видети, а мајка би волела да их бар види из далека. Док отац делимично има прстора за деловање, мајка је немоћна да учини било шта. Након растанка са Тасом, кроз мајчин однос са оцем, додатно се истиче њена обесправљеност. Наиме, муж јој прети да ће се напрати како би је казнио што га је

³⁰² Мајка се плаши да покаже нежност – Таса зна да се мајка не усуђује да га љуби.

³⁰³ Док син одлази, у први план се истиче његова одећа:

„Одлази, бирајући где ће да стане, јако, готово сасвим иза себе задижући капут, да се сав види. Особито крупно прстење на рукама му; дуг, попречан златан ланац, и његове нове панталоне, нова уштиркана кошуља” (Станковић, 2008: 504).

Одећа овде има функцију додатног истицања разлика између Тасе и родитеља.

одала. Она му то брани, страхујући да би на тај начин „њеном Тасици” могао наудити. Она носи флаше ракије у недрима само да се не би задржавали, па заједно одлазе не тамо где има света него где се утоварује стока да сачекају воз. Брзина којом делује утемељена је на страху да се муж не врати у варош³⁰⁴ јер зна колико је жељно ишчекивао дан када ће се најести варошког јела и пића. Мајка истовремено осећа жељу да се приближи сину и страх да би му њихова близина могла наудити због чега контролише понашање мужа, знајући да је он склон пороку.

Емоционална дистанца у односу мајке и сина и у роману *Газда Младен* и приповеци „Гос’н Таса” мора се посматрати у ширем друштвеном контексту. Ката припрема Младена за улогу домаћина и газде, а Таснина мајка сузбија своје емоције како не би нашкодила сину.

6. Лик мајке у *Ташани* и *Јовчи* (мајка заштитница и мајка супарница)

Када је у питању остварење пожуде, у *Ташани* и *Јовчи* пожуда се остварује „нагло и случајно” (в. Ђурић, 2010: 166). Ташана улази у забрањен однос са Сарошем, побратимом њеног покојног мужа, док Васка чини грех са слугом Младеном. Традиционални образац намеће да се за свако огрешење мора сносити казна. Ташанина казна је што мора до краја живота бринути о лудом Паралути, док Васка остаје маргинализована, осуђена да живи у беди. Са аспекта односа према греху посебно је значајна анализа лика мајке у овим драмама.

Лик Ташанине мајке Кате дат је искључиво кроз перспективу дешавања у Ташанином животу. Наиме, иако је један од главних актера у заплету, а посебно у експозицији драме, Ташанина мајка није карактер. Њено дејствовање увек је везано за Ташану, док њеног личног нигде нема. Карактеризација њеног лика почиње и завршава се у бризи за Ташану, због чега је она типична мајка заштитница. Иако Ташана замера мајци што су је отац и она оставили и што је чешће не посећују,

³⁰⁴ „Не сме да се окрене, погледа у варош, бојећи се да се можда изнад целе вароши, особито изнад високих фабричких димњака, полуодигнутих, разбацаних чак до неба јавних грађевина, не издигне њен строг, намрштен Тасица и види њих овамо и овакве на друму” (Станковић, 2008: 505).

мора се имати у виду да је Катина деловање ограничено на простор куће и да је она под контролом мужа јој, Ташаниног оца Младена:

КАТА (пренеражено, уплашено, прилази јој): Како да се излуди, чедо? Како да си сама? Па еве ту сам ја! Ја бих ти сваки дан долазила, не бих те остављала; ама онај стари, татко ти, не да. Виче: што да сваки час и сваки дан теби долазим, те да почне свет говорити: како, ето, зет умро, па сад ташта из куће не избија; не може да се наједе и напије. А ти, и без нас опет ниси сама. Ето: слуге, момци, толики свет. Да је друга на твоме месту, била би срећна, поносила би се, а ти... (Потресено): Боже, чедо! Боже, Ташана! Буд тамо, код куће, нисам на миру од оног старог, оца ти – знаш га какав је: ни за шта, ма шта да је, одмах он кућу дигне мртве на миру не остави од вике и псовке – а оно и овде кад код тебе дођем... Никад да тебе затекнем веселу, све нешто тако. И ви сви на мене, као да сам ја за све крива, да до мене стоји! Зар сам ја хтела да тако буде, да зет, покојник, рано умре, а ти да останеш удовица, у црно да се завијеш, да толике године из куће не излазиш, да свет не гледаш, да тужиш и плачеш. (Плаче.) Ја ли, твоја мајка, теби то у инат учиних? (Станковић, 1970: 98).

Мајка осећа да је сва кривица пала на њу због чега се правда пред Ташаном, позивајући је на разумевање. Док посматра Ташанино стање, Ката помишља да јој је ћерка полудела. Мајка покушава да уразуми Ташану, при чему све време ситуацију ставља у контекст доживљаја патријархалне средине која не показује разумевање за потребе појединца. Када јој се Ташана пожали да јој свештеник не долази, мајка јој објашњава да поп неће да долази код ње јер се боји да би могле кренути гласине и зли језици³⁰⁵. Ката све време штити Ташанин углед и покушава да јој објасни механизам функционисања света. Ташана тражи спас у мајци – тражи да је воде, да је склоне, јер она више то не може поднети живот у тој кући у којој је

³⁰⁵ „КАТА (убијено): Неће, чедо? Ех, знам и зашто неће. Боји се, јер зна какав је свет: да добро заборавља а зло памти, па се боји, ако почне код тебе да долази, да не почну зли језици...” (Станковић, 1970: 101)

Ката јој открива да ју је Мирон просио, након чега је отишао у свет:

„КАТА (одмахује руком. Више за себе): Не знаш ти, чедо! Свет, он, тај свет, за друго ништа и не зна, већ само зна и памти оно што је некад било: како је деда, калуђер, био наш комшија, па с тобом одрастао, после те тражио, просио, па како те татко не даде за њега а он, тобож због тога, отиде у свет. Толико времена није се чуло за њега, нити знало где је. Чак се мислило да је и умро, док он, ето, отишао у калуђере и после дође овамо за попа и деду. Па сигурно сада, да га не би свет оговарао, кад га види да долази овамо, због тога ти и не долази” (Станковић, 1970: 102).

све подсећа на покојника. Када схвати да јој мајка не може помоћи, Ташана је тера од себе:

Докле ћеш и ти и сви ви мислити како ја једнако не могу ништа знати, ништа видети, чути, осетити, и да ви зато онда можете вечито да ме лажете. Чак и не поцрвените, него сте срећни, радосни, кад видите како ја не примећујем да ме лажете. И шта ми онда долазите? Па и ти сама, ни ти више немој да ми долазиш. Јер кад год и ти дођеш, више се с тобом наједим, него кад сам сама. Зато, остави ме (Станковић, 1970: 103).

(...)

Да, саму, саму да ме оставите. А ако не можете због имања, чивлука, света, хаџија, да ме саму са целом кућом затворите, зазидајте ме у неку собу, и на њој да нема ни врата ни прозора. Ако морате због деце, што треба они кадгод да ме виде, онда отворите два отвора, оставите две рупе, па нека ме кроз њих гледају. А ја да сам сасвим затворена, сасвим чврсто ограђена, те ћу бар онда бити слободна, мирна, нећу страховати да што рђаво учиним (Станковић, 1970: 104).

У овом обраћању долази до изражаја Ташанина борба са собом јер се потенцијално наговештава да би је узивавање сачувало од неког греха, од посрнућа. Мајчина близина хиперболише Ташанину сензитивност. Стиче се утисак да мајка својим примером Ташани потврђује „окованост” жене у патријаралној средини, што у њој изазива додатни револт. То је уочљиво на плану спољашњих дешавања у драми јер након мајчиног одласка Ташанина снага оживљава, односно активира се телесни принцип.

Катина заштитничка улога посебно долази до изражаја након Ташаниног огрешења – мајка потенцира на томе да им је Ташана јединче. Неповољан положај мајке у хијерархији породичних односа посебно долази до изражаја када Младен окриви Катуну за Ташанино огрешење. Наиме, он у Кати налази кривца за свој „окаљани” образ јер је она била та која је препознала потенцијал Ташанине лепоте због чега су сишли из брда у варош:

МЛАДЕН (*одгурну је, хоће ногом у главу да је лупи*): Петом ћу ти главу разбити!
Због тебе сам и дочекао да ми сад образ гори. Док сам био у брдима, међу

својима, ти сваки дан: ‘Хајде да сиђемо у варош. Видиш, Ташану, јединче, у какву ће се лепоту развити, па зашто овде, у селу, да вене и суши се?’ А сад? С невером... (Станковић, 1970: 197).

Младен на Кати искаљује сав бес и ојађеност, у чијој основи се не налази само Ташанино огрешење са Сарошем, него, изнад свега, статусни комплекс, јер се Ташана удала у хаџијску кућу којој није дорасла. У последњем појављивању у драми Катин лик добија религиозну основу. Наиме, док покушава да оправда Ташанин грех, Ката се позива на *Свето писмо* где се наводи да људи треба да љубе своје ближње као себе саме, а Сарош, иако је друге вере, ипак је био њихов ближњи јер се ту са њима родио и ту је одрастао. Младен је, са друге стране, одлучан у намери да Ташани одузме живот. Нема сумње да би без Миронове подршке Младен остао истрајан у одлуци да пресуди ћерки.

Кроз Катин лик открива се колико је тежак положај мајке у породици. С једне стране, све је на њој, а са друге стране, њено дејствовање је ограничено. Однос између мајке и оца, као што је већ наведено, није детаљно разрађен. Ката је ослобођена сексуалности и телесности и њена улога је да успостави баланс између Ташаниних жеља и средине, греха и казне.

Положај Васкине мајке Марије знатно је другачији од Катиног положаја. Свој статус у породици Марија учвршћује Васкиним рођењем, јер ју је Јовча пре Васкиног рођења терао од себе³⁰⁶, али захваљујући Васки задржава статус Јовчине жене. Ипак, Марија не осећа захвалност према ћерки као Тодора према Софки. Напротив, она објективно сагледава ствари и замера Јовчи што занемарује другу децу. Нема сумње да Марија препознаје инцестуозни карактер Јовчиног односа према Васки у његовој потреби да је дистанцира од света³⁰⁷, чиме се покреће потенцијална љубомора. Ипак, и Марија, као и Ката, сноси кривицу због огрешења ћерке, што она унапред зна. Наиме, када Марија саопшти Јовчи да их је Васка

³⁰⁶ „Јер, дедо, ти већ то не можеш да знаш, свештено си лице: али, све оне, жене, *ништа* нису. Само све оне гледају да те преваре: док је немаш, не узмеш за жену, мислиш да је она Бог зна шта, да је она то што мислиш, желиш, сањаш, а кад оно после – *ништа!* И зато, нека је грех, ма шта, не могу после да их гледам, трпим. И зато, то сам грешан, признајем, ако саме нису хтеле, миром, мирно да иду, добивале су онда манастир, и квит” (Станковић, 2009: 17).

³⁰⁷ Детаљно у поглављу „Тема инцеста у *Јовчи*”.

осрамотила, он јој не верује. Марија у почетку ублажава Васкино огрешење говорећи му да им је ћерка болна, али услед кулминације беса и огорчености она ћерку назива „кучком”: „Кучка је она, а не ‘кћи’!” (в. Станковић, 2009: 32). У позадини Маријиног гнева не налази се само љутња због Васкиног огрешења, већ и тренутак у којем на површину избијају све негативне емоције усмерене ка ћерки која је заузела њено место и ускратила јој Јовчину љубав. Јовча тада први пут испољава садизам у односу према Марији, јер је нестао осећај захвалности према њој која му је родила Васку. Он јој прети јој да ће је убити ако говори истину, али му се она супротставља говорећи му да је убије. Након ове сцене мајка се више не појављује. Марија у драми заузима улогу моралног строжера. Она је ускраћена за мужевљеву љубав. Иако делује да јој је ћерка „отела” мужа, на основу Јовчиног искуства са претходним женама јасно је да је она у односу на њих била привилегована.

7. Блудна и грешна мајка у сличици „Тајни болови”

„Има тајних боли, смрћу закопаних, а да н’јесу никад, никад били знани!” (Станковић, 2008: 369).

Оно што покреће разочарање варошког учитеља Милована скривено је у заоставштини његове покојне мајке коју му тетка шаље из Београда. Сличица започиње описом ноћног амбијента и Милована који стоји над сандуком са стварима. Све је било „пљесниво, изанђало и мирисаше на трулеж и буђу” (в. Станковић, 2008: 369). На почетку сличице мајка је приказана у реалистичко-идеалистичком маниру – смерна удовица која је одгојила сина, која је помно пратила сваки тренутак у његовом одрастању и која је учинила све да изведе сина на „прави пут”³⁰⁸. Међутим, када међу стварима нађе свежањ писама која се

³⁰⁸ Међу мајчиним стварима наилази на књигу, присећа се како је из те „Геновеве” први пут читао и срицао. Наилази на мајчин запис: „Данас 6. јуна, први пут моје Милованче проговори: мама!” (Станковић, 2008:370). Он оживљава мајчин лик. Оца није ни запамтио. Иако су живели скромно, сећања на мајку у знаку су дивљења јер је он „имао матер коју ретко ко сада има” (в. Станковић, 2008: 370).

посебно истичу међу осталим стварима јер су завезана црвеном врпцом, он долази до сазнања да је мајка имала љубавника: „Љубавник?! Моја мати грјешница, она и блуд?!... Боже, Боже!” (Станковић, 2008: 370). Размишља шта да ради, да ли да запали писма и не „обара на њу – светињу и идола” (Станковић, 2008: 370). Она је до тог тренутка за њега представљала „светињу”, љубио ју је више но све, „свом милином синовљеве љубави” (Станковић, 2008: 370). Руши се идеал о мајци и култ њеног лика пада. Милован је немоћан пред хартијом из које се осећа мирис који дражи живце. Наставља да чита док не дође до писма које представља „ужас над ужасима”: „Оно му откри страшну, гнусну тајну. То писмо писано грозничаво, казиваше да је његова матер умрла, отровала се, само да спречи своју срамоту, која се не би могла да сакрије” (Станковић, 2008: 371).

Мотив грешног зачећа³⁰⁹ углавном се везује за девојке које ступају у сексуалне односе пре брака, кршећи тиме патријархалну норму, али Станковић га у овој приповеци везује за мајку, чиме се у потпуности десакрализује мајчин лик³¹⁰. Након сазнања о мајчином огрешењу Миловану реч „мајка” постаје „тешка, страна, неугодна”. Он се суочава са три греха своје мајке – прељубом, грешним зачећем и самоубиством, због чега не може да посматра мајку другачије него као блудницу. Бојан Чолак пише о томе како откривање сексуалне стране мајчиног лика делује на Милована:

Мајчина сексуалност, њена потреба за љубављу према другом мушкарцу, доносе сину толико разочарање и пометњу да сазнање да се отровала, како не би била осрамоћена због нежељене трудноће, испрва не успева да пробуди његово разумевање и сажалење (Чолак, 2013: 149).

Поставља се питање да ли се у овој сличници могу пронаћи елементи инцеста. С тим у вези Владимир Панић закључује: „У овој причи очигледно је да је љубав сина према мајци, ‘слаткој мајчици’, изузетно велика и оптерећена жестоком љубомором инцестуозног карактера” (Панић, 1986: 16). Чињеница је да се у сличници препознају елементи који иду у прилог наведеној тврдњи – он љуби мајку”

³⁰⁹ Детаљно у поглављу „Тема грешног зачећа код Станковића”.

³¹⁰ Бојан Чолак наводи да у приповеци „Тајни болови” „долази до деидеализације мајчиног лика, до урушавања њеног светачког бића” (в. Чолак, 2013: 149).

свом милином синовљеве љубави” (в. Станковић, 2008: 370); мирис хартије му „дражи” живце; жели да очува слику о изузетној жени... Истовремено, постоји основ да се Милованово понашање анализира са аспекта лика патријархалног сина. С обзиром да је одрастао сам са мајком и да је инфантилна представа коју има о мајци идеализована, „страшно” сазнање да је мајка имала љубавника, да је затруднела и да се убила доводе до кризе Миловановог идентитета јер он не може да повеже лик жене из писама са ликом мајке из његовог сећања. Додатно оптерећење представља чињеница да је мајка мртва и да неће добити одговоре на своја питања због чега одлучује да запали писма, али то не значи да се све поништава – у њему остају „тајни болови” исти као и они са којима је умрла његова мајка.

V ТРАГИКА МУШКОГ

У последње време све је актуелније питање равноправности полова у домену родних студија. У епицентру интересовања, под утицајем феминистичке теорије, налази се женски лик. Разлог за то је јасан – жена се у патријархалном друштву налази на маргини³¹¹. Еротолошки аспект проучавања књижевног дела Борисава Станковића захтева да се подједнака пажња посвети и мушким и женским ликовима. Наиме, као што патријархална заједница³¹² јасно одређује улогу и задатак жене, исто тако и мушкарац заузима место које подразумева одређене активности, најпре продужење врсте и брига о породици у материјалном смислу. Он је тај који обезбеђује породици друштвени статус. Њихове индивидуалне жеље и страсти у сенци су улоге домаћина³¹³. „Сваки мушки члан патријархалне заједнице морао је да прихвати оне облике понашања који су били карактеристични за мушку *полну улогу* у поменутој култури” (Чолак, 2008: 497).

Уколико се питању родне улоге у Станковићевим делима приступи хронолошки, долази се до закључка да у раној фази стваралаштва писац одређује жену преко њеног физичког изгледа и друштвене функције, а тек у каснијим делима продубљује психологизација жене. Када је у питању анализа мушких ликова, у раним делима запажа се да се најчешће у улози улози главног лика налази дечак који нема оца³¹⁴. Такав јунак приморан је да насилно прође иницијацију и преузме

³¹¹ Бојан Чолак истиче да „патријархат не треба сводити на причу о доминацији и учењу подређености, односно надређености, већ се пажња мора усмерити на обавезе и улоге које је у датом систему имао појединац одређеног пола из којих је природно произилазио и његов положај” (в. Чолак, 2008: 487).

³¹² Александра Вулетић указује на погрешну дефиницију појма патријархата, као и потребу за редефинисањем истог, уколико се има у виду његова флексибилност и динамичност у погледу редефинисања улога независно од полне разлике у складу са друштвеним приликама (Вулетић, 2006: 113).

³¹³ У студији „Стереотипне представе о мушком идентитету и књижевно дело Борисава Станковића” Бојан Чолак се бави проблемом маскулинитета и мушког идентита у делу Борисава Станковића јер су и мушкарци, као и жене, жртве патријархалног друштва (в. Чолак, 2008: 485-486).

³¹⁴ Овај феномен биће детаљно објашњен кроз Фројдово психоаналитичко учење у поглављу „Оправданост Фројдове психоаналитичке парадигме у анализи Станковићевих дела”.

улогу вође. Он успоставља посебно близак однос са мајком јер је под њеним директним утицајем. Неретко, мајка добија улогу ДЕСТИНО која одређује судбину сина. У делима која су објављивана у позној фази стваралаштва интензивира се мотив мушке неодлучности, као и неспособности да живот узму у своје руке, због чега породица и окружење делују на јунака. Многи Станковићеви јунаци испољавају тенденцију да се уклопе и да у колективу заузму место узора по цену властите жртве. С тим у вези, Бојан Чолак истиче:

Једно од главних обележја мушкарца била је дисциплина у сваком тренутку, која се очитовала у држању свих делова тела, у говору, одећи. Страх од искључења из света мушкараца, од тога да не изгуби поштовање и дивљење заједнице, да му се не порекне мушкост, достојност родне улоге, узроковао је да је мушкарац чинио све што се од њега захтевало (Чолак, 2008: 489)

Друштвени углед као императив често се јавља као узрок личних пропаста. Многи Станковићеви јунаци делују против својих осећања, не улазе у брак са онима које воле, него робују друштвеном статусу. Брак са невољеном женом или одбијање брачне иницијације неминовно воде у самоћу. Миленко Мисаиловић, пишући о дијалектичкој законитости да све прелази у своју супротност, истиче трагику мушког у Станковићевом делу:

Тако трагика мушког пола долази из женског пола и обрнуто – иако сваки пол и сам себи рађа и сам за себе носи одговарајуће јаде и невоље: и по тој дијалектици узајамног везивања ни лепота самој себи није довољна, јер уз њу увек мора да иде нека њена негација као њено наличје (Мисаиловић, 2010: 258).

Као друга страна лепоте јавља се жртва и сублимација ероса, који је неретко у сукобу са друштвено прихватљивим. Када „пониште” себе уласком у брак са невољеном женом, потискивањем младалачких емоција, раном иницијацијом, препуштањем пороцима, дерту и севдаху, убиством из страсти; „продавањем” себе зарад угледа у друштву или одрицањем од живота, Станковићеви јунаци остају сами. Војислав Ђурић пише да „проблем човекове самоће” нико није у нашој књижевности тако детаљно и са таквом снагом обрадио као Борисав Станковић, при чему истиче да су Станковићеви самотници већином мушкарци „јер жене,

хацијке као и чивчике, осуђене на потпуну потчињеност и безличност, посебно супруге, добре су и узорне ако ничим не показују да су усамљене” (в. Ђурић, 2010: 154). Поред наведеног, Станковићеви јунаци показују страх од физичке пропадљивости и пролазности времена слободе и радости, што је такође условљено емоционалном недовршеношћу. Посебну групу чине Станковићеви маргинализовани јунаци, божјаци са психичким и физичким хендикепом, који су често приказани као асексуални, лишени свих жеља и овоземаљских прохтева – они делују инфантилно.

1. Димитријина дегенеративност као судбина

Приповетком „Прва суза” Станковић „отвара врата” људима са маргине, чиме их уводи на позорницу српске књижевности³¹⁵. Димитрија, главни јунак приповетке, маргинализован је због своје ретардације. Он не представља модел мушкарца који је заступљен у патријархалној култури и потпуно је обесправљен. Врхунац његове обесправљености огледа се у потискивању његовог полног идентитета – њему се пориче сексуалност, што је посебно наглашено у сцени где се Тода, у коју је он заљубљен, без срамоте пресвлачи пред њим: „Она (Тода) се није њега стидела. За њу он не беше мушко, човек, већ обично, свакидашњи створ” (Станковић, 1899: 15). Бојан Чолак, анализирајући Димитријин лик, наводи да Тода и заједница не само да поричу његову мушкост, него га негирају и као човека:

Тода, али и читава заједница му, дакле, не само поричу статус мушкарца, већ и човека уопште. Отуда следи да сваки члан заједнице, а најпре жене и деца (мушкарцима је то најмање доликовало), може да према њему исказује извешан степен насиља пре свега вербалног (Чолак, 2013: 124).

Димитрија је сироче – његова мајка просјакиња Наза умире на порођају, а о Димитрији наставља да се брине цело село до седамнаесте године, када бригу о њему преузима поп. Он у свима изазива радост, али истовремено га користе да се

³¹⁵ Детаљно о маргинализованим ликовима Станковићевог опуса у поглављу „Ерос у *Божјим људима*”.

насмеју и да га задиркују³¹⁶. Иако је обдарен развијеношћу, Димитријин физички опис у знаку је тромости, незграпности и неугледности:

А тај њихов Димитрија беше за чудо, к'о нико развијен. Имао је велику, дугуласту главу с меснатим ћошкастим лицем, дебелим устима и сивим, округлим, без израза очима, јак врат с кратким, напрегнутим жилама. Беше кратких руку, дебелих ногу са врло великим, пуним, стопалама... Кад иде, он се клати, њија на једну страну, маше рукама, те изгледа да му је лева нога краћа од десне. Па те његове сиве, готово блесасте очи, доња посувраћена усна, струља и улепљена коса, све је то изгледало гломазно, неспретно, тромо и дивље! (Станковић, 2008: 205).

Гротескни приказ физичког изгледа прати опис његове одеће и дотеравања у жељи да буде леп:

Иш'о је у исцепаним чакширама које беху искрпљене белим концима; у масним, прљавим минтанима; опасан с неколико појасева; на ногама свињски опанци из којих стрчаше навек слама место обојака. Увек накриви шајкачу на десно око тако, да му се оно и не види, закити се цвећем око ушију к'о девојка, и метнув руке под појас иде он, клати се и пева разне песме, али све на један глас (Станковић, 2008: 205-206).

(***)

Али никад није могао да се људски обуче и одене. Да кажете: е је био немарљив, није. Уби се он кицошећи и гладећи. Али све му је испадало наопако и чинило га смешним. Тако, у јутру, пошто се умије и прекрсти, почео би да се облачи. Опасао би се, стег'о јаким каишем појасеве и чакшире, ушио би минтане, и нақвасив косу водом, он је руком углади и потапка. Али чим пође, крочи, руком махне, све се то раскопча, расклимата и одвеже. Узице му се одвежу и бију га по ногама, из опанака почне да испада слама, чакшире му се смакну, јелеци, минтани све се то

³¹⁶ „Кад њега спазе, сви се покрену, насмеју и узвикну. Деца се одмах скупе око њега и дирају га. Жене, девојке и људи, све се то на њ смеши, зивка га и дира. А он код сваког застане, даје му цвећа којим је увек закићен, једнако смејући се и гледајући мило, тихо и понизно. Ко њега није познавао? Запитајте ма кога за њега, и сваки ће вам одговорити: ‘А, то је наш Димитрија!’ ” (Станковић, 2008: 205).

разлелуја... појаси се откаче и вуку за њим, те дижу прашину... Само шајкача и коса остају онако како их намести (Станковић, 2008: 206).

Димитрија је одређен као асексуално биће, што се додатно наглашава женским атрибуирањем. У наведеном опису Димитрија се директно пореди са девојком. Његов феминзам потврђен је и његовим страстима – он поседује страст према певању и кићењу цвећем. Елементи његове мушкости испољавају се једино у односу према поповој ћерки Тоди, али она својим деловањем поништава његову „мушкост” збијајући незлобне шале на његов рачун³¹⁷ и дајући му ту слободу да јој се превише приближи и да учествује у њеном дотеривању као да је девојка, што је истакнуто на почетку. За разлику од њега, Тода, која је предмет његове инфантилне жеље, приказана је као изразито сексуално биће³¹⁸. Због такве своје појаве и прилике она има много просилаца. Димитрија је срећан што он може да учествује у дешавањима везаним за њену прошњу и одлуку за кога ће поћи³¹⁹. Иако је стасао у момка, његов доживљај света је инфантилан, а таква је и природа његових емоција. На дан Тодине удаје Димитрија облачи ново одело и, мада га поп грди, кити се цвећем „чак и перуником”. Срећан је, трчи, смеје се и напија: „Па онда као луд, бесан од неке среће и радости трчао је, играо махнито, витлао се, и сваког је часа трчкарао час ка Тоди, час међу госте...” (Станковић, 2008: 209).

Песма коју певају пре Тодиног одласка, покреће у Димитрији „оно”³²⁰:

³¹⁷ И сам поп се томе смеје:

„Кад је добре воље, он га зовне, па шалећи се, обећава му да ће, ако буде вредан и тако леп, узети га за зета; попадија, пак, да ће му тад дати свилену кошуљу и гаће” (Станковић, 2008: 207).

³¹⁸ „А беше лепа Тода! Не беше то бујно, крупно чељаде, као што су већином код нас, већ средње, нежно, мало и вито. Беше округла и светла лица са сниским, мало испупченим челом. Густу плаву косу никад не могоше добро очегшљати, већ се увек она дизаше испод марамице и у нереду покриваше јој цео врат и мале, ситне, припијене уши. Уста јој беху мала и танка, к’о парицом прорезана, очи светле, тихе и чисте... А још кад се боље загледају она нежност и финоћа беле и провидне јој коже; оне fine, нежне маље испод косе, око врата и при крају образа; и оно колугасто, једва приметно руменило при дну јој лица – онда се тек осети сва милина, љупкост и драж, што се показиваше при сваком њеном покрету. Човеку, кад је види, нехотице задршће душа, груд омекша и чисто осети неки тих, благ мирис што га задахне пред њеном појавом” (Станковић, 2008: 207-208).

³¹⁹ Тода му говори да ће и он моћи да бира за кога ће и да ће га она даривати, да ће му када се уда купити чакшире, минтан, шајкачу и црвене опанке.

³²⁰ Детаљније у поглављу „Оно у осталим Станковићевим делима”.

И кад он, Димитрија, чу Тодино силно јецање, плач свију жена па чак кијање попино, њему се нешто смрче, уста га засврбеше и погнув главу, одбацујући од себе рукама нешто, побеже чак иза куће, само да не слуша оно:

‘Да ли те је жалба...’ – које се тако тужно, и отегнуто разлегаше у ово свануће (Станковић, 2008: 209).

Свраб („оно”), који у Димитрији изазива песма, постепено ће расти све док не достигне ниво лудила. Када види Тоду „уплакану и врелу, поглед му се смрачи и засврбе га нешто око слепих очију. Отпоче се чешати” (в. Станковић, 2008: 210). Немоћан и заслепљен, он бежи јер не може да издржи тај приказ. И у овој сцени он реагује попут детета. Осамљен, своја осећања каналише кроз свраб, који се може анализирати у натуралистичком кључу и који представља врхунац израза болног стања у којем се Димитрија налази:

Завуче се и поклопи ничке к’о нека клада. Пред очима, у глави, снази, као да беше нешто тамно, тешко и гломазно. Ни мишић му се не помаче, до само што осећаше како га по телу, ногама, леђима, око главе и по коси нешто сврби, голица и струже. Он се поче чешати. Али то чешање беше грчевито, са стиснутим прстима. Докопа се за чело и косу и поче се грепсти тако јако, да крв потече. И он се све више и више драо, осећајући као неку насладу у топлини крви која га поче обливати по лицу (Станковић, 2008: 210).

Гротескна представа дата на почетку приповетке преображава се у трагику мушког, али мушког које је маргинализовано кроз своју психичку дегенерисаност. Док трчи за колима у којима је Тода, по трећи пут јавља се мотив одвезаних пертли, које заправо симболишу дистанцу од друштва, јер ципеле су симбол цивилизације и културе. Незавезане пертле у овом случају знак су неприпадању домену културе иако Димитрија има потребу да се потврди у том друштву у којем заправо служи као извор радости и смеха. Уз крике успева да заустави кола која одвозе Тоду у нови живот.

Сав упрљан, раздрљен, крвав, силно дахћући, наслони се на кола, и, дрхшћући целом снагом, убезекнут наднесе се, зину и упре у Тоду широк, блесаст поглед (...) И поднесе му своје лепо, чисто лице тако близу, да он осети додир њене косе

са чела. Димитрија устрепта и зажмури. Од једном се његово лице преобрази. Мишићи око јагодица, доња усна, подбрадак, све то задрхта и устрепта (Станковић, 2008: 211).

У наведеној сцени Димитрија је приказан као немоћна звер која се трансформише у Тодиној близини и доживљава преображај. Тодин муж посматра ову сцену, али сасвим је јасно да он у Димитрији не види ривала. Напротив, за њега је Димитрија искључиво биће са маргине због чега испољава суровост у односу према њему – баца му динар, зазирући од њега, након чега одлазе остављајући Димитрију да лежи на поду. Димитрија остаје непомичан, не даје никакав знак, само му се испод ока јавља прва суза. Први Станковићев „маргинализован” јунак не препознаје своја осећања и не успева да их контролише. Он нема свест о границама и друштвеним околностима, већ се води емоцијама. Димитрија је први у низу трагичних мушких ликова код Станковића. Неки од њих су, попут Димитрије, трагични због своје скрајнутости и менталних ограничења; неки су трагични због свести о властитом друштвеном положају; неки су трагични јер не могу да се одупру жељама породице и колектива; неки су трагични јер нису проживели живот онако како су желели... Различити су разлози, али углавном, већина њих је трагична.

2. Нарушена представа родног идентитета – примери неуспеле иницијације и наметнуте иницијације

Пјер Бурдје у студији *Владавина мушкарца* истиче да се смисао мушкости у патријархату налази у:

- 1) репродуктивној функцији;
- 2) полној улози;
- 3) друштвеној улози (в. Бурдје, 2001).

Две од три улоге које Бурдје приписује мушкарцу у вези су са еросом. Прва је везана за потомство, односно репродукцију, што обавезује сексуални чин, а друга је полна улога која подразумева разлику између мушког и женског принципа, а у

вези је са сексуалношћу. Живот многобројних Станковићевих јунака сведен је на дате функције. Њихова судбина подређена је друштвеном положају који им обезбеђује или укида права. Најважнија улога им је продужење кроз потомство, због чега су приморани на брак који је често нежељан. Када мушкарац нема издефинисану представу о својој улози, односно не зна шта жели, он у патријархалној култури бива кажњен. Са друге стране, друштвена улога мушкарцу може бити наметнута под различитим утицајима. Такви јунаци приморани су да прихвате иницијацију, која је одређена као насилна, због чега сасвим сигурно неће доћи до сепарације на свим нивоима³²¹. Неретко се дешава да је посредник у иницијацији мајка која одређује живот сина. Пример за то је импресионистичко-идилична новела „Наш Божић” у којој су присутни елементи натурализма и мистике која проистиче из празничне атмосфере³²². О празничним данима приповеда дечак који није довољно одрастао да би био домаћин. Инфантилна позиција приповедача уноси елемент наивности. Под мајчиним утицајима он, иако је неспреман, пролази кроз иницијацију³²³ и добија статус мушког. Разапет између бабинић очекивања и властитих жеља, и јунак приповетке „Увела ружа” живи живот који му је наметнут. Кроз агресивну иницијацију пролази и Томча, који не само да је приморан да преузме улогу домаћина, већ са дванаест година пролази кроз брачну иницијацију, због чега увек испољава потребу да други буде у његовој близини. Као узрочник мушке несреће, као што је већ речено, најчешће се јавља мотив женидбе са невољеном женом. У овом поглављу ће се анализирати приповетке „У ноћи”, „Они” и „Стари дани” са аспекта овог проблема. Посебна пажња посветиће се лику газда Младена који, прихватајући улогу коју од њега

³²¹ Пример привидно успеле иницијације је газда Младен који се саживљава са својом улогом, али његова усамљеност и лична несрећа показују непремостиви јаз између жеље и живљења.

³²² Александар Дамјановић, Александра Дамјановић и Душан Петровић у раду „Смрт у делима Боре Станковића, психолошко-филозофске и антрополошке импликације” наводе да је „празник одсутан на посредан начин”, што је у вези са смрћу домаћина (в. Дамјановић, Дамјановић, Петровић, 2018: 56)

³²³ „Само живљење намеће ове сталне прелазе из једног посебног друштва у друго и из једног друштвеног положаја у други, тако да се живот појединца састоји из сукцесивних етапа чији се крајеви и почеци спајају у један низ: рођење, друштвено сазревање, брак, очинство, успон на друштвеној лествици, специјализација у послу, смрт. Свакој од ових етапа одговарају церемоније које имају заједнички циљ да појединца спроведу из једног одређеног стања у друго, исто тако одређено, стање” (Ван Генеп, 2005: 7).

средина, а посебно баба, очекују, постаје жртва. Питање мушке жртве неретко са собом повлачи и комплексна стања која се јављају као последица идентитетске кризе – агресивност, деструкција, аутодеструкција (самоповређивање и смрт), окретање пороку, негирање сексуалности, одбијање брачних дужности и др..

2.1 Негација мушког у приповеткама „У ноћи” и „Они”

Приповетке „У ноћи” и „Они” тематизују неуспелу иницијацију утемељену на нежељеном браку, што за последицу има не само емоционалну „окрњеност”, већ се пројектује и на негацију мушке сексуалности, а у приповеци „Они” на физичко здравље мушкарца. У обе приповетке проблематизован је однос оца и сина са акцентом на њихове антиподне природе.

Након што га раздвоје од Цвете и ожене богатом девојком, Стојан не успева да пронађе мир³²⁴. Он не испуњава своју брачну дужност, због чега девојчини родитељи желе да је врате кући:

Жену ни да погледа, већ увек, тобож послом, бежи у села, код чивчија, где су њихове њиве, и тамо остаје по читаве недеље. Шта ти нису радили, само да га замилују са женом, али ништа не помаже. Прскали га неком водом, чини ми се од татуле, давали му биља, водили манастирима и међу врачаре, али он никако да постане разговорнији, живљи и бољи. Увек само ћути, ради, допушта матери да ради с њим шта хоће. Ни с ким се не препире. Отац му да побесни. Једном га истукао на мртво име и истерао. Отада нико није смео његово име у кући да спомене. Мати му, сирота, да пресвисне од туге и срама. Молила га, преклињала, да бар њој, ако оцу или коме другом неће, каже зашто бежи од куће и жене, али узалуд... И ко зна докле би то тако трајало, да родбина младина, кад виде у чему је ствар, не поче искати да им се девојка, иако венчана, врати натраг. Јер, веле, нису они њу дали за њега старог и његову кућу, већ за Стојана... (Станковић, 2008: 224).

³²⁴ Стојан у раду налази начин да каналише своја осећања, што је мотив многих Станковићевих приповедака.

Полно способан мушкарац одбија прихватање своје улоге и не конзумира брак. Оправдано је поставити питање да ли је такво понашање последица емоционалног незадовољства или је реч о полној немоћи, односно мушкој импотенцији. Од посебног значаја за разумевање Стојанове природе јесте дијалог њега и оца му:

Седи до мене, седи ко што приличи мужу, домаћину! – И реч ‘домаћин’ нагласи. Стојан је покорно ћутао и није сео.

– Седи и говори! – одједном је плануо старац и скочио са свог места. – Јеси онемио, да Бог да! Говори, хоћу да чујем, видим: да ли знаш, да ли умеш да говориш; хоћу да ти чујем глас... Да знам, жив ли си?!

– Шта да ти говорим? – шану Стојан и, готов на све, слегну раменима.

– Шта, шта???... – убрзао старац и почео, сав накомтрешен и гужвајући свој гуњ, да се надноси јаросно над њиме. – И још питаш, питаш? Убићу те, бре, убићу, никакав сине! – И диже песницу. – Зар ја то да дочекам, да ми девојку, венчану, натраг одведу?... И то ја, ја?!... Говори, казуј! – И ухвати га бесно за прса, те га поче да дрмуса, гњави. – Казуј... Убићу те, убићу те! Бар да те не гледам таквог!... (Станковић, 2008: 224).

У разговору отац наглашава речи „домаћин” и „муж” којима се не може атрибуирати Стојанова личност, што је праћено и физичким обележјем. Стојанов глас је више женски него мушки и то је прва карактеристика којом га приповедач одређује. Бојан Чолак закључује да се оваквим атрибуирањем обезбеђује излазак јунака из родне улоге³²⁵ (в. Чолак, 2013: 125-126). Порицање мушкости посебно долази до изражаја у контакту са оцем. Отац је радије спреман да убије сина него да дозволи срамоту да девојку одведу. За разлику од очеве јуначке, епске, природе која је истакнута наглашавањем заменице „ја”, Стојанова природа је нежна. У току разговора долази до инверзије улога – отац који је желео да убије сина моли истог

³²⁵ Бојан Чолак се бави овим проблемом проучавајући приповетку „Прва бразда” Милована Глишића.

да убије њега. Очева понизност изазива Стојанов преображај³²⁶ након чега он почиње да живи као други ожењени људи. Ипак, тиме што прихвата улогу Стојан се покорева очевим жељама, али на унутрашњем плану његова младалачка чежња се не гаси. Његова тужна песма остаје симбол његове љубавне патње³²⁷.

Једна од најтужнијих Станковићевих приповедака „Они” истовремено тематизује неостварену љубав и породичне односе у којима се син јединац Мита налази у расцепу између жеља и стварности. Ова приповетка од великог значаја је за разумевање Станковићеве поетике, али и еротског аспекта његовог дела, јер показује колики је значај емоционалне остварености и које су последице неостварене љубави у животу појединца. Прича се састоји из четири целине: прва целина у знаку је приповедачеве посете болесном Мити; друга је прича о односима у Митиној породици, Митином детињству, младости, младалачкој љубави, нежељеној женидби и болести; у трећој целини истакнута је снага Митиних никада угасних емоција према Мари, али и борба са својим нагонима; четврта – Мита је мртав.

Прва сцена у којој приповедач на капији затиче Митину жену Марику како цепа дрва указује на проблемску ситуацију и дестабилизацију породичних улога јер у патријархалној култури постоји расподела задатака према улози – дрва не би требала да цепа жена, већ мушкарац. Приповедачу је тешко да уђе у собу болесног Мите, али остаје због Митине мајке³²⁸. У опису Митине појаве доминира бела боја која упућује на болест:

Постеља иза њега беше дигнута у крај собе и покривена белим чаршавом. Седео је с прекрштеним ногама, потпуно обучен. Само бос, у новим, белим чарапама и огрнут неком старом, ваљда материном му, колијом. А остало – као да није болестан. Стегнут, опасан новим појасом у новим чакширама, у такође новом и до

³²⁶ Мотив преображаја јунака/јунакиње након разговора са „палим” оцем присутан је и у *Нечистој крви*. Софка пристаје на удају након што се ефенди Мита оголи пред њом. Детаљно о овом мотиву у поглављу „Софка ефенди Митина – ЖРТВА”.

³²⁷ Детаљно у поглављу „Функција песме у приповеткама које проблематизују неостварену (забрањену) љубав” – „У ноћи”.

³²⁸ „Али, баш тада како ми дође неугодно виђење с њим! Како бих се вратио! Но помисао да иза мене иде она, мајка му, охрабрена, умирена што не верујем у ту Митину болест, јер, ето, идем к њему, не бојим га се, – то ме охрабри, те, шалећи се, уђох к њему у собу” (Станковић, 2008: 261).

грла закопчаном минтану, из којег је вирила чиста бела кошуља, те му његов мек, изолован врат нежно обавијала... Ошишан, обријан и обучен, у том стајаћем оделу изгледаше као да ће на причест, у цркву. Само су му ногавице на чакширама биле откопчане, јер су и ноге од блиске смрти већ почеле да му отичу (Станковић, 2008: 262).

Као што се мртавац облачи у ново одело, тако је и Мита у новом оделу и ишчекује смрт. У опису његове одеће посебно се истиче стегнутост и опасаност горње половине, која је супротстављена откопчаним ногавицама због отекнутих ногу. Мита се све време током сустрета чисти, испољавајући на тај начин стид због своје болести³²⁹. Сцене у првој целини приповетке истичу мајчину пожртвованост – њена брига и жељу да му угоди у толикој мери су наглашени да одају утисак „гушења” и спутавање слободе. У другом делу приповеда се о Митиној породици и њиховом односу према сину. У основи свих дешавања, као и у већини Станковићевих дела, налазе се социјалне разлике које се јављају као препрека за реализацију љубави. Овај проблем представљен је у два различита приповедна тока са различитим епилогом: прича Митиних родитеља и Митина лична прича. Митин отац узима за жену „сироту, удовичку кћер”, „готово голу”, а из ината према браћи одриче се очевине и силази „доле”³³⁰. Силазак у „доњи крај” за Јована значио је почетак новог живота у којем је он морао да потврди своје место и докаже браћи, а и себи, да он све може. Због тога он доживљава трансформацију – постаје прек и

³²⁹ „А Мита, оборене главе, једнако као стидећи се што болестан, пазећи на себе, на своје отечене ноге, да ли их је уљудно испружио, да се није штогод откопчало, отпоче да се замишљено чисти по глави, коси, лицу, али се видело како у исто време прати и Марикине покрете по соби, чија млада снага, здравље, свежина од рада напољу, а нарочито витка јој половина, сад не знам зашто, тако чудно одудараше од свих нас, целе собе” (Станковић, 2008: 263).

(...)

„Ја и Мита остасмо сами. Он беше опет оборео главу, заћутао и једнако се забављао оним неугодним, болесничким, пред смрт, чишћењем косе, лица. А и ја заћутах” (Станковић, 2008: 263).

³³⁰ „Знао сам још и за оца му, матер му. Како је она била сирота, удовичка кћи. А отац му био из добре куће. Имао браћу. Али кад се загледао у њу, браћа му, цела кућа, не само што му нису давали да њу узме, него се чак као и подсмевали на ту његову љубав с њом, сиротом, удовичком кћери. Били су уверени да је неће узети, тј. нема с чиме да је узме. Јер она је била толико сирота, живела од наднице, да није имала ни најпотребније спреме, ни честитог рубља... А ваљда неће он њу баш тако, без игде ичега, готово голу да узме. Али, он не само што ју је узео, венчао се с њом, него, као у инат браћи, кући, кад се оделио, и од свог тала, очевине, није хтео ништа да узме, него све браћи оставио, а он се дигао са женом и сишао овамо доле у ‘нове мале’, где је земља била јевтина” (Станковић, 2008: 265).

озбиљан, а мајка једнако ради не би ли што више допринела кући. Мајка је веома штедљива и вредна, од мужа не очекује ништа, довољно јој је што ју је оженио. По свом аскетском животу и уздржаности они се издвајају од окружења:

Никад се они не проведоше, не развеселише. Кад славу славе, славе је лепо, отмено, не изостане ништа што је обичај, али опет њини гости не дочекују зору као на другим славама. Ако су они коме кумови, старојко, увече би се дизали са софре пре поноћи, пре него што ће настати весеље, пијанка. Узалуд би их заустављали, молили – они би одлазили, изговарајући се увек једним истим:

‘Нека, нека. Има кад.’

А то њихово ‘има кад’ требало је да буде: кад још неколико њива и винограда купе, кад им он, син, Мита, порасте, па ожене га, и он децу изроди, те се кућа разграна, учврсти... тада (Станковић, 2008: 266-267).

Све што чине они чине из бриге за Миту и да се и он не би морао мучити као што су се они мучили. Са друге стране, из страха да се он не „погосподари”, да не покаже самовољу и не зађе у порок, отац држи Миту на дистанци, не комуницира са њим, већ само преко мајке. Као и у приповеци „У ноћи”, и у овој приповеци посебан акценат се ставља на однос оца и сина. Бојан Чолак у студији „Стереотипне представе о мушком идентитету и књижевно дело Борисава Станковића” запажа да у „овој причи наилазимо на супротност између онога шта отац према сину осећа и начина на који се према њему опходи” (в. Чолак, 2008: 488). Мита поступа онако како родитељи очекују од њега, због чега спутава животни ерос, што даље води аутодеструкцији. Свестан родитељске бриге и љубави, Мита се труди да им што више угоди³³¹, трпељиво прихватајући инфантилну улогу коју му родитељи намећу³³², чиме потискује свој ерос и гуши вољу за животом:

С колико је чежње, ватре, страсти мислио на жене, пиће, ашиковање! Нарочито су му тешко падали пролећа и јесени. Или, када је каква свадба у комшилуку, а он,

³³¹ „И зато што је то знао, он се из све снаге упињао да им што више угоди. А знао је да ће им угодити само тако ако буде што мирнији, стидљивији. Међутим, само је он знао колико је осећао и патио од тога” (Станковић, 2008: 268).

³³² Они му бирају одећу, не дају му да ради, понашају се према њему као да је нејако дете, сваке ноћи га обилазе да провере да ли се у току спавања открио...

као увек, код куће. Тад и мајка му изиђе, оде тамо да гледа свадбу, а Мита, осећајући како долази и спушта се ноћ, слушајући са свадбе како грнета и дахире ударају, узвике својих другова, кикот женски (Станковић, 2008: 268).

Он спутава своју немирну природу и успоставља контролу над својим жељама, али осећај промашености и незадовољства кулминира када га ожене девојком коју не воли. За њега женидба долази као освешћење, признање властите пропасти. За Митину љубав према Мари, баштовановој кћери, нико није знао сем пријатеља му Аритона, коме Мита не дозвољава да то каже његовим родитељима:

Он је хтео да они, отац му и мајка, сами погоде коју он воли, и ту да му узму за жену. И мати му је, истина, за то дочекала, сазнала, али се чинила томе невешта, и покатад издалека наговештавала му како му је отац већ изабрао другу, ову исту Марику, која је била из горње чаршије, одакле су и они дошли, а уз то је још у мираз доносила неколико винограда” (Станковић, 2008: 268).

Митина помирљивост у контрасту је са одлучношћу коју је његов отац показао када је узимао његову мајку. За родитеље Митина женидба значи поновно успостављање веза са „горњом чаршијом” и утврђивање положаја. Први пут Мита показује отпор према оцу, жени, животу на дан Марине удаје:

Никад речи, а камо ли што да не послуша, да не уради, а још мање одупре се оцу. Само једном. А то је било кад му се та баштованова кћи удавала. Силом је он Аритона нагнао да јој оду на свадбу. Купио јој и дар, скупу басму, и поручио да од те басме не прави себи одело, већ кад добије дете, мушко, прво, да њему од тога начини ‘јорганче’, у коме ће да га носи. То је хтео, и хтео је још да јој оде на свадбу. Отишао је с Аритоном увече. Дочекали су их. Чак је и она изишла, руковала се с њим. Мита није могао више. Ту, на свадби, пред свима, напио се. Бацао новац. Кад се у зору кући вратио, жену Марику на мртво је име избио, тукао је, тукао... И те ноћи комшије су чуле његова оца, где, уздржавајући се, шиштеци од беса, грди га, псује; али чули су и њега и његов тада први пут јак, силан глас, где му одговара, одупире се и плаче (Станковић, 2008: 268-269).

Не могавши више да трпи притисак и тежину властитог живота, Мита испољава агресију. Спутани ерос трансформише се у деструкцију, односно аутодеструкцију, јер се Мита после тога разбољева. Колика је Митина борба

најбоље се види у приказу његове борбе – да ли да узме крушке које му је Мара послала или да их одбије:

Марика се врати и донесе те крушке у лепом, белом чанку, покривеном још бељим пешкирићем. Донесе их, откри, па, као увређена, седе до Мите и поче да мотри, гледа у њега, ишчекујући да ли ће он, и поред тога што види да она зна од кога су те понуде, ипак смети пред њом да узме, једе их. Аритон узме, исече их, одабра једну крушку и поднесе Мити.

– На!

Мита испрва није хтео. Бораше се са собом. Као да је осећао да ће, ако узме, увредити Марику, која је једнако у њега гледала. Али, ваљда помисао да је то Марина рука справљала, и, кад је чула да је болестан, да је, шаљући му понуде, справљајући му их, можда, сигурно и плакала за њим, ваљда помисао на то учини те се он реши и рече:

– Дај! – и нато жељно халапљиво загризе крушку.

Марика скочи од Аритона. И, уздржавајући се да се не ода, брзо сиђе низ степенице, замаче иза куће, стискајући очи палчевима.

Мита виде, примети, би му непријатно, извади из уста крушку, и, као да га је на то Аритон наговорио, поче да кори Аритона:

– Ниси требао (Станковић, 2008: 272).

Као резултат борбе са собом, спутавања жеља и животних страсти јавља се смрт. Митин живот заправо је живот у ропству, а томе су криви они, његови родитељи, који немају слуха за његове жеље, за његова осећања, његове страсти, већ га из претеране брижности спутавају у живљењу, чиме га директно воде у смрт.

Било да је реч о физичком умирању или је реч о духовној смрти, умирање се јавља као последица поништавања еротског бића. Растанак са вољеном женом, улазак у нежељан брак или одрицање истог, негирање мушкости, препуштање пороку или живот у аскези начини су на који јунаци Станковићевог дела превазилазе јаз између душевних жеља и очекивања средине, најчешће породице. Насилна иницијација увек је и неуспела иницијација, због чега јунаци остају довека

емоционално „окрњени”, непотпуни. Такав је Митка, такав је Младен, такав је Мита, такав је Томча, такав је Коља, такав је Стојан... Мало је оних који нису такви.

2.2 Мушка патња због неостварене љубави у приповеткама „Увела ружа” и „Стари дани”

За разлику од до тада објављених прича које су везане за реалан амбијент и реалне догађаје о којима се приповеда, приповетку „Увела ружа” Станковић започиње у дисовском маниру, јасно постављајући границе између простора јаве и простора сна, при чему је за простор сна везана она без које јавна нема смисла. Отуда је приповедачу (лирском субјекту) лепше битисати у просторима сна. Романтичарско-симболистички увод пут је ка опсесивној Станковићевој теми жалости за прошлим временима среће, страсти и младости. Да би се побегло од садашњости, бежи се у прошлост, док будућност не постоји. Отуда несрећни приповедач позива на сненавање. Његова сећања сежу у најраније детињство³³³ када заправо започиње романтична прича дечака и девојчице, Стане³³⁴ и Коље. Младачачки љубавни занос бива деактивиран под утицајем ауторитативне бабе која се јавља као узрок Кољиног пада³³⁵. Попут Миткета³³⁶, Коља жали за прошлим данима, за непроживљеном младосћу, за изгубљеним животом:

Младост! Да ли је ње икада било код мене? У чему беше она? Не! Ја нисам имао младости. Ја никад не осетих чилост духа, свежине мисли и брз, топао, оптицај крви у мени. Никад ми снага не заигра, од здравља и бујности. Никад се не осећах тако чио, свеж, лак, да би могао да се утркујем а да пода мноштво земља тутњи, да

³³³ На задушни дан, док су мајке на гробљу, дечак Коља и девојчица Стана узимају улогу мужа и жене. Девојчица се понаша као права домаћица, врло свесна инфериорности у односу на мушког члана, који је у овом случају дечак:

„Мужу жена треба најбоље да да... Она може и после, што остане од њега, да једе” (Станковић, 2008: 343).

³³⁴ Станковић је објавио још једну верзију „Увеле руже” у којој се главна јунакиња зове Паса. У овој анализи коришћена је друга верзија у којој је главна јунакиња Стана.

³³⁵ Детаљно у поглављу „Мајка-закон” (баба) и патријархални тип мајке у приповеци „Увела ружа”.

³³⁶ Рашко Јовановић „Увела ружу” одређује као „један мали драмски синопис” и поставља паралелу између ове приповетке и драме *Коштане* која је писана у исто време (в. Јовановић, 2010: 298). Мотив неостварености и жала за прошлим временима одређује и Кољу и Миткета.

кличем гледајући у сјајно, модро небо; да не опија и заноси свеже зеленило и да ме истински раздрага шевина и славујева песма из грмља. Славуја чак нисам познавао, никад га нисам видео нити бих могао да разликујем његову песму од песме обичног коса... Зар је то младост? Увек бех сув, изнемогао и блед. Чак ми је бледоћа годила. Мој корак беше тром, немарљив и несигуран. Мој поглед или мутан или грозничаво светао. Имах врло честу главобољу или несвестицу (Станковић, 2008: 348).

Нема на страницама српске књижевности потреснијих исповести о изгубљеном, узалуд проживљеном животу од Миткине и Кољине. Перспективе приповедања у приповеци се смењују – Коља се враћа у садашњост, покушавајући да нађе оправдање за своје животне изборе:

Знао сам ја: да нећу наћи верније, истрајније и ропскије љубави од твоје; знао сам да би ме неговала и чувала к'о очњи вид... Знао сам ја све то, па ипак... Да, ниси ти била богата, из знане куће, и ниси била више од мене. Пече ме! Боли! (Станковић, 2008: 346).

С једне стране налази се младалачка чежња, а са друге бабине жеље и свест о социјалним разликама. Иако Коља није сигуран шта жели, у једном тренутку сублимирана сексуална енергија прокуљава. То ослобађање спутаног ероса дешава се у тренутку привидног поподневног мира, док чита књигу³³⁷: „Раскомоћен, у оној полутами, читајући, чини ми се, Мопасана, раздражен, узаврео и стискајући вреле усне на своје голе руке, ја сам дахћао... Упила ми се беше ти у памет. Твоја једра, пуна, раскошна снага срце ми је кидала” (Станковић, 2008: 349).

У тренуцима еротског заноса све што је потискивао излази на површину, услед чега долази до његовог самоосвешћења. Он увиђа да је „луд” што се не препусти страсти и не ужива у њеним уснама, мирису косе... Одлучан да узме живот у своје руке, долази до баште у којој затиче Стану како окопава лук:

Сва се беше предала послу. На главу си овлаш бацила белу шамију, да ти сунце не пече лице. Била си само у јелеку и шалварама. Кошуља ти се на грудима беше

³³⁷ Литература се веома ретко појављује у Станковићевим делима. Поред Коље, једино Младен чита *Стари завет* и Јован (*Певци*) црквене књиге.

откопчала и заврнула те се виђаше мали део белих ти недара (Станковић, 2008: 350).

Кољина одлучност је краткотрајна. Приликом сусрета са Станом он заборавља своје намере, жели да побегне, али ипак јој заказује састанак. Док чека Стану, Кољо осећа снагу младости; стапа се са природом. Сви доживљаји су предимензионирани и пренаглашени, супротстављени једни другима – у исто време осећа свежину и обузима га ватра; жели да је узме у наручје, а плаши се оног што га обузима:

Подузе ме свежина. Глава ми је горела, руке беху све у зноју а срце удараше тако силно, јако, да сам га и ја чуо. Чекао сам те. Положио сам дланове на влажну траву и премирах од слике коју стварах. Унапред сам решио како ће бити. Како ћу да те метнем у крило, раскопчам ти јелек, и, увив моје лице твојом косом, загњурим га у твоја бујна, топла недра, и осећам додир твоје меке, нећне, топле коже, и сишем, сишем... Ћипих. Ухвати ме страх. Страх неописан и неисказан, страх од нечега што се у мени буђаше и свега ме поражаваше... Страх од ове глуве самоће, мртве тишине и овог тихог жуборења и беласкања воде спрам месечине. Седох. Дрхтао сам као прут (Станковић, 2008: 351).

Кољу одређује страх од жеље. У простору имагинарног он проживљава њихов телесни контакт, чега се подсвесно плаши. И у овој приповеци, као и у већини Станковићевих приповедака из ране фазе стваралаштва, доживљај природе рефлексивна је стања душе, ероса. За разлику од Коље, Стана зна шта жели, а поред тога, код ње није у толикој мери изражена свест о класној разлици, због чега отворено показује емоције и почиње да плаче када види Кољу. Обоје изјављују љубав:

Волим те, волим.. волим!... – И све те више стисках, грљох, љубљох... И пригръну, потпуно припијену уза се, држах те, осећох ти лаку трзавицу и топлоту тела... Ах! И место радости, среће, страсти, мене луда и бедна, обузе бескрајна, велика, тешка туга... Сузе ми навреше (Станковић, 2008: 351).

Кољина неочекивана туга произилази из сукоба жеље и стварности у којој он има јасно дефинисане задатке и унапред одређену друштвену улогу, а изневеривање

исте подразумевало би његов пад. Зато он почиње да живи два живота – ноћу је посећује, љуби је снену, а дању и даље носи маску незадовољства и зловоље. За разлику од њега, Стана се не труди да сакрије своју радост и расположење:

Подајеш ми се. Верујеш ми као свецу и сва се сјаш од среће. Певаш целог дана да се ори башта, поток. А и глас ти дош'о мекши, топлији. И тада сам се заклињао да више нећу с тобом имати посла. Зато сам дању бивао онако поносит. Али кад падне ноћ, кад се све утиша, кад месечина бледа, мека, сјајна, чудна, обасја све, моју собу, кревет, мене – онда, као у бунилу, опет устајем и долазим к теби и љубим те... (Станковић, 2008: 353).

Истовремено Коља жели да настави и да прекине виђања са Станом. Разоружавају га њене љубав и посвећеност; мучи га што стално мисли на њу. Док га испитује када ће се вратити у школу, постаје му јасно да баба зна све. Тада запажа њене прљаве кошуље, први пут у животу³³⁸. Ова сцена кореспондира са сценом ефенди Митиног разоткривања пред Софком. Тренутак у којем Кољо и Софка увиђају материјалну пропаст оних које највише воле тренутак је у којем они пристају на жртву. Софкина жртва је удаја, а Кољина раскид са Станом. Глас Циганке Салче којим се оглашава Станина удаја и њена „апокалиптична” песма наговештавају трагедију на индивидуалном плану³³⁹. Свестан да та песма означава крај, Коста почиње да плаче. Кољин плач може посматрати као симбол његове апсолутне немоћи. Остајући на граници дозвољеног и на страни бабиних жеља, Кољо се одриче својих снова. У контексту ове приповетке Милорад Најдановић пише о непремостивим границама које су одређене социјалним разликама:

Поток не дели формално две породице, и није само идилична позорница љубави двоје младих, већ је и Рубикон који не сме прећи – симболично-трагична граница кастинских подвојености у одређеној средини и времену која раздваја и људска срца; и природа као и читав амбијент, нису дати као пука декорација у природним тоновима и са уопштеним карактеристикама, већ су нераскидиво

³³⁸ „Први пут, испод беле марамице око врата, видех јој неопрану кошуљу. Као да ме нечија рука ухвати за срце и стеже га јако, па га онда опусти, те да се што више рашири и разлије горчином” (Станковић, 2008: 353).

³³⁹ Детаљно у поглављу „Функција песме у приповеткама које проблематизују неостварену (забрањену) љубав” – „Увела ружа”.

срасли са главним мотивом и колорисани су сензибилним, чак еротизованим бојама врањанског јужно-оријенталистичког поднебља (Најдановић, 2010: 338).

Кореспондирање времена садашњег и времена прошлог одређује хронотоп приповетке „Стари дани”. Гротескна представа садашњице у којој је свет хамлетовски „испао из зглоба” кулминира у приказу газде Јована:

Долазите у подне. Врућина. Нигде никога. Само су пуне касапнице и чевабџинице, кроз чије се прозоре, улепљене парчадима меса, крвљу и убијеним мувама, ништа не види. Можда ћете видети пред ‘Касином’ како лупа добош, продајући за дугове ствари које леже разбацане чак до насред чаршије. Тада ће из пекарнице испасти газда Јован с парчетом печене главе: шешир набио на очи, цигару држи у устима и, испршен, црвен, натучен снагом и онако мален, иде брзо, ситно. Пролази поред лицитације, добаци своју цену, понуди чиновника месом од печене главе и брзо се удаљава у свој дућан, тврдо уверен да ће на њему остати лицитација. Или ћете, можда, бити срећни да видите највећег ‘газду’ како после ручка иде полако, погнут, великим, одмереним кораком. Једну руку подвучао испод капута на леђима, а другом се шиба пругићем по панталонама и звера, гледа на све стране, тражи камен, грудву креча, изваљен колац или коју трулу греду, да то понесе, одвуче и убаца у своја дворишта. И тако, скупљајући све што му падне шака, полако, поред зида оде некој својој кирајџики, подводиачици, да види да ли му је довела што ‘ново’... И после, остало? Остале газде, богаташе што се обогатише од турске пљачке и зеленашлука? (Станковић, 2008: 252-253).

За разлику од приповетке „Баба Стана”, у којој је подвођење младих девојака у домену табуа и оштро је осуђено од стране окружења, у приповеци „Стари дани” Миле доста помирљиво приказује једну уобичајену сцену која се завршава газдиним одласком код подводиачице. Таквој „масној и сировој” стварности садашњице супротстављено је старо време: „Али доста! Нашто ово? Све је ово тако сирово, масно! Нећу то... Старо, старо ми дајте! Оно што мирише на сух босиљак и што сада тако слатко пада. Пада и греје, греје срце” (Станковић, 2008: 253).

Све то „старо” концентрисано је у једној причи из прошлих дана. Миле се присећа празничне атмосфере уочи Светог Арханђела Михаила, славе тече Јована. Приказ породичног окупљања обезбеђује сагледавање породичних односа у

патријархалној заједници у тоталитету. Милетову породицу дочекује тетка која излази пред њих „запрашена брашном, улепљена тестом”³⁴⁰. На исти начин атрибуирана је и Миткина жена, али је тон приповедања знатно другачији, о чему пише Најдановић: „Писац са посебном љубављу слика тетку како ‘запрашена брашном, улепљена тестом са засуканим рукавима’, сачекује госте, а за његовог Митку у *Коштани* највеће је проклетство баш ‘жена засукана и с’ тесто умрљана” (Најдановић, 2010: 335). Јасно је да је другачији тон условљен односом према жени. Наиме, Миле са топлином и љубављу доживљава стрину домаћицу, док је „жена засукана и с’ с тесто умрљана” за Миткета осуда, о чему ће бити речи у даљем тексту. Распоред седења, којем Миле посвећује доста пажње, представља хијерахију породичних улога. Течина мајка седи у предњем челу, чиме се истиче њено првенство у породици; старије жене и мушкарци су „привилеговани”, док се млађе жене налазе у кухињи и чекају да се вечера заврши како би се придружиле. Све то је увертира којом се на сцену уводи снашка Паса, жена чича-Масина, која је побегла од Турака тако што је прешла границу обучена у мушко одело. Томча, који ју је нашао и спасао од кријумчара, одводи је њеном ујаку, очекујући да ће је ујак у знак захвалности дати њему, али ујак је удаје за Манасију. То је разлог због којег се Томча никада није оженио. С обзиром да Паса не зна за његове пређашње намере, веома је слободна у односу са њим. Када уђе у собу, Паса почиње заносно да игра, не слутећи да њена игра покреће Томчине спутане осећаје³⁴¹.

Сви догађаји дати су из перспективе приповедача који је изван дешавања и који пасивно посматра ситуацију. Миле детаљно прати сваки Томчин покрет и излази за њим напоље. Он примећује како се Томча презнаја, како га обузима немир, не може да запали цигару, просипа дуван... Када га савладају емоције, он не може да издржи и почиње да плаче. Кроз сузе прокуљава сва тескоба живота, терет неостварености и гушења осећања. Иако Станковић обично проблематизује

³⁴⁰ „Тетка ми изишла чак пред кућу. Запрашена брашном, улепљена тестом, са засуканим рукавима, сва срећна, грли се и љуби с мојом бабом, оцем, мајком...” (Станковић, 2008: 254). „Само тетка, срећна, насмејана, онако исто засукана и улепљена тестом, улази” (Станковић, 2008: 255).

³⁴¹ Детаљно у поглављу „Функција песме у приповеткама које проблематизују неостварену (забрањену) љубав” – „Стари дани”.

обострану емотивну неоствареност, у овој приповеци Миле рефлекторски осветљава Томчу, док је Пасина перспектива занемарена. У женидби са Пасом Томча види потенцијалну реинкарнацију властитог бића. С обзиром да она није остварена, слабост изазвана јаким осећањима буди у њему агресију. Он туче Цигане и тера их да му свирају, кроз село се пролама њихов јаук. Ова слика помешана са „масним” мирисима хране и пића изазива страх у Милету и не да му да заспи³⁴². Утопијски амбијент старих дана³⁴³ и идилична представа породичних односа нарушени су причом о неоствареној мушкој љубави. Мушка патња у овој приповеци каналише се двосмерно – кроз сузе и кроз агресију.

2.3 Трагика мушког ероса у приповеци „Вечити пољубац”

Иако невелика³⁴⁴, приповетка „Вечити пољубац”³⁴⁵ осликава трагику мушког ероса у Станковићевом делу. Тренуци сна једном у години, у две или три, када му се јавља његова „мртва” драга, заправо представљају једино време живота, а сви остали дани свакодневнице убичајена су рутина. То су заправо једини тренуци у којима он изражава тескобу свог живота и признаје да му је тешко:

А у томе ‘тешко ми је’ осећа како јој све казује, откада се са њоме растао, одавде отишао: цео живот, све наде, љубав, по који постигнут циљ, добивени положај, доцније разочарање, засићеност, отупелост; све сведено на јело и пиће; онда лечење, мучење самога себе да би се могло још да једе, још да живи; за све време да је у њему једнако, увек, свуда, ма где био, ма шта радио, ма шта му се десило,

³⁴² „По целој кући мастан мирис од јела и пића. Ја главу не смем да дигнем, покривам је, бојим се да погледам у прозор да не видим хладну ноћ, ону мрко-гвоздену месечеву светлост, или да не чујем Томчин страхан глас, како бије Цигане и испред Томче њихово пиштање и витлање по пустој, немој чаршији...” (Станковић, 2008: 260).

³⁴³ Садашње и прошло време кореспондирају преко мотива масноће.

³⁴⁴ Душан Маринковић у одабиру кратких форми прозних текстова препознаје Станковићеве модернистичке тенденције (в. Маринковић, 1983: 56-57)

³⁴⁵ Владета Јеротић у раду „Еротско у делу Боре Станковића” приповетку „Вечити пољубац” издваја од осталог Станковићевог опуса и пореди је са Костићевом песмом „Santa Maria della Salute”. Он драгу из приповетке доводи у везу са Лазиним Ленком и Дантеовом Беатриче, истичући мотив сна који је „тако надмоћно, сублимно и свестрано коришћен да се читаоцу изнесе архетипска идеја Аниме и њене чежње у души сваког мушкарца за достизањем ‘вечитог пољупца’” (в. Јеротић, 2010: 186-187).

добро, зло, њему је једнако, једнако, било тешко и да је зато што му је толико тешко, ето, на крају крајева опет дошао овамо, код ње (Станковић, 2008: 470).

Попут Миткета, јунак ове приповетке изгубио је контролу над властитим животом. Њиме је овладала туга, неизлечива и једино у сну изрецива. Он је изгубио животну енергију, читав живот свео се на задовољење телесних потреба, а основно задовољство налази у храни и пићу. Пред читаоцем се налази у потпуности испражњена особа у којој је живо једино сећање на „њу”. Тежина живота враћа га у њено наручје. Њена појава оживљава *оно* – животно, нагонско у њему³⁴⁶. Описом лепоте која је приказана кроз поједине делове њеног тела приказује се његово еротско буђење, буђење свега оног што га чини живим. Први описи њеног изгледа везани су за уста. Имајући у виду наслов приповетке, јасно је да уста имају посебну симболику јер представљају пут којим се жена из сна упија у њега или он у њу. Уста су пут којим се он спаја са оним другим, са њом. И као што се Софка уноси у себе, тако се и она уноси у њега. Срећна што му је без ње тешко, она га додирује. Њен додир га узноси и док га додирује својим дланом, он осећа врелину њеног додира:

И да би га јаче, боље загрлила, држи му потиљак својом ручицом. Он осећа врелину њеног длана и притисак меких прстију по коси. Привлачи га к себи, уноси му главу у своја недра, а сва се она уноси у њ. Он почиње да осећа мирис њене косе. Онај мирис за који се целог живота надао да ће га, љубећи, осетити. Са врелих јој јагодица, образа и сасвим голог врата почиње да га потреса она врелина љубљена тела (Станковић, 2008: 470).

Реч која одзвања у овом опису је реч „врелина”. Врелина замењује некадашњу животну тежину. У њему се буде нагони, страсти и еротски пориви посредством познатог му додира и мириса. Та врелина га потреса и изазива прекид једноличне свакодневнице. Он се кроз контакт са њом изнова рађа, као и Митка кроз контакт са Коштаном. Диви јој се због њене посвећености, брижности и љубави коју му даје. Она је за њега истовремено и мајка, и сестра и пријатељ, али најпре жена – она жена која га привлачи себи. Она га истовремено враћа њему самом, односно оном што је некад био. Владислав Панић у емоционалном односу у приповеци „Вечити

³⁴⁶ Детаљно о овој приповеци у поглављу „Њена појава у приповеци ‘Вечити пољубац’ – ОНО”.

пољубац” препознаје елементе инцеста³⁴⁷ Он детаљно анализира сцену пољупца и закључује да „њен ‘дубоки пољубац’ којем се он пасивно и потпуно предаје, њена уста која се грчевито трзају, њена рука која је стално на његовом потиљку, даље, она уноси његову главу у њена недра, онда његова потпуна пасивност и загрљај телом а без руку, све то далеко више одаје слику инфантилног еротског доживљаја са мајком него љубавног доживљаја са девојком” (в. Панић, 1986: 22).

Нема сумње да је тумачење у кључу инфантилне инцестуозности оправдано, посебно има ли се у виду пасивност мушког актера. Резигнираност због животне неостварености за последицу има потребу за њеном близином. Она се јавља као заштитница, а у сусретима са њом налази мир због чега се не може искључити могућност да је реч о имагинарном сусрету са мајком.

2.4 *Газда Младен* – прича о заробљеном мушкарцу

Према навођењу Светлане Милашиновић Станковићев постхумно објављен роман *Газда Младен*³⁴⁸ није „ништа друго до једна врста психолошког трактата о човеку који је у једној строго омеђаној и друштвеним нормама контролисаној заједници (какав је патријархат) живео потпуно аскетски, ван свих правила и закона, успевши, при том, да оствари завидни ауторитет и пред собом и пред светом, док је, с друге стране, паралелно, негде дубоко у себи потискивао и скривао властиту драму одрицања од живота” (в. Милашиновић, 2015: 69). Младен рано преузима одговорност и улогу *pater familias*, што ће се посебно одразити на еротски аспект његове личности. Чињеница је да је Младен након очеве смрти³⁴⁹

³⁴⁷ Аутор истиче да се Станковић у многим делима дотиче теме инцеста и инфантилности, а посебно у „Јовчи” и у „Вечитом пољупцу”. Детаљно о теми инцеста у Станковићевом делу у поглављу „Оправданост Фројдове психоаналитичке парадигме у анализи Станковићевих дела”.

³⁴⁸ Роман *Газда Младен* штампан је у наставцима у часопису *Коло* 1903. године. Објављивање романа прекинуто је после шестог наставка, да би у коначном облику роман био објављен тек након Станковићеве смрти, 1928. године. Драгутин Костић, који је био приређивач романа *Газда Младен*, извршио је склапање делова романа у целину.

³⁴⁹ Иако се појављује само на почетку романа *Газда Младен* и има наизглед периферну улогу, Младенов отац је веома битан за формирање Младенове личности. Отац не заузима место које му у патријархалној култури припада, што га сврстава у низ трагичних мушких ликова из Станковићевог књижевног опуса. Он се налази у сенци своје мајке, а она господари из сенке, због чега се може

једина мушка фигура око које фигуришу женскиње које су зависне од њега, изузимајући Милета који је још дете. Пред њега се поставља задатак који није у складу са његовим годинама и зрелошћу, због чега је приморан на насилну иницијацију услед које прескаче период младићког доба. Терет који му је стављен одражава се не само на његову психу, него и на његов физички изглед:

И Младен се од упињања и брига да их што пре убеди, увери, ослободи, да се оне не плаше, већ да могу потпуно да се ослоне на њ, да ће бити као што треба, од тих се као брига, упињања, мисли, чисто био мало погурио и пре времена окошчатио. Лице му дошло суво, бледо, и већ као паметно, старо (Станковић, 2009: 17).

Издвајање од других³⁵⁰ и спољашњи притисци доводе до тога да Младен временом постаје чудан – „толико чудан да је човеку чисто било неугодно то његово суво, снужено лице, паметан, погурен ход, гледање испод себе, унесено, смерно” (Станковић, 2009: 19).

У роману *Газда Младен* Бојан Чолак примећује различите видове симболичког насиља над мушкарцима:

1. Опомене на ред и дужности;
2. Држање;
3. Ход;
4. Облачење;
5. Право говора;
6. Надгледање;
7. Ускраћивање осећања;
8. Унутарпородичне односе.

говорити о нарушеној представи родног идентитета услед које долази до одузимања моћи оном ко би требао да буде глава породице. Са друге стране, он не чини ништа да би се изборио за свој положај јер му одговара безбрижан, опуштен живот, при чему се ослања на своју мајку која представља супротност – предузимљива је, разборита, штедљива, борбена, ауторитативна...Његова природа је нежна и не одговара идеалу газде. Оцу одговара да се пред бабом понаша незрело јер код куће може да ленчари, одмара и забушава. Други разлог је његова окренутост пороку јер некада воли да попије, па три дана не може да дође себи.

³⁵⁰ Младен није као његови вршњаци који иду у механе и посећују женскиње. Његов друг Стоилко, син попа Косте, понаша се распусно. Док Младен отвара дућан, он се враћа, али не иде кући, него код Циганки: „Он, као свакад, са галамом, са свирачима, песмом, пуцњавом иде, и то не кући, већ у оближње село где су чивчије оца му, да тамо са чочецима, Циганкама продужи даље” (Станковић, 2009: 21). Младен је срећан што није као они.

Вук Филиповић у поглављу „Газда Младен – Психолошки развој личности” у књизи *Свет детињства у делу Боре Станковића* истиче сукоб између детињства и света одраслих: „Средиште унутрашње замисли овог романа налазимо у изазивању те основне противречности између детињства и воље одраслих, између природних тежњи и друштвеног деспотизма. Из те развијене супротности произилази и отуђена, неуротично подвојена природа личности и њено трагично испаштање” (Филиповић, 2008: 215). Младен не само да је ускраћен за детињство и момковање, већ је ускраћен и за брачну срећу. Статусне разлике јављају се као препрека за реализацију његове и Јованкине љубави, због чега он свесно заробљава своје емоције. Младен је свестан Јованкине наклоности, али је од почетка веома уздржан, строг и резервисан према њој, као да јој је брат:

Он зна да до њега стоји. Да је она његова. Види колико га воли. Са колико љубави, веселости, сјаја у очима навек му прилази. Сва је његова. Али он је својим паметним, сувим лицем, мирним погледом навек умирује. Увек према њој трезвен, миран, као брат јој (Станковић, 2009: 27).

(...)

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, 2009: 27).

Младен ништа не предузима иако ишчекује тренутак када ће му рећи да Јованку удају за другог, што ће се и остварити. Јованка у почетку одбија просидбу правдајући се да човека не познаје. Узалуд јој мајка говори да га сви познају, између осталих и он, Младен. Јованка на крају одлучује да пристане да пође за њега само ако то каже „брат” Младен. Први пут уз Младеново име стоји одредница „брат”, што је у опозицији са Јованкиним осећањима према њему. Тиме што у његове руке ставља своју судбину и доводи га пред свршен чин, Јованка не само да изненађује Младена, него буди бес и љутњу у њему:

У том њеном, да јој он каже: да ли да пође за другога или не, осети он и њено лукавство да тиме њега примора, да се реши, и ако је воли, проси је, не одобри јој да за другога пође (Станковић, 2009: 28).

У Јованкином гесту Младен назире женску лукавост и одсуство емпатије према њему, јер као да му није довољно што он не може да је узме, већ њему ставља обавезу да је да другом. То што тежиште пребацује на њу и ствари сагледава кроз њену перспективу омогућава му да потисне осећај самосажаљења. Своје емоције ставља у други план јер има свест да је њему, као момку који је рано остао без оца, припала једна улога које строго мора да се држи – он је заштитник своје бабе, мајке и породичног богатства. Изван те улоге он не постоји. У данима када треба да донесе одлуку, тешко му је, али не због тога што је губи јер се он са тим давно помирио. Тешко му пада улога жртве, као да није било доста од њега³⁵¹. Младенова мајка слуги да ако се са Јованком не ожени, никада се неће ожени, остаће сам. И баба као да је то знала³⁵². Сви са нестрпљењем ишчекују његов одговор. Младену смета што оне све знају, али чува свој мир. Први пут од очеве смрти баба га тих дана одстрањује са посла.

И тих дана било је за Младена најмучније, најтеже. Не за њега. Он је са собом већ био свршио, био начисто. Али било је тешко у кући. Чудна, пуна страха, зебње била је нека тишина, неко мртвило. Као да се нешто откинуло од куће (Станковић, 2009: 29).

Мотив откидања у корелацији је са свадбом, што је присутно и у роману *Нечиста крв*. Као што Софка осећа да пристајњем на удају са њом свршено, тако и Младен осећа да је одлуком да Јованку препусти другом са собом свршио. Док ишчекује Младенову одлуку, Јованка наставља да долази код њих као да се ништа не дешава. Ритуално чишћење куће, сталне посете родбине и неуобичајена атмосфера предсказање су нечег страшног што долази:

³⁵¹ „Али ипак за та два-три дана што је имао да им јави за ваљаност просиоца, ипак било му је тешко. Не што је губи. Он се с тиме био одавна измирио. Него што поред тога траже, ишту још и ту жртву. И зато му је било тешко. Зашто баш и то од њега? Зар није доста што се одрекао ње, него још и он сам да реши да пође за другог? Зато му је било тешко”(Станковић, 2009: 29).

³⁵² Оправдано је поставити питање зашто се онда изненађују када Младен касније одбија да се ожени.

Као да се очекивало нешто страшно, нека пропаст, несрећа, да се све сврши, сруши и нестане. А опет сваког дана се кућа, нарочито горњи спрат, собе, балкон чистили, намештали, намештај се разастирао и као да то што има да дође, ма какво да је страшно, поражавајуће, ипак када наступи, дође, има бар намештену и чисту кућу да затече (Станковић, 2009: 31).

На дан када треба да донесе одлуку Младен нема снаге да се врати кући, већ остаје у дућану. Кроз оксиморон „бол му дође слadak” разоткрива се мазохистичка страна Младеновог лика – он има потребу за саможртвовањем јер на тај начин потврђује снагу свог карактера, што је опет везано за друштвену улогу. Повратак кући у знаку је црне боје. Црnilо пејзажа, а посебно црnilо Јованкине куће, дато је кроз Младенову перспективу³⁵³. Када га Јованка пита ЗАШТО, након што је сазнала његов одговор, он одговара:

Зато што си луда. Што мислиш да се све једе што лети. Шта му фали? Идеш у пуну кућу, кућу богату. Он јединац, миран, добар, на рукама да те носа... А хоћеш ваљда за некога лудог, бесног, да те бије, туче, да трпиш за хлеб (Станковић, 2009: 32).

Младен наводи рационалне разлоге због којих би Јованка требала да се уда, поништавајући значај емоција. Јованка у тим тренуцима жали више њега него себе јер зна да је он воли, али да ни са чим не показује да му је тешко. Када он оде, Јованка почиње да плаче, али то „није плач остављене девојке – који зрачи еротиком и којим се нешто жели постићи – већ плач сестре, који одише искреношћу и очајем над изгубљеном младошћу брата и над његовом угушеном телесношћу” (в. Чолак, 2013: 201). С друге стране, Јованка очекује да он на било који начин испољи жалост за њом – да је избегава, опија се, пева песме, ожени се другом, али код њега се ништа не мења. Евидентно је да за Младена Јованка представља искушење³⁵⁴.

³⁵³ Сличан амбијент приказан је у *Нечистој крви* у сцени у којој Софка одлази код Ефенди-Мите како би спречила удају. Заједнички мотив у обе сцене јесте и звук воде која пада, а која симбоше пролазност и „отицање” живота. У романтичарском духу, лична осећања пројектују се на доживљај спољашњег простора. Символи мрака и светлости, који су дати кроз перспективу психолошког стања јунака, представљају модернистичке тенденције.

³⁵⁴ Детаљно у поглављу „Јованкино тело – Младеново искушење”.

Младеново одбијање венчања³⁵⁵, као незаобилазног обреда прелаза, Бојан Чолак тумачи кроз перспективу утврђеног друштвеног статуса. Наиме, он је постигао толико да за њега не важе правила која важе за остале младиће³⁵⁶. Када по други пут одбије Јованку, након што се она врати у родитељску кућу, Младен потврђује несаломљиву одлучност. Поред тога, на тај начин показује револт према баби и мајци које прихватају Јованку када је уседелица, а нису је прихватиле док је била девојка. Младен се свесно одлучује на аскезу која је у почетку изазов, да би се на крају претворила у живот³⁵⁷.

Код Младена је од почетка до краја присутан страх да би неко могао разоткрити његова дубља осећања према Јованки, због чега се све више повлачи и скрива иза маске савршеног газде³⁵⁸. Временом се Младенова дистанца са остатком света преноси и на породицу³⁵⁹. Када га обузме усамљеност ноћу³⁶⁰, он чита *Стари завет*³⁶¹: „Чита а горчина га дави. И, по несрећи, увек наиђе на псалме који се с њим подударују, његово исказују: ‘Заробљен сам, Боже!’” (Станковић, 2009: 61). Док чита *Стари завет*, Младен стиче утисак као да себе чита. Осећај заробљености јавља се услед емоционалне хендикепираности и немогућности да са било ким оствари блискост. Он све време има осећај да је на терету укућанима, због чега иде толико далеко да одлази преко воље раније да спава да би њих ослободио. Иако то не показује, Младен би волео да се они њега не стиде, да и он може да им се

³⁵⁵ Тихомир Ђорђевић, пишући о целибату, наводи:

„Целибат, или како би се то нашим језиком рекло. беженство, у нашем народу је врло ретка и врло необична појава. (...) Ако би се гдегод и то нашло ‘сматра се за Божју казну’ коју је заслужио неко од старијих ‘па млађи испаштају’. Момак који остане нежењен и девојка која остане неудата свуда се у нашем народу гледају са сажаљењем и сматрају се као патници и мученици” (Ђорђевић, 1930: 1)

³⁵⁶ „Венчање, као обред прелаза, иницијација, њему не треба с обзиром на то да је он већ све постигао” (Чолак, 2008: 494).

³⁵⁷ „У првим ступњевима аскезе, самоодрицања, човек постаје страственији, осећајнији, чак и слободнији, лиценуознији, због осећања да се полако одваја од земље и њених стега и условности. Искушења!” (Павловић, 1981: 207).

³⁵⁸ Чак и онда када је сам код куће, Младен страхује од разоткривања скривених емоција (в. Станковић, 2009: 61).

³⁵⁹ Мајка, брат и снаха када иду у госте више га не зову са собом. Стидећи се своје среће пред њим, који је дубоко несрећан, они се дистанцирају од њега.

³⁶⁰ Најтеже му је у пролећне ноћи, када осећа снагу и живот у себи, а опет се осећа болесно.

³⁶¹ Станковићеви јунаци ретко читају, због чега је одабир *Старог завета* као Младенове литературе веома битан у анализи његовог лика. Ипак, проучавање у том смеру удаљило би нас од теме дисертације, због чега ће то бити предмет будућих истраживања.

придружи, пије и весели се са њима, али он не може да се опусти. Као Младенов антипод јавља се његов брат³⁶².

У супротности са народним обичајем да се деца у породици жене и удају по реду³⁶³, шесто поглавље романа *Газда Младен* започиње мајчином бригом за млађег сина, јер је сигурна да ће Младен пресудити Милету исто као што је пресудио себи и да му неће дозволити да се ожени Јованкином заовом Јеленом. Мајка неће да дозволи да унесрећи живот њеног млађег сина као што је учинио себи, него разговара са Јованком да га она лично убеди да да дозволу. Колико је Ката инертна у сцени када Младен треба да одлучи да се жени, толико се активира када се Мика нађе у истој ситуацији³⁶⁴. Тада Јованка иступа за Милета и његову изабраницу и од Младена тражи одобрење: „Брат-Младене, не стај на пут! – А већ се по њеном гласу, лицу, видело да се сетила свега [њиховог]” (Станковић, 2009: 45). Младен се претвара да не зна на шта она мисли, али му она отворено говори све, стављајући акценат на њега и на његов живот: „Немој тако! С нама 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, 2009: 45). Из Јованкиног обраћања Младену јасно се уочава да су за њу различите категорије љубави и брачне среће. У овом дијалогу у којем су они равноправни, Јованка му ставља до знања да се помирила са властитом судбином и са животом који им је он одредио. Отуда код ње нема борбе за себе. Иако она очекује да ће њен говор евоцирати његове успомене и покренути у њему скривене емоције које се односе на њих, он даје одобрење за весеље, али остаје равнодушан. У седмом поглављу романа завршава се још једна фаза у Младеновом животу, након чега успоставља контролу над целом фамилијом, све их доводи у ред – нема свађа, непослушности, беса, а најмање одметања од куће. У овом поглављу појављује се рођак, наизглед периферан лик, син тетке, који у

³⁶² „А можда брат му, млад, срећан, тек сад ожењен, одвојен од њега, у својој соби, слободан, знајући да га неће видети” (Станковић, 2009: 62).

³⁶³ О овом пише Тихомир Ђорђевић у студији *Наши народни живот*:

„Старије се чељаде може преженити само по изузетку: када није за женидбу или удају, кад иде у калуђере или калуђерице, кад млађе не може да испусти добру прилику за женидбу или удају, или кад из буди којих разлога неће или не може да се жени или удаје. Но ма из каквих се разлога млађе чељаде женило или удавало мора тражити допуштење од старијега” (Ђорђевић, 1930: 40).

³⁶⁴ О различитом односу мајке према синовима детаљно у поглављу „Обесправљеност газда Младенове и гос’н Тасине мајке”.

Младену изазива непријатно осећање. Необичне је женске лепоте, пун снаге; плаче када га Младен позове себи. Младен му дозвољава да ожени ону коју жели, али увек при сусрету са њим Младену је непријатно: „Ипак, Младену је био непријатан. Непријатан као сведок који га је опомињао колико и колико...” (Станковић, 2009: 60). И младић се, као и Миле, јавља као Младенов антипод – он је све што Младен није – млад, пун снаге и живота.

Без обзира што се у Младеновом животу не дешава ништа крупно и драматично, он је све, али не и „пасиван играч”. Младен јесте жртва, али он свесно пристаје на ту жртву. Он постаје заробљеник принципа „тако треба”, при чему је то првенствено одређено његовим размишљањима. Марин Младенов пише о универзалности газда Младеновог лика са аспекта дејствовања под друштвеним притисцима:

Газда Младен јесте једним својим делом (радњом смештеном у конкретну географску и историјско-економску средину) лик који се може тумачити као ‘одраз патријалхалних окова’ и тако даље, али је то универзални лик (поетски знак) о редукованом човеку који резултира из одређених притисака (економских, етичких, идеолошких, друштвено-политичких, верских и тако даље) (Младенов, 1983: 102).

Дистанца са породицом повећава се када Младен, након што је свео рачуницу, одлучује да каже Мики да се исели из куће и да поделе имања јер брат ништа не доприноси. Од тог тренутка Младен постаје суров и прек. Ништа му није одговарало, никоме није желео било шта да опрости, све је замерао. Све је то било узроковано Младеновом емотивном празнином. Нико није смео знати ни када је легао и разболео се. Умире онако како је живео. Сам, отуђен од других, без понуда. И сахрана му је била какву је желео. Сви су дошли не би ли му показали поштовање.

Запис који отавља у свом тефтеру „Умрећу рањав и жељан” (в. Станковић 2009: 71) потврда је његове заробљености. Одузето му је детињство; одузета му је младост; ускраћена му је брачна срећа са Јованком; када се други пут јави

могућност остварења брачне среће сам себе ускраћује; живи аскетским животом³⁶⁵; удаљава се од породице; дистанцира се од људи; нема пријатеље; не бежи пред војском, већ остаје, јер његов живот нема никакву вредност.

2.5 Газда Младен баба Станин(а) ЖРТВА

Као што роман *Нечиста крв* Станковић започиње причом о прецима и Софкином односу према сећању на њих, тако је и почетак романа *Газда Младен* у знаку Младеновог страха од бабе Стане која је глава породице³⁶⁶:

Баба је била у кући све и сва, сви су се ње највише бојали и поштовали је. За ручком, вечером чекало се да она прво седне за софру, она прво почне да једе, окуси од јела, па тек онда они: отац, мати... (Станковић, 2009: 3).

(...)

Прва увек била баба, па онда отац, па Младен, и тек онда мати и млађи брат” (Станковић, 2009: 7)

Компаративном анализом различитих аспеката романа *Нечиста крв* и *Газда Младен*³⁶⁷ долази се до закључка да се Младен може посматрати као Софкин мушки пандан. Постављајући паралелу између ових Станковићевих јунака, Светлана Милашиновић наводи:

И Софка и Младен у основи живе два живота, те им се обома снови сламају у судару са стварношћу. Та распоућеност рефлектује се кроз два чиниоца, први је индивидуализација (када су јунаци сами са собом), а други је везан за још увек веома присутан патријархални морал (када су јунаци окренути другима) (Милашиновић, 2015: 49).

³⁶⁵ Газда Младен је један од ретких Станковићевих јунака који не ступа у сексуалне односе. Његова аскеза испољава се и на другим аспектима – уздржава се од вина иако је сам, не иде на славља, а и када иде контролише време повратка; дистанцира се од породице, а желео би да буде са њима.

³⁶⁶ Глава породице могао је бити и мушки и женски члан (в. Чолак, 2008: 490).

³⁶⁷ Сличности између Софке и Младена привукле су пажњу многих проучавалаца Станковићевог опуса. Између осталих, овим односом бавили су се Љиљана Пешикан-Љуштановић, Новица Петковић, Димитрије Вученов, Светлана Милашиновић и др.

Оно што за Софкину породицу представља име деда Трифуна, за Младенову породицу је баба Стана. И Младенова кућа је, попут Софкине, издвојена – ограђена је високим зидовима и капијом, због чега је нико споља не види, али се зато са горњег спрата куће све може видети, чиме се директно указује на узвишен положај оних који ту живе³⁶⁸. Младен никада не одлази на горњи спрат, сем за време Божића, Ускрса и славе. Штавише, приповедач наглашава да Младен не познаје довољно добро горњи спрат своје куће. Забрањени простор чисти баба и једино је она та која слободно залази у горње одаје. Поред горњег спрата, и простор подрума припада баби – она крије новац у подруму из страха да би се њени опустили и запоставили посао у дућану када би знали колико су богати. Богатство је оно што разликује Младена и Софку јер су Младенови, за разлику од Софкиних, захваљујући баба Стани, успели да сачувају богатство. Деда замало није уништио породицу, али је баба све спасила:

Једног дана на женске и карте готово све дао, изгубио. Све требало да се распрода. И онда, тако се говорило, баба кришом, не говорећи никоме, сама, само с једним рођаком, и, како причају, преобучена у мушко одело прешла границу, отишла у своје родно место тамо око Пећи и Вучитрна и сва имања распрода, донесе новац и плати (Станковић, 2009: 6)

Од тог догађаја долази до инверзије родних улога и баба преузима све у своје руке, а патријархат је замењен матријархатом. Овакву врсту матријархата Марина Хугхсон у студији *Мушкарци у Србији, друга страна родне не/равноправности* назива „само/жртвујућим микроматријархатом” где „жене, захваљујући високом степену зависности свих чланова породице од роба и услуга које оне производе у приватној сфери, постају веома моћне на микро нивоу”. Ауторка даље наводи да моћ на микро нивоу бива интензивирана „жтвовањем за ближњег, односно интензивним радом старања”, при чему је реч о ситуацији „у којој жене себе само/производе као „жртву”, односно у којој оне постају „хероине

³⁶⁸ Ослањајући се на студију Љиљане Пешикан-Љуштановић „Борисав Станковић – између традиције и модерности”, Светлана Милашиновић наводи да је главно обележје социјалног статуса Станковићевих јунака „дескрипција простора (кућа и окућница, а потом и град)”, након чега истиче основну функцију овог поступка, који „има за циљ да објективизује социјални статус у који се смештају и којим се мотивишу карактери” (в. Милашиновић, 2015: 47).

сопственог жртвовања” (в. Хутсон, 2017: 36). Иако се наведена студија односи на савремени период, чињеница је да се наведена дефиниција може применити на слику коју Станковић даје у свом роману. Наиме, баба Стана има свест о својој заслуги у спасавању породице од материјалне пропасти због чега себе представља као „хероину сопственог жртвовања”, што доводи до тога да временом и други почињу да је доживљавају тако. То јој обезбеђује супериоран положај у односу на остале укућане, због чега она успоставља контролу над њиховим међусобним односима. Тако, она одређује Младенов однос према мајци која до краја романа заузима инфантилни положај. Мајка је све време маргинализована – ни статус удовице не мења њену подређеност у хијерархији породичних улога. Светлана Милашиновић детаљно анализира сцену породичне вечере у којој је директно представљен однос међу укућанима након очеве смрти:

Место између бабе и Младена је празно (то је позиција на којој је некада седео отац и још увек је нико не узурпира). Баба једе веома полако и пажљиво, као да је у питању неки прописани адет (ред), а не обична породична свакодневна заједничка вечера. Мајка гута брзо и понизно, а успут храни и млађег сина, док Младен једе умерено, ни мало ни много, већ само оно што је испред њега, да се не би показао грамежљив. Строго води рачуна и да вино само отпије, да би баби показао да није попут свог оца (Милашиновић, 2015: 53).

Мајчина улога у кући је изједначена са улогом слушкиње – лишена је права, али је истовремено лишена и одговорности. Отуда се ни у једном делу романа не поставља питање њене кривице због Младенове судбине. Очева окренутост пороку у равни је са мајчиним останком у простору лиминалности – у кући у коју се удала није прошла иницијацију иако је родила мушку децу, што је потврда дестабилизације породичних улога. Матријархат као облик устројства у Младеновој породици има директан утицај на формирање Младенове личности и његовог односа према животу. Младен још у периоду детињства увиђа бабину доминацију и он сам постаје бабина пројекција. О вредносном систему који Младен усваја преко своје бабе пише Бојан Чолак: „У питању није идентификовање с појединцем, већ са вредносним системом који Младен усваја пре свега преко бабе. Баба је та која је

одлучна и храбра, и која је самим тим носилац мушке родне улоге у породици” (Чолак, 2013: 195).

Са смрћу оца, Младен преузима улогу домаћина и газде у радњи; он постаје *pater familias*. На дан синовљеве сахране баба Стана показује неприродну смиреност и контролише ситуацију. Она не дозвољава Кати да нариче и да се онесвешћује, што приповедач приписује њеној бризи за породицу и за Младена³⁶⁹, а у чему се директно огледа њена доминантност. Баба успоставља контролу над свим члановима своје породице, сматрајући да материјалним богатством које је стекла полаже право на то. Након очеве смрти, Младена сви осим хаџи Зафира посматрају као дете иако је веома одговоран. То му смета јер он све време, посматрајући себе бабиним очима, има страх да није дорастао улози која му је насилно додељена и која га је „изглобила” из детињства и натерала га да прерано одрасте:

Хтео је да буде као пре, док је оца било; да се зна, иако оца нема, да је он, Младен, ту, и да ће и он као отац. Чак и боље од њега. Само да оне не стрепе, не боје се и не дрхте за њ (Станковић, 2009: 17).

Временом се све враћа на старо, о очевој смрти се више ни не мисли. Повратак „нормалном” животу и свакодневници након очеве смрти наводе Младена на размишљање о пролазности. Поремећај равнотеже настаје са појавом емоција према комшиници Јованки чији социјални статус не одговара баба Станиној кући. Младен са нестрпљењем ишчекује тренутак када ће њихове куће постати једно³⁷⁰, али истовремено га мучи зла слутња да би нешто могло кренути по злу:

Знао је како ће све то бити лепо кад је узме, али увек, осећајући сву ту срећу, у исто време осећао је и као неко чупање око срца, предосећање. Као наслућивање да, можда, сигурно, неће баш тако све бити... Биће бола, јада (Станковић, 2009: 28).

³⁶⁹ Када је у питању ова сцена, може се направити паралела са Кочићевом причом „Губа” у којој се, такође, појављује лик бабе која је остала без сина. Разлика је у томе што њено понашање није ауторитативно као понашање Младенове баба Стане.

³⁷⁰ Он размишља како је њен отац је стар и како ће ускоро умрети. Онда ће њене мајка и баба прећи код њега, а Јованка ће их све служити.

Интуитивност једна је од многобројних заједничких особина Софке и Младена – обоје имају дар, или коб, да предосете да у животу неће све бити како треба и да будућност неће донети ништа добро³⁷¹. Када Јованка своју судбину стави у Младенове руке и допусти му да он одлучи о њеној удаји, као одговорни син и бабин унук, Младен је изабрао да сачува углед породице. Он није могао оженити жену која не би ништа донела у мираз јер све што се има све би се у свадбу утрошило, а радња би после тога стала, због чега Јованку препушта другом. Јасмина Ахметагић у раду „Треба – глагол злостављања: *Газда Младен* Боре Станковића” истиче да је Јованка једина особа која разуме Младена. Њену љубав тумачи као идеал у којем нема самосажалења нити сујете због одбијања (в. Ахметагић, 2010: 545). Насупрот Јованкине врлине стоји Младенова нарцисоидност. Наиме, Младенова личност се, попут Софкине, може тумачити у кључу нарцисоидности. С обзиром да одлучује да удаљи од себе објекат ка којем је усмерен његов либидо, та енергија се враћа њему самом, што доводи до тога да је Младен „у исти мах премало и превише вољен” (в. Ахметагић, 2010: 539-540). У наведеном раду Младен је представљен као биће које не осећа емпатију, што се може довести у питање узме ли се у обзир брига коју Младен показује према члановима своје породице. Чињеница је да је Младен угушио своје страсти и да је прихватио да живи живот по обрасцу који му је наметнула баба Стана, али он није равнодушан према дешавањима око њега. Штавише, све проживљава, осећа терет, бол, тежину властите личности... Није случајно што је време када ослобађа емоције ноћ и време славља док се други радују, јер тада је Младен окренут себи и нико не гледа на њега. У наведеном раду Јасмина Ахметагић наводи и то да је једино Младеново искушење Јованкина удаја. Ипак, стиче се утисак да је читав Младенов живот искушење још од детињства када је приморан да преузме очеву улогу, па све до смрти када сам одлучује како ће умрети. Његов живот је пун искушења и жртве, о чему пише Бојан Чолак анализирајући трагичност Младеновог живота. Чолак посебно наглашава изостављање обреда иницијације (свадбе) која је у

³⁷¹ Више пута се у роману истиче Младенова свезналост.

патријархалном друштву младићу обезбеђивала „ступање у свет одраслих мушкараца, тачније: углед, поштовање, могућност да доноси одлуке”³⁷² (в. Чолак, 2013: 197). Младен тај углед стиче без женидбе, због чега њему такав вид иницијације није потребан – он у најранијем детињству постаје зрео.

У данима око Јованкине удаје јавља се бабин страх да би од јада и бола Младен могао да их обрука. Баба га саветује да би што пре требали да оду код Јованкиних. Док баба страхује да би се он могао пољуљати у одлуци, Младен надвладавање емоција посматра као лични испит и потврду да он неће бити као и сви други³⁷³. И заиста, одлука да Јованку препусти другом, чиме на испит ставља снагу своје воље у борби са емоцијама, доводи до тога да га остали трговци у чаршији посматрају не само као себи равног, него га гледају као неког ко је изнад њих. То у баби реактивира осећање узнешености и гордости. Баба у Младеновом деловању и озбиљности препознаје потенцијалну могућност да се избришу греси њеног мужа, а поред тога, он јој пружа осећај сигурности да ће се и после ње све наставити и да ће оно што је она створила остати у сигурним рукама. Да бабина савест није чиста, иако је она задовољна одлуком свог унука, наговештава се у посети Јованкинима, када се она понаша као да жели нешто да изглади: „Код саме Јованке такође одлазила. И као никада дотле, разговорна, чак и задиркивајући Јованку и мужа јој, који је, по обичају, онако слабуњав, цео дан седео код куће (Станковић, 2009: 36).

Младена радује што се живот „вратио у равнотежу” – све је привидно лепо и како треба. Он не бежи од Јованке и мужа јој, него напротив, када их види како стоје на капији, он им прилази и поздравља се са њима. Иза оваквог односа према Јованки стоји жеља да баба не помисли да он мисли на Јованку и пати због ње. Он иде толико далеко да пита Јованкиног мужа: „Како ова?”. Имперсонализација остварена коришћењем заменице „ова” уместо имена служи Младену као механизам самоодбране и потискивања емоција. Овако, питање добија карактер

³⁷² Тихомир Ђорђевић наводи да се у народу муж и ожењен човек синоними, што значи да се човеком постајало тек након женидбе (в. Ђорђевић, 1930: 1-2).

³⁷³ Тенденција издвајања од осталих основно је обележје и Софке за коју бити исти као други значи крај.

уопштености. Постиге се ефекат незаинтересованости као да му није битна та на коју се питање односи. Баба хвали Јованку како слуша у новој кући и како јој се свекар лепо носи од када им је она дошла у кућу: „Јованка, застиђена, онако обучена у ново, раскошно одело, закићена а са оним одскоро постале жене разблудним, још сасвим не засићеним очима, устима, телом, црвенећи од толике хвале, крила би се и муцала” (Станковић, 2009: 37). На основу детаљног описа Јованкине постиђености, праћењем њеног тела, закључује се да је Јованкин доживљај бабиних похвала дат из Младенове перспективе. У датом опису евидентан је еротичан доживљај тела, што се доводи у везу са брачном иницијацијом³⁷⁴.

Вест да се Јованка вратила оцу и да жива неће код свекра и мужа затиче Младена и изазива агресију у њему:

У први мах, од једа, љутње, умало што се Младен не заборави, што не преломи перо, не баци тевтер и не скочи да право тамо, код ње, оде, да је заувек, засвагда, изгрди, па чак и избије, на мртво име избије. Докле ће она њега тако, и докле ће он са њом да има посла! (Станковић, 2009: 39).

Оправдано је поставити питање шта она њему то чини и како њен бег утиче на њега. Међу њима не постоји било каква веза која би утицала на то да он има одговорност према њој, а још мање одговорност за њене одлуке. Поново се искушава снага његове воље и јачина карактера, али овај пут му је теже јер баба и мајка показују радост због Јованкиног повратка. Оне нису могле поднети да Јованка буде његова жена због разлика у положају, али као распуштеницу је прихватају. Такав однос утемељен је у чињеници да би статус жене, након завршене иницијације, обезбедио Јованки одређена права, док као распуштеница не може „угрозити” њихову кућу³⁷⁵. На тај начин Младен би се потврдио као мушкарац и

³⁷⁴ Детаљно у поглављу „Јованкино тело – Младеново искушење”.

³⁷⁵ „И, што га највише наљути, испуни гневом, срџбом, то је што по њима осети не само да их то није жалостило, било им неугодно, него чак као да их је то радовало. Радовало што су знале да је она због њега, Младена, побегла, што се сада надала да ће на њему, Младену, кад то види, дозна, она по његовом изразу, лицу видети раздраганост, љубав, да је сав срећан у дну срца што види како га она још воли, ето, напустила мужа... И то Младена највише зграну, то што је видео да чак њима, ни баби, ни матери, сада, када би – не дај боже! – она остала код оца, па са Младеном почела да

продужио лозу. Младен први за ручком проговара о Јованкином повратку у родитељску кућу, постављајући питање: „Шта је она луда учинила?“ (в. Станковић, 2009: 43). Баба се потајно у себи радује, што Младена додатно вређа. Говорећи да Јованки треба камција, бесан напушта трпезу. У Младену постоји велики страх да би Јованкин повратак родитељима могао угрозити његов углед, да би се могло прочути да је она то због њега урадила, због чега одлази код ње. Затиче је на средини дворишта како седи на камену. Његов доживљај Јованкине појаве знатно се разликује од претходних – занемарен је опис тела, а акценат је стављен на „просту“ одећу у коју је обучена, а која експлицитно у први план ставља њен социјални статус: „Она је седела на камену у средини. Прекрштених руку, повезана дугом шамијом, у простом минтану, простим шалварама“ (Станковић 2009: 42).

Чињеница је да Станковић „прелеће“ преко сцене Младеновог убеђивања Јованке да се врати мужу³⁷⁶, што је један од сегмената у којима се препознаје недовршеност романа. Колико је снажан бабин утицај на Младена, толико је снажан његов утицај на Јованку. Она чини све што он сматра исправним и његове одлуке одређују њен живот. Са друге стране, Младен сагледава бабино понашање након Јованкиног повратка родитељима. Он увиђа колико је изражена њена потреба за доминацијом и да би волела да он падне не би ли и над њим успоставила контролу као и над његовим оцем:

Младен осети како би баба чак више волела да он то учини, да падне. Као егоизам с њене стране, да после и он, као отац му за пиће, и он од ње не може да се отргне, те би и њега због те мане имала у својим рукама (Станковић, 2009: 45).

Јасмина Ахметагић пише о бабиној потреби за доминацијом и контролом над Младеновим животом:

Баба Стана спроводи своју вољу, представљајући је као Младенову, чиме наноси далеко већу штету његовој личности, но да је у својим захтевима била директна,

живи, не би то било криво. Главно је да она није његова жена, а као друга, оваква, распуштеница, могла је да поднесе“ (Станковић, 2009: 43).

Као распуштеница Јованка не би имала обавезу да донесе мираз, а ни Младенови не би имали бригу око тога, као ни око припрема свадбе.

³⁷⁶ Писац је само ставио напомену у заграду [*Младен је успео да натера Јованку да се врати мужу.*] (в. Станковић, 2009: 46).

јер је на перфидан начин испуњава властитим садржајем – баба је нарцистички инволвирана у његов живот (Ахметагић, 2010: 540).

Када се Младен поново нађе пред одлуком, сви се повлаче и не желе да буду саучесници у његовој несрећи. Све препуштају њему, сви су слаби, а од њега се очекује да буде јак и да сам носи и свој терет и своју одговорност. Чињеница да је у свему сам наводи га да размишља о сопственој јачини:

И та му је ноћ била најтежа. Кад први пут сазнаде да му, ако хоће да је као што треба а не ослања се ни на кога, не обавезује ником, да би то своје, себе, могао да носи, треба много снаге, бола, и да је јак, јак... Јак над собом. Себе да има у рукама. Да је јак, кад штогод зажели, заиште, срце зажуди за нечим, да срце стегне, не да му. Да кад му навре бол, туга, чежња, суза, да је јак да спречи, унутра, у себи задржи, законча. Да је јак (Станковић, 2009: 43).

У тој ноћи он постаје „сувљи”, али „каменитији”, чиме се наглашава губљење животне енергије, ероса. Након што натера Јованку да се врати мужу и након што ожени брата, Младеново дејствовање има утилитарну функцију. Он свима служи као пример идеалног владања, а опет, са друге стране, нико се не угледа на њега. Сви га поштују, али исто тако сви желе да он што пре оде од њих јер у његовом друштву никоме није пријатно. Он се дистанцира од живота и идентификује се искључиво преко улоге газде. Такво његово понашање представља бригу за породицу, па и за бабу која, правећи се да ће ићи у цркву, одлази код гатаре за коју се прочуло да „све погађа”. Гатара, кроз метафору о воћки, баби говори истину о Младеновом животу – „она воћка што рано сазре, рано опада”. Баба постаје свесна да Младен није имао детињство, младост, игру, радост... Све му је било ускраћено. Прекорева себе што му ништа није дала, а и он сам када би видео да му она не да, одрицао би се и патио. Баба све време користи заменицу за треће лице која брише његов мушки идентитет, што је, са једне стране, условљено тиме што је он у њеним очима дете, али са друге стране, он није остварен као

мушкарац³⁷⁷. Тумачећи бабин лик са аспекта утицаја на Младенов однос према женама, Бојан Чолак закључује:

Интересантно је да баба, Младенов васпитни образац, она о чије се захтеве главни јунак никада није оглушио, на крају чини све не би ли Младен остварио улогу настављача породице, а он то одбија. Баба то чини позивајући Младена најпре на свој ауторитет (доводи му девојке, како би му ставила до знања да жели да се он ожени), потом препуштајући њему ауторитет (симболично: предавањем породичног блага), а на крају и бежећи од куће, не би ли се он у потпуности ослободио њенога ауторитета и наставио породицу (Чолак, 2013: 197).

Баба на све начине покушава да Младена врати на „пут греха”, што би истовремено значило и повратак у живот:

Али од тада она, љута на њ што он то не види (види она да он види, зна што она хоће с тим довођењем у службу младих жена и девојака) – већ што неће као да и он грешити с њом у томе. Она је знала да је то грех, али љутила се зато што он никако то неће, неће да јој помогне, да буду заједно грешни, смртни људи, већ увек он изнад свију, као што треба, као неки испосник, мученик (Станковић, 2009: 51).

Младен је представљен као личност која је по својој безгрешности изнад свих. Он је у себи присилно угушио ерос оног дана када је пресудио Јованки. Из тог разлога он одбија све жене које му баба доводи. За њега жена не постоји. Када баба постане свесна ситуације, она се љути, а свој револт показује тако што престаје да се брине о свему. Између осталог, она кључеве од подрума и дућана оставља да висе о клину изнад њеног кревета. Овај чин може се тумачити као њен покушај да се накнадно ослободи одговорности за Младенову судбину. Одједном пушта из руку све, али тада је већ касно, јер је Младенов живот увелико жртвован, још од тренутка када је као дечак преузео бригу о породици. Ипак, баба Станино одвајање од улоге ауторитета у Младеновом животу је привидно јер она на све начине покушава да га ожени. Намећући му друге девојке, опет ставља своју вољу у први

³⁷⁷ Борисав Станковић и Светозар Ђоровић су у српској књижевности приказали „судбину мушкараца (лишену комичних елемената) који су остарели а да нису ступили у сексуални однос” (в. Чолак 2013: 93).

план. Чолак наводи да би Младен пристао на женидбу уколико би му она донела бољи друштвени положај и уколико би учврстила његову позицију, али с обзиром да је његов друштвени статус стабилан, он нема потребу за браком:

Да је ситуација била другачија, да је то требало учинити због материјалне стабилности породице и друштвеног напретка, нема сумње да би Младен то и учинио. У овом случају жеља за браком код њега би се могла јавити једино као жеља да настави потомство, да културни образац пренесе на сина (Чолак, 2013: 197).

Очигледно је да код Младена нема жеље за продужавањем кроз потомство. Чолак даље наводи да би уласком у брак Младен много изгубио, а пре свега да би изгубио чистоту свог бића (в. Чолак, 2013: 197). Посматран са аспекта културно-историјске стварности и односа према брачној заједници, роман *Газда Младен* једно је од многобројних Станковићевих дела у којем се као предуслов за брак не појављује љубав. Младен бира углед, а потискује љубав; бира улогу газде, а потискује улогу мужа; бира самоћу, а занемарује породицу. Ипак, дистанцирањем Младен се приближава себи, постаје свестан своје тежине, чиме се приближава лику Миткета из *Коштане*.

Бабина болест доводи до трансформације њену доминантну личност, што је умногоме условљено сигурношћу коју има у Младена, јер зна да је породично богатство у његовим рукама сигурно, али и осећањем кривице. Она Младену даје новац о којем се толико причало, чиме се ослобађа свега материјалног, након чега једина њена брига постаје он. Према њему почиње да се понаша понизно. Временом све више иде од куће, а од Младена готово да бежи. Избегава да једе у исто време када и он. Умире понизна и усамљена са осећањем страхопоштовања према Младену. Овакав однос према Младену изазван је осећањем кривице и одговорности за његову несрећу. Младенова интуитивна природа посебно долази до изражаја када спреман и обучен ишчекује да му јаве да је баба умрла. Из Младеновог угла дат је опис мртве бабе, без много натуралистичких елемената у смиреном равнодушном тону:

Видео ју је обучену, испружену, осветљену, повезане главе, повезаних вилица. Од одела једва се видела, и једва јој се видело ситно узано лице и онај мирни, а опет и даље онај усамљени јој, као увређени да им није на сметњи, израз (Станковић, 2009: 55).

Бабина смрт изазива олакшање код свих, а посебно код Младенове мајке. Поново се у кући успоставља равнотежа, која изнова бива нарушена отварањем питања Младенове женидбе. Младен постаје свестан да су сви мислили да се он не жени због страха од бабе и да ће се када је баба умрла и он ожени, због чега је мајка била срећна и радосна, а слободније понашање трговаца по селу повезује са наводацисањем:

Сети се да је сада због тога та навала, што су до сада мислили да он због бабе, због њене строгости, не сме да се жени, па, пошто је сада нема, сада може, сме. У томе, и зато је ваљда и била онолика материна веселост, радост, што се надала, сигурна била да, нестанком бабе, неће имати више он чега да се боји, да се не жени (Станковић, 2009: 57).

Три кључне тачке у радњи романа јесу три потенцијалне могућности да се Младен ожени – први пут се очекује од њега да одбије Јованку због статуса, други пут се очекује да прихвати Јованку као распуштеницу и трећи пут је мотив женидбе повезан са Јованком када се она појављује у улози проводације. Јованка ће још једном унети немир у Младенов уравнотежен живот на самрти, када позове Младена да се опрости са њим. Иако Младен све време носи маску брата и пријатеља Јованкине куће, сви прећутно знају да је њихов однос много комплекснији, што у тренуцима Јованкине смрти разоткрива њен муж. Он прихвата своју неважност у Јованкином животу и признаје Младену да је она само оца и њега, Младена, на свету имала. Оцу је припала рођењем, а Младену одлуком срца. Са Јованкином смрћу умире Младеново највеће искушење. Стиче се утисак да прво искушење за време младићког живота, када је одлучио да Јованку препусти другом, представља његов искорак у изолацију и поистовећивање са егом. Он је изнад свега газда, па тек онда човек, због чега је његов живот у знаку уздржавања од свих задовољстава и самоконтроле. Када пређе границу дозвољеног, границу коју је сам

себи поставио, он себе кажњава. То је експлицитно приказано у сцени када осамљен жели да пије вино, али сам себе контролише како не би претерао. У мазохистичком расположењу на сваки начин кажњава себе уздржавањем од радости, љубави, лепих осећања иако потајно жели да се радује и да буде као и остали.

Да иза кулиса Младенове трагедије стоји баба Стана, наговештено је именовањем на почетку романа. Наиме, именовање, као одређење судбине присутно је и у роману *Нечиста крв* и у *Газда Младену*. Присвојни карактер имена баба Стане (баба Станин Младен) и ефенди Мите (Софка ефенди Митина) може се тумачити буквално, јер Софкин и Младенов живот у рукама је оних којима припадају и чије су жртве. Светлана Милашиновић наводи да се „баба Стана односи према Младену по патријархалном моделу који пре одговара супругу него унуку” (в. Милашиновић, 2015: 57). Младенов живот у знаку је неоствареног ероса и жудње за животом која никада није остварена због притиска и улоге која му је наметнута и која је формирана под бабиним утицајем. Ипак, Младен се након њене смрти не ослобађа, него напротив постаје још интровертнији. Може се рећи да је баба своју строгост пројектовала на Младена и да он наставља тамо где је она стала, само још озбиљније, суровије и затвореније. Чињеница да је бабин утицај, који је блокирајући за Младенов живот, утемељен у њеној сумњи у његову снагу. Отуда се може рећи да се корену свега налази Младенов страх да се неће потврдити као мушкарац, што се на крају обестињује. Младен је само један у низу Станковићевих јунака које стиже страх присутан од инфантилне или младалачке доби. У Младеновом случају реч је о инфантилном периоду у којем долази до трансформације улога и изједначавања са *его идеалом*. Свестан бабине доминације, постаје бабина пројекција. Када остане без оца, баба Стана се јавља као доминанта над Младеновим животом. Своју контролу она пројектује и на однос мајке према Младену³⁷⁸. У приказу „целатске” личности баба Станине не сме се изоставити њена самоконтрола у испољавању нежности, како према сину, тако и према унуку. Али она, за разлику од Младенове мајке, нема осећање кривице јер је за њу такво

³⁷⁸ Детаљно у поглављу „Обесправљеност газда Младенове и гос’н Тасине мајке”.

понашање подразумевано, што долази од лошег искуства са мужем који породицу доводи до материјалне пропасти. Када схвати да Младен неће продужити породицу, што је његова примарна улога у заједници, баба Стана као глава породице покушава да утиче на њега и ставља му до знања да је његов положај у хијерархији такав да он нема обавезу да ожени ону коју му породица одреди, него да он има слободу избора, али тада је већ касно јер је он изабрао да буде газда. Да би положај мушкарца у патријархалној заједници био потврђен, он треба да обезбеди продужетак своје породице, што Младен свесно не чини. Светлана Милашиновић наводи да изостанком најважније репродуктивне улоге „космичке силе нису у равнотежи, те долази до неминовног страдања јединке” (Милашиновић, 2015: 51).

На основу свега наведеног, јасно је да је Младен баба Станина жртва као што је Софка ефенди Митина жртва. Разлика је у томе што су различити начини на који су Софка и Младен жртвовани – Софка је жртвована удајом, а Младен преузимањем улоге домаћина и прећутном забраном да ожени жену недостојну његове куће. Младеново деловање ограничено је на простор радње, јер је он искључиво и једино газда. То што га је највише издвајало од других довело га је до дистанцираности од свих, па и од најближих. Младен има потребу да буде прихваћен, али он је потискује због чега умире „рањав и жељан”.

„То је најкраћи могући излив личне драме појединца, искрен и непатворен, јасан и убедљив у изношењу једног апсолутног незадовољства” (Јовановић, 2010: 309).

2.6 Томчина окнофилија³⁷⁹

Колика је жртва хаџијске лепотице Софке у роману *Нечиста крв*, толика је и жртва дванаестогодишњег Томче, „дечака-младожење”. И Софка и Томча жртвовани су зарад социјалних прилика – Софка како би се новцем од њене продаје

³⁷⁹ Психоаналитичар Мајкл Белинт термином *окнофилија* означава страх субјекта од објекта и потребу за сједињењем са објектом. Окнофил страх од празнине савладава налажењем објекта на који се ослања, при чему се не мора везивати за један објекат.

вратили породични углед и материјална стабилност, а Томча својом женидбом потврђује очеву припадност варошком свету. Иако би Томча, поред Софке, требао бити носилац радње с обзиром да је младожења, он све време остаје на периферији³⁸⁰ због чега га Драгомир Костић атрибуира као „невидљивог” Томчу (в. Костић, 2012: 11).

Како ни психички, а ни физички није спреман за улогу коју му отац намеће, Томча се повлачи. Он „прескаче” период момачког живота и из периода детињства прелази у одраслост, када постаје муж. Ипак, његов статус остаје непотврђен, односно и он, као и Софка, остаје заробљен у лимиалној фази. Веома значајан аспект Томчиног сазревања налази се у чињеници да он одраста уз Софку, док је његова мајка Стана маргинализована³⁸¹. Отуда он у Софки, пре свега, препознаје мајчинску фигуру, што њој иде у прилог јер има потпуну доминацију и може да га „обликује” у складу са својим жељама. То се наглашава именовањем. 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. Томча из периода Софкиног срећног живота заправо је Софкина пројекција, док је онај Томча који „постаје” након ефенди Митиног доласка – „рабустни балкански пуштахија и обесни газда” (в. Најдановић, 2010: 367) суштински Томча, који се по карактеру није могао много удаљити од свог оца. Онда када он постане дивљи, он се изједначава са својим оцем. Новица Петковић примећује да се Томча „у суштини не мења ни нагло, ни неочекивано, него се само враћа у свој свет, идентификујући се као ‘већ одрастао’ с оцем” (в. Петковић, 1988: 120). Томчина грубост знак је његове одраслости. Али, он ни тада не показује зрелост јер не сагледава Софкину трагедију нити размишља о томе да она нема удела у преговорима њихових очева већ сједињује у себи и бесполног садисту и класног осветника мучећи и кажњавајући Софку и за оно зашта није крива” (в. Најдановић, 2010: 367). Милорад Најдановић у Томчи препознаје противтежу: „Томча представља вишеструку

³⁸⁰ Док је Марко жив, Томча се по својој битности налази на маргини иако је он младожења. Нигде сем у цркви нема његовог помена. Уместо њега, који је неспреман да изврши брачне задатке, иступа његов отац.

³⁸¹ Детаљно о положају Томчине мајке Стане у поглављу „Неутољива глад за мушким у роману *Нечиста крв*”.

завршну допуну *Нечисте крви*: социјалну, еротичну, психолошку, етичку; без њега роман би личио на теразије са неуспостављеном равнотежом – са оптерећењем на једној страни и без тегова на другом” (Најдановић, 2010: 366-367).

Поставља се питање шта за Софку представља Томчина агресија с обзиром да остаје уз њега и да ли она у том чину саможртвовања налази начин да окаје грехе својих предака или је реч о типичном женском мазохизму³⁸². Иако је на крају романа приказан као агресор, Томча је, као што је на почетку наведено, пре свега одређен као жртва. Он се ни у једном сегменту не потврђује као мушкарац, а његова зрелост доводи се у везу са грубошћу и агресијом коју испољава у односу према Софки, што је заправо знак његове емоционалне незрелости.

2.7 Насилна иницијација у приповеци „Наш Божић”

Проблем насилне иницијације главни је мотив импресионистичко-идиличке новеле „Наш Божић”. Ово Станковићево дело са елементима натурализма и мистике, који проистичу из празничне атмосфере³⁸³, проблематизује питање насилне иницијације посредством мајке која на сваки начин жели да обезбеди опстанак куће након мужевљеве смрти, „жртвујући” притом сина. Дечак, који није довољно одрастао да би био домаћин, приморан је да преузме ту улогу, чиме се постиже извесна опсервација. Као што је већ наведено, инфантилном приповедачком перспективом у новелу је имплементиран елемент наивности којим се интензивира трагика мушког. Наиме, иако неспреман, дечак пролази кроз иницијацију и добија статус мушког трудећи се да не изневери мајчина очекивања.

Посматрана кроз дечакове очи док спрема кућу за празник, мајка јасно одаје утисак живе женске снаге:

³⁸² Детаљно у поглављу „*Нечиста крв* као јаук потрошене и сагореле страсти”.

³⁸³ Александар Дамјановић, Александра Дамјановић и Душан Петровић у раду „Смрт у делима Боре Станковића, психолошко-филозофске и антрополошке импликације” наводе да је „празник одсутан на посредан начин” што је у вези са смрћу домаћина (в. Дамјановић, Дамјановић, Петровић, 2018: 56)

Растргла се од посла. Кукови јој изишли, шалваре се смакле, учкур отпасао. Сваког часа завезује бошчу, која јој после одмах пада, јер или узице олабаве, или попуцају од њена силна сагибања. Погрбавила се од старости, а иде, ради. Засукала рукаве, руке јој умрљане, око ноктију јој кожа испуцала од силног прања. Нема кад да папуче или нануле обује, већ онако, у неким старим, искрпљеним чарапама иде и гаца по блату и мокроти, што је свуда по кући (Станковић, 2008: 244).

На све начине она жели да покаже свету да и њихова кућа има домаћина, а да је она у њој маргијализовани лик. Долазак ч'а Јована са свирачима у њихову кућу враћа јој наду да нису заборављени и да се све наставља.

3. Патријархални морал у сукобу са еросом

Мишел Фуко у студији *Историја сексуалности* говори „о модерном гушењу секса” које је од класичног доба „основни вид везе између „власти, знања и полности”, а које је условљено са развојем капитализма, односно грађанским редом³⁸⁴ (в. Фуко, 1982: 11). За разлику од Фукоа који прави разлику између „правосудних и производних модела моћи”, Џудит Батлер наводи да се та два модела међусобно претпостављају: „Производња субјекта – његово потчињавање – једно је од средстава његовој његовог регулисања” (Батлер, 2001: 23)³⁸⁵. Несумњиво, друштвена стварност одређује однос према сексуалности – од претераних слобода у испољавању сексуалног нагона до табуисања теме сексуалности. Посматрано у овом контексту, закључује се да не само да је сексуалност јунакиња у Становићевом делу условљена окружењем и околностима у

³⁸⁴ Његова студија *Историја сексуалности*, која детаљно тумачи историјске односе власти говора о сексу, представља критику елизабетанског доба и буржоазије, када се строго потискује потврда полности. Са друге стране, он примећује како је „буржоаско” друштво 19. века друштво „пламтеће и распламсале перверзије” (в. Фуко, 1982: 45). Иван Чоловић наводи да се у европским оквирима у 19. веку мења однос према сексуалном када је „ригидни морализам” успео да угуши „веселу распојаност ‘декадентних друштава’” (в. Чоловић, 1990: 9). Нема сумње да је реч о превратничком периоду у историји сексуалности.

³⁸⁵ Џудит Батлер даље наводи да Фукоова „карактеризација ‘закона жеље’ код Лакана не узима у обзир генеративно дејство тог закона унутар психоаналитичке теорије” (в. Батлер, 2001: 40).

којима живе, него је и сексуалност мушких јунака у сукобу са патријархалним моралом, због чега они свесно постају жртве. Карлос Кастиља дел Пино истиче две карактеристике сексуалног нагона, које га одређују:

а) то је прека потреба;

б) може бити потиснут, чак и за вечита времена, а да субјект због тога не умре” (в. Кастиља дел Пино, 1981: 178).

Чињеница је да субјект који није остварио свој сексуални нагон неће умрети као што би умро услед неоствареног нагона за храном или пићем. Са друге стране, сублимација сексуалног нагона одређује понашање субјекта, као и његову судбину. Трагика мушког у Станковићевом често је одређена правилима успостављеним у патријархалној средини. Свако издвајање од очекиваног, друштвено прихватљивог, бива санкционисано. У овом делу студије посебна пажња посветиће се мушкарцима који се не уклапају у пожељан патријархални модел, односно онима који се не понашају у складу са очекиваним. Поред тога, посебан акценат ставиће се на проблем патријархалног морала који је супротстављен еросу што за последицу има испољавање различитих видова агресије – од ината до убиства са циљем осветљавања борбе душе и друштвеног реда³⁸⁶.

3.1 Проблем мушког ината у приповеткама „У виноградима” и „Чок”

Женски партнер се у еротизму јавља „као жртва”, а мушки партнер „као приносилац жртве” (в. Батај, 1981: 14). Међутим, шта се дешава онда када мушкарац одбија да принесе жртву? Шта се дешава онда када је инат тај који одређује мушкараца? Станковић у приповеткама „У виноградима” и „Чок” проблематизује питање мушког ината који се јавља као препрека за реализацију љубавног односа.

У приповеци „У виноградима” младић нема дефинисан став – он жели Ленку, али услед инаћења његова жеља се поништава на спољашњем плану.

³⁸⁶ Дени де Ружмон: „Душа је област импулса који превазилазе затеве нагона и сукобљавају се са одлукама друштвеног реда” (Де Ражмон, 1981: 133)

Специфичност овог љубавног односа огледа се и у чињеници да је у Ленкином лику приметан излазак из родне матрице, а у њиховом односу инверзија родних улога јер се она јавља као иницијатор љубавног односа, што је неуобичајено за жену³⁸⁷. Меланхолични тон којим започиње причу о дешавањима у винограду³⁸⁸ указује на кајање због ината који је одредио живот не само њему, већ и Ленки. Његов инат делимично је условљен догађајима на бунару који су претходили овом сусрету, када га девојка зауставља у заносу, свесна да чине нешто што је у домену забране. То у њему изазива бес и гнев, због чега разбија тестију:

Али од јада ногом гурнух моју тестију и разбих је.

– Не бој се. Знам ја да ти мене не волиш, него... – почео сам да гунђам одмичући се од ње.

Она је извадила кофу, почела да сипа воду у тестије, али сва се тресла, дрхтала, те вода није улазила у тестију. Око десет кофа је извадила док је једну тестију напунила. Читава се бара разли. Једва напуни ту тестију. Али није ишла. Сва зажарена, стајала је; није смела отићи а да се не помиримо. Зна она да је тада не бих погледао и да бих је тако увредљиво пецкао, да би ишла као луда. И онда, час у инат мени, раскалашна, бесна, час ‘умилна’, као да су јој сви по кући помрли. Зато је тада и стајала, дрхтала, њијала се. Чекала је да је ја први ословим, макар и најгрубље, а она ће већ одмах да ми попусти, моли ме, насмеје се, и тако да се измиримо. Али ја ћутим. Окренуо сам се косо и прстом шарам по зиду. Она поче да скупља црепове разбијене тестије (Станковић, 2008: 235-236).

Младић дејствује манипулативно. Он не само да препознаје искреност Ленкине љубави, већ предвиђа сваки њен поступак и делује у складу са тим. Разбијена тестија симбол је расуте сексуалне енергије³⁸⁹. Док младић шара по зиду, опет из ината, Ленка сакупља делове разбијене тестије, што симболише њен узалудни покушај да све повеже и споји. Иако су у свађи, она му прилази и покреће

³⁸⁷ Детаљно у поглављу „Ленка као иницијатор – инверзија родних улога / Жене и њихова одећа у приповеци ‘У виноградима’”.

³⁸⁸ „Јесен. Да, да! Али тада не беше јесени. Срце младо, душа тек навирала, очи се рашириле, па цео дан шврљам с друговима по виноградима, пуцамо из пушака, ложимо ватре од влажних, земљиних лозинака и пушимо дуван. Тек пред вечет ако дођем у наш виноград” (Станковић, 2008: 233-234).

³⁸⁹ О овој сцени писано је у поглављу „Ленка као иницијатор – инверзија родних улога / Жене и њихова одећа у приповеци ‘У виноградима’”.

разговор, али он све време остаје на страни ината³⁹⁰. Ленкино деловање мотивисано је страхом да би могла да га изгуби, што ће се догодити. Иако се бори са собом, Ленка му попушта, али и тада он се инати:

Она напреже сву снагу. Није смела да се одвоји од гране за коју се држала, јер изгледаше да би пала. Па, жмурећи, пружи ми: и лице, и уста, и око, све. Али ни корака к мени да крочи.

– Е, нећу! – рекох љутито и, оставив је, одох брзо, круто. Нисам смео да се окренем, јер знам какву бих је видео. Убрзах кораке. Нисам више слушао онај смех, кикотање, крцкање и товарење товара, само сам једва чекао да пређем царски друм и одем тамо негде... (Станковић, 2008: 237-238).

Пут на који га води инат је пут на који га она на почетку приповетке упозорава. Прелазак „црвеног пута” и сусрет са Циганком која ће му погледати у длан у знаку су суочавања су са сопственим јакством³⁹¹. Циганкино пророчанство одређује и младића и девојку: „Душа ти је широка, срце црно, те тешко оној која се у тебе загледа. Век ти шарен, пут далек, незнан и таман. Ако преживиш...” (Станковић, 2008: 238).

Све време младић испољава незрелост. Он је неспособан да делује у складу са емоцијама, а раскол између онога што жели и оног што показује детерминише његов живот. Инат му привремено обезбеђује резистентност, али то је само привид, јер инат ни у једном тренутку не постаје механизам којим се превазилази жеља.

Исти проблем тематизује се и у приповеци „Чок”. Прича има ретроспективну наратију – започиње сусретом приповедача и човека који није именован, касније ће се испоставити да је то Младен:

Исто онако мален, zdeпаст, само сад још дебљи. Лице му дебело, али омекло, збрчкано, само му обрве као пре још црне тако и коса која је знојава испод старе шубаре падала му у неред у челу. Био је сав земљив. Нарочито чакшире, појас,

³⁹⁰ „Што не береш? – чух иза мене глас мек, дрхтав и врео. Сав се запалих, али ипак нећу да се окренем, већ одговарам тупо:

– Па шта ћу, кад ти за мене радиш? – И окретох се. Више мене она, Ленка, стоји. Чека да се ја осмехнем, па онда она” (Станковић, 2008: 235).

³⁹¹ Детаљно о лику Циганке у поглављу „Ленка као иницијатор – инверзија родних улога / Жене и њихова одећа у приповеци ‘У виноградима’”.

минтан. И што је најгоре, видело се да знојећи се, нема у шта друго да се пресвуче. Кошуља, горњи део од минтана била је готово црна од зноја. Како беше изашао, чистио се, и то само руке, лице а оно чакшире није ни покушавао (Станковић, 2008: 410).

Младен обрађује туђу, а не своју земљу. Све његово је продато, али он скреће тему са властите материјалне пропасти, већ прича о другима. Приповедача запањује мирноћа његовог лица и пријатност коју показује иако је доживео пропаст, што је везано за дешавања на емоционалном плану. У другом делу приче приповеда се о љубави Кате и Младена. Као и јунака приповетке „У виноградима”, и Младенов лик је маркиран осећањем беса и ината. Он је увек испољавао напраситост и гордост које посебно долазе до изражаја у односу према њој, која је била јединица у мајке, лепа, и „не само што хоће да је виша од свих својих другарица, него и од самога њега” (в. Станковић, 2008: 411). Због таквог његовог понашања она се, њему у инат, понаша другачије него што је он желео:

Никад, као што су друге према онима које волу, она према њему није била: послушна, сва срећна ако он до ње игра, или разговара, гледа је. Никад она то не, а камо ли да понашајући се тако према њему, као што је ред, тиме у исто време обећава да ће му, ако је буде узео, бити жена као што су друге: благодарна, срећна што се удала за њега, да ће његова реч бити за њу закон, и као што кажу: ‘ноге ће да му пере и воду од њих да пије...’ А она је знала, била уверена да он не би то тражио. Волео би је, трунка не би дао да падне на њу. Али увређена тиме што он само у том њеном понижењу пред другима, види, њену љубав, а не саме ње, њених очију, које кад га гледају, издају је; њене витке, набрекле снаге која, кад је он близу сва јој узира те она обамире, дрхти, стрепи, јер зна да кад би је он само дирнуо пала би, растопила би се на његовим рукама. И, тиме увређена, за инат никада није хтела да буде као што је он хтео (Станковић, 2008: 411).

Наведени цитат вишеструко је значајан јер проблематизује многе аспекте мушко-женског односа, пре свега одмеравање снаге, при чему би, као што је подразумевано у патријархалном систему, жена морала бити подређена мушкарцу, чиме потврђује своју љубав и оданост. Ката не пристаје на то, она жели више – жели да Младен стави њу испред средине и да њену љубав вреднује на основу

њених осећања. Вређа је што Младен не може да сагледа њену љубав на други начин, него од ње очекује подређеност и понизност, а она није од оних жена које ће са радошћу „прати ноге свог мужа”. Због инађења узрокованог штићењем властитих интереса, у чијој основи се налази слабост (Младенова статусна и Катина полна), они су увек у сукобу³⁹². Младен Катина понашање посматра искључиво кроз статусну, односно материјалну супериорност: „Па онда оно његово вечито упињање и пркос. И то све због тога што је мислио да она што је богата, из боље куће него он, зато није понизна, послушна према њему као остале девојке према онима које волу” (Станковић, 2008: 413).

Како би јој се доказао да је он бољи од осталих, почео је ићи по меанама са најбогатијима из вароши; грдио је мајку што није кревет наместила као у бољим кућама; грдио је брата Арсу што стоји са женскињама³⁹³ и незадовољан собом свему је тражио критику.

У трећем делу приповетке прекида се прича о њиховој љубави и започиње нови ток радње са временском дистанцом од пет година, колико је прошло од Катине удаје. Њен муж, тих миран човек, једнако богат као и она, Младенова је супротност. Он је био задовољан свим што би она радила и поред њега је имала апсолутну слободу. Поред мужевљеве „обичности” недостаје јој Младенова компликованост: „Истина да јој је у почетку, кад се удала, било мало тешко, мучно. Као да није могла да се брзо отргне од оног девојаштва, заноса ватре, и као да због мужа који је тобож изненадио својом обичношћу” (Станковић, 2008: 413). Из перспективе удате жене задовољно би се смејала помишљајући на вечите свађе са Младеном, немирне ноћи у којима је мислила да ће полудети од страсти и чежње да је грли и љуби, или због њихових свађа. Све њене емоције бивају „утишане” до

³⁹² Те сукобе решава тетка Таша која је знала да се воле због чега их је мирила.

³⁹³ Нежна природа старијег брата Арсе супротстављена је Младеновој пркосној епској природи: „Нигде од куће не излазио, па и ако изађе, он или седи на капији или се умеша међ жене и девојке да с њима разговара. И тада, чим он наиђе, па међ женама и девојкама угледа мајку а поред ње Арсу где се онако висок згурио, клеко, међ женама, па још ако би и она ту била, он, цептећи од беса, прошао и улазећи у кућу грдио би не њега, брата, већ матер” (Станковић, 2008: 413)

Арсин лик је нетипичан – он се може посматрати као жртва брата узме ли се да у њиховом односу не постоји хијерархија. У његовој карактеризацији наслућују се елементи андрогиније, али с обзиром да је његова појава у функцији осветљавања Младеновог понашања његов лик неће бити предмет детаљне анализе у овом раду.

поновног сусрета у којем се ревалоризују потиснута осећања. Кат у више од свега поражавана његова непромењеност која је условљена брачним статусом – он је и даље момак, а она је жена и мајка³⁹⁴. Због тога она моли Ташану да му поручи да се ожени. Када то чује, Младен одмах пристаје – жени се првом коју је запресио. Лакнуло му је што више неће морати да иде, што више неће морати да се упиње како би се показао бољим и узвишенијим од других, што више неће морати да пази да се не покаже мек, да не покаже колико му је тешко и мучно јер је још воли и јер не може да је прежали:

Биће и он као остали. Радиће оно неколико њива. Моћи ће њу, ожењен, комшија јој, слободно да је виђа, разговара се. Суботом кад оде на бријање, запиће се. Пиће целе ноћи. Веселиће се. Моћи ће слободно ‘јад да јадује а дерт дертује’ (Станковић, 2008: 418).

Тиме што му је послала поруку да се жени Ката му ставила је до знања да га је волела и да јој је стало до њега, што је довољно за срећу: „Јер оно: ‘Нека се жени! Зашто, тако, неожењен на грудима ми лежи...’ Како му је слатко падало што је дознао да је увек на њеним грудима лежао” (Станковић, 2008: 418).

3.2 Модернистичка представа о граду као извору зла у приповеткама „Мој земљак”, „Јово-то” и „Гос’н Таса”

Приповетке „Мој земљак” (1909) „Јовото” (1909) и „Гос’н Таса” (1911) тематизују промену живота сеоског младића која настаје са доласком у град, што се јавља као окидач за личну, али и породичну пропаст.

Приповетка „Мој земљак” подељена је у две приповедачке целине. У првој приповедач свог земљака Милана, будућег учитеља, доживљава као узор и завиди му јер он, иако је отишао на школовање у Београд, брине о породици. Његов „нови” живот утиче на животе његових укућана који су због њега морали другачије да се одевају и носе – брат скида чакшире и фес, користи тање штофове, носи капут; у

³⁹⁴ Детаљно у поглављу „Забрана јача од жеље”.

кући се не једе за софром, него за асталом; кућа се другачије намешта; све се чисти и расклања, једино испред куће остаје стара лоза коју отац не да. Временом се његове посете проређују³⁹⁵, што кулминира у недоласку на сахрану старијег брата. Због Милана његова породица покушава да настави живот као да брат није умро јер је то његов „углед” захтевао. Године пролазе, а они живе ишчекујући свог Милета³⁹⁶. Други ток приповедања започиње приповедачевим одласком у Београд на „Велике Школе” где се среће са својим узором, својим земљаком Миланом:

Он ни млад, ни стар. Али лице некако мртво, страно и због свакодневног бријања дошло као свеже, огребано и са пуно бубуљица. Па још оне око бркова, црне, у корен поткресиване длаке, да би бркови изгледали што лепши, што мањи (Станковић, 2008: 482).

Све што сазнаје о Милановом животу, приповедач сазнаје посредно – преко ћилима који је исткала Миланова сестра он препознаје стан у којем Милан живи са старијом женом у ванбрачној заједници³⁹⁷, од људи у кафани сазнаје о Милановом животу, а на основу свих утисака увиђа колико је град погубно деловао на Милана. Приповетка се завршава смрћу Миланових родитеља. Када се све свршило, распродао и претворило у новац, отишао је да све то прими и брзо се вратио како нико не би приметио његово одсуство. Милан на крају приповетке завршава као учитељ склон пороку. Трансформација коју Милан доживљава у Београду условљена је опозицијом село-град, при чему је село представљено као принцип добра, док је град представљен као извор зла, што се проблематизује кроз лик „опасне” жене која долази из града.

³⁹⁵ „Једино што су од њега добијали редовно дописне карте и његове фотографије, час сам, час у друштву, час у разним положајима, разном оделу, чак једанпут и са обријаним брковима што њих овамо чисто збуни, застиде те ту његову фотографију са обријаним брковима као сакрише, јер је нису као остале његове фотографије са поносом показивали и давали, да по целој родбини иде из руке у руку” (Станковић, 2008: 479).

³⁹⁶ „Године пролазе, а код њих се не дешава ништа. Миле и даље заузима главно место у породици. Све најбоље се њему шаље због чега је кућа из године у годину бивала ‘празнија, оголелија, смрзнутија’” (в. Станковић, 2008: 482).

³⁹⁷ Детаљно о жени са којом Милан живи и теми ванбрачне заједнице у Станковићевом делу у поглављу „Жене ‘сумњивог’ порекла у приповеткама ‘Јово-то’, ‘Мој земљак’ и ‘Стеван Чукља’”.

Исти проблем основа је приче „Јово-то”. Јовото, размажени син из угледне куће, који се од детињства издваја од осталих³⁹⁸, одласком у град на школе доведен је у „опасност”. Наиме, он у граду остварује контакт са сестрама „сумњивог порекла”. Док момци стварају пројекције како је Јовото завршио у стану сестара, праве различите перспективе догађаја, при чему дају и перспективу девојке која га је дочекала, први пут даје се његов физички изглед:

Њој се, мора бити, допао, особито његове широке груди са јаким, мало накривим вратом и на њему она плава глава са чистим челом, са свежим лицем и још свежијим устима, тек засенченим плавим брчићима. Па онда његове мишице и саме руке, јаке, чврсте и шисте, развијене бутине у кратким, тесним панталонама, које су му се, онако како је седео на столици, сигурно толико биле задигле, да му се доле, око чланака, изнад ципела, које су једва додиривале под врховима, виделе подвезице од његових кратких ‘нашинских’ чарапа од дебеле вуне. И сигурно су је те подвезице, сасвим и одобровољиле, те га је почела питати одакле је и шта је (Станковић, 2008: 491).

Одело као статусни симбол несумњиво раздваја младиће – они код Јовота истичу оно што немају. Отуда, они баш у његовом изгледу, са посебним акцентом на одећу – тесне панталоне и подвезице вунених чарапа – виде пут којим је Јовото дошао до сестара. Сестре су га истински заволеле и са њим се спријатељиле јер им је био потребан мушкарац који ће обављати мушке послове, највише финансијске. Јовотина блискост са сестрама изазива завист код младића, посебно код Тасе из Пирота. Када увиди да га Јовото „једнако вара”, мада му никада није ни обећао да ће га упознати са сестрама, Таса одлучује да сам предузме први корак – одлази код сестара да тражи Јовоту. Након тога, Јовото прекида сваки контакт са њима. Убрзо младићи сазнају да је Јовото заљубљен у једну од сестара која, иако је девојчица,

³⁹⁸ У детињству Јовото је јунак у очима других дечака јер је он за разлику од њих имао слободу у опхођењу са девојчицама, највише због својих сестара. Јовото има другачији однос према девојкама: „И он је водио љубав, али, наравно, за његова је увек морала бити најлепша и највећа, или окружног начелника кћи или проте. И док смо ми били безобразни, необразовани, кад би случајно ону, са којом смо водили љубав, наишли саму. Ми би је или уштинили или силом љубили и грлили и не би никад могли да више од месец и два издржимо, ако нам не би ‘одговорила на љубав’, већ би се у другу заљубљивали, дотле је Јовото био постојан, издржљив. По годину, две и више он би волео једну, увек на пристojном одстојању за њом ишао, пратио је сав срећан и задовољан, што он тако може, што је већи, виши у томе од нас” (Станковић, 2008: 489).

показује заводничку манипулативност, а својим одевањем и држањем промискуитетно изазива мушке погледе³⁹⁹. Јовото све то не примећује, већ одлучује да се ожени. Он јавља оцу да је испросио девојку, не тражећи притом њихов благослов – само их обавештава да спремају свадбу⁴⁰⁰. Јовоту брак не обезбеђује учвршћивање друштвеног положаја, не сналази се у новонасталим ситуацијама и не успева да изгради каријеру. Његова жена представља модерни тип снаје која својим понашањем, држањем, а посебно провокативним одевањем, доводи до дестабилизације реда који влада у патријархалној заједници. Њено такво понашање неминовно води у пропаст. На крају приповетке обестињују се страхови Јовотиног оца да ће „пући брука” и да ће се снајка „спанђати” са неким. Јовотина префињена природа не дозвољава му да у сусрету са сестрама увиди потенцијалну опасност. Ескапистички доживљај и припадање свету културе одређују Јовотин доживљај сестара. Јовота не само да је неснађен у новој средини, већ је и прилично наиван и непроницљив, што ће му одредити живот.

Госпо’н Таса, главни јунак истоимене приповетке, још један је у низу младића који су доласком у град доживели потпуну трансформацију и раскинули везе не само са пређашњим животом, већ и са породицом. Таса, будући правник, све време манипулише својим изгледом и држањем⁴⁰¹:

Никад дуге, разбарушене косе, никад подбуо, неиспаван или од дискусија или од лумповања. Увек одморан, свеж, добро зачешљане косе и то, пошто је и његова, као и свака сељачка коса била доста круга, то поред добро водом наквашене, више пута чешљем чешљане још и рукама потискиване при раздељку на челу. И руку увек беспрекорно чистих и ноктију, толико дубоко, до меса сечених, да је чисто неугодно дирало (Станковић, 2008: 497).

Био је добар ђак. Посебно се лепо одевао на испитима када би био „очешљанији, умивенији”, „нокте би толико исецивао да би видела крв и живци прстију” (в. Станковић, 2008: 498). Никада није носио ново одело на испите,

³⁹⁹ Детаљно о лику сестре у поглављу „Жене ‘сумњивог’ порекла у приповеткама ‘Јово-то’, ‘Мој земљак’ и ‘Стеван Чукља’”.

⁴⁰⁰ Изостављањем ове фазе брачног обреда указује се на потенцијалну опасност и несрећу у браку.

⁴⁰¹ Због таквог држања и добија надимак „Гос’н Таса”

потенцирао је на сељачкој кошуљи како би професори закључили да је он сиромашан ђак који се бори са глађу како би и то мало научио. Истовремено се почиње бавити политиком. Почиње радити у коректури једног политичког листа, у чему је био савршен. Временом његов углед и значај расту, постаје битан у партији.

Једино што је задржао, што већ никако није могао да погосподари то су биле његове руке које, истина и увек добро, бриживо пране сапуном али рутаве, са тврдом, као исеченом тако дебелом и простом кожом и ноге велике, дугачке које су се и из нових тек сада обучених ципела отимале, ишле у страну и шљапћући широко, чврсто газиле (Станковић, 2008: 500).

Руке у овом случају симбол су везе за пређашњим животом и једино што разоткрива сељачку природу против које се Таса све време бори. Трагичност Тасиног лика одређена је комплексом од сиромаштва, због чега он чини све да стекне друштвени углед и богатство. Због тога се жени старијом богатом женом:

Девојка је истина била већ у годинама као што су све такве са великим али и замршеним наследствима које не сме свако да ‘дира’, проси, бојећи се да не добије онолико од наследства колико се нада. И зато је она била не уседелица, али већ прошле, презреле лепоте, већ са доста туђим зубима, лица као од дугог чекања, страсти, лица доста подбула. Али је он њом био задовољан, чак и срећан, јер му је она донела оно за чим је највише жудео. Кућу, и то своју, па још и пуну (Станковић, 2008: 500).

Опис женског изгледа у овом случају није у функцији карактеризације њеног лика. Његова улога је искључиво да покаже да је Таса на све спреман не би ли се обогатио. Истицањем њених „туђих” зуба и „подбулости”, с једне стране, и његове среће, с друге стране, хиперболисан је његова очајничка потреба да потврди статус и постане богат. Таса иде толико далеко да се одриче својих родитеља. Долазак његових са села узнемирава га. Како им се приближава, прво примећује очеву рутавост: „Таса што више прилази све више види како из очевих голих јаких прсију вири, читаво руно, космети. Проклета рутавост која и њега једнако прати” (Станковић, 2008: 503). Поред руку, рутавост се јавља као обележје сељаштва, и ма

колико се он трудио да то потисне, кроз ова обележја то је видљиво. Тасини родитељи жељни су и њега и његове деце, али он их се одриче.

За разлику од Јовоте и Милана који у граду бивају заведени под утицајем жена, што за последицу има дестабилизацију породичних односа и удаљавање од породице, код Тасе је другачија ситуација. У основи Тасиног незадовољства налази се комплекс сељаштва, што он све време покушава да потисне и замаскира и спреман је на све само да потврди свој идентитет у високом друштву.

3.3 Убиство из страсти у приповеткама „Стојанке, бела Врањанке” и „Стеван Чукља”

Експлицитан пример трансформације ероса у деструкцију дат је у приповеци „Стојанке бела Врањанке” у којој главни јунак, када схвати да ће се девојка коју воли удати за другог, одлучује да је убије. У основи приповетке налазе се националне и верске разлике које представљају препреку за реализацију љубавног односа Стојанке и Шаћир бега⁴⁰². Да би се разумео појам убиства из страсти, неопходно је осврнути се на Батајево схватање овог проблема: „Ако љубавник не може да поседује вољено биће, он понекад помишља на то да га убије: често би више волео да га убије него да га изгуби” (Батај, 1981: 15). Аутор даље наводи да „ако је сједињење двоје љубавника, оно дозива у свест смрт, жељу за убиством или самоубиством” (в. Батај, 1982: 16). Иако Шаћир бег има простор за деловање и отворену могућност да узме Стојанку против њене воље и потурчи је, он то одбија, јер су његове емоције узвишене:

Он је Стојну толико волео, да би дао све своје имање, само њој да не учини на жао. Он је толико био – како да кажемо – учтив, да није више излазио на чесму, и сусретао је путем. Изгледаше као да се повукао (Станковић, 2008: 387).

Када схвати да ће се Стојанка удати за свог комшију, обузима га „хладна, језовита туга”. С треском излази кроз серајска врата на ату и „блед као крпа” одлази

⁴⁰² Детаљно у поглављу „Љубав према припаднику друге вере”.

код мајке. Говори мајци: „Беше моје” и то понавља. Обузео га је немир при помисли да би она могла припасти другом:

–Стојно, Стојно! Други ли мрси твоје косе, мирише груди, слуша глас?! Други, Стојно_ Проклета била овог и оног света, Стојно, Стојно!... (...) –Зар његове грубе руке да стискују њу? Њену снагу која би се при даху истопила... (Станковић, 2008: 388).

С једне стране, Шаћир бег не може да поднесе да она припадне другом, док са друге стране стоји срамота пред светом јер сви знају за његову љубав према Стојни и сутра ће цео свет знати да су му је „узели испред носа” и да је он „остављен на цедилу”. Рашко Јовановић у последњем дијалогу између Стојанке и Шаћир бега препознаје Станковићеве врхунске домете када је у питању осликавање личне драме јунака. Он истиче Станковићево „ванредно осећање за интензитет расположења и пораст напетости, која иде до кулминације, односно уморства⁴⁰³” (в. Јовановић, 2010: 302). На почетку дијалога Шаћир бег прави паралелу између себе и њеног просца:

–А што, Стојно? Бољи ли је од мене? Зна ли он твоју убавињу да чува и пази? Прилика ли ти је? За тебе, за те твоје очи, уста, све? ... Стојно! Зар он п’с да има тебе? Он што нема хлеба да једе? Зар то куче, рђа, ха?!... (Станковић, 2008: 389).

Стојанка се одриче његове љубави и поништава га као човека због његове националности и вере уз доминантан мајчин утицај⁴⁰⁴. Немоћан да то поднесе, узима је у наручје и забија јој нож у срце: „–Крвав, крвав?!.. Ја, ја? – викаше, крчаше, вртеше се с њом. Њена крв свога га попрска и умрља. Очи закрвавиле, па се готово преврнуле. Коса уздигнута. Уста сва у пени. Упрљан крвљу, по лицу, грудима...” (Станковић, 2008: 389). Шаћир бег је у наведеном опису приказан попут звери која је дошла до плена – попрскан крвљу, закрвављене очи, уздигнута коса, пена на устима... Већ следећа сцена дата је у стилу трагичне љубави Ромеа и Јулије

⁴⁰³ „И тада, у тренуцима када дође до потпуног изражаја онај дубоки, интимни раскол психе, који постоји, али се обично не испољава, јер објективне околности тако диктирају, имамо у Станковићевој прозној пројекцији несвакидашњу драмску тензију, без обзира јесу ли такви изливи дати у дијалошкој или монолошкој форми” (Јовановић, 2010: 303).

⁴⁰⁴ Детаљно у поглављу „Мотив мајчине клетве у приповеци ‘Стојанке, бела Врањанке’”.

– он је спушта на земљу, раскопчава јој јелек и љуби је „сав цептећи”. Недостаје само да његово срце „препукне од туге” па да баладични тон буде заокружен. Турчин код Станковића није приказан негативно – писца не занимају националност и вера колико лична трагедија појединца која је углавном заснована на класним, друштвеним и социјалним разликама међу онима који се воле. Иако је на крају починио тежак злочин, Шаћир бег није приказан као кривац, него више као жртва.

Злочин из страсти централни је мотив приповетке „Стеван Чуќља”⁴⁰⁵. Прича започиње приказом месара Стевана⁴⁰⁶ који иде из кафане у кафану, а у последњој се најдуже задржава како не би ишао кући. Без обзира у које доба дође, жена га чека испред капије са децом – можда од страха да буде сама у кући, а можда јер нема свећу и чека њега да им донесе. На самом почетку приповетке наслућује се поремећај у породичним односима. Ретроспективни приказ догађаја доводи до трагедије која је задесила Стеванову породицу. Некада је био добар газда, најбољи у крају. Имао је две ћерке и једног сина. Син се другачије носи од родитеља. Већ у првом опису у којем се пореди са девојком истичу се његова нежна природа и чистоћа која не приличи мушкарцу:

Син му је дотле растао. Увек у лепо. чисто обучен. И што син све већи, све лепши бивао, а увек у чисто као девојка, навек у ново обучен, то и Стеван, као стидећи се, да не срамоти сина, све више пазио на себе, уздржавао се (Станковић, 2008: 437).

Младић почиње да ради у трговини код најбогатијег газде, постаје оличење вредноће и честитости. Њихова кућа доживљава процват. Стеван тера жену да се чисто и уредно носи⁴⁰⁷, слуша синовљеве савете у вези са трговином. Кућу опремају, посебно горњи спрат, праве планове за синовљеву женидбу „јер је знао,

⁴⁰⁵ И Станковићева приповетка „Један поремећен дан” тематизује убиство, али с обзиром да је реч оцеубиству неће бити предмет детаљније анализе у овој студији.

⁴⁰⁶ У опису посебан акценат је стављен на његов кожух (натуралистички приказ одеће): „И зими и лети у кожуху. Тај кожух – широк, навек незакопчан, извучен из појаса, као код свију касапа, тако и код њега, – био је таман, масан, избојен крвљу и масном парчади, која су приликом сечења мяса, черечења бутова прскала, падала и лепила се по његову лицу, бради, а највише по том кожуху” (Станковић, 2008: 436).

⁴⁰⁷ Успех сина често одређује живот породице, што је посебно видљиво на спољашњем плану. Напредак увек прати реновирање и уређење куће, као и другачије држање и одевање осталих чланова породице. Такав пример је, као што је истакнуто, присутан и у приповеци „Мој земљак”.

унапред погађао, да ће се оженити богатом, из добре куће, отуда из чаршије” (в. Станковић, 2008: 439). Једнога дана син нестаје:

Не знало се откада, само знало се, да чим је први пут отишао код једне механске женске отуда више и не излазио. Само није могао никако да замисли да она није дошла ту, у кафани, само за њега. Још мање, да је њено развијено, бело, крупно тело у оној кафанској, уској, четвртастој, бело окреченој соби, испуњеној сукњама и сандуцима, и са загушљивим мирисима и сликама и фотографијама, једино за њега. За његову младу, чисту снагу, за његово бело свеже девојачко лице, које је мајка толико неговала и чиме се толико поносила и у кога је цела чаршија упирала очи. Никако он то није могао да замисли а још мање, да она поред њега и друге, – не само има, већ зове, моли да, што више плаћају јој, љубе је и грле. И када једне ноћи он се заиста морао да увери, она тога јутра осванула заклана, мртва – а њега у вароши није било (Станковић, 2008: 439).

Иако је однос љубавника који се на крају завршава убиством периферна линија приповедања, док се у средишту приче налази промена у животу породице, али и однос родитеља према синовљевом злочину, са аспекта еротолошке анализе од посебног је значаја проблематизација односа момка и девојке који су апсолутно различити. Он који је „поштен, честит и вредан”, узоран син и угледан младић, не може да препозна да она припада другом свету и да као таква за њега представља потенцијалну претњу. Лик проститутке није чест у Станковићевим делима, а тиме што ју је ставио наспрам доброг младића, писац додатно наглашава демонску страну њене природе и заната јој. Отуда и отац у почетку правда злочин: „Ако, мори! Ако је убио! Нека убије кучку. И сада, мртва да устане, па бих је убио” (Станковић, 2008: 439).

Помисао да би син могао бити ухваћен и погубљен га плаши због чега почиње да да подмићује све. Пита да ли може он да одговара уместо сина. Све даје, скида са куће саксије, греде, врата, женине шалваре, нож, сечиво... Отуда је кућа онако огољена. Он има ноћне море, прети начелнику, полицији, жени и деци. Мајчин однос према синовљевом злочину дат је у виду наговештаја кроз слутњу да можда и она пати: „Можда и она плаче за сином, кога никада неће видети; за својим

лепим Ристом увек у ново обученим; за његовим чистим, лепим, девојачким лицем, што је мајка толико неговала и чиме се толико поносила” (Станковић, 2008: 440).

Поред наведеног, веома је значајно истицање Стеванове женске природе. Прво је, као што је поменуто, истакнута чистоћа његове одеће као код девојке, а потом се два пута његово лице атрибуира као „девојачко” – „његово бело свеже девојачко лице” и „његово чисто, лепо, девојачко лице”. С тим у вези оправдано је поставити питања: Може ли се у Стевановој андрогиној природи тражити окидач за злочин? Да ли контакт са девојком у њему изазива кризу мушкости јер она представља опозитни принцип?

3.4 Мирон – између догме и страсти

Мирон егзистира између две силе – силе догме и силе страсти пробуђене лепотом жене. Монашко одело, са једне стране, и Ташанино тело, са друге стране, доводе до унутрашње борбе – БИТИ или ХТЕТИ?. Ташана се јавља као једина веза Мирона са овоземаљским светом, али та веза је толико снажна да и он сам пада у грех због тога што даје Ташани превише слободе. Иако је он „најдуховнији” лик у драми, далеко од тога да је он ослобођен овоземаљских страсти⁴⁰⁸. Штавише, он је све време у фази искушења – његов живот је сведен на преиспитивање. Из дијалога Ташане и мајке јој открива се младалачка љубав Миронова према њој. Ташана тада открива да ју је Мирон у младости волео и просио:

Не знаш ти, чедо! Свет, он, тај свет, за друго ништа и не зна, већ само зна и памти оно што је некад било: како је деда, калуђер, био наш комшија, па с тобом одрастао, после те тражио, просио, па како те татко не даде за њега а он, тобож због тога, отиде у свет. Толико времена није се чуло за њега, нити знало где је.

⁴⁰⁸ Пишући о антагонистичкој природи лепоте, било да је реч о физичкој или духовној лепоти, Миленко Мисаиловић закључује:

„Рекло би се као да трагика у стваралаштву Боре Станковића има против себе људску лепоту, била она оличена телом, била оличена духом као што је лик калуђера Мирона ослобођеног од овоземаљских жеља... Пошто се судбина противи лепоти, лепота је осуђена на самонегацију и непостојање и отуда су уживања или задовољства (као доживљавање лепоте) трагична чак и када се само окусе или кад су – непотпуна или недовољна” (в. Мисаиловић, 2010: 245).

Чак се мислило да је и умро, док он, ето, отишао у калуђере и после дође овамо за попа и деду. Па сигурно сада, да га не би свет оговарао, кад га види да долази овамо, због тога ти и не долази (Станковић, 1970: 102).

Када увиди озбиљност Ташаниног проблема и дође јој у посету, при сусрету са њом, евоцирају се Миронове успомене. Његове очи одају да иза монашког одела провејава животна снага и жеља – млад је и задовољан собом. У Ташаниној близини не успева да сачува смиреност јер је она након смрти мужа поново слободна. Да Ташанина близина у Мирону обнавља везе са прошлим животом, симболички се даје већ на почетку кроз именовање. Наиме, када га Ташанина мајка ослови са „Станко синко”, онако како се звао пре замонашења, њему је то мило⁴⁰⁹. Проблематика именовања присутна је и у супротном смеру – Мирон Ташану назива по имену, што се посебно истиче у тексту:

Ташана! – не кћери, не снахо, већ Ташана, шта је? Кажи све! Све кажи! Немој ништа од мене да кријеш, јер немаш од мене ничег да се бојиш. Не бој се ти мене. (Пауза.) Или не! Чекај! Имаш право! Не можеш ти мени ништа казати, док ја прво теби све не кажем. Треба! Откада ја мислим да треба све да ти кажем. Не бој се ти мене, и не гледај у мени свога некадашњег Станка, твога друга, твога комшију, који је тебе тобоже волео и због тебе у свет отумарао (Станковић, 1970:109).

Ипак, он поништава оно што је некада било и признаје јој да је срећан што је отишао у том смеру јер му је сан лак, душа чиста, а тело мирно и мртво. Аскеза на коју се Мирон одлучује везана је за одбијање од стране Ташаниног оца, након чега он раскида везе са животом. Посебно се наглашава да се „мислило да је и умро”, али он је само „угасио” своју телесност. Када чује за Ташанин проблем, Мирон стаје у њену заштиту и критикује оне који су желели да Ташану „живу да сахране”. Након тога, сви доживљавају преображај и труде се да Ташани што више угоде – сви су весели, раздрагани, а о покојнику више нема ни речи. Друга крајност, када се Ташани даје првише слободе, упућује на потенцијално негативан исход. Ташана се

⁴⁰⁹ Ташана га зове „дедо”. У овом случају именовање је у функцији дистинкције између профане и световне стране Миронове личности.

захваљује Мирону на оном што је учинио за њу и умиљавајући се моли га да остане и да је посећује сваког дана:

Али, зато молим те, преклињем те: да ми долазиш сваког дана. Јер, право да ти кажем, све ово што ће бити после овога, што ћу кадгод можда бити радосна, весела, и што ћу можда слатко дисати, спавати, све то, ако ме ти не будеш обилазио, све ће ми то падати као грешно. Једнако ћу се бојати да све то: веселост, живот, здравље није нешто грешно... (Станковић, 1970: 135).

Ташанина потреба за Мироновом близином заправо је потреба за потврдом да нема ничег лошег у њеном миру, радости, животу... Збуњена и постиђена, она му открива да је страх који је осећала према њему нестао и да је он сада поново онај стари:

ТАШАНА (*у забуну постиђена*): И знаш, дедо, срамота ме. Али морам да ти кажем, сад ми већ и ти ниси онако страшан. И тек сада, из лица ти и гласа, све више видим у теби оно што сам сасвим заборавила; сад тек све више видим онога Станка, комшију мога, лудога Станка, што ме је, док смо били деца, кријући се, из баште гађао. И (*црвенећи*) немој да ме кориш, немој на мене да се љутиш. Синоћ, кад заклаше јагањце, дође ми на памет: како смо некада ја и ти крали од цигерице и бубрега, пекли их и кришом јели. И зато сам још синоћ наредила, да се то остави и спреми за тебе (Станковић, 1970: 135-136).

У Ташанином признавању препознаје се њена потреба да му се приближи. Тиме што употребљава присвојну заменицу „мога” она поново иницира блискост међу њима. Открива му да је замерила његовој сестри, својој посестрими, што јој није рекла за његова осећања. Младаљачка прича искушење је за Станка јер евокација сећања на младост удаљава га од духовног живота. Исту функцију има и храна⁴¹⁰:

Јер, онако сам, у ноћи, када бих се добро најео, добро напио и то још од твога јела, твога пића, (*себи заносно*): ох, не можда, него сигурно, сигурно, осећаји, жеље, успомене, надвладале би ме. И то толико да би са мене све покидале, све на

⁴¹⁰ Стана мора да скрива од хаџи Ристе цигерице и бубреге како он не би помислио да је за себе и слуге оставила јер само сељаци воле тако крваво. Све прави као за време детињства, чак је и тањирчић окрњила на истом месту. Она се нуди да му спрема храну када већ неће код ње да једе.

мени уништиле: и разум, и име, и достојанство моје, те би можда учинио какву лудост, због које целог живота не бих могао да се накајем. (*Раздрагано сам себи*): Јер бих онда, можда, на све заборавивши, онако у ноћи, кријући се, немо, дошао чак овамо. И овде, испред твоје куће, скривен у какав кут, целе ноћи гледао кроз прозоре, да кроз њих, кад проминеш, на завесама бар твоју сенку сагледам... (*Стресе се*): Ох, и зато никада твоје јело, никад твоје пиће немој да ми шаљеш (Станковић, 1970:141).

Наведени одломак је значајан јер даје хришћанску перспективу – прекомерје хране и пића води ка грешним мислима и жељама, буђењу страсти. Са друге стране, умереност и пост омогућавају самоконтролу и савладавање нагона. Када би се препустио ужицима и уживао у Ташаниним јелима и пићима, Мирон би брзо поклекао – оживљене страсти би надјачале разум, он би чинио лудости, долазио пред њену кућу не би ли је видео, изгубио достојанство и скренуо са свог пута. Иако је све о чему Мирон прича на нивоу имагинарног – шта би било када би било, јасно је да Мироново признавање потенцијалног огрешења, до којег би дошло услед једног погрешног корака, сведочи о постојећој борби између догме и жеље, монашког позива и Ташане. Мирон открива Ташани да му је душа стара⁴¹¹, што је чест мотив код Станковића. Наиме, његови јунаци који нису емоционално остварени и који болују због нереализоване младалачке љубави осећају духовну старост. Мирон даље приповеда о терету самоће⁴¹²; поштовању које му указују, а којим се опет потврђује да је бољи од осталих; како је то бити „заогрнут” само

⁴¹¹ „Да, Ташана, душа ми је стара! Јер душа, која рано пропати, рано све сазна, рано се засити свачег – а најгоре је кад се засити још и знањем и то тобож највећим, и онда постане довољна сама себи – исто тако рано остане и усамљена, стара” (Станковић, 1970: 143-144).

⁴¹² „Али сам, поред оне моје манастирске усамљености, изабрао ову другу, међу вама, за коју сам знао да ће бити и већа и тежа, а то зато што сам знао: да, и ако ћу бити усамљен од људи, од вас, нећу бар бити усамљен од дрвећа, кућа и планине, где сам се родио и одрастао. Знао сам да ћу, колико пута, идући сам путем, којим сам некад као дечко ишао, радовати се, кад видим како се исти тај пут проширио и повећао – исто као и ја; дрвеће по њему, које је било некада засађено, већ иждикљало, израсло са по којом сувом граном – исто као и ја; планина нада мном, у коју сам, онако мали, због њеног вечитог зеленила и магле, увек са страхом погледао, да ће бити већ мало гола, стара, изрешетана пукотинама и стенама – исто као и ја што сам са пукотинама и стенама на души. И то ће ме радовати. То ће ми бити једини разговор, једино пријатељство, јер ја од људи никада не смем да очекујем љубав, пријатељство, зато што морам да сам увек испред њих, изнад њих, да бих изазивао само поштовање” (Станковић, 1970: 145).

врлинама⁴¹³. Станковић показује слабост у карактеризацији Мироновог лика. Исувише патетичан морализаторски тон, романтичарски доживљај света, који посебно долази до изражаја у доживљају природе и свести о властитом угледу, дати су са циљем истицања усамљености, потребе за прихватањем, а посебно потребе за љубављу:

Ништа јаче, ништа веће нема од живота. Ох, како би мени било када бих имао какво лице, какав кут, где бих знао да сам увек, у свако доба, вољен. И то не вољен услед поштовања, што сам први, највећи, или што, ако је жена, код ње изазивам страсне, љубавне осећаје, не то, не тако – него да воли мене као човека. Да воли ово моје лице, косу, да жали за њима! Да их жали, што ће, ако сам на путу, по зими, међави, да зебу; ако ми није хладно, ако сам у својој ћелији, можда ће моја глава и чело бити болесни... Ох, да има ко ће жалити ову моју руку која већ дрхти, а која се толико упињала; да жали ово моје срце које слугује смрти, а које је за вас, за свет, толико куцало. Ох, како би ми било кад би ме неко тако жалио, тако волео, тако чувао; да ми је неког коме бих уморан могао доћи, могао узети му руку и метнути је на своје чело, да ми се охлади, умири (Станковић, 1970: 146-147).

Мирон има потребу да буде вољен због оног што суштински јесте, а не због улоге, поштовања и страсних нагона. Он жели да неко брине о њему, да неко жали за њим, који је на себе преузео бригу о свету. Тада му Ташана говори да ће га она жалити, да ће њена рука увек бити ту за њега. Мирон бежи од тога, признајући јој да му је то најмилије што је у животу постигао, чиме открива да су му њена наклоност и брига важније од остварености у монашком позиву. Однос Ташане и Мирона није до краја расветљен. Штавише, до краја драме остаје нејасно да ли је Ташана гајила нека осећања према Мирону или је њена брига за њега условљена тиме што јој је помогао да се ослободи покојног мужа и што је за њега вежу сећања из детињства. Миронов удео у Ташанином „паду” је велики јер је он тај који јој даје

⁴¹³ „Да, да, Ташана, да знате ви сви како је то тешко бити поштован и бити испуњен само врлинама. Док се до врлина не дође, док се ради њих човек мучи и бори, тако то човека загрева и уздиже. Али, кад неко успе да се сав врлинама заогрне, онда му је у њима тако сухо и хладно, хладно” (Станковић, 1970: 146).

слободу и утиче на њено окружење да је пунте да живи. Поред тога, он посредује у Ташанином огрешењу са Сарошем тако што њему даје одобрење да у било које доба може отићи код Ташане иако Сарош страхује да би због његове друге вере неко нешто рђаво могао помислити⁴¹⁴. Опис сцене у којој долази до огрешења прекида се Мироновим доласком, након чега следи његов монолог:

Мирон након што затекне Ташану и Сароша (*сам*): То? И још са невером! (*Хвата се за главу*.) Пих! (*У грчевитом смеху*): Аха-ха! Па, Мироне, Божји угодниче, владин намесниче, први духовниче, тако ли ти твоју паству чуваш, на добар пут изводиш, у вери праведних отаца учвршћујеш? А за ту веру толике главе падоше, толики људи на кочевима душе испустише, па и сада толике комите и хајдуци своје животе жртвују! А ти, Мироне, уместо да их учвршћујеш у вери и чистоти, ти их гураш у наручје невери! Ослобођаваш младе удовице од црнине и строга живота, да би се бациле невери у загрљај, а крв и веру поганиле! Ох, Мироне, не Божји угодниче већ развратниче, блудниче! И то гори него обична подводица, Наза Циганка, која бар хлеба ради подводи, а ти најгори... *себе ради*!... Као велиш: када је ја не могу имати, јер то не допушта чин, име, онда ослободићу је црнине, пустићу је у живот да се с другим проводи, да је други грли и љуби. Их, их, колико си покварен, Мироне, и то душа ти покварена! И сад куда? У цркву *не*, пред распеће *не*, са амвона придике *не*! Зар свештенике, моје млађе, да упућујем како треба своје парохијане, паству, чувати у вери и чистим животом живети, повучено, у својим кућама, дане проводити... – а моји свештеници, ма да ми у очи неће ништа рећи, али ће се међу собом погуркивати и шапутати: ‘Да, да као што ти изведе Ташану из црнине и пусти је Турчину, невери, у руке’. (*Очајно*): Ох, изгубих све: име, углед... И сада куда? У манастир? Не! Тамо су сви од мене млађи, и они ме не могу примити за млађег од себе, за слугу свога. Куда? Ах, знам: на гробље ћу! Тамо мртве да опевам и себе, као већ мртвога, сахраним. (*Задубљен у мисли седи на миндерлуку*.) (Станковић, 1970: 188-189).

У овом монологу издвајају се различити слојеви значајни за тумачење са еротолошког аспекта:

⁴¹⁴ У овој сцени присутни су хумористични елементи везани за верски контекст. Када Мирон позове Сароша да пође са њима код Ташане, Турчин замало да га пољуби у руку у знак захваности.

1. Осећај моралне одговорности и препознавање властитог удела у Ташанином огрешењу;
2. Потреба за самокажњавањем;
3. Откривање немоћи услед забрањених осећања према Ташани – признавање осећања;
4. Љубав према туђину;
5. Тема греха.

Мирон је тај који спречава Ташаниног оца Младена да убије грешну ћерку, већ јој он „прописује” казну да брине о божјаку Парапути. Истовремено и себе кажњава повлачењем на гробље. У последњем чину Мирон, посматрајући Ташанине муке, пита је да ли јој је дао тежу казну него што је заслужила, али она му у хришћанском духу одговара да што је тежа казна већа је шанса за искупљењем. Прича о Мирону је прича о борби између желети и бити – између догме и жене.

3.5 Положај слуга у еротском контексту (*Јовча*)

Други чин драме *Јовча* започет је дијалогом Младена и Јована⁴¹⁵ – они разговарају о Васки и њеној лепоти. С обзиром да нису равноправни у односу према Јовчиној мезимици, Јован истиче да би дао све када би могао бити на Младеновом месту, када би јој он могао додавати кошуље и гледати белину њеног тела:

Пусти ме, пусти само да навирим, да видим. Можда је још гола, још се није обукла... Ох, да само видим! (Станковић, 2009: 21).

(...)

Пусти ме, бре, да ја однесем, да је само видим. Мора да је страшно лепа, страшно бела, а већ велика је, одавно већ девојка, одавна развијена (Станковић, 2009: 22).

⁴¹⁵ Војислав Ђурић издваја Јована и Младена из *Јовче* као ретке изузетке у свету сиромашних људи који „обележавају” своју усамљеност.

(...)

Срећан си, Младене, срећан што си њен, што њу двориш, служиш и што, кад је облачиш, можеш руком да је додирнеш; што ноћу, кад спава, можеш, колико хоћеш и како хоћеш, да је гледаш! Ех, кад бих ја био њен, на твом месту! Али, шта и мени, код мојих снашка, фали? Моје место још боље, још лепше. Ја бар нисам жељан, не трпим, не мучим се гледајући као он. Ја овамо код снашка имам бар све. Истина, не увек да ме хоће као човека, што сам им мио и драг; него, кад се напију, развеселе, а мужеви, газде, још пијанији, или заспе или одлутају да тамо, по вароши, по механама, и са Циганкама... а оне, већ опијене, већ распаљене, већ у постељи, па онако, у ноћи, у мраку... И онда ја... Истина не као човек. Сутра ни да ме погледа. Као да не зна да ме је звала, да сам код ње био. Ништа. Ни да зацрвени, застиди се. А, шта има и да црвени? Право има. Шта сам ја? Слуга. Ништа. И право има.

И прве године беше тешко, мучно. Да се излуди. Не смем. Борим се. Шта ја знам, и откуда смем да помислим на то?! Газдарице су ми, снашке! А морам једнако са њима да сам, да их служим, дворим. Ако у амама на купање пођу, ја да их пратим, из амама дочекујем; код куће, у соби, да их раслађујем, доносим пиће, јела... Лети, ако се оде у село, на чивлук, и тамо једнако са њима сам. И кад се купају у реци, хладу, оне – као да нисам жив, нисам мушко – неће да ми кажу ни да се окренем од њих, да их не гледам. Тако се преда мном брчкају, купају, свлаче и облаче... И хтеде да се излуди, да се пресвисне, док једне ноћи... (Станковић, 2009: 22).

Са аспекта еротолошке анализе Јованов говор веома је значајан јер осветљава перспективу ликова који су маргинализовани – подређене слуге. Свакако је најпознатији слуга на страницама српске књижевности мутави Ванко, али када је у питању карактеризација његовог лика, он није одређен као човек и по свом понашању ближи је анималном него људском. За разлику од њега, у драми *Јовча* наилазимо на лик еротски освешћеног слуге који осећа велику страст према својој газдарици, док истовремено „опслужује” остале госпође којима служи. Јованова исповест је значајна јер проблематизује и други аспект тумачења – однос надређених жена према својим поданицима. Наиме, „веселе, опијене и распаљене” снашке немају осећај стида нити поцрвене када се сретну са слугом са којим су

провеле ноћ. Реч је о жени која у потпуности одступа од уобичајене представе патријархалне жене која испред свега ставља интересе породице. Овде је приказана нагонска жена која се препушта страстима. Положај мушкараца-слуга веома је тежак јер су стало у искушењу – провоцирани су и изазивани, свесно или без намере. Јован говори да је хтео да „полуди и пресвисне од муке” док их је гледао како се голе пред њим скидају. С друге стране, анализирајући свој положај, оправдава их, јер је он „слуга” – „ништа”. Младенова перспектива је иста. Након што изађе из Васкине собе Јован запажа врелину његових очију. Тада из Младена „излази” сав бес услед немоћи пред Васкиним телом:

Ох, ово се не може више! Ја, не више. ... ‘Донеси воде, Младене! Поливај ме! Облачи ме, Младене!’ ... И скида се, облачи, дотерује, а пуста јој снага врела, бела. И целе ноћи ту, код ње, ако јорган од врућине збаци, открије се, да је покријем; да, када почне бунцати, у сну љубити и грлити јастуке, ја јој квасим чело и додајем свеже воде... Као да ја нисам жив, као да нисам мушко. Ако сам јој чувар, слуга, одрастао поред ње, ипак... Ох, целе ноћи је откривена, целе ноћи мирише. Покријем је, а очи ми се силом упијају у њу, руке ми саме, силом, њено тело додирују, косу њену, лице (Станковић, 2009: 23).

Једино чиме Васка одређује Младена јесте његов положај у друштвеном поретку. Он је једино слуга, а та чињеница негира све остало, па чак и његову мушкост. Криза Младенове сексуалности условљена је поништавањем исте. Младен је немоћан и не може да контролише свој нагон. Он га потискује под притиском, што је директно повезано са деструктивним мислима које му се јављају. Добија жељу да убије Васку, чиме би је добио, па макар и мртву:

Убићу је, убићу је, Бога ми, душе ми! Убићу је, пошто живу не смем да је имам, живој не смем да погледам у очи, ни реч да јој кажем... Убићу је, убићу, и бар мртву да је имам, мртву да је љубим. (*Стреса се*): Ох, ох, убићу је, убићу је још увече и онда целе ноћи ћу је љубити мртву, целе ноћи ћу јој љубити уста, ох, ала ће то бити слатко! Целе ноћи ће бити моја. Све ћу моћи да јој кажем. Целу да је грлим, љубим, ох, ох!... Да, убићу је! (*Хвата се за чело*): Ох, Боже, Боже! (Станковић, 2009: 23).

У десадовском маниру јавља се жеља за насиљем према објекту сексуалне жеље, при чему су агресија јавља као последица дугорочног потискивања⁴¹⁶. Наиме, Младен због свог незавидног социјалног положаја ни у једном тренутку не сме да оголи своја осећања и жеље. Овде су приказана два принципа – ерос и танатос. Смрт се јавља као једино решење које ће обезбедити поседовање предмета сексуалне жеље, у овом случају Васке. Младеново признавање емоција Васки импонује, што се открива у дидасталијама:

(открива у том говору Младеновом осећања не обичне верности и покорности једног слуге него осећања пробужене мушкости, ко зна од кад силом затајаване, у њу заљубљеног човека кога, као таквог, није досад познавала, само замишљала, сањала. Годи јој да настави истраживање у том правцу. Полагано се издиже, седа. Гледа га нетремице, право у очи, испитивачки. Хоће да га још више распали несташним питањима, задиркивањем, градећи се, као да га не разуме) (Станковић, 2009: 25).

Васка исмева његову наклоност након што је открила његове емоције. Понаша се надређено, истичући свој супериорнији положај у односу на њега. Када увиди да ће Младен да побегне, Васка му наређује да седне, пије вино и да јој прича све. Уплашен пред Васком, Младен дрхти и пролива вино:

„МЛАДЕН (*држи чашу у руци која дрхти, и просипа вино; уплашено, очајно*): Аман, Васке, не то!” (Станковић, 2009: 26).

У овој наизглед периферној сцени представљена је апсолутна немоћ мушког. Младен се поред Васке понаша попут детета које ишчекује грдњу и батине. Он је моли да му не тражи „то”⁴¹⁷, јер када би јој испричао „све”, остао би огољен пред њом. Иако је у хијерархијској лествици испод ње, Младен је једини мушкарац са којим Васка долази у контакт, поред оца и браће јој. Признање да у њој не види само газдарицу, већ и жену, окидач је „греха” за изоловану Васку.

⁴¹⁶ Требјешанин у предговору *Комплетног увода у психоанализу* истиче Фројдову тезу о агресивности: „Човекова склоност злу, агресији и деструктивности није стечена, већ је то урођена и примарна нагонска потреба” (Требјешанин, 2008: 16).

⁴¹⁷ Детаљно у поглављу „*Оно* у осталим Станковићевим делима”.

Када ванбрачно затрудни са Младеном, Васка заједно са њим одлази на периферију. Пети чин драме започиње описом Васкине куће и приказом њене физичке пропасти⁴¹⁸, који по многим елементима кореспондира са описом Софке на крају *Нечисте крви*. Из дијалога Младена и Васке закључује се да је Младен и даље задржао статус слуге⁴¹⁹. Подређена улога, условљена искључиво социјалним статусом, не дозвољава Младену да се у свету потврди као мушкарац.

3.6 Стојанова другост – страх од сједињавања са женом или хомоеротизам? (*Певци*)

Трећи, недовршен Станковићев роман *Певци* тематизује причу о пријатељству петорице младића које повезује исти занат. Иако су сви пријатељи, Јован, Стојан, Станко, Менко и Коста актери радње, посебна пажња посвећена је односу Стојана и Јована. Стојанов долазак на занат судбински је тренутак у Јовановом животу. Стојанова слабашна, нежна појава посебно долази до изражаја у односу према Јовану, што се даје већ при првом сусрету када му он, не знајући да је последњи од шегрта, љуби руку:

Изгледао је као да није ни знао за батине. А видело се и по њему: чист⁴²⁰, прав, са алевим фесом који је одударао од његове бледе издужене главе са ретком, кратком косом. У чакширама, минтану, новом појасу, стајао је он пред Јованом гледајући га бојажљиво, мило... (Станковић, 2003: 25).

Стојанова благост, нежност и бојажљивост изазивају у Јовану осећај пријатности и милине:

⁴¹⁸ „ВАСКА (седи испред куће, згрчених колена, у старом оделу, повезане главе, особито чела, и пуши окрајак цигаре)” (Станковић, 2009: 44).

⁴¹⁹ Он се труди да угоди Васки, а она неће ни ручак да му скува. У њиховој кући влада беда, једу јучерашњи хлеб.

⁴²⁰ Више пута у роману понавља се Стојанова чистоћа која се опет доводи у везу са његовом природом. Он је „увек чист, опран, одевен, никада бос, као они, остали шегрти који су ципеле облачили само о Божићу, Ускрсу, па и то са живом муком због разбијених, раскрвављених прстију” (в. Станковић, 2003: 27).

Стојан, онако нежан, мали, само је гледао у Јована, трептао радознано својим крупним, плавим очима, чекао да му Јован што нареди, заповеди, дода му какву ствар, и једнако је око њега радосно трчкао, говорећи му све ‘батке, батке!’ И то ‘батке’ тако је радосно изговарао, да је Јовану од тога било некако лако, пријатно, и Стојан му долазио тако некако мио, мио... више него рођени брат (Станковић, 2003: 26).

Анализирајући Јованову и Стојанову личност, Бојан Чолак долази до закључка да се и Јован и Сојан само делимично уклапају у патријархално пожељну представу о мушкарцу у патријархалној култури:

Један је *активан*, и његово се деловање делимично уклапа у пожељну слику о мушкарцу у патријархалној култури (Јован је несмирени, непослушан и својеглав; одрешит, способан, склон борби...), а други *пасиван*, такође само делимично уклопљив у слику пожељног мушкарца (послушан и вредан, Стојан је слабуњав, изолован, не показује одлучност и иницијативу, сексуално је бојажљив) (Чолак, 2013: 219).

Иако оба младића својим понашањем одступају од патријархалног идеала⁴²¹, чињеница је да Јован својом нежном, осетљивом природом представља „друго” у односу на очекивано и да је његова пасивност неуобичајенија од Јовановог деловања. То посебно долази до изражаја кроз перспективу његове мајке која све

⁴²¹ У контексту фројдовога психоаналитичког учења њихове личности морају се довести у везу са детињством, односно одрастањем. Наиме, младиће повезује одсуство очинске фигуре које је у роману приказано са два различита аспекта – Стојан остаје без оца услед несреће, док је Јована отац оставио и неће да зна за њега. Одростање мушког детета са мајком за последицу има рано преузимање одговорности, што утиче на формирање карактера. Стојан има обавезу према својој мајци, због чега се одриче и оног што за њега представља живот, а то је песма. Са друге стране, Јован је отпадник од своје породице, због чега дубоко пати. То посебно долази до изражаја у сцени када са Стојаном и Стојановом мајком иде код газде. Он намерно жели да прође поред своје куће како би оцу и браћи показао да он није онакав каквим га сматрају:

„И Јован је увек наваливао да кад се тако пође, да се тамо иде, те да се удари и на његову кућу, не ради чега другог, колико ради оца, старије браће који су били у дућану и који су на њега, Јована, некако попреко гледали, увек склони да сваку кривицу, ма какву свађу, бој, тучу која би се десила негде у вароши на њега свале: да је он крив, он то учинио, он, који је луд, који се увек тако луња, никада није код куће и од кога никад ништа неће бити” (Станковић, 2003: 50).

време има негативну слутњу која се везује за његову песму, а опет се доводи у везу са његовом мушкошћу⁴²²:

Ни сама није знала зашто, али тек јој се јављала као нека далека, изненадна сумња при сваком таквом његовом узнесеном певању, и увек би јој долазио чудан, као болестан, не здрав. Мада је у лику личио на покојног оца му, нарочито облином лица, испупчењем чела и браде, ипак та његова нежност, то његово бледило, бунило је њу, плашило је. А највише јој задавало страха, бојазни, она његова мирноћа, неинтересовање низашта, ни за кућу ни за храну, за одело, као нека повученост од свега и свачега. Према свему био је као равнодушан, не као његови другови, младићи, који било у проводњама, девојкама, било у кицошењу, ношењу, налазе задовољства, радости. Као да није био млад, мушко, већ нешто друго, тако миран (Станковић, 2003: 38-39).

Стојанова андрогина природа дата је пре свега кроз његову мирноћу и дистанцираност од света јер је он увек био „миран, тих, са сваким добро и више ћутљив, као унесен, замишљен” – „миран као нека девојка”⁴²³ (в. Станковић, 2003: 36). Ипак, та његова „женска” природа и његово „изболовано, нежно” лице и „уско” тело не остављају равнодушним девојке и готово да нема девојке коју родитељи не би дали за Стојана, па и мајстор своју ћерку Софку чува за њега:

А опет, ко не би Стојану дао кћер? Стојан, још увек, као нека девојка. Мада је порастао, постао ‘муж’, висок, плећат, танак, мало сув, ипак је оно његово лице задржало оно чудно бледило и онај стидљив, сетан, усамљен израз. Увек она његова неугодност, изгледање како никад ничим није задовољан и зато свакад стидљив, повучен (Станковић, 2003: 67).

⁴²² Стојанова мушкост доведена је у питање посредством песме, при чему се истиче да се он понаша „као да није млад” и „као да није мушко”:

„Као да није био млад, мушко, већ нешто друго, тако миран. И једино још то његово певање, али, као што рекох, чудно неко певање. Уношење, ватра, и то као нека одавно наслућивана, велика, страсна, као жив жар, а опет притајена, уздржавана чежња, бол” (Станковић, 2003: 39).

⁴²³ Милан Миљковић у раду „Мушкарци са женским особинама – о проблему маскулинитета на почетку двадесетог века у Србији” пише о доживљају андрогиније у 20. веку:

„За разлику од хермафродита – ‘наказне аберације природе’ – андрогини идеал савршене хармоније је почетком XX века, према речима једног сексолога, сједињавао представу младоликог, нежног, девојачког, фемининог тела са мушким гениталијама које су оличавале концепте активне маскулине снаге” (Миљковић, 2011:150).

Ипак, Стојана девојке не интересују и према њима је равнодушан као и према свему осталом, осим према пријатељству са Јованом и песми, о чему ће бити речи. За разлику од смелог Јована, Стојан се плаши сексуалног сједињавања са женом и доживљава га као „непремостив амбис”, што га, како закључује Бојан Чолак, приближава Настасијевићевом јунаку (в. Чолак, 2013: 220). Стојан је и сам свестан своје различитости – стиди се и мучи га што код њега није све као код других младића:

Стојан, застиђен због тог гледања, одваја се од прозора и ћути. Стид га од тих материних прекора, од те молбе: што он све тако, не као други. (...) И заиста, сам он, Стојан, осећао је, а и по њему могло је да се види, да није као што треба. Никад сасвим задовољан. Увек као да га је било стид, већ му било незгодно, неугодно. Навек чисто као да се стидео да се расположи, покаже весело, задовољан, срећан (Станковић, 2003: 45).

Различитост се у традиционалној култури увек обележава као негативна јер ако није све онако како би требало да буде, а треба да буде исто код свих, онда „нешто није како треба”. Осећај различитости, а још више свест о истој, доводе до успостављања дистанце са свима, сем са Јованом. Стојан се, скривајући се од других, повлачи у башту:

Мучен тиме шетао би се по башти, али не средином, већ око зидова, испред дрвећа, као кријући се да га ко не види таква. Осећао би како трава мирише, како дрвеће, стабла, грање, лишће, услед наилажења предвечерја, хладовине, свеже, окрепљено пушта од себе шуштећи неки влажан, зрео, свеж мирис зеленила дрвета; како око њега, из околних високих кућа, доксата, дворишта иду, крећу се. Али зато што је све то јасно, на дану, види се, њега то као гуши, стид га, боји се да га ко не опази и види то што он осећа и подсмехне му се... И зато и тамо кад је, у башти, сам, опет и ту није као што треба (Станковић, 2003: 46-47).

Оно што се посебно издваја у наведеној сцени јесте положај јунака у башти. Наиме, он се не шета по средини баште, него иде уз зид. То је типично за Станковићеве јунакиње које траже упориште и скривају се не би ли остале не приметне за средину. Стојан чак и у простору дворишта (дакле није реч о спољашњем простору улице) шета уз зид. Тиме он жели да се сакрије не само од

остатка света, него и од мајке која истиче његову различитост, али и од самог себе. Све време он жели да остане неприметан. Стојанова несигурност мора се тумачити у контексту осећаја различитости – он није као други, због чега тежи самоискључењу, а истовремено од тога страхује. Наиме, он није самоуверен и има страх од подсмеха и искључивања из заједнице због своје сексуалности, која није у складу са оним што се очекује од мушкарца у патријархалној заједници. Због тога се он самоискључује. То је посебно видљиво на плану његовог певања које је у почетку самоуверено да би се касније и ту почео повлачити, страхујући да би они могли помислити да се он „мази”, због чега све чешће почиње певати црквене песме, псалме које је код владике учио. Напослетку, престао је да иде по слављима и весељима како не би морао да пева (в. Станковић, 2003: 68)..

Да са Стојаном све „није како треба” и да је другачији од осталих посебно се испољава кроз његов однос са девојкама. Оправдано је поставити питање да ли се Стојанова другост искључиво везује за страх од сексуалног сједињавања са женом или је реч о потенцијалном хомоеротизму, што ће бити предмет анализе у даљем тексту. Сваки контакт са женским светом⁴²⁴, а посебно са мајсторовом ћерком Софком, у Стојану покреће осећање туге и потврђује му да се разликује од осталих младића. Њему се Софкина љубав чини толико сиљном да га смртно плаши⁴²⁵, што

⁴²⁴ Његов однос према женском свету представљен је у сцени у башти где је дат његов доживљај женског завођења:

„И знајући да ће их он сигурно било из собе, било ма откуд, гледати, оне, чинећи се невеште, тобож уверене да су саме, кад уђу, затворе за собом капију и идући бунару навлаш, топла лица, врелих очију, милије улазе, носећи тестије крше се, да би им се ваљда што јаче из њихна одела, шалвара, минтана, издвајала половина, бедра, прса. И чак, кад дођу, оставе тестије, почну да ваде воду, осећају да их он можда једнако гледа однекуда, оне сагињући се, као да се навлаш, више, јаче сагињу, увијају, да би пред њиме, Стојаном, што истакнутије, јаче се показала њихова млада, свежа снага, лепота, која за друге тако мирише, тако их заноси. А Стојану то тешко. Тешко му, криво на самога себе. Што он мора да зна за то њихно прикривено, тајно, удварање њему, да се допадну, покажу му како су лепе, како ће се оне – чисто да га охрабре, да су усуди – истина привидно нећкати, али ће бити срећне ако коју од њих заволи, буде његова. Зашто да то женско умиљавање, истицање дражи он зна, зашто унапред да види шта оне хоће тиме? Што да и он као други то не види, о томе не води рачуна, већ да слободно оде до њих, разговара се, шали, заволи коју, и, чак – ох, како би то свака од њих дочекала! – љуби је, љуби” (Станковић, 2003: 47).

⁴²⁵ „А међутим, увек при помену Софкином, Стојан би одмах осетио као неку тугу, чисто неки бол. Кад год се о њој замисли, изиђе му она пред очи, цела она, онако већ старија, мека, кошчата лица, снаге већ сасвим оцртане, увек би га подузимала туга. Зашто? За чим? Да ли за њеном бујном, црном косом, навек мало разбарушеном, пристојно очешљаном? Да ли за њеним паметним, чисто сестринским црним очима? За њеном снагом, истина не тако младом, витком, али утолико више

је у великој мери условљено њеним слободним понашањем и отвореним показивањем љубави, а то њему ствара додатни притисак. Њен сексуални витализам супротављен је његовом страху од секса:

Та толика њена љубав према њему, и још без трзања, стида, свесно, слободно, јасно показивање страшило га је. Осећао је да чисто не би смео, јер зна да кад би је узео, венчао се, и она га загрлила, притиснула на своје пуне, вреле груди, обгрлила рукама, осетила њега, осетила да је он њен, да би га толико грлила да би он морао ту, над њом, над њеним лицем, косом црном да издахне. Толико би га љубила. Толико је била она према њему (Станковић, 2003: 72).

У свом завођењу Софка прекорачује границу патријархално дозвољеног. Она је иницијатор њихових сусрета, али и физичког контакта. У односу на Стојанову инертност, њена предузимљивост одаје утисак агресивности. Она зове Стојана код себе када остане сама код куће и на све начине покушава да му се приближи:

Она одмах за њим, уз њега, чисто грлећи га. Шуште јој шалваре, мирише јој коса, одело. Стојан ћути. Не зна шта ће, а осећа њу иза себе. Напослетку, идући, осећајући је иза себе како мирише, гори, осети њену руку на својим плећима. Спазила му неку мрљу на минтану и чисти га, гребе је прстима.

–Где си се то улепио? – говори му чистећи, гребући мрљу, додирујући му минтан, снагу му, месо испод минтана својим врелим уздрхталим прстима.

Стојан ћути (Станковић, 2003: 73).

Стојанова збуњеност, обамрлост и немоћ у Софкиној близини, као и ћутање на којем се потенцира, узроковани су његовом инфериорношћу којом се додатно маркира његова различитост у односу на „праве” мушкарце. Да то уочавају и други открива се у сцени Стојановог и Софкиног натпевавања, током једне од вечери коју приређује Софкин отац, када Стојанова мајка покушава да охрабри сина примећујући његов страх. Софкина нападна, експлицитна сексуална енергија га блокира:

пунијом тоpline, ватре, љубави према њему, да би Стојану чисто сузе полазиле. Не што је није волео. Стрепио је. Бојао се” (Станковић, 2003: 72).

Клекла до њега. Повукла јаче бошчу испод себе, да јој се можда обла, мека колена не би оцртавала, видела. А њено кошчасто лице букнуло. Груди широке, пуне, обухваћене тесним минтаном, брекћу јој, те се чисто види како се минтан по средини прса јој разапиње, 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. Мајка му почне гласно да разговара, а не ради разговора, већ као да хоће својим гласом њега да охрабри (Станковић, 2003: 61).

Стојан сакрализује женско тело и женску сексуалност у толикој мери да почиње да плаче када дође у контакт са женом. Страх који осећа хиперболише се пред величином и силином њених осећања и страсти:

Треба само да је додирне, спусти своје руке на њена бедра, кукове и – 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... (Станковић, 2003: 74).

Док је у њеној соби, Стојан интензивирано осећа њен мирис који је подједнако агресиван и оштар колико њен наступ. Тај мирис му не прија, гуши га. Њему прија дистанца са светом, а посебно са женским светом, због чега се повлачи. Он, попут Софке у роману *Нечиста крв*, ишчекује ноћ када се ослобађа свих стега које су му наметнуте са друштвеном улогом. Ипак, он не одолева притисцима и након што уз помоћ газде сагради кућу, он се жени Софком. Ипак, женидба Софком и рођење детета морају се тумачити искључиво као неуспела иницијација јер ни жена ни дете не успевају да повежу Стојана са заједницом и да га сместе у „нормалне” оквире. За разлику од Стојана, код Јована је остварена иницијација и он је у друштву прихваћен као успешан мушкарац и домаћин. Ипак, иако је он на спољашњем плану остварен, на унутрашње нивоу он је промашен. Иако има породицу, он се повлачи и све време има потребу за дистанцирањем и самоћом, сем у тренуцима када га обузима *оно његово* када се препушта алкохолу, севдаху и има потребу за лутањем⁴²⁶. Тада он одлази од куће и посећује Стојанову удовицу јер посредством ње и њихове куће он осећа блискост са покојником. На основу његовог

⁴²⁶ Детаљно у поглављу „Оно друго – оно његово/оно њихово (Певци)”.

брижног понашања и увиђавности коју испољава у односу према Софки, долази се до закључка да он осећа већу одговорност према Стојановој породици него према својој. Јованова животна промашеност несумњиво је повезана са губитком Стојана. Однос двојице младића даје простор за други смер тумачења јер се у нетипичном приказу интимизације двојице младића препознају елементи који упућују на превазилажење пријатељског односа. Отуда је оправдано поставити питање: Може ли се говорити о еротизованом односу између Стојана и Јована?! У Јовановој представи Стојан је идеализован, што долази до изражаја већ приликом њиховог првог сусрета. Јован у Стојану препознаје нежност, чистоту и радост, а његов долазак суштински мења Јованов живот. Оно што представља највећи искорак из фалогоцентричког дискурса јесте физички контакт између двојице пријатеља:

И кад би их још више угрејало, Стојан би се извалио у skut Јовану, дигао би лице спрам месечине, зажмурио и запевао. Запева тако да њих, услед оне мртве тишине, испрва то као уплаши, подиђу жмарци. (...) 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 отскочила и иде горе-доле. Плаве, чисте очи, нит затворене нит отворене, а из мало нагарених му уста иде песма, ниже се. Иде и све њих греје, пали (Станковић, 2003: 20).

Имајући у виду да жеља у Станковићевом прозном опусу има обележје легитимног облика сексуалности, начин на који Јован доживљава Стојана, док овај пева изваљен у његовом skutу, наговештава потенцијалну хомосексуалну природу њиховог односа. Поред тога, присутни су и елементи додира, миловања. Ипак, мора се подвући да све и да постоји сексуална жеља, она се остварује искључиво кроз размену нежности (додир) и Јованову занесеност Стојаном, док о потенцијалном сексуалном контакту на нивоу текста нема речи.

4. Пробуђена, оживљена и сублимирана сексуалност мушких ликова у *Коштани*

Сублимирана сексуалност, жал за прошлим временима и мушка неоствареност проблематизовани су у *Коштани*. Анализирајући природу Миткиног незадовољства, које је несумњиво један од главних проблема у драми, поједини тумачи *Коштане* занемарили су остале ликове који заједно са Митком обезбеђују сагледавање трагике мушког у патријархалном систему у тоталитету.

Празнично време у које је смештена радња драме наговештава инверзију успостављеног реда и карневализацију стварности⁴²⁷. Станин плач као најјава најрадоснијег дана, њено одбијање да учествује у игри и песми са осталим девојкама и празна хаџијска кућа од почетка упућују на кршење ритуала. Уз Станин плач јавља се и Миткин плач⁴²⁸, чиме се дестабилизација космичке равнотеже интензивира⁴²⁹.

У овом поглављу анализираће се ликови Митка, хаџи-Тома, Стојан и Арса са аспекта пробуђеног, оживљеног и потиснутог еротског. Иако је критика *Коштане* коју је написао Владимир Стаменовића негативна јер критичар потенцира на уметничкој „безначајности и сиромаштву”, са становишта сексуалности јунака драме он износи закључак да су сви јунаци у стању „трајне сексуалне незадовољности” (в. Стаменовић, 1974: 345). И Митка, и Стојан, и хаџи Тома и Арса своју сексуалност потискују под притисцима друштвене средине. Миленко

⁴²⁷ Ускршњи дани јављају се као оправдање за препуштање уживању. Хаџи Тома пристаје да остане међу Циганима јер је „свети, благи Божји дан” (в. Станковић, 1970: 38).

⁴²⁸ „Плачи, Митке, плачи! (Трза се.) Али не! С’г на овај дан ни лоша мисал не пада, а камо ли слуза. С’г на Воскресеније гора и вода се весели. Тики ја сам си нешто много жалан. Од гробје идем. На побратима свећу запали, па зар се много ражали? Половин човек бидна! И још к’д њу чујем, њојну песму и њојно грло – ете, дори пупак ме заболи” (Станковић, 1970: 28-29).

⁴²⁹ О кршењу ритуала на почетку драме пише Мајак Кокић:

„На самом почетку можемо, дакле, видети да је закон ритуала прекршен и то не само девојачким плачем уместо песме, већ и чињеницом да никога у кући нема, а из првог чина сазнајемо да је време дешавања ове радње смештено у дане Ускрса, највећег хришћанског празника када се и ‘гора и вода весели’, а једна хаџијска кућа, која би требала бити само језгро традиције је пуста на тај дан” (Кокић, 2006: 221).

Мисаиловић наводи да се „у стваралаштву Боре Станковића, снагом поетске трагике, откривају односи који би се у савременој аналитичкој методологији могли означити као сукоб између онога што човек јесте (стварно *ја*) и онога што мисли да јесте (друштвено дејствујуће *ја*), а и онога што човек жели да буде, да постигне или да поседује (идеално *ја*)” (в. Мисаиловић 1983: 167). Егзистирајући у вртлогу страсти, у троуглу између бити, желети и морати, сви они су дубоко трагични и сви испољавају бес према сопственој несрећи, о чему пише Јован Скерлић:

Тома, човек домаћин, трговац, *хаџија*, који је представник тога старог деспотског, патријархалног морала, и он јечи што су му родитељи и обзири наметнули ‘стару, мртву, медну, плачну’. Митко, весели Митко, само куне породицу која га закла и зароби. Стојана младост оставља разредерана срца; Коштана са клетвом полази за Асана и улази у живот (Скерлић, 1964: 177).

Скерлић једино не помиње газда Арсу који трпељиво ћути, умирује друге, пресуђује им и све време покушава да успостави равнотежу. Стиче се утисак да је он ослобођен од жеља, да он ништа не мора и да му то што јесте одговара, али то је само привид. И он је попут других заточен, али у улози чувара реда и поретка. Сви остали испољавају револт који се активира у Коштаниној близини, због чега се може говорити о антагонистичкој природи њеног лика⁴³⁰. При анализи побуне ликова у *Коштани*, Миленко Мисаиловић долази до закључка да „ликови Боре Станковића имају мултиформну егзистенцију, јер егзистирају и у облику самозаточења а и заточењу по диктату других егзистирају жртвујући себе општим циљевима, а и самом себи, али је важно уочити да су све то извесни облици немирења с постојећим или неисказива побуна која има привид пристајања на пораз или слом” (в. Мисаиловић, 1983: 173). „Самозаточење” и „заточење по диктату других” одређују сексуални живот појединца – Митка је ожећен против своје воље женом „с тесто умрљаном”; хаџи Тома је ожећен женом која му може бити мајка; Арса се услед бриге за брата и ред одриче сексуалности; пробуђена еротоманска страст Стојанова двоструко је блокирана очевим супарништвом и Коштаниним одбијањем. Све су ово видови трајне сексуалне неостварености, при

⁴³⁰ Детаљно у поглављу „Коштанин антагонизам и Софкин аутоеротизам”.

чему се Коштана јавља као симбол потенцијалног спаса. Наиме, она у Миткету оживљава сећања на старе дане; њена близина оживљава хаџи Томину угашену страст; у Стојану покреће младалачку страст; Арсу подсећа да не може све држати трајно под контролом. Иако у драми нису приказани догађаји након Коштанинем удаје, несумњиво да ће се сви они вратити свом пређашњем стању – „стању трајне сексуалне незадовољности” на које су до века осуђени.

4.1 Миткин „јалови бекријски бес”

Иза Миткиног „јаловог бекријског беса” (в. Пешикан-Љуштановић, 2008: 445) стоји прича о промашеном животу, прича о мушкој неостварености. Миткино меланхолично еротско покренуто је Коштаниним деловањем⁴³¹ јер Коштана у њему евоцира сећања на младу Реџеповицу⁴³². Његове жеље откривају мазохистичку страну његовог лика јер он иде толико далеко да тражи од Коштане својим држањем и покретима имитира Реџеповицу, свестан да ће му то донети много боли:

Не! Минтан да скинеш, те груди да ти пуцав. И руке на горе да дигнеш, косу на све стране, те као она, Реџеповица да си. Али да ме не гледаш, јер много мука ће ми падне. Она, Реџеповица, ће ми се упије у памет и ће се разболим. Боловаћу. Недељу дана мртав болан ће да биднем за њума... Не ли ме издадоше, потказаше? Дремка ме ухватила на њојно зрело, бело, грло, а стари Реџеп из долап, куде се бија сакрија – с’с јатаган на мене полетеја. Она видеала, писнала, брзо од себе свилену кошуљу скинала – и држ за јатаган. А нож, знаје се, свилу не сече, те ја

⁴³¹ Поред Коштанине близине, Миткино осећање усамљености изазвано је и сећањем на умрле, о чему пише Војислав Ђурић у раду „Самотници у *Коштани*”:

„Уз смрт драгих људи, већ при првој појави, наглашена је и старост, своја и туђа, која је знак блиског нестајања и у којој самоћа има – до краја драме – вид непроболне туге за неживљеном и изгубљеном младошћу” (Ђурић, 2010: 159).

⁴³² „Зар је овој какав живот? (Набија фес. Тешко, горко.) Ех, Стамболке Реџеповице, мори, жална песмо моја! Стари Реџеп на пут, а ја куде њума. Циганка ме води. Циганка на капицик остаде да чува и пази, а ја куде њума, горе у одају. И тој хајдучки! Нога да не шушне. Ноћ паднала, месечина се спустила, а она, Реџеповица, чека ме. Легла на душеци, гола, млада, капка... Снага! Да цунеш, па да се заплачеш! Руке више главу фрљила, косу црну, филдиш, расипала око себе и – чека ме! Гледа у врата, гледа како би ме одма, још од праг, с’с своје пуне црне очи опиала, изела...” (Станковић, 1970: 33).

тако жив... А њума, после, живу гу у врећу врзали и у Мораву фрљили. (Устаје, бесно вади јатаган.) Свирите ми бре, и појте, зашто... (Станковић, 1970: 34).

Предраг Протић, анализирајући проблем оживљене прошлости, наводи да Коштана истовремено интензивира бол у Митки и „изазива гнев над садашњошћу”. „Неко ко стално подстиче на бол и повећава наш гнев, једног тренутка постаје, у нашим сопственим очима, нека врста кривца пред нама” (Протић, 1991:113). Због таквог утицаја, Коштана за Митку представља „живу рану”⁴³³. Њена песма, игра и слобода супротстављени су његовом заточеништву у наметнутом животу. Као таква, Коштана га враћа на оно што некад „беше његово”, а чему је сведочила Коштанина мајка, „стара ђидија” Салче:

Салче, ти ме знајеш? Знајеш ли, Салче, ‘моје’ какво беше? Ти бар кажи! А, Салче?... (Посматра је.) А и твоје, беше много! Него с’г и ти остаре, испече се. (Одбија је руком.) Тргни се у страну, да те не гледам, зашто кад тебе гледам, мислим много на себе. (Станковић, 1970: 34).

За разлику од Коштане која Митку враћа у стара времена, у младост, Салче га подсећа да је остарио и да је његово време прошло. Растрзан између прошлог и садашњег, између Коштане и Салчета, Митка плаче над својим животом. Салче има улогу огледала у којем се Митка огледа, због чега само поглед на њену старост и оронулоост у њему изазива бес и гнев⁴³⁴. У основи Миткиног незадовољства, као и код већине Станковићевих јунака, стоји нежељена женидба за коју он криви брата Арсу⁴³⁵. Митка брак доживљава као највећу несрећу, за њега „највеће је

⁴³³ Ту метафору Митка користи када ословљава Коштану: „Ех, Коштан, бре! Жива рано, бре! (Плачљиво.)” (Станковић, 1970: 29)

⁴³⁴ „Салче, стара ђидијо, мори! Видиш ли? А ‘наше’ к’д беше? К’д ми овакој млади и убави бесмо? Свири, море, и пој, зашто ће те убијем? Ће те закољем, само да те не гледам тако стару и збрчану. Де, онуј нашу, стару, мекамлијску: како за младост и лепотињу срце гори и изгори...” (Станковић, 1970: 29).

(...)

„Ти ли мори, вештице, не даваш! Овамо ти! Овам! Ти ћеш да ми играш и да бајеш! С’г те сву на паран-парче исекло! Ти ћеш, старке, по јатаган да ми играш и да бајеш, као вештица у некрстени дни што на снег и на месечину игра. И ти ћеш такој! Овамо ти! Овамо, вештице, овамо коске старе да ти растресем” (Станковић, 1970: 34-35).

⁴³⁵ „Ах, мој брат никад срећу да не види што ме ожени, зароби... Зар сам ја бре бија за жену? (Гледа у Коштану.) Ово је, ово било за мене... Ах, брате, ти мене ожени, зароби и врза, а тебе Господ! (Загледа себе.) Зар ја с’г овакав да сам? Еве: и чакшире, и појас ми се см’кнује! Снага ми већем хаљинку не

проклетство баш ‘жена засукана и с’ с тесто умрљана’” (в. Најдановић, 2010: 335). Док куне брата и анализира своју физичку пропаст, Митка бекрија баца Коштани новац, а потом испољава агресију према Циганима претећи им јатаганом. Његов бес увек је везан песму⁴³⁶, „његову песму”, коју ни он не зна, али га та песма у сну „походи”:

И ја гу не знајем. Само гу у ноћ чујем и у с’н с’нујем. А песма је моја голема: Како мајка сина имала, чувала, ранила. Дан и ноћ само њега гледала. Што на сина душа заискала, све мајка давала, а син – болан! Пораснаја син. Дошла снага, младост... Дошле башче, цвеће, месечина. – Замирисале девојке!... Син полетеја. Све што искаја, све имаја. Хагови, пушке, сабље, жене... Коју девојку није погледаја, само њојне косе неје замрсија и уста целиваја. Ниједна му не одрече, ниједна га не превари, а он све ги целиваја, све вараја и – болан, болан бија. Болан од како се родија. – Тој сам ја!... Па од т’ј бол, јад дерт ли је, проклетија ли нека – еве на ногу гинем. Идем, пијем, лутам по мејане, дерт да заборавим, с’н да ме увати. А с’н ме не ваћа. Земља ме пије... Ноћ ме пије... Месечина ме пије... Ништа ми неје, здрав сам, а – болан! Болан од самога себе. Болан што сам жив. Од како сам на свет прогледаја, од т’г сам још болан. (Седа. Гледа у Коштану, чочеке, девојчице. Изваљује се, да их боље види): Ех, деца, деца слатка! Појте! Пуштите глас. Али чист глас! Искам да слушам ваш млад, сладак, чист глас. Зашто, моје се

држи. (Случајно поклекне. Пркосно се исправља. Испружа ногу и лупа њоме.) Коско, зар већ остаре, те се већ тресеш?” Станковић, 1970: 31).

(...)

Такој! Мој брат кагил, мој брат крвник, мој брат – никад срећу да не види. Једнако: »кући«... (показује на кућу). Ете с’г дом сам, кући! (Седа, вади и меће испред себе јатаган, фес, кесу, муштиклу.) Де, бре... (Гркљану): Свири! Да свириш: како нигде никога немам. Ни брата, ни татка, ни мајку! Жену? (Показује на кућу.) Ене гу. Од брашно и тесто очи ву се не видив. Нигде си ја никога немам!” (Станковић, 1970: 57).

(...)

„Ах, мој брат никад срећу да не види што ме одоми, ожени... Што ме не пушти да идем. У свет да си идем. Тики, кој што прави, а он: ‘Митке, дом, у кућу да седиш, жену и децу да гледаш. Не скитај се, бре, и не крви, зашто ће те, можда, убијев!’... А кога да убијев? Мене ли?” (Станковић, 1970: 32).

Он иде толико далеко да се одриче жене и деце:

„Ти ме ожени, ти ме зароби! Ти с’с мене што иска тој и направи. И с’г, ето ти ги: и жена и деца!... Ја! Ништа немам. Никога си ја немам. Аха!...” (Станковић, 1970: 55).

⁴³⁶ „Гркљан, Коштан куде је? Викај гу, бре, и свири ву да дође и да ми поје, зашто ако њума нема, све ће да ве потепам! (Устаје, силази са чардака.) Нећу више овде. Овде ми на старо, на мољци мирише. У башчу, на ава, на зеленило искам! (Асану): Асане бре, уз њума ли си једнако? И оца, и мајку, и кудељке и све газдинство остави, сал уз њума да си! Ако, ако, бре Асане, вени, тугуј за њума, јер од карасевдах поголем болес нема. Истина, лице ти је циганско, ама очи болне имаш. (Коштани): Пој бре, Коштан” (Станковић, 1970: 30-31).

је срце искувало, снага раскомтала, остарела... Жално, тешко да ми појет (Станковић, 1970: 58).

То је песма Миткиног живота, песма о угушеном еросу – он је жив, а мртав. Најдубљи узрок Миткине меланхолије налази се у њему самом. Он не успева да угаси неизмерну жудњу која се не гаси „целивањем и варањем жена, него потпуним предавањем једној и под млазевима њене радости” (в. Ђурић, 2010: 161-162). Митка није имао ту једну и зато је осуђен на лутање и немир. Попут лирског субјекта из Ракићеве „Очајне песме” (в. Најдановић, 2010: 336), Митка очајнички покушава да украде од живота последње „трзаје”, пробуђене Коштанином појавом, њеном игром и песмом, али, његово време је прошло због чега се он понаша

„као бик погођен зрном посред чела

што у напорима узалудним пада

док из њега бије крв црна и врела...” (Милан Ракић, *Очајна песма*).

Он нема времена за промене јер је живот прошао. Отуда је његов бес „јалов”. Његова песма симбол је његовог отпора према брату, жени, патријархату, животу⁴³⁷. Када следећи пут затражи песму од Коштана, он јој тражи да му поји „Жал за младост”:

Коштан, зар једна је песма жална? Знаш ли шта је карасевдах? И тој тежак, голем, карасевдах! Туј болест ја болујем (показује на себе). Еве остаре, а још се не најиве, још не напоја’ и не нацелива’... Још ми за лепотињу и убавињу срце гине и вене! Аха!... (...) И Коштан, туј песму, тој време да ми појеш... А тој време више не дође. Ете за тој ћу време ја жалан да умрем, с’с отворени очи у гроб ћу да легнем. Пој ‘Жал за младост’... За моју слатку младост, што ми тако у ништо отиде, и брзо остави. Пој и викај гу. Моли гу, нека ми се само још једанпут врне, дође, да гу само још једанпут осетим, помиришем... Ах! (Станковић, 1970: 59).

Митка жуди за лепотом. Жељан је песме, љубави, али његов однос према Коштани није у знаку сексуалне привлачности. Коштана је за њега идеал, а не жена. Штавше, његов однос према њој је у толикој мери заштитнички да је пожељније

⁴³⁷ Вера Ценић прави паралелу између Бориног Миткета, Раскољникова од Достојевског и Ханс Кастропа Томаса Мана. Ауторка долази до закључка да су сви они обележени побуном против живота (в. Ценић, 2010: 18). Митка своју побуну испољава кроз песму, севдах и дерт.

говорити о очинској него о мушкој, сексуалној љубави. У прилог овој тврдњи иде то што и сам, правдајући се Стојану, говори да нема лоше „премисли”: „Немам ја, бре, лошу премислу на њума. Татко могу да ву биднем” (Станковић, 1970: 33). У том контексту, Љиљана Пешикан-Љуштановић, анализирајући природу страсти коју Митка и хаџи Тома осећају према Коштани, долази до закључка да се њена непримереност и разорност могу довести у везу са инцестуозном страшћу⁴³⁸:

Обојица своју еротску заинтересованост представљају као натчулно дивљење песми и лепоти, али из њиховог односа према Коштани избија страст која се, иако није одиста инцестуозна, по својој непримерености и кобној разорности може поредити са инцестуозном страшћу опеваном у песми о ‘пустом Стојану’, који хоће сестру да узме. Прича о чуми која је морила Куманово и потпуном поремећају нормалног животног ритма због инцестуозне љубави брата према сестри: ‘И три дана цркве затворене, три дана чаршија затворена’ – има паралелу у изокренутом и поремећеном времену збивања Станковићеве драме’ (Пешикан-Љуштановић, 2008: 449).

Приликом њиховог последњег сусрета Митка пророчки одређује Коштанину судбину:

То је, Коштана! Писано! Суђенице ти досудиле. (Показује на кола, сватове.) Ете, дошли ти, да те водив, да се венчаш. И, ће идеш, ће се венчаш. Свирке ће ти свирив, песне ће да ти појев. Сви ће да ти се радујев. Младожења ће те целива а ти ће плачеш! И прва ноћ плакање, друга ноћ плакање и цел век плакање...

И од работу руке ће ти испуцав, лице ће ти поцрни, очи ће ти се исушив... Ће просиш, па ће се раниш!... Срце ће да ти се скида... (Станковић, 1970: 76).

Анализирајући наведену сцену, Вера Ценић упоређује Митку са Хамлетом. Митка, „иако је поникао из мале једне балканске примитивне средине, иако је полупијан, прост Врањанац”, Коштани која се удаје изговара „речи скоро тако очајне и дубоке, као што су Хамлетови стихови Офелији” (в. Ценић, 2010: 18). И Хамлет и Митка показују суровост у опхођењу, али природа њиховог дејствовања је

⁴³⁸ Детаљно у поглављу „Оправданост Фројдове психоаналитичке парадигме у анализи Станковићевих дела”.

различита. Обраћајући се Коштани, Митка кроз меланхолију испољава све црнило живота, док Хамлет говорећи Офелији да иде у манастир⁴³⁹ показује гађење према целом свету, а посебно према женском роду. Митка не тугује што губи Коштану као жену. Њена удаја само му потврђује да је човек увек у власти других, да нема право на властити живот, да је препуштен судбини и на крају увек осуђен на жал. Он долази до спознаје да је све то исто – и горе и доле, ништа се не мења. Анализирајући оствареност Миткиног лика, Предраг Протић наводи:

Митке се налази сплетен вишеструким односима и према себи и према своме животу и према својим ближњима. Он има јасно одређен однос према својој прохујалој младости и још јасније изражену тугу над својом старошћу. На том плану његова трагедија је у томе што се као личност потпуно остварио и што се оно што му је живот, некада, пружао и што је он обилато користио, не може више користити. Митке је трагична личност иако се као личност остварио (Протић, 1991: 111).

4.2 Стојан између љубави и страсти

Однос Стојана према Циганки Коштани доводи до дестабилизације у његовој породици јер не само да га мајка куне, већ и отац „поведен” њиме „силази” међу Цигане. Стојан се понаша у складу са својим годинама – он је млад, њиме управљају нагони и страсти, жуди за миловањем и жели „по праву младости и диктату крви – њену љубав, уста, груди” (в. Најдановић, 2010: 348). За разлику од осталих мушких ликова који у контакту са Коштаном „краду” од оног што је остало од живота, Стојан уз њу препознаје силину младости и страсти, што у њему

⁴³⁹ Иван Меденица наведену сцену тумачи као „израз врхунске грубости и цинизма према јадној девојци, али и као исти такав став према женском роду уопште”. Он наводи да је „реч ‘манастир’ у жаргону елизабетанске Енглеске значила ‘јавна кућа’. Имајући у виду да се овај узвик директно надовезује на Хамлетову тврдњу да у женском роду лепота и поштење никада не иду заједно, он се може протумачити као безочно уопштавање у стилу ‘све су жене курве’” (в. Меденица, 2015: 170). Ово тумачење наводи се искључиво у циљу постављања дистинкције између Хамлетовог и Миткиног виђења света, независно од тога што су оба света „изглобљена”.

покреће размишљање да убије Коштану са циљем успостављања апсолутне контроле над њом и њеним телом:

СТОЈАН Дај да те убијем!

КОШТАНА Зашто?

СТОЈАН Зато... зато што те волим, а не смем да те волим.

КОШТАНА (срећна, изненађена, грца): Не, Стојане! Немој да ме...

СТОЈАН (упада): – лажеш! Ах не лажем те, Кошто! Све бих ти дао. А и сада, ево, све да ти дам! (Вади сахат, кесу, ћилибарску муштиклу.) На!

КОШТАНА (одбијајући): А не, не! Нећу то од тебе! Нећу од тебе новаца! (Са свога врата одвезује низу од дуката и даје му.) Ево ја... ја ћу теби да дам.

СТОЈАН (грцајући): Уста ми дај! (Привлачи је.)

КОШТАНА (трза се, одриче главом): Ах, не!

СТОЈАН (руком за њена прса): Груди! КОШТАНА (бежи ка матери): Аман, не! (Станковић, 1970: 29-30).

Иако јој говори да је воли, његово понашање показује да је његов однос према Коштани другачији. Тиме што баца пред њу „сахат, кесу, ћилибарску муштиклу” и кроз материјалне ствари покушава да јој докаже љубав, Стојан испољава своју супериорност у односу богати хаџијски син – Циганка, али и потенцијални снобизам. Војислав Ђурић у овој сцени не само да не препознаје чисту младалачку љубав и Стојанову спремност да учини све за Коштану, већ „тешку иронију против љубави” (в. Ђурић, 2010: 156). Коштана је Стојанова опсесија – он се буди са мишљу о њој:

СТОЈАН (буди се): Зора! Дан већ? (Уплашено.) Нећу ја дан! Њу, уста њена хоћу!... Ах, што се пробудих? Она беше! Она, врела, слатка Коштана! Клекла, ручицама ми стисла образе, да ми уста одскоче, а своја уста упила у моја... ах!” (Станковић, 1970: 47)

Стојан из две перспективе сагледава Коштану – истовремено она је објекат његове сексуалне пожуде, коју он маскира осећањем љубави, али и предмет презира

јер сваки пут када се „разочара” Стојан у муцавом изразу⁴⁴⁰ потенцира на њеној циганској природи:

„СТОЈАН (ђипи): Циганка! Ја њу толико волео, а она?... Циганка! Ко да више” (Станковић, 1970: 49).

(...)

СТОЈАН (на вратима; бесно, љубоморно Коштани): Циганка! Ко да више! (Одлази). (Станковић, 1970: 53).

Једина сцена у којој се потенцијално може говорити о осећању љубави код Стојана јесте сцена у којој је позива да остави све и пође са њим, али и тада његове речи и тон обраћања обојени су посесивношћу и агресијом услед љубоморе:

СТОЈАН Ја! (Ужаснуто): Што ме гледаш тако? Хајде! Брзо!

КОШТАНА Куда?

СТОЈАН У свет, да ти миришем косе, гледам очи, слушавам глас, песму...

КОШТАНА (зарадована): Ех, зар ме баш толико волиш?

СТОЈАН (занесено): Све прежалих! И оца, матер, кућу! Хајде! Коњи чекају. Један за мене, други за тебе! И где видимо, тамо ћемо, (љубоморно) само ја и ти! Нико више!

КОШТАНА Стојане!

СТОЈАН (љубоморно): Тебе, тебе само! Да само ја слушавам твој глас, гледам твоје очи, лице, снагу... Ко те само погледа, крв му испих!

КОШТАНА (расејано, неугодно): Да... нико...

СТОЈАН: Нико! Ни Господ! Ни отац, ни Митка, ни председник, а камо ли полицаја и пандури... Ко те погледа, само те види, реч ти каже – тога је мајка у црни повој повијала! (Бесно.) Зубима ћу да га растрзам! (Станковић, 1970: 70-71).

Коштана, препознајући Стојанову посесивност, одбија да пође за њега. Тада он вади нож, чиме се поново активира страст као доминантно осећање. Он не може да се помири са тим да она њега можда не воли. Страст (НЕ ЛЈУБАВ) га у том

⁴⁴⁰ Он је још један у низу Станковићевих „муцавих” ликова који обузети еросом не могу артикулисати израз.

тренутку у толикој мери заслепљује да не види оно што види Коштана – разлике међу њима. Наиме, Коштана увиђа да су између њих непремостиве социјално-статусне разлике због којих потенцира на свом циганском пореклу, говорећи да је за њу Бања, где ће „на мокру земљу, на голи камен да седи, да се суши, да гине, вене!” (в. Станковић, 1970: 72), а не његова хаџијска кућа:

КОШТАНА Нећу! Не могу! Код тебе! Зар само код тебе? и само хаџију, оца твога и мајку твоју да дворим и да служим? Да пред њима клечим и ноге да им перем? Из собе да не изиђем, већ само да седим, ћутим, трпим? (Изван себе.) Ох! А кад ноћ падне, месечина дође, сан не хвата, око се рашири, снага разигра... шта онда?... Зар да се не мрднем, из собе не изиђем, већ само ту да седим, ћутим, гледам у месечину... А ноћ дубока, месечина иде, греје, удара у чело, главу пали... Шта онда? (Одлучно): Ох, нећу! Убиј ме! Нећу! Ево, убиј! (Станковић, 1970: 72).

Разочаран због њеног одбијања, Стојан приповеда о својој љубави због које је био спреман да остави и мајку, и оца, и кућу. Њему је потребно само да чује да је и Коштана њега волела, али она му бесно одговара: „Нисам! Никога нисам волела! И никад нећу да волим!” (Станковић, 1970: 73).

У поглављу „Коштанин антагонизам и Софкин *аутоеротизам*” анализирана је природа Коштаниног дејствовања, при чему је истакнута њена улога дестабилизатора хармоничног поретка. Ипак, на основу Коштаниног и Стојановог дијалога закључује се да она одбијањем да побегне са њим штити не само себе, већ и њега, чиме обезбеђује дугорочну стабилност. Са тог аспекта, њена осећања су чистија од његових, јер он само гледа на себе, док њену, али и перспективу својих родитеља, занемарује. Стојанови поступци искључиво се морају посматрати у контексту младалачке незрелости. Он у Коштани види тело, игру, песму... Поред тога, он примећује како други гледају на њу, што додатно „распаљује” његове страсти јер је жели само за себе. У том односу, као што је већ истакнуто, он испољава агресивност и жељу за поседовањем. Отуда се закључује да је Коштана објекат његове жеље, а не вољено биће. Узме ли се у обзир да и поред сличности између љубави и еротике – „‘еротика’ може бити једнострана, посесивна, окрутна, изабљивачка, док срдачна страст не може бити таква а да саму себе не поништи”

(в. Нели, 1981: 143), долази се до закључка да Стојан својим поступцима, чак и да је осећа, негира постојање љубави.

4.3 Хаџи-Тома – газда и роб

Коштанина моћ завођења делује не само на сина Стојана, код којег се буди страст и нагон за поседовањем лепог женског, већ и на оца му, хаџи-Тому. У њеној близини он се осећа као мушко – буде се нагони и страсти за које је мислио да су угашене, што га тера да мисли о промашености свог живота. Све до одласка код Цигана хаџи-Тома привидно живот „држи под контролом”⁴⁴¹, али у сусрету са Коштаном, под снагом њене песме и заводљивошћу њене игре, он попушта. Хаџи-Тома, попут већине Станковићевих јунака, под утицајем патријархалне средине потискује и гуши своје жудње и ерос „док једног дана – и гнев на сина, а затим песма и лепота Коштанине – нису изазвали пуцање дотадашњих личних стега (лична цензура) и обзира (патријархална цензура) и док хаџи-Тома, најзад, није доживео експлозивно ослобађање своје личности као слободно суочавање са животом коме је робовао, иако је, по друштвеној хијерархији, хаџи-Тома другима господарио” (в. Мисаиловић, 2010: 259). Он има потребу да поврати животну виталност и оживи угаслу страст, што привидно може остварити једино у контакту са Коштаном. Као потенцијална сметња ка остварењу циља налази се Стојан, због чега се јавља потреба да га уклони. У контексту психоаналитичке парадигме до ривалства оца и сина долази због мајке, али се ретко као предмет сукоба јавља исти сексуални

⁴⁴¹ Он веома бурно реагује када чује да се Стојан проводи са Циганкама:

„ТОМА: Зато, што ме расплакао мој син – несин! Што ми се кућа раскућила, те не смем да погледам у очи човека, домаћина; што ме... А да га немам, бар знам. Овако: имам га и немам. И заклаћу га као врапца! Нека се зна, да је Хаџи Тома хаџија, а не да храни и чува...” (Станковић, 1970: 17).

(...)

„ТОМА (за себе): ‘Гости... кућа... стока’... А моје? Све оде. И иди, па му се радуј кад се роди. Од оволицно, (показује руком) од ‘мрву мрвку’ храни га, чувај, гледај, да, кад се умире, има ко очи да ти заклопи, свећу запали, да ти се дом, огњиште не угаси... А оно?! (Гневно): Ено га! С Циганкама! Ни оца, ни матер, ни Бога, никога не види и не слуша... Море, што камен не добих, него њега, сина?!” (Станковић, 1970: 18).

Његов гнев утемељен је на страху, јер је свестан да такво Стојаново понашање представља потенцијалну опасност за њихову кућу и да може довести до породичне пропасти.

објекат, што је случај у хаџи-Томином и Стојановом примеру. Хаџи-Тома љубомору према сину показује и пред другима – он захтева од Коштане да у песми „Три пута ти чукна на пенџер” Стојаново име замени његовим. Кулминација ривалитета према сину јесте тренутак у којем посеже оружје у жељи да га убије.

Хаџи-Томин „случај” потврђује да мушка патња у Станковићевом делу, исто као ни женска патња, није везана за положај у друштву нити за социјални статус. Једноставно, без обзира на место које заузимају у друштвеној хијерархији и без обзира на „доба, род, старост”, многи Станковићеви јунаци принуђени су на мимикрију и на живот који је усклађен са очекивањима других (породице, средине, друштва, колектива...), при чему се спутавају личне жеље, прикривају страхови, маскирају емоције, потискује ерос... Хаџи-Тома се огољава пред Коштаном и скида са себе свој лажни хаџијски понос када јој затражи да му пева песму која осликава његов живот:

Ех, Коштана, кћери! Де! Не песму, глас само и свирку. И то ону свирку, кад се пође на венчање за старо и недраго! Сватови напред, младожења остраг, а Цигани за њим. Певају му и свирају они да га развеселе, а свирка им оштра, оштра те срца кида!... Таква је моја свирка и песма била кад ја пођох да се венчам: – да више у зелену башту не идем, месечину не гледам, драго не чекам и милујем – да младост закопам! И закопах је! Сад? Старо дрво. Да, синко, стар сам, али срце ми је толико младо, толико пуно скриване, неисказиване љубави, неизмилованог миловања... Ох, толико је оно тога било пуно и жељно да ће ми мртвومه земља бити вечито тешка. Де, кћери, де још ону: ‘Насред села шарена чесма, бистра вода’... Ох, камо је сада, да ми она, бистра, росна, свежа капне на ово моје старо, старо већ самртно чело... (*Хвата се за чело, грца.*) Де, кћери! (Станковић, 1970: 51).

Хаџи-Томина сексуалност угушена је женидбом са женом која му може бити мајка⁴⁴²: „Жену? Немам. Никад је нисам ни имао. Имао сам мајку. А мајка за младост није” (Станковић, 1970: 51). Иако хаџи-Тому и Митку повезује промашени

⁴⁴² Ово је још један пример који потврђује да је обичајна пракса била да се младићи жене старијим девојкама. Тихомир Ђорђевић наводи да је у кумановској области све до ослобођења момак готово увек био млађи од девојке. Он наводи два узрока: „прво, јер девојкин отац не даје кћер из куће док неко време и њега не послужи и не исплати хлеб којим ју је хранио, и, друго, јер момков отац тражи јаку и у сваком послу обучену радну снагу” (в. Ђорђевић, 1930: 21).

породични живот и несрећа поред жена према којима не осећају страст, њихов однос према жени и породици је другачији. Хаџи-Тома је љубоморан на Стојана и жели његову смрт⁴⁴³, док Митка не испољава бес и гнев према породици, него терет своје усмаљености носи сам. Правећи паралелу међу њиховим ликовима, Војислав Ђурић бележи:

Са сувишном себичности и недостатком душе за друге, он је дубоко испод Митке, и његова побуна, сведена само на тугу и срџбу због изостале телесне насладе, само је краткотрајна и помало гротескна ватра у тами самоће, у којој ће он наставити да живи и у коју ће без бриге савести угнати јединог сина – све ради хаџијског угледа (Ђурић, 2010: 159).

У односу према Коштани хаџи-Тома испољава перфидност и манипулативност – ословљава је са „кћери” и „сине” у тренуцима док мирише њена прса:

ТОМА: А не... Немој, кћери! Ако те грло боли, узми шербет, росу... Бисер да ти растопим, само да те грло не боли.

КОШТАНА (показујући на прса): Овде, овде ме пробада! Да идем!

ТОМА (убијено): Е кад ту... онда је то тешко... (Коштана полази): Коштана! (Прилази јој грцајући.) Коштана, кћери, сине... Дај бар... (Сагиње се и мирише јој прса.) Коштана! Лепото!... Ооох! (Станковић, 1970: 56).

Исто чини и Митке који је ословљава са „кћери” и правда се Стојану да у његовом опхођењу према Коштани нема ничег „лошег”. Као што је већ наведено, Љиљана Пешикан-Љуштановић, анализирајући природу страсти коју Митке и хаџи-Тома осећају према Коштани, долази до закључка да се њена непримереност и разотрност могу довести у везу са инцестуозном страшћу (в. Пешикан-Љуштановић, 2008: 444). Он у Коштани, која је за њега објекат пожуде, не само да види могућност обнове животног витализма, већ и могућност своје самопотврде у новом поретку пошто тенденциозно жели да се одрекне свих наметнутих му улога. Ипак, на путу реинкарнације, хаџи-Тома схвата да је његово време прошло, због

⁴⁴³ „Син ми лежи болан – мртав нека је!” (Станковић, 1970: 51).

чега готово да је поражен пред сопственом немоћи. Та немоћ првобитно се испољава кроз агресију према сину, а касније и кроз однос са Коштаном у којем он кроз своје уздахе показује своју колико је слаб пред лепим младим женским телом које му потврђује да је стар и да је његово време прошло⁴⁴⁴. Миленко Мисаиловић, пишући „подељености”, односно процепу личности као карактерној особини готово свих ликова у *Коштани*⁴⁴⁵, долази до закључка да је овај психолошки феномен најизраженији код хаџи-Томе:

Доследно се подређујући својој улози у патријархално-хаџијском друштвеном животу, хаџи-Тома се све више отуђивао од живота у себи и тако се унутарњи или субјективни напон његове објективне или друштвене улоге потајно повећавао док, најзад, није експлодирало разарајући ауторитативну друштвену улогу, а и хаџи-Томину привидно стабилну и привидно остварену личност: тако хаџи-Тома, као оличење друштвене контроле и над својом средином и над самим собом – постаје немоћан да одржава контролу и над самим собом, а изгубивши самоконтролу, хаџи-Тома губи и моћ трезвог порцењивања друштвене стварности и својих узајамности са том стварношћу (Мисаиловић, 2010: 259).

Хаџи-Тома потврђује да у Станковићевом делу нема привилегованих – и они који привидно господаре над другима, који су на врху друштвене лествице, робови су истог патријархалног система⁴⁴⁶.

⁴⁴⁴ О хаџи-Томиној спознаји да је његово време прошло пише Предраг Протић:

„Извесна, мада мала, трагедија настаје тек у тренутку хаџи-Томиног преображаја. Суочен са Коштаном и њеном игром, хаџи-Тома долази до трагичног открића да је његов мир био само привидан, да ни он, као ни Митке, никада није преболео своју младост, али и до открића које је још трагичније, да повратка тој младости бесповратно више нема. Ако је ‘жал за младост’ нешто што хаџи-Тому приближава Миткету, сазнање да су неке ствари неповратно прошле, и да хаџи-Томи више не припадају, приближавају хаџи-Тому Арси” (Протић, 1991: 117).

⁴⁴⁵ „Наглашена подељеност личности – на прописано јавно испољавање и недозвољено али нужно унутарње и потајно стремљење – посматрала као основна акциона и карактеролошка особина скоро сваког лика” (Мисаиловић, 1983: 165).

⁴⁴⁶ „Бора Станковић – преко лика хаџи Томе – осветљава једну друштвену законитост по којој и патријархални облик господарења постоји уз одговарајуће облике робовања и оних који господаре, јер осим господарења над онима који су патријархалном господарењу, подређени, и над онима који то господарење остварују и спроводе – патријархални систем намеће извесне облике робовања и самом хаџи Томи намећући му не само покорност него и разне облике самонегације који су се – потискивани – скупљали и концентрисали у ономе што хаџи Тома зове – ‘срце’: тај појам овде означава и душу као ‘језгру личности’ или суштину личности” (Мисаиловић, 2010: 260).

4.4 Арсина донкихотовска борба

Лик Арсе нашао се на периферији доминантних мушких ликова чији су трагични животи градили тематско-сижејну структуру драме. То ипак не умањује његову трагичност. Према мишљењу Предрага Протића Арса је најтрагичнији лик у *Коштани*. Анализа Арсиног лика могућа је једино преко Миткиног лика, а у овој корелацији он се јавља као целат који је пресудио свом брату.

За Арсу Ускршњи дани нису свети, него „луди дани“⁴⁴⁷, а он осећа обавезу да ствари врати у равнотежу и да успостави пређашњи поредак. Арса тежи ка савршенству, у његовом деловању нема субјективности нити пристрасности – он чини по правди. Та његова особина посебно долази до изражаја у првом чину када хаџи-Тома куди Коштану, а Арса је оправдава:

АРСА (*увређено*): Па шта могу ја? Занат јој је то? А она то с мајком и оцем ради. Свирају – шта друго и могу они, Цигани? А да је она жена, хајде де. Али ово је девојка. И поштена. Што је право, право. Сви душу носимо. Али за то... (Станковић, 1970: 18).

(...)

А ја шта да радим? Ко ме да судим? Њима или њој? Ако бих њих од ње силом одвукао, у затвор их метнуо? Не иде. Сви су то наши, моји, твоји. А њу? Једанпут је протерах у Турску. И док се дуван не среди, виногради не обраше – лепо, све мирно! Али чим наступише ови празници, ове славе, ове меснице, чим се напише, одмах пређоше у Турску и доведоше је! Отели је, побивши се с Арнаутима. Читаву буну дигли на граници, док је уграбили. И доведоше је! Сад, шта ћу?! (Станковић, 1970: 20).

Када се хаџи-Тома прикључи Циганима, када и њега „игра“ заведе, Арса остаје једини изван „карневала“. Он стоји на периферији и делује у складу са својом грађанском, али и људском дужношћу. Предраг Протић наводи да је „тежећи непогрешивости и претварајући себе у оличење дужности, Арса постепено, изгубио

⁴⁴⁷ „Знаш да места немам док овај празник не прође, ови – не свети, него, Боже ми опрости – луди дани“ (Станковић, 1970: 17).

своју личност. Он је кмет, глава угледне породице он је несрећан човек којег неуравнотежени брат, под старе дане, брука по граду својим недоличним поступцима, али он није ниједног тренутка личност која се зове Арса” (в. Протић, 1991: 112).

Иако на први поглед делује да је Арса кривац за Миткину несрећу, он је само брижан старији брат који не успева да уразуми млађег брата. У једном трену Арса доживљава унутрашњи лом и прети Миткету да ће га убити. Истовремено, он га подсећа да га је спасао од оца, који је желео да га убије због младалачког порока:

Да те убијем. Хоћу. Убићу те! Убићу, као што још онда отац хтеде да те убије, кад ти сав новац што ти дадосмо за трговину, а ти све, све – не чека ни три дана – већ све попи и пролока с Циганкама и по механама. Па тада, када отац хтеде да те убије... (*корећи себе*) ах, што га ја тада задржах, што га не пустих да те убије! (Станковић, 1970: 63)

Арсина мушкост у драми је негирана. За разлику од хаџи-Томе у којем се при контакту са Коштаном буди „еротоманска страст” услед које запада у идентитетску кризу; за разлику од Стојана у којем контакт са Коштаном означава спознају сексуалности, животног нагона и младићких страсти; за разлику од Миткета који у Коштани налази идеал живљења којим се ревалоризују сећања из младости, Арса све време Коштану држи на дистанци. Штавише, он иде толико далеко да не жели да зна, мада сигурно зна, њено име⁴⁴⁸. На крају драме он је тај који јој пресуђује. Исто као и у Миткином случају, он се јавља као „крвник” који одређује судбину. Посматрано у тоталитету, изван аспекта индивидуалних судбина, обе његове одлуке – и да ожени Митку и да уда Коштану, оправдане су јер за циљ имају успостављање првобитне равнотеже. На Миткином примеру види се да Арса није успео да „обузда” свог брата и да је његов покушај „донкихотовски”, док се Коштанина судбина не зна. Арса, „контролор” друштвеног реда, запоставља своја

⁴⁴⁸ „Све ћу ја сад вас... (Гркљану): Ти ћеш, док си жив, чаршију да ми чистиш. (Салчету): А тебе? Сад, одмах, и то у сахат, у минут обесих, ако за недељу, ону вашу – (бесно) нећу да знам ни како јој је име! – не удате. Свадба, новац, све ћу ја да дам. (Разјарено): Нећу више за њу да чујем! Одмах!” (Станковић, 1970: 65-66).

осећања и ни у једном трену не мисли о себи због чега постаје жртва друштвене улоге са којом се саживљава у толикој мери да губи индивидуалност.

VI НЕЧИСТА КРВ КАО ЈАУК ПОТРОШЕНЕ И САГОРЕЛЕ СТРАСТИ⁴⁴⁹

Роман *Нечиста крв* прича је о „паду” главне јунакиње Софке⁴⁵⁰, при чему култ Софкине личности расте све до свадбе да би након свадбеног обреда дошло до рушења мита који је Софка изградила о себи, чиме се заправо потврђује да је и она као и све друге. Милан Богдановић у есеју „Реализам Борисава Станковића” веома сликовито, са много нијанси, анализира главну јунакињу романа *Нечиста крв*, посебно истичући Софкину борбу са самом собом:

А унутра у себи, у дубинама своје из давнина затроване и дегенеричне, ‘нечисте крви’, она носи читав један страствени пакао, један вулкан нагона и пожуда који сваког часа може да се кратерски пробије, али и тврду једну вољу да све то дубоко згусне и сабије у себи, да се превлада, да се не покаже слабом и безвласном над самом собом (Богдановић, 1956: 85).

Заиста, Софку треба посматрати као јунакињу која све време потискује своје нагоне и пожуде и труди се да влада собом. То јој полази за руком све до ефенди Митиног доласка по новац од њене продаје када она губи могућност сваке породичне среће. Изнова се као узрочник њене несреће јавља отац, чиме Софка постаје симбол вечне жртве, о чему ће бити речи у даљем тексту. Стављајући Софку у такве ситуације у којима њена срећа постаје реално могућа, Станковић на тренутке доводи читаоца у заблуду. Стиче се утисак да постоји могућност да се Софка издвоји од свих судбина у својој породици. Најпосле, долази се у заблуду да се она можда издићи изван своје изразито чулне природе и постати задовољна и породична жена. Крај романа и дешавања која следе након ефенди Митине посете показују да је то немогуће. Од раскошне лепотице, чулне и страствене жене, Софка се преображава у „јаук потрошене и сагореле страсти”:

⁴⁴⁹ Ово поглавље представља проширену верзију истоименог поглавља мастер рада *Еротски елементи у роману „Нечиста крв” Борисава Станковића* (в. Николић, 2015: 106-109).

⁴⁵⁰ О „паду Софкиног култа” пише Владимир Ћоровић (в. Ћоровић, 1986: 106).

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 утаначао, а слепоочњаче јој се изоштриле и као пришле, стисле се једна другој; само јој уста још онако танка, влажна и свежа (Станковић, 1962: 190).

Наведени приказ сведочанство је о јаловости женске лепоте. Лепота постаје пролазна категорија онда када се погази људско достојанство. Свежа, влажна и танка уста само су симбол сећања на нешто што је постојало, а чега више нема. За Софку се може рећи да два пута умире у роману. Одвајање од породичне куће симболички се може посматрати као смрт једне Софке – Софке ефенди Митине, али истовремено рађа се друга Софка. Са губљењем лепоте, са губитком ероса, након очевог доласка, она потпуно умире, а све оно што ју је чинило другачијом од осталих нестаје. Када се изједначи са другим женама, Софка престаје да буде Софка – она постаје духовно мртва.

Све време док је у родитељској кући, Софка показује промишљеност у дејствовању, што није случај са женским ликовима код Станковићевих савременика и претходника. Врхунац њене самоконтроле јесте сцена са мутавим Ванком када се, као што је већ наведено, испитује снага Софкине воље, а не снага њеног тела и еротичности. Новица Петковић као посебну Софкину особину истиче префињеност „коју код ње у исти мах налазимо у телесној лепоти и чулима, у перцепцији и емоцијама, па најзад и у одевању и понашању” (в. Петковић 1989: 153), што чини Софкин крај још трагичнијим. Она која је била изузетна бива осуђена на пропадање, како материјално, тако и морално. Све око ње се обрушава и живот на крају постаје бесмислен. Софкина посебност читава се и у њеној способности да се снађе у новонасталим околностима чиме се истиче њен урођени интелект, али и све оно што је учила гледајући мајку. Да је способна да се брине о кући и предодређена да буде добра жена и мајка, потврђује се тиме што успева да преобрази сељачку Маркову кућу након његове смрти, стекне Станину наклоност и од Томче начини мушкарца⁴⁵¹. Све то нестаје са доласком њеног оца. Када се поново појави у њеном животу, ефенди Мита се јавља као предсказање коначне

⁴⁵¹ Детаљно о Томчиној мушкости у поглављу „Томчина *окнофилија*”.

несреће. Разлика је што овај пут за Софку не постоји могућност избављења. Ни њена лепота, ни мудрост, а ни посвећеност породичном животу неће утицати на Томчу. Од тренутка када ефенди Мита затражи паре за своју јединицу, Софка за Томчу постаје роба – предмет који се купује и продаје. Сви њени квалитети су занемарени јер се на исти начин може купити и било која робиња. С тим у вези Владимир Ћоровић закључује: „Томча је лишен свих илузија о њој без њене кривице, и сматра је обичном плаћеном робом: кињи је начином бесног младића окована страшћу свога оца, а разочарана тако рано одвратном сликом живота” (Ћоровић, 1986: 106-107).

Софка нема право на другу шансу и не постоји могућност да се оправда пред Томчом и докаже му да није она та која је одлучивала о својој судбини. Као што је њена будућност за време боравка у породичној кући била у очевим рукама, тако сада прелази у Томчине руке. Само у међувремену, у времену од Маркове смрти до очевог доласка, она држи „конце живота” у својим рукама. Ако се Софка у првом делу романа посматра као култ лепоте, страсти и ероса, на крају она престаје да буде све то и постаје негација себе саме – мученица, иста као и све жене око ње, чак и униженија јер губи право и на здрав пород:

Једини син, првенац, што је имао неке снаге, јачине, док су сва остала била све блеђа, подбухлија. Али то њу није изненађивало. Све јој је то било јасно. Све се, исто као некада, и сада понавља. Исто као што од оног њиховог хаџи Трифуна њени почели да пропадају, тако, ево и овде почиње од свекра јој, Марка, мужа, Томче, и ње саме. А бар да се њоме заврши, него се ето продужава њеном децом, унуцима и праунуцима (Станковић, 1962: 187).

Терет властите судбине отежан је свешћу да ту није крај јер она зна да ће и њени потомци гледати на њу, њеног мужа и свекра јој исто онако како је она гледала на своје претке, са страхом и немиром. Поново у Софки оживљава потиснуто сећање на „нечисту крв”, поново се у њој рађа клица неутољиве страсти која је окреће пороку, због чега почиње да пије у толикој мери да се мучење од стране Томче доводи у везу са насладом:

И закрвављених очију, бесан, гледајући у њу како она не пренеражена, не уплашена, него као са неком насладом све то трпи и чека да и даље продужи са њом, силом би је гонио да са њим пије. И то много, све саму ракију, љуту, препечену, од које ће она опијена пасти у несвест, да би он њу после мучио љубио. И то толико да је само она, Софка, у стању да отрпи. А она је и трпела. Могао ју је убити, све јој тело изгрести, а не само прса, а не би се она ни покренула, ни гласа од себе пустила (Станковић, 1962: 185).

Софка постаје жртва властитих страсти и почиње да се понаша онако како је Томча доживљава. Показујући себи да може да издржи сва мучења у нагонима страсти, она потврђује живот. Оног трена када остане сама окружена децом, јавља се мотив пепела који симболише пресахлост, угашеност. У више наврата истакнуто је да таква мучења може да издржи само она. Када је у питању Софкин однос према Томчиној агресији оправдано је поставити следећа питања:

Да ли она у тој издржљивости налази снагу за живот?

Да ли у препуштању ракији и агресивном човеку налази казну која јој припада, јер је изданак породице која у себи носи „нечисту крв”?

Да ли она све те болове подноси да би умањила свест о себи као зачетнику „нечисте крви” у породици у којој се удала?

Или је пак реч о страсти која тражи да буде задовољена на било који начин?

Софка не напушта Томчу, већ остаје да се мучи уз њега. Она никада не пушта крик. Не јауче ни онда када он пијан дође и почне да је удара толико јако да му у рукама остану њена шамија и праменови косе, ни онда када је удари ногом и мамузама у прси или трбух. Она из ината не јауче. Снагу за тај инат има само онда када је уз њега. Можда је тај инат механизам који јој омогућава да се издигне изнад Томче, насилног, дивљег и агресивног? Његова мучења би можда била мања када би она, као и све друге, показала слабост и јаукнула под ударцима. Али не, Софка то не дозвољава себи. Она пије ракију и трпи ударце који је доводе до стања лудила: „Једино што би тада и она навлаш што више пила ту ракију, осећајући како је ова пали и доводи у неко лудило од болова, насладе” (Станковић, 1962: 185). О Софкином мазохизму и вези ракије и секса пише Светлана Томић која у Софкиној одлуци да остане уз Томчу препознаје елементе сексуалности и мазохизма:

Станковићев Томча (*Нечиста крв*) кући долази само ноћу, пијан, батинајући Софку. Док је он туче, она га изува. ‘Слуге тада морају да беже у комшилук, јер знају да ће их из пушке гађати, само ако кога примети у кући од њих’. За разлику од Игњатовића и Симићеве, Станковић пијанство везује са сексуалношћу и Софкиним мазохизмом. Она не напушта мужа како ју је свекрва наговарала, настојећи да је заштити, већ остаје покорна жртва мушкараца (најпре свог оца, а потом и свог мужа) (Томић, 2014: 217).

Трпећи болове, Софка каналише своје страсти и има мужа уз себе. Терет постаје тежи када је остави раздражену, незадовољену:

Јер он, иако пијан, ипак се није дао преварити као други мужеви кад је већ грли, љуби, него би напротив, у инат, да би је још више намучио, онако раздражену остављао, те би она по читаве дане и ноћи морала лежати, једнако одајући се пићу само да би се сасвим умртвила (Станковић, 1962: 187).

У овој слици дата је сила Софкине страсти – данима и ноћима пије да би умртвила своје страствено, а незадовољено тело. Само такво, умртвљено, није могло управљати Софком. Софка све своје нагоне и страсти држи под контролом све до тренутака раздражености која није задовољена. Мора се истаћи да и пре удаје Софку одређује незадовољење либида, што се надомешћује њеним удвајањем. Незадовољство које Софка почиње осећати након Томчиног одласка даје на вољи њеном телу – она губи разум, престаје да буде интуитивна и претвара се у дубоко несрећно тело које услед сопствених нагона иде толико далеко да се подаје својим глувонемим слугама. Некада хаџијска ћерка, типична представница коленовићке класе старог Враћа, пада толико ниско да се подаје првима који се нађу до ње. Године патње и жртве остављају траг на њој јер њена лепота није окамењена, трошна је као што је трошан и живот. Софкино лице огледало је њене судбине и живота. Нема потребе за речју, криком, нити за плачем. Довољно је само поставити паралелу између Софке на почетку и Софке на крају романа и схватити да се сама Софка претворила у јаук, јаук пресахле страсти. Она постаје истрошена као каква трошна роба. Када Томча оде из куће, она остаје „сањива, дрљава, посута концима и праменовима вуне и памука од спаваћих хаљина” (в. Станковић, 1962: 161). Неугледна, запуштена и полупијана, она гази по пепелу око огњишта. Слика пепела

јавља се и на крају романа када Софка са облогама обавијеним око главе седи нагнута над огњиштем и повлачи по пепелу. И као што се некада изједначавала са својом кућом, тако се сада Софка изједначава са пепелом по којем шара. И као што је некада у новим црвеним ћерамидама видела своје месо, сада свој одраз види у угашеном жару. То она у ствари и јесте – угашени жар, угашена страст, угашена лепота. Угашени живот, на крају! Некадашња хаџијска лепотица преображава се у пепео након што је „из ње све исцеђено” (в. Најдановић, 2010: 362). И не само то, она се преображава у јаук над будућности које нема и над прошлости у којој се не налази утеха.

1. Софка ефенди Митина – ЖРТВА⁴⁵²

Исидора Секулић у есеју „Боре Станковића вилајет”, написаном поводом тридесет година од смрти писца, са изразито женског становишта пише о Софкиној жртви:

Када је дошло у питање да се прода и та последња кућа, ефенди Мита продаје и Софку за жену детету од дванаест година, и за милосницу матором сељаку и орјатину Марку. Покорно и покорено дете савлада ужас и запрепашћење, даде оцу реч да добровољно пристаје, да хоће страшном жртвом да спасе господиново господство. Полази и одлази на више од дванаест станица до Голготе (Секулић, 2001: 266)

Исидора Секулић Софку посматра као жртву свога оца – жртвовано женско дете. Ипак, мора се имати у виду да је Софка у годинама када је већ требала бити удата, тако да питање удаје није спорно⁴⁵³. Проблем је онај (или они) за кога је отац удаје, као и сељачка кућа у коју иде. Софка постаје „мученица” јер њено тело, њено

⁴⁵² Ово поглавље представља допуну истоименог поглавља из мастер рада *Еротски елементи у роману „Нечиста крв” Боре Станковића* (в. Николић, 2015: 61-74). Наслов поглавља алузија је на цитат наведен на почетку поглавља.

⁴⁵³ Пишући о спремности за брачну иницијацију и добу за женидбу и удају, Тихомир Ђорђевић истиче да се ни момак не може лако оженити ни девојка удати „кад, по народним појмовима, престаре”. Он даље наводи да је „доба преко којег се тешко жени и удаје у различитим крајевима је доста различито, али ипак за мушкиње не прелази много преко двадесет и пет, а за женскиње много преко двадесет година” (в. Ђорђевић, 1930: 33).

име и порекло постају роба која има тржишну вредност, а чија продаја обезбеђује трајање ефенди Митине куће. За Софку је највећа жртва одвајање од исте те куће која јој за време девојаштва обезбеђује дистанцу од остатка света. Живот у тој кући маркира Софку, а преласком у Маркову кућу она постаје нека друга Софка, што је потврђено њеним именовањем. Наиме, до свадбе Софка се увек атрибуира као Софка ефенди Митина, да би после свадбе остало само њено име⁴⁵⁴. Бавећи се увођењем сродства кроз „интерпелацију рода” у језик, Џудит Батлер наводи да је именовање „постављање границе и, уједно, понављано усађивање норме” (в. Батлер, 2001: 20). Однос према прецима и према оцу креира Софкину свест о себи, због чега се може рећи да порекло одређује Софкино понашање и држање пред светом.

Још дететом је била сигурна у какву ће се лепоту развити и како ће та њена лепота из дана у дан све више поражавати и задивљавати свет. Јер зна се да за сада само она, само из њине куће, једино још ‘ефенди Митина’ кћи што може бити тако лепа, а ниједна друга (Станковић 1962:45).

Анализирајући наведени цитат у контексту Софкине перспективе, у којој препознаје модернистичко обележје, Душан Маринковић истиче да је њена перспектива „свезнајућа и свевремена, над-времена” (в. Маринковић, 1983: 63). Јасно је да су Софкина гордост и високо мишљење о себи утемељени не само на изузетном физичком изгледу, него и у пореклу и породичном именом, јер само се у њиховој кући могла родити таква, тако да је она само продужетак оних које су биле изразите лепотице, а живеле су пре ње⁴⁵⁵. Софка је свесна себе, свог порекла, изгледа и држања. Та самосвест пројектује се и на друге. Онако како она себе види, тако је виде и други⁴⁵⁶. То је оно што њу чини изузетном. Наташа Ивковић наводи

⁴⁵⁴ За будућег свекра од посебног значаја је име хаџи-Трифунново и чињеница да у његову кућу долази хаџи-Трифуннова унука.

⁴⁵⁵ Детаљно у поглављу „Култ жена предака и њихово антихришћанско владање у роману *Нечиста крв* – Софка као настављач лозе”.

⁴⁵⁶ Анализирајући наведени пасаж у кључу Софкине перспективе, Душан Маринковић наводи: „Тврди се да је опће познато да нитко не може бити тако лијеп као Софка, односно да ни једна дјевојка не може бити тако лијепа као Софка. Међутим, основни смисао исказа проширује се увођењем елемената који са Софкином лепотом немају никакве реалне везе: само из њихне куће и једино још ‘ефенди Митина кћи’. Не тврди се само да је Софка најљепша дјевојка него да ни једна

да „Софкина увереност у јединственост властите лепоте нема рационалну мотивацију, него се ослања на инфантилно митско-магијско мишљење (карактеристично за децу), чији су корени у психолошком, у стеченој свести о свом високом пореклу” (в. Ивковић, 2011: 96). Најупечативија сећања из Софкиног детињства везана су за оца:

И сада, кад 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, 1962: 37).

Она се присећа очевог мириса и у сећањима оживљава његову руку која је грли. Исто тако, сећа се и његовог погледа на ципеле док ју је као малу држао на крилу, а Магда отпоздрављала пролазнике:

...ефенди-Мита, са Софком у крилу, заваљен, није гледао ни у кога већ једино у оно своје испружено колено, нарочито у своје лаковане, плитке, и то дупле, праве турске ципеле. Или је бар тако изгледало да само у то гледа, да не би ваљда примећивао те поздраве и морао на њих одговарати (Станковић, 1962: 39).

Евокација успомена из детињства јача је јер се Софка присећа у тренуцима зрелости док јој недостаје очева љубав. Све што доводи у везу са оцем за Софку има посебан значај јер га у њеним очима чини узвишенијим. Поред тога, Софка има свест о ефенди Митиној дистанцираности од остатка света, па и од мајке – једино је она та која га чини другачијим. Новица Петковић, анализирајући Софку у периоду детињства, закључује да док је девојчица Софка „у очима других не види себе без оца, и види оца колико себе” (в. Петковић, 1988: 142). Софка је од најранијег детињства свесна себе и свог положаја, а такав доживљај себе у инфантилном периоду условиће њено понашање у зрелом добу⁴⁵⁷. Чињеница је да

дјевојка напристо не може бити тако лијепа као она! У исказу се спајају семантички неспојиве чињенице, јер са Софкином љепотом њихова кућа нема никакве везе (бар их читалац не може успоставити), као што то нема нити њезин отац, осим што јој је отац. Али за некога има! За онога из чије се перспективе све то и сазнаје – за Софку!” (Маринковић, 1983: 64).

⁴⁵⁷ То се одражава и на њену сексуалност, при чему је неопходно позвати се на Фројда који наводи да је инфантилна сексуалност „кључ за разумевање зреле, гениталне сексуалности” (в. Фројд, 2006: 13). Он истиче да дете у најранијим годинама испољава егоизам који је „екстремно изражен” јер дете у

ефенди Мита према Софки показује посебну врсту наклоности, које је она од најранијег детињства свесна. Исто тако, Софка примећује да је очев одлазак од куће (бег) везан за њено одрастање и сазревање:

Али што је Софку највише узнемиравало, то је што, откада она почела да расте и већ се и развила у ову своју чувену лепоту, он, отац, све ређе долазио. А она је знала да је то све због ње. Као да се ње боји. Прође по читаво лето, јесен, зима, па се од њега ништа не би чуло, нити би каквог гласника послао. Доцније чак и по две и три године, а од њега ни гласа: ни где је, ни шта је (Станковић, 1962: 46).

Да очево одсуство не умањује његову улогу, како у породици, тако и у заједници, потврђује се његовим правом да уда ћерку за дванаестогодишњег Томчу (Или за њега и оца му?!) без Софкине сагласности. Софка не може да предвиди да је Марко, који долази у кућу са оцем, дошао да купи њу, а не кућу⁴⁵⁸. Драгомир Костић наводи да она поседује „свезнање које није свезнање” (в. Костић, 2012: 19), чиме се супротставља запажању Новице Петковића да је Софка знала само за новац који према свадбеном обичају свекар даје будућој снахи не би ли се припремила за Софку, а за онај други, „новац од продаје” није знала, и наводи да је она управо на тај новац мислила док у ћерамидама на крову види властито месо (в. Костић, 2012: 21). Марко и јесте купац, али он не купује кућу него Софку која постаје предмет размене⁴⁵⁹, односно залог свога оца. С тим у вези, Владимир Јовичић кроз анализу мотива Софкиног спремања, наглашава њену предодређеност да буде „роба”: „У начину на који се Софка облачи и кити, ликовно су садржани најсуптилнији подаци о њеној предодређености да буде роба за гледање и за продају” (Јовичић, 1979: 199).

почетку воли само себе, након чега научи да воли друге, односно да „жртвује другима нешто од свога ја” (в. Фројд, 2008: 160).

⁴⁵⁸ Удаја је једини сегмент када заказује Софкина интуитивност. Када непознати човек дође у кућу, Софка ни у једном трену не помишља да је он дошао због ње, него мисли да је дошао потенцијални купац куће. Касније Софка себи не може да опрости што се преварила онда када је била реч о њеној глави, њеном животу:

„И Софка зато доцније целог живота није могла себи да опрости: како да она то не осети, и то она, Софка, која је одувек све знала, све унапред осећала, а сад, баш сад, кад се тицало њене главе, њеног живота, ту се превари!” (Станковић, 1962: 89).

Ефенди Мита не продаје кућу јер би то значило раскид са свим оним што је хаџи-Трифун створио, а он се није могао носити са таквом одговорношћу.

⁴⁵⁹ О Софки као предмету размене пише Љиљана Пешикан-Љуштановић у раду „Борисав Станковић – између традиције и модерности” (в. Пешикан-Љуштановић, 2008: 457).

Први пут Софка се припрема за Ускрс, када одуговлачи са припремама јер зна да ће им у кућу прво долазити сељаци. Она са њима нема контакт и удешава се све време док су у кући. Нема она потребу да их задиви, да им покаже колико је лепа и раскошно одевена – пред другима ће се она показивати. Када треба да кроз одећу, кроз кићење, везивање косе и држање представи себе, она заправо представља своју кућу⁴⁶⁰. Софка, задовољна својим изгледом, силази међу сељаке, али себи не дозвољава било какав контакт са њима, па ни да је пољубе у руку. Задовољство јој изазива мисао да се никада неће изједначити са њима, да никада неће бити као они. Ипак, отац, чије име је издваја од осталих, биће онај који ће је спустити на тај ниво када је уда за „керпича”.

Имају ли се у виду њене године и однос које друштво има према неудатим девојкама, а посебно јер тада још увек не зна за кога је удају, Софкина реакција након сазнања да је отац одлучио да је уда је неочекивана⁴⁶¹. Када одлучно крене ка оцу не би ли му се супротставила, он почиње да псује Магду: „Ти, немој ту да ми служиш и слиниш! Гле ти, пезевенци и ћопеци једни!” (Станковић, 1962: 94). Софка препознаје да су његове речи упућене не само Магди него и њој и Тодори. Она наслућује да на ефенди Митину одлуку у великој мери утиче социјални статус њене мајке пре него што је дошла у хаџи-Трифунуову кућу. То у њој изазива осећај дужности да она, као Тодорино дете, сноси део кривице и удајом спаси породицу од пропасти.

Ефенди Мита заправо је прототип човека коме промена друштвених околности није ишла на руку, због чега је пропао, али он све време одбија да то прихвати. Спреман је да жртвује све, па и да уда ћерку за дванаестогодишњег сељачког сина, само да други не примете његову пропаст иако је његова пропаст у толикој мери евидентна да је примећују и њихове слуге. Овај жртвеник и сам је жртва јер понашање његових предака детерминише и његов живот као и Софкин.

⁴⁶⁰ Детаљно о Софкиним припремама у поглављу „Софкино улешавање”.

⁴⁶¹ Тихомир Ђорђевић наводи да уколико се девојка не покори родитељској жељи, „родитељи су је могли лишити породичних права или је одагнати” (в. Ђорђевић, 1930: 30).

Светлана Томић пише о обесправљености женске деце у патријархалној култури:

„Као женска деца, кћерке нису биле законима повлашћена родна категорија, већ су у драстичној мери биле препуштене на милост и немилост својих, већином ауторитативних и окрутних очева” (Томић, 2014: 90).

На својим плећима он и Софка носе терет „нечисте крви”, али и терет раскалашности. Навикнути су на издвојеност и посебност – то је оно што управља њиховим животима⁴⁶². Иако су последњи изданци хаџи-Трифунове лозе, ефенди Мита и Софка, осуђени на сиротињу, они задржавају старе навике. Софка, како би спречила срамоту пред светом, одлази код ефенди Мите и супротставља му се, чиме крши правило патријархалне културе према којем је отац тај који одлучује о судбини деце, а посебно ћерке⁴⁶³. Она му говори: „Ја не могу и... нећу...” (Станковић, 1962: 94). Софка иде даље, кршећи моралну етику жене тог времена, говорећи да не може да се уда за таквог: „Ја не могу и нећу за таквога да пођем” (Станковић, 1962: 94). Иако није експлицитно дато какав је то Софкин просилац, јасно је да и она и ефенди Мита знају на шта се то „такав” односи. Ефенди Мита покушава да је уразуми: „Софке, синко! Лепота и младост за време је...” (Станковић, 1962: 94). Софка у тим речима ишчитава очево лично искуство и трагику његовог живота и кајања што је непромишљено узео сиромашну Тодору за жену. Софка не мења свој став и понавља да она то не може, изостављајући други пут да неће, чиме се већ наглашава смањење првобитног отпора. Поново ефенди Мита прави дистанцу са Софком када јој пребацује то што он све може и мора:

И ја могу, а сви други не могу. Ја све то могу, ја све морам. Ја? Ефенди-Мита! Нећеш, срамота те, срамота вас је (а то ‘вас’ односило се на све њих, на њу, матер, цео свет) (...)

– Зар мене није срамота? Зар ја то хоћу, мило ми? Зар ја не знам колико је то што ја то морам? И то ја, ја! Ох! (Станковић, 1962:95).

Ефенди Мита одлучује да жртвује своју јединицу не би ли избегао срамоту пред светом. Он не жели да изгуби свој углед. Тиме што у дијалогу више пута понавља личну заменицу „ја”, ефенди Мита истиче своју улогу и хиперболише

⁴⁶² Потомци хаџи-Трифунских су толико „изузетни” да су на гробљу имали посебне гробове, у цркви посебне столове, бројанице су им биле другачије... Они нису имали само новац, него и политички утицај, због чега су били посебно цењени у друштву.

⁴⁶³ Врхунац немости, недоречености, вапаја за спасом приказан је у овој сцени. Софка све време покушава да у очевим гестовима, мимици и покретима наслути његове жеље и намере. Отац дочекује Софку као странца, без емоције и наклоности.

тежину свога положаја⁴⁶⁴, који је према његовом мишљењу тежи и од Софкиног јер је он тај који мора да се пријатељи са Марком сељаком, што мора да се љуби, са њиме да живи... Притом, он Софкину жртву ставља у други план и не размишља о томе да је Софка та која мора прећи у сељачку кућу и постати део њих. Новица Петковић наводи да у овим тренуцима Софка „као чист рефлектор, преузима сабеседникову (очеву) понављану заменицу ја, па је у прекренутоме граматичком лицу огледалски понавља: „А да је он, он сада ту, његова несрећа и црна судбина” (в. Петковић, 1988: 72). Анализирајући ову сцену, Велибор Глигорић закључује да је саможивост ефенди Митина „чудовишна у бездушности својој” (в. Глигорић, 1986: 126). И Владимир Ћоровић долази до сличног закључка:

Ефенди Мита, њен отац, у свом бродолому рачуна са њом. И без посебне савести он је обећава сеоском скоројевићу, богатом газда Марку, за његова дванаестогодишња сина, и то обећава уз скуп откуп, који му тај сеоски богаташ има да плати за кћер и име (Ћоровић, 1986: 105).

Софка постаје свесна да о њеном животу не одлучује она него други и као некада, док је седела у очевом крилу као девојчица, пажњу усмерава на очеве ноге посматрајући како дрхтећи од беса упадају у ћилим. Кулминирајући тренутак у дијалогу оца и ћерке наступа када ефенди Мита разгрне минтан и покаже Софки своју пропаст, након чега она пристаје да се уда⁴⁶⁵:

Софка запрепашћујући се виде како су само крајеви колије и минтана његових и то они узани поруби, који се при ходу лелујају и виде, како су само они били опшивени новом, скупоченом поставом, док остала леђа изнутра, цела постава, сва је била стара, масна; па чак негде и без поставе са поиспадалим памуком. А сам он, његова снага, прса, која су му сада била откривена, заударала су на зној, ханове, непресвлачење, неопраност, масноћу (Станковић, 1962: 96).

⁴⁶⁴ Када ословљава Софку прво користи енклитички облик заменице тебе, па онда заменицу вас, чиме причу усмерава ка Тодори и њеном пореклу.

⁴⁶⁵ Пишући о Софкином пристанку, Нагаша Ивковић наводи: „Пристанком на удају Софка постаје очево *средство* за очување породичног угледа, да би на крају, када отац буде тражио новац за њу, постала и *ствар*” (Ивковић, 2011: 94).

Одећа се појављује као симбол пропасти ефенди Митине, због чега је оправдано говорити о карактеризацији личности преко одеће. Његова спољашност одаје утисак старе славе, а оно што скрива испод заправо је права слика пропасти и беде. Софка је затечена пред таквим призором и осећа дубоко сажалење према оцу. Она се мири са судбином и пристаје на удају само како би њега сачувала⁴⁶⁶. Она није свесна да јој је пресуђено много пре њиховог разговора (в. Петковић, 1988). Оправдано је поставити питање зашто Софка вест о удаји доживљава тако трагично када није имала младалачку љубав за којом би жалила као неке девојке у хамаму. Одговор на ово питање треба тражити у очевом лику јер иза свега стоји њен однос према оцу, разочарање у њега и сумња у његову љубав. Софка као да је мислила да ће заувек остати Софка ефенди Митина. Иако зна за материјалну пропаст своје породице⁴⁶⁷, поражава је чињеница да се о њеном животу одлучује мимо ње. Она тада постаје свесна да је као и све друге жене, да није посебна и да су њени држање и понос бесмислени, као и да се изнад свега налази зла женска коб. Софка се каје што се супротставила оцу, а у мирењу са удајом изнова налази своју изузетност:

Чак се некада и поносила тиме што је могла да се, не као друге, заноси и лудује, већ да је са собом одавно начисто, да ће, кад се буде и удала, то бити само бол и патња за њу и да је онда њој због тога свеједно ко ће јој бити муж, стар или млад; ружан или леп; из боље куће или из сељачке... И када је тако у ствари било, зашто да се сада, кад ево то дође, толико цапала, бунила и тиме се само показала и она као свака, обична девојка, шипарица, а не она Софка која је свима била за углед (Станковић, 1962: 99).

Њу више од присилне удаје мучи што зна да је својим супротстављањем и ефенди Митиним разоткривањем направила непремостив јаз између себе и оца:

А што је најгоре, знала је да је, после ове његове исповести и његова понижења пред њом, између ње и њега све свршено. Он никада више у њеним очима неће бити онај њен велики татица, ефенди-Митица, и зато никада већ неће смети да је

⁴⁶⁶ Софкин одлазак код оца и повратак из његових одаја у знаку је симбола празнине – светлост свеће, звук чесме.

⁴⁶⁷ Она види колико се мајка мучи како би очувала изглед старе славе, види како се слуге опходе према мајци, а и то што у госту препознаје потенцијалног купца куће јасно указује на чињеницу да је Софка свесна материјалне пропасти своје породице.

погледа, још мање са њом да се пошали, насмеје, помилује је, а камоли да се испред ње поносно, раздрагано креће, и још тражи да га она, поштујући га, двори и услужује.

После овога, све је то нестало. Зна он да ће јој одсада увек бити на терету, пошто га она собом, жртвујући себе, својом удајом и одржава у животу, и зато ће јој увек бити тешко на души када га види. И зато ће је он стално избегавати. И кад баш буде морао, због света, с њоме да говори, увек ће му бити у гласу нечега плачног, прекорног, што га је дотле гонила да се толико пред њом понизи и сав открије у свој својој наготи и тиме изгуби у њеним очима све што је имао и брижљиво чувао (Станковић, 1962: 98).

Сцена у очевој соби бесповратно мења однос Софке и оца – између њих стоји његово понижење и њено величанствено мучеништво где своје тело даје на жртвовање како би спасила очев понос пред светом и сачувала његову лажну величину. Поред толиког разочарања Софка има потребу да сачува родитељску љубав, што ће потенцијално постићи жртвом. Владимир Јовичић у есеју „Устројство лика” пише да Софка увиђа „да је боље, кад већ мора поћи за недрагог, да сачува бар родитељску захвалност и љубав, а пред светом – круну мучеништва” (в. Јовићић, 1986: 77). То што је отац удаје за малолетног дечака чини њено мучеништво већим. Ефенди Мита рачуна да ће му удаја ћерке обезбедити стари положај, чиме ће избећи признање пропасти своје породице, као и личну срамоту:

Гледао је ту варош, тај свет, који га толико у потаји као сигурно чекао да види понижена и унапред ситећи му се и знајући као какав ће изгледати: ако не сасвим осиротео, а оно више за жаљење. А оно, ето, сада је опет он, какав је и био, још је он, онај стари, велики ефенди-Мита... (Станковић, 1962: 104).

Лажна свест о властитој величини управља ефенди Митиним животом. Наиме, он мисли да такав какав јесте, посебан, не треба да подноси било какву жртву, због чега егоистично жртву препушта другима. Навикнут на нерад и лагодан живот, он је неспреман да преузме било какву одговорност, због чега највише трпи његова породица. Питање је да ли ће он после свадбе сачувати углед пред остатком света, али је сигурно да га пред Софком губи. Када примети да ће Софка наглас заридати у његовом наручју, удавава се од ње и наређује поспремање куће због

свадбе, потврђујући тиме изнова своју себичност. Владимир Јовичић закључује да је код ефенди Мите као и код осталих патријархалних домаћина јачи једино обичајни ред (в. Јовичић, 1986: 78). Детаљном анализом ефенди Митиних поступака долази се до закључка да постоји нешто јаче и од обичајног реда, а то је његова саможивост. Тешко му је да стоји и дочекује госте, размишља о томе колико му је мрско да пије, да се поздравља и љуби, да се весели са родбином... Радије би побегао од свега и свих, напустио весеље и отишао далеко, далеко... Ни у једном тренутку не размишља како је Софки, занемарује њена осећања, патње и жртву. Софкину жртву Станковић приказује симболички кроз њен доживљај новог црепа на крову. По повратку из хамама, док се у кући окупља свет како би прославили њену удају, Софки прво упадају у очи нове црвене ћерамиде које јој се чине као да су од њеног меса. Она то окупљање доживљава као властити погреб и свесно себе сахрањује. С тим у вези, Новица Петковић примећује да је Софка могућу судбину куће пресликала на своју стварну судбину, при чему највећу сликовну инверзију налази у поменутом доживљају ћерамида (в. Петковић, 1989: 89).

Мотив удаје централни је мотив у роману *Нечиста крв*. Сва остала дешавања у вези су или су условљена Софкином удајом, што је потврђено и композиционом структуром романа – догађаји око свадбе и свадба детаљно су приказани. Период детињства обележен је успореношћу и мирним тоном приповедања, што се након свадбе драстично мења – сви догађаји одигравају се вртоглавом брзином. Свадба, „централно место романа, бучна али тужна позорница на којој је Софка пред светом глумила оно што су други режирали”, заправо је слика Софкиног жртвовања.

Цео призор, са свим оним упаљеним свећама, распаљеним ваграма, постављеним софрама, заглушеном свирком и песмом, издашним даровима и недолично, венчањем, подсећа на прастаре паганске обреде у којима су жртву свечано украшавали, окруживали је колом и халакањем, а затим је убијали у славу неког божанства верујући да јој тиме чине изузетну почаст (в. Најдановић, 2010: 359-360).

Свадба за Софку не значи само кидање везе са кућом, него и са мајком, чиме је Софка стављена у незавидну ситуацију јер одједном остаје без мајке. Ефенди Мита је током целог свадбеног ритуала веома достојанствен и поштује улогу невестиног оца, али све време себе ставља у приоритетан положај у односу на младожењине и ставља фокус на свој положај јер има свест шта за Марка значи повезивање са хаџи Трифуновом кућом⁴⁶⁸.

Након Маркове смрти Софка дефинитивно прекида све контакте са родитељима и породичном кућом што је неочекивано имају ли се у виду Софкина осећања према њима, а посебно везаност за мајку⁴⁶⁹. Истовремено преузима улогу стуба породице у новом дому јер њена свекрва Стана није способна то да учини. На тренутак се јавља илузија о могућој срећи јер Софка, како амбијент, тако и мужа прилагођава себи. Та илузија ће трајати све до поновног сусрета са оцем. Када угледа ефенди Миту на дворишној капији, на основу Софкиног доживљаја јасно је да је срећна што га види: „Одједном горе, на капији, појави се отац њен. Софка од среће претрну кад га спази, и умало, заборавивши се, не потрча к њему” (Станковић, 1962: 180). Већ у следећем тренутку, она примећује љутину и бес на очевом лицу. Он се подсмева свему оном што је она у новој кући изградила. Вођена емоцијама, на трен заборавља последњи разговор са оцем у његовој соби, али брзо наслућује да је разлог његовог доласка новац:

И тада се Софка сети да су можда одавно без пара, без игде ичега, и са језом дочекујући га поче себи да пребацује: што се није сетила и кришом, макар крадући, да им шаље, и то не њему, него матери, да се он не би нашао увређен, и да сада не долази овако љут (Станковић, 1962: 180).

⁴⁶⁸ „Мислио је о себи: како ће сада морати силом да пије, да би се брзо опио, те могао да чини оно што мора, као сваки отац. А како му све то тешко пада! Како би он све то оставио, бацио, и запрепашћујући све, као што то њему и доликује, отишао далеко, далеко, далеко... Јер, нашта лагати? Нашта све ово? Нашта да он дочекује госте, љуби се са њима, када њега не весели ништа: ни ти гости, родбина, ни то јело, пиће, седење са њима, весеље, певање и тобож радовање?! Али се морало. Није се имало куда. И зато сада он, да би могао да лаже, да се претвара, морао је ту ракију испред себе, испод руке, све више да испија и цигару за цигаром да пуши и баца. Сваки час устаје са столице, опет седа, скршта ноге” (Станковић, 2008: 114).

⁴⁶⁹ Прекид везе са породицом није довољно мотивисан и јавља се ненадано, због чега се може сврстати у мањкавост романа (в. Петковић: 1989)

У разговору са Томчом ефенди Мита прави границу између њих и њега, називајући га „пезвенаком” који му није исплатио обећане паре. Тада Томча сазнаје да је Софка продана: „Зар да ми није онај, твој отац (није хтео ни име да му спомене) обећао паре, зар бих ја за тебе, пезевенк један, дао моју кћер?” (Станковић, 1962: 182). Он ове речи понавља, али са већом горчином, погрдније именујући Томчу, при чему наглашава да је Софка продана не само за њега, већ „за њих”: „Зар да ми није обећао паре, и то какве, зар бих ја дао, не за тебе, него за вас, моје чедо, кћер? Ко си ти? Шта си ти? Керпич један, сељак један! И зар да ти сад мени...” (Станковић, 1962: 182).

Када ефенди Мита каже да је Софку дао за њих, а не за њега Томчу, онда се то може тумачити двоструко. С једне стране, чињеница је да брак у патријархалној култури подразумева промену породице (у Софкином случају и социјалног статуса), стога се може рећи да је Софка дата Томчинима. Са друге стране, то „вас” може истовремено означавати и Томчу и Марка. Могуће је да је ефенди Мита био упознат са обичајним правом свекра у „доњем крају”. Бојан Чолак закључује да само ефенди Мита зна да је Софка продата. „Сви други –Марко, Софка, Томча – то не знају, и због тога ће се сазнање да јесте управо тако, погубно одразити на њихове психе” (Чолак, 2013: 176-177).

Томчу посебно вређа када га ефенди Мита назове „керпичом”, чиме се именује сива цигла. Љиљана Пешикан-Љуштановић то доводи у везу са сировошћу и некултивисаношћу сељака чему, како наводи, и сам Станковић даје негативну конотацију: „Као најтежу увреду зету сељаку и његовој породици ефенди Мита користи метафору керпичи, истичући тиме управо сировост, блискост земљи и природи, суштинску некултивисаност сељака, а и сам Станковић придаје несумљиво негативну конотацију придевима *сиров* и *пресан*” (Пешикан-Љуштановић, 2008: 440).

Стиче се утисак да је ефенди Митина потреба да наруши Софкину срећу много већа него његова потреба за новцем до којег је сигурно могао доћи на другачији начин. Наиме, иако је могао пријатељски доћи у Софкину кућу и од ње тражити новац, он долази са намером да дефинитивно „убије” Софку. Љиљана

Пешикан-Љуштановић увидела је веома значајан гест ефенди Митиног ритуалног чишћења у три за Софку судбоносна тренутка (долазак кући након вишегодишњег одсуствовања, долазак у Софкину кућу и одлазак из ње са новцем) и даје му значење „пилатовског геста, отресања од очинских обавеза, од судбине жртвоване кћери и могуће одговорности за њу” (в. Пешикан-Љуштановић, 2008: 441).

У егоистичном маниру он испољава завист према Софкиној брачној и породичној срећи. С тим у вези Новица Петковић закључује:

Ефенди Мита својим поступком – чак можда више начином и речима којима новце тражи него начином на који их тражи – све враћа назад, на почетак: показује Томчи да је био и остао недостојан хаџијске ћерке, јер је, сада као и раније, само ‘керпич један’, ‘сељак један’, чиме му даје подстицаја да одбаци привидно мирење са њему ионако туђом средином, варошком и хаџијском (Петковић, 1988: 119).

Након ефенди Митиног доласка наступа Софкин апсолутни пад. Поново се у Софки буди осећање које се по својој страхоти изједначава са умирањем:

Јер, после овога, за Софку све се свршавало. Ништа више није помагало. Све је пропадало. Она је сасвим пропадала, умирала. Ње, Софке, оне Софке нестајало је. После ових пара, куповине, она је у Томчиним очима постајала друга, обична, нека ствар која се, као свака ствар, може новцем купити (Станковић, 1962: 182).

Све до ефенди Митиног доласка Томча живи у заблуди јер сви око њега знају како је Софка дошла у њихову кућу, али не и он. Када схвати да је Софка само роба коју је његов отац купио од ефенди Мите, Томча доживљава преображај и губи свако поштовање према Софки. Као последица ефенди Митиног деловања јавља се Томчин садизам који се мора посматрати као рефлекс доминантне фигуре оца. Бојан Чолак наводи да „оног тренутка кад Томча схвати да је Софка купљена и да у хаџијској породици не постоји љубав према њима, сељацима, у њему се реактивира очево над-Ја, под којим је првобитно био оформљен”⁴⁷⁰ (в. Чолак, 2013: 179). Томча

⁴⁷⁰ Чолак даље закључује:

„Разоткривањем купопродаје Томча се враћа у окриље реда –тима што поново реактивира очево над-Ја, а отуда долази његово нечовечно поступање према Софки. Од тога тренутка она за њега не

се поистовећује са својим ауторитетом исто као што Софка преузима улогу жене-мученице. Ерос доживљава врхунац трансформације – трансформише се у патњу која кулминира у мазохизам, односно потребу за самоуништењем. Апсолутно поражена, Софка се одаје alkoholu, трпи батине и агресију, подаје се мутавим слугама и рађа болесну децу. Њен живот је завршен и само ишчекује физичку смрт, док је на нивоу духовности, али и ероса, умрла. Умрла је два пута, оба пута због свога оца – када ју је удао у сељачку кућу и када је дошао у њену нову кућу по новац од њене продаје.

Иако су и отац и ћерка жртве, последњи изданци своје дегенерисане лозе и носиоци нечисте крви, Софка је већа жртва јер јој и отац пресућује, због чега се за ефенди Миту може рећи да је „најмонструознији отац у целој нашој литератури” (в. Ценић, 2010: 101). „Ефенди Мита израста у судбинско, чудовишно, проклето биће. Он до краја користи повлашћени положај деспота, стичући свој одређени живот из те мозаичности утисака, душевних стања и реаговања своје кћери” (Чачан, 2010: 113).

Поједини проучаваоци Становићевог романа *Нечиста крв* који су се бавили „проблематичним” односом оца и ћерке покушали су да нађу оправдање за ефенди Митине поступке. Тако Предраг Протић мотивацију за ефенди Митине поступке налази у повреди осећања „личне части што су га пријатељи издали” (в. Протић, 2010: 177). Такође, Софку назива Марковом љубавницом:

Софка којој је повређено осећање личног достојанства, тиме што је пристала да се уда за Томчу и да постане љубавница газда Маркова, жртвовала своју личну част породичном угледу, али престала да уважава и поштује свога ова оца на онај исти начин на који је Томча престао да поштује њу (Протић, 2010:177).

Протић у Софкином пристајању да се уда за Томчу истовремено налази и њено прихватање да постане Маркова љубавница иако нигде у роману не стоји да је она знала за тај обичај. Бојан Чолак наводи да је ефенди Мита могао да бира између две жртве – да жртвује себе тако што ће се убити или да жртвује Софку, што је

представља више ни мајку ни супругу, већ женско, што из његове перспективе значи искључиво – ствар” (Чолак, 2013: 180).

подједнако велика жртва: „Од Мите се први пут очекује акција – да самоубиством спасе част породице. Но он одлучује да уместо себе жртвује Софку. Иако ова жртва изгледа мања, подједнако је велика” (Чолак, 2013: 177).

Анализирајући Маркову „одлазак” у смрт у контексту Чолаковог тумачења ефенди Митине жртве, јасно је да Марко, који је такође имао могућност да бира између себе и Софке, показује чојство штитећи њу и свесно одлазећи у смрт. Драгомир Костић у студији *Поетика патње* истиче да је Софка морала да оде да би ефенди Мита остао. Реч је о сукобу старог и новог. Он даље наводи да ефенди Мита нема част Лазаревићевог Митра из приповетке „Први пут с оцем на јутрење”, који „изгубивши све пуца у себе” (в. Костић, 2012: 8). Ефенди-Мита „пуца” у своју ћерку и жртвује је је не би ли „спасао” углед куће, а првенствено свој углед. На основу његових поступака, јасно је да се он не може поредити са Марком који је „већи” отац од њега, што показује у тренуцима када штити Софку од себе и бира смрт.

2. Проблематика еротске сцене Софке са мутавим Ванком⁴⁷¹

У почетку замишљена као приповетка, *Нечиста крв* је у одломцима објављивана у нишком часопису *Градина* све док штампање није прекинуто јер издавач није желео да штампа сцену са мутавим Ванком. Иако је роман завршен 1909. године, Станковић је трагао за издавачем до 1910. У међувремену роман је у деловима штампан у *Летопису Матице српске*⁴⁷².

Чињеница да је критика акценат ставила на ту сцену, запостављајући много комплекснији феномен Софкиног удвајања, односно *аутоеротизма*⁴⁷³, потврђује да „културни” естаблишмент није могао да пређе преко сцене у којој хаџијска кћи

⁴⁷¹ Ово поглавље представља допуну поглавља „Еротска сцена Софке са мутавим Ванком” из мастер рада „Еротски елементи у роману „Нечиста крв” Борисава Станковића” (в. Николић, 2015: 56-60).

⁴⁷² У божићњем броју *Политике* 1906. године објављен је текст под насловом „У амаму”, без ознаке да је реч о одломку из *Нечисте крви*. Годину дана касније у *Делу* објављује четири наставка нове верзије *Нечисте крви*. Исте године у *Политици* излази одломак „Ефенди Мита” са назнаком да је реч о одломку из *Нечисте крви*.

⁴⁷³ Детаљно у поглављу „Коштанин антагонизам и Софкин аутоеротизам”.

ступа у телесни контакт са мутавим слугом Иако је сцена Софке и мутавог Ванка била „камен спотицања” за оне који су се бавили анализом и критиком Станковићевог дела, чињеница је да је баш у овој сцени Станковић показао неоспоран уметнички дар у „ходу” на граници еротике и порнографије, а да притом није зашао у баналност.

У сцени са мутавим Ванком није искушана само снага Софкиног тела, већ и снага њене воље. Све до телесног контакта са мутавим Ванком Софка је приказана као самодовољна. У тренуцима удвајања она ужива у себи и себе доживљава као објекат ка којем усмерава сексуалну енергију, а њено тело постаје предмет њеног обожавања. Читалац не зна како други доживљавају то тело, јер је доживљај Софкиног тела дат искључиво кроз њену перспективу. Сцена *оног њеног* претходи сусрету са мутавим Ванком. Наиме, у тренуцима када Софкина интуитивност доживљава врхунац, а доживљај властитог тела бива праћен осећањем јада, туге и уплахирености због слутње да будућност неће донети ништа добро и да ће се све завршити смрћу, Софка чује како из баште долази мутави Ванко који се пење ка њеној соби (в. Станковић, 1962: 54). Оправдано је поставити питање откуд слуги смелост да се слободно попне у Софкине одаје јер нигде претходно није наведено да га је она позвала да дође. Притом, мора се имати у виду и Софкина дистанцираност са слугама.

Није ли се можда Ванко и раније пењао код Софке?

Ванкова близина у Софки рађа „луде” мисли, а он јој се чини идеалним јер је нем⁴⁷⁴ и ником неће моћи да каже шта год се десило са њима⁴⁷⁵:

Али одједном јој дође луда мисао од које се сва озноји. Што да не? Пијан је – и неће знати; полунем је – и неће умети казати! И што да не једном и то, о чему се толико мисли, сања? Што да не види она једном како је када се осети мушка рука на себи (Станковић, 1962: 55).

Док се Ванко пење уз степенице, Софка три пута понавља: „Што да не?!”, чиме тражи оправдање за оно што намерава да учини. Када Ванко уђе у собу, она

⁴⁷⁴ Иако већину Станковићевих јунака карактерише муцавост и неспособност израза кроз речи, Ванко је физички обележен мутавашћу и све време се атрибуира као „мутави”.

⁴⁷⁵ „Еротско искуство, у начелу, позива нас на ћутање” (Багај, 1980: 282).

тражи његову руку. Велика пажња посвећена је опису те руке – то је лева, ближа до Софке, рука:

Она га узме за руку, али не као свакада, за прсте, већ одозго и више руке за длан, за ону четвртасту и широку кост. Затим она виде како му се изненађеном таквим њеним узимањем руке, раширени прсти згрчише, те, приносећи је к себи, рука његова дође јој онако црна, тврда и као нека шапа (Станковић, 1962:55).

Овај опис даје одговор на горе постављено питање откуда Ванку смелост да се попне код Софке и потврђује да су они имали сусрете и раније што је, као што је наведено, изненађујуће има ли се у виду Софкина дистанца са остатком света, а посебно са слугама, изузимајући Магду, али ни са њом Софка нема контакт, већ Тодора. Овај контакт Софке и Ванка је другачији јер га она хвата за широку кост дајући му до знања да овај пут неће бити као сваки претходни. Оправдано је поставити питање шта се дешавало претходних пута, али је о природи ранијих сусрета неосновано говорити јер нигде у роману то није дато. Анализа ове сцене, између осталог, отвара питање да ли се Ванков лик уопште може доводити у везу са еротским узме ли се у обзир Батајево одређење еротског према којем се еротизам може „сматрати сексуалном активношћу само уколико се она разликује од животињске” (в. Батај, 1980: 34). Ванкова рука симбол је Ванкове анималистичке природе – Софки се чини као шапа. Има ли се у виду да је писац Ванку одузео моћ говора, да нигде нису исказана његова осећања и да је на крају његову руку приказао као шапу, као и то да не показује никакво осећање сем дивљачког нагона, долази се до закључка да је Ванкова природа ближа животињској него људској. То се потврђује неартикулисаним крицима које испушта „Ба... ба... ба..”, а који се понављају у више наврата. Ванкови крици могу се тумачити у контексту звукова које испуштају други Станковићеви јунаци, а који су „провала” потискиваних емоција, о чему пише Владимир Јовичић:

Сва полуартикулисана ах, ох, ух, их, ба, лајања и до крви уједања јесу вишезначне одушке људи који себе не умеју наглас ни да иживе ни да оплачу не што су од дугог ћутања заборавили да говоре, него зато што су дуго задржаване провале

осећања и страсти тако силне кад избију да им је крик ближи израз од речи (Јовичић, 1986: 33).

Да је писац Ванку у потпуности одузео говор, његови полни нагони не би били изражени. Овако он, попут какве животиње, кроз своје „ба” испољава страст, узбуђење, страх.. Софка, иако осећа одбојност према његовој руци, не одустаје од намере, већ га привлачи к себи:

Брзо га довуче к себи и држећи га међу 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 (Станковић, 1962: 55).

Владимир Јовичић у Ванковој руци види „обичан инструмент провере”, при којем Софка искушава себе: „Упркос заслепљујућој ватри чула, она на своје груди присебно ставља немакову руку као обичан инструмент провере да би је одмах после опита одбацила с гађењем” (Јовичић, 1979: 209). С обзиром да је она иницијатор контакта, Софкино одбијање, или боље речено повлачење, додатно распаљује Ванка:

Али он, обезумљен, луд, са пеном на устима, искривљеним лицем, гурајући је главом у трбух, грлећи је по куковима кидао јој месо и као клештима је вукао к себи, да је обори, пуштајући запенушане луде крике:

– Ба... ба... ба! (Станковић, 1962: 55).

Пена на устима, искривљено лице, покрети, крици, све одговара опису разјарене звери која губи плен. Кулминација у опису постиже се употребом глагола „кидати” којим је на најинтензивнији начин приказан нагон овог получовека. У том опису Софкино тело је обезличено и изједначено са месом⁴⁷⁶ које је предмет пожуде разјареног човека. Софка се не подаје Ванку, него одолева искушењу: „И друга да је била на њеном месту, сигурно би подлегла, изгубила би се, али она, гнушајући се, само га одбаци од себе и изађе, закопчавајући се” (Станковић, 1962: 55). Писац уздиже Софку изнад ситуације, не дајући јој да у било ком тренутку падне, бар не

⁴⁷⁶ Изједначавање Софке са месом у роману понавља се још једном за време припрема свадбе када Софка у новим ћерамидама на крову куће види сопствено месо.

док је у очевој кући⁴⁷⁷. Она није као све оне девојке које не би могле одолети Ванку и које би му се подале у налету страсти – она има контролу над својим телом.

Проучавајући еротско у *Нечистој крви*, Горан Максимовић категорише четири нивоа еротског:

1. психолошко (сновидно, подсвесно);
2. сензуално еротско;
3. карневалско еротско и
4. обредна еротика (в. Максимовић, 2014: 224-225).

Максимовић је „фаталну” сцену Софке и мутавог Ванка уврстио у прву категорију. Узимајући ову класификацију као полазиште, сцена са мутавим Ванком могла би се сврстати и у карневалско еротско јер је заснована на инверзији уобичајеног, а Ванков лик се може посматрати као гротескни лик, при чему се гротескно јавља у служби ероса⁴⁷⁸. Инверзија и „избаченост из равнотеже” у овој сцени су присутни на више нивоа – време је празника, мајка је одсутна, Софка је обузета стањем *оног њеног*, долази у контакт са слугама.. Као најзначајнији исход ове сцене Максимовић истиче Софкину спознају „да без љубави нема Ероса, те да тјелесно уживање мора бити праћено снажним емоцијама” (в. Максимовић, 2014: 226), што је упитно узме ли се у обзир да Софка у наведеној сцени испитује границе свог тела, при чему се у њој сукобљавају хаџијски понос и телесни нагон. Побеђује прво, јер Софка све време држи границу са Ванком. Ако би се поменута тврдња узела као тачна, онда би Софкино виђење „љубави” доживело потпуну трансформацију, а мора се узети у обзир да се Софка након коначног пада, узрокованим очевим доласком по новац од њене продаје, подаје мутавим слугама. Она јасно раздваја телесну страст од љубави јер има свест да не постоји онај ко је достојан ње. Она која није маштала о брачној срећи на тренутак упада у замку и помишља да је баш она та која ће имати снагу да све промени. Међутим, отрежњење бива болно. Ако се сцена са мутавим Ванком тумачи као испитивање

⁴⁷⁷ У Марковој кући она ће након коначног пада почети да се подаје мутавим слугама.

⁴⁷⁸ „Секуларно или „карневалско” тело, које у чистом облику налазимо код Раблеа, на одређен начин пародира трагичко свето тело, прокламујући коначно исходиште смисла – или бесмисла – у телу самом” (Брукс, 2000: 248).

снаге Софкиног карактера, подавање слугама симболистички значи болно препуштање телу јер је јасно да Софка то не чини из задовољства него из ината и очаја.

Користећи Ван Генепову класификацију обреда прелаза у тумачењу сцене у којој долази до телесног контакта између Софке и мутавог Ванка, Младен Станић истиче да је то „динамички, контагиозни, директни, позитиван обред”, али и да је њиме оскрнављен чин првенства који подразумева да девојка ступи у телесни контакт са мушкарцем тек након свадбеног ритуала, односно прве брачне ноћи (в. Станић, 2018: 249). Контакт у којем Ванко ставља руку на Софкина прса скрнави чин који тек треба да уследи у Софкином животу јер први човек са којим девојка остварује телесни контакт треба да буде њен муж. Ипак, чињеница да су Ванку одузети елементи којима се одређује не само мушкост, него и људска природа, Софкино потенцијално огрешење се негира. После ове сцене Ванко се не помиње у роману, али то је само привид. Наиме, на крају романа, када Софка доживи апсолутни пад, пијана и луда, подаје се слугама који су морали бити глувонеми. Имајући то у виду, оправдано је рећи да је Ванко заправо прототип јер је у роману више истих глувонемих слуга који се можда не зову Ванко, али јесу Ванко. Станковић много више пажње посвећује сцени са мутавим Ванком него каснијим контактима са слугама који су попут Ванка, што је условљено просторном границом. Чим пређе у Маркову кућу, све је прихватљивије јер она више није Софка ефенди Митина. Поред тога, евидентно је да Станковић након свадбе „убрзава” радњу у роману, што може бити оправдање за одсуство детаљнијих описа Софкиних односа са слугама који ће директно утицати на разводњавање Маркове лозе и улазак „дегенеричности” у њу. Иако се мутаве слуге јављају као периферни јунаци којима писац не даје много простора у роману, њихова улога је велика, посебно улога мутавог Ванка, јединог именованог мутавог слуге у роману. Са аспекта еротологије ова сцена може се тумачити као лепа еротска сцена чији су актери људи који су на супротним странама – хаџијска лепотица Софка и мутави слуга Ванко.

VII ЕРОС У БОЖЈИМ ЉУДИМА

У личној преписци Борисава Станковићева и Милана Савића архивираној у рукописном архиву Матице српске Борисав Станковић инсистира да се *Божји људи* штампају као целина:

Они морају бити штампани или одједном, или никако. Овако, рапарчани, губе целину, утисак и карактер 'Божјих људи'. Дакле, не знам какоћу? Ако би пристали – наравно после Ваше оцене – да ово што је штампано уђе са њима, могао бих да после прештампа у засебној књизи (Врање, 12. нов. 1901. год)⁴⁷⁹.

На основу наведеног писма, јасно је да је Станковић имао у виду јединство свих приповедака обједињених под насловом *Божји људи*. Самим насловом експлицитно се указује на маркираност ликова блиских Богу који су носиоци радње у збирци. Одмах по објављивању дела Јован Скерлић даје веома позитивну критику у *Српском књижевном гласнику* у којој наводи да *Божји људи* „обележавају један тренутак у развиту наше реалистичке приповетке”. Скерлић посебно хвали приче у којима су јунакиње носиоци радње, иновативност теме, као и то што су се у средишту Станковићевог дела нашли ликови који су маргинализовани, имају психичке поремећаје и страхове који нису рационални, али и нагоне. Јован Деретић закључује да у *Божјим људима* Станковић уводи „цео један пандемонуијум” на сцену српске књижевности, при чему указује да прави јунаци ових прича нису „професионални просјаци”, него „људи лишени разума” који се налазе у оковима својих опсесија (в. Деретић, 1001-1002). Као и у случају већине Станковићевих дела, ни код *Божјих људи* није изостала негативна критика која је овај пут долазила из пера Павла Лагарића и Јаше Продановића. Станиша Тошић у раду „*Божји људи* Б. Станковића у књижевној критици” наводи да Павле Лагарић, пишући о *Божјим људима*, долази до закључка да је Станковић „најгори натуралиста”, „преписивач

⁴⁷⁹ Извор је рукописна преписка Борисава Станковића. Текст је дословно наведен без граматичких корекција.

природе и то ружне природе” (в. Тошић, 2010: 68). У даљем тексту негативну Продановићеву оцену *Божјих људи* оправдава немогућношћу критичара да се „помири са присуством ружног у делу Станковића па је књига о божјацима морала мучно да делује на њега, нарочито после прича ‘из јеванђеља љубави’, преливених чарима поезије”, али наглашава да одсуство поетичности није мерило на основу којег треба оцењивати квалитет прозе (в. Тошић, 2010: 69). Стиче се утисак да су *Божји људи*⁴⁸⁰ остали у сенци осталих Станковићевих дела. Занимљиво је да је о њима доста писано када су објављени, након чега падају у заборав, да би се последњих деценија испољила тенденција њихове ревалоризације кроз многобројне студије проучавалаца књижевности који су се бавили и баве се темом *Божјих људи*⁴⁸¹.

Иако је реч о људима који се налазе на маргини друштва због својих психофизичких поремећаја и егзистенцијалне угрожености, на основу доживљаја људи из њиховог окружења јасно је да њихова улога надилази социјални статус. Наиме, они су медијатори између оностраног и земаљског, што са собом носи одређене жрве, о чему ће бити речи у даљем тексту. Станковић у *Божјим људима* показује своју виртуозност када је у питању осликавање људске психологије, али и људских судбина. Вера Ценић хвали Станковићеву изванредну моћ запажања и чињеницу да је он „понирући у психологију тих психофизичких болесника, не улазећи дубље у порекло тих аномалија и наказности, једноставно али упечатљиво, насликао читав један свет, људе са животног и друштвеног дна, тако да цртице о божјим људима делују потресно и остављају неизбрисив утисак” (в. Ценић, 2010: 39).

Када је у питању испољавање сексуалности, иако су атрибуирани као „божји”, нису сви божјаци одређени као асексуални. За аспект еротизма у *Божјим*

⁴⁸⁰ Вера Ценић наводи да је писац „божје људе” узимао из стварног живота и да су њихови ликови „најсвежији” у животу старих Врањанаца. Љуба Кршикамен из „Љубе и Назе”, Мано Бекче, Парапута, Менко, Петко, луди Стеван... све су то ликови који су живели у Врању (в. Ценић, 2010: 40).

⁴⁸¹ Снежана Милосављевић Милић у раду „Јерес читања: рецепција Станковићевих *Божјих људи* у књижевној критици” бави се историјом критичког читања Станковићевих *Божјих људи*. Ауторка истиче три периода: након објављивања књиге (Скерлић, Максимовић, Ивачковић, Продановић), у међуратном периоду (Вељко Петровић) и у савременој књижевној критици (Глигорић, Вучковић, Деретић, Пешикан-Љуштановић, Недић, Денић) (в. Милосављевић Милић, 2012: 213).

људима веома је значајно Чолаково запажање о разлици између издања објављеног 1903. године и 1913. године у приповеткама „Љуба и Наза” и „Таја” у којима Станковић „елиминисхе еротизоване сегменте физичког описа јунака или пак њиховог деловања”. Тако Станковић изоставља глагол „миловати” у причи „Љуба и Наза”, а у приповетки „Таја” изоставља опис груди Варошанке, као и њен страствен однос према Вејки. Бојан Чолак поставља питање шта је навело Станковића да учини ове измене и да ли је можда реч о „интервенцији туђе руке”⁴⁸² (в. Чолак, 2013: 161-162).

Иако су јунаци *Божјих људи*, божјаци и божјакиње, ближи божанском него световном, они су детерминисани својим полом. Разлика међу њима огледа се у испољавању лудила и узроцима истог. Тако, јунакиње углавном немају озбиљне психичке поремећаје, док су јунаци ментално оболели од рођења. Жене беже од стварности и код њих можемо говорити о „паду” у лудило. Големан у књизи *Емоционална интелигенција* наводи како се трауме из раног детињства одражавају на живот човека. Он истиче да „непрецизности емоционалног мозга потврђују чињеницу да многа снажна емоционална сећања потичу из првих година живота и утичу на однос детета и старатеља. Ово се посебно потврђује приликом трауматичних догађаја као што су батинања или потпуни нехат” (Големан, 2016: 21). Многе божјакиње „беже” у лудило како би побегле од сећања на доживљене трауме у детињству или младости, због чега се лудило може тумачити и као механизам преживљавања. Бојан Чолак закључује да „Станковић положај жене у овој збирци углавном одређује кроз однос према еротском. Она или бежи од силовања и проституције, или је прељубница, или блудница” (в. Чолак, 2013: 167). За разлику од жена, мушкарци су луди од рођења, изузимајући Менка који је једина мушка жртва.

⁴⁸² Ово је више вероватно има ли се у виду Станковићева одлучност да не модификује текст избацивањем сцене Софке и мутавог Ванка због чега је годину дана чекао на објављивање *Нечисте крви*. Такође, из његове преписке са Миланом Савићем, када не пристаје да објави *Божје људе* у деловима, види се да је показивао одлучност у ставовима.

1. Љуба и Наза – спој културе и анимализма

Хијерархија божјака дата је по угледу, због чега је прва међу божјацима Наза⁴⁸³. Она по свом физичком изгледу одудара од осталих божјакиња:

Па и овако, када се повеже шамијом, пребаци је преко врата те јој се не види та нарасла гуша, изгледала је доста лепа. А нарочито када је насмејана те би јој се видели њени здрави, бели зуби. Увек је била опрана, искрпљена и лепо повезана. А њене босе ноге нису биле као у других просјака распуцане, прашњиве, већ увек опране, мале, хитре... (Станковић, 2008: 304).

Писац овој божјакињи даје лепоту, при чему се посебан акценат ставља на опис зуба и стопала. И зуби и стопала симболи су припадања домену културе – бели зуби јављају као симбол здравља, а лепа и негована стопала као симбол неге. Наза одише чистоћом, због чега око ње почињу да „обилазе” момци из вароши: „Била је толико чиста, примамљива да чак и неки варошани почели око ње да обилазе” (Станковић, 2008: 304). Иако поседује елементе социјализације, иако је ближа културном свету него божјацима, Наза се самовољно искључује из заједнице након што је газда код којег је служила покушао да је силује, због чега бежи из вароши:

А испрва она није просила, већ је служила у вароши, код неког газде. Али како је тај газда хтео да силује, то преплашена од тога, као суманута, побегла из вароши, и више није хтела да служи, већ почела да проси. Била је сува, као спечена а још млада (Станковић, 2008: 304).

Назин „пад” везан је за угрожавање њене сексуалности од стране надмоћнијег. Наза добија прилику да се врати у равнотежу и постане део друштва, али она од тога бежи „као луда”, због чега се њено божјаштво мора тумачити као избор и одлука. Оправдано је поставити питања да ли се и њена заљубљеност у Љубу може тумачити у истом кључу има ли се у виду да је он њена супротност:

⁴⁸³ „Јелена Стошић бележи да је име Наза заправо ‘лични надимак од турског имена... Назланка, у чијој је основи турска реч која значи нежност, лепота’” (Чолак, 2013: 163).

Црне масти, црне косе, црних очију. Погледа истина блесастог али некако упорног, пркосног. Он је вечито, готово гô, у некој дугачкој, пртеној кошуљи, само спавао и лежао. Тај није просио више него што му је требало а никад не би, и да му даду, обукао одело. Увек је ишао у тој дугачкој, пртеној кошуљи коју нити је прао, нити свлачио док је не поцепа (Станковић, 2008: 304).

Колико је она чиста и уредна, толико је он мастан и неугледан. У његовом опису примећују се елементи инфантилности – нагост тела, прекомерно спавање... Наза се поставља заштитнички према њему. Она му удељује од оног што јој уделе, због чега је остали задиркују, а Вела подругљиво говори да Љуба и не мора да проси када има „сестру”. Наза због тога осећа стид јер њен заштитнички однос према Љуби нема сестринску природу. Тиме што отворено говори попу да жели да се уда за Љубу у цркви, као и сви остали људи, Наза показује поштовање према хришћанском реду, али и правилима патријархалне заједнице. Хришћанска црта Назине личности издваја је од многобројних Станковићевих јунакиња које не поседују религиозну димензију⁴⁸⁴. Она је постиђена када је поп пита да ли је Љуба воли јер поседује патријархални морал у којем брак није условљен љубављу. За њу је брак ствар договора – хоће она, хоће он. Љубав коју Наза испољава је чиста хришћанска љубав, која све даје, а ништа не тражи за узврат: „Није ми то рек’о, али знам. Хоће ме. – И почела да наводи доказе. – Ете од кад га ја чувам, раним. Све ја за њега радим, дајем му и он једе, узима, прима. Воли ме” (Станковић, 2008: 305).

Назином лику, представљеном у духу хришћанске врлине, супротстављен је лик попа који јој тражи новац како би је венчао, након чега му она даје све што има. Он не дозвољава Нази да му целива руку јер се грози. Иако су се други људи плашили од божјака, нико од њих није испољавао гађење, него напротив на божјаке су гледали као на узвишенија бића која поседују одређене моћи. Са друге стране, у опхођењу према *божјацима* огледа се њихов вредносни систем⁴⁸⁵ који је, како

⁴⁸⁴ Погледати поглавље „Антихришћанска и антипатријархална љубав Станковићевих јунакиња”.

⁴⁸⁵ У причи „Деда Веса” наводи се да се пролазницима чинило да деда Весин говор, његово „отегнуто, дубоко ‘етее’” долази са оног света (в. Станковић, 2008: 334). Поштовање које су други људи указивали божјацима најбоље је приказано у последњој ХХИ причи у којој је тематизована смрт једног од божјака. С обзиром да је њихова кућа најближа, бригу око мртваца преузимају стара мајка и жене које га купају и облаче. У складу са народним веровањима, деца и младе жене се

истиче Љиљана Пешикан-Љуштановић, „сачињен као конгломерат хришћанских представа о милосрђу и љубави према ближњем и рефлекса прехришћанских веровања у амбивалентну природу јединки обележених лиминалношћу, које могу функционисати као мост према оностраном” (в. Пешикан-Љуштановић, 2008: 435). То што се свештеник који „служи” Богу грози да му Наза пољуби руку, а не грози се од њеног новца, може се тумачити као критика свештенства. Поп показује своје нечовештво тиме што узима паре, али не даје своје одобрење за ступање у брак, због чега се Наза одлучује да „заборави све и невенчаног Љубу прими код себе”. Као што у свету божјака постоји хијерархија, исто тако у њиховом свету постоје правила. Ванбрачни живот сматрао се неморалним, због чега је Назу стид пред осталим божјацима, те их зато избегава и не одлази да проси на она места где би могла да дође у сусрет са њима⁴⁸⁶. Са друге стране, она се у кући понаша као патријархална женица – постаје „лепша, чистија и вреднија”:

Од јутра до мрака трчала је, просила, доносила. Но само више није излазила у варош, ни на гробље, међу просјаче, није више тамо просила и показивала се где су знали за њу и Љубу да живе невенчани, стид је било, већ почела да проси и иде по селима (Станковић, 2008: 307).

За разлику од њеног активирања, након уласка у заједницу Љуба се пасивизира – стално лежи, кречи се, увек је го. Љуба остаје такав какав је био – „више мртав него жив”. Опис његове „изопачености” поседује елементе натурализма: „Само пошто се наједе и раскречи се посред колибе да онако го, слободан, лежи спава” (Станковић, 2008: 307). Љубина пасивност граничи се са дебелизмом, што доводи до закључка да ових двоје људи нису на истом нивоу. Без

удаљавају од мртваца. Старије жене га чувају целе ноћи као да им је род, а сутрадан га сахрањују као домаћина. Тиме што га збрињавају показују не само хришћанску врлину, него и доживљај тих маргинализованих људи који се за живота нису „зарадовали, попили, окусили, легли у чисту постељу...” (в. Станковић, 2008: 336).

⁴⁸⁶ Јелена Панић пише о Назиним самоискључењу из заједнице:

„У исти мах, приказује се како преко фигуре попа који је се *грози*, коме је ‘неугодно слушајући оно: црква, кум, а гледајући је онако искрпљену, с торбом’, варошка култура Назину жељу за *нормалношћу* одбацује, а то што се након *преступа* са Љубом због стида што живе невенчани самоискључила из света *божјака* и то она која ‘им је била као нека домаћица’, заправо је Назино подражавање дубоко укоренењених обичаја старе варошке културе, те се отуда може успоставити извесан однос не само преношења образаца *доминантне* културе на субкултуру, већ и неких облика империјалности према њој” (Панић-Мараш, 2009: 89) .

обзира што припада маргинализованом свету божјака, Наза је на страни културе. То се потврђује симболиком одеће. Колики је значај одела у карактерзацији Станковићевих личности, најбоље се види на Љубином примеру. Наиме, Наза покушава да „обуче” Љубу, доносећи му нова одела које је за њега испросила, али он то одбија: „Гесне су!– И онда би се окренуо од Назе и од хаљина што му их нуди и као стрепећи да му не навуку те хаљине, још слободније би се раскопчавао, распростирао да лежи, спава, не гледа у Назу” (Станковић, 2008: 307).

Љуба има потребу за нагошћу, што је условљено његовом блискошћу анималистичком, односно природном. Јасно је да одећа у овом случају није само у служби маркирања социјалног статуса оног ко је носи нити обележје границе између света божјака и света „нормалних”, већ служи и као означитељ сексуалности. За разлику од Љубе који одбија да се обуче и коме прија нагост, која нема везе са сексуалношћу, Наза иде дотле да се заогрће марамом не би ли прекрила избочину на свом врату. Наза је сексуална божјакиња, она поседује жељу за телесним контактом са Љубом. „Наза, од муке, после почела и да пије. Проси, проси, па се напије и дође. Стане Љубу да дрма, буди, милује а он уморно, мртво преврће се на другу страну да заспи одишући и бранећи се од ње” (Станковић, 2008: 307). Сексуална енергија усмерена ка Љуби, који је у овом случају објект нагона, води је у аутодеструкцију. Попут Софке, своју незадовољену сексуалност Наза лечи алкохолом – пијанство је и у Назином случају везано за секс и мазохизам. Прича „Љуба и Наза” завршава се информацијом о Назиној смрти која је апсолутно непоуздана. Наиме, када приповедач пита Љубу за Назу, он у први мах и не зна о коме се ради, да би после рекао да је умрла зими у селу, без апатије и туге: „Умре. Зими, у селу... и тамо вуци ли? пси ли? растргли је. Ко зна?” (Станковић, 2008: 307).

Тиме што су околности њене смрти, простор и начин, неодређени додатно се наглашава Љубина отуђеност не само од остатка света, него и од жене са којом је живео и његова сметеност. За разумевање овог момента у причи веома је значајно запажање Бојана Чолака да јунакиње *Божјих људи* страдају на отвореном простору, те да се природа метафорично атрибуира као демонска (в. Чолак, 2013: 169), што није карактеристично за мушке ликове. Чињеница је да у традиционалној култури различит домен деловања мушког и женског. Жене су везане искључиво за простор

куће, односно унутрашњи простор, док су мушкарци ти који делују и делају изван простора дома. Сваки излазак жене из зоне дозвољеног може бити веома опасан, што се потврђује Назиним примером.

2. Вејка и варошанка – антиеротичност и асексуалност / еротичност и сексуална манипулативност

У реду божјакиња Наза је одређена као најчистија и најближа култури, док је најеротичнија варошанка из приче „Таја”. Тају, који је најлепше обучен од свих мушких просјака, одликује халапљивост – увек је гладан и стархује да би га неко могао покрасти. Код других његова појава изазива страх – сви га се плаше и труде се да му угоде јер прориче зле догађаје. Таја је спас и уточиште за Вејку коју је, као и Назу, зла судбина довела међу божјаке:

Од зулума померила памећу. Турци, да би је уграбили, све јој поубијали. И тад се по њој могло још да види како би она заиста постала лепа, само да је није то, тај ужас, као пресекао, те се од тога она као искривила, сасушила. Била је ситна, мала... (Станковић, 2008: 309).

Након што је Таја пусти код себе, она постаје вредна и труди се да му све удовољава:

Убрзо она ону Тајину колебу, собу, јаче и боље учврстила пружењем и земљом; изнутра почистила, па однекуд набавила и судове, посуђе, те је уредила као неку кућу. Чак му је и јело готовила. И тако они двоје почели су да живе мирно, лепо. Нарочито Таја, храњен и добро негован од Вејке (Станковић, 2008: 309).

Вејка, попут Назе, након ступања у заједницу преузима улогу домаћице и труди се да задовољи „свог” мушкарца. То што се обе жене понашају по обрасцу који је присутан у свету „нормалних” потврђује да и у свету божјака постоји родна хијерархија у којој су мушкарци привилеговани, док се жене налазе по страни. Тајину и Вејкину срећу прекида долазак варошанке. Станковић у модернистичком духу као негативну појаву маркира оно што долази из града. Тиме што варошанка није именована, већ је одређена средином из којег долази, указује се на то да није

једна варошанка, него је више таквих попут ње. Насупрот варошанке стоји Вејка која одговара типу сеоске патријархалне жене, због чега се у овој причи може говорити о опозицији село – град. Варошанку међу божјаке доводи порок: „Била слушкиња, па се пропила и почела да проси” (Станковић, 2008: 309). Када је у питању варошанкин изглед, посебно су истакнута њена прса и лице: „Ма да је била већ стара, усахла, ипак је била некако мека и са још добрим прсима и лицем” (Станковић, 2008: 309). Због варошанке Таја почиње да мрзи Вејку и избацује је из своје собе. Док просе, са Тајине десне стране налази се варошанка, а са леве Вејка. У овој сцени потенцира се на левом и десном принципу, при чему је оно што се налази са десне стране (у овом случају варошанка) ближе и вредније. Вејка и варошанка се такмиче како би што више угодиле Таји. Када га Вејка позове да крене са њом кући, Таја јој одговара да неће код ње, након чега Вејка одлази сама. Он је више неће ни у својој соби, због чега она умире „више од страха што је сама, на пољу, него од глади” (Станковић, 2008: 310).

За разлику од Вејке, која је приказана не само као асексуална, него као и антиеротична, што је последица трагедије и страхоте која ју је задесила, варошанка је приказана као веома сексуална. Њена страственост симболички је дата кроз опис њене руке. Наиме, у једној сцени Вејка посматра како варошанка додирује Тају „својим страсним рукама”. Сексуалност и страст утичу на Тајин избор јер је варошанка за њега фатална. Варошанка се јавља као демонско биће које нарушава равнотежу у животима Вејке и Таје и као таква дободи до дестабилизације успостављеног поретка. Средство у којем је концентрисана њена моћ јесу сексуалност и страст. На посредан начин она је крива за Вејкину трагедију јер Вејка не би умрла да је била у заштићеном кућном простору, а због варошанке она завршава напољу. Поред тога, варошанка је директни кривац за Тајину несрећу. Када се засити Таје, она га одбацује од себе. Интересантан јој је све док се такмичи са Вејком, а када Вејку елеминише она губи интересовање. Њена природа је садистичка, што није уобичајено за жену⁴⁸⁷ – она испољава агресију према њему и

⁴⁸⁷ Фројд наводи да је „садизам у приснијем односу према мушкости, а мазохизам према женствености” (в. Фројд, 2006: 397).

често га бије. Таја је помирљив са својом судбином, прихвата варошанкино иживљавање, чиме се његов углед се брише, а он се повлачи и изједначава са осталим просјацима. Када придобије божјака, ускраћује му еротска задовољства и прави га љубоморним доводећи у његово склониште друге мушкарце. Јасно је да своју еротичност варошанка манипулативно злоупотребљава како би успоставила апсолутну доминацију над Тајом. Граница Тајине трпељивости је тренутак у којем доводи друге мушкарце. Тада испољава револт: „Ајде, иди си мори, иди. Моје је то! – И показивао би он на собу у којој се она разбашкарила с другим просјацима. – Моје је. Клисарица ми је дала” (Станковић, 2008: 311).

Таја осећа страх од варошанке, због чега јој се не супротставља. У склониште улази када се она одобривољи и пусти га себи. Оправдано је поставити питање у чему се темељи Тајин мазохизам и има ли он везе са спознајом греха према Вејки. Такав однос траје све док се поп не умеша и не отера варошанку од њега. Поп има улогу оног који би својим деловањем могао вратити ствари у пређашње стање, али то је немогуће јер Таја мора сносити казну за огрешење према Вејки, због чега доживљава драстичану трансформацију. Он, који је од свих просјака „био најлепше обучен”, на крају се увија „својим крпама и дроњцима од одела”. Он, који је „све халапљиво јео и увек, увек био гладан”, долази до тога да ни не осећа да гладује. У односу Таје и варошанке долази до инверзије улога, при чему жена у овом случају узима и улогу агресора. Овај троугао треба пре свега посматрати у кључу опозиције село – варош, при чему до дестабилизације односа и успостављеног поретка долази увођењем бића које долази са стране. Ипак, и наведена инверзија улога веома је битан аспект за анализу мушко-женских односа посебно има ли се у виду да Таја и варошанка нису једини пример женске доминације у *Божјим људима*. Таква је и клисарица⁴⁸⁸, али и Наза, која ризикује свој статус да би помогла Љуби, као и Миткина жена. Код Станковића је иначе чест

⁴⁸⁸ У кључу инверзије родних улога, од свих божјакиња највише се „као мушкарац” понаша клисарица из приче „Манасија”:

„Управо клисарица била је прави клисар, а муж њен, неки миран, слабуњав човек, само је копао гробове а остало, што је најтеже: отварање, затварање, чишћење цркве, надгледање гробља, ноћу обилажење, пазење гробова, а нарочито ноћу растеривање паса који се купе и лочу зејтина из кандила по гробовима све је то она, жена му, клисарица радила” (Станковић, 2008: 302).

лик жене која је приморана да преузме улогу мушкарца, обавља мушке послове и све држи под контролом, било услед смрти домаћина („Покојникова жена”, *Певци*, „Наш Божић”, „Увела ружа”...) или пак услед његове лабилности, неспособности, склоности пороку, пасивне, нежне природе (типичан пример је баба Стана из романа *Газда Младен*) или као што је случај у *Нечистој крви* мушким занемаривањем обавезе према породици. Инверзија родних улога не мора бити нужно негативна, али је у примеру односа Таје и варошанке погубна за њега, због чега га поп штити.

3. Брига о божјаку као КАЗНА за антипатријархално владање („Парапута”)

Проблематизујући питање женске активности и мушке пасивности у кључу родних улога, Јелена Панић-Мараш поставља паралелу између Љубиног лика и лика Парапуге из истоимене приповетке која ће Станковићу послужити као предлог за касније написану драму *Ташана*: „Може се успоставити извештај паралелизам између Љубе и Парапуге, обојица оличавају принцип пасивности, за разлику од Назе и Ташане, које су оличење активистичког принципа и бриге о мушкарцима на граници са мајчинством” (Панић-Мараш, 2009: 88).

Иако је карактеристично да Станковићеве приповетке носе назив по главним актерима радње, прича „Парапута” је изузетак. Главна јунакиња Ташана, хаџијска удовица и лепотица, као казну што се загледала у Ману Грка добија задатак да брине о божјаку Парапути. Загледање у странца крши се са патријархалним моралом⁴⁸⁹, посебно што је реч о удовици која је у патријархалној култури обесправљена⁴⁹⁰. Након смрти мужа наглашено је бујање Ташанине снаге, што доводи до тога да њен еротизам превладава њену патријархалну улогу. Да нема децу, казна за Ташанино огрешење била би добровољно испијање отрова, али с

⁴⁸⁹ Детаљно у поглављу „Љубав према припаднику друге вере”.

⁴⁹⁰ Детаљно у поглављу „Потискивање телесности код удовица (‘Покојникова жена’ и ‘Тетка Злата’)”.

обзиром да је мајка, казна за њу је Парапута и брига о њему. Брига о њему представља за њу могућност самоочишћења и спашавања од греха чија је природа еротска. Она има свест о потреби искупљења и подношења жртве, због чега и када остари и онемоћа не дозвољава да је било ко одмени у бризи око Парапуте. Тиме што брига о божјаку симболише пут самоочишћења и вид реинкарнације палог, божјацима се приписује још једна улога – улога душевног исцелитеља⁴⁹¹.

3.1 Пирофобија као обележје јунака (Парапута и Менко)

Парапута се доводи у везу са ватром која се везује за прочишћење⁴⁹², а Парапутин лик, као што је наведено у претходном поглављу, постаје симбол прочишћења. Наиме, Парапута се боји жижа на својим ритама. Исти страх има и Менко из истоимене приче. Разлог због којег је Менко „скренуо”, а од којег потиче и страх од ватре, је спољашњи, иако је у Божјим људима то карактеристичније за жене (в. Чолак, 2013: 167). Менкова пропаст започиње када се Беглер-бег загледао у његову жену. Како би одбранио њену част, Менко окупља људе и заједно са њима бије бега. Бег му се свети тако што пред Менковим очима обечашћује његову жену, одсеца јој главу и баца је на Менково крило, након чега му спаљује кућу. Отуда Менков страх од ватре. „Менко” и „Таја” су приче у *Божјим људима* које имају националну основу и у којима су супротстављени Турци и Срби, при чему су трауме везане за турску свирепост и агресију окидач за силазак са „нормалне” путање живота⁴⁹³. Те жртве их приближавају Богу.

⁴⁹¹ Ову улогу има и луди Стеван, који живи у кући првог хаџије, хаџи-Томе. У хаџи-Томиној кући Стеван заузима повлашћен положај – хаџи-Тома једино са Стеваном разговара.

⁴⁹² „Ватра може да има особину ‘протишћујућег пламена’, који уништава зло и може да поништи постојање вештица и осталих демонских бића, као што спира љагу греха у ‘чистишту’ католичке веронауке, а у парсизму (Зороастерова и Заратрустина религија) важи за свету ствар. (...) Ватра најчешће важи за ‘мушки’ елемент (за разлику од ‘женског’, воде) и симбол је: виталне енергије, срца, полне моћи, просвећивања, Сунца” (Бидерман, 2004: 417-418).

⁴⁹³ У ненасловљеној причи нумерисаној бројем XX тематизовано је подизање цркве по други пут, пред рат, за време почетка ослобођења. Ова прича је посебно значајна јер је дат доживљај божјака из перспективе Турака. Немир у вароши узрокован је окупљањем просјака, који по ноћи тумарају и злослуте. Они изазивају страх како у Србима тако и у Турцима, који их моле да престану са крицима.

4. Веза са загробним светом у сексуалном контексту

Као што је већ наведено, божјаци су нераскидиво везани за гробљански амбијент, а њихов „занос” дат је већ у првој причи „Задушница”, где је дата слика гробља за летње задушнице пред летњег Светог Николу. Задушнице су празник који заузима посебно место у Станковићевом опусу – то је најпогодније време за успостављање везе живих и мртвих јер мртви посећују своје гробове. Култ мртвих у вези је са женама (в. Елијаде, 1986: 130), због чега о том празнику само жене излазе на гробље:

Тада почне оно чувено цвилење. Цвилење које се на све стране чује и чак у варош допире. А нарочито цвилење младих матера за првенце. Праштајући се, оне падају као у неки занос, распростиру се по гробовима, вију, љубе, бацају шамије (Станковић, 2008: 300).

У Станковићевим описисима плача на гробљу наслућује се батајевско повезивање еротског са плачем, што је посебно изражено у „заносима” младих жена⁴⁹⁴: „И све, унесене у плач, кријући лица о гроб, плачу, наричу. Матере малаксало, старачки, а млађе јако, здраво. Плачу много, и некако раскомоћено, једнако око гроба намештајући се угодно, слободно као код куће” (Станковић, 2008: 300).

Везаност за гробље приказана је и у причи „Масе” у којој се главни јунак кад год чује да је неко умро, одмах појављује и испрати цео ритуал од вести о смрти до сахрањивања. Ослањајући се на Фукоову студију „Ненормални, предавања на Колеж де Франсу, година 1974-1975”, Јелена Панић-Мараш у раду „Ненормално нормални људи” анализира сцену завлачења у гробнице са сексуалног аспекта и

⁴⁹⁴ Такав је плач Анице из приповетке „Покојникова жена”:

„Уплашено јој лице зажарило се, букнуло, а и цела јој снага као набрекла. Хаљине јој тесне. А осећа како јој се прса шире, отимају се из тесног количета, излазе напоље, виде се... Зато од стида сагиње главу, намиче још више шамију, да јој се једва виде очи и уста, која још не могу да се умире од плача, већ јој дршћу”(Станковић, 2008: 278).

Детаљно у поглављу „Потискивање телесности код удовица (‘Покојникова жена’ и ‘Тетка Злата’)”.

наводи да „обичај завлачења и боравка по гробовима има дугу традицију и врло често је повезиван са скрнављењем или сексуалним општењем са лешевима” (в. Панић-Мараш, 2009: 87). Ипак, не може се са сигурношћу тврдити да је пишчева интенција била да кроз везу за загробним светом прикаже „изопачену” сексуалност божјака, мада је анализа у овом смеру сасвим оправдана, посебно има ли се у виду да је однос према гробовима код неких божјака у знаку опсесивне страсти⁴⁹⁵.

5. Претварање у жељу („Биљарица”)

Неки божјаци имају жељу да се врате у „равнотежу”, било да је реч о равнотежи унутар заједнице са божјаком или повратак у „нормални” свет. У низу жена божјакиња које су вођене животним нагоном посебно се издваја Биљарица која трага за чудесном биљком расковником који за њу представља пут до раскоши и игре. Жеља за игром заправо је жеља за социјализацијом и за изједначавањем са другима. Она жели да, као и све најбогатије девојке у њеном селу, оде на сабор, лепо се обуче, вози се колима са парама на прсима:

Па тако шарено, лепо, да оде на сабор, па да тамо игра, игра... Па чак, као што се сад ради, да купи кишобран и да га у колу отвори. И, да држећи га отворена више главе, игра а ‘паре’ да јој звецкају на прсима, везена фута око ње да се шири и крши, а високе, на ‘копче’ ципеле да јој шкрипе (Станковић, 2009: 23).

Игра и песма у Станковићевом опусу несумњиво имају еротску димензију јер је у њима концентрисан нагон за животом⁴⁹⁶. Биљарица не само да жели да буде као друге „просечне” девоје, него она жели да има новац који ће јој омогућити да купи леп одело, кишобран, али и ципеле. У наведеном одломку ципелама је посвећено највише пажње, што се може повезати са њиховом симболичком везаном за социјализацију и припадање домену културе. „Скроман сан о људској срећи” (в. Најдановић, 2010: 341) неостварив је, чиме се постиже ефекат двоструког

⁴⁹⁵ „А опет нико од њих у само гробље, међу гробове није смео да уђе. Сви су бежали. Сем неких, обично суманутих, који су нарочито, лудо, страшно се завлачили по испуцаним, трулим гробовима. Али од тих и ови други просјаци бежали су, бојали се” (Станковић, 2008: 302).

⁴⁹⁶ Детаљно у поглављу „Игра и песма као одјек страсти”.

комплекса – како психичког, тако и физичког. Наиме, она има психички комплекс јер не може да оствари своју жељу која је условљена физичким комплексом – њене ноге су „исушене” и „скупљене” због чега не може да иде, већ се вуче. Потенцијални пут до остварења жеље јесте магија коју биљарица налази у расковнику, који даноноћно тражи док бере биље. Биљаричино име одређено је везом коју има са биљком за којом трага. Она толико познаје биљке да их препознаје по мирису, а расковник је кључ њене среће⁴⁹⁷.

Колико су велике Биљаричине жеље, толико су велике и њене муке, што је дато кроз њен физички опис:

Мала, згрчена. А сва у крпама и дроњцима. Са исушеним, скупљеним ногама, те не може да иде, већ се вуче. Лице јој ситно, старо и пуно неких белих, великих маља. Уста јој и вилице све обрасле у тим маљама као у некој бради. Само јој очи крупне, беле. Онако увијена у крпама, нарочито око главе те јој се лице готово не види, са тим својим завежљајима и торбама, као неко клупче вуче се и пузи по улицама, једнако вичући и нудећи биље, траве (Станковић, 2008: 318).

Љиљана Пешикан-Љуштановић посебну пажњу посвећује белим маљама на лицу, које у овом случају симболишу мучеништво (в. Пешикан-Љуштановић, 2008). Иако су њене жеље удаљене од стварности, Биљарица до смрти остаје у свету своје имагинације. Она умире у свом жељарнику, у огради од камења – умире са својом жељом или се сама преображава у исту. Трагање за расковником за Биљарицу је трагање за путем који ће је вратити у свет „нормалних”.

⁴⁹⁷ О расковнику као чудесној биљци и магијским функцијама које се везују за ову биљку у традиционалној култури Срба, анализирајући Биљаричин пример, пишу Јасмина Јокић и Јелена Маричевић Балаћ у раду „Семантика и функција расковника у *Божјим људима* Борисава Станковића” (в. Јокић, Маричевић Балаћ, 2018).

6. Митка као искушеник и жртва („Митка”)

Многе јунакиње из збирке *Божји људи* имају потребу да буду друштвено прихваћене. Када улазе у „брачну” заједницу, труде се да буду добре жене и желе да се остваре као мајке. Изузетак је варошанка, али она, као што је већ наведено, долази „споља”. Остале јунакиње поседују патријархални морал и показују бригу за мишљење других. За природу покојне Миткине жене из приче „Митка” може се рећи да је амбивалентна јер је она истовремено жртва, али и жена која искушава и „потпаљује” порок у свом мужу.

На почетку приче Митка проси, па испрошено носи на гроб жене и ћерке и нуди пролазнике да узму за њихову душу. У обичне дане изузетно је чист и вредан, а посебно је вешт у сукању ужета. Посебну пажњу у причи треба посветити мотиву поста. Наиме, Митка једе само хлеб и пије воду, а одбија масно због свог мира: „Овако кад ништа не једем и не пијем, миран сам. А чим месо, пиће... После хоћу све, и то много, много! Па боље овако ништа да не једем и миран сам” (Станковић, 2009: 19). Храна утиче на буђење анималистичких нагона у њему. Када једе и пије, „побесни” и ваља се, док за време поста доживљава преображај и контролише своје пориве, што се доводи у везу са хришћанском етиком. Уздржавање од хране и пића начин је самоочишћења и контролисања „нечистог”⁴⁹⁸. Станковић у Миткином лику обједињује две природе – благу, смирену када не једе и не пије и агресивну, насилничку под утицајем хране и пића.

Поступком ретроспективне наратије приповедач враћа читаоца на Миткино порекло. Поред тога, наглашена је његова лепота, како у садашњем времену, тако и у прошлости. Лепота је оно што га је издвојило и због чега га је газда приметио, отуда је од посебног значаја анализирати мотив мушке лепоте у овој причи: „Тек кад порастао, пао у очи самоме газди. Не због чега другога, већ због те његове чудне лепоте. Нарочито биле су му очи лепе. Велике, црне али некако и чудно меке,

⁴⁹⁸ Исти мотив присутан је у драми *Ташана* када Мирон одбија Ташанине понуде (храну и пиће) како би сачувао душевни мир.

меке – чак до туге меке” (Станковић, 2008: 314). Као што је то случај код жена, тако и код мушкараца идеална лепота са собом носи и злу коб. Због своје фаталне лепоте, али пре свега порока, Митка остаје без жене и ћерке: „Али га жена толико волела да га није могла гледати да тако он трпи, пости, гладује, већ је радила, понова служила и њему давала те он пијући, ваљајући се, и жену и кћер отерао у гроб” (Станковић, 2008: 314). Колико год изгледа да је у овом односу жена жртва, овај однос треба сагледати и из друге перспективе. Наиме, Митки жена даје храну и пиће иако зна да њему то шкоди. С тим у вези, Бојан Чолак наводи нетипичан мазохизам који показује јунакиња иако је реч о клишетизираној теми (в. Чолак, 2013: 168). Чињеница је да се Миткин живот враћа у нормалу након смрти његове жене, због чега се за њу оправдано може рећи да је узрок његовог пада. Након губитка жене и ћерке битно је издвојити још један, наизглед небитан, детаљ у Миткином животу који умногоме упућује на његову позицију. Митке не иде средином улице, него хода уз зид након губитка жене и ћерке⁴⁹⁹. Овај мотив омогућава постављање паралеле између њега и Анице из приповетке „Покојникова жена”. Његово кретање на отвореном, као и Аничино, указује на недефинисан и маргинализован положај у друштву.

Миткина трагичност утемељена је у халапљивости и неумерености које воде до порока. Тиме што на почетку приче дели храну на гробу жене и ћерке Митка се симболички одриче „тамне” стране своје личности и показује да је успоставио контролу над собом, што је било немогуће док му је жена била жива и својим понудама га искушавала. Митку трагедија преображава и он остварује хришћанску благост. Отуда је ову причу незаобилазно анализирати у контексту хришћанског учења о пороку и врлини, паду и успењу.

⁴⁹⁹ „Само кад иде, иде згрчено, кријући се, све уза зид и једнако трепћући и шмркћући као на плач” (Станковић, 2008: 313).

7. Хришћанска чистота божјака и прича о ч'а Михајловој прошлости

Станковић се често, дајући идиличну слику о хришћанској љубави појединих божјака, истовремено обрачунава са црквеним лицима која се појављују као антагонисти⁵⁰⁰. Такав је случај и у причи „Јован” у којој главни јунак проси за цркву и корача ка крсту, чиме се акценат ставља на његово мучеништво, док попови и клисари препродају то што он донесе или дају стоци. У основи ове приче налази се критика свештенства, као и у причама „Љуба и Наза”, „Манасија” и „Митка”. И Марко, јунак истоимене приче, који је померио са памећу након што је пронашао паре у земљи, држи одређену дистанцу са црквом, док истовремено одржава своје лично осећање религије, а посебно Богородичиног лика. Он слуша црквену службу, али споља провирујући кроз врата. Некада је био добар домаћин, жена и одрасла деца се труде да га врате, воде га у манастир где их исцељују путем батина, али он се опире свему томе и свако јутро се појављује пред вратима цркве где чека Богородицу са којом „има работу”. Хришћанска чистота ч'а Михајла из истоимене приче симболички је исказана кроз његов чист мирис на мајчину душицу, али и кроз његову улогу весника пролећа:

За чудо како је био питом. Увек насмејан, пун беле браде, бос, само у чакширама, без појаса и у пртеној кошуљи из чијих широких рукава вириле су његове дугачке, космате али нежне руке. А све је бирао где ће да ступне, некако стидећи се, гледајући преда се и нешто у себи мрмљајући насмејано, блажено (Станковић, 2008: 327).

Његово блаженство и чистота падају у очи другим људима, због чега га док су у механи задиркују „за женске и друге срамотне ствари”. Видевши да се он неће трезан разоткрити, а да не пристаје добровољно да пије, они му подваљују ракију у води са циљем да сазнају је ли се волео са којом:

⁵⁰⁰ Поп, уколико није добре воље, заобилази гроб Миткине жене и ћерке, док га он моли да их препоје. Свештеник одбија да венча Назу и Љубу, али узима новац од ње.

– А каква је та била коју си волео?... – продужавали су они да нагађају. – Је ли девојче... мало, ситно?

– Не, не!...

– А да не високо?... а око јој црно, големо; снага?...

– А, а! ... – поче он као да тврди, радује се, грца (Станковић, 2008: 328).

Као и у причи „Манасије”, и у овој причи ракија се јавља као пут до порока, иако су ч’а Михајлова огрешења мања. Када се отрезни, услед њиховог смеха и задиркивања, окреће се молитви и метанисању, посвећујући молитву Светој Петки. У овој причи сукобљавају се сакрално и профано – са једне стране су механа, ракије и прича о „срамотним” стварима, као и телесна жена, а са друге стране су молитва, метанисање и Света Петка. Тиме што постоји интересовање за његов „еротски” живот отвара се питање његове прошлости. Ч’а Михајло поседује успомену на жену, али није јасно да ли је она симбол његове жеље или је заиста реч о стварној жени коју је он волео. Приче о прошлости су вид искушења којем он под утицајем ракије не одолева.

8. Мотив породичне срамоте и тема греха

Невидљива сила управља Станковићевим божјацима, због чега њихове породице остају немоћне и пуштају их, свесни да је оно што их води јаче од њих. Тако у причи „Станко Чисто брашно” Станко, који потиче из угледне породице, проси чисто брашно. Док му је мајка била жива, она је ишла за њим и молила га да престане да скупља ствари које имају, али он увек жели још. Она није смела да иде у варош за њим како не би нарушила породични углед, јер сви у селу Станкову браћу знају као прве домаћине. Мајчин лик у овој причи одговара типизираним лику мајке из српске реалистичке приповетке, где је осликана пожртвованост жене и њена потреба да заштити породицу. Након мајчине смрти снахе и браћа препуштају Станка сили која га води.

Мотив срамоте породице присутан је и у ненасловљеној причи нумерисаној бројем XVII. Јелена Панић-Мараш наводи је „*поправљиво непоправљив* лик најдрастичнији облик *ненормалности* који се у збирци налази, а самим тим и изопштености из *доминантне* културе. Он је више биљка него човек, више без свести него са њом, па се чини да је преко њега Станковић приказао „деклинацију и дегенерацију те балканске мрачне дивљине” (в. Панић-Мараш, 2009: 93). Прича почиње истицањем мајчине чувене лепоте и хаџијског порекла. Умрла је од жалости што је њега родила „таквог”: „Нити живи, нити мре. Дугачак, блед, а без крви снага, нежна му, нежна... више мртва. Увек у дугој, нарочито за њега сашивеној кошуљи. И тако непомичан, блед, само лежи” (Станковић, 2008: 331).

Браћу је срамота због његовог таквог стања. Иако имају све, породица им се урушава због братовљеве болести. Један брат је отерао жену коју је волео зато што није смела да уђе код брата му и да му да једе. У овој причи отвара се и питање родитељског греха. „Долазила би му тада на ум она давнашња нека оговарања, шапутања о покојној им матери, о њеном ашиковању у младости с неким агом чији су чивлуци и сад њихови” (Станковић, 2008: 331). У тим тренуцима брат би мајку називао курвом: „Курво мајке, курво мајке...” (Станковић, 2008: 332). Уводећи мотив мајчиног сексуалног греха⁵⁰¹, Станковић се удаљава од реалистичних прозаиста код којих је мајчин лик ослобођен сексуалности и сакрализован. Брат тражи грехе и код оца, али је реч о гресима који се односе на стицање богатства и огрешење о сиромашног коме је отац можда узео земљу или га оштетио:

Да можда није, кад је теко имања, куповао и градио ове куће па неправо, на силу, као сваки богат што може, коме сиротом или сиротој заузео више земље, присвојио кућу, плац... И сад, због тога, Бог, као казну – а без греха родитеља лако се породица не квари – дао им таквог брата, с киме свет да се смеје (Станковић, 2008: 332).

Има ли се у виду природа ових грехова и уколико се они упореде, увиђа се да је врхунац женског греха везан са телесним и распусним животом, док је код

⁵⁰¹ Мајчин лик десафрализован је и у сличици „Тајни болови”. Детаљно у поглављу „Блудна и грешна мајка у сличици ‘Тајни болови’”.

мушкараца реч о похлепи и окренутости материјалном. Тиме је Станковић заправо дао слику слабости и узрока пада код оба пола.

9. Божји људи – прича о лепоти и лутању

Блискост анималистичком код божјака истакнута је и кроз испољену потребу за лутањем. Мотив лутања повезан је са мотивом слободе. Божјаци немају полазиште коме се враћају, него су бесциљни и слободни. Мотив лутања посебно се издваја у причи „Бекче”, чији је главни јунак мушки пандан Биљарице у *Божјим људима*, а преко којег је „приказан модел просјачења” (в. Панић-Мараш 2009: 89). Из обраћања других закључује се да они на њега гледају као на животињу. Обраћају му се као псу: „Бекче, миран. Миран да си, Бекче!” (Станковић, 2008: 315). Ипак, Бекче себе не сматра просјаком и не прихвата да му уделе хлеб, већ све што напроси он то раздељује. Он је активан божјак и показује изузетну борбеност, што се огледа у заузимању најбољег местом. Поред те доминације, Бекчета издвајају лепота и игра – главни атрибути станковићевског типа јунака: „Био је леп човек. Млад, плав, кошчата и извијена лица с пуном, кратком брадом” (Станковић, 2008: 315).

Његова игра симболише снагу ероса и из ње исијава нека натприродна енергија, силна и тајанствена, таква да плаши људе који јој сведоче:

Али тад не иде као други, не завлачи се међ плотовима и амбарима да тамо спава, хрче, ваља се онако пијан по прабини, већ певајући из свег гласа, кршећи се као неки ‘ерген’, пролази поред кућа најбогатијих и најлепших девојка и иде у најбоље механе да тамо пева и игра. А то његово играње – неко тресење снагом, поцупкивање, ударање коленима о под, земљу – толико је, да кад би други тако што урадио, недељу дана не би се дигао из постеље, а њега ни зној не пробије. Па кад и мрак, ноћ падне, ни тада се не умара ни смирује. Онда иде из вароши у крајње, пусте улице, у њиве, винограде и тамо сам пева, лута (Станковић, 2008: 316).

Живе Станковићеви божјаци у свом заносу, сневајући лепоту оног света „преко границе”, било да је реч о свету „нормалних” људи, било да је реч о свету умрлих људи – загробном свету. И они, као и јунаци многих Станковићевих дела, имају сан о слободи. Тиме што је приказао свет „скрајнутих” писац је отишао корак даље и није се ту зауставио. Ликови који се нижу у *Божјим људима* настављају свој живот у роману *Нечиста крв* кроз ликове Софкиних предака. Тако ће Цопу⁵⁰² који се плази, Јована који проси, варошанку која се курва, Тају који се наг кречи, заменити Софкин деда Каварола који доводи јавне женскиње у кућу, његова жена која ступа у сексуалне односе са умоболним девером, баба Цона која реже жиле након што је остала трудна са сеоским попом Николом, тетак Ристо који жену Марију назива курвом сумњајући да га вара и други.

⁵⁰² Као што имају своје слабости, божјаци имају и страхове, људске страхове који су често везани за смрт. Тако се Цопа, који изазива страх код деце, плаши када неко начини крст прстима. То отвара питања амбивалентне природе божјака јер је у традицији утемељено мишљење да се нечастиви боји крста. Ипак, у Цопином случају страх од крста заправо је страх од властите смрти, при чему крст симболише крст са његовог гроба. Цопа је један у низу Станковићевих муцавих јунака. Наиме, он муче попут животиње.

VIII ПОД ОКУПАЦИЈОМ – ЕРОТОЛОШКО ЧИТАЊЕ

Постхумно објављено издање последње, седме књиге, која обједињује хронолошки повезане приче са ратном и послератном тематиком, насловљене *Под окупацијом*⁵⁰³ „изазвало је највише буке”⁵⁰⁴ (в. Влатковић, 2010: 269-270). Књига се састоји од три целине: *Успомене*, *Београдске шетње* и *Забушанти*. Последње своје дело Станковић је написао у форми мемоара и дневничких записа, износећи сећања на немиле догађаје у којима је човеком управљало само једно осећање – осећање страха⁵⁰⁵. Иако је оправдано поставити питање да ли је уопште могуће дело *Под окупацијом* читати еротолошки, чињеница је да је ово дело репрезентативан пример трансформације ероса и његове блискости са нагоном смрти. Искуство рата неминовно је морало утицати на однос према еротизму, најпосле и према естетицизму. Човек који се борио да сачува живот није имао времена да се бави лепотом, а његов однос према телу значајно је промењен. Близина смрти

⁵⁰³ Драгутин Костић, редактор књиге, наводи да су рукописи нађени након Борине смрти и да су били несређени. Помоћ при сређивању пружили су му Борина жена Ангелина и њен брат протојер Милан Милутиновић. Рукописи *Успомене* и *Белешке* писани су у одломцима, при чему недостају неки делови. Преписи који су удешени за штампање нису нађени. Намера је била да се рукопис штампа у *Дану* у форми мемоара. Први део објављен је 1919. године. Најављено је да ће се књига штампати у деловима: први део *Под окупацијом* и други део *Београдске шетње* и *Забушанти*. На основу најаве књиге, очигледно је да је рукопис *Успомене* настајао током 1919. јер је изражена мржња према окупаторском режиму. Аутор посебно наглашава да поједини делови имају форму дневничких записа „Данас сам био..” „Белешке” су у почетку писане једна за другом, неке имају форму дневничких записа. Биће да су настајале одмах по запажању на основу свежих сећања. Ипак, редактор уочава да су неке настале након ослобођења. Записи „Сурдулица” настали су нешто касније 1922. након његовог одласка у то место. Накнадно је додата посвета Војиславу Живковићу који га је сталном месечном потпором ослободио од „мрске” сарадње са *Београдским новинама* у којима се не јавља са фелџонима од 1918. Каснијим нападима започео је своју биографију „историју најпоқваренијег и најгорег књижевника”.

⁵⁰⁴ „Иако она није публикована у целини (други део – *Забушанти*, који се састоји од десет фелџона, објавио је писац ових редова у часопису *Књижевна историја*, књ. II, бр. 6 за 1969. г. стр. 437-470), одмах су реаговали својим изјавама у новинама они који су били описани или само споменути у овој књизи. Тако је дошло до правих пиљарских и кочијашких напада на мртвог Борисава Станковића” (Влатковић, 2010: 269).

⁵⁰⁵ Књига почиње Захвалницом Војиславу П. Живковићу, трговцу, који је показао несебичност према Станковићу и његовој породици, дајући му сто педесет круна месечно, јер му је трговина добро пословала, уз обећање да неће тражити од Станковићеве жене и ћерки да му врате у случају да се њему нешто деси. Станковић овом добротвору подиже споменик, истичући његову људскост на почетним странама књиге *Под окупацијом* (в. Станковић, 1929: 5-6).

хиперболише глад за животом у свим његовим видовима, а ерос је ништа друго него нагон живота и потврда постојања. Са друге стране, читалац кроз ово дело може да се приближи пишчевој личности јер оно заправо представља Станковићев доживљај Београда и атмосфере која влада у њему за време и после рата. Мада се може чинити да се навођењем неких ситуација и помињањем неких личности удаљава од теме, доживљај рата кроз пишчеву перспективу приказ је борбе за живот и опстанак, а већ је речено да је ерос у служби живота. Отуда се и борба за уметност, као и борба за егзистенцију и преживљавање налазе на страни ероса.

1. (АНТИ)Јунаци Станковићевих београдских Успомена

Први део књиге *Успомене* почиње истоименом аутобиографском причом о одласку код Витмана на интернирање. Осећања неизвесности и страха доминирају у приказаним сценама. Након тога Станковић посећује позориште, што представља својеврстан покушај инверзије стварности и враћање у прошлост – осећај мира. Кључни догађај на ратној позорници тог времена из перспективе српског народа јесте улазак Румуније у рат (1916) и њен пораз, што је значило губитак помоћи и статус продуженог ропства. Станковић наводи последице тог догађаја, од којих смрт младих девојака привлачи посебну пажњу:

Чини ми се да се после тога осети нагло умирање девојака и то у годинама (кад су) највише стигле за удају или заручење, чији су заручници били по страни. Нада, да ће им се скоро вратити, одржавала их је и крепила у животу, сада, изгубивши ту наду, од најмање болести умирале су брзо (Станковић, 1929: 66).

Ово запажање указује на блискост нагона живота и нагона смрти. Ако не постоји оно што одржава живот, а то је вера у повратак мушкараца са фронта, онда наступа смрт. То што умиру младе девојке, пуне живота, битно је са аспекта еротског. Туга и одсуство наде јављају се као окидачи смрти.

Први део књиге завршава се „Белешкама” у којима Станковић кроз кратке записе у форми фелтона даје слику социјално-политичке атмосфере и односа у друштву. Нема сумње да су све личности које су приказане заиста постојале, као и

да је Станковић сведочио забележеним ситуацијама. Сви записи морају се тумачити као Станковићева потреба да остави сведочанство о неправдама и мукама које су задесиле појединца. Отуда се може рећи да је Станковић борбу против неправде, борбу за слабе, сиромашне и напаћене водио својим оружјем – речју.

Међу антијунацима ових кратких записа нашао се лекар који купује цвеће за 1000 круна након порођаја жене, док други људи немају новац за храну („Лекар који троши хиљаду круна на цвеће”); лекар који наплаћује скупље лекарске услуге ослободиоцима него аустријски лекар („Захвалност једног лекара својим ослободиоцима”); богаташи који грабе храну и њоме хране стоку, док сиротиња нема шта да једе („Грабеж богаташа при дељењу помоћи”); политичари који смишљају трикове и праве политичке планове док се села пале, а жене и деца се спасавају од ватре („Неукротљиви политичари”). Станковић није занемарио ни неправде које су њега задесиле, због чега пише о протесту против његовог писања од стране Ставре Трпковића, што сазнаје од Огрезовића („Ставра Трпковић негодује што Бора пише”). Са друге стране, Милорад Петровић „Сељанчица” одушевљен је Бориним текстом о новчаним пошиљкама из Женеве („Милорад Петровић ‘Сељанчица’ хоће да пољуби Бору што пише”). Са посебном емоцијом Станковић пише о Чича Илији, који троши своје последње паре („Чича-Илијино цалкелнерисање”): „И то Чичино цалкелнерисање за нас је био највећи срам и јад. То је оно наше, балканско, пријатељство према уметницима” (Станковић, 1929: 75). Као супротност Чича-Илијина јавља се Сава Тодоровић који безбрижно, као некада, седи свеже обријан, смирен, попеглан и углађен за својим столом код Цара пије кафу и пуши. Иако Станковић осећа радост због тога што Тодоровић прима новац из Женеве, што су његове представе опет заживеле и што може да игра, што се његова деца могу вратити уметности, што уочава мир у његовом понашању, Тодоровић му узвраћа мржњом. Овај запис заправо осликава другу страну односа међу уметницима у којима владају мржња, завист и сујета („Сава Тодоровић”). У белешки „Узајамно помагање и одмагање у ропству” приказани су породични односи – рођаци су пружали помоћ из властитих интереса јер ако би умрли, све обавезе морале би се преузети, а ту су трошкови око сахране и целоживотна брига о потомцима. Посебну пажњу Станковић посвећује госпођицама Стоисављевић,

зубним лекарима, и њиховој мајци, које су отвориле врата свога дома и несебично пружају помоћ онима којима је потребна, а Бори помажу око дописа за Црвени крст што их доводи у невољу⁵⁰⁶.

Бора Станковић у фељтону „Књижари” даје приказ стања у књижевности. Он наводи да се у излозима књижара није могла видети српска књига штампана ћирилицом, сва издања су била на немачком језику. Ту је и аутобиографски детаљ – пише о добијању дозволе од полиције да *Божје људе* може слободно продавати: „И зато сам се обрадовао када сам добио за моје ‘Божје људе’ од њихове полиције, да их могу продавати. То је била прва књига ћирилицом која се одобрава за продају” (Станковић, 1929: 85). Ипак, књижари одбијају да приме књигу. Станковић сведочи о интернирање књижара међу којима је Геце Кон који је депортован јер је помагао својим писцима и њиховим породицама („Интернирање Геце Кона”). Станковић пише и о хапшењу апотекара Пере Поповића након што је на слави „познатог домаћина” и „великог патриоте” тражио да му свирају српске песме не знајући да је на славу позван и детектив из Гувермана („Детективи на патриотовом крсном имену”).

Поред наведених ситуација у којима је кроз приказ понашања појединаца дат шири контекст друштвене стварности и слика међуљудских односа, од посебног значаја за тему је фељтон „Костимбал наших госпођа” у којем се најбоље види трансформација женског. Мада је битно поставити границу између јунакиња које припадају ранијем Станковићевом опусу и жена које су се нашле у овом фељтону, оправдано је ставити их у однос. Насупрот хуманих жена попут сестара Стоисављевић, „јунакиња” рата, рат је изродио нови тип жене која одступа од патријархалног идеала. То је жена прељубница. Огрешење које се везује за њу није само издаја породице, већ је реч и о односу према заједници, нацији. Станковић пише о сусрету са женом пријатеља пред Нову годину која је обучена у македонско

⁵⁰⁶ Сестре Стоисављевић престају да раде након што им је материјал отет. Уз то, добијају претње смрћу. Ипак, оне показује велику храброст и спремне чекају ноћу у свом стану на Теразијама да дођу по њих. Намерно су заплашене смрћу не би ли одустале од посла и доброчинства. Станковић се залаже за њих и захваљујући његовим познанствима оне поново добијају дозволу за рад.

одело и спрема се за бал док јој је муж у рату. Пита је да ли да пише мужевима њиховим да понесу „капче“:

Па знаш оно оговарање о Старосрбијанцима и Маћедонцима. Кад неко остане пет или више година у печалби код нас, у Србији, и када реши да се врати својима кући, на вилајет, онда му жена поручује да, када пође, понесе још два капчета за два сина које је она добила од њега преко његових писама (Станковић, 1929: 87).

Овај иронично-хумористичан запис посебно је битан јер осликава морал жена којима су мужеви на бојишту. Иста та жена о којој Станковић пише пада у несвест у Саборној цркви за својим погинулим мужем. Станковић оставља сведочанство о женском греху. Ове жене треба ставити и у однос са младим девојкама које умиру након сазнања да им се вереници неће вратити из рата. Нема сумње да је рат утицао на мушко-женске односе. Удате жене остају саме код куће са децом, а вођене страховима или страстима препуштају се другим мушкарцима, често онима који су „са друге стране”. Бора Станковић постаје уморан од Огризевићевих прича о неморалности наших жена. Оно што га највише поражавало је то што се више пута уверио у истинитост тих речи:

А, заиста, не лаже. Одлазећи код њега, колико сам пута затицао их. И када би ме виделе, трзале би се. Поправљале би своја одела и своје сувише слободне позе у којима сам их затицао. А на улици, по корзу, по журевима како су патриотски изгледале. Можда и не знају сада баш ти који се највише деру и нападају на ‘Београдске новине’, Огризовића, да су, можда, њихне сестре, жене, ту долазиле, курисале тражећи помоћ и протекције. Али, то је било на друга врата, на споредне улазе (Станковић, 1929: 88).

Чињеница је да је Борин Београд имао два лица – маску патриотизма и наличје неморала. Жене које су тражиле помоћ нису потицале из „гладних” породица, него су само желеле да утврде свој комфор у тешким временима.

И све те госпође, госпођице, које су тако ревносно, чак и безочно долазиле, тражиле помоћ и протекције, нису биле из породица које су гладовале него из виђенијих, просветнијих, које су се понижавале ради комфорта, што веће удобности и луксуза. И како је човека вређало и доводило до беса, када их видите

како и тада од оног уличног патриотизма не може се доћи на ред. Колико пута ме је доводило до гнева када, идући са Огризевевићем, видим у њиховим очима ону злурадост и читам оно ‘А видећеш кад дођу наши’ (Станковић, 1929: 88).

Оно што Станковића највише вређа јесте лицемерје и лажни улични морал. Чекић му говори о „госпођи” из „виђене београдске уметничке породице” која је рекла да ће прву његову књигу запалити јавно на Теразијама. Изреволтиран, Станковић проговара о моралу дотичне даме:

А знаш ли ти да ја знам да је баш та госпођа, помагана шаком и капом због уметничког угледа њених у породици, сада у друштву аустријског официра који је код ње на стану, до зоре прославила рођендан Фрање Јосифа испијајући шампањац. И кад је овај, поштујући успомену њеног мужа отишао од ње као што треба поштен човек, да је она остала – незадовољена! (Станковић, 1929: 89).

Острашћен, написао је фељтон, који срећом није објавио, јер је и сам у њему препознао горчину. У записима обједињеним у збирци *Под окупацијом* Борисав Станковић мења представу о патријархалној жени. Није то више верна љуба која чека повратак мужа из рата, него је то жена која је спремна на све, па и да легне са непријатељем зарад личних интереса, мало сјаја – више беде. У питању је жена заводница којој је тело основно средство, а секс циљ. Губи се патријархални идеал српског реализма – жена мајка, жена заштитница, жена спаситељка. Београђанка није жена Врањанка која корача уз зид не би ли се сакрила. Она иде средином улице слободно иако је њен морал лажни. Из горенаведене ситуације види се да аустријски официр, који је код ње на стану, поштује успомену на њеног мужа, чиме се додатно наглашава њен неморал.

Друго лице Београда приказано је већ у следећем фељтону „Помоћ Бешевићима”, када Бори долази девојчица из куће Бешевића да моли за помоћ јер јој мајка умире док је отац у рату. Станковић прекида девојчицу у причи јер увиђа колико јој тешко падају немаштина и мајчина болест. Други ће се извући, једни су у Бечу, други на слободи у Бечу, а он „милетићевац” на Крфу одваја последњу цркавицу не би ли послао породици. Услед толиког неморала опао је идеал јунаштва и храбрости, те Станковић оне који се боре посматра као јаднике, а не као хероје.

Он покушава да спасе и Григорија Божовића – измишља име његове жене и адресу јер нема све податке, а жене су подносиле захтев за пуштање војника. У својим фељтонима дотиче се судбина Јанка Веселиновића и Петра Кочића⁵⁰⁷. Бора жали што није завршио философију и постао професор, при чему се присећа свађа са Радојем Домановићем који је исмевао своју професорску професију. Сигуран је да би Домановић, да је видео садашњу ситуацију, увидео да је он у праву јер се у животу професора ништа није променило. У фељтону „Штагљер шири крфске ‘Српске Новине’” Станковић пише о Штагљеру из Гувермана који жели да се упозна са њим јер је читао је његове радове. Он описује вечеру са детективом Костом Јовановићем, Душком Миловановићем и Мишом Јањићем:

И, наравно, онда је било ‘оно’. Сећам се да је било здравица, химна српских и хрватских. Само ујутру, не могући да се сетим да нисам нешто се излануо, са језом сам помишљао на сасвим малу, посну вечеру, али на што обилније пиће (Станковић, 1929: 99).

У Станковићевим ранијим делима *оно* је најчешће било у знаку ероса и њиме је означавао оно што се не може или не сме исказати⁵⁰⁸. Иако је контекст значајно измењен, исту функцију *оно* у Станковићевом делу има и за време рата – *оно* именује оно што се не сме исказати и чему се не сме гласно говорити. Као што његова најпознатија јунакиња након *оног њеног* бежи у башту, тако се и Бора са језом сећа синоћње ноћи. Увек када се нађе у контакту са *оним* и Станковић, као и његови јунаци, осећа нелагоду.

Штагљер му је био од користи, помагао му је у ослобађању наших, доносио му је новине – имао је примерак *Српских новина* са Крфа. Бора пише и о познанству са Војом Живковићем. У његовој кафани у Подгорици су се осећали као у својој

⁵⁰⁷ Пише о неправди нанетој Јанку Веселиновићу – умро је као дефицитлија, краљица Наталија га је спасила од робије. Изјадао му се и признао да је дефицит као преседник општине направио по поруци Андре Николића да напише да је од њих порез наплатио, не би ли они имали гласа, а самим тим радикали победили. Захваљујући Данилу Живаљевићу, Стојан Протић, министар унутрашњих дела, дао му је дозволу да оде у своје село, где је и умро. Петар Кочић, „од чијег се патриотизма и данас живи”, једва је прехрањивао жену и дете.

⁵⁰⁸ Детаљно у поглављу „*Оно* у осталим Станковићевим делима”.

Србији⁵⁰⁹; о пријатељству са проф. Миланом Шивићем код кога не воли да оде јер када види његову очувану библиотеку, намештај и живот као пре постане свестан свега онога што више нема и евоцира успомене на свој живот пређашњи; о Добри Ружићу, краљевом пријатељу, библиотекару краљевске библиотеке, који због бабе неког министра годину дана остаје дуже у ропству, што га одводи у брзу смрт.

Рат је изродио два типа човека које Станковић приказује у кафани код Македонца газда Доре – онај који је спреман да учини све за другог и онај који је спреман да изда све, па и породицу, да им не да да једу, не би ли дошао до материјалног задовољства. У доба окупације Станковић брине око издавања рукописа. Таква ситуација евоцира успомене на време док је као гимназијалац у Врању ишчекивао информације од уредника⁵¹⁰:

Сећам се да ми је прва приповетка, коју сам на душак, за сахат два, написао била *Станоја*. И, као што ме је Бог дао, место да у спроводном листу молим уредника, ја сам на крају рукописа додавао: *Молим ако је ствар добра, да се штампана*. И наравно, да је сваки уредник, и не прочитавши рукопис, већ онако љубазну молбу, с потсмехом одмах бацао у кош рукописа. А греше уредници. Да знају са колико се чежње чека број листа, да се види да ли је изишла или бар од уредништва има одговора (Станковић, 1929: 114).

Јасно је зашто је Станковић први део књиге *Под окупацијом* насловио са *Успомене*. Наиме, реч је о његовим успоменама, о приказу његовог Београда под окупацијом, ситуација у којима је сам учествовао, неприлика у којима се нашао. *Успомене* су сведочанства о културолошким променама и социјалним проблемима узрокованим ратом. Оно што је значајно за еротолошку анализу Станковићевог опуса јесте трансформација ероса која је несумњиво условљена блискошћу са смрћу, како код мушкараца, тако и код жена. У окупираном Београду доведен је у

⁵⁰⁹ У Дервенти, у Босни, након што су интернирани од јануара до јула 1916. године, њихово пријатељство постаје ближе.

⁵¹⁰ Присећа се тренутка када је добио вест да су приповетке „Станоја” и „У ноћи” прихваћене у часопису *Нада* из Сарајева у којем је уредник био Херман („Познанство са Костом Херманом”). Станковић по доласку у Београд престаје да објављује у том „србождерском листу”, са којим је Јанко Веселиновић имао веома лоше искуство. Изузимајући Херманово понашање према Србима док је био у Босни и под Аустријом, Станковић благодари Херману на помоћи, свестан да је захваљујући њему спасено много Срба. За *Наду* објављују Љуба Стојановић, Драгутин Илић, Иво Ћипико и други.

питање морал жена. Опозиција између фаталне заводнице која долази из града и вароши и патријархалне сељанчице је избрисана, а уведена је нова опозиција између родољубивих јунакиња које на сваки начин пружају подршку својим сународницима и јунакиња „издајница” не само својих мушкараца него и свог народа. Оваква класификација несумњиво је условљена културном климом, егзистенцијалним страховима и неизвесном будућношћу.

2. Динамика ероса у Станковићевом Београду *Под окупацијом*

Други део књиге *Под окупацијом* насловљен је са *Калемегданске шетње*, где Станковић оставља записе о Калемегдану свог времена коме рат није могао ништа⁵¹¹. У овом поглављу у запису „Мој нови издавач и продавац књига” Станковић оставља биографски запис о судбини *Божјих људи* под окупацијом. Он је срећан што је нашао 3000 примерака *Божјих људи* и прва помисао му је да их може продати и на тај начин доћи до новца, али Стојановић одбија да прими цео тираж јер „не иде” књига. Ово је прича о „паду уметности” – уметност је обезвређена у времену када цена пића расте. Станковић налази помоћ у људима који нису из света уметности⁵¹²:

И сада ено на пијаци *Божје људе* како поређани међу кантама масти, бурадима кисела купуса, сувом сланином, пршутом и кобасицама, а одозго увенчани као неким ауреолом, венцима лука, паприка и метлама, стоје. Боже, Боже, каква је чудна судбина човекова! Ето, они, просјаци, божјаци, који су за живота

⁵¹¹ Он пише о калемегданским статуама: Доситејева статуа, статуа зета и таста, Војислава Илића и Ђуре Јакшића, Ђуре Даничића, Гавриловића, Јована Суботића. Реалистички приказује природу и седамдесетогодишњег стражара у фељтону „Мали Калемегдан”. Пише и о „брату Илији” кога цео Београд познаје и који врло брзо гради пристан однос са људима, довољно је да им два-три пута оде на славље какво. Бора и Карло приређују шалу са Илијом – Карло му уместо јагњеће главе подмеће му имитацију људске главе на чијем челу пише Илијино име. Тада Илија почиње да плаче. Ови записи су веома значајни јер омогућавају читаоцу да интимније доживи пишчев лик, а самим тим и његово целокупно стваралаштво. Кроз све записе провејава изузетан осећај за детаље, снажан патриотизам, а надасве изражен осећај за патњу и страдање појединца.

⁵¹² Стојан жели да продаје његове књиге, Јаков из „Три шешира” са саосећањем одлучује да му помогне тако што откупљује 500 књига. Људи који дођу код њега на пијац прво ће морати књигу да купе. И берберин хоће да прода 25 књига.

гладовали, од глади и умирали, како дочекаше да се сада, после смрти, башкаре међ оволиким земаљским благом и насладом (Станковић, 1929: 146).

Ипак, за тему овог поглавља најзначајнији је запис „Стари” који започиње старим веровањем: „Као што је познато, по народном казивању и предању, брак између мужа и жене престаје када муж или жена одвојено једно од другог ‘три конака преноће или три воде пређу’” (Станковић, 1929: 147). Ово веровање сведочи о уверењу људи да је међу супружницима потребна константна блискост и да је за љубав потребно присуство другог. Станковић размишља о свом примеру у контексту овог веровања јер је прелазећи преко Албаније десет и више пута коначио на снегу, а прешао је више од тринаест вода, чиме је стекао услов за развод брака, а самим тим постао „кандидат за женидбу”. Размишља како он не би „облетао” око богатих удовица, него око реонских госпођица које су на реону за намирнице. Он веома хумористично приказује стање егзистенцијалне кризе где је примарно само једно – обезбедити се храном. У овом поглављу посебну пажњу привлачи опис физичког изглед реонских госпожица који у потпуности одступа од класичног модела лепоте патријархалне Српкиње:

Обучене у најмодернија одела а некада и против моде да је што краће и деколте на ниже. Нека и са златним зубима. Али све са јако провидним свиленим чарапама, у новим ципелама са високим, гуманим потпетицама да би им ход био што сигурнији и еластичнији (Станковић, 1929: 147).

Чињеница је да је у наведеном опису присутан слој вулгарности – дубок деколте, кратка сукња, златни зуби, гумане штикле. Стиче се утисак да је Станковић приказао жену лаког морала која је увек у мушком друштву, што млађем, а самим тим и неискуснијим. Такав изглед јој обезбеђује живот без бриге за храну и преживљавање. Оне имају посебно место у кафани „Три шешира” не би ли биле што више изложене погледима. Као њихова „мајчица” ту је госпођа Ружа.

Она, ма да је још млада, једнако личи на девојку, али ‘рано поранила’ па већ стигла да је фактички удовица, а не као ове друге по вароши тако зване ‘беле’ удовице, инспе удовице. Она упркос својој кошчастој природи, једнако се упиње да то надокнади уносећи у свој ход, у своје покрете тела и у нагласк говора

толико страсти, да јој од толиког упињања и борбе са собом очи дошле већ уморне и подбуле а глас јој, као пукнуте струне, тако растресено и шупље звони (Станковић, 1929: 148).

Тиме што је Ружа названа „мајчицом” не постиже се ефекат десакрализованја патријархалне представе лика мајке, већ се приказује нова културна појава – „рађање” ћерки лаког морала које имају своју „мајчицу”. Ружа ипак није приказана као демонизовано биће које својом појавом нарушава успостављену равнотежу јер је Београд Станковићевог времена „изгубио равнотежу”, тако да су такве биле и приче које су настајале у њему. Ружа манипулише песмом која се јавља као маска ероса. Започиње се тихим песмама, а завршава најстраственијим усклицима. Госпођа Ружа покушава да унесе страст тамо где је одавно више нема. Наиме, Станковић описује једну истрошену страст која се на све начине упиње не би ли и даље сачувала стару славу. Борба за потврђивањем старог положаја присутна је на свим нивоима друштва. Уметници и чиновници не успевају сачувати старо место у кафани због скупих цехова, због чега стоје крај фуруне; не седе, већ стоје и посматрају исту сцену која се из ноћи у ноћ понавља. Положај у кафани заправо је слика друштва. У том друштву централно место припада женама сумњивог морала, док се на маргини налазе уметници. Евидентно је да су улоге промењене, а да су промене условљене материјалним фактором. У том контексту, веома је значајан приказ старог чича Милорада, „некадањег и бившег” управника позоришта⁵¹³. Станковић велику пажњу посвећује његовом оделу. Иако Стари покушава да својим држњем сачува стари углед, одело га одаје:

Његово одело, које му је пре неколико месеци његов обожавалац и поштовалац поклонио, ма да му га госпођа Лана сваки дан пегла, ипак попушта и раздваја се од њега. Испод беле, високе, дупле крагне нема да бљешти свежина белина испеглане кошуље од јако исеченог прслука, већ се тамни сада нека војничка, вунена рекла. На спољном џепу горњег капута нема више да штрчи жут поруб табакере и из ње да вире врхови од од поређаних вирђинија. (...) Само у очима му

⁵¹³ Користећи синониме „некадашњи” и „бивши”, Станковић као да жели да стави печат на прошло време и још више истакне удаљеност и неповратност тог времена.

једнако стоји неки израз као од нечега страшно преживљенога, због чега је увек у стању да му из крајева очију потекне суза (Станковић, 1929: 149).

Стиче се утисак као да Станковић пише о ефенди Мити свог доба код којег испод привидно модерног одела „пробијају” беда и сиромаштво. Покушај људи да сачувају стари положај, који истовремено означава и углед, безуспешан је. Ипак, боекство у овим људима не јењава, што посебно долази до изражаја у фељтону „Хацијска вечера”. Станковић запис започиње хумористичним описом расположене кафецике која је срећна јер је њеном мужу изашао чмичак на оку на које је гледао жене:

Њен подбрадак сијао се од задовољства унутрашње среће, тако да јој се оно мало бора око уста сасвим и зато дошла и млађа и лепша. А то све зато што је њен муж, кафеција Стефан, разболео се и сада мора тамо у соби да чува кревет. И што је њу највише веселило, и у томе гледала знак Божје казне, муж јој се разболео баш на оно око, на које је највише намигивао женским (Станковић, 1929: 178).

Опис ове сцене обојен је хумором у којем је главни актер љубоморна жена која је „процветала” од када је њен муж умерен и лежи болестан. Она не зове доктора из страха да би доктор могао рећи да ствар није озбиљна, па би он одмах наставио по старом. Овако она га својим облогама лечи.

– Да се излежи и испари у топлоти и мекоти – како је задовољно говорила. А каква ли је код ње мекота, види се по томе, када ето њега мора болест да га нагна да у кревет легне и одмара се (Станковић, 1929: 179).

У овом фељтону пажњу треба посветити дијалогу Боре и Чича Илије, у чијем средишту се нашао Чича Илијин кум који одговара прототипу Станковићевог јунака који жали за прошлим временом и на сваки начин покушава да га врати. Кум то испољава кроз своје држање и бригу за изглед:

– Мој кум? Е, мој кум! Он, како га знаш, никако не може да заборави некадашњу своју лепоту. И сада још онако црнопураст и младоликаст, своју прогрушалу и проседу косу једнако шиша младићски. Острак кратко и спреда доста дуго, да би еј могао што растресаније и кицошкије да зачешљава и по челу и у страну и што више развлачи зулуфове и залиске око ушију. И са оним својим оштрим, прћастим

носом и устима, једнако још сањалачки, као сентиментално гледа, мислећи да још вара жене, особито као некада певачице на Булевару. Знаш оно пре, када се заљуби у њега она певачица, па чак га о свом трошку и у Беч одведе, те сам ја тако морао, управо ме његова жена а моја кумица силом нагнала, да идем у Беч и да га отуда доведем (Станковић, 1929: 185).

У духу старог времена у кафани започиње песма „Да знајеш, моме мори...” која у Чича Илији изазива снажне емоције и тера му сузе на очи. Песма се јавља као симбол снаге, трајања и безвремености. Песма заузима значајно место у Станковићевом књижевном опусу – када би његови јунаци „занемели” песма би говорила уместо њих⁵¹⁴. У овој сцени боекство кога се актери догађаја не одричу и песма која живи независно од свог творца представљају ерос, односно снагу живота. Ерос посебно оживљава у приказу Шиварске улице („Пред касапницом”):

А што је најлепше и најдраже у свем том јутарњем, раскошном још неизветреном од ноћашњих мириса намештању собе, то је сама госпођа, која тамо намешта и која се или кроз отшкринуте прозоре види како распрема или како већ уморна од посла нагла се овамо на улицу, на сам прозор, тобож чекајући, да се у соби сталожу дигнута прашина. У лакој, готово провидној јутарњој хаљини извучених растресених залиска косе око слепоочњака, очију мрких, кестењастих и мало уских, свежих, влажних и уста развучених у сладуњав осмех. А од много деколтовања не само да јој се више лакта виде голе, беле, обле руке већ јој се јасно назире и на прсима она дубодолина од које се шири сва белина њене као снег беле и намирисане коже (Станковић, 1929: 167).

Опис жене у знаку је еротизма. Њене очи, уста, деколте, руке све делује фаталистички на оног ко посматра са друге стране. Прозор је тај који раздваја два света. Евидентно је да неки од атрибута и описа кореспондирају са описом Софке која стоји на прозору родитељске куће и гледа на свет из повлашћене, издигнуте перспективе. Жена у таквом положају одаје утисак недодирљивости, а цео приказ у знаку је манипулативне заводљивости. У овом запису Станковић оставља и

⁵¹⁴ Детаљно у поглављу „Игра и песма као одјек страсти”.

сведочанство о скоројевићима свог времена⁵¹⁵. Нови друштвени статус месара газда Арсе навео га је да заборави све људе који су му чинили добро у његовом „старом” животу. Тог живота он се стиди и радо би га потиснуо, али ту је „вечита слушкиња” Перса која свакодневно посећује касапницу да га подсети на то што је био⁵¹⁶: „Лица бледа, спекнута, полумушка и полуженска, око главе увијена неким старим шаловима а на ногама са неким полупапучама и полуципелама, са насладом испија неке цигарете које јој је поклонио неки господин кога она послужује...” (Станковић, 1929: 171-172). Персин опис у знаку је половичности – полумушко и полуженско лице, полуципеле и полупапуче. Све то додатно је наглашено саставним везником и којим се подразумева истовременост. Чињеница је да је опис Персиног физичког изгледа у апсолутном контрасту са описом жене која стоји на прозору и својом еротичном појавом привлачи пажњу. С обзиром да се налази на маргини друштва, она није негована, није уредна и префињена. Обмотана шаловима, у ципелама које и нису ципеле, први пут има своје право, право да узме месо на бонове, и узима га иако нема где да га припреми. Насупрот Арсиној безвољности због Персиних долазака у његову месару стоји срећа Ђуре с Ума што ће све жене морати код њега да пазаре:

Све госпођице, госпође, морају код њега доћи да купе. Па не само да купе него да моле за мало протекције, да би могле више добити. И настаће једно опште трчање, улагивање око њега. Биће он у целој вароши ‘јунак дана’. Око њега ориће се једно опште тепање и миловање. Чуће се узвици: ‘Мили, слатки, добри г. Ђуро!’ А он ће свима обећавати, све упућивати да се стрпе (Станковић, 1929: 190).

Друштвене околности доводе до тога да повлашћен положај има продавац јер је он тај који одлучује о расподели „добара”, па макар била реч о бомбонама. Улога продавца бомбона доводи до тога да се Ђура налази у жижи интересовања:

⁵¹⁵ Месар газда Арса незадовољан је што мора продавати месо за бонове, а некада је могао својим „најближим пријатељима” продавати за 6 круна уместо за 4. Најтеже му пада што му у радњу долази сиротиња са којом се некада дружио, али након што се обогатио није желео да има било какав додир са тим светом.

⁵¹⁶ Када му Перса затражи жижицу да упали цигару сваки пут добије жељу да је удари, али се суздржава из страха да она не почне говорити о данима када је он био бедан и када га је она крпила и прала.

Од када се чу да ће он те бонбоне продавати, са свију страна полетеше око њега женске. Где год пође, тек иза себе чује умилан глас:

–Господин-Ђуро!

–Молим! И знајући већ унапред шта је, окреће се он и већ му од тог њеног слатког гласа пође вода на уста. Нежно али и доста дрско обема рукама обухвата њене руке, и врискајући при говору... (Станковић, 1929: 190).

У односу између продавца и жене која купује евидентна је непримерена присност⁵¹⁷. Тиме што жена нема име потврђује се да је реч о прототипу – то није једна жена, него су многе жене, а све се понашају по истом моделу. Њихова улога је подређена у односу на продавца који је у овом односу доминантан. Он може да им да бонбоне, али исто тако може да им ускрати куповину. Слика ове трговине у којој се жене свађају око бомбона⁵¹⁸ стварност је Бориног Београда и представа кризе у њему. У таквом Београду цркве су замењене банкама, због чега Станковић запис у којем даје слику банака насловљава „Нове цркве”⁵¹⁹. Станковић пише о лепоти боравка у банкама у којима стижу испоруке новца, чему посебно доприноси изглед госпођица и госпођи које се тамо могу видети:

Све лепша од лепших госпођа и госпођица. Човеку тамо чисто омили живот, а не као што је код моје куће: жена ми заудара на паприкаш. У оним мојим папучама које сам ја довукао из неке болнице и које се пола празне вуку за њом, она личи на оне патуљке, што их гледате у бојадисаним сликама у дечјим књигама. Оно мало косе што јој је остало, једнако, ако јој од ње испадне који прамен, он се увлачи и увија за вратом као у неко клупче, које треба да јој представља њену пунђу, а коју она још са чела повезује марамом. А оне испале кључне кости једнако покрива неким шаловима затворене боје, које од целог намештаја само то сачувала, па то ко ‘чума децу’ једнако вуче за собом (Станковић, 1929: 211).

⁵¹⁷ Све жене се боре за протекцију код Ђуре и додворавају му се на различите начине. Он неке жене пушта преко реда правдајући се код осталих довитљиво да му је то сестра. Али те његове „сестре” толико се почеше множити да долази до конфликта међу њима.

⁵¹⁸ То иде толико далеко да падају озбиљне увреде – служавка која каже „Марш дро**” (в. Станковић, 1929: 99).

⁵¹⁹ То што су банке постале „нове цркве” директно указује на кризу система вредности и друштвену стварност у којој је вера замењена новцем који је постао једини апсолут за појединце.

У приказу жене препознаје се осећање сажаљења, што је додатно наглашено контрастом оствареним између ње и намирисаних, сређених и лепих жена које се могу видети у банци. Станковић је и у ранијим фељтонима писао о односу са женом, али се овај фељтон разликује јер у њему Станковић директно показује како је рат утицао на његову породицу, што је експлицитно исказано приказом физичког изгледа жене, али и на плану унутарпородичних односа: „Она ме тако погледа, да тај њен поглед јасно говори, како сам у њеним очима толико мали и пропао, да нисам достојан ни ‘свога мњења’ да имам, а камо ли још и о дечјем васпитању да говорим” (Станковић, 1929: 212).”

Овај запис указује на кризу мушког идентитета. Мушкарац који није могао обезбедити својој породици основне егзистенцијалне потребе био је не само у очима своје породице, него и у сопственој пројекцији мање вредан. Однос жене према њему сведочи о томе колико је његов положај унижан. Са друге стране налази се опис те исте жене у којој је ерос убијен. Она мирише на паприкаш, носи велике мушке папуче донете из болнице, делује неугледно и запуштено. То је сломљена и уништена жена која је изгубила вољу за животом. У њеним очим он није домаћин јер сав новац троши у кафани⁵²⁰. Она жели мужа који ће с посла долазити право кући.

‘Не доликује се, не доликује да ожењен човек и већ у годинама и већ са толиком децом иде сам и шврља којекуда. Зна се како треба домаћин човек да живи. Од куће до канцеларије, од канцеларије право кући. Ако му је до шетње да узме лепо децу за руке и са њима да изађе.’ А, мислим ја у себи, није то због љубави према деци да муж треба децу у шетњу да води, већ због онога ‘другога’ да оне ‘друге’ када га виде са децом, онда по величини дечјој увере се да је он већ стар и да се узалуд не замлаћују и не надају чему од њега (Станковић, 1929: 213)

⁵²⁰ О личним борбама породичног човека који је изнад свега боем Станковић је већ писао. Када се он пожали жени што нема масти у супи, она му одговара да би више масти било да не иде по кафанама и са женскињама. Женино незадовољство узроковано је његовим боемским животом. Станковић искрено пише и о породичним свађама у којима каткад и тањира лете. У запису „Богојављенска ноћ” Станковић приказује Богојављенску ноћ у својој породици. Он не успева да обезбеди за жену и за децу месо за пихтије за Богојављенску ноћ. Иако је добио обећање, остаје без ножица, образа и ушију, па се одлучује да оде у „Три шешира” и сачека да му породица заспи. Уместо Бога гледаће лице кафеџије Стојана.

Поново се *оним другим* именује нешто што Станковић не жели да експлицитно искаже. Женина представа о идеалном мушкарцу указује на њену потребу за сигурношћу јер она не жели мужа који „шврља около”. Са децом уз себе, он није пожељан „плен” за друге жене, што треба анализирати у контексту породичног хумора и женине љубоморе. Од када су се венчали његова жена прекинула је сваки контакт са другарицама са којима се у младости дружила. Са свима које су биле и мало лепше прекинула је сваки контакт, посвађала се и завадила: „Све грбаво, умотано у шалове, повезаних глава, неке због жалости због смрти неког њеног што је пре петнаест година умро, а неке због вечите главобоље и промаје” (Станковић, 1929: 213).

Насупрот оваквим приликама код куће, у банакама је прави рај. Жене запослене у банци делују као из „Хиљаду и једне ноћи”. Све су заносне и очаравајуће. Човек се осећа као у харему. У опису благајнице примећује се врхунац женствености и страсти. Њен глас и покрет у знаку су апсолутног ероса:

Треба само да се пред вама она појави на решетци и да примајући упутницу од вас својим руменим прстима руке и као тако некако меко и слатко, од чега њој самој букне оно руменило по образима, и протеча вам: –Молим! – па ви одмах почнете да заборављате где сте, зашта сте дошли, и шта ћете да примите (Станковић, 1929: 214).

Иако Станковић сведочи о времену кризе када нема новца, женска лепота надилази све. Благајница хипнотише мушкарце који код куће не могу да уживају у таквим призорима, због чега новац пада у други план.

Поред благајнице, фаталистички на мушкарце делује удовица из рата за којом паланчани из провинције гледају са заносом: „Била је лепа и горда. Као за неким ‘недостижним идеалом’, ми смо је пратили. И она је знајући за то још више развијала своју лепоту пред нама одвајајући у ходу сваки део свога тела” (Станковић, 1929: 215). Неко време након мужевљеве смрти она пати, након чега

бива све лепша и лепша. Неретко се у Станковићевим делима лепота доводи у везу са туговањем, где жена која пати добија на пуноћи и постаје све заноснија⁵²¹.

У фељтону „Са велике пијаце” Станковић даје опис жена на пијаци:

А сада, у ова ратна времена, готово највише женскога пола. И то, Бога ми, доста лепога и раскошнога. Јер свака, када пође на пијацу, пошто се код куће зна да се мора због чекања ‘на ред’ доста дуго тамо бавити, облачи се у своја празнична и нова одела. Поред пудера, шминака, провидних рамена, деколтованих прсију, ципела са високим потпетицама, ту су неизбежне оне мрежасте ручне торбице. (...) А, изгледа, да стајући у ред увек бирају да дођу између мушкараца (Станковић, 1929: 252).

Пијаца је за „просечне” жене Станковићевог Београда представљала место показивања и потврђивања сопствене еротичности. Одевање ових жена није у складу са амбијентом и друштвеном ситуацијом, због чега све делује пренаглашено и помало вулгарно – јака шминка, гола рамена, дубоки деколтеи, високе потпетице и мрежасте торбице⁵²². Станковић на готово исти начин атрибуира богаташке жене које своју сексуалност потврђују на журевима („Отмена оговарања на журевима”)⁵²³:

Пошто цео дан проведу лешкарећи и дотерујући своје тело и тоалете, тек предвече појављују се на прозорима својих кућа. Са провидним рукавима да им се до рамена голе руке виде, са тако јако деколтованим вратом и прсима, да се јасно назире она млечна дубодолина, оне одседе свој дневни сахат на прозору, не толико себе ради колико пролазника и света ради, да би их видели да су оне још живе и примамљиве (Станковић, 1929: 265).

Посебно је занимљива напомена слагачева да исте те жене никада не пропуштају прилику да своје хаљине и ципеле замене још новијима, да буду прве у редовима за брашно, пиринач и друге намирнице – најбоље узимају за себе, а

⁵²¹ Детаљно о вези патње и ероса у поглављу „Потискивање телесности код удовица (‘Покојникова жена’ и ‘Тетка Злага’)”.

⁵²² Овакав опис жена кореспондира са описом датим у фељтону „Стари”.

⁵²³ У овом запису Станковић између осталог даје приказ гозбе у богаташким кућама. За разлику од сиротиње која нема шта да једе, у кућама богаташких жена приређују се раскалашне журке у којима се једе и пије у изобиљу.

сиротињи остаје „дубок” (в. Станковић, 1929: 264). Радо виђен гост на оваквим дешавањима је г. „доктор” просветне струке, „добар познавалац наших књижевника и уметника”, који шири трачеве: „Рукујући се дрско с госпођом, тако да би јој и голи лакат руке додиривао и гледајући је проницљиво кроз своје наочаре а са раширеним ноздрвама, као предосећајући добар ћар на коцки, хладним, са потсмехом гласом здравио се он” (Станковић, 1929: 265).

Бора постаје предмет њиховог оговарања као „лажни патриота” који је престао да пише у Београдском листу, као и то да га Бугари „својакају”. Госпођа која га оговара нашла се у напомени слагачевој: „А то је та госпођа за коју се прича да сваку Нову Годину дочекује са странцима, уз песму, музику и шампањац и свакад остаје незадовољна што они, из пијетета према имену њеног мужа, учтиво од ње одлазе” (Станковић, 1929: 266). Лажни морал прокуљава у свим сферама живота. Они најгори имали су потребу да кажу нешто лоше за другог. Таква је „госпођа” која оговара Станковића, а која показује веома слободан однос према мушкарцима, што се запажа у начину руковања са „доктором”, а посебно је наглашено у напомени слагачевој. Слагач бележи да је она била та која је ловила плен и која се осећала неиспуњено уколико би ти мушкарци отишли из поштовања према њеном мужу. Та „глад” за мушким долазила је из доколице и незадовољства. Чињеница је да се Станковић у потпуности удаљио од сликања патријархалне жене и да је донео један нови тип јунакиње „богаташице-похотнице”. Поново се потврђује да је окупациона и послератна стварност поделила жене на оне које се попут Борине жене боре да прехране породицу и „скрпе” нешто од оног што имају и ове друге које не знају шта ће од себе и стално смишљају нешто ново, уживајући у изобиљу. Ове прве су у својој борби изгубиле лепоту; делују истрошено, офуцано; нема у њима сексуалне снаге и привлачности, док су друге у знаку секса, пуцају од страсти и нагона и ишчекују „плен”.

3. Трансформација ероса у *Забушантима*

Последња целина у књизи *Под окупацијом* носи наслов *Забушанти* и посвећена је онима који су у рату „забушавали” и користили којекакве изговоре како би се заштитили⁵²⁴. Поред њих, у овом поглављу записи су посвећени и оним недужним људима који су страдали у рату, а који се налазе насупрот горепоменутих. Натурализам у описима ратних страхота⁵²⁵ посебно је изражен у белешки „Сурдулица” где је Станковић описао место злочина, место где су клали недужне људе – „свака стопа гроб до гроба”. Натуралистички прикази – крв, гомила телеса, пси који разносе делове тела, целати који два сата не могу опрати руке и мириси снажан су рефлекс рата у Станковићевом делу. Ови записи кулминативна су тачка трансформације ероса у деструкцију – ратну деструкцију. Јасно је да у последњем делу ових записа нема простора за појединца. Од индивидуалних судбина о којима је писао у својим приповеткама Станковић долази до сликања колективне несреће у родољубивој интонацији. Он нема снаге да пише о лепоти жене, да се бави њеним телом, њеним животом и судбином. Појединац у мору несрећа више није ни постојао, а колективна трагедија надилазила је свачији бедан живот. Отуда његови јунаци постају људи који су хероји рата. Уз емпатију, узлетним тоном, Станковић слави људску жртву и људско страдање који су у знаку јунаштва и храбрости. Отуда Драгутин Костић наводи да у овим записима нема ни праве уметности ни праве историје – то су памфлети које је диктирао „дубоко моралан бол једног искреног човека и хуманог песника” (в. Костић, 1929: 311).

⁵²⁴ Такав је господин Таса, који је вешто избегао учешће у рату, да би после рата „процветао” и постао, како Станковић каже, „јунак наших дана”. Иако чини људима позајмице, они су једнако незадовољни. Бора се иронично пита зашто га већ једном не пуне да ужива у свом здрављу, пуноћи, снази и новцу („Из Београда”). У запису „Забушант” дата је једна уобичајена ситуација како се један „забушант” понаша и како користи своје положаје и везе да би био поштеђен. Такви су из рата излазили неокрзнати. У ред забушаната сврстани су и политичари који су јаки на речима само док су у опозицији, а чим се домогну власти збирају само личне користи. Такви су били примамљиви за удаваче, због чега се један од „јунака” Станковићевих дана одлучује да се дене у дипломатију („Дипломат”). Ова прича испричана је у хумористичном контексту, јер (анти)јунак дипломат не може да оправда функцију коју је преко везе добио након чега постаје новинар.

⁵²⁵ Натурализам је присутан и у запису „Обрнути појмови” где се појављује војник „соко” који је од глади почео да једе прсте руке.

IX ОПРАВДАНОСТ ФРОЈДОВЕ ПСИХОАНАЛИТИЧКЕ ПАРАДИГМЕ У АНАЛИЗИ СТАНКОВИЋЕВИХ ДЕЛА

Иако последњих деценија психоаналитичко учење као научна парадигма бива све више потцењено, у науци о књижевности оно и даље представља незаобилазно полазиште у тумачењу књижевних дела, што је случај и са књижевним опусом Борисава Станковића. Ово поглавље нема за циљ да докаже да је Станковић читао свог савременика Фројда нити да је његово дело производ фројдовских утицаја, већ да се осветли „дух епохе” у којој је човекова унутрашњост у епицентру, док су спољашњи догађаји рефлекс стања свести јунака и морају се тумачити искључиво са тог аспекта. Наиме, реч је о епоси која се обавезује на психолошки приступ у тумачењу. Отуда су многи проучаваоци књижевног стваралаштва Борисава Станковића у својим студијама узели су фројдовску психоаналитичку парадигму као полазиште у тумачењу.

Јован Деретић у *Историји српске књижевности* наводи да су ликови из романа *Нечиста крв* „осветљени изнутра, психолошки или, чак, психоаналитички, фројдовски”, док се у позадини свега крије социолошки аспект (в. Деретић, 2011: 116). И Деретић и Јеротић у радовима који се односе на питање еротизма у Станковићевом делу⁵²⁶ ослањају се на Фројдово учење. Владета Јеротић Станковићево дело одређује преко пишчеве биографије, истичући две кључне тачке у његовом животу:

1. У раном детињству остао је без родитеља, због чега га је одгајила баба Злата;
2. Неостварена младалачка љубав са комшиницом Пасом.

Такође, Владислав Панић користи биографски приступ у анализи, при чему наводи занемарену појединост из Станковићеве биографије коју су у тумачењу запоставили и Деретић и Јеротић, а која је са аспекта психоаналитичког истраживања оставила великог трага у делу писца – смрт млађег брата (в. Панић,

⁵²⁶ Јован Деретић „Еротско у делу Боре Станковића” и Владета Јеротић „Еротско у делу Боре Станковића”.

1986: 7-8). Такође, аутор сматра да се Станковићева дела не могу анализирати у кључу неостварене прве љубави (в. Панић, 1986: 12). Милорад Најдановић у баба Злати налази кривца за пишево љубавно разочарање јер се она „умешала у Станковићев лични живот” и „осујетила његову једину љубав” због чега је он, на основу личног искуства, дошао до закључка колико патријархални систем може бити окрутан (в. Најдановић 2010: 326). Ослањајући се на ту тврдњу, Најдановић наводи како је то помогло Станковићу да боље разуме своје јунаке, а посебно издваја роман *Газда Младен* у којем је тематизован проблематичан однос баба-унук, где је унук заправо жртва своје бабе⁵²⁷:

Он, који је као дечак упоређивао богато и хучно пировање других, и своје и бабино сиротовање, и при том прижељкивао ‘да смо и ми као сви’, – схватиће, доцније, жељу ефенди-Митиних у *Нечистој крви* да се јагње за Божић закоље на видном месту, како би крв показала да су и они ‘као сви’; и тај исти дечак који је за празник облачио очево прегломазно одело, одлазио у цркву са старијима, правио се озбиљним и одраслим, и у коме баба види и поштује домаћина куће, умеће као писац да се уживи у сличну ситуацију Младена, јунака романа *Газда Младен* (Најдановић, 2010: 336).

Светлана Милашиновић доводи у везу Станковићева дела са Фројдовом психоанализом преко феномена „расцепљености и удвојености”, који су главно обележје Станковићевих јунака:

Неоспорна је самим тим и веза са, у то време веома актуелном, Фројдовом психоанализом која омогућава писцу да отвори вентиле подсвести својих ликова и ту пронађе и обелодани чиниоце душевних криза и раздора. Стога су Станковићеве јунаци углавном расцепљене, удвојене личности захваћене драмом несклада између душе и тела, хтења и могућности, маштања и стварности (Милашиновић, 2015: 72).

Сунчица Стојановић, психолог, у радовима „Елементи стваралаштва Борисава Станковића у психоанализе” (в. Стојановић, 1986) и „Индивидуално-

⁵²⁷ Детаљно у поглављу „*Газда Младен* – прича о заробљеном мушкарцу” и „*Газда Младен* баба Станин(а) ЖРТВА”. светлу Фројдове

психолошка анализа Станковићеве Софке” (в. Стојановић, 2010) Станковићево дело анализира у кључу Фројдове трослојне структуре личности. Рашко Јовановић пише да је у својим делима Станковић „у пуној мери успевао да развије суптилна понирања у скривене пориве људске душе, у тамне сфере свести па и подсвести, дакле, тамо докле његови претходници у српској књижевности готово да нису ни допирали” (в. Јовановић, 2010: 297). Зоран Глушчевић у раду „Психодинамички рад ероса у делима Борисава Станковића” истиче да је ерос покретачка снага Станковићевих јунака, при чему индивидуалне несреће анализира преко односа лично/колективно (в. Глушчевић, 1985). Психоаналитички приступ присутан је и у тумачењу Бојана Чолака који показује како је трагичност јунакиња, а посебно јунака у Станковићевом делу, често утемељена на потреби да се задовоље жеље колектива (в. Чолак, 2013).

Са друге стране, постоје и они проучаваоци Станковићевог дела који нису препознали фројдовске одјеке у њему. Тако Бранка Милојевић-Рато у раду у којем паралелно проучава Станковићево и Прустово дело наводи:

У Прусту има низ магичних директних светиљки; утицај Дарвина, Тена, Фројда, а марочито Бергсона, Рускина, Бодлера и Нервала. Има Монеа, Вагнера и Бетовена, а има и Паскала и Библије. Што се тиче Станковића, богатство ових магичних светиљака недостаје, изузев оних из Библије и народних веровања (в. Миливојевић-Рато, 2010: 234).

Ауторка несумњиво има у виду директни утицај посредством читања. Оправдано је мишљење да Станковић није читао Фројда, али исто тако је јасно да су Фројдово учење омогућава вишелинијско тумачење дела кроз различите феномене:

1. продубљена психологизација јунака;
2. борба ероса и танатоса;
3. култ предака у служби ероса;
4. тема изрођавања;
5. табу (табу-инцест);
6. хомоеротизам;

6. репресија и цензура;
7. халуцинаторно-сновни акт;
8. проблем нелагодности;
9. нарцисоидност;
10. аутоеротизам;
11. хистерија.
12. граница еротског и порнографског.

Продубљена психологизација јунака и унутрашња перспектива посебно долази до изражаја када су у питању женски ликови, јер се нико пре Станковића у српској књижевности није бавио унутрашњом перспективом јунакиња⁵²⁸. Владета Јеротић истиче потребу мирења и уједињавања „жене као љубавнице” и „жене као објекта прегениталне тежње”⁵²⁹ и сва „поремећена” психолошка стања тумачи кроз неуједињеност ових принципа у једној Аними, што је применљиво не само у анализи Станковићеве личности, већ и у анализи његових мушких ликова. Катарина Чачан у раду „Филозофска порука дела Борисава Станковића” наводи да Станковић у свом књижевном делу изражава жељу „да човеково *ја* иде за *целином*, за *друштвеном заједницом*” (в. Чачан, 2010:107). Имајући у виду да већина Станковићевих јунака иде у супротном смеру у односу на колектив и да се својим жељама супротстављају захтевима патријархалне заједнице, закључује се да се многи Станковићеве јунаци са својим интимним жељама, својим страстима и нагонима опиру оном што заједница очекује од њих, чак и онда када привидно пристају на живот „у калупу”, њихов дух остаје немиран. Сексуалност, а неретко и

⁵²⁸ Чињеница је да Борисав Станковић на сцену српске књижевности уводи нови тип јунака који су дубоко психологизирани, што посебно важи за женске ликове – нема пре Софке чулније жене у српској књижевности. Она је нови тип јунакиње, која не само да има свест о пореклу, него поседује и доживљај властите телесности и сексуалности, коју је због своје специфичности неопходно тумачити у фројдовском кључу. Поред тога, заузима положај новог типа приповедача, коју Новица Петковић у студији *Два српска романа, Студије о „Нечистој крви” и „Сеобама”* дефинише као улогу „рефлектора” (в. Петковић, 1988). Софка је заправо призма кроз коју се преламају сва дешавања у роману и све што читалац сазнаје сазнаје из њене перспективе. Детаљно у поглављу „Жена и еротизам код Станковића”.

⁵²⁹ „Ако нису оба лика жене успешно помирена и уједињена у један лик у несвесној Аними мушкарца, неминован је расцеп еротског и сексуалног, нежног и чулног, а исход је дугогодишњи ‘ход по мукама’ мушкарца између импотенције, идеализирања партнера, страха од жене и агресије према њој, до регресије на инцестну фазу психосексуалног развоја, или, у најбољем случају, покушаја сублимације неуспеле љубави” (Јеротић, 2010: 183).

полност Станковићевих јунака, често се негирају под утицајем оног како би требало бити, односно под притисцима друштва, што истовремено значи порицање властитог бића. С тим у вези, веома су значајна тумачења Џудит Батлер, која истиче да „полност не може бити на брзу руку направљена или разграђена, и било би погрешно повезивати ‘конструктивизам’ са слободом субјекта да уобличи своју полност онако како жели”. Ауторка даље наводи да конструктивизам треба да поведе рачуна о подручјима присила са којима се суочава биће које живи и жели:

...а свако такво биће ограничено је нечим што је не само тешко замислити, већ што остаје радикално недоступно мишљењу: у подручју полности, те присиле обухватају корениту немогућност да се друкчије жели, корениту недугорочност друкчијег жељења, одсуство извесних жеља, репетитивну компулзивност других, тајно одбијање неких сексуалних могућности, панику, опсесивно привлачење и сплет сексуалности и бола (в. Батлер, 2001: 126).

Већина Станковићевих дела проблематизује проблем спутаности, ограничења сексуалних слобода и страха од суочавања са властитом природом и жељама. Тема неостварене љубави због статусних разлика опсесивна је тема Станковићевог стваралаштва. Због социјалних прилика и очекивања породице већина његових јунака и јунакиња улази у брак који није инициран осећањем љубави, већ или интересом, или потребом за статусном једнакошћу, због чега остају емоционално недовршени, „рањави и жељни”. Оно што су заиста, њихови нагони и потребе, налази се у домену забрањеног, а тек посредством психоаналитичког осветљавања долази до „децензурицања”⁵³⁰.

Маркиз де Сад, претеча оних који се баве сукобом нагона и културе, наводи да „закони нису начињени за појединца, већ за целину, што их доводи у сталну противуречност са појединачним интересом” (в. Де Сад, 1989: 96) из чега произилази сукоб индивидуалног и колективног интереса. Овим проблемом детаљно се бави Сигмунд Фројд у студији *Нелагођност у култури, из културе у*

⁵³⁰ Дени де Ружмон, пишући о популарисању психоанализе и истовременом обезвређивању појмова *репресије* и *цензуре*, истиче да нагон не зависи од промене мода, нити оне утичу на њега, него се након појаве психоаналитичког учења децензурише „говор о љубавним стварима, размишљања поводом њих или начин њиховог приказивања на екрану” (в. Де Ружмон, 1981: 130).

уметности стављајући у научне оквире оно што је код Де Сада у домену уметности (в. Фројд, 1988). Сублимација сексуалног нагона присутна је како код женских, тако и код мушких ликова у Станковићевом опусу. Фројд поставља јасну границу између мушког и женског принципа када је у питању сублимација сексуалног нагона⁵³¹:

Жене заступају интересе породице и сексуалног живота. Културна делатност постала је све више ствар мушкараца, њима намеће све теже задатке, приморава их да сублимирају нагоне, чему су жене слабо дорасле. Све што утרוши у културне сврхе, он највећим делом одузима од жене и сексуалног живота (Фројд, 1981: 310).

Личности из Станковићевог књижевног опуса робују сексуалним нагонима које пред светом спутавају, те се може говорити о фројдовски конструисаним личностима. Располућеност између „желим” и „морам” често за последицу има сузбијање либидозне енергије, што даље води до психичког конфликта:

Конфликт се изазива ускраћењем, пошто је либидо, лишен свога задовољења, упућен да потражи друге објекте и друге путеве. Услов конфликта је да ти други путеви и објекти изазову негодовање код једног дела личности, тако да се јави једно *вето*, које у први мах онемогућава нови начин задовољења (в. Фројд, 2006: 255).

Софка блокира свој либидо, а услед одсуства објекта сексуалне жеље долази, до *аутоеротизма*⁵³², који се доводи у везу са „халуцинаторно-сневним сексуалним актом (в. Фројд 1973: 113). Наиме, „оно”, односно Софкино удвајање и сексуална имагинација у којој је узима снажан мушкарац, дешава се на граници сна и јаве⁵³³. Именовањем стања Софкиног лудила као „оно”, Станковић успоставља корелације

⁵³¹ Критика Ерика Фрома усмерена Фројду односи се на чињеницу да је љубав посматрао кроз аспект сексуалности, односно сублимацију сексуалног нагона (в. Фром, 1965: 52-53).

⁵³² Детаљно у поглављу „Коштанин антагонизам и Софкин *аутоеротизам*”.

⁵³³ „Ишла је тобож да лежи, спава, а у ствари да што пре остане сама са собом, и да онда, сасвим сама у ноћи, покривена јорганом, настави што јаче грљење и миловање, тонући и губећи се од среће због тих својих снова (Станковић, 1962: 53).

са Фројдовим „ИД”⁵³⁴, које је одређено као део човекове личности ослобођен *суперега*, као дестилата друштва, и *ега*⁵³⁵, који се „управља по принципу реалности”⁵³⁶ (в. Требјешанин, 2006: 22). Станковић и у осталим делима „оно” употребљава како би именовао стања која припадају домену забрањеног, оног што се не сме наглас изговорити, што припада домену колективне цензуре, а које ће бити предмет детаљне анализе у даљем тексту.

Најпознатије Станковићеве лепотице Ташана, а посебно Софка маркиране су нарцизмом. Пројектовање тела, односно *стадијум огледала*, посебно долази до изражаја у односу дете-родитељ, при чему је родитељ модел узор. Пишући о утицајима теорије нарцизма на настајање телесног ега, Џудит Батлер пише:

Ако его настаје из психе пројектовањем тела, ако его и јесте управо та пројекција, услов рефлексивног (погрешног) сазнавања, он је увек телесни его. То пројектовање тела, које Лакан описује као стадијум огледала, изнова исписује Фројдову теорију нарцизма кроз динамику пројектовања и погрешног препознавања (*méconnaissance*) (Батлер, 2001: 101).

Кулминација Софкине нарцисоидности присутна је у сцени њеног удвајања када се одиграва „фантазмагорични” пољубац две Софке на граници јаве и сна. Владета Јеротић објашњава природу Софкине „двогубости” кроз фројдовску парадигму:

Двогубост осећања код Софке могла би да се објасни – ја сад узимам на себе само улогу психијатра – расцепом између онога што смо у психоанализи научили да зовемо еротично и сексуално, или, како то Фројд каже, расцепом између нежног и чулног тока наших осећања. С једне стране, постоји тежња ка сублимацији љубави, еротски однос према објекту који није сексуалан. С друге стране, носимо у себи врло јаку чулну, односно сексуалну компоненту (Јеротић, 2008: 9).

⁵³⁴ „Ја у душевном животу заступа разум и разборитост, а Оно необуздане страсти” (Фројд, 2006: 380).

⁵³⁵ „Фројд тврди да је ‘его најпре и надасве телесни его’, да је потом ‘пројекција површине’ коју можемо описати и као имагинарну морфологију” (Батлер, 2001:29).

⁵³⁶ „Его се налази у незавидном положају с обзиром да мора да уважава и да служи три господара. Пре свега он се мора покоровати законима стварности, затим захтевима *ида* и, најзад, заповестима *суперега*” (в. Требјешанин, 2006: 22).

Иако у *Нечистој крви* Станковић нигде не даје експлицитан приказ сексуалног чина, његове личности су изразито сексуалне. Отуда се аспект еротског у његовом делу јавља као кључни проблем за неприхватање од стране критике и савременика. Сврставање Станковићевог романа *Нечиста крв* у порнографска дела отвара питање дистинкције између еротског и порнографског⁵³⁷. „Није дакле, по среди секс већ еротика, није чулност већ њено јавно признавање, њено појектовање пред нама, које нас изненада изазива да је постанемо свесни, што је иначе предуго одлагано” (Де Ружмон, 1981: 130).

Фројд је у наведеној студији *Нелагођност у култури* поставио темељ физиолошкој психологији. Отуда је његово учење незаобилазно полазиште када се говори о „натурализацији психе”. Са становишта психоанализе интересантно је посматрати Софкину трансформацију и напуштање женског принципа, што се посебно очитује у тренуцима када се директно супротставља оцу говорећи му да она не може и неће да се уда (в. Станковић, 1962: 94), о чему пишу Горана Раичевић и Радослав Ераковић у раду „Феномен кризе идентитета у српском роману 19. и 20. века”: „Софка као лик напустила је ону улогу коју је друштво резервисало за жене (о којима читамо и у Бориним приповеткама) у њеном идентитету дошло је до трансформације женског принципа у мушки, који у главном лику доминира” (Раичевић, Ераковић, 2011: 379).

Трагичну борбу са еротским нагоном у роману воде Марко и Софка, али и остали ликови. Софкина главобоља на крају романа може се тумачити као последица цензурисања љубави и сублимације страсти. Са друге стране, њена трпељивост Томчине агресије се може посматрати у мазохистичком контексту.

Ако онда бол, као што сматра Фројд, има улогу да оцрта тело, то јест ако бол може бити начин који уопште стичемо представу о телу, онда је могуће да забране које установљују род делују тако што натапају тело болом који кулминира пројекцијом површине, то јест полно одређеном морфологијом која је у исти мах компезаторна фантазија и фетишистичка маска (Батлер, 2001: 92).

⁵³⁷ Детаљно у поглављу „Увод”.

Чињеница да не може имати своју снаху Софку, да не може провести ноћ у њеној ложници, води Марка у смрт, што опет у анализи захтева упориште у Фројдовом учењу о борби ероса и танатоса⁵³⁸. С обзиром да његов либидо не долази до објекта ка којем је усмерен, енергија се враћа ка извору и директно га води у деструкцију. Марков лик је експлицитно маркиран сукобом сексуалног нагона и смрти, који је резултат ничег другог до гушења сексуалне енергије⁵³⁹.

Када се Томчина трансформација посматра кроз призму Фројдовога психоаналитичког учења, јасно је да се садизам јавља као рефлекс доминантне фигуре оца. Он се поистовећује са својим ауторитетом⁵⁴⁰ исто као што Софка преузима улогу жене-мученице по угледу на своју мајку⁵⁴¹. Ерос доживљава врхунац трансформације – трансформише се у патњу која кулминира у мазохизам, односно потребу за самоуништењем. На крају романа, Софка се, потпуно разорена, подаје мутавим слугама, страхујући да ће нека њена чукунунука која ће носити њено име, имати исту судбину.

У Станковићевом делу често се проблематизују појаве које су и дан данас, а посебно у његово време у домену табуа – проблем инцеста⁵⁴² и хомосексуалне љубави⁵⁴³. У овом поглављу теми инцеста приступиће се са два аспекта – директни инцест који је присутан у приповеци „Јовча” и драматизацији исте, као и у роману *Нечиста крв* у којем је проблематизован и социолошки инцест, тзв. „инцест другог реда”. Поред тога, анализа ће обухватити и Станковићева дела у којима постоји

⁵³⁸ Иван Чоловић пише да еротологија показује да љубавни занос постаје јачи у контакту са нагоном смрти (в. Чоловић, 1990: 22).

⁵³⁹ Јелена Панић Мараш пише о феномену потискивања сексуалности позивајући се у својим студијама на Фукоа и Фројда. Ауторка наводи да се Фројд и Фуко баве проблемом потискивања и гушења сексуалности, при чему су њихове тврдње опречне. Она даље налази да је „хомогенизација друштва” заједничка мета оба научника (в. Панић-Мараш, 2009:62).

⁵⁴⁰ Реч је о идентификацији, а не о избору објекта. Фројд објашњава да „када се дечак идентификује са оцем, онда жели да буде као отац; а кад га учини објектом свог избора, онда жели да га има, поседује”. У првом случају синовљево Ја се мења по узору на оца, а у другом то није потребно (в. Фројд, 2006: 372). Детаљно у поглављу „Томчина *окнофилија*”.

⁵⁴¹ Детаљно у поглављу „Тодора као огледало у којем се Софка огледа”.

⁵⁴² Детаљно у поглављима „Инцест као вид табуизираних сексуалности у роману *Нечиста крв*” и „Тема инцеста у *Јовчи*”.

⁵⁴³ Детаљно у поглављу „Стојанова другост – страх од сједињавања са женом или хомоеротизам? (*Певци*)”.

наговештај инцестуозности. Фројд, објашњавајући природу Едиповог комплекса, наводи:

...деца реагирају Едиповим ставом често на подстицај родитеља, који се у свом љубавном избору доста често руководе полным разликом, тако да отац више воли кћер, а мати више сина, или ако љубав у браку охладни, сматрају их као замену за љубавни објекат који је изгубио вредност (в. Фројд, 2006: 162).

У Станковићевој приповеци „Тајни болови” могу сенаћи трагови инцеста на релацији мајка-син⁵⁴⁴. С тим у вези, Владимир Панић закључује: „У овој причи очигледно је да је љубав сина према мајци, „слаткој мајчици”, изузетно велика и оптерећена жестоком љубомором инцестуозног карактера” (Панић, 1986: 16). Електрин комплекс испољен је и у односу Кате према Стојану у *Коштани*, а Љиљана Пешикан-Љуштановић примећује елементе инцеста у односу хаџи Томе и Митке према Коштани⁵⁴⁵. Са темом инцеста у роману *Нечиста крв* повезан је култ предака јер Софкини преци ступају у инцестуозне односе, што за последицу има дегенерисаност. У духу модернистичке епохе, у Станковићевом делу „појединац се често приказује као делатно неспособан, односно спутан генетичким наслеђем и личном природом” (в. Поповић 2007: 463), што посебно долази до изражаја на Софкином примеру. Она никада у реалном свету неће пронаћи мушкарца који ће задовољити потребе њеног либида⁵⁴⁶ и ега. У њеном односу са Марком препознају се еротске побуде јер у више ситуација њено тело реагује мимо њене воље. Могло би се рећи да Марко својом појавношћу задовољава потребе њеног тела (либидозни објекат), али својим сталежом, односно сељачким пореклом, супротстављен је

⁵⁴⁴ Детаљно у поглављу „Блудна и грешна мајка у слицици ‘Тајни болови’”.

⁵⁴⁵ „Обојица своју еротску заинтересованост представљају као натчулно дивљење песми и лепоти, али из њиховог односа према Коштани избија страст која се, иако није одиста инцестуозна, по својој непримености и кобној разорности може поредити са инцестуозном страшћу опеваном у песми о ‘пустом Стојану’, који хоће сестру да узме. Прича о чуми која је морила Куманово и потпуном поремећају нормалног животног ритма због инцестуозне љубави брата према сестри: ‘И три дана цркве затворене, три дана чаршија затворена’ – има паралелу у изокренутом и поремећеном времену збивања Станковићеве драме” (Пешикан-Љуштановић, 2008: 449).

Детаљно у поглављу Пробуђена, оживљена и сублимирана сексуалност мушких ликова у *Коштани*”.

⁵⁴⁶ „Ми смо *либидом* назвали она посудања енергије која *ја* упућује објектима својих сексуалних тежњи, а сва друга која произилазе из нагона самоодржања *интересом*, па смо испитујући посудања либида, његова претварања и њихове коначне удесе, могли стећи прва сазнања о механизму душевних сила” (Фројд, 2006: 296).

њеном егу. У једном периоду, од Маркове смрти до доласка ефенди Мите, Томча под њеним утицајима постаје „идеалан” муж. Међутим, чињеница је да је он у Софки могао пре пробудити мајчински инстинкт, него задовољити њене сексуалне нагоне. Поред наведеног, предмет анализе биће и однос Софке и ефенди Мите из перспективе потенцијалних инцестуозних осећања, чиме се оправдавају очеви проређени доласци кући који су евидентно везани за Софкино одрастање. Са аспекта оправданости Фројдове психоаналитичке парадигме битна је и чињеница да се Софка се сећа детаља из свог детињства, што се не уклапа са Фројдовом теоријом о инфантилној амнезији код деце⁵⁴⁷ – рани период детињства припада подсвести и да деца углавном препричавају оно што су чула од других⁵⁴⁸.

У интерпретацији основних поставки Фројдовог психоаналитичког учења, Жарко Требјешанин наводи да су према Фројду три основна извора људске патње:

1. властито тело (пропадљиво, слабо и предодређено за болест, смрт и распадање),
2. спољашњи свет природе (безосећајне и моћне силе универзума чије смо беспомоћне играчке) и
3. други људи (њихова пакост, превртљивост, садизам, непријатељство) (в. Требјешанин, 2005: 75).

Евидентно је да је Станковић у својим делима представио сваки од наведених извора људске патње:

1. тело – „жал за младост” који се повезује и са физичким пропадањем и телесно пропадање које је повезано са душевним патњама⁵⁴⁹;
2. неминовност људске судбине („суђенице ти досудиле”), човекову осуђеност на патњу и бол „човек је само за жал и за муку здаден”;
3. други људи – пресија средине на личност.

Сукоб личних жеља са колективним нормама присутан је у већини Станковићевих приповедака. За приповетку „Покојникова жена”, Милорад

⁵⁴⁷ Фројд наводи да се деца не сећају догађаја из раног детињства, од шесте до осме године (в. Фројд, 1973: 51).

⁵⁴⁸ Када су у питању Софкина сећања на догађаје из детињства, у роману се нигде не наводи да је Софка било коју од успомена из детињства чула од мајке или Магде.

⁵⁴⁹ Детаљно у поглављу „Карактеризација јунакиња путем тела”. Физичке трансформације које долазе као последица тешког живота везују се и за мушке ликове из Станковићевог опуса. Пример за то је газда Младен који нагло стари.

Најдановић каже да је она „фројдовска и пре афирмације психоанализе”, што утемељује у чињеници да је у њој присутна „тешка пресија средине на личност, и ова је толико психички згњечена и сломљена, да би изгледало као да се све ово догађа у неким далеким земљама и у прастарим временима, када су са мртвим мужем сахрањивали и живу жену” (в. Најдановић, 2010: 344). Аница је „одговорна за вршење ритуала и испуњавање немилосних, окамењених, онечовечених одредби друштвеног законика, утемељеног на предрасудама и фикцијама” (в. Солеша, 2019: 295). И тетка Злата поништава своју сексуалност како би одговорила својој друштвеној улози. Код ње све време постоји тежња да се у друштву потврди као мајка, чиме се директно ниподаштава њена сексуалност⁵⁵⁰. Наза, такође удовица, убија своју ћерку и њено нерођено дете како би спречила осуду средине⁵⁵¹.

Ни мушки принцип, као што је већ наведено, није поштеђен друштвеног притиска. Сексуална неоствареност, осуђеност на живот са старијом невољеном женом, робовање друштвеној улози и насилна иницијација за последицу имају дубоки процеп у личности, што се испољава кроз агресију, кроз повлачење, али и кроз севдах и дерт⁵⁵². Неспособни да се пронађу између жеља и стварности, многи Станковићеви јунаци остају емоционално „окрњени”. У овом поглављу посебна пажња посветиће се потенцијалном хомоеротском односу између Јована и Стојана у недовршеном роману *Певци* где се у односу двојице примећује изузетно нежан и романтичан однос, нетипичан за мушку – епску природу.

1. „Оно” код Станковића и „Оно” код Фројда

Фројдове основне поставке концепције личности засноване су на „ЈА” (*Ego*), „НАД-ЈА” (*Суперего*) и „ОНО” (*Id*). Фројд *его* и *оно* одређује на следећи начин: „Ја у душевном животу заступа разум и разборитост, а Оно необуздане страсти” (Фројд, 2006: 380). Узме ли се да јунаци из књижевног опуса Борисава Станковића

⁵⁵⁰ У недовршеном роману *Певци* који представља наставак приповетке „Тетка Злата” Злата је искључиво мајка, а њене женскости нигде нема.

⁵⁵¹ Детаљно у поглављу „Жена и еротизам код Станковића”.

⁵⁵² Детаљно у поглављу „Трагика мушког”.

егзистирају између друштвено прихватљивог и унутрашњег – нагонског, посебно је значајан Id, односно „оно”. Карлос Кастиља дел Пино истиче да је социологија Id-а недовољно позната „иако су антрополошко-културолошка истраживања дала неке једноставне *описе* ових ствари”⁵⁵³ (в. Кастиља дел Пино, 1981: 180). Пишући о естетској, еротској и порнографској функцији књижевног дела, Милан Хлумски га одређује у кључу Фројдове концепције личности, при чему се „идеализирајућа” естетска функција изједначава са „Над-ја”, еротска функција са „ЈА” и порнографска функција са „Оним”. Хлумски објашњава „Оно” на следећи начин: „У фројдовској концепцији ‘Оно’ (Ес) означава унутрашњи и вањски хаос који јединка мора да уочи, организује, систематизује и контролише. ‘Оно’ је такође, у области психоанализе, нешто ван контроле, жеља и порив морају бити задовољени најбржим и најизравнијим путем” (Хлумски, 1981: 356).

Требјешанин, такође, даје објашњење шта у ствари значи *Оно*:

Фројд је у студији *Его и ид* безличном заменицом ‘оно’ или id, означио ону широку и пространу област чија је главна карактеристика ‘да је туђа нашем *ја*’. То је онај прастари, мрачни, ирационални, нашој свести недоступни део личности. То је *оно* ‘нешто’ што нас спопадне мимо наше воље и наспрам кога је наше *ја* немоћно (Требјешанин, 2006: 21).

Циљ овог поглавља јесте сагледавање стања које Станковић именује као „оно”, ослањајући се пре свега на Фројдову концепцију. Станковић, као нико пре њега у српској књижевности, понире у дубину човековог бића, осликавајући притом сложене психолошке процесе. Готово да нема личности у његовом опусу која не робује друштвеном устројству. Расцеп између желим и морам је далеко комплекснији код женских ликова јер свако огршење о патријархалну норму се оштрије кажњавало ако га је починила жена. Исидора Секулић критикује Станковићево еротско атрибуирање жена, посебно оних које су у годинама: „Помамљује се, додуше, та крв, кад неком мушкарцу дође ‘оно његово’, или некој

⁵⁵³ У студији „Сексуалност и власт” Кастиља дел Пино одговара на питање „до које мере се Id изграђује на нормама, тако да задовољење његових нагона безусловно не претпоставља изражавање њихових односа као објеката” (в. Кастиља дел Пино, 1981: 180)

бесној лепотици ‘оно њено’, чега код старијих жена никако нема, а код старијих мушкараца се око тога цело село заврти” (Секулић, 2001: 268).

1.1. „Оно” у *Нечистој крви*⁵⁵⁴

„Оно њено” представља посебно стање Софкиног духа када се њено тело ослобађа свих стега и препушта нагонима и страсти. „Оно њено” не може се раздвојити од култа предака јер се Софкина сексуалност мора посматрати у контексту јаког еротског набоја оних који су живели пре ње. Отуда је „оно њено” обузима за време празника када се према традиционалним веровањима остварује контакт између оностраног и ононостраног, односно света живих и света умрлих. Батај уочава сличности између осећања нелагодности везане за сексуалну активност и осећања нелагодности везане за смрт и мртве, при чему „у оба случаја, ‘слепа сила’ нас чудновато прераста: сваки пут, то што се збива туђе је датом поретку ствари, којем се ова сила сваки пут супротставља” (в. Батај, 1980: 311). Поред празника, „оно њено” је обузима ноћу када је појачано деловање нечастивих сила и отварају се могућности за контакт са оностраним:

Немајући шта да ради, а не смејући да се креће, седела је горе у соби и као обично била је раскомоћена. Чак и више него обично, јер је било тада, више него икада, обузело **оно ‘њено’**. Али као никада дотада, одједном поче осећати како је почиње за срце да хвата неизмерно дубока, из тамне даљине са слутњом таква тешка туга, јад и уплахиреност: чиме ће се све ово свршити?! Да неће, а сигурно ће, сигурно – смрћу?! И онда: чему и нашта све ово? (Станковић, 1962: 54).

„Оно њено” везано је за осећање страха, досаду, али и јад и тугу који су у знаку неизвесности и лоше слутње да будућност неће донети ништа добро чиме се изнова потенцира на Софкиној интуитивности. Показаће се да је и њена слутња о смрти основана јер ће Марко умрети. Поред Марка, до краја романа умреће и она, Софка ефенди Митина, а родиће се нова Софка – очајница. Њену духовну смрт прати

⁵⁵⁴ Ово поглавље представља проширено поглавље „Оно у *Нечистој крви* и оно код Фројда” из мастер рада *Еротски елементи у роману „Нечиста крв” Борисава Станковића*.

телесно умирање⁵⁵⁵. Станковић је Софки дао улогу свевидеће, јер се све њене и слутње и страхови остварују и у домену стварности⁵⁵⁶. То даје за право да се говори о два нивоа романа – имагинарном (простор снова, халуцинација, страхова, слутњи) и стварном (реалне животне ситуације у које су ликови смештени). „Оно њено” је заправо аутопројекција и имагинарна представа у којој Софка у простору сневног остварује телесни контакт са другом Софком⁵⁵⁷. Друга Софка је имагинарни објекат, односно објекат ка којем Софка усмерава сублимирану сексуалну енергију⁵⁵⁸:

Онда би почела да иде не знајући зашта и чисто да се вуче као болесна... док, а то одједном, изненада, сву је не обузме оно ‘њено’: снага јој у часу затрепери и сва се испуни миљем. Осети како почиње сва да се топи од неке сладости. Чак јој и уста слатка. Сваки час их облизује. Од бескрајне чежње за нечим осећа да би јаукала. 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 скут, и знајући за Софкине најтајније, најслађе и најлуђе жеље, чежње, страсти, грли је тако силно да Софка кроз сан осећа како јој месо, оно ситно по куковима и бедрима, чисто пуца. Ујутру налазила би се далеко од материне постеље и са загрљеним јастуком а сва ознојена (Станковић, 1962: 52).

Сутрадан, после екстатичног стања, Софка осећа кривицу и немир због чега бежи од мајке. Она има свест да чини нешто нешто недозвољено. Кроз „оно њено” долази до изражаја нагонско, анималистичко, при чему нема суптилности додирани нити је изражена Софкина потреба за нежношћу. Наглашавањем прилога „дубоко”

⁵⁵⁵ Детаљно у поглављу „Тело у роману *Нечиста крв*”.

⁵⁵⁶ Бранко Лазаревић напомиње да је она „најизграђенији тип његове жене” (Лазаревић, 1963: 240) захваљујући положају који заузима у односу на друге ликове и у односу на догађаје у роману.

⁵⁵⁷ Детаљно у поглављу „Коштанин антагонизам и Софкин *аутоеротизам*”.

⁵⁵⁸ Фројд сублимацију објашњава на следећи начин:

„Известан начин модификовања циља и промене објекта, при чему долази у обзир наше социјално вредновање називамо сублимацијом” (Фројд, 2006: 392).

потенцира се на Софкиној празнини, односно потребом за испуњеношћу. С друге стране, прилог „дубоко” обједињује силовитост узимања и снагу мушкости, што Софки у стварном свету недостаје.

„Оно” у роману није везано искључиво за именовање „оног њеног”. Наиме, док се припрема, Софка покренута песмом⁵⁵⁹ осећа како наступа и долази *оно* – долазак младожењиних гостију, који ће је загледати не би ли видели колико је она срећна. То за њу представља додатни притисак, због чега тражи од Магде да јој донесе ракију како би ублажила своје муке:

Магда се брзо врати и донесе. Али да се не би познало, нити ико могао да помисли да је то ракија, насула је у тестиче од воде, у чије грло, да би што више изгледало да је вода, била је утурила лишће. Софка натеже тестиче. Са набраним обрвама, мрдајући устима, стресе се од ракије која ју је пекла; али, решена, са поуздањем, поче пити и осећати како је по грудима пали, жеже.

И гле, како јој одмах би другачије, као некако лакше. 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 натеже тестиче и опет се не покаја, јер још јаче осети снаге и врелине. Кроз ноздрве јој допире ноћни хладан ваздух. Башта поче да јој се нија, ноћ све лепша, одређенија, као и она свирка, песма:

Хаџи-Гајка, мори, хаџи-Гајка девојку удава.

Ем је дава, мори, ем је дава, ем је не удава!

И Софка осети да већ наступа и долази **оно**, када ни она више не може остати овде, овако мирна и усамљена. И стога, све више пијући ракију, поче се спремати и за то. Једино што јој глава заносила и очи јој гореле. А то, мислила је, све је због страха. Бојала се, када већ почну младожењини гости долазити а она ће морати да иде тамо и дочекује их, па пошто ће је сви весело, раздрагано гледати, ишчекујући да виде каква је она, те, ако је и она весела, срећна, да се и они још више веселе, више пију, певају; бојала се да она тада баш не поклекне, не покаже се довољно срећна, весела (Станковић, 2008: 118-119).

⁵⁵⁹ Детаљно у поглављу „Игра и песма као део свадбеног ритуала у роману *Нечиста крв*”.

Его идеал⁵⁶⁰, односно тежња да оствари све оно што се од ње очекује, покреће Софку. Са друге стране, налази се њен страх да би могла изневерити очекивања. Софка не само да има свест о властитом положају, него је додатно оптерећена жељом да свету покаже да је то оно што она жели. Иако је жртва, она жели да се уздигне. Њена борба са „задатком” посебно долази до изражаја за време венчања у цркви. Док покушава да задржи Томчину ознојану руку⁵⁶¹ у својој, Софка посматра свекра и очима га моли да убрза службу. Он страхује да је „оно”, што за њега значи Софкино премишљање и одустајање од свадбе, односно срамоту за њега и његову породицу:

Али Софка му мимиком одрече да није то, чега се боји, већ показа своје раме и испружену руку. Он, сав срећан, што није оно, досети се. И Софки он дође тако драг и мио што познаде да ју је разумео, јер виде како он брзо позва црквењака и шану му нешто (Станковић, 1962: 144).

„Оно” је везано за осећај страха и за Марков комплекс ниже вредности због сељачког порекла. Комплекс и страх да не изгуби снаху из хаџијске куће свеprisутни су у Марковој подсвести, а за време венчања, током обреда прелаза, када је иницијација доведена у питање још у лиминалној фази, осећај несигурности кулминира. Када након завршене црквене церемоније Софка сиђе у „доњи крај”, Марко од Стане тражи да му донесе „оно” – сав новац који поседује како би даровао снаху:

Па се окрену и викну жени:

– Иди, мори!

– Шта?

– Иди и донеси „оно”!

⁵⁶⁰ „Его-идеал је савршена слика о себи са којом се его упоређује и коју тежи да достигне. То је, под родитељским утицајем настао, споља наметнути идеал који му прописује какав его, заправо, мора да буде” (Требјешанин, 2006: 23).

⁵⁶¹ Тихомир Ђорђевић пише о обичају састављања руку младенаца који има значење предавања младе младожењи или долажењу под његову власт, али исто тако овај чин представља „знак вере коју две особе дају једна другој” (в. Ђорђевић, 1931: 7).

И показа јој главом на кућу, на мало сопче у коме су закључани у ковчегу ћемери са новцем (Станковић, 1962: 146).

Има нечег претераног у овог даривању које је симболички много комплексније него што се у први мах чини. „Оно” је у овом случају материјализовано и представља свадбени дар који истовремено представља и све Марково богатство. Питање богатства и социјалног статуса, поред проблема „нечисте крви” и сукоба са патријархалном средином, кључно је питање у роману. Припадност одређеној социјалној групи, као и породично богатство, одлучују о судбини јунака.

„Оно” се помиње и када се свадба заврши. Након што гости оду Софка мисли да је дошло „оно”:

Опет поче свирка. Истина, уморна, упињући се, али опет са хуком и топло. Опет поче кроз ноћ да трепери грнета. А ту свирку, хуку, он, Марко, као да је једва чекао. Јер, на изненађење Софкино, не врати се овамо к њој, него оде право, ка прозору собном. И тамо, спроћу ње, у куту, где је био потпун мрак, чисто се скљока. Софка претрну, јер виде да је већ дошло **оно**: да ће јој сигурно сад исповедити љубав своју. Зато је тамо у кут пао, да је у мраку, да се не би видео какав изгледа, када јој почне о томе говорити, а зато и тражи да сада свирачи свирају, да од њине хуке и ларме ашчика и свекрва не би чуле његову исповест (Станковић, 1962: 161).

„Оно” је у овом случају именитељ за Маркову страст коју Софка назива љубављу. Она слуги да би се то могло десити, али није очекивала да ће то бити тада, односно она још увек није спремна за оно што следи. Слутња је везана и за доживљај мрака јер се Марко све време док се исповеда Софки скрива у мраку. Софка се подједнако боји признања страсти колико и мрака. Марково признање није везано за осећање љубави, него за осећај неживљености и спутане страсти. Ожењен веома млад старијом женом, Марко је био приморан да спутава своје страсти све док му син није привидно стасао за женидбу. Марково признање прекида ашчика која улази у собу. Тиме он не успева да се ослободи оног што га мучи и одређује као човека, а што ће га одвести у смрт. Данима после Марковог одласка Софка не може да заборави „оно” што се десило пред вратима њене собе:

И само да није било још и **оно** свекрово, **оно** оне ноћи, а, после тога, ово његово никако невраћање кући нити јављање о себи, можда би било сасвим добро. Али се и то свекрово поче као заборављати. Софка га поче у себи извињавати. Пијан био и, можда, свекрва и ашчика нису умеле како треба да му објасне, и зато он није давао да она са младожењом оде у своју собу, а не што је он сам хтео нешто (Станковић, 1962: 168).

У наведеном цитату „оно” се понавља више пута, а атрибуира му се и припадност Марку. „Оно” Софкино („оно њено”) замењено је са „то свекрово. Укућанима не пада толико тешко Марково одсуство колико „оно” што се догодило пре него што је изашао из куће. Чињеница да је хтео да проведе ноћ са Софком временом се неутрализује, а Софка, свесна да је то једини начин да настави даље, тражи друге разлоге којима би оправдала Марково понашање, стављајући притом његову страст у други план. Вест о Марковој смрти затиче их неспремне. Према традиционалном веровању, млада не би смела да види умрлог због будућих потомака. Софка посматра понашање Маркових сељака и увиђа колико је покојник био значајан за њих. Они су без њега „обезглављени”, као сирочићи. Сабластан ноћни приказ изазива у Софки осећај да све то није „оно”, да Марко није мртав и да та кућа и они сами не припадају стварном свету, него су удаљени од њега:

И када, дубоко у ноћ, изиђе месец и његова бела коса светлости, испресецана црним ивицама околних зидова, поче да испуњава кућу и саму светлост са огњишта да упија у себе, Софки се, не поче да чини, него је већ као уистину осећала, како све то није **оно**, у ствари. Он, Марко, није мртав, ова кућа није у вароши, међу светом, него као негде далеко, на неком жутом песку, усред неке пустиње и све се то спаја у једно, и све, као нешто живо, заједно са месечином иде, креће се (Станковић, 1962: 172).

Софку снажна имагинација одваја од стварности и преводи је у просторе оностраног. Софка осећа да „све то није оно”, при чему је „оно” узрочник Софкине овоземаљске несреће. Последњи пут у роману „оно” се јавља као именитељ нагомиланог, сировог богатства повезаног са свадбеним даровима које Марко даје Софки када дође у његову кућу. „Оно” је у оба случаја материјализовано:

Тада она, поред голе земље, сниских таваница и оне кујне са оноликом широком бацом над огњиштем, због које човек никад ноћу није смео ту да уђе, јер се кроз њу видело небо, она поче осећати и **оно** друго: **оно** силно, нагомилано сирово богатство по подрумима, шталама и набијеним амбарима (Станковић, 1962: 176).

Богатство Маркове куће скривено је по подрумима, амбарима, у шталама, док кућа споља изгледа сиромашно.

Сваки пут када се „оно” помиње у роману, њиме је именовано нешто о чему се не говори, а што управља индивидуом и одређује је, било да је реч о Софкиној наглашеној страсти услед које долази до удвајања, Томчиној неспремности за иницијацију и преузимање улоге младожење и мужа, Марковом сировом богатству, новцу којим кити снаху и скривеном богатству, или његовој жељи да проведе ноћ у снахиној ложници уместо сина. Два пута у роману „оно” је материјализовано и означава Марков новац – скривено богатство и свадбени дар. У оба случаја његова симболика је дубља јер се доводи у везу са Марком, односно његовим односом према новој снахи. Марко поседује новац, али не и име. Тај новац ће му бити довољан да купи име од ефенди Мите⁵⁶² који је спреман на све, па и да жртвује ћерку, само да поврати новац. Са друге стране, док дарује Софку, Марко разоткрива своје намере и снагу својих страсти. Дајући Софки све што има, он показује да његова снаха није било ко и да је таква каква јесте изузетна. Као што су Маркови нагони потиснути и скривени, тако је и новац скривен у кући без крова са набијеном кровом.

„Оно” у роману *Нечиста крв* означава оно што се не може или не сме изговорити наглас и оно што је потиснуто дубоко у човеку, што одговара Фројдовом објашњењу Ида. Посматрано са аспекта јунака романа који се доводе у везу са „оним”, „оно” је оно што они заправо јесу. Софка јесте њена сексуалност. Томча

⁵⁶² Бојан Чолак поставља оправдано питање шта Марко заправо купује и долази до следећег закључка:

„Марко, заправо, купује Трифуна кога су се плашили сви подједнако, и Срби, и Арнаути, и Турци; Трифуна који је представљао симбол моћи, власти, угледа; Трифуна после чије смрти је и даље живео страх од њега и његовог имена. Маркова жеља јесте настављање хаџи Трифунове лозе, односно укореењавање, прецизније, калемљење свог изданка на њу” (Чолак, 2013: 185).

јесте његова мушка незрелост и неспремност да преузме улогу главе породице. Марко јесте сирово богатство иза којег се крије јака еротска пожуда.

1.2 Њена појава у приповеци „Вечити пољубац” – *ОНО*

Није Софка једина Станковићева јунакиња којој долази „оно њено” и обузима је, одвајајући је притом од стварности. Њен мушки пандан је главни јунак приповетке „Вечити пољубац”, објављене 1907. године. Простор халуцинаторно-сновног, у који је смештена радња, доводи до тога да се на трен читалац губи на међи између стварног, постојећег и сањаног, оностраног⁵⁶³. Доминантне представе мрака, јаких мириса, прошлости и тишине, повезане су са осећањем страха и терета. Са друге стране не постоји било шта што би могло отклонити тај осећај немира који га мучи јер је свестан да се налази у простору који више није његов. Тако је све док се не појави она. Опис куће и односа према кући изненада су замењени њеном појавом. Она није именована. Она је као Софкино „оно њено”. Међу њима постоји велика блискост. Долази му као да је све време била уз њега. Њено присуство га чуди, а опет поглед на њу га заноси⁵⁶⁴.

Неуобичајен је однос жене из сна са човеком који припада реалном свету.

Да ли га то она чека или му се она враћа?

Ко бира време када ће му доћи? Она или он?

Ако је она, откуда долази та чежња за њим?

Она се јавља као одјек прошлости која лежи умрла у њему, али никада није закопана. Као таква стално васкрсава и позива га себи. Ти тренуци сна једном у години, у две или три, у ствари представљају једино време живота, а сви остали

⁵⁶³ Читалац се полако уводи у сверу имагинарног, у причу о сну, при чему се неретко прелазе границе стварног, постојећег и сањаног, оностраног. У контексту оправданости Фројдовога учења мора се истаћи да је простору сна Фројд у својим учењима посветио доста пажње.

⁵⁶⁴ „А уста јој, што је ето опет дошао, у мили осмех упола отворена и тамна, а плаве јој очи уморне и оперважене белим, али помало подбухлим образима, ваљда услед дугог чекања и чежње за њим” (Станковић, 2008: 470).

дани сваодневнице заправо представљају уобичајену рутину. То су заправо једини тренуци у којима он изражава тескобу свог живота и изговара да му је тешко⁵⁶⁵

Попут Миткета, јунак ове приповетке изгубио је контролу над властитим животом. Њиме је овладала туга, неизлечива и једино у сну изрецива туга. Читав живот му се своди на задовољавање телесних потреба, а основно задовољство налази у храни и пићу.

Када је у питању жена, стиче се утисак потпуне и доживотне посвећености због чега би је могли довести у везу са Пенелопом. Али за разлику од Одисеја који води стварне ратове, онај кога она чека води животни рат са свакодневницом. Њена појава оживљава ерос и оно животно, нагонско у њему. Описом лепоте која је приказана кроз поједине делове њеног тела, заправо се приказује његово еротско буђење. Важно је напоменути да у овој приповеци еротско никако не треба доводити у везу са сексуалним. То је заправо буђење његових чула, односно свега оног што га чини живим. Први описи њеног изгледа везани су за уста. Имајући у виду наслов приповетке, долази се до закључка да уста имају посебну симболику јер представљају пут којим се жена из сна упија у њега или с друге стране он у њу. Уста су пут којим се он спаја са оним другим, са њом. И као што се Софка уноси у себе, тако се и она уноси у њега. Срећна што му је без ње тешко, она га додирује. Тај додир њега узноси. И док га додирује својим дланом, он осећа врелину њеног додира:

И да би га јаче, боље загрлила, држи му потиљак својом ручицом. Он осећа врелину њеног длана и притисак меких прстију по коси. Привлачи га к себи, уноси му главу у своја недра, а сва се она уноси у њ. Он почиње да осећа мирис њене косе. Онај мирис за који се целог живота надао да ће га, љубећи, осетити. Са врелих јој јагодица, образа и сасвим голог врата почиње да га потреса она врелина љубљена тела (Станковић, 2008: 470).

⁵⁶⁵ „А у томе ‘тешко ми је’ осећа како јој све казује, откада се са њоме растао, одавде отишао: цео живот, све наде, љубав, по који постигнут циљ, добивени положај, доцније разочарање, засићеност, отупелост; све сведено на јело и пиће; онда лечење, мучење самога себе да би се могло још да једе, још да живи; за све време да је у њему једнако, увек, свуда, ма где био, ма шта радио, ма шта му се десило, добро, зло, њему је једнако, једнако, било тешко и да је зато што му је толико тешко, ето, на крају крајева опет дошао овамо, код ње” (Станковић, 2008: 470).

Реч која доминира у овом опису је реч „врелина”. Врелина замењује некадашњу животну тежину. У њему се буде нагони, страсти и еротски пориви које изазивају познат му додир и мирис. Та врелина га потреса и изазива прекид једноличне свакодневнице. Он се кроз контакт са њом изнова рађа. Опчињен њоме, диви јој се због посвећености, брижљивости и љубави коју му даје. Истовремено, она је и мајка, и сестра и пријатељ, али најпре жена-љубавница, жена која га привлачи себи. Она га истовремено враћа њему самом, односно оном што је некад био.

На крају приповетке њихови сусрети именују се као „оно”:

Никако не би смео очи да затвори а да не би одмах било **оно**. Њена уста и тај пољубац, и одмах још јаче, двогубо, да му снага и душа дрхте и миришу. У ушима једнако би му зујали, одавна заборављени напеви. У устима неке речи, чак и стихови; док на послетку, једва једном не би све то ишчезло и он се смирио (Станковић, 2008: 473).

Њена појава – „оно” доводи до дестабилизације успостављене равнотеже, јер је њена природа амбивалентна. До краја остаје нејасно да ли је „оно” добро или има демонске обресе. Тиме што се потенцира да се плаши („не би смео”) да затвори очи наслућује се негативан однос према њеној појави. Имагинарни обреси дате ситуације и халуцинаторни доживљај телесног ужитка пројекција су младалачке неостварености.

1.3 Оно друго – оно његово/оно њихово (*Певци*)

На почетку романа *Певци*, док се приказује Јован из перспективе садашњости, потенцира се на томе да он више није оно што је некад био, да више нема „**оног његовог** јаког руменила, а од њега као трагови по лицу остале му зракасте као испрекидани кончићи црвене жилице” (в. Станковић, 2003: 12). Већ у првим описима постављају се две приповедне перспективе – време садашње и време

прошло, које су повезане преко *оног његовог*, а то је певање⁵⁶⁶, које представља централни мотив романа и повезује петорицу пријатеља, исто као и мајсторски занат који их је спојио. *Оно његово* именује Јованов немир – он пије, троши новац на Циганке и „белосветске”, свађа се са женом, инати се. У приказу Јовановог бесциљног лутања, Станковић је дао онтологију *оног* у свом делу, где се истиче да *оно* увек трепти и гори, да у свакодневном животу није у реду да се показује, али се по ноћи и у пијанству, када је присутна инверзија стварности, активира:

И заиста он би одлазио. Одлазио је. Ишао, да и даље продужи да тако иде, лута. Не што је пијан, што му се пије, већ као да га је било жао да се растави **с оним** што је у њега увек трептало, горело, а које услед ноћашњег пића сасвим се разбуктало и које у редовним приликама, свакидашњици, није у реду да се испољава, показује, а које опет сада на рачун ноћашњице, пића, може он слободно, до воље да од себе пушта, заноси се за њим, мисли о томе, говори, сећа се... (Станковић, 2003: 15).

Тада Јован не би одлазио у кафану, већ код Софке, удовице свог побратима којој је он био ручни девер. Он са радошћу одлази код ње, при чему се наглашава да је и то његова кућа. Софка и њихова кућа за Јована представљају везу са покојним Стојаном. По њега долази жена да га врати кући, након чега наступају тренуци мира и осамљености када се заборавља „оно његово”:

После тога, ако је зима нема где да излази, већ ту, код куће мора да ради, по два-три дана не би се виђао. Ни са ким се не састајао. Нити у кући са сином, женом говорио. Чак би сам ручавао, вечерао. Једино децу, унучиће што би трпео око себе. И то би трајало док се не би заборавило **оно његово**. А ако је то лети, онда би одмах одлазио на своје њивче, бостан да тамо ради, надгледа, чува. И тада, себи као за казну, испаштање, по две и више недеља не би долазио овамо, у варош, као бојећи се да се опет не би с ким нашао, запио. И тамо остајао би док не би **то његово** пиће, освањивање, лудовање, сасвим као прошло, заборавило се и он ушао опет у онај пређашњи, свакидашњи живот (Станковић, 2003: 17).

⁵⁶⁶ „Сео би под велики дуд на траву, бацио фес, раскопчао се и почео онда **оно своје**: да тихо, отегнуто, за себе пева” (Станковић, 2003: 13).

То његово смењује се са „нормалним”, „пређашњим, свакидашњим” животом и представља његову антитезу – миран живот замењује се лудовањем и пићем, којима се препушта услед личних немира. У данима привидне равнотеже, Јован сам брине о домаћинству и ништа не препушта сину⁵⁶⁷. Дани свињокоља уносе немир у Јованову кућу јер жена зна да ће за он у једном тренутку посао и спремање напустити и почети да пије са пријатељима, а тада ће наступити *оно њихово*:

Па да после, чак и кад снег падне, све побели, смрзне се, они нађу се и тамо у казаницама, где пеку ракије, у побелењим колијама од пепела, с умастеним појасевима од пастрме, ту, у чађи, диму, готово затрпани снегом, испред силног мириса пресне ракије, куване комине, нудећи се продужавају и терају **оно своје, њихово** (Станковић, 2003: 19).

На почетку другог поглавља Станковић објашњава то њихово којим завршава прво поглавље:

Њихово: како, кад се виде оне рупе на врбама, тополама и брезама по Оцинци, да су то рупе све од њиних куршума. Сведоци. Да се зна кад су се у оно време ту скупљали. Скупе се да шенлук чине, а ни паша, кајмакам, а некмоли владика да им је штогод могао. Истина, било је турско, али је требало само њих видети, погледати, па да се одмах види шта су они и какви. И још кад би им он, Стојан запевао. Не била то песма, глас, већ нешто велико, сило, а опет топло, меко (Станковић, 2003: 19).

Пијанство и севдах, који су пре свега у знаку младости и пријатељства, именовани су као *оно њихово*. Иако роман тематизује пријатељство пет младића, посебна пажња посвећена је односу Јована и Стојана. Стојанов долазак прекида монотонију Јовановог живота. Иако је тежио да дође нови шегрт који ће бити млађи од њега и који ће га заменити, Јован за њега постаје много више:

Чак није било ни **оно** што је Јован једва чекао, на шта је са задовољством мислио, да доведу новог шегрта, те он да постане старији, па онда новом шегрту, млађем

⁵⁶⁷ Јованов однос према сину заправо је пројекција односа који је његов отац имао према њему. Због тога син има ближи однос са мајком и заштитнички се поставља према њој.

од себе, он да враћа све оне муке, батине, псовке што је примао од осталих, старијих од њега, док је он био најмлађи. Али није било (Станковић, 2003: 24).

Главни мотив романа, по којем је роман и добио назив, јесте певање. Стојанова песма која га истовремено повезује са остатком света и дистанцира га од њега у роману је именована као *оно његово*:

Доста је било да једном почне, заборави се, и онда није требало нуткање, храбрења. Тада настаје **оно његово** нештедимце, као руком да црпе, изношење гласа, извијање, гр'отање. Пева, и то онако широко, из дна срца, с раздраганошћу која их све обухвата и чини да песма, оне речи, чудно иду, продиру у њих и као да код сваког буде неки особити, његов, некад доживљен догађај, успаван спомен, осећај (Станковић, 2003: 63).

Оно његово преноси се и на друге. Наиме, Стојан кроз песму изражава све оно што суштински јесте. Песма постаје механизам за каналисање потиснутих емоција, али истовремено она покреће све спутавано у онима који је слушају. Када увиди да му његова песма постаје претња и да посредством ње још више долази до изражаја његова „другост”⁵⁶⁸, Стојан се одлучује да пева црквене песме у које „уноси” *оно своје*: „И зато је све више, радије певао црквене песме, псалме које је код владике учио. Њих је радо певао зато што је у њих уносио **оно** од свог што се стидео да каже у овим, световним песмама” (Станковић, 2003: 68). Стојанова песма која се може тумачити као снага потиснутог ероса, али и као обележје болести⁵⁶⁹, добија у роману *Певци* онај значај коју у *Нечистој крви* има крв, а у *Коштани* време. Песма постаје суштина – *оно* и када нестане песме, нестаје и живота. У контексту еротизма, песма има ослобађајућу функцију што долази до изражаја у приказу једне од вечери код газде када се ослобађање жена и њихова заводљивост означавају као *оно*:

И онда сад настаје **оно** задихано, свесрдно, раздрагано разговарање, песма, шала, смех. Женско се слободно креће. Не либи се, не устеже се, већ слободно иде,

⁵⁶⁸ Детаљно о Стојановој „другости” у поглављу „Стојанова другост – страх од сједињавања са женом или хомоеротизам? (*Певци*)”.

⁵⁶⁹ Детаљно о Стојановој песми у поглављу „Стојанова песма – симбол ЕРОСА или знак БОЛЕСТИ? (*Певци*)”.

сагиба се, пружа, без стида и бојазни да ће им се можда показати, јече 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, 2003: 63).

У овом приказу се посебно наглашава дистанцираност и издвојеност од света као да се ради о каквом „обасјаном и ограђеном” замку у којем су сви обавијени магијом Стојанове песме. Песма постаје магија која „продире” и подсећа да ипак постоји *оно* што стоји дубоко потиснуто и само чека тренутак да „изађе” на површину.

Оним је именован и понос Стојанове мајке док иде на вечеру код газде – она свраћа да каже комшијама „лаку ноћ”, а то ради јер зна да ће је питати где иде, а она ће „да почне **оно**: како мајстор Стојанов прави вечеру, па ето поручио, мора да је и она, као увек, тамо, кад он прави вечеру” (в. Станковић, 2003: 50). Након женидбе са Софком Стојан постаје имућан и све *то* и кућа, и намештај и жена је његово – он постаје прави домаћин:

И као да је све **то** било, свршило се, као да је сада **то**: он се венчао, Софка његова, она двори, дочекује – Стојан, раздраган, заборави се, на изненађење, без нуткања као домаћин први отпоче весеље, запева:

Играли се врани коњи... (Станковић, 2003: 78).

У овом примеру, заменицом *то* означава се материјална стабилност коју Стојан остварује, а то је оно што је представљало бригу Стојановој мајци. На почетку шестог поглавља Станковић наводи да настаде *оно* чему је Стојанова мајка тежила – кућа им постаје права домаћинска, што за мајку значи да је Стојанов статус у друштву потврђен: „И тако, једва једном и **то** би, настаде. **Оно** што је његова мајка тако дуго чекала, стрепила, плакала, молила Бога и од уста одвајала, штедела, напослетку испуни се” (Станковић, 2003: 79).

На основу свега наведеног, закључује се да *оно* и у роману *Певци* представља обележје оног суштинског у човеку – страсти, немира, порока, скривених жеља и потиснутих осећања. *Оно* се налази изван дискурса „нормалности” због чега има

обележје другости – супротности од оног како треба, због чега се испољава у тренуцима посебног душевног стањам које се опет везује за инверзију свакодневног (празник, ноћ, весеље итд.).

1.4 *Оно* у осталим Станковићевим делима

Оно, којим се именују најскривеније човекове жеље, необуздане страсти и неизрецива стања духа, још у најранијој фази стваралаштва Станковићу служи као означитељ посебних стања психе и ситуација о којима се не говори.

У приповеци „Прва суза” „оно” означава песму која покреће стање делиријума у које Димитрија запада пре Тодиног одласка⁵⁷⁰:

И кад он, Димитрија, чу Тодино силно јецање, плач свију жена па чак кијање попино, њему се нешто смрче, уста га засврбеше и погнув главу, одбацујући од себе рукама нешто, побеже чак иза куће, само да не слуша **оно**:

‘–Да ли те је жалба...’ – које се тако тужно, и отегнуто разлегаше у ово свануће (Станковић, 2008: 209).

Димитријино чешање израз је осећања човека који због менталних ограничења не успева да препозна осећања, а још теже да их контролише. Свраб се постепено интензивира док не прерасте у хистерично самоповређивање до крви, а све је то покренуто песмом и Тодиним плакањем. Димитрија се скрива од осталих, повлачи се, само да не слуша „оно”, али од тога не може побећи.

Оно у приповеци „Чок” именује Младенов инат и пркос који ће му променити судбину: „Па онда **оно његово** вечито упињање и пркос. И то све због тога што је мислио да она што је богата, из боље куће него он, зато није понизна. послушна према њему као остале девојке према онима које волу” (Станковић, 2008: 413).

У основи Младеновог понашања налази се сталешки комплекс, јер је Ката богатија од њега и долази из боље куће⁵⁷¹. Код Младена се јавља потреба да се

⁵⁷⁰ Детаљно у поглављу „Димитријина дегенеративност као судбина”.

покаже да је другачији, да и он припада том свету који је у његовој глави истовремено идеализован и недостижан: „Па онда **оно његово** вечито упињање, инат, да је бољи, није као остали, и то све због ње, упропастило га је” (Станковић, 2008: 414). Након братовљеве смрти, Младен напушта мајку и одлази у Србију на печалбу. Годинама се не враћа, а и када се врати после пет година, враћа се неизмењен:

Увек исти, бесан, горд, као једнако одржавајући **о н о**, што је некад био. И Ката би жалећи га али са неком као завишћу мислила на то његово упорно, вечито одржавање **о н о г а**. Као да је то Бог зна шта, тако драгоцен, да вреди да се човек толико око тога... А није, то је само да се после човек стиди. Да зна само како то није ништа. Та ево она, толико година, зна, искусила је како је то све било. Али при том би је увек као неки млаз почео да хвата, да се пење и срце јој пуни.

–Де, де... – хватала би се она тада одмах за чело, престајала о томе да мисли да би је што пре тај млаз оставио, прешао (Станковић, 2008: 414).

„Оно”, Младеново непроменљиво стање, у служби је маске, при чему је „оно” заправо то што припада домену жеље, а не реалности. Након поновног сусрета са Младеном „све јој излази. Све **оно**” (в. Станковић, 2008: 416). У ноћи испуњеној немиром, Младен пева и пуца из пушке. Његово занесено певање⁵⁷² у Кати изазива бес јер зна да се он тако понаша њој у инат⁵⁷³. Када види да се Младен пење уз зид, она се скрива. Сећање на тај догађај доводе је до спознаје да је цео њен живот лаж. Највише од свега повређује је што је он и даље исти, што се не мења. Она му преко Ташане поручује да се жени, чиме му ставља до знања да га је волела и да јој је стало, због чега је срећан. Тада се последњи пут у приповеци помиње **оно**: „Јер **оно**: ‘Нека се жени! зашто, тако, нежењен на грудима ми лежи...’ Како му је слатко падало што је дознао да је увек на њеним грудима лежао” (Станковић, 2008: 418).

⁵⁷¹ Детаљно у поглављу „Проблем мушког ината у приповеткама ‘У виноградима’ и ‘Чок’”.

⁵⁷² „Он је певао бесно, занесено, некако одвојено, као да њу никад није видео, као да она не постоји, мисли о њој... а још мање да је она ту, до његове куће” (Станковић, 2008: 417).

⁵⁷³ „И од беса што он толико њу, за инат њој оволико бесни, весели се, очајно је била дигла руке више главе и наслоњена, с месечином у лице, она је као премирала, осећала како месечина, њени зраци продиру у прса, лице и као да је растапају” (Станковић, 2008: 417).

У приповеци „У ноћи”, док осликава стање Цветине борбе са телом, Станковић Цветин нагон означава као *оно*: „И, не могући да издржи више, бесно, махнито љубљаше и угризаше прса, гојне мишице на руци, гурајући песницу у уста, као да би спречила **оно** што из ње избијаше и сву је обузимаше” (Станковић, 2008: 226-227). *Оно* управља Цветом иако се она бори против тога што је обузима – она се самоповређује, али и моли, безуспешно покушавајући да нађе мир.

Да је „оно” у домену табуа и да означава оно о чему се не може јавно говорити, потврђују и приповетке „Баба Стана” и „Наза”. Баба Станин лик одређен је „оним њеним” – побацивањем и убијањем детета и „вучењем код странаца”: „А од целог њеног живота памтило се само **оно ‘њено’**: **оно** побацивање и убијање детета; **оно** њено вучење код тих странаца и на том крају и доцније, када остарела, онда њихово долажење овамо код ње” (Станковић, 2008: 457). Због тог свог греха, Стана живи живот „жива, а мртва”. То најстрашније стање бивствовања именовано је као „оно”:

Док не наступи **оно** што је најгоре, најстрашније: да је жива, а мртва. Сви су били уверени, знали су да је мртва. Узалуд би се опет покатакд виђала, излазила на капију, видело се да је жива; ипак, сваки је знао да је мртва. И то опет не као за све друге, који се као она тако ‘запекли’, годинама не умиру, па сви већ чисто желе, једва чекају да умре (Станковић, 2008: 462).

Окружење Стану изједначава са грехом који је починила, због чега она жељно ишчекује смрт:

Зато је ваљда ње и било целога дана испред капије, слушајући како пролазници, нарочито комшије, видећи је, одмах сећајући се на **оно ‘њено’**, а сада овако сасвим згрчену, остарелу, са гнушањем, окрећући главе од ње, чак када измакну, сами себи говоре:

– И још не умре!

А она је хтела да умре. Желела је. Досадило јој већ (Станковић, 2008: 459).

Фаталистичка, деструктивна природа баба Станине усвојенице Цвете, такође је одређена преко „оног” – оног што је најгоре:

Тамо, из куће, чуло би се Цветино, тобож послом, певање. Глас јој пун, топао и страстан, раздраган, да је чисто сметао и бунио пролазнике. Када би Цвета из куће изашла, појавила се у дворишту, могла се покаткад, поред баба-Стане на вратима, и она оком да ухвати и она да види: њена развијена млечна прса, њено још детиње, али округло и пуно лице и њена раскошна половина готово гола од танке јој кошуље око паса. Ноћу, опет, настало би **оно** што је најгоре. По две-три ноћи светлост се не гасила, песма и свирка не престајале. Она, баба Стана, говорило се, седи тамо у челу (Станковић, 2008: 464).

Ноћи „неморала”, песме и игре окончавају се разилажењем које је означено као „оно”: „И то увече, када би настало **оно** разилажење и њихово онда овамо испред њене капије пролажење заједно са купљеном стоком, видела би се и она” (Станковић, 2008: 460). И насилничко, агресивно понашање комшијске деце према Стани и Цвети именовано је као *оно*:

И онда настаде **оно**: деца комшијска, ослободивши се, почеше да пролазећи увек са крова свлаче ћерамиде и лупају њима по улици; готово сваког дана да се блатом и камењем бацају у капију, гађајући и учећи се нишану, пунећи и засипајући двориште каменицама. Цвету увек да дочекују хуком, виком, обасипљући је и ударајући је камењем, да се је она увек морала да враћа са капије цвилећи од удараца (Станковић, 2008: 462).

Агресија комшијске деце именована као „оно” врхунац је нетрпељивости коју окружење испољава према Цвети. Нема сумње да је такав однос деце пројекција родитељских ставова. У позадини таквог односа стоји тенденција окружења да баба Стану апсолутно изопшти, не само из друштва, већ и из живота.

„Оно” у Станковићевим делима се пре свега везује за грех и представља нешто што се не би смело десити, а ипак се дешава или се већ десило. У причи „Наза” „оно друго” представља обелодањен грех Назине ћерке Ленке која се упустила у сексуалне односе са газдом: „После се сазнало ‘**оно друго**’, „како је и што је било с њеном Ленком и газдом” (в. Станковић, 2008: 514). Станковић у описима увек избегава приказ сексуалног чина, при чему не остаје недоречен, него

налази меру, не залазећи у порнографију. То посебно долази до изражаја у опису ноћи Ленкиног „пада”⁵⁷⁴:

А то је било у њено пролеће. Кад дрвеће почело да пуца, башта да мирише, земља да је топла. Њена газдарица отишла у бању, а газда је, увече, пошто сви легли, звао да му опере ноге. Легла донела ‘легењ’ свеже воде и почела да му пере ноге. Из газдина кревета била нека миришљава јара, он је поче да шошољи, дирка. Ноћ је била тако топла и његове, газдине, ноге тако беле, беле... (Станковић, 2008: 514).

У заменици „то”, која се може тумачити у Станковићевом одређењу „оно”, налази се све оно о чему се не сме говорити, све оно што је у домену забрањеног. Иста заменица присутна је и у дијалогу Младена и Васке у драми *Јовча*, где *то* представља све оно о чему Младен не жели и не може да прича, а на чему Васка потенцира. Све се сме, али „то” се не сме:

ВАСКА (примети му намеру, скочи, ухвати га за руку): Гле дивљака! Нећеш! Ту да седнеш! (Натера га да се спусти крај софре, испод њених ногу, пошто опет седне и завалисе): И ето, кусај, пиј (налива му чашу), па да ми причаш то: како то? откад то? Све, све, све! (Раскалашно се зацењује.) Брзо, одмах, брзо! ... Не могу да чекам више. Све, све, све!

МЛАДЕН (држи чашу у руци која дрхти, и просипа вино; уплашено, очајно): Аман, Васке, не то!

ВАСКА (се зацењује): То, то! Све, све, све! (Станковић, 2009:26).

Иако је ово наизглед периферна сцена у драми, у њој је представљена апсолутна немоћ мушког⁵⁷⁵. Младеново инфантилно понашање условљено је социјалном подређеношћу, због чега се он не понаша онако како би се понашао да им је статус исти. *То* што Васка жели да чује јесте признање емоција и страсти. *Оно*, односно *то*, именује и Васкино ванбрачно зачеће. Наиме, када Марија каже Јовчи шта се десило са Васком, он не верује да је *оно* што она говори истина, јер то код Васке не може да буде:

⁵⁷⁴ Детаљно у поглављу „Тема грешног зачећа код Станковића”.

⁵⁷⁵ Детаљно у поглављу „Положај слуга у еротском контексту (*Јовча*)”.

Ама, убићу те, убићу, иако си њена мајка. За њу, ради ње! Убићу те и после казаћу јој: ‘Чедо, не љути се, али ја убих ону, твоју мајку. Јер она тебе, чедо, тебе хтела да срамоти, да за тебе каже **оно** што ти, знам, уверен сам, ни у сну не можеш’... (*Таре чело од зноја, страха, језе. Измиче се од жене, блаже*): Јест, убићу те, убићу. Говори, кажи да си лагала, да није истина. Кажи, па да те убијем. Говори да **то** није истина или, ох, све ћу да побијем! Говори брзо, брзо, јер ево већ ме души (*хвата се за прси, врат*), стеже, хвата... Говори, кажи да можда, можда... (*Измиче се, престрављен*) (Станковић, 2009: 32).

Поред тога, Јовчино трагање за женом која ће смирити његове страсти и донети му оно за чим чезне, именовано је као *то*. Наиме, у дијалогу са свештеником, Јовча открива да то за чим је трагао није нашао, све док се није родила Васка: Дедо! Знаш: човек, цео век жедан, тражи нешто. Не нађе *то*. Па... дигне руке, прегори” (Станковић, 2009: 19). Исто то што он интимно исповеда свештенику прориче му гатара која му, гледајући у коску, говори да никада није имао *оно* што му је срце тражило: „Залуду ти што си толике земље видео, градишта пропутовао, и на Бакарном Гумну био, три пута тамо заноћио, – **оно** што ти је срце тражило, никад ниси имао, никад...” (Станковић, 2009: 42). Јовча *оно* налази у ћерки Васки, због чега је држи затворену и дистанцира је од остатка света. *Оно* у овом случају означава забрањена осећања која су у домену инцест-табуа⁵⁷⁶.

И у драми *Ташана*, *оно* се везује за забрану. То посебно долази до изражаја када се говори о емоцијама свештеника Мирона према Ташани. Наиме, његова љубав и страст су у толикој мери потиснуте да се не смеју ни именовати, што је пре свега одређено хришћанском догмом – он је калуђер, а тај позив га приморава да се „очисти” од овоземаљских страсти⁵⁷⁷. Мајка Ташани објашњава да Мирон не долази код ње јер свет памти *оно* што је некада било:

Не знаш ти, чедо! Свет, он, тај свет, за друго ништа и не зна, већ само зна и памти **оно** што је некад било: како је деда, калуђер, био наш комшија, па с тобом одрастао, после те тражио, просио, па како те татко не даде за њега а он, тобож због тога, отиде у свет. Толико времена није се чуло за њега, нити знало где је.

⁵⁷⁶ Детаљно у поглављу „Тема инцеста у *Јовчи*”.

⁵⁷⁷ Детаљно у поглављу „Мирон – између догме и страсти”.

Чак се мислило да је и умро, док он, ето, отишао у калуђере и после дође овамо за попа и деду. Па сигурно сада, да га не би свет оговарао, кад га види да долази овамо, због тога ти и не долази (Станковић, 2009: 16).

Ката јој говори да су Миронова осећања прошла и да је он постао то што јесте, Божји човек захваљујући њиховој одлуци да је не дају за њега: „**Оно** је прошло. Деда је он, калуђер, Божји човек. Да смо те њему дали, сада би и он био баштован, а не ово што је!” (Станковић, 1970: 105). *Оно* се налази насупрот *овог*, при чему је *ово* представљено као апсолут који је остварен негирањем *оног* што је прошло. И Мирон јој говори да „**оно** што је некада било, било је”⁵⁷⁸. Срећан је што је пошао у том смеру јер му је „сан лак, душа чиста, а тело мирно и мртво”. Обамрлост тела се, пре свега, везује за гашење страсти и потискивање сексуалности. Ипак, потреба да говори о свом подвизништву одаје нестабилност Мироновог позива. Отвара се питање да ли је *оно* заиста завршено у прошлости или је поновни сусрет оживео младалачке страсти. *Оно* у Ташани углавном се везује за осуду средине. Ката маркира однос средине према оном што је било, односно љубави Мирона према Ташани. Док говори мајци о тежини свог положаја, Ташана открива колико је средина непријатељски настројена према појединцу – она мора пазити како се понаша да не би покренула „чаршијске” приче:

Или бар, ако ништа нећете да чините са мном, онда нико више да ми не долази, нико на очи да ми не излази, да никога више не видим, не чујем, па ни саму тебе, ни оца, да би бар онда овде сама, пуста, затворена што пре умрла, излудела и свршила. (*Разјарено, унезверено иде по соби.*) Ох! Ово је страшно! Буд овде, у кући, мораш да си са покојницима, с гробљем, свећама, тамјанима, парастосима – ноћу не смеш од страха слободно да дишеш, а камо ли да заспиш и одмориш се –

⁵⁷⁸ „Али да сам знао да ти је оволико тешко, мучно... Дакле, зато све кажи! Никако се не бој мене! Јер **оно** што је некада било, било је. И ево, можда ће ти бити криво, али ја се не кајем за то. Чак и срећан сам, што је тако било, што те нису дали за мене, те сам због тога отишао у свет, и постао ово што сам сада: ваш свештеник, ваш деда калуђер, испосник Свете Горе, намесник Светога Оца Прохора Пчинског. И зато сам срећан. Сан ми је лак, душа чиста, тело мирно и мртво. И зато, Ташана, не бој се ти, већ кажи ми све, кажи све као оцу, више него оцу, као самој себи, као Богу своме, јер је он једини који све зна, све види, и који може да утеши и умири грешну и болну душу” (Станковић, 2009: 21).

а **оно** још мораш да пазиш, и да тамо, по чаршији, по вароши, по кућама, што ко не каже о теби, не помисли, не чује што (Станковић, 1970: 102).

Ташана *оно* користи за именовање друштвеног притиска, јер она не само да мора да мисли на покојника, него мора да мисли и на свој углед. Јасно је да Ташана није типична удовица и да се она на тренутке отима од улоге коју је патријархално друштво резервисало за мајку удовицу⁵⁷⁹. Отуда се *оно* у *Ташани* увек доводи у контекст шире културолошке слике.

Евокација детињих успомена главног јунака романа *Газда Младен* враћа у дане уочи недеље, празника, када је присутна ритуална инверзија свакодневнице. Тада наступа *оно*:

И онда би настало **оно** уочи недеље, празника, њихово спавање овамо у соби. Он, отац, мати, и млађи брат у колевци. И сви, свршивши све као што треба, спавају и одмерено рчу од срећна задовољна сна, не бринући се ни о чему, не осећајући никакве бриге, мисли до једино осећајући око себе уютканост, сувоту простране собе, мекоту и топлоту постеље и напољу широку бескрајну, до на крај света топлу ноћ! (Станковић, 2009: 8).

Из инфантилне перспективе спавање у соби представља значајну ствар, а породични мир и спокој употпуњавају атмосферу таквих вечери. Ипак, *оно* у роману није увек у функцији именовања лепих ретких породичних тренутака. Наиме, *оно* се користи у тренуцима Јованкине свадбе, када Младен отуђен од остатка света слуша свирку Цигана:

Затим настаде **оно** овамо код Младена, у чаршији која је већ била празна од пролазника, мирна и тиха, отуда из улице, њихне куће, као год са сваке свадбе, допирање свирке, меко, кроз ноћну хладовину и тишину гротање, извијање грнета, ударање дахира, песме Циганака (Станковић, 2009: 33).

Када Јованка дође да пита Младена за одобрење за Милетову свадбу, евоцирају јој се успомене на њихову љубавну причу: „Све **то** да би избегао, а

⁵⁷⁹ Детаљно у поглављу „Потискивање телесности код удовица (‘Покојникова жена’ и ‘Тетка Злата’)”.

нарочито њено [гледање] и оно сад мирно, с бледим лицем, али још онако старим, изразитим црним већ малаксалим очима, диже се” (Станковић, 2009: 46).

Јованка, чија близина за Младена представља искушење и потенцијалну опасност, јавља се као посредник између будућих младенаца и Младена, трудећи се да спречи да се њихова прича понови. Младен жели да избегне *то* – подсећање на њихову неоствареност.

На основу свега наведеног, јасно је да оно у Станковићевом делу одговара Фројдовом Ид-у. Било да је читао Фројда или не, фројдовски утицаји су одраз духа епохе у којој се тежиште пребацује на унутрашњу перспективу. У раној фази стваралаштва *оно* је најчешће повезано са „спутаним страстима”. И док јунаци носе маску како би били друштвено прихватљиви, како би задовољили жеље породице или колектива, *оно* еруптивно прокуљава и избија на површину. То је посебно уочљиво код Софке, када је обузима „оно њено”, али јасно је да Софка није једина јунакиња код које сублимирана енергија избија на површину. *Оно* је увек у домену скривеног, потиснутог, цензурисаног, а опет свеприсутног, доминантног – оног што обележава индивидуе и условљава њихову трагичност. Већина јунака се бори против *оног*, али та борба је узалудна, јер се заправо боре против себе. У послератним делима, оквир у који Станковић смешта радњу захтева другачији приступ у анализи. Ратна тематика, слика послератног Београда и индивидуалне приче Станковићеве стварности потврђују трансформацију ероса у два смера – родољубље и издају⁵⁸⁰. Ипак, функција оног остаје неизмењена – *оно* именује оно што се не сме исказати и чему се не сме гласно говорити, а што суштински одређује Станковићевог јунака.

⁵⁸⁰ Детаљно у поглављу „Под окупацијом – еротолошко читање”.

2. Инцест као вид табуизирание сексуалности у роману *Нечиста крв*⁵⁸¹

Централна тема најпознатијег романа Борисава Станковића *Нечиста крв* јесте „снохачество”, које се сврстава у социолошки инцест, јер је реч о сексуалном преступу сродника који нису у директном крвном сродству – свекар и снаха. Феномен инцеста је свевременски, нарочито уколико се посматра са аспекта психоаналитичке теорије. Циљ овог поглавља је да се кроз анализу текста покаже да је, поред тога што постоји експлицитан наговештај еротске пожуде свекра према снахи, као и примери инцеста међу Софкиним прецима, латентно изражен и зачетак инцестуозног односа између Софке и ефенди Мите. Теми инцеста приступиће се са културолошког, историјског, антрополошког и психолошког аспекта, ослањајући се на постојеће теорије инцеста.

Неизбежно је поставити питање шта је у данашње време ТАБУ-ЗОНА и шта је то, иако је већ дубоко укорењено у традицији српске културе, оно што и даље припада домену провокативности и табуизираниости за српски културни естаблишмент. Сава Дамјанов покушава да да одговор на ово питање у есеју „ТАБУ-ШТА ЈЕ ТО?” Он наводи да „српско друштво на почетку XXI века није детабуизирано, његови табуи су нешто другачији, али почивају на древним, традиционалним обрасцима у чије се национално-митолошке и религиозне оквире лако уграђују искуства електронске културе и материјалне користи и етике новца” (Дамјанов, 2011: 296). Потврда за ову тврдњу јесте феномен инцеста који је утемељен у почетке настанка цивилизације и као палимпсест постоји на сваком нивоу његовог развоја, па и у модерном друштву. Интенција овог поглавља је да

⁵⁸¹ Ово поглавље представља измењену и допуњену верзију истоименог рада написаног у коауторству са Снежаном Савкић. Рад је настао у оквиру научног пројекта Института за књижевност и уметност у Београду *Српска књижевност у европском културном простору* (ОН178008), који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије. (в. Копања, Савкић, 2020: 251-267).

Рад је усмено изложен на Међународном скупу у Пољској (Ополе) „Непристојност, блуд, разуданост у књижевности, култури и праву/закону” 11. маја 2018. године, али није публикован.

покаже какав је поглед на инцест Борисава Станковића, који на темељима Золине теорије изрођавања пише свој први роман *Нечиста крв*.

Иако је инцест свеприсутна тема како у светској, тако и српској књижевности, проучавање литературе о еротском (Батај, 1980, 1981; Бодријар, 2001; Батлер, 1999, 2001; Фуко, 1982; Фројд, 1973, 2006; Зонтаг, 1971; Лу Саломе, 1986; Пас, 1981; Епштејн, 2009; Карановић, 1993, 2000, 2002; Вукићевић, 2014, 2016, 2017а, 2017б, 2017в; Јеротић, 1974; Дамјанов, 2011; Панић-Мараш 2009, 2017. и др.) показује да су дефицитарне студије које се баве овим феноменом. Разлог томе може бити у чињеници да је инцест увек у домену табуа. Фројд у делу *Тотем и табу* даје ширу дефиницију инцеста, који се у различитим културама различито дефинише.⁵⁸² Неизбежно је осврнути се на најзначајније примере инцеста из светске историје, књижевности и митологије. Још у *Библији* се могу наћи записи о инцестуозним односима, а уколико се осврнемо на историју Оријента, већ су у Старом Египту остала сведочанства о склапању бракова Клеопатре са блиским сродницима не би ли се сачувао њен престо⁵⁸³. У Риму се појам инцеста везује за име Калигуле, док средњи век обилује мноштвом племићких породица којима се приписује терет инцеста – нпр. Хабзбурговци, династија Бурбона. Ту су и примери из митологије попут мита о Едипу, Антигони, Зевсу и Хери. Ова тема ће бити дубоко укореењена и у потоњим делима светске књижевности, као и у традиционалној култури Срба што је јасно видљиво на примерима како епске, тако и лирске традиције⁵⁸⁴. Темом

⁵⁸² Фројд наводи да је „однос између таште и зета одвајкада сматран као нарочито тугаљив, а код примитивних људи давао је повода за врло моћне табу-прописе и ‘избегавања’” (в. Фројд, 2008: 194). Тако се у неким племенима инцестом сматра када зет пролази плажом по траговима своје таште. Такође, он указује на још екстремнију забрану комуникације брата и сестре од периода најранијег детињства не би ли се на тај начин спречило родоскрвнуће (в. Фројд 1973: 109)

⁵⁸³ О теми инцеста код египатских фараона детаљно је писао Марко Шкорић у раду „Инцист у Старом Египту” (в. Шкорић, 2005).

⁵⁸⁴ Зоја Карановић на примерима епске народне поезије, проучавајући проблем братско-сестринског инцеста у песмама које проблематизују намеру цара Стефана да ожени сестру („Душан хоће сестру да узме” и „Удаја сестре Душанове”), питање инцестуозног односа ставља у контекст ресемантизације мита, при чему је Стефан Душан представљен као јунак мита који одустаје од првог инцестуозног брака који је увек неуспешан, након чега ступа у неинцестуозни брак. У раду „Родоскрвни грех између брата и сестре у јужнословенским баладама” ауторка проблематизује питање братско-сестринског инцеста у баладама, у којима, имајући у виду жанровско одређење, издваја оне елементе који доводе до дестабилизације хармоничних породичних односа – одуство оца, зближавање брата и сестре посредством рада, ословљавање, односно именовање кроз деминутиве и хипокористике. Механизам спречавања братско-сестринског инцеста јесте

инцеста у српској народној књижевности се бави Зоја Карановић. Ауторка у раду „Братско-сестрински инцест између хијерогамије и родоскрвног греха” закључује да је најчешћи облик инцеста брат-сестра, а да се ређе јавља однос отац-ћерка (Карановић, 2002).

Инцестом се сматра сваки вид еротске везе између сродника, при чему је највиши облик огрешења сексуална веза између директних сродника (отац-ћерка, мајка-син, брат-сестра). Проблем инцеста је утемељен и у кодекс српске православне цркве, чији канон дозвољава брак тек после осмог колена родбинске везе. Када је у питању српска књижевност, чињеница је да су њени модерни токови неретко у знаку теме инцеста, али је најчешће реч о „инцесту другог реда” (*Сеобе* Милоша Црњанског, *Корени Добрице Ћосића*, *Родослов лозе вампира* М. Настасијевића⁵⁸⁵, *Бурлеска господина Перуна бога грома* Растка Петровића⁵⁸⁶, *Црвени петао лети ка небу* Миодрага Булатовића⁵⁸⁷, *Хазарски речник* Милорада Павић⁵⁸⁸, *Убиство с предумишљајем* Слободана Селинића⁵⁸⁹ и други). Еритје Франсоаз у књизи *Две сестре и њихова мати* даје антропологију инцеста и дефинише поменути „инцест другог реда” као везу која није заснована на

успостављање дистанце међу братом и сестром, чиме се обезбеђује здраво породично функционисање (Карановић, 1993). У раду „Инцест између брата и сестре – од обредне хијерогамије до социјалне кризе и смртог греха” ауторка проблем сагледава у ширем контексту, где се поред епских песама и балада укључују и лирске песме, пре свега коледарске, у којима се инцест везује за обредну хијерогамију (Карановић, 2000).

⁵⁸⁵ У ову приповетку Настасијевић вешто инкорпорира традиционалне елементе фантастике и народна веровања о вампирима и управо се таквим видом *маскирања* проблематизује прекорачење граница табуа, у првом реду: инцест, оцеубиство и садистичко уживање. Мотив вампирске сексуалности, увелико познат западној књижевности и овде се активира, добија ауру субверзивности и постаје проводник за све варијације на тему сексуалности и изопачености, укључујући и инцест. (в. Шаровић, 2008: 651)

⁵⁸⁶ Старословенски рај, главни простор *Бурлеске господина Перуна бога грома*, приказан је „као стециште хедонизма, афирмације, витализма, оргија и инцеста, мноштва у заносу, који захтева жртву (људску и божанску)” (Станковић, 2016: 162).

⁵⁸⁷ У Булатовићевом роману *Црвени петао лети ка небу* рођени брат Кајициног оца у мислима се обраћа младој снаји и каже како ће јој он направити дете ако Кајица не може, чиме је наговештен социолошки инцест).

⁵⁸⁸ Каган се жени сестром.

⁵⁸⁹ У роману *Убиство с предумишљајем* Слободана Селинића проблематизован је директни инцест између брата и сестре.

сексуалном преступу директних крвних сродника, него на социјалним везама⁵⁹⁰ (Еритје, 2003), што је централна тема романа *Нечиста крв* Борисава Станковића. Ова студија може се довести у директну везу са Барковим који разликује две врсте инцеста: биолошки и социолошки, где први подразумева сексуалне везе међу консангвиналним сродницима, док социолошки инцест укључује шири круг сродника (в. Барков, 1989). Проблем дефинисања социјалног инцеста⁵⁹¹ је комплекснији, узме ли се у обзир да не мора бити реч о проблематичним родбинским везама, већ о проблематичним унутарпородичним односима⁵⁹².

Када је почео да објављује свој роман *Нечиста крв* у наставцима у нишком часопису „Градина”, Станковић је добио оштре критике уређивача због описа еротске сцене између главне јунакиње Софке и мутавог Ванка. Како није пристао да избаци наведену сцену, на објављивање романа је чекао годину дана. Очигледно је да је у средишту пажње издавача била ова сцена, док су комплекснији феномени Софкиног удвајања (*аутоеротизма*)⁵⁹³ и питање инцеста били споредни. То доводи до закључка да је „инцест другог реда”, односно социјални инцест, при чему се има у виду однос свекар-снаха⁵⁹⁴ у култури пчињског краја био у домену реалног живота, што ће у даљем тексту бити потврђено историјским записима Тихомира Ђорђевића.

У овој студији теоријски дискурс еротског ће се наћи у сенци тумачења инцестуозног у роману *Нечиста крв*. Овај роман слика је шире друштвене

⁵⁹⁰ „Видећемо 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).

⁵⁹¹ Миодраг Павловић социјални инцест дефинише у кључу друштвено-политичког конзерватизма: „Када се еротична струјања јављају међу сродницима који проводе живот у физичкој близини, она су израз страха од живота, одрицања од опаснијих игара, од неизвесности праве еротске игре. Тако је и социјални конзерватизам – страх од отворене социјалне игре. Мислим да постоји социјални инцест, – друштвено-политички конзерватизам, и он налази свој врховни израз у установи наследне монархије, у којој син заузима очево друштвено место, а да га ничим није заслужио” (Павловић, 1981: 218).

⁵⁹² Пример за то је сексуални однос усвојеног и биолошког детета. Иако они нису ни у каквом сродству, природа њихових осећања и братско сестринска блискост, могу представљати препреку за реализацију сексуалног контакта.

⁵⁹³ Детаљно у поглављу „Коштанин антагонизам и Софкин *аутоеротизам*”.

⁵⁹⁴ Еритје Франсоаз у уводном делу студије *Две сесте и њихова мати* истиче да „у неким друштвима телесно сједињење мушкарца са женом његовог оца или сина може бити сматрано штетнијим од сексуалног односа оца са ћерком, будући да кроз заједничког партнера очева супстанција долази у додир са синовљевом и обратно” в. (Еритје, 2003: 10).

стварности која одређује однос према сексуалности – од претераних слобода у испољавању сексуалног нагона до табуизирања теме сексуалности. Врање 19. века⁵⁹⁵ је идеалан простор у који се сместила животна драма Станковићевих јунака, идеалан оквир за слику борбе еротског (оног што човек архетипски јесте) и моралног (оног што култура намеће). Маркиз де Сад се може сматрати претечом оних који се баве проблемом сукоба нагона и културе. Он наводи да „закони нису начињени за појединца, већ за целину, што их доводи у сталну противуречност са појединачним интересом” (Де Сад, 1989: 96). Отуда следи да је све оно што је „добро” за индивидуу опречно са интересом колектива, чиме се детаљно бави Сигмунд Фројд, који научним методом доказује све оно што је Де Сад инкорпорирао у уметничке оквире. Јунаци Станковићевог романа *Нечиста крв* корачају на граници друштвено-прихватљивог и табуизираниог, прихваћеног и забрањеног, свог (Јаства) и другог (ИД-а), што се јасно уочава и на спољашњем слоју романа, где се примећују јасне границе: за време Турака и после Турака, старо Врање – ново Врање, коленовићи – скоројевићи, „доњи крај” (Марков крај) – „горњи крај” (Софкин крај). Јасно је да је роман сав у знаку границе, која условљава понашање јунака, једнако као и хронотоп у који су смештени. Зденко Шкроб кроз феномен „хронотопа”⁵⁹⁶ повезује књижевност са друштвеном

⁵⁹⁵ Јован Стриковић у психолошко-психијатријској анализи ликова из Станковићевог опуса посебно издваја историјски тренутак. Наиме, ослобођења 1878. године донела су многобројне промене, што је за последицу имало прекид успостављеног генетског кода и смера у којем се друштво кретало, што је за последицу имало потпуну алијенацију индивидуе. Аутор наглашава да је, уколико се ово има у виду, психоанализа, односно психо критика секундарна у односу на социјалну психијатрију (в. Стриковић, 2016: 78).

⁵⁹⁶ Хронотопу као суштински узајамној вези временских и просторних односа, али и формално садржинској категорији која у књижевности има суштинско жанровско значење, Михаил Бахтин посветио је исцрпна разматрања у својим студијама, од којих су многобројне доступне у преводу на српски језик (*О роману, Стваралаштво Франсоа Раблеа и народна култура средњег века и ренесансе, Проблеми поетике Достојевског...*). „Укрштај два бинарно опозитна појма, времена (chronos) и места (topos) представља категорију за временско-просторни амбијент збивања у приповедању. Бахтин скреће пажњу на материјалне и културно-историјске димензије простора, односно, индивидуалне и колективне представе о простору, као и на анализу мотивационе, активне улоге простора и доживљаја простора, како у нарацији тако и у карактеризацији” (Алексић, 2019: 55-56). Он указује на битност улоге хронотопа који у поетици приповедног текста имају суштинско жанровско значење али постају и „организациони центри основних сижејних догађаја у роману”. У контексту разматрања Станковићевог дела нарочито је релевантан управо „хронотоп сусрета”, који се одликује високим степеном „емоционално-вредносних интензивности” (в. Бахтин, 1989).

стварношћу. Он наводи да је „књижевност из основа друштвена појава” и да се мора посматрати као „својеврсна појава друштвених збивања” (Шкреб, 1981:255). Стога ће се осветлити друштвена стварност у којој је заступљен инцест, друштвено неприхватљив, али у домену културног обрасца. .

Историјска сведочанства показују да је у култури пчињског краја и источне Србије⁵⁹⁷ присутан феномен „снохачества”⁵⁹⁸. Да свекрови нису узимали снахе за себе у крајевима централне, северне и западне Србије потврђује чињеница да Вук Стефановић Караџић, записујући о свадбеним обичајима код Срба, помиње да су се старије девојке удавале за млађег, недораслог младића, али се нигде не помиње потенцијална могућност да је снаха „намењена” свекру (в. Караџић, 1985). То је веома битна чињеница, јер показује колико је оријенталистички одјек био заступљенији у пчињским крајевима Србије. Када је у питању проблематика инцеста у Станковићевом роману *Нечиста крв*, прва асоцијација јесте Марков

⁵⁹⁷ У источној Србији постоји пословица „Убавило збор збира, а градило кућу кући”.

⁵⁹⁸ Случајеви „снохачества” везују се и за Источне Словене, о чему пише Тихомир Ђорђевић:

„Најзад у полиандрију спада још један стари обичај који се ни до данас није свугда угасио. То је случај када свекар живи у непристојним односима са својом снахом. Име за овај обичај ја нисам могао наћи у нашем народу. Руси га називају снохачество, те ћу га и ја, у недостатку другога, звати тим именом. Изгледа да је снохачество међу Словенима, у старија времена, било доста често. (...) Г. С. Тројановић га помиње у Студеничком и Сврљишком срезу. По уверавању неколико пријатеља, било га је у неким местима у окрузима: Пожаревачком, Врањском, Пиротском и Топличком. Алексиначки суд судио је пре тридесет и више година један случај снохачества из села Ресника у срезу сокобањском. У околини манастира Калпина у Јужној Србији има га, где што, још и сад, како ме извештава један пријатељ. Узрок је овом обичају што су у ранија времена људи женили своју децу веома младу, у доба кад још нису зрела за брак, понекад кад им није било ни десет година” (в. Ђорђевић, 1930: 153, 154-155).

Да ли је и у којој мери снахачество било заступљено у овом периоду, тешко је утврдити. Сања Златановић, позивајући се на Видосаву Николић-Стојанчевић указује на то да је до ослобођења од Турака 1878. године женидба малолетних дечака одраслим девојкама била уобичајена појава која сасвим нестаје у измењеним околностима између два светска рата” (Златановић, 2003: 40). Ауторка даље наводи народну песму која то потврђује:

Аој свекре море, аој свекре,

аој свекре море, дивљи вебре!

Што се гураш, леле, што се гураш,

што се гураш, леле, уз огњиште,

као блесав, леле, као блесав,

као блесав, леле, на буњиште! (Момчило Златановић, Народне песме и басме јужне Србије, Српски етнографски зборник САНУ ХСVI II, Српске народне умотворине, књ. 6, Београд 1994, песма бр. 493).

„Свекар се ‘гура’ око снахе, јер да жели само да се огреје уз огњиште, не би било припева ‘леле’, нити би било поређења с дивљим вепром” (Златановић, 2003: 40). Ауторка даље наводи да је дошла до закључка да је снохачество било присутније у брдским крајевима, него у равници, јер су тамо постојали катуни (в. Златановић, 2003: 40).

однос према Софки, те се неретко занемарује директан инцест који се јавља код Софкиних предака, а наговештај истог постоји у односу Софке и ефенди Мите. Проучавањем породичне генеалогije долази се до закључка да је терет „нечисте крви” пао на Софкина леђа управо због њиховог греха. Фуко се детаљно бави проблематиком крви са социо-психолошког аспекта. Он у студији *Историја сексуалности* на два места истиче значај крви:

...јер властeosка аристократија је, исто тако, потврживала посебност свога тела; али је то било под видом крви, односно старости предачке лозе и вредности брачних веза; да би себи подарила тело, буржоазија је погледала на супротну страну, на своје потомство и на здравље свог организма (Фуко, 1982: 109).

...крв је једна од основних вредности; њена цена једновремено потиче од улоге коју она има као оруђе (моћи пролити крв), од њеног функционисања у поретку знамења (имати извесну крв, бити исте крви, одважно понудити своју крв), такође и од њене непоузданости (лако истиче, може да пресахне, одвећ је спремна да се помеша, брзо постаје подложна изметању) (Фуко, 1982: 129).

Имајући у виду фукоовско одређење крви, долази се до закључка да је основна вредност крви хаџи-Трифонових заснована на њеном функционисању у поретку знамења. Натуралистички приказ дегенерисаности породице заснован је на Золиној теорији изрођавања која почива на инцесту. „...та је теорија објашњавала како наслеђе оптерећено различитим бољкама – органским, функционалним или психичким, свеједно – на крају доводи до сексуалне изопачености” даље дефинише да је она „објашњавала и како нека полна изопаченост доводи до исушивања потомства – до рахитиса у деце, јаловости потоњих поколења” (Фуко, 1982: 104-105). Дегенерација условљена инцестом централна је тема романа, отуда би се „нечиста крв” могла посматрати и као нови тип јунака у модерном српском роману⁵⁹⁹. Крв, запрљана гресима, болестима, сексом и лудилом, провлачи се од хаџи Трифуна до Софке, од првог до последњег.

КО ЈЕ КРИВ?!

⁵⁹⁹ Детаљно у поглављу „Станковићев еротизам у контексту модерне српске прозе”.

Ово питање је оправдано, јер неко мора бити на почетку греха, исто као што неко мора испаштати због истог. У овом случају је то Софка. На почетку беше ИНЦЕСТ. Жене у Софкиној породици криве су због урушавања породичног стабла и „разводњавања” јаке мушке лозе, што је условљено великом бригом и болесном наклоношћу према мушкој деци⁶⁰⁰. У опису изопачених породичних односа код Софкиних предака налазе се зачеци и Едиповог и Електриног комплекса. Као производ таквог односа јављају се очева љубомора према сину, изражени елементи андрогиније, инверзија породичних улога, што је посебно изражено након смрти главе породице – хаџи Трифуна. Сећање на претке у Софки изазива страх. Страствена лепотица, Софкина баба Цона завршила је мртва у купатилу са исеченим жилама након што је остала трудна са сеоским попом Николом. Софкин чувени деда Каварола не може да спута своје страсти, него јавне женскиње доводи у женин породични дом. Он иде толико далеко да од жене тражи да покрива њега и његове љубавнице. Да би се осветила мужу, жена ступа у инцестуозну везу са умоболним девером. Табуизирани однос завршава се женином смрћу након које се Каварола поново жени и узима старију Гркињу – помало заосталу, чија лепота траје само до венчања. Највећи немир у Софки изазива сећање на тетку Ристу, који је полудео и имао уобразиљу да га жена вара са калфом. Све време је дозива: „Ох, Марија курва!” (Станковић 1962: 34). Драгомир Костић, анализирајући сцену са лудим Ристом који дозива жену: „Марија, курво! „Марија, курво!”, долази до закључка да је Софка у ствари у стрини могла видети и саму себе у будућем времену, „она је та Марија.. (а не само та њена тетка)” (Костић, 2012: 18). Иако су рођени баба и деда у Софкином сећању присутни кроз маглу, Софка врло добро зна да су они били рођаци по неком стрицу. Бојан Чолак „изопачен” однос бабе и деде тумачи преко именовања. Наиме, деда бабу назива „мајчицом”, што упућује на дедину сексуалну немоћ (в. Чолак, 2013: 191) и однос који више наличи односу мајке и сина, него мужа у жене. Казну за инцестуозни брак сносила је баба која је цели живот боловала од главобоље коју је лечила препеченом ракијом. Софка ће се

⁶⁰⁰ Детаљно у поглављу „Култ жена предака и њихово антихришћанско владање у роману *Нечиста крв* – Софка као настављач лозе”.

након породичног слома окренути истом пороку и патити од исте болести. Када се говори о карактеризацији баба Станиног лика, запажа се потпуно одсуство путености и еротичности које су у сенци њене патње и незадовољства:

Сигурно је то била она, мати, јер зна он да, док сина није родила, она се ни жива није чула. Истина, ни тада са сином, није смела да му се наочиглед противи, не изврши што би наредио, али осећао је он како је она била некако друкчија (Станковић, 1962: 26).

У односу мајке и сина препознаје се зачетак Едиповог комплекса, јер се као производ таквог односа јавља очева љубомора. Мајка прикрива сина који долази касно ноћу из излазака што изазива у хаџи Трифуну љутњу и бес:

Не толико тада љут и бесан на њега, сина, колико на њу, на ту њену тобож толику љубав према њему, те зато, што га бајаги толико воли, једнако лаже за њ и оволико га упорно брани, као да га само она воли, као да је он само њен син, и само му она добро жели (Станковић, 1962: 27).

Због њеног утицаја у васпитању, код момка се јављају елементи андрогиније – он је нежан, танан, блед, „више женско него мушко” (в. Станковић, 1962: 26):

И све, и сестре и мати, утркивале се која ће што више да му угоди. Што год би урадио, за њих је било свето. Нису могле замислити да би он могао, или што би и учинио, да је то нешто ружно и неваљало. А старац, више љубоморан, а и видећи како син, због тих њиних улагивања око њега, бива све више нежан него што треба, једнако се на сина дурио (Станковић, 1962: 27).

На таквом човеку остаје хаџи Трифунова лоза. На основу свега наведеног, закључује се да су немир и nelaгода при помисли на претке оправдани, јер у чији год би се живот загледала, наишла би на огрешење. Слика изопачених породичних односа у којима доминира инцест рефлектује се и на последње изданке хаџи Трифунове породице, на Софку и ефенди Миту. Нема сумње да је Софка ефенди Митина жртва⁶⁰¹, о чему пише и Исидора Секулић у есеју „Боре Станковића вилајет” поводом 30 година од смрти писца *Нечисте крви*. Она истиче Софкино

⁶⁰¹ Детаљно у поглављу „Софка ефенди Митина – ЖРТВА”.

мучеништво кроз призму њеног тела које у једном тренутку постаје роба (Секулић 2001: 263). Софкин лик маркиран је чињеницом да је она ефенди Митина ћерка. Навикнутост на издвојеност и посебност управља њиховим животима. Софка се врло добро сећа свог најранијег детињства, што се не уклапа у Фројдову теорију о инфантилној амнезији код деце која подразумева да рани период детињства припада подсвести и да деца препричавају оно што су чула од других⁶⁰² (в. Фројд, 1973: 51). Чињеница је да су најупечатљивија сећања везана за оца:

И сада, кад 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, 1962: 37).

Исто тако, она се присећа очевог погледа на ципеле док ју је као малу држао на крилу, а Магда отпоздрављала пролазнике: „... ефенди Мита, са Софком у крилу, заваљен није гледао ни у кога већ једино у оно своје испружено колено, нарочито у своје лаковане, плитке, и то дупле праве турске ципеле” (Станковић, 1962: 39).

Евокација успомена из детињства је јача, с обзиром да се Софка присећа у тренуцима зрелости, када јој недостаје очеве љубав. Она зна да је ефенди Мита дистанциран од свих, па и од њене мајке Тодоре, али исто тако зна да је она једина која га чини другачијим. С тим у вези, Новица Петковић закључује: „мала Софка у очима других не види себе без оца, и види оца колико себе” (в. Петковић, 1988:142). Софка је свесна очеве наклоности од најранијег детињства. Читалац с правом може поставити питање да ли се у тој наклоности крије нешто дубље од уобичајених односа између оца и ћерке. Фројд, први међу онима који су отворили питање односа отац-ћерка, изнео је тезу да свако људско биће у одређеном стадијуму развоја пожели за партнера родитеља супротног пола. Ако би се човекова психа посматрала кроз ову призму, дошло би се до закључка да у свима монструозно вреба један Едип, или пак једна Електра. Као што је наведено, Софкина сећања на оца везана су за детињство. Као дете, она запажа да има моћ да приближи оца мајци. Необично је да дете има толико изражену свест о властитом значају у

⁶⁰² У делу се нигде експлицитно не помиње да је Софка било шта чула од своје мајке или од Магде.

родитељским односима. Исто тако, Софка примећује да је очев одлазак од куће и бег у свет везан са њеним развијањем и сазревањем:

Али што је Софку највише узнемиравало, то је што, откада она почела да расте и већ се и развила у ову своју чувену лепоту, он, отац, све ређе долазио. А она је знала да је то све због ње. Као да се ње боји (Станковић, 1962: 46).

Постоје три потенцијалне могућности које би могле бити узрок ефенди Митином страху који га наводи да се удаљи од породичног дома. Први, и најмање вероватан, јесте Ефенди Митина интровертност која доводи до потребе за осамљивањем и изолацијом од свих, па и од породице. Ипак, ово је мање вероватно има ли се у виду да је његов бег повезан са Софкином лепотом. Друга могућност јесте да је свестан пропасти своје куће и лозе, а са друге стране има кћер спремну за удају. У том случају бег од куће представљао би бег од стварности и неприхватање новонасталих околности. Поред наведених, постоји могућност да ефенди Миту можда мучи лепота његове кћери јединице, те стога има потребу да се дистанцира од њене лепоте и тела јој. У том случају, бег од куће би се могао тумачити као бег од греха и оживљеног ероса. Узме ли се у обзир да „еротизам није кушање слободе с ону страну добра и зла, него противуречно искуство забране и престапа, грозе и задовољства, језика и ћутања” (види, Чоловић, 1990: 93), можемо се вратити на Батајеву дефиницију престапа где се забрана уклања, али се не укида, односно не отклања (в. Батај, 1980). Преступ Станковићевих јунака усмерен је на кршење норме која се најчешће односи на ограничавање сексуалних слобода. Софкини преци се, као што је поменуто, упуштају у инцестуозне односе, Софка поседује јак еротски набој, супротставља се патријархату⁶⁰³, Марко жели да узме

⁶⁰³ Иако има 26 година, Софка не размишља о удаји, због чега се може говорити о њеном искораку из родне улоге, јер су њене вршњакиње, за разлику од ње, имале сан о брачној срећи. Са друге стране, она ужива у својој издвојености, а одсуство романтичарских представа о срећном брачном животу и идеалном мушкарцу посматра као своју предност у односу на остале девојке. Када сазна да ће је удати, Софка одлази код оца да му се супротстави, али, поражена његовом материјалном прошашћу, свесно пристаје на жртву. Поред наведеног, Софка је одређена јаким сексуалним нагоном, који се рефлектује кроз „оно њено”. Неретко се дешава да у Станковићевом делу имагинарни свет постане независан и да постоји паралелно са светом реалности, што се у психијатријској науци означава термином *дисоцијација*. То је заправо механизам преживљавања за Станковићеве јунаке. Софка, с обзиром да не може да оствари циљ нагона, а то је задовољење жеље, кроз *аутоеротизам*, односно уз осуство објекта и налазећи задовољство у себи, постиже

своју снаху... Све су то видови престапа. Постојање и реализација престапа не бришу забрану. То је најексплицитније изражено у односу Софке и Марка. Ни код Марка, ни код Софке, не испитује се снага тела, снага сексуалности и телесних нагона, него се испитује снага воље. *Нечиста крв* Борисава Станковића у знаку је мита о кобној страсти који је свеприсутна тема у светској и српској књижевности. Ипак, начин на који он тематизује проблем ероса који је у сукобу са друштвеним устројством захтева детаљну анализу. Несумњиво да је ерос увек у блиском контакту са танатосом, што се види на примеру Маркове трагичне судбине, али и Софкине – она симболички умире. Иван Чоловић истиче значај мита о кобној страсти, јер је само „мит у стању, захваљујући својој делимичној нејасноћи, да у нама измири љубав према несрећи и осуду коју таквој љубави изричу наш морал и разум” (в. Чоловић 1990: 95).

Када се први пут сретне са будућим свекром, Софка мисли да је дошао купац куће. Збуњена при првом сусрету, не зна како да га поздрави, а он, да би је ослободио, даје јој своју руку да је пољуби. Већ у првим тренуцима јавља се невербална комуникација између снахе и будућег свекра. Софка запажа да купац не одваја очи од матере, а потом, док га пресавијена са плетеницама палим низ врат служи⁶⁰⁴, примећује његове погледе на себи, а њена снага добија на пуноћи. За разумевање еротског аспекта Станковићевог романа *Нечиста крв* од великог је значаја проблематика завођења која је у великој мери потцењена у анализи овог дела. Жан Бодријар се детаљно бави овим феноменом у студији *О завођењу*, истичући његову комплексност са аспекта полне разлике. Завођење је представљено као тајна женске моћи (в. Бодријар, 2001: 10). Софкина моћ концентрисана је у еросу, због чега можемо говорити о манипулативној заводљивости, која је најочљивија у наведеној сцени сусрета са Марком. Новица Петковић примећује да Марко први пут пожуду показује након посете ефенди Мити (в. Петковић, 1988: 96). Његово тело се укрућује како се приближава свом дому, што је последица нечисте

задовољство. Интересантна је чињеница да уживање у себи самој, нарцисоидност и свест о сопственом телу нестају са одвајањем од породичне куће.

⁶⁰⁴ Софка се у току служења посебно труди око Марка. Слободно се креће око њега, свесна какве реакције у њему изазива њен еротизам, те своју сексуалност користи. Она се понаша као да се продаје она, а не кућа, односно као да је и она део куће коју потенцијални „купац” посматра.

савести. Свестан је грешних мисли које могу довести до греха, а немир који је изазвао у њему сусрет са будућом снахом преноси се на његово тело. Након што Арса са њега скине оружје, Марко остаје распасан:

Белио му се учкур од широких чакшира а око њега јелеци и минтани, раскопчани и ослобођени од појасева и силава, показивали су његова широка, јака прса, са грдним маљама посреди, које су допирале до његова кратка, здепаста и гола врата (Станковић, 1962: 88).

Љиљана Пешикан-Љуштановић у раду „Борисав Станковић – између традиције и модерности запажа да је Марков еротизам и сексуални витализам одређен одећом:

Марково колено које се ‘јасно и оштро’ оцртава у чоханим чакширама и под грлом раскопчана одећа коју он ‘сигурно никад није ни закопчавао због косматости маља’– јасно говоре о неугаслој мушкој снази, витализму, али и о својеврсној некултивисаној, неспутаној дивљини (Пешикан-Љуштановић, 2008: 442).

Када схвати да Марко није дошао да купи кућу, него да је дошао због ње, Софка испрва мисли да је он њен младожења. Не постоји оправдан разлог због којег не би то помислила. Ипак, помисао на то да би могла бити Маркова жена изазива у њој немир и језу⁶⁰⁵:

Као осећа већ себе у његову крилу и на себи она његова уста, што су синоћ онако појудно 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. Обезумљена од ужаса због тих слика, поче се дизати, и, као бежећи из собе, хуктати:

– Боже! Боже! (Станковић, 1962: 93).

Поставља се питање откуд та мисао толико згражавање изазива, када је она у тренуцима „слабости” била спремна да се препусти мутавом Ванку. Посматрајући

⁶⁰⁵ Софка тражи погледом мајку, не би ли нашла ослонац у њој, али мајка брзо одлази и оставља је саму, окружену великим тепсијама које је као „велике, кржаве очи” прождиру (в. Станковић, 1962: 90).

Марков физички опис, увиђа се да је код њега присутна веома јака мушка сексуална енергија. Снажна мушка силуета, ослобођена мушка снага, телесна развијеност, маље које потврђују мушкост нису нешто од чега би Софка зазирала, посебно ако се има у виду опис „идеалног” мушкарца из њених снова који је дивљи, необуздан и страствен⁶⁰⁶. Оно што представља потенцијалну препреку јесте чињеница да Марко припада нижем социјалном слоју. Он је прво сељак, па тек онда мушкарац. Са друге стране, он поседује комплекс ниже вредности и свестан је да Софка не може тако лако прихватити дивљи, прост, сељачки свет.

Горан Максимовић, проучавајући еротско у *Нечистој крви*, води се Декартовом филозофијом о дистинкцији између полова, заснованој на блискости са природом (сировости) или са друге стране блискости култури⁶⁰⁷. Аутор истиче да је инцест специфичан феномен који се мора посматрати кроз призму међузависности културе и природе (култивисаног и сировог), биолошког и психолошког, генетског и средине, у кључу теорије Иполита Тена. Он је својеврсна комбинација утицаја гена, хормона, когнитивног, емотивног и конативног сазревања, свакако уз притисак друштвених чинилаца. Максимовић наводи и то да кључна разлика у понашању Маркових сељака у односу на ефенди Митине долази отуда што су они ближи природи него култури (в. Максимовић, 2014). У културном свету су јасне границе и оне се не прелазе. У свету природе људи делају вођени нагонима. Ту се губи свест о било каквом поретку или закону⁶⁰⁸. Детаљно о томе пише Батај у студији *Еротизам*, где наводи да човекови нагони не препознају крвно сродство, што је у Станковићевом роману јасно видљиво у понашању сељака из „доњег краја” који губе свест о крвним везама, те руше законе родоскрвне забране:

⁶⁰⁶ „И мада 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 уведе. Он прилази. Пољупци луди, бесни; стискање, ломљење снаге; бескрајно дубоко, до дна душе упијање једно у друго” (Станковић, 1962: 54).

⁶⁰⁷ О томе пише и Шери Ортнер у раду „Жена спрам мушкарца као природа спрам културе?” (в. Ортнер, 2003: 164–165).

⁶⁰⁸ „Станковићев хаџијски, пулсациони свет, јесте свет баханалија у којима се иде до краја, чак до нељудског, патријархалног инцеста” (в. Милојевић-Рато, 2010: 213). Бранка Милојевић-Рато даље наводи да Станковићев јунаци прелазе и ову границу инцестуозног, након чега се „силази до оног прастарог обичаја колективног секса”, позивајући се притом на опис оргије Маркових сељака (в. Милојевић-Рато, 2010: 214).

А међутим све се више и кујна, с оном силном ватром, врелином, и њина овамо велика соба спајала, сједињавала, и сви они све више бивали разголићени, све су више хаљине од себе одбацивали. Код жена већ су се сасвим помањали изнад сукања и фута трбуси, надмени од многог јела и пића; видела се њина полуотворена прса, код неке спарушкана, а код неких још свежа, једра, страсна. А код свију њих голи, ознојени вратови и подваљци били су обојени разним бојама од шамија и шалова, те су због тога још чудније изгледале. Мушки опет били су све разузданији. Сви одавно без силава, појасева и чизама, и голих, косматих прсију, и изувених ногу. И што се више пило, наздрављало, и тамо у кујни, око куће, и овамо, у соби, за трпезом, све више су се међ собом мешали, као сједињавали. Није се бирало ко ће где да седне, где да се извали. Ни муж код своје жене, ни жена код свога мужа, него где се нашло, где се могло. Не осећали се болови од суседних лактова у прсима, од туђих, не мужевљевих колена међ скутовима. 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 и кркљање. Толико је то ишло да је она мала, питома Миленија, сигурно не могући више да издржи тамо по дворишту и по кутовима најезду толиких њих, који су је јурили, побегла отуда овамо и почела да се крије око Софке и трпезе. А била је сва изломљена, изуједана, а опет сва срећна и обамрла од силне насладе. И јавно, на сав глас, склањајући се иза Софке, готово луда од среће, церкала се и молила Софку:

– Не дај ме, снашкице! Не дај ме, слатка била. Не дај ме, јер ови ме наши сву... – и показивала је на готово гола прса и изгужване фута и јелеке.

А на то нико да се постидео, поцрвенео, већ су јој се сви смејали, особито жене и то старе, сасвим у годинама, јер она је била најмлађа међ њима, па зато сада мора највише од мушких и да ‘пати’. Чисто раздрагано, као сећајући се кад су оне биле тако најмлађе у фамилији, па тако на овим весељима, свадбама бивале од свих мушких највише јурене, миловане и љубљене, на сав глас раздрагано, дирале су Миленију:

– А Миленијо! Ах ти, мори, мазнушо! Ти бајаги нећеш! Ти ли?

А то је почело Софку да ужасава, пуни језом и страхом, јер јој тада би сасвим јасно да је ова свадба, ова њихова слатка вечера у ноћи, и оно једнако тражење да је тамо капија што више затворена, што јаче замандаљена, да би они овамо били одвојенији, скривенији – све то као неки њихов одређени, одавно очекивани дан и време. Па не само да им је ово сада као први пут што се тако изопијали и сасвим заборавили, него да је то њихов обичај на овим њиховим свадбама. У томе се и састојала њихова весеља. Јер, једнако одвојени од кућа и растурени са стоком по планинама, пашњацима, те њихове свадбе били су једини дани кад су се састајали, виђали једно друго, па чак и своје жене. И онда, добро нахрањени, а већ исувише од силних толико уздржаваних, радом убијаних страсти, чежње, тада би сасвим падали, сасвим се заборављали не могући ништа разабрати, ништа разликовати, ни род, доба, године. Отуда онда оне невероватне приче, гласови о њима, ‘сељацима’. Софки тада би јасно што никад од Магде није чула какву добру реч о тамо њеним синовима, снајама на селу; па она Магдина вечита узречица, када би је питали за те сељаке: ‘Море, маните их, сељаци, шта друго они знају’. И онда оно, у шта Софка дотада није могла да верује, она прича о њиховом чувеном чивчији деда-Вељи, за кога се причало да је са свим снајама живео. Тада Софки би јасно оно силно рађање деце, мада мужеви већи део живота проведу на печалбама, и она онолика сличност међу њима. Сви, из целога села, као да су од једнога оца, матере, од једне куће, а не из читавога краја. И онда оне језовите приче, за које се у вароши знало, веровало, али се о њима не водило рачуна: како сви они, сељаци, да би што више радне снаге имали, женили своје синове још као децу, узимали за њих одрасле девојке, већ, доста у годинама, способне за сваки рад. И то се ради одувек, с колена на колена. Нико то не сматра за увреду, грех; ни доцније, када синови порасту. Ништа то није. Имаће и они, синови кад, имаће и они својих снаја... И Софка тада, на ужас свој, виде да је – не чека, не да ће можда то и с њом бити, него да је то свршено, то се већ зна, јер ето почеше, као честитајући Марку, на Софку падати масне здравице, задиркивања и смех... (Станковић 1962: 157-158).

За Софку, Маркови представљају сиров, дивљи свет, супротстављен њеном свету. Новица Петковић с тим у вези закључује:

Све што је ‘горе’ познавала као закон и ред, ‘доле’ налази у изврнутом облику. Што је ‘горе’ било раздвојено и забрањено ‘доле’ није. Нема у Станковићевој

вароши ни јачих ограничења, ни строжих забрана од оних што се стављају на еротске нагоне и прохтеве у породичном кругу, па и у ширем родбинском (Петковић, 1988: 114-115).

Већ је први сусрет са новом породицом у знаку сукоба двају култура, што је симболички приказано кроз Софкин доживљај њиховог понашања и одевања. Иако је и славље у Софкиној кући у знаку карневалистичке представе стварности, код Маркових током свадбеног ритуала долази до „неспутаног нагонског пражњења, сировог витализма који се ослобађа као блесак, врелина, бука” (в. Пешикан Љуштановић, 2008:459). Чин свадбе је заправо граница која дели сировост и анимализам Маркових сељака и рафинираност и култивисаност Софкиних. У оквиру раблеовске представе стварности „доњег краја”⁶⁰⁹, централно место заузима инцест, јер се свест о крви код Маркових сељака налази на маргини. С тим у вези, Јован Деретић поставља корелацију између станковићевске слике друштва и фројдовске „хипотетичке прахорде”: „Као у Фројдовој хипотетичној прахорди и у сеоској породици најстарији и најјачи мушкарац, отац, има највише сексуално право на жене... Очеви жене малолетне синове одраслим девојкама да би себи прибавили млађе жене...” (Деретић 2017: 195).

Ова сцена на најексплицитнији начин показује човекову блискост са анималистичким, која је утемељена у спутаном еросу, који се у тренутку свадбеног обреда ослобађа, те се може говорити о карневализацији, као онеобличеној слици свакодневнице, заснованој на инверзији понашања и улога.

Кроз распомамљена чула и рушилачке нагоне, кроз одсуство било каквог стида и моралних обзира, Станковић је мотивисао каснији покушај газда-Марка да у својеврсном обреду еротске иницијације проведе прву брачну ноћ у кревету своје снаје и заузме мјесто свога малољетног сина (в. Максимовић 2014: 227).

Извесно је да је више Марку место у Софкином кревету него дванаестогодишњем Томчи. Владимир Ћоровић примећује да у Софкином опхођењу према Марку има двосмислености. Она с једне стране пушта телу и чулности да је воде када се нађу у близини „новог тате”, а са друге стране је

⁶⁰⁹ Оригајастички заноси и препуштање вољи тела.

пренеражена, ужаснута и уплашена када осети Маркову сексуалну пожуду (в. Ђоровић 1986: 116). Софка заиста испољава амбивалентан однос према Марку. Светлана Милашиновић наводи да Софка „свесно жели Марка спознавши да његова мушка снага савршено парира њеној самосвести, али га се истовремено и боји, итекако свесна чињенице да снаха прво треба да припадне свекру, па тек онда мужу, а то као ни Марко не може да прихвати” (в. Милашиновић, 2015:77). Између Марка и Софке стоји граница „турског” и „српског”. Оријентална друштвена клима детабуизира инцест, што доводи до тога да се на карневалској представи свадбеног обреда појављују Маркови сељаци који ни у једном трену немају свест да чине нешто што се коси са било каквом нормом. Из Софкине перспективе рефлектора (Н. Петковић) дата је слика инцеста у десадовском маниру, где се губе све границе моралног и хришћанског. Ипак, Марко успева да сачува равнотежу по цену властитог живота. Поставља се питање колико Софка Марка поштује, колико осећа одбојност према њему због његовог порекла и да ли га доживљава као сексуално биће. Сигурно је да није равнодушна према њему. Марко све време брине о Софки и говори јој да се не плаши. Први пут док иду ка његовој кући, својим телом је штити од својих сватова: „Не бој ми се, Софке! Не бој ми се, кћери... Тата ће све...” (Станковић, 1962: 144). То понавља и док сипа злато у корито, дајући јој све што има: „Затим, једнако брекћући од среће, никако не могући да се нагледа ње, Софке, а једнако је храбрећи: ‘Не бој ми се, Софке! Не бој ми се, кћери!’ – пружи јој руку да прекорачи корито и уђе” (Станковић, 1962: 147). Трећи пут, док Софку уводи у своју скромну кућу, он иде испред Софке, заклањајући својим телом кућу како би ублажио њен ужас. Како се приближавају кући, његово узбуђење се интензивира:

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 гутао⁶¹⁰, и једнако извињавајући јој се, храбрио:

– Не бој ми се, Софке, не бој ми се, кћери! (Станковић, 1962: 147).

⁶¹⁰ Употребом израза „гута очима” разоткривају се Маркова пожуда и сексуални нагон усмерен ка снахи. Међутим, мора се нагласити да се Марко Софки све време извињава. Његова савест није мирна и колико год био срећан што узима Софку за своју кућу, за себе, он има свест о греху.

Марко Софку ословљава „Софка, кћери”, а Софка њега само „Тато”, у чему Бојан Чолак препознаје испољавање Маркових амбивалентних осећања, при чему је име на првом месту, а сродство на другом (в. Чолак, 2013: 191). Ипак, ово именовање може се тумачити као вид маскирања и потискивања Маркових нагона – он себе упозорава да на њу треба да гледа као на своју ћерку, а не као на жену⁶¹¹. Када је први пут ослови именом, Софка осећа промену у његовом гласу. Он више није свекар заштитник, него Марко мушкарац:

И Софка осети неки његов други глас, у коме није било: ни кћери, ни чедо, већ само: Софке. И то тако страшно, лудо, да се Софкин врат, вратне жиле од таквог његовога гласа укочише и сва она поче да трне. И заиста то би, јер он, надносећи се над њу, поче страшно да дрхти и да муца:

– Софке, Софке, само једно. Истину само (Станковић, 1962: 155).

Марко не верује да се Софка може „спустити” у његов свет и у истом бити срећна, због чега тражи потврду њене љубави.

– Волим, волим, тато. Све вас волим.

– Ама баш све?

– Све, кућу, тебе, а највише тебе.

Али тада клону. Осети како из оне његове руке појури у њу и чисто је пресече тако јака врелина, и, са њом, тако неко чудно, никада дотада 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. Чу само како Марко, чисто бежећи из себе од ње, тамо међ својима, са неком страшном насладом, слутњом, надом, као луд виче и заповеда:

‘–Капију бре затварајте, капију замандаљујте, да нико, нико... Ах! Ах!’
(Станковић, 1962: 155).

⁶¹¹ Поред тога веома присвојне заменице које Марко користи указују на потребу за присвајањем, односно повезивањем за Софком. Наиме, он стално понавља „не бој ми се”. Поред тога истиче се да је Марко довео Софку „код себе”, „у своју” кућу, чиме се потенцира на томе да је она намењена њему, а не Томчи.

Софка Марка уверава у своју љубав „као предајући му се”. У овом веома необичном поређењу наслућује се много више од привидног уверавања снахе да воли свекра и нову средину у којој се обрела и која је сада њен дом. Овом поредбеном конструкцијом постиже се ефекат потпуног давања, најпре у телесном смислу. Софка реагује на Марков додир, врелина његове руке „појури” у њу, због чега она губи контролу. Тумачећи ову сцену, Бојан Чолак износи теорију Малиновског који „сматра да је одбојност која се јавља при ступању у инцестуозни однос тековина културе, и да таква аверзија није природна. Тиме заправо настоји да каже да је несвесно у човеку ‘слепо’ за сродство”. Он даље наводи да се то потврђује и у Станковићевом роману: „Софкино ће се тело узбудити, на њено велико запрепашћење, на Марков додир” (в. Чолак, 2013: 182). Имајући у виду њене године и чињеницу да је она сексуално зрела, експлицитно је исказано да Софка у Марковим речима препознаје страст и лудост какву је само у сновиђењима налазила. Помамљен Софкиним мирисом, пред вратима њене собе Марко кркља и уздише:

Јер ево, кркљајући и лежећи на прагу њене собе, борећи се са собом, он кроз прсте руке, што му је клемпаво висила више главе и била наслоњена на праг, кроз тај праг, кроз пукотине, кроз земљу осећао је отуда из собе мирис Софкин тамо у постељи. Осећао чисто како јој срце бије, како њена коса, разастрта у постељи, и сигурно опкољавајући и обавијајући цело њено тело, мирише, мирише... (Станковић, 1962: 164).

Између Софкиног мириса и Станиног болног цвиљења, између страсти и пожуде с једне стране, и бола и јада с друге, он се одлучује за смрт.

Многе личности из Станковићевог књижевног опуса робују сексуалним нагонима које пред светом спутавају, због чега се може говорити о фројдовски конструисаним личностима. Еротизам Станковићевих личности је у корелацији са њиховим преиспитивањем идентитета. Горана Раичевић и Радослав Ераковић, пишући о феномену кризе идентитета у српском роману 19. и 20. века, наглашавају да је ова потреба „најчешће условљена дубоким незадовољством главних јунака

статусом у колективу којем припадају рођењем”⁶¹² (в. Раичевић, Ераковић, 2011: 373). У основи Маркове идентитетске кризе налази се чињеница да он сумња да је његова жена Стана била са његовим оцем пре њега⁶¹³, што отвара комплексно питање очинства:

Ах, ах, псу бре, крвнице бре, стари деда-Митре! Ах, мајко, ах, курво! Ах отац, ах, проклет... Ах! Зар ви, бре...

А Софка је знала да то значи: Зар вама све допуштено, ви све чинисте што хтедoste. Своје синове женисте и изабрасте снаје не за њих већ за себе узвик. Ето и сам он, и њега је отац младог оженио, па не можда него сигурно је ова његова жена, сада свекрва прво са оцем његовим, својим свекром живела! И овај сада његов син није његов син, него ваљда брат. И сви они, сви како су хтели, онако, како су њихови очеви са њиним женама, тако и они са женама својих синова (Станковић, 1962: 158).

Марко куне свога оца због непроживљене младости и живота поред старије жене. Софкина појава у њему буди оно што никада није осетио, оно што му је отац још у детињству ускратио. Очигледно је да код Марка постоји проблем неоствареног ероса, који се доводи у везу са страхом од инцеста. Сумња у инцестуозни однос између његовог оца и Стане⁶¹⁴ темељ је његове несигурности,

⁶¹² Они наводе да то преиспитивање доводи до „(ауто)деструктивног конфликта са наводно монолитном заједницом, чији систем вредности представља исходиште фрустрације за читав низ мушких и женских ликова у романима који су обележили српску књижевност 19. и 20. века” (в. Раичевић, Ераковић, 2011: 373)

⁶¹³ Стана очајнички кука када је Марко пита да ли је она живела са својим свекром, његовим оцем: „—Човече!... Човече! Ћути, убиће те господ!... Куку! Зар свекар...! Зини, земљо, да сви пропаднемо! Куку, шта доживех! Куку! Господе боже, господе! На то чу једно страшно:

— 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, 1962: 163).

Стана не даје ни потврдан ни одричан одговор, само је пренеражена. Све време она показује дубоко разочарање у живот, у све мушкарце, најпосле и у свог сина Томчу — док иде ноћу кроз кућу повремено свом душом јаукне: „Ох, проклети!” (Станковић, 1962: 40).

⁶¹⁴ Дијалог између Марка и Стане дат је кроз Софкину перспективу. Софка све време страхује јер од Станиног одговора зависи њена судбина. Марко жели Станину потврду да је она била са његовим оцем, својим свекром, јер су и њега оженили док је био дете. Та потврда њему би дала право да проведе прву брачну ноћ са Софком уместо сина. Слушајући Марков монолог, Софка закључује да је Марко сигуран у огрешење своје жене, али кроз дијалог са Станом он обелодањује своју несигурност у то, као и страх од огрешења.

али и оправдање за његову жељу да има Софку. Анализирајући трагичност како Маркове, тако и Софкине позиције, Бојан Чолак закључује:

Да би извршио обичај снохачења, који у новој средини (култури) није допуштен, Марко је принуђен да подршку тражи у другима – песми, старцима, Стани. Не налазећи је, међутим, нигде, он није у стању да традицију настави. С друге стране, у тренутку када схавта да треба да има сексуални однос са свекром, Софка увиђа трагичност своје позиције, као и разлику у моралу између сељака и варошана (Чолак, 2013: 182).

Иако је чињеница да је у култури Марковог краја присутан обичај да свекар проведе ноћ са снахом, у роману нигде није експлицитно наведено да је Маркова жена Стана била са његовим оцем због чега се не може са сигурношћу говорити о прекиду традиције. То је основ и за Маркову несигурност, јер би он вероватно другачије деловао да је сигуран да је и његов отац починио исто. Како ни у чему не налази оправдање да се проведе ноћ са Софком „расцепљен између свога *желим и смем*, у немогућности да, с једне стране, обузда своју еротску пожуду, а, с друге, да се уздигне изнад средине, диже руку на себе” (в. Чолак, 2013: 174).

И Марко, и Софка делују на новом културном простору – она јер се „спустила” међу Маркове људе и сишла у њихов „доњи крај”, а он јер је дошао у варош. Милорад Најдановић истиче социјално-статусне разлике као препреку за остварење сексуалног чина:

У селу, међу својим братственицима, подржаван традицијом која је толерисала интимне односе између свекра и снахе, и пред неком сеоском невестом, газда Марко би свакако „ишао до краја”; у варошкој средини, спутан друкчијим моралним појмовима, пред хацијском лепотицом као плодом који је на дохвату руке али се не сме убрати, он се придружује осталим Станковићевим трагичним личностима, које у животу, по правилу, доспевају до непробродиве запреке, и ту остају да уздахну над својом судбином или да издахну у самртничком ропцу (Најдановић, 2010:366).

Уколико би се роман *Нечиста крв* ставио у шири контекст српске књижевности, оправдано је поставити паралелу са романима *Корени* Добрице Ћосића и *Сеобе* Милоша Црњанског у којима се јавља „инцест другог реда”. Наиме,

и у *Нечистој крви* и у *Сеобама* у издваја се „преступничко еротско”⁶¹⁵ које се првенствено везује за тему родоскрвнућа⁶¹⁶. У оба случаја „преступничко еротско” доводи до трагедије и смрти. Јунаци морају бити кажњени за „грешни” ерос који се опире контроли њиховог рација. Марко и госпожа Дафина умиру, Софка и Вук Исакович остају живи, али само у физичком смислу. Ипак, у *Нечистој крви* „преступничко еротско” не налазимо само у оквиру инцестуозног односа, него и на нивоу понашања главне јунакиње које није у складу са обрасцем који патријархална средина намеће. Међутим, уколико се има у виду положај главних јунака на крају романа, долази се до закључка да је Вук Исакович Софкин мушки пандан у српској књижевности. Уморни и остарели Вук Исакович спутава своје нагоне и телесно узбуђење одбијајући Ананијеву ћерку. Исто тако остарела и оронула Софка црта по пепелу са згаснутом страшћу, гушећи ерос у себи. Након свих трагедија обоје су живи, али то је само привид живота. Еротско у њима се окренуло против њих самих. Кулминација ероса је најочљивија у ликовима Марка и Дафине. У борби ероса и танатоса, танатос и у једном и у другом побеђује. Они умиру са властитим немирима. У везу са Марком може се довести и Аранђел који исто као и Марко осећа страст према снахи. Међутим, док се код једног инцестуозна фантазија остварује, код другог остаје на плану жеље која га води ка смрти. Маркова ослобођена либидозна енергија „удара” на врата собе у којој је снашкица Софка и води га у смрт. Ако се упореде главне јунакиње, Софка и Дафина⁶¹⁷, јасно се увиђа да се оне различито постављају према ситуацији у којој су се нашле. За разлику од Дафине која од почетка има јасно дефинисан однос према деверу, који се не мења ни након што ступи у сексуални чин са њим, Софкин однос према Марку је другачији. У том контексту, долази се до закључка да је Дафинин лик трагичнији од

⁶¹⁵ О преступничком еротском код Црњанског пише Јелена Панић Мараш (в. Панић Мараш, 2017: 113).

⁶¹⁶ У *Сеобама* се јавља инцест између госпоже Дафине и Аранђела, док је у *Нечистој крви* он заступљен на више нивоа, почевши од Софкиних предака.

⁶¹⁷ Новица Петковић детаљно анализира обе јунакиње са аспекта положаја који заузимају у делу (в. Петковић: 1989).

Софкиног. Њу грех води у смрт⁶¹⁸. Након ноћи проведене са Аранђелом немирна савест јој не да мира. Код Софке је другачије, она након Маркове смрти, која је узрокована његовом страшћу према њој, наставља да живи као да се ништа није догодило. Штавише, ствара породичну идилу, што отвара питање да ли је сва дешавања потиснула јер је Томча довољно стасао да смири њене страсти. Владислав Панић у делу *Психоанализа „Нечисте крви”* помиње две врсте инцестуозне љубави након Софкине удаје, од којих ни једна неће бити реализована. Прва је љубав према „новом тати”, Марку, а друга је љубав према Томчи, где се Софка „појављује у улози мајке која гаји дете које би јој касније требало да постане – муж” (в. Панић, 1986: 52).

Проблем комплексних породичних односа са назнаком „инцеста другог реда” појављује се и у роману *Корени*⁶¹⁹ Добрице Ћосића⁶²⁰. Аћим Катић у једном тренутку престаје да посматра Симку као снаху. Он увиђа да та жена, његова снаха, поседује све оно што је желео да поседује његова жена:

„Видео је да је по свему друкчија од његове Живане. (...) Уживао је гледајући је кроз прозор, кад висока, боката а витка, лако као усправан валза плови двориштем, испуни га свег” (Ћосић, 2004: 37).

Упоредном анализом ликова Марка и Аћима Катића долази се до закључка да је код Аћима присутнији рацио⁶²¹, односно да он веома лако контролише своје нагоне, за разлику од Марка кога необузданост води у смрт. И у једном и у другом делу, жена се јавља као „роба” која има своју вредност и предмет је „размене”. Тим „тржиштем” женских телеса, која немају право на жеље, слободу и сексуалност, у

⁶¹⁸Јелена Панић-Мараш запажа у приказу Дафинине смрти благе одјеке готског романа (в. Панић Мараш, 2017: 123). Маркова смрт није експлицитно приказана. Акцент је стављен на узрок смрти, а то је незадовољена кобна страст усмерена ка снахи.

⁶¹⁹Радња романа *Корени* смештена је у приближно исто време као и радња романа *Нечиста крв*. Оба дела проблематизују комплексне породичне односе.

⁶²⁰Овим проблемом се бави Елма Халиловић у раду „Родна перспектива лика Симке у роману *Корени* Добрице Ћосића” (в. Халиловић, 2014: 487-494).

⁶²¹„Иако не улази у стварну телесну везу са Симком, Аћим жену за сина не бира као отац и свекар, већ као мушкарац. Овим поступком он узурпира не само њихову личну слободу већ и елементарне људске импулсе присвајајући право да одлучује о њиховој судбини, што јесте био типични прерогатив главе породице” (Халиловић, 2014: 489).

породичној кући управља отац, а када се уда управља муж. Једном речју, жена је имовина која прелази из једне руке у другу. Ипак, за разлику од Станковића који се задржава на проблематизацији социјалних односа унутар заједнице, Ћосић се бави и економским проблемима у заједници у којој је жена финансијски зависна од свог мужа. Симка нема друштвени статус и не долази из богате куће, што је главна разлика између ње и Софке.

Наведени примери потврђују да је тема инцеста заступљена у модерној српској књижевности иако је број студија који се баве овим проблемом недовољан. Отуда је ово поглавље имало за циљ да покаже колико је феномен инцеста аналитички релевантан у Станковићевом роману *Нечиста крв*. Тенденција је била да се проблем инцеста прикаже кроз различите корелације: Софкини преци, однос Софке и ефенди Мите, Софке и Марка, Софке и Томче, Стане и свекра, однос међу Марковим сељацима, контраст Маркових и ефенди Митиних кроз призму инцеста и најпосле, паралелом Софке са Дафином и Симком. Детаљна анализа појединих сегмената романа потврдила је да је инцест и код Станковића у домену строгог табуа, а да је са друге стране управо инцест окидач за пропаст и урушавање породица. Дакле, може се закључити: инцест се у роману *Нечиста крв* јавља као кључ за анализу теме отуђивања, сублимације енергије чија је природа сексуална, као и аутодеструкције. „Немерљиве силе” психолошких дубина индивидуе дотичу се вечно табуисаног проблема нагона према сродницима, било да је реч о директним или социјалним. Квалитет Станковићевог романа *Нечиста крв* у контексту наративне и стилске модернизације овог жанра уско је везан за продубљену психологизацију ликова, али и за нову типологију јунака – НЕЧИСТА КРВ. Одговор на питање зашто је тај јунак „нечист” налази се управо у инцесту.

3. Тема инцеста у *Јовчи*

Иако је драма *Јовча* остала у сенци других Станковићевих дела, инцестуозни однос оца према ћерки, који је главна тема ове драме, захтева детаљну анализу и веома је значајан за слику породичних односа у целокупном Станковићевом делу.

Марко Шкорић у раду „Биосоцијалне теорије инцест табуа” указује на једну од најпознатијих дефиниција ове врсте табуизованости Дороти Вилнер „по којој инцест табу неке популације представља било који скуп правила која забрањују сексуалну активност међу сродницима” (в. Шкорић, 2004: 529). Постојање релативно малог броја дела српске књижевности која тематизују сексуалне везе међу консангиналним сродницима се може тумачити као културолошки еуфемизам, с обзиром да би директни инцест као тема књижевног дела представљао извесни радикализам у српској култури и „шамар” патријархалном читалачком укусу⁶²², посебно ако се има у виду време када Станковић ствара. Отуда се може рећи да тиме што тематизује овакву врсту инцестуозног односа Станковић излази из тематског оквира, мада се мора имати у виду да се у многим својим делима Станковић „дотакао” овог проблемског односа, о чему је било речи у претходном поглављу.

Бојан Чолак наводи да занимљивост ове драме почива на одабиру теме јер „у Станковићев опус уводи тему инцеста – заљубљеност оца у сопствену кћер, те немогућност одвајања од ње чак и након спознаје греха, почињеног упркос изолованости” (в. Чолак, 2013: 164). Наговештај проблематичног односа оца према ћерки дат је већ на почетку драме када Јовча након две године долази кући⁶²³. За разлику од осталих жена које су му подређене – снахе облећу око њега, Софија му ципеле обува, ћерка Васка мирно спава. Отац ју је размазио и она спава дуже чак и од њега, што констатује Марија, али он стаје на страну своје миљенице испољавајући притом ирационалан страх да је она можда болесна и да га жена лаже: „Нека спава, нека се одмара. Ама, да није она боловала, била болесна, а ти ме сад лажеш, кријеш? Јер, сневао сам је, толико пута сам је сневао, па сам се бојао” (Станковић, 2009: 9).

Да је Васка привилегована у кући потврђује се и тиме што је купио само њој дарове, свиле и басаме, и жели одмах да је види обучену у њих. На остале укућане

⁶²²Жорж Батај наглашава да је страх од инцеста оно што означава човека и разликује га од животиње (в. Батај, 1980: 225)

⁶²³Мотив очевог повратка кући након вишегодишњег одсуства присутан је и у роману *Нечиста крв*, због чега се може говорити о потенцијалној паралели. Долазак оца у оба дела нарушава успостављену равнотежу.

није мислио. Марија га подсећа да има обавезу и према другим укућанима и да би због таквог издавања могли да замрзе Васку.

Јест, моји су сви. Али, ако су моји, ако сам их родио, ја сам се сваком и одужио. Сваки има да једе и да живи. А Васка, она је моја и хоћу да је *моја*. И ти, да не знаш да си је ти родила, ти си јој мати, и да ја, због ње, морам да те трпим – не би ми се овако ти сада преда мном... нити би још смела да ми сада ту... не би, јер би отишла и ти куда су отишле и оне друге, њихне матере. Али, овако, ну ми ти роди, њена мати постаде, и веза ми руке (Станковић, 2009: 10).

Понављањем присвојне заменице „моја” Јовча наглашава посебан однос кроз који показује посесивност у односу према Васки. Он се не задовољава тиме што му Васка као ћерка припада у садашњем тренутку, него је хоће за себе и у будућности, чиме је експлицитно показано да његове емоције према Васки превазилазе очинске и да се у њима називају елементи инцестуозности. Јовча и Васкину мајку Марију трпи због тога што му је она родила Васку. Стиче се утисак да Маријини приговори не долазе од бриге за друге колико од тога што је и њој сметао такав однос оца према ћерки. Чињеница је да је њена улога у породици нестабилна и да још увек има статус Јовчине жене захваљујући Васки. Овакав вид породичних односа Станковић даје и у роману *Нечиста крв* у којем се Софка јавља као спона међу родитељима, а мајка јој прећутно захваљује што захваљујући њој поново има мужа. Ипак, однос у Јовчиној породици је другачији јер Јовча отворено говори жени да је трпи само због Васке и да би и она завршила као и оне пре ње да му није родила Васку⁶²⁴. Нарушена хијерархија породичних односа доводи до тога да је Васка та која се налази изнад свих јер јој је то обезбедио отац. Какав је однос Јовче према женама види се из разговора са владиком. Након што му владика похвали децу, Јовча почиње да куди њихове мајке и каже да би и Марију радо отерао:

Јер, дедо, ти већ то не можеш да знаш, свештено си лице: али, све оне, жене, *ништа* нису. Само све оне гледају да те преваре: док је немаш, не узмеш за жену, мислиш да је она Бог зна шта, да је она то што мислиш, желиш, сањаш, а кад оно

⁶²⁴ Детаљно у поглављу „Лик мајке у Ташани и Јовчи (мајка заштитница и мајка супарница)”.

после – *ништа!* И зато, нека је грех, ма шта, не могу после да их гледам, трпим. И зато, то сам грешан, признајем, ако саме нису хтеле, миром, мирно да иду, добивале су онда манастир, и квит (Станковић, 2009: 17).

Јовча испољава садистички однос према женама у чијем корену се налази потреба за „идеалном” женом која би могла задовољити све његове прохтеве – жена какву сања и жели, а на какву није наишао све док није добио ћерку: „То ми је, дедо, *све*. То, моја Васка, то је све што имам, што сам имао, и што ћу имати. то је све моје, и ништа више” (Станковић, 2009: 18). Јовча Васку доживљава као власништво – једино му она припада. Он ту припадност ослобађа временских ограничења због чега користи три глаголска времена – перфекат (сам имао), презент (имам) и футур (ћу имати). Поред тога, три пута се понавља придевска заменица „све” чиме се указује на вредност тога што поседује – она је све и све што је она му припада, припадало му је и припадаће му. На владикин помен Васкине удаје Јовча говори да за њу нема прилике, да за њега нема зета, јер нико није достојан његове ћерке. У дидакалогији се експлицитно наводи да се Јовча плаши да би свет и владика могли помислити „да он сам, отац, нема што с Васком”, због чега се правда:

Дедо! Знаш: човек, цео век жедан, тражи нешто. Не нађе *то*. Па... дигне руке, прегори. Али, жедан, бар хлад да нађе! Ни то нема. Сам он узме, посади дрвце, чува, пази да оно порасте, те бар ту, ако не жеђ да угаси а оно хлад да нађе... Дрвце порасте, зазелени, захлади... Али, око њега нигде, нигде бор, јаблан, све сучке... (*Уноси се бесно у владуку; гледа га широко, очајно, упиње се да га он разуме*): Е сад, бива ли да то дрвце одсечем, дам, вежем га за сучку? Бива ли? Кажи де! (Станковић, 2009: 19).

Алегорија коју Јовча користи заправо је прича о његовом животу. Дрво о којем говори његова је Васка које није спреман да се одрекне. Овај опис један је од најбољих пасажа у драми, где је до изражаја дошао Станковићев врхунски таленат да ослика драму на индивидуалном нивоу. Алегоријска прича коју прича отац објашњава природу његовог односа према ћерки, који покушава да оправда пред владиком. У корену Јовчиног егоизма, али и садистичког односа према женама,

налазе се цензурисне жеље⁶²⁵. Оно што је заједничко за Јовчу и многе Станковићеве мушке јунаке јесте трагање за нечим што не налазе у животу. Ипак, за разлику од Миткета који завршава драму болан, од Младена који умире „рањав и жељан”, од Стојана који се одриче Цвете и остаје непотпун, од Мите који умире због неоставрене љубави са Маром и других неостварених мушких ликова из Станковићевог опуса, Јовча налази оно за чим трага у „дрвцету које је сам посасдио” – у својој ћерки Васки. Тиме су експлицитно разоткривене његове инцестуозне жеље. Поред тога, потребно је истаћи наглашавање именице *оца*. Било је довољно речи „да он сам нема што са Васком”, али Станковић, не случајно, умеће именицу отац, јер се од оца тако нешто не очекује. Када Васка дође да га поздрави, Јовча страхује да би их неко могао видети и удаљава је од себе. Његов страх посмаран у оквирима „нормалних” породичних односа није основан. Уобичајено је да ћерка присно и емотивно поздрави оца са којим се дуго није видела. У позадини његовог страха лежи то што он не да ћерку другом, а још више то што након владикине посете постаје свестан да то знају и други. Због бриге шта ће свет да помисли Јовча се одлучује да уда Васку у богату кућу.

Дистанцирањем Васке од спољашњег света и затварањем у простор куће⁶²⁶, Јовча не спречава Васкине контакте са мушкарцима. О Васкином огрешењу са слугом Младеном Јовча сазнаје на дан њеног прстеновања. Трећи чин Станковић започиње описом амбијента. Поново је реч о кући, као и у Првом чину, али овај пут нема месеца и светлости, само се појављује светлост фењера која прави сенке. Станковић кроз симболе мрака и светла даје наговештај лоших дешавања које следе⁶²⁷, у позадини се чује свадбена песма⁶²⁸, јер пријатељи долазе да прстенују

⁶²⁵ Фројд наводи да либидо „бира своје објекте без препреке, и то најрадије забрањене, не само жену другог, већ пре свега” (в. Фројд, 2008: 120). Јовчина либидозна енергија је усмерена ка ћерки, која за њега представља једино задовољство.

⁶²⁶ Дистанцирање јунака од остатка света зидинама куће уобичајен је Станковићев поступак којим издваја јунака. Постављање границе између кућног простора и спољашњег света има за функцију истицање социјалног статуса оних који живе у кући, а истовремено представља мотивацију за понашање јунака. Зидинама куће од остатка света се издвајају и Софка и Младен.

⁶²⁷ О овоме пише Новица Петковић анализирајући сцену Софкиног одласка у очеве одаје (в. Петковић, 1988).

⁶²⁸ Свadbена песма неретко се везује за наговештај нечег лошег на индивидуалном нивоу, најчешће је у питању или будућа невеста, или младожења. Детаљно у поглављу „Игра и песма као одјек страсти”.

Васку. Јовча се хвали својим имањем, а пријатељи се одушевљавају. Говори музици да свирају гласније како би се пробудила чак и она, Васка. Када увиди да Васке нема у соби, Јовча испитује Марију која му открива да их је Васка обешчастила. Она у почетку користи еуфемизам и говори да им је ћерка болна, али врло брзо разоткрива јад и бес због свега називајући ћерку кучком: „Кучка је она, а не ‘кћи’!” (Станковић, 2009: 32). Иза Маријиних речи не стоји само љутња према ћерки због њеног огрешења, већ и огорченост јер је њој, што је већ наведено, сметала ћеркина привилегованост. Поред тога, свесна је да ће Јовча сву кривицу свалити на њу, што се и обестињује. Он иде толико далеко да јој прети јој да ће је убити ако је то истина, на шта она одлучно стаје пред њега и говори му да је убије. Јовча у почетку не верује да се то могло десити његовој Васки, али од Марије сазнаје да ће родити кроз који дан. Како би спречио срамоту пред светом Јовча прекида сватовску музику и обавештава пријатеље да је Васка болна и да ће умрети:

ЈОВЧА (сам се уплаши од страшне шупљине свога гласа; повлачи се у мрак, завлачи песницу у уста и загризе, до крви. Бол од уједа га освести. Трза се, таре чело, посрћући стаје на врата; усиљеним, дубоко болним плачним гласом): Пријатељи, моја (загушено) кћи болна је, болна. Данас, сутра, ако не умре (Станковић, 2009: 33).

Ојађеност оца кога је ћерка дубоко повредила ступајући у забрањене односе пре брака, што доводи до грешног зачећа, већа је узме ли се у обзир да отац у ћерки налази оно за чим је жудео. Да зло буде веће, пријатељ пристаје да узме Васку, па макар и болесну, али Јовча говори да за њу нема наде, чиме се Васкин потенцијални брак апсолутно поништава. Ова сцена није довољно мотивисана у чему се огледа недовршеност драме. Наиме, Васка све до доласка оца ни не зна да он планира да је уда, а он не зна да је она у подмаклој трудноћи. Ово друго може се оправдати очевим одсуством од куће, али то што се Васка не припрема за удају и за прошњу одступање је од уобичајеног протокола свадбеног ритуала. Незамисливо је да невеста може спавати док сватови долазе по њу, што је прва Јовчина сумња када се Васка не одазове.

У четвртом чину драме Јовча има 60 година. Из разговора Томе и Арсе са Стојном сазнаје се да Јовча одлази до Васкине куће, посебно по ветровитим ноћима и ужива у жестини ветра у којем види казну за Васку. Мотив бесних ветрова који се понавља више пута у драми може се довести у везу са немирним страстима и еротским нагоном који није задовољен. Поред тога, такав амбијент је идеалан да се прикаже драма јунака на индивидуалном нивоу – унутрашњи немири симболички су осликани у спољашњем амбијенту. Ветар који удара у Васкину кућу казна је за њено огрешење, али тај ветар удара и њеног оца који јој иде по ветровитим ноћима. Једино слушкиња Стојна показује мајчинску бригу према Јовчи, чију агресију и сама трпи – туче их и бије, а чим дође у чардаклију одмах тражи Циганку која њене, Васкине, очи има. Она им говори да Јовча ништа лоше са том Циганком не чини и да није истина да он са њом живи, да он само ужива гледајући њене очи. Моли их да га не сместе у манастир јер он није луд, већ само пати, што она види по јастуцима влажним од суза.

Само, она не личи на Васку али, да има њене очи – има! И тако, забради је и само те очи да јој се виде, тако целе ноћи седи спровођења. Она, та Циганка са Васкиним очима и врачара што му сваку ноћ баје и гата на кост. Тако целе ноћи (Станковић, 2009: 38).

Поред тога Јовча тражи љуту ракију, али ниједна му није довољно љута да ублажи његову бол⁶²⁹. Тома и Арса долазе на идеју да Циганку са Васкиним очима и гатару пребаце преко границе. Опис Циганке Зулфе дат је са циљем истицања њеног погледа који са Јовчу, као што је наведено, има дубљи значај:

(...у раскошном оделу, с низама о врату, забрађена танком, фином шамијом, тако да јој се виде само очи, крупне, сјајне, живе; поглед јој је умиљат, нежан, чежњив, док је Јовча у почетку гледа нежније; доцније, кад плане Јовча, поглед јој је унезверен, престрављен; у држању се види укрућеност) (Станковић, 2009: 40-41).

Зулуфа подсећа Јовчу на Васку пре огрешења. Васкин грех га тера на плач. Понавља „Све моје, све.. Не дам...” (Станковић, 2009: 41).

⁶²⁹ И Софка своје боли гаси ракијом, као и њена стрина Марија. Као што је наведено, ракија и алкохолизам су код Станковића везани за сексуалност.

Наза му гледа у кост⁶³⁰ и говори му да је био много богат, да је све имао, али оно што му је срце тражило остало му је недостижно:

НАЗА (*загледа још пажљивије*): друго шта има? Залуду ти што си толике земље видео, градишта пропутовао, и на Бакарном Гумну био, три пута тамо заноћио, – оно што ти је срце тражило, никад ниси имао, никад...

(...)

НАЗА (пригушујући глас, развлачећи речи, подиже очи које сјаје од ватре с огњишта, гледа га тајанствено): У твојој башти – цвеће – фидани... (Гледа у ‘кост’ па у Јовчу, нагињући се ближе њему): Један фидан, једно дрвце од свих најубаво, најлепше. (Станковић, 2009: 42)

Понављањем алегоријске слике коју је Јовча изнео у дијалогу са владиком, открива се нови план драме⁶³¹. Наиме, први пут Јовча користи алегорију како би владика објаснио шта њему значи Васка, док Наза у кључу ишчитавања судбине разоткрива све оно дубоко потиснуто у Јовчи. Наза даље наставља: „Али, кад оно порасло, залистало, зажеднело... – ти му не даде...” (Станковић, 2009: 42). Јовча се кроз плач правда и говори да јој је све давао, али знаци на коски показују другачије. У томе што се испречио налази разлог његовог греха због којег ноћима не спава. Јовча доживљава хистерични напад:

ЈОВЧА (*трза се из заноса, очајно, бесно*): Напоље! Лажеш! Све лажеш! (Баца јој новаца.) Све лажеш! Нисам ја грешан. Нисам јој пречио, не давао... А што она била кучка (*отме Нази ‘кост’ и баца на Зулфу, која се згрчила у страху.*) Кучка, па није могла да чека, дочека мужа... Ох! (*Пада ничке по јастуку, шакама стиснутим у песнице грчевито гужва и кида јорган, плећа му се тресу од очаја и беса.*) (Станковић, 2009: 43)

⁶³⁰ Петра Химшет-Фаид пише да се Циганка у народној песми често налази „у улози исцелитељке, јер располаже великим познавањем биља, које примењује за љубавно бајање или растављање љубавника. Циганка у народној песми игра такође и улогу видовњакиње, чије услуге већинско друштво радо користи, при чему су управо у контексту венчавања и склапања брака предсказања и савети Циганки веома тражени” (в. Химшет-Фаид, 2010: 607).

⁶³¹ Ова сцена отвара могућност за нови аспект тумачења – бајање и гатање припадају свету имагинарног. Поред тога, владика и гатара, који су по својој улози антиподи, стављени су у исту раван.

Јовча не може да поднесе Назине речи јер је свестан да је узрок свему можда он и његово „непримерено” осећање према ћерки. Тада његов очај кулминира.

У петом чину драме дат је опис Васкине куће и опис њеног изгледа који по многим елементима одговара опису Софке на крају *Нечисте крви*:

„ВАСКА (седи испред куће, згрчених колена, у старом оделу, повезане главе, особито чела, и пуши окрајак цигаре)” (Станковић, 2009: 44).

У односу Васке и њеног мужа види се непремостиви јаз. Младен је и даље задржао статус слуге, и даље се труди да угоди Васки, а она неће ни ручак да му скува⁶³². Иако је задржала старе навике размажене ћерке, Васкин живот у супротности је са оним којим је живела у очевој кући. У Младеновој и њеној кући влада беда, једу јучерашњи хлеб, што је казна за њено огрешење и ступање у сексуалне односе пре брака. Јовчина казна је већа јер је и његов грех већи. Од јачине бола „померио је са памећу”. Деца доводе деда Јовчу упрљаног. Побегло је од куће шлогиран, по путу падао, само да би видео Васку. Васка га дођекује, „узима га, меће до себе, у крило, чисти одело” (Станковић, 2009: 45). Мотив чишћења одеће може се довести у везу са „ритуалним чишћењем”, о чему пише Љиљана Пешикан-Љуштановић у раду „Борисав Станковић – између традиције и модерности” (в. Пешикан-Љуштановић, 2008: 441). Васка чисти Јовчу, што се, анализирано у кључу „ритуалног чишћења”, може тумачити као покушај очишћења од греха. У овој сцени приметна је инверзија улога – Васка га узима, ставља себи у крило и чисти га као да је он њено дете. Ипак, Јовчина инфантилност није потпуна јер он у Васкиној близини испушта неартикулисане крике и кркља услед узбуђења чиме се потврђује да његов нагон није угашен. Поново се јавља муцавост као обележје Станковићевих јунака. Има у овом опису нечег анималистичког што подсећа на сцену са Софке и мутавог Ванка у *Нечистој крви*.

Чињеница је да за Јовчу свест о инцестуозном односу према ћерки изазива одређену трауму која ће довести до његовог лома. Јовча иде толико далеко да избегава да остане сам са Васком због страха шта ће свет помислити, чиме се указује на то да је он своје нагоне потискивао, али су се они испољавали кроз

⁶³² Детаљно у поглављу „Положај слуга у еротском контексту (*Јовча*)”.

његове гестове. Снежана Самарцић пише о трауми инцеста и последицама које она оставља:

Сексуалност је покретач и стожер нашег искуства света. То је место на коме сукоб између индивидуалне особености и колективних норми постаје неизбежан. Када се догоде трауме које сежу у подручје сексуалности, а таква је траума инцеста, онда је сексуалност место најзаостреније напетости између норми и жеља, понашања и фантазија (Самарцић, 2005: 48).

Ни у једном тренутку у драми отац не показује своја осећања ћерки. Ипак, то не значи да престапа нема, јер он постоји у сфери жеље⁶³³. О том односу читалац сазнаје од других ликова – Марије, владике, Станоје, гатаре... Јовча има свест о величини свог греха и свестан је да је он кривац за све што се догодило Васки због чега скреће са ума од очајања⁶³⁴. На спољашњем плану драме од почетка до краја дешавају се многобројне промене – Јовча се трансформише, губи углед и достојанство и доживљава морални пад који је условљен инцестуозним нагоном према ћерки и њеним посртнућем у виду обешчашћености што је један од највећих грехова у патријархалној средини. На унутрашњем плану нема промена. У Јовчи је свеprisутан немир и нека коб која му не дозвољава да се одрекне оног што сматра да му припада, а то је она, Васка. Са друге стране се налази Васка код које се препознаје слична ситуација. Наиме, иако је изгубила углед, постала сиромашна, она остаје везана за своју пређашњу улогу газдине ћерке и у браку са Младеном испољава своју супериорност.

Тема инцеста у овој драми доводи се у везу са темом греха и казне за грех. На спољашњем нивоу у Јовчином животу нема греха. Иако не остварује било какав телесни контакт са ћерком, на нивоу жеља он је грешан и мора сносити казну због својих грешних жеља. Васка је у том односу пасивизирана, али је активна са друге стране. Она је носилац греха јер ступа у сексуалне односе пре брака чиме се огрешује о патријархалну норму. Поред тога, она долази у везу са слугом чиме

⁶³³ „А то што је за Батаја *преступ* по дефиницији изван разума указује на то да га треба и тражити ван сфере разумског, дакле и у сферама подсвесног, несвесног и уопште у сфери ‘ирационалног’” (Панић-Мараш, 2014: 744).

⁶³⁴ Бранка Милојевић-Рато наводи да је Станковић кроз Јовчин лик овековечио „истину о људској сићушности” (в. Милојевић-Рато, 2010: 231).

нарушава углед своје породице. Удајом за њега она се спашава од рађања ванбрачног детета⁶³⁵, али ветрови који дувају око њене куће симбол су свеprisутне казне за огрешење. Отуда се може рећи да су инцест, грех и казна стубови на којима стоји ова Станковићева драма.

⁶³⁵ Мотивом ванбрачног зачећа Станковић се бави у приповеци „Наза”, али Наза, с обзиром да је грешно зачала са газдом, казну плаћа животом. Због грешног зачећа баба Стана, по којој је приповетка добила назив, испашта целог живота. Детаљно у поглављу „Тема грешног зачећа код Станковића”.

Х ИГРА И ПЕСМА КАО ОДЈЕК СТРАСТИ

Драгана Вукићевић, бавећи се еротским говором и ослобађањем еротске реторике у српској књижевности крајем 19. века, закључује да су еротски чин, као и еротски говор, у реалистичком тексту били цензурисани, сублимирани и замењени другим говором, што је условљено забранама које су долазиле од средине. Евидентно је увођење одређених жанрова, између осталих и лирске љубавне песме, преко којих еротски говор улази у текст (в. Вукићевић, 2011: 32; 2017:188).

Иако је старовраћанска песма у Станковићевом делу „још увек општа, наиндивидулана својина” (в. Димић, 2010: 319), њена улога је веома значајна када је у питању осликавање личног осећања Станковићевих јунака, а посебно сублимираног ероса. Она је „медијум оног неизрецивог саопштавања” (в. Димић, 2010: 319). С тим у вези, Горан Максимовић примећује једну веома битну ствар, а то је да се песма јавља као „највиши, духовни облик еротске сублимације, кроз коју се исказују најскривенији доживљаји и тајне и то на друштвено прихватљив начин” (в. Максимовић, 2014: 227). Ово запажање је веома битно за одређење еротског у целокупном Станковићевом делу. Приметно је да се у још у најранијим приповеткама песма јавља као начин да се исказу жеље, а да оне не буду осуђене. Станислав Винавер као симбол дуализма српске литературе и културе наводи народну песму која је спајала појединца са народом и кроз коју се изражавао колективни дух, али и трагика живота: „Његов лични живот је варка. Он живи као скуп неодољивих, разговетно изражених, за све случајеве предвиђених, народних императива” (Винавер, 1975: 72).

Станковићеви јунаци живе како налажу закони колектива, а кроз песму вапе за слободом и изражавају своју бол. Песма се јавља као вид пркоса, односно ината који индивидуа испољава. Песма се јавља и као маска ероса. Уколико би се стиховни језик превео на језик исповести, индивидуа би била осуђена од стране колектива, јер је „тако што” недопустиво. Песма надомешћује све „оно

недоживљено у њима, ‘оно њихово’ пусто турско, неутажени ерос” (в. Димић, 2010: 320). Владимир Јовичић у раду „Песма и певање у књижевном делу Борисава Станковића” наводи да је песма „не само најприкладнији већ и најпотпунији начин изражавања живота у којем је тако много забрана и покорности” (в. Јовичић, 1969: 545). Посредством песме мистификују се страсти⁶³⁶, откривају спутана осећања и остварује први контакт међу заљубљенима, по угледу на народну лирику где млади током рада уз натпев једно другом откривају осећања. Таква песма „као лирска сублимација типичног, локализованог и локално обојеног доживљаја и доживљавања, изражава и осећања појединаца, који у њој проналазе себе, иза ње се заклањају и, уместо да се сами исказују, остављају њој да о њима казује” (в. Најдановић, 2010: 349).

Де Ружмон, пишући о продору еротике у 20. век, као једно у низу средстава еротике помиње народну музику и игру, при чему истиче да је музика увек била „ствар душе” (в. Ружмон, 1981: 128-193). У Станковићевом опусу, песма је симбол ероса – свега оног што човек јесте и што на сваки начин покушава да задржи или сакрије. Владислав Панић закључује да песме и игра у Станковићевом делу имају магијску функцију:

У свим овим играма и песмама често је присутно и веома много ритуалног значења у циљу магијског деловања. Али, без изузетка, све су пуне заноса и еротике која је тако снажна и дубока да се у игри губе старосне и родбинске разлике (Панић, 1986: 5).

На основу наведене тврдње, јасно је да се песма и игра тумаче у карневалском контексту јер посредством песме покрећу се спутане страсти и заборављају границе друштвено прихватљивог. Панић посебно истиче старосне разлике, али и родбинске разлике, односно „крвну” границу, чије прелажење доводи

⁶³⁶ Јован Дучић у одломку *Мојих сапутника* издваја севдах и дерт као најзначајније манифестације еротског као вид испољавања посебних „осећања која за за остале крајеве српске рапсодије остају непозната” и која „изгледају недовољно српска, чак недовољно словенска” истичући да је Борисав Станковић по свом духу „источњак, каквог никада” нисмо имали (в. Дучић, 2011: 908). Јеленка Пандуревић у раду „Фолкнорни еротикон између обредне и поетске метафоре” истиче да Дучић у наведеном есеју „не само ареално него и квалитативно супротставља ‘талас’ епског” и ‘талас лирског стваралаштва” (в. Пандуревић, 2016: 11).

до инцеста. Занос којем посредују игра и песма јавља се као окидач пада у грех. Синиша Тутњевић наводи да је игра у Станковићевом делу „врхунац и највиша мјера емотивног стања, када оно нараста до екстазе и тражи другачији сношљивији облик испољавања, материјализујући се у покрет у коме то стање постепено почиње да сплашњава и постаје могуће” (Тутњевић, 2004: 16). Уз помоћ песме Борисав Станковић усложњава своје јунаке, психолошки их допуњује, што иде дотле да би, уколико би се песма изузела, његови јунаци остали психолошки „половични”, недовршени исто као што су емоционално⁶³⁷. С тим у вези, Драгољуб Влатковић долази до закључка да у Станковићевом делу песма има функцију психолошке карактеризације појединих личности из Станковићевог опуса, имајући у виду пре свега мушке ликове:

Није наодмет рећи да готово све значајније Станковићеве личности, захваљујући таквом његовом уметничком поступку, имају своју песму, која је епиграф њиховог живота. Почевши од оне Хаџи Томине *Трипут ти чукну на пенџер, мила даскалице* преко газда Младенове *Сан ме мори, сан ме ломи заспати не могу* и ефенди Митине *Хаџи Гајка, хаџи Гајка. ем је дава, ем је дава, ем је неудава*, па до Миткетовог вапаја и псалма *Да знајеш, моме, мори, да знајеш, каква је жалба за младос’* – све те личности – кроз песму изражавају своју тугу и несрећу, у песми налазе љубав и утеху (Влатковић, 2010: 283).

У својим делима „Бора је насликао последњи трзај старог Враћа које умире, оног Враћа из турских времена са искреном и болном поезијом дерта и севдаха, источњачке туге која се по схватању тих људи, можда могла угасити циганском песмом и игром” (в. Ценић, 2010: 42). Колики је значај песме за самог писца, открива се у аутобиографским записима *Под окупацијом* када пише о чича Илији, који доноси главицу лука и со да мезете у кафани уз хлеб јер немају ништа друго. Тада започиње песма *Да знајеш, моме мори...* која у Чича Илији изазива снажне емоције и тера му сузе на очи. Песма се јавља као симбол снаге, трајања и безвремености. Песма надомешћује све оно што у животу недостаје. Док им певају њихову песму, мушки ликови код Станковића каналишу своју патњу, јад и бол.

⁶³⁷ Биљана Солеша наводи да је присуство лирске народне песме у Станковићевим делима „као метафора психолошког стања јунака” (в. Солеша, 2019: 307).

Песма је једини „простор” у којем су слободни. Са друге стране, игра се углавном везује за женске ликове и средство је за завођење. Док играју, заводничка моћ женског тела расте до границе демонског, што посебно долази до изражаја у Коштаниној и Пасиној игри, о чему ће бити речи у даљем тексту. Игра и песма посебну функцију добијају у свадбеном обреду, где помажу лакшем емоционалном савладавању промена, али мора се истаћи и функција песме у контексту брачне еротике. Прекомерје хране и пића и препуштање нагонском, које је у инверзији са понашањем у свакодневном животу, Горан Максимовић сврстава у *карневалско еротско*⁶³⁸, при чему се „ослобађање еротске енергије остварује се кроз различите облике колективног деловања, тако што обично почиње од пјесме и игре, а касније се преображава у потпуно слободне сексуалне односе међу присутнима на слављу” (в. Максимовић, 2014: 228).

1. Ритуал у служби еротике у приповеци „Ђурђевдан”

Мистификација ероса у приповеци „Ђурђевдан” остварена је уз помоћ ритуала чија је функција магијска. Ђурђевдан у приповедачевом сећању је у знаку „мантафе” која је подразумевала ритуално призивање младића од стране девојака⁶³⁹. Ритуал је представљао начин да се оголе емоције и изкаже све оно што постоји. Ритуални натпев, где постоји јасна подела улога – мушке и женске, набијен је еротским набојем, жељом за спајањем и заједништвом⁶⁴⁰. Поред тога, значајно је и

⁶³⁸ „То је такав вид еротскога у коме се спајају узвишено и ниско, те у којима доминира тјелесност у свом најгрубљем, најсировијем виду. Карневалска еротика упућује на просторе књижевности који ‘се налази на граници умјетности и самог живота’” (Максимовић, 2014: 229).

⁶³⁹ Отуда је најфреквентнији императив „дођи”.

⁶⁴⁰ „Ја не знам шта ми је! Откад те видех, свет ми је тесан. Узалуд игра, песма и весеље, узалуд све! Дођи, душо, или прођи поред пенцера, да те видим, осетим мирис твоје косе и сагледам сјај твојих очију. Ах, девојко моја, да знаш како те волим и гинем за тобом! Дража си ми но рођена мајка и сестра моја, милија ми је твоја танка половина и равна снага, но све благо стамболско! Дођи довече или лупи на капицик, баци ми макар камен преко зида, те да га метнем у недра и љубим... Ох, дођи, дођи и јави ми се!” (Станковић, 2008: 217).

(***)

„Хајде, девојко! Мајка те моја чека. Ђулсу је накупила за твоје русе косе, баклаву за медна ти уста, шербет и махун да те храни и чува... Хајде! Реци само, па ето мене да те водим у кућу своју, рај твој!” (Станковић, 2008: 217)

то што укључују и оне који су изван тог односа, пре свега мајку која је спремно чека снаху са баклавама и шербетом, чиме се потврђује младићева спремност на брачну иницијацију. Поред тога, младић наводи да му је девојка важнија и од мајке и од сестре, при чему се акценат ставља на њену сексуалност и телесност⁶⁴¹, што кулминира у последњим стиховима када је позива да побегну. Стихови „падни на моје крило, да те њијам и љуљкам” метафорично се могу тумачити као позив на секс. Јеленка Пандуревић, проучавајући метафоре које се доводе у везу са еротским значењем у домену обредних и обичајних песама, закључује следеће:

Еротизам и опсценост обредних и обичајних пјесама у вези је с митологемама које апострофирају плодност Мајке Земље и људских заједница, те с карневалском инверзијом табуисаног понашања у вези са сексуалношћу. Говор о интимном изван обредног контекста провоцира, међутим, догматску патријархалну норму, али се артикулише и као механизам социјализовања полног и еротског, односно потврђивања фалоцентричне идеологије подсећањем на радикална рјешења у санкционисању побуне и цензурисању језика женске тјелесности (Пандуревић, 2006: 29-30).

Паралелно, у приповеци функционишу две стварности – стварност песме (ритуала) и реални хронотоп. Увођењем лирских сегмената остварује се поетизација текста. Кулминација ритуала постигнута је у игри која следи песму. Девојка прска све водом из бунара, па и младића, након чега он трчи за њом. То је тренутак у

(***)

„Први пут кад ме виде, слатко ме погледа. После, замрси косе моје густе, раскопча јелек, разгрну груди и љубљаше ме. Комшике, црне душе, рекоше ти да сам неверна, и ти ме, наружену, остави. Срце ми пуца, али још те волим. Иди другима, љуби их, целивај, па опет дођи, драги, мени. Не љутим се ја, већ хвалим Бога што ми те даде. А још више ћу да га хвалим и славим, ако ми се опет вратиш и целиваш ме... Ах, моје цвеће тако лепо цвета, јер га сузама заливам; птице ми тако слатко и тужно поју, јер их леблебијом храним, што – сам за тебе чувала... Дођи, драги, дођи, мили!...” (Станковић, 2008: 217-218)

(***)

„Ах, да знаш како ми душа гори за твојим дахом, како груди страшно дишу за твојим недрима!... Дођи у моју башту, набери цвеће, закити се њиме. Па тако закиђена, урешена и умивена југарњом росом, падни на моје крило, да те њијам и љуљкам... Да сневаш леп санак, да сневаш мене и моје жеље... Кад месец обасја, ноћ дође, јави ми се. Реци ми да ме волиш, те да лакше спавам... Да ме не пије светлост месечева и блага, тиха ноћ... Хоћеш ли? Узећемо се за руке, поћи ћемо у свет, да се љубимо и грлимо... Бежаћемо далеко, далеко! ...” (Станковић, 2008: 218).

⁶⁴¹ Детаљно у поглављу „Женско тело као део ритуала у приповеци ‘Ђурђевдан’”.

којем младић непланирано, занесен њеним телом, постаје део ритуала, при чему је она иницијатор. Цео догађај приказан је из његове перспективе:

Шалваре јој шуштаху, прамени расплетене косе шибаху је по плећима, а она се превија, бежи, смеје слатко, силно, раздрагано... Трчим, јурим, а не видим ништа сем витког јој и облог стаса, развијених плећа, свилених шалвара и расплетене, дуге јој косе. Стигох је. Отимам јој оно ћупче, а она се тресе, грца, брани се и несвесно припија уз мене.

Из зажарених јој образа тек што крв није канула. Зажмурила, наслонила се целим телом на мене, стисла ми грчевито руку, а из сувих јој, немих уста иде врео, сладак дах. Тако пригрљену, стиснуту и обамрлу, држах је у наручју. Оне друге стале и тапшу рукама. Осећах стид; али је ипак не пуштах од себе (Станковић, 2008: 219).

И младић и девојка су побеђени у вртлогу страсти, иако све време имају свест о оном што је друштвено прихватљиво. Евидентно је да посредством ритуала долази до инверзије родних улога, јер девојка добија слободу да преузме улогу иницијатора. Када чује његов глас, Паса се освешћује јер увиђа да је поред ње мушкарац. Очигледно је да су игра, као и размена нежности, били дозвољени међу девојкама⁶⁴², али не и између младића и девојке⁶⁴³. Паса прекида ритуал чим постане свесна да је мушкарац део игре, без обзира што осећа наклоност према њему. Приповетка се завршава њеним речима: „Немој! Срамота је!”, чиме показује да је довољно јака да се супротстави нагону. С једне стране, налази се жеља, а с друге, брига о срамоти и оном шта ће други рећи. Узме ли се у обзир почетак приче, јасно је да потреба за спајањем остаје на нивоу жеље, односно да није реализована у реалном хронотопу. Стиче се утисак да су младић и девојка у једном тренутку

⁶⁴² Драгана Вукићевић у раду „Пссст, они се воле” наводи да се „хомоеротски однос између жена легитимно појављивао у 19-вековној прози, али спецификован, назваћемо их, маскирним приповедним стратегијама. Маскирао се језик, јунаци, ситуације. Мењане су приповедне и фокализаторске инстанце. Игра полова, мушког и женског, с једне стране, и хомосексуалне конотације, с друге, појављивале су се као лице и наличје истог језика. Хомоеротско се могло прокријумчарити у језик официјелне књижевности само преко карневалског – перформативног (глумљеног, замишљеног, маскирног)” (в. Вукићевић, 2017: 193).

⁶⁴³ Веома чулан приказ женских тела Станковић даје у сцени у хамаму у роману *Нечиста крв*, где долази до физичког контакта међу женама. Детаљно у поглављу „Тела у хамаму у роману *Нечиста крв*”.

изоловани од остатка света. Милорад Најдановић наводи: „Чулно-чежњиви текстови мантафа као да су се прелили у крвоток младића (писца) и девојке Пасе, укључили их у ритам пролећне природе и спојили их у загрљај, јачи од патријархалног стида што их други гледају” (Најдановић, 2010: 337). Ипак, тај занос бива прекинут чим младић проговори, због чега девојка прекида игру.

2. Нушкина игра у служби иницијације

Узнемирен под утицајем месечине, али и догађаја од недеље, свадбе сина комшије Трајка коју је морао напустити због рођаке Нушке, приповедач не може да заспи. Извесно је да је реч о приповедању из инфантилне перспективе, при чему приповедач Нушку доживљава веома чулно, као што мушкарац доживљава жену. Са друге стране, на основу њеног понашања извесно је да она њега не доживљава као мушкарца, већ као дете. Заправо, реч је о дечаку који стасава у младића, што је потврђено његовим уласком у коло⁶⁴⁴.

Своје место у колу он добија захваљујући Нушки, чиме се директно упућује да је она учесник у његовој иницијацији – преласку из детињства у свет одраслих. Он се хвата у коло поред најбољих момака, који га радо прихватају због ње. Нушка посматра свадбено коло из узвишене перспективе. Њен положај мора се тумачити као симбол доминације у односу на оне који су доле и који су изреволтирани јер их она не примећује⁶⁴⁵. Еротски доживљај женског тела дат је из перспективе игре коју прати објекат пожуде – Нушка. Док први пут игра оро, поглед приповедача усмерен је на Нушкина прса: „А од целе ње видео се само горњи део прсију јој која су се, наслоњена о зид, била издигла, одапела, те по њима легле велике низе дуката и дубла...” (Станковић, 2008: 240).

Након што и њега удаље са свадбе, остају сами у дворишту. Њу тада обузима осећај топлоте и обузетости, не може да једе од врућине. Откопчава јелек, загрће

⁶⁴⁴ „Чак сам и ја играо” (Станковић, 2008: 240).

⁶⁴⁵ И Софка почетак свадбеног веселја у својој кући посматра из узвишене перспективе. Положај тела има функцију истицања супериорности посматрача, који може истовремено сагледати сва дешавања.

косу за плећа... Опис њеног „разгртања” понавља се након приказа девојачке игре којој је дечак раније присуствовао, а која се разликује од доживљаја Нушкине игре и динамике њеног тела у садашњој перспективи, чиме се заправо потврђује његова сексуална трансформација. Паралелно са садашњим тренутком, младић описује девојачку игру којој је присуствовао у прошлости у којој је Нушка била „коловођа”. Девојачка игра у знаку је страсти и ероса. Одуство мушкараца у ритуалној игри иницира на инверзију улога, услед чега се девојке преображавају у младиће:

Облаче се у мушка одела, плаше једна другу, ваљају се по трави у сенкама од дрвећа по башти. А Нушка им коловођа. Кад само разастре црне косе, разузури се и обујми неку, а нарочито ону која се плаши од тмине и ноћне влаге, па се с њом вине у башту. (...) Излети она из баште, остави ону с којом се витлала, па узме тепсију и, ударајући по њој, поче да се превија, тресе, игра. Косе јој шибају, образи горе, очи цакле, а она игра и пева (Станковић, 2008: 241).

Карневалистички приказ игре у корелацији је са свадбом као обредном инверзијом која Нушку у великој мери привлачи. Обредно-ритуални синкретизам, у контексту карневалског хронотопа, не само да доводи до губљења везе са стварношћу, него доводи и до идентификације са еротском улогом.

Док Нушка посматра свадбено оро, долази Младен. Нушка се крије иза младића. Он директно учествује у љубавној игри и то не као пасивни посматрач, него као активни учесник. Кријући се од Младена и бежећи од њега, она се све више приближава младићу и пред њим ослобађа своје тело:

И скину ме са зида, узе, пригрли још јаче на груди и пође, али кријући се, по сенци, уза зид. Одупро сам се о њу. А она сва врела, ознојена. И ја сам ознојен од ње. Како сам је десном руком обгрлио око врата, прсти моје руке допираху чак до њених топлих, врелих јој уста. А недра јој топла, тврда. Чисто осећам како се неке грудвице растварају и крше у њеним недрима под мојим лактом. Чак ми и ноге горе од њене топлоте... (Станковић, 2008: 243).

Јасно је да Нушка не доживљава младића као сексуално биће, због чега ни не наслућује његову перцепцију догађаја. Отуда је веома слободна и разуздана пред њим. Са друге стране, он веома интензивно доживљава близину њеног тела, осећа

близину њених усана, недара, а целокупни доживљај у знаку је ватре и успаљености. Када почне песма „Јоване, прво гледање”, њена слобода свој врхунац достиже у игри у којој се она понаша као да је сама:

Нушка скочи. Није могла више. Дохвати тепсију и поче да игра. Никад то нећу заборавити. То беше нешто!

Знала је да нас нико не може видети, па је играла, вила се, цикала, и превртала, као да јој је од тога бог зна како слатко долазило. Растресла се, јелек разгнут, кошуља отклопљена, те јој груди као мрамор блеште; коса црна и влажна, шиба је и мрси се... Снага јој се крши и вије као змија. Само јој очи раширене, чудне, тамне, а опет тако светле (Станковић, 2008: 243).

То беше нешто. Можда је реч о буђењу чула, спознаји страсти?! Еротика женског тела у Станковићевим делима највише се испољава кроз игру „која је у ‘Нушки’ само саставни дио једног, напетог и узбудљивог људског стања, односно коначни облик његовог исказивања и истовременог ослобађања енергије акумулиране у том стању” (в. Тутњевић, 2004: 16). Када се страсти ослободе, тело постаје пројектор ероса. То тело обузето је нечим вишим, неизрецивим, што младић не може описати. Покушај да га „успава” и умири је безуспешан, јер он осећа сваки титрај њеног тела, њен мирис... Њен мирис на крају приповетке јавља се као доминантно обележје жене која узнемирује сексуално пробудженог мушкарца. Оливера Младеновић истиче да је игра у Станковићевом делу, без обзира да ли је реч о колективној или појединачној игри, увек „жива и активна”, а да је само у „Нушки”, „једној од најлепших његових приповедака” остварен „чудесан спој колективне и индивидуалне игре”. „Нушка” је „готов либрето за лирску балетску сцену” (в. Младеновић, 2010: 60).

3. Функција песме у приповеткама које проблематизују неостварену (забрањену) љубав

3.1 „У ноћи”

У приповеци „У ноћи” лирска љубавна песма хиперболише изнова пробуђене страсти између удате Цвете и ожењеног Стојана. Исти стихови:

Ветар душе, ветар душе, ал-катмер мирише;

драги драгој, драги драгој, ситну књигу пише! (в. Станковић, 2008: 223,226)

јављају се у две временске перспективе – прошло и садашње време⁶⁴⁶. Оба пута дата је атмосфера која наликује атмосфери посленичких песама, где се кроз рад на њиви и натпевавање огољавају скривене емоције. До првог физичког контакта између Цвете и Стојана долази посредством песме⁶⁴⁷. Опис Цветине борбе са собом прекида се новом приповедачком перспективом у којој Стојанов отац одлучује да

⁶⁴⁶ Поред различитих временских перспектива, Биљана Солеша, позивајући се на Душана Маринковића, истиче и два плана приповедања у Станковићевом делу:

„Поред унутрашњих стања и проживљавања ликова која се покрећу најчешће снагом љубавних емоција, Станковићева проза, па и *Увела ружа* је богата сликама простора у којем се лик налази и које имају симболичко значење најчешће. Поред ентеријерне дескрипције која указује на статусни симбол лика, ту су и стереотипни описи женске лепоте, али и описи ноћи и месечине. Душан Маринковић напомиње да се у многим Станковићевим текстовима мешају казивање и приповедање, нарочито на оном нивоу када се обраћа читаоцу/слушаоцу што је иначе врло фреквентно у текстовима српских реалиста” (Солеша, 2019: 315).

⁶⁴⁷ „И почну. Запевају песму која се тада најрадије певала. Гласови им чисти и дрхте од радости. Руче им лете на рад, а околином се разлежу речи песме:

Ветар душе, ветар душе, ал’ – катмер мирише;

Драги драгој, драги драгој ситну књигу пише!

– Цвет – о – о! – кликће Стојан и одмиче се од ње, да би је боље видео.– Шта ти је? – пита га она враголасто.– Ти си, ти – моја!– Ех! – нехотице, изненада полети јој усклик из дна груди. И брзо се сагиње да сакрије радост и као крв румене образе. – Немој, Стојане! Хајде да се ради.– Не, не... – муца он. И остраг, испод пазуха, хвата је и стиска... Она се отима, извија, брани, али тако мало, малаксало, да му се баш тиме још више подаје и привија уза њ.– Немој. доста је, доста, слатки Стојане... – шапуће она и крије лице. Доста... видеће ко... ох!– Још, још. Дај! – грца Стојан и све је више стиска, грли и љуби где стигне.– Та доста... Ох, баш си ти?!... И, изнемогла, обамрла, блажена, предаје му се и пружа му онда час леви, час десни образ, да га он целива наизменце” (Станковић, 2008: 223).

уда Цвету за Јована, а потом ожени Стојана. Тада се Стојанова песма мења иако му је глас остао исти:

Ах, а од прошлих дана остао му само леп, звучан, мек глас. Ретко је од тада певао. Али сада, кад год би запевао, певао је тако тужно и изразито, да би сви падали у севдах... Колико пута, само она, у зору, кад месечина сја, гледа га кроз свој прозор, где издалека, на коњу, с паше долази кући и пева тихо, јасно, тужно... пева он, а ниоткуда гласа, само месечина сја и трепти. А њој тада дође – сачувај Боже, као нека напаст! – да и она, као што се у причама казује, полети, седне до њега на коња, обгрли га, и да обоје, загрљени, на месечини, преко поља и гора побегну далеко, далеко!... – На месечини, загрљени, далеко, далеко!... – несвесно отпоче Цвета да шапуће гласно, нихајући се напред и стискајући прса. – На месечини... Јаох! – крикну она сва престашена и одступи корак уплашено, кад спази себе и околину осветљену од месеца, који беше за то време давно изишао и све обасјао (Станковић, 2008: 225).

Занета песмом, Цвета пада у искушење, а свесна својих грешних мисли, против којих се бори као против самог ђавола, она се окреће Богу и спас тражи у вери⁶⁴⁸. У перспективи садашњости, бивши „љубавници” стављени су у исти амбијент. Анализирајући ову сцену у еротском контексту, Биљана Солеша наводи: „Цвета реагује на Стојанову песму, њихову песму из младости. Овај детаљ са пуно љубавне чежње, еротске страсти, приказан је као снага која савладава људско биће и оно остаје немоћно под том снагом” (Солеша, 2019: 309)

У кулминирајућем тренутку, горенаведена њихова песма доводи до тога да Цвета пада у делиријум:

И, не могући да издржи више, бесно, махнито љубљаше и угризаше прса, гојне мишице на руци, гурајући песницу у уста, као да би спречила оно што из ње избијаше и сву је обузимаше... Међутим, песма једнако брујаше. Стојан певаше тако и изразито и тужно као никад дотле. Његов јасан глас трепераше и гроташе, уз носећи се у обасјане, блештаве висине ове тихе и сјајне ноћи...

Да знајеш, моме, мори, да знајеш

⁶⁴⁸ Детаљно у поглављу „Забрана јача од жеље”.

Каква је жалба, мори, за младост?! (Станковић, 2008: 227).

Стојан, Митке пре Миткета, пева о жалу за младошћу. Биљана Солеша, у последњој сцени, када дуго ишчекивана вода долази у сушну њиву, при чему се „субјективни доживљај преноси на симболичку, естетску, значењску, раван”, налази врхунац трагичности у овој приповеци, иако се стиче утисак „да се интензитет еротског и емоционалног доживљаја у споју са метонимијско-метафоричким мотивом гласа и трагичност ситуације достиже врхунац у моменту када се из даљине чује Стојанова песма” (в. Солеша, 2019: 311). Немоћни пред силином својих осећања, а спутани на спољашњем плану, они постоје само у домену песме, а песма се јавља као симбол страсти која преживљава све препреке и сва ограничења.

3.2 „Увела ружа”

И љубавна прича Стане и Косте у приповеци „Увела ружа” употпуњена је елементима лирске песме. Скривајући се у сенци дрвећа, у ноћима, док кришом посећује Стану, Коста пева песму:

Ој вечери, ој, слатка чекања,

Ој, ви ноћи, моји бели дани!... (Станковић, 2008: 352).

Дан и ноћ заправо су два супротстављена принципа – стварности (истине) и представе (лажи). Коља, за разлику од Стане, вешто маскира своја осећања пред светом и понаша се као да се међу њима ништа не дешава. Распопућеност његове личности условљена је идентификацијом са улогом која се од њега очекује. Он, попут многих Станковићевих јунака, занемарује своја осећања како би одговорио на очекивања породице, у овом случају бабе.

Функција песме у овој приповеци надилази посредничку улогу у односу двоје заљубљених и истовремено представља симбол завршетка њиховог односа. Наиме, песма Циганке Салче значиће крај, апсолутни крај, испуњен демонском енергијом која одводи у пропаст:

И онда, крештав, јак, сув глас Циганке Салче запева пред твојим прозором кад те другарице почеше облачити. Дахире, ћеманета, зајечаше, уздигоше се и почеше пиштати по обасјаним и мирним висинама... Ох, а у њима као да беше неке демонске, страшне насладе и задовољства; ситости и злураде, тајанствене среће што ми те отеше, узеше од мене... Као да те ти гласови понеше са собом горе, у те висине, крештећи и пиштећи... светиће се мени који се час радовах што се отресох тебе, час опет дрхтах и плаках силно, јако, кријући се да ме ко не спази и види!... (Станковић, 2008: 355)

Коста апокалиптички доживљава глас који „узноси” Стану. Песма покреће у њему амбивалентна осећања – истовремено је радостан јер је ослобођен, али и тужан јер зна да је то крај. Коста је један од мушких ликова из Станковићевог опуса који плаче, чиме је потврђена његова апсолутна немоћ под притиском очекивања⁶⁴⁹. Када након две године Коста дође у крај, бабину причу о Маријиној смрти због Станиног тешког живота поред агресивног мужа прекида звук песме:

Из чаршије, с улице, допреше гласови песме, зурле и бубењеви.

Изиђох и стадох на праг од кујне. Месец беше напред неба те не беше великих сенки. Ларма, песма и свирка све се више приближаваше и јечаше. Уздигох се на прстима да штогод спазим али од уличног високог зида не могах ништа видети. Понекад би се тек уздигла чија капа и рука. Бубањ и зурле све су јаче пиштале и биле, те с промуклим гласовима и великом јачином, уздизале су се и распростирале..

Низ поље иду, бабо, сејмени,

Сејменску песму, бабо, певаше,

Хајдучку главу, бабо, ношаше!

– Ха-ха-ха!... – чу се бесно гроктање и затим пуцањ пушке.

– Унутра! – викну мати бојећи се да ми се штогод не деси.

Уђох, стадох. Чудна и тешка туга обузе ме (Станковић, 2008: 356).

⁶⁴⁹ Детаљно о трагичности Кољиног лика у поглављу „Мушка патња због неостварене љубави у приповеткама ‘Увела ружа’ и ‘Стари дани’”.

Агресивна, бучна песма претходи Станином доласку, а заправо је увертира у неочекивану ситуацију и још више неочекивану трансформацију коју Коста примећује на Стани, а која је последица њеног тешког брачног живота.

3.3 „Стари дани”

И у приповеци „Стари дани” игра и песма јављају се као покретачи спутаних осећања и потиснутих страсти. У приповеци су супротстављена два времена – време прошло и време садашње, при чему се у први мах стиче утисак да је време прошло идеализовано, али Томчина лична прича, којој сведочи Миле, који касније приповеда о догађајима са стричеве славе, потврђује другачије⁶⁵⁰. Опис славске атмосфере потврђују оно што се прожима кроз већину Станковићевих дела која су одређена временом празника, а то је инверзија свакодневнице и слободније понашање актера дешавања. Хијерархија породичних односа дата је у распореду седења, при чему су младе жене издвојене у суседној соби и нестрпљиво ишчекују да се вечера заврши⁶⁵¹. Иако празнична атмосфера обезбеђује слободније понашање, како мушкарцима, тако и женама, на основу понашања чича Томине сестре, али и осталих жена, закључује се да се оне стиде:

Чича Тома једнако зове тетку, своју сестру, да му седи до колена, наздрави му и запева.... Тетку стид. Моли друге гошће да је која одмени. Аја! – Ниједна неће. А она се снебива. Али кад је већ и свекрва замоли: Сетке, ћерко слатка, ти ми, ти прва запој, ти ми отвори славу! – Тетка свекрви не може да одрече, замери се, већ саже главу. Клекну до свога брата, чича-Томе, наслони се на његово колено и гледајући стидљиво у свој скут, чупкајући бошчу, запева мило, дрхтаво, из дубине... Испрва као стидећи се, а после, кад почеше да јој помажу, пусти глас и отпева целу песму.

⁶⁵⁰ Детаљно у поглављу „Мушка патња због неостварене љубави у приповеткама ‘Увела ружа’ и ‘Стари дани’”.

⁶⁵¹ „Вечерају. Почињу да се разузурују, минтане да откопчавају, колије свлаче, појасе да попуштају. А из кујне, где су девојке и младе жене, ‘невесте’, чује се кикотање, смех, угушена песма и звон дахира. Оне не могу да чекају” (Станковић, 2008: 255).

– Жене, песму, бре! – викну са чела софре стари чича Арса, а минтан већ извукао из појаса и разголитио своје космате груди. Жене не могу. Још их стид.

– Ви прво, као старији, па онда ми – одговарају му оне, и већ се дошаптавају коју ће песму певати. И заиста, стари осветлаше образ. Мајка течина с мојом бабом и још неколико њих старица запеваше:

*Аци-Гајка девојку удава*⁶⁵²

Гласови дрхтави, слаби, узалуд се уздижу, не могу, већ тихо, једнострано иду, губе се у самим њима, а тако чудно, чудно утичу!

И као да пуче нешто. Поче песма. Девојке, жене... Њихови чисти, дрхтави, топли гласови испунише собу. Не може се више. Забранише да се пећ ложи (Станковић, 2008: 256).

И кроз однос према песми испољава се поштовање млађих према старијима, јер се у патријархалној заједници врло добро зна ред. Међутим, тек када запевају млађе жене „нешто пуче”, атмосфера постаје узаврела до те мере да женски гласови загревају просторију због чега се забрањује ложење пећи. Убрзо се срамежљивост жена губи, оне постају ослобођене, а у први план долази снашка Паса и њена песма:

Пију, главе им пропадају у котличе, лактови им се тресу, грло пуца, а сузе им иду од силине. Ч’а Маса узео чампаре, крши се као чочек, вије, пева и изваљује на скутове жена. И слуге дошле у собу, стале иза пећи, до врата. Све се откравило, ослободило, и само дахће од смеха, песме. Снашка Паса наслонила своје лице на руку, грло јој трепери, глас из отворених јој топлих уста иде право, меко, мило... Пева стару песму: како кад’н Стана у башту ишетала, изгубила срма-колан, у срећу јој млад калуђер, њега набедила за колан, и куне га:

Ако си зел срма-колан,

като колан да се вијеш.

Калуђер се куне, моли је:

⁶⁵² Иста песма пева се за Софкину свадбу док ефенди Мита размишља како ће се љубити са пријатељима.

Несам, Стано, жива била!

Ако сам зел срма-колан,

като колан да се вијем

око твоја снага!...

Кликну мој отац:

Што си, Лено, на големо?

Барем да си од колено!

Прихвати Паса и све девојке за њом:

Ако несам од колено,

а ја имам црне очи,

црне очи, медна уста!

– Лало, дајре! Туго! Не могу више – поче да виче ч’а Маса и да се тресе, мрда, пружа руке преко софре за дахире (Станковић, 2008: 256-257).

Узаврелу атмосферу прекида Томчин долазак са којим у загрејану собу улази хладноћа, чиме већ на почетку постаје јасно да је он тај чија појава доводи до нарушавања постојеће атмосфере. Хладноћа коју уноси својом појавом заправо симболише емоционалну хладноћу „јер Томча са собом носи и своју несрећу због неостварене љубави и свог социјалног статуса” (в. Солеша, 2019: 333). Иако му сви указују гостопримство и срдачност, евидентно је да његов долазак мења све:

Опет поче песма. Али не онако топло, поверљиво, већ некако суво, дуже. Изгледаше да више певају из милостиње према Томчи, како не би опазио да он није за њих, и да зато они пред њим не могу онако као пре својски да се веселе. А и Томча је то као осећао (Станковић, 2008: 258).

Томча осећа да би требао да оде, али му се не да, због чега остаје. Паса осећа да је Томчин долазак променио атмосферу и жао јој је њих, који на такав начин гледају Томчу и „тако га цене”, због чега предводи остале и почиње да пева:

Горо ле, горо зелена,

доста сам по те одија.

И изиђе с девојкама у другу собу.

Мој отац прихвати:

Кумитске чете водија.

Многе су мајке плакале!

Томча, погнут, на изненађење свију, упаде и продужи, више као за себе:

Највише мајка Јована!

Закла ју сина јединца!

И тако, из дубине, тупо, оштро, поче целу песму: како је, кад је заклао Јована, отац његова нагнао да га пече. Отац га пекао и плакао:

Јоване, сине, Јоване!

Ти си ми, синко, првенац!

И мајка плакала:

Јоване, сине, Јоване!

Ти си ми јагње ђурђевско!

И сестра плакала:

Јоване, брате, Јоване!

Ти си ми цвеће пролећно!

Заврши. Сви ћуте. Чује се плач. Шамијом жене бришу очи (Станковић, 2008: 258-259).

Томчина песма представља компензацију неизрецивих осећања, спутаних емоција и угушених страсти, због чега жене почињу да плачу слушајући Томчу како пева. Други слој приповетке чини игра – Пасина игра, која заправо представља реинкрнацију ероса. Оливера Младеновић наводи да би и други, мање срећни, играли као Паса само када би могли (в. Младеновић, 2010: 59). Њена игра, која наступа изненада, неочекивано, отвара нову наративну перспективу у чијем средишту се налази тело:

Врата се отворише, и снашка Паса, за њом девојке бурно уђоше, витлајући се, играјући, ударајући у дахире, обилазећи их, певајући им око глава... Али снашка Паса! У јелеку, шалварама, разузурена. Ћерћелије и низе бисера трепте јој испод белог нежног грла... А цела снага јој се увија, увија тако дубоко. С погнутом главом, рукама више себе, обилазе играча. Не ‘чочек’. Другу, тежу, топлију игру. Полако, као издалека, с неком слутњом и раскошном језом (Станковић, 2008: 259).

Први пут у Станковићевом делу жена се атрибуира као ”разузурена”⁶⁵³, чиме је додатно наглашена динамика њеног тела. „Увијање снаге” је чест израз којим Станковић слика игру девојака, истичући на тај начин еротичност њиховог тела. Међутим, снашка Пасина снага не само да се „увија”, већ се увија „дубоко”. Употребом овог прилога Пасина снага, а истовремено и силина њене игре, добијају нову димензију, а ефекат који оставља на посматраче указује да њена игра има много дубље значење јер истовремено означава и „слутњу”. За разлику од Пасе, која је слободна у својој игри, друге девојке играју круто и показују срамежљиво своја тела:

За њом су ишле више као сенке, пратећи је у кораку, девојке. Играју лесу, али невешто, круто, нешто од стида што им се млада, тек набубрена тела показују, мада су ту сви своји, а нешто и од велике пажње, којом прате игру њихове ‘снашке’. Остали, изненађени, подигнути, са испруженим рукама и отвореним устима, гледају је жељно, прате... Али на устима им задржан крик, допадање... А све то због Томче, јер је он тај због кога они не могу да искажу све што осећају. А снашка Паса се баш највише око њега вије, игра му: час као роб, погнуте главе, благодарно, до црне земље; час мило, нежно, гануто, сестрински (Станковић, 2008: 259).

Издвајање Пасине игре у односу на игру осталих девојака ставља у први план њену еротичност. Кроз игру остварена је и карактеризација њеног лика, при чему се истичу њена доминантност и предузимљивост, као и слободна природа. Није најјасније зашто је Пасина игра усмерена ка Томчи, док се њен муж појављује

⁶⁵³ Глагол „разузурити” Станковић употребљава и у опису жена на слави – „почињу да се разузурују” (в. Станковић, 2008: 255).

као периферни лик. Поред тога, изненађујуће је да њему Пасина наклоњеност према Томчи уопште не смета. Очигледно да њихов однос према Томчи условљен догађајем који је обележио Пасин живот, када ју је Томча спасио од смрти. Она не зна за природу његових осећања, нити слуги колики је немир који њена игра изазива у њему. За Пасу игра представља симбол повратка у живот, а блиски контакт са смрћу формира њену личност и условљава њено понашање, што посебно долази до изражаја у односу са Томчом.

Песма и игра у приповеци „Стари дани”, што се закључује на основу свега наведеног, јављају се као симбол ероса отелотвореног у једној жени – Паси. Поред тога, песма представља вид испољавања Томчине агресије у чијој основи се налази сублимација осећања. Наиме, потискивања емоција и страсти за последицу има агресивност коју испољава према Циганима музичарима⁶⁵⁴, а што је дато из перспективе Милета који све то слуша, чиме се дефинитивно нарушава идилична представа о „старим данима” која је дата на почетку приповетке, а прошлост претвара у „трагични паноптикум насликан тамним нијансама која потпуно потискују колористичку црту фолклорне приче” (в. Вучковић, 2014: 252).

3.4 *Газда Младен*

Прву песму у роману *Газда Младен* пева Јованка за време Лазарица⁶⁵⁵:

Што се, лудо, млад не жениш?

Што се, лудо, млад не жениш? (Станковић, 2009: 27).

Празнична атмосфера пружа јој могућност да искаже спутане емоције, а идеално средство уз помоћ којег то остварује је песма. Младен препознаје да је

⁶⁵⁴ „Затим су се чули пуцњи његове жиле и јауци, превијања од удараца, плачни гласови свирача, Циганака, Цигана, које гоњаше испред себе, и њихова молба:

– Аман, газдо! Хоћемо! Сад ћемо! – Затим уплашену силу свирку.

Одох у спаваћу собу, у којој беху читави редови спалеле деце, разбацаних ствари по сандуцима, тепсије пуне парчади хлеба, уквашена вином и јелом. Брзо се згурих и легах. Кандило гори, око мене топло; из велике собе песма, весеље. По целој кући мастан мирис од јела и пића. Ја главу не смем да дигнем, покривам је, бојим се да погледам у прозор да не видим хладну ноћ, ону мрко-гвоздену месечеву светлост, или да не чујем Томчин страшан глас, како бије Цигане и испред Томче њихово пиштање и витлање по пустој, немој чаршији...” (Станковић, 2008: 260).

⁶⁵⁵ Цветна недеља пре Ускрса.

њена песма посвећена њему, да је то отворен позив да је ожени – позив на љубав, на миловање:

Али у оном ‘што се, лудо, млад не жениш?’ он осети сву њену љубав, молбу, слатко позивање, миловање, да се жени, њоме да се жени... Што је лудо, што се не жени, што је не узима, љуби, грли, кад ето већ Ускрс и пролеће (Станковић, 2009: 27).

Јованка преузима иницијативу користећи се песмом, чиме њено дејствовање остаје на граници патријархално допуштеног. Са друге стране, Младен зна да су речи упућене њему директно и да је он та „луда”⁶⁵⁶ из песме. У њиховом неоствареном љубавном односу, Јованка је та која показује емоције, показујући спремност да изађе из оквира дозвољеног⁶⁵⁷, док Младен до краја живота остаје затворен⁶⁵⁸. Иако свој живот подређује друштвеној улози и угледу, једино је песма та која га избацује из равнотеже. Наиме, у свадбеном ритуалу, када му се брат жени, Младен преузима очево место. Тада почињу свадбене песме које доводе до Младеновог сучељавања са самим собом.

...прво миловање,

Миловање, слатко уздисање.

Еј, не уздиши, не вежи севдаха,

Еј, од севдаха горег јада нема! (Станковић, 2009:48).

(...)

Док се удаљава чује стихове:

Зар ти не знаш шта је миловање,

Миловање, слатко уздисање! (Станковић, 2009: 48)

и сам себи говори:

⁶⁵⁶ Занимљиво је да Младен два пута Јованку назива „лудо”. Први пут када треба да јој саопшти своју одлуку и да јој да одобрење да се уда. Други пут то чини када се Јованка врати у очеву кућу након удаје.

⁶⁵⁷ Има се у виду њено напуштање мужа и повратак у родитељску кућу.

⁶⁵⁸ Детаљно у поглављима „Газда Младен – прича о заробљеном мушкарцу” и „Газда Младен баба Станин(а) ЖРТВА”.

Уздисање знам, али не миловање. И никад га нећу да знам, да осетим, никад. Стар сам... (Станковић, 2009: 48).

Младен одједном постаје свестан своје старости: „И заиста, тада се осети толико стар, сув, болан, испечен од бола, да нехотице грчевито подиже руку, ухвати се њоме за уста, вилице, као да спречи да му то не дрхти, тресе се” (Станковић, 2009: 48). Сублимирани ерос, негирање свих емоција и дистанцирање од остатка света, али и од оних које воли, за последицу имају Младеново убрзано старење, чега он постаје свестан док слуша песму у којој се препознаје. Младен избегава да присуствује свадбама на које одлазе његова мајка, брат и снаха. Док слуша у даљини песму и пуцање из пушке и размишља како су они сада опуштени када њега нема јер се не морају устручавати, Младен увиђа да они живе неки други живот и да би без њега могли да буду срећни и да се веселе до краја живота. У Младену је живот угашен. Младост му је прошла, а он је није проживео. Његова животна песма постаје:

Сан ме мори, сан ме ломи.

Заспати не могу...” (Станковић, 2009: 49).

Иако зна целу песму, Младен воли само ове почетне стихове јер је њима обухваћен његов живот, сав бол, несаница... Када хоће да га задрже на неком весељу, нарочито неки његов друг, старији у годинама, само му певају ту песму и он се орасположи.

Прича о изгубљеном животу и мушкој жртви додатно је наглашена кроз песму којом се исказује Младенова рањивост, коју он све време потискује јер не приличи епској природи мушкарца која је постављена као императив патријархалног система. У контексту љубавне приче Младена и Јованке, песма се јавља као вид комуникације и изазивања од стране Јованке, а с друге стране, након што одбије Јованку и након што се „одрекне” живота, песма се јавља као освешћење и она га подсећа на све оно што је изгубљено. Поред тога, кроз свадбену песму додатно је наглашена Младенова дистанца са светом.

3.5 „Стојанке, бела Врањанке”

У приповеци „Стојанке, бела Врањанке” песма постаје епитаф љубави која није реализована због национално-верских разлика. Песма која допире из сераја, песма је коју Шаћир бег пева Стојанки:

Стојанке, мори, Стојанке,

Стојанке, бела Врањанке!

Кога те мајка родила,

На што је оком водила:

Да ли на слунце сјајано,

Или јабланче танано –

*Бре, гиди, гиди!*⁶⁵⁹ (Станковић, 2008: 380).

Прво певање песме о Стојанки изазива промене на спољашњем плану приповетке. Шаћир бег не само да пред Стојанком открива своја осећања, него их открива пред целим Врањем, а сви знају шта то значи – посебно што сви знају за судбину Стојанкине сестре Ташане, што читалац на почетку не зна.

Док се присећа сусрета са Стојанком на бунару, одзвања му њен глас у којем препознаје да га она „бар мало” воли. Тада Шаћир бег од радости почиње да пева:

Вај ћуцук хан’м

Сени севди чан’м.

Вур ма дедум камам

Кам долдурурум!...” (Станковић, 2008: 383).

⁶⁵⁹ Аутор ове песме је Драгутин Илић.

„Према предању стара врањска песма ‘Стојанке, бела Врањанке’ везана је за судбину Магдине ћерке, која је била из старе врањске породице Аврамци. Претпоставља се да је реч о истој оној Стојанки, коју у приповеткама помиње Бора Станковић. (...) По свему судећи је реч о истој девојци. Стојанка је живела у горњем делу града, који се звао Ковачка махала. Потиче из чувене врањске породице Аврамовић, одакле је и Стана Караминга, која је такође сведочила о Стојанки, о њеној трагичној судбини, а опевала је и у песми ‘Хајде, Танке, цам Стојанке’” (Преузето са: http://rtv-vranje.rs/index.php?option=com_k2&view=item&id=17303:stojanke-bela-vranjanke-borina-kostana&Itemid=702).

Песма се помиње и у драми Коштана. Коштана је пева хаџи-Томи. Он покушава да је прекине, наређујући да је доста, али она наставља (в. Станковић, 2008: 183-184).

Он пева на турском, а његова песма допире до Стојанке и покреће еротски немир у њој, услед чега она почиње да додирује своје обнажено тело:

Стојна пошто свуче шалваре, јелеке, оста само у кошуљи. Затим разгрну широке рукаве кошуље и поче загледати своје пуне, обле руке. Поче се шапољити по врату, плећима и грудима. Подузе је ватра и миље. Срце се разиграло, душа раздрагала, крв угрејала... Својим лепим ручицама стискаше груди.

–Ах, ко ће да стиска и љуби?! (Станковић, 2008: 387).

Заокрет у радњи настаје са Стојанкином одлуком да се уда за другог, након чега је Шаћир бег из страсти, а услед властитих немоћи, убија⁶⁶⁰. Његова песма „Стојанке, бела Враћанке” надживљава њихову љубавну причу, као и Стојанкино постојање. Он је пева у летњим ноћима, док обилази чесму и тополе. Песма у овој приповеци има двоструку функцију. С једне стране, бег бира песму као средство да призна своје емоције према Стојанки и то не само њој лично, него целом свету. Друга функција песме јесте да је она симбол трајања, јер тиме што песма живи „преживљава” и ова љубавна прича иако Стојанке више нема.

3.6 „Чок”

У приповеци „Чок” као један од видова испољавања Младеновог беса јавља се песма. Док пева и пуца из пушке, Младен се понаша као да Ката није у његовој близини: „Он је певао бесно, занесено, некако одвојено, као да њу никад није видео, као да она не постоји, мисли о њој... а још мање да је она ту, до његове куће” (Станковић, 2008: 417). Бес се јавља и са друге стране, јер се Ката сакрива од Младена, трудећи се да је он не примети, док се све у њој „растапа” под месечином:

И од беса што он толико њу, за инат њој оволико бесни, весели се, очајно је била дигла руке више главе и наслоњена, с месечином у лице, она је као премирала, осећала како месечина, њени зраци продиру у прса, лице и као да је растапају (Станковић, 2008: 417).

⁶⁶⁰Детаљно у поглављу „Убиство из страсти у приповеткама ‘Стојанке, бела Враћанке’ и ‘Стеван Чукља’.

Мотив песме, који је у корелацији са мотивом месечине, најчешће је у служби ероса јер песма која се изводи у „недоба” увек огољава оно што се у свакодневници потискује и допуњује оно што је остало недоречено.

3.7 Ташана

Место одигравања трећег чина драме *Ташане* је кафана. Док пије, Сарош размишља шта је све изгубио признавањем своје љубави Ташани⁶⁶¹. Он утеху тражи у песми, због чега зове Назу, своју „сестру по занату”, да пева само за њега⁶⁶². Колики је значај песме за Станковићеве јунаке, види се по томе што се Сарош кроз песму опрашта од живота: „Сахрањујем се, иза мој парастос ово последње весеље!” (Станковић, 1970:165). У кафани се свира тешко оро, које је у складу са Сарошевим осећањима. Ту долазе и бегови, који су једва дочекали Сарошев позив. Паралелно са Сарошевом причом, појављује се и прича Решид бега, која, такође, проблематизује неостварену љубав међу припадницима различитих вера. Решид бег је девојку запросио, па тражи Сарошу да му пева, али он одбија. И Наза игра само за Сароша, а одбија да игра за друге иако јој бацају паре. Решид Бег тражи „Веселу, веселу Стојну” због које замало веру не промену:

РЕШИД БЕГ: Ех, и ја сам имао у мој чивлук не Стојну, него Васку. Убаво, мило, красно дете. Заједно, као деца, играсмо се, купасмо се у реци, прависмо куће у песку. А после, кад одрастасмо, раздвојисмо се: она у свој дом, сељачки, ограђен

⁶⁶¹ „САРОШ (*узме ракију и пије*): Ох тамо, код ње, могао сам данима да лежим, да удишем онај чист светао ваздух што мирише на босиљак и испајане ћилимове. Да гледам како она, још чистија и свежија, пролази поред мене, чак и служи ме, двори, и по њеном лицу, осмеху, видим како је њој мило што је мени добро код ње. И сада све то изгубих, упропастих, својом ногом згазих. И то како? Гадно. (*Хвата се за чело, пије*): Пих, пих, па бар да се потукох са слугама, да поломих, начиних какав русвај пијан, него, него покварен, фукара! Пих! (*Пије*): Ја сам мислио на њу, хтео њу, и тиме да им вратим све добро. Ба! Ово се не може више! Два пута покушах да себи дођем главе. Ево никако не спавам. И сад, последње веселе, последње пиће! (*Вади кесу*): Да попијем ове паре прљаве, што сам зарадио пијући и певајући беговима. (*Пије*): И сутра, пешке, гологлав, на царски друм и из хана у хан, из вароши у варош, док негде не липшем, скапам, на неком ханском ђубрету или штали. (*Наједном скочи*): Идем, идем. Не могу сâм. Не смем да сам сâм. (*Одлази.*)” (Станковић, 1970: 162-163).

⁶⁶² И Наза је везана за Сароша, јер када дође у кафану говори му да не би дошла ни сам паша да ју је позвао, али „он је њен паша”, па је зато потрчала.

гвном, стоговима сена и чопорима паса; ја у чивлук, млади бег, опкољен старим крезубавим ханумама. И она у њену цркву, ја у моју цамију. Ох, а иста река тече, у коју се купасмо и брчкасмо, исто трепере и шуморе тополе под којима смо се одмарали. Ох, де, беже: ‘Весело, Стојно, Весело’.

Свирка и песма:

Весело, Стојно, мори, весело!

Што неси увек, мори, весело?

Да ли ти је жалба, мори, за мене,

Што не смем, туго мори, да те земам? (Станковић, 1970: 172).

Сви певају, само је Решид бег дубоко замишљен. Јусуф бег, примећујући његову замишљеност, обраћа му се и пита га о чему размишља. Овај му одговара да мисли о Васки и о њеној башти коју је успео да сачува од реке. Он позива Назу, показује јој новац – закупнину од Васкиног чивлука, од њене баште и њиве. Тај новац, који је дошао од севдаха, у севдах треба и да оде, због чега он даје Нази паре. Сарош говори да не пева за паре, на шта му Решид бег иронично одговара да је певао по ћефу Ташанина мужа: „Па, Сароше, певаше ти по ћефу Ташанина мужа, у хришћанским кућама. Тамо ти било милије, него ли код нас, и у нашој вери” (Станковић, 1970: 174). Иако је прозван због блиских односа са Ташаниним покојним мужем, Сарош негира верске и националне разлике и осећа да припада ту где је рођен. У сцени након Назиног повратка од Стане, открива се друга страна њеног заната. Она се правда пред другима да јој је било лоше па је морала да се „охлади”, на шта јој Решид бег одговара: „Ти на аву? Ти твоју фараонску циганску крв да охладиш? Ни када умреш, па ни тада нећеш бити хладна. Него, кога ли код које, или неке наше буле, или неке хришћанске удовице, одведе?” (Станковић, 1970: 175).

За Сароша и Назу песма представља живот, због чега су посебно повезани. Али, без обзира на њихово пријатељство, Наза се јавља као посредник у љубавном односу, а питање је да ли то чини само зато што јој је Сарош пријатељ. На основу наведеног питања, јасно је да Наза води мушкарце како код муслиманских, тако и хришћанских удовица, чиме се разоткрива постојање „паралелног” живота које су

удовице водиле по ноћи, али и Назина улога у подвођењу. Са друге стране, Рашид бег посебно наглашава Назину ватреност и врелину њене крви, чиме се истиче њена фатална природа која се чини толико силном да Решид верује да ће победити и саму смрт.

4. Гротескна представа у „Шареном хану” и Цветина заводничка песма у приповеци „Баба Стана”

Гротескни свет је наш свет – а с друге стране опет и није наш свет. Са смешком помешано осећање страве има своје исходиште управо у сазнању да се наш, нама добро познати и наоко на чврстом поретку засновани свет отуђује под притиском неких понорних сила, да бива ишчашен и избачен из равнотеже, те да растаче и подлеже неком другом поретку ствари (Кајзер, 2004: 46).

Гротескна слика „Шареног хана” у приповеци „Баба Стана” употпуњена је приказом Стојмена Гајдарџије, који са „дугачком, црном колијом, са гајдетом испод пазуха спотичући се пијан, батрга по чаршији идући из механе у механу свирајући. Сув, висок, испијен. Једнако заудара на камфор, једнако лежи по болницама. Вуче се за њим она дуга колија, он се нагиње над гајдетом, свира и једва с муком издиже од гајдета главу у страну певајући:

Откад тебе ја познадох,

Откад патим ја” (в. Станковић, 2008: 456).

Ипак, Стојменова појава и његова песма остају у сенци гротескног тела „некада беле, страсне, чувене Ајше, зване „дукат”:

Крупна, одавна остарела и угојена, али још у белим шалварама, још у јако отвореним и исеченим јелецима. Набељена лица, са црном пегом, тачком међ обрвама, она седи међ гостима пијући заједно с њима, а уморним, малаксалим гласом и дахиром прати игру и песму осталих чочека. И тек дубоко у ноћ, ваљда сасвим опијена, видело би се како и она игра. Како њено старо и тешко тело вије се и тресе. Игра ‘на нож’. Пада и удара коленима о под, и уз дивље, помамно одобравање и тапшање, витла се, крши своју ознојену снагу, своја млитава,

спарушкана прса, а сва у зноју, са улепљеном косом, белилом које би почело да цури од зноја, и са тамним, страсним крезубим устима (Станковић, 2008: 456).

Између осталих прича које круже о баба Стани, говорило се да је и Стана, „када је била млада, да је тамо долазила, виђала се, дочекивана позудно и допадљиво. Многи Турци, бегови, трговци, нудили је да је воде са собом, у своје хареме, узму за своју жену, што је она, са радошћу, задовољством, све одбијала” (в. Станковић, 2008: 456). Очигледно, свака жена која се приближила Хану означена је као „жена сумњивог морала”. Имајући у виду сва оговарања, смештање Стане у тај амбијент и истицањем њене заводљивости и фаталности у односу према Турцима, додатно се истиче њена различитост у односу на њих, при чему се пре свега потенцира на њеном младалачком огрешењу.

И Станина усвојена ћерка Цвета искључена је из заједнице због своје усвојитељке пре него што је добила могућност да се потврди у истој. Цвета је, пре било каквог огрешења, маркирана као „нечиста”. Иако је још увек дете, њен глас и појава јављају се као претња за заједницу, јер доводе до „оног”⁶⁶³, што је најгоре”:

Тамо, из куће, чуло би се Цветино, тобож послом, певање. Глас јој пун, топао и страстан, раздраган, да је чисто сметао и бунио пролазнике. Када би Цвета из куће изашла, појавила се у дворишту, могла се покаткад, поред баба-Стане на вратима, и она оком да ухвати и она да види: њена развијена млечна прса, њено још детиње, али округло и пуно лице и њена раскошна половина готово гола од танке јој кошуље око паса. Ноћу, опет, настало би оно што је најгоре. По две-три ноћи светлост се не гасила, песма и свирка не престајале. Она, баба Стана, говорило се, седи тамо у челу (Станковић, 2008: 464).

Цветин ерос и сексуална енергија испољени су преко одеће и преко песме. Баба Стана, као предводница младих жена и као она која их подводи, налази се у челу. Цветина појава представља претњу највише за жене које страхују за своје мужеве. У овом случају, из перспективе „обичне” жене представљена је Цветина фаталност која се повезује са демонским.

⁶⁶³ Детаљно у поглављу „Оно у осталим Станковићевим делима”.

5. Коштанина игра и песма као симбол слободе које нема

Време празника праћено је инверзијом понашања и рушењем конвенционалних оквира. У *Коштани* постоји тенденција дехармонизације свакодневнице којом се даје слика огрешења о празник. Узме ли се у обзир да је реч о најрадоснијем хришћанском празнику, јасно је да се у унутарпородичним односима дешавају многа огрешења – Ката куне Стојана, хаџи-Тома жели да га убије и жели му смрт, Митка се одриче „брата крвника” и жели му да срећу никада не види. Живот ће се вратити у равнотежу тек након што се жртвује Коштана. Она је та својом појавом изменила свакодневницу, тако да је њено избацивање из заједнице једини начин да се поново успостави привидна хармонија⁶⁶⁴, која ће несумњиво потрајати само до следећег празника. С тим у вези, Љиљана Пешикан-Љуштановић закључује:

Да би колектив наставио да постоји, предмет жеље која је оголила за заједницу погубне тежње и импулсе индивидуе, мора се уништити. Циганка Коштана, биће са социјалне маргине, које не само што побуђује ове жеље него их, што је можда битније, својом песмом артикулише и исказује, мора се уклонити и ућуткати, да би се деструктивни нагони потиснули и наново потчинили норми колектива (Пешикан-Љуштановић, 2008:450).

У заједници, Коштана се појављује као другост у односу на мноштво и као таква она представља потенцијалну претњу за опстанак заједнице. Маја Стојковић истиче да је присуство „другачијег и страног у утврђеној заједници” код Станковића представљено у „принципијелној асиметрији” кроз однос мноштва и јединке⁶⁶⁵.

Тако је и једној Циганки омогућен улазак у, њој неприродну, хаџијску средину. Својим уласком, Коштана ту средину разара, огољује је и изврће и то трајно, показујући потиснуту и сакривену суштину, и на крају је, уклоњена из ње, оставља у разривеном, непоправљивом стању. По њеном одласку се јасно

⁶⁶⁴ Детаљно у поглављу „Коштанин антагонизам и Софкин аутоеротизам”.

⁶⁶⁵ Ауторка ово издваја као битан структурни елемент „који је критика зачудо заобишла или му није поклонила пажњу коју завређује” (в. Стојковић, 2015: 144).

сагледава пустош јер вештачки покушај поправљања и враћања у првобитно стање постаје само привид, а Коштана се враћа средини из које је вољно отргнута, а којој би, према мишљењу оних који имају права да мисле у име других, требало да припада. Улога страног, односно другачијег, у успостављеном конзервативном систему који настоји да се одржи по сваку сцену, отуда постаје релативизујућа, јер уводи питање о могућности одржања таквог система (Стојковић, 2015: 144).

Коштана, „свачија и ничија”⁶⁶⁶, као и многе Станковићеве јунакиње, постаће жртва света, жртва времена, средине, жртва свог живота, коме не да неће, него не може да се супротстави. Свој револт према свету Коштана испољава кроз игру и песму које су симбол слободе за коју ће се на крају испоставити да је заправо нема⁶⁶⁷. Предраг Протић долази до закључка да у *Коштани* постоје четири различита осећања слободе од стране четири јунака:

1. Коштана – чије је осећање слободе на почетку драме неограничено, „бескрајно”;
2. Митка – који има осећај да је мање слободан, него што јесте; он поседује „жеђ” за слободом и све време осећа притисак спутаности;
3. Арса – који се жртвује зарад виших идеала, али који је свестан да му је слобода одузета;
4. Хаџи-Тома – који је свестан граница слободе, али преиспитује све могућности које слобода пружа појединцу, иако је она, као што је већ наведено, ограничена (в. Протић, 1991: 117)

Коштанино „неограничено” осећање слободе на почетку драме мора се довести у везу са песмом. Наиме, Љиљана Пешикан-Љуштановић у раду „Борисав Станковић – између традиције и модерности”, анализирајући песме у *Коштани*, наводи да друга песма *Славуј пиле, не пој рано* слуги на Коштанину „љубавничку самодовољност у идеализованом простору љубавне постеле и ђул-баште” (в. Пешикан-Љуштановић, 2008: 444). Слобода за Коштану подразумева одсуство

⁶⁶⁶ „Она не може да остане међу њима и зато што је песмом била тумач људских чежњи и снова па је свачија, али није ничија својина...” (в. Ценић, 2010: 92).

⁶⁶⁷ Има се у виду Батајево одређење слободе:

„Слобода садржи и немоћ слободе: она зато није престала да буде располагање собом. У тренуцима изострене свести, игра тела могла је, упркос извесном осиромашењу, да изазове јасно сечање на бескрајни преображај, чији облици остају увек доступни” (Батај, 1980: 145).

мушког, због чега се може поставити паралела између ње и Софке. Обе јунакиње су самодовољне и егзистирају у свом ограниченом простору – за Софку је то простор хаџи-Трифунове куће, док је за Коштану то простор песме и игре. Када је у питању Коштанина удаја, ауторка иницијацију своди на излазак из „идеализованог простора песме” у „реални простор, у којем нема места за недостижни поетски идеал женскости, за предмет опште жудње, него само за обично људско биће” (в. Пешикан-Љуштановић, 2008: 446). Отуда се долази до закључка да је песма симбол живота једнако колико је и удаја симбол умирања. Губећи простор у коме је постојао „недостижни поетски идеал женскости”, Коштана умире. Иако писац не открива Коштанин живот након удаје, извесно је да то више није прича о Циганки певачици, заводници, него је прича о угашеном еросу и пропасти. Коштана постоји док постоји песма. Тиме се може објаснити и одсуство песме у последњем чину драме. Са последњом песмом у драми нестаје и она, чиме *Коштана*

пераста у комад готово орфејског зачаравања: лепота и песма као њен глас су оно неосвојиво, оно што мами, призива, разара и остаје неприступачно. Као у Андрићевој причи: у касабу је стигла играчица на жици и одједном касаба, привидно мирни људи и они који су већ обележени малим лудилом, губе памет. Има много речи и синтагми којима бисмо могли приближно означити оно што се у људима у оваквим тренуцима догађа: жал за младост, неостварени, проћердани животи, осујећеност, туга, сета, тамница из које се тешко излази. Многолике су тамнице; у *Коштани* се, најчешће помиње једна од најстаријих тамница: брак без љубави, из принуде, људи живе зазидани у деспотске зидове традиције, породице итд.(в. Первић, 2000: 27).

Трансформација Коштаниног лика може се сагледати кроз симбол песме која се на крају драме преображава у тишину. Наиме, Коштана, „жена незауостављиве енергије, жена гласа и песме – буке, претаче се у жену тишине, у жену принуђену да занеми пред неправедношћу система” (в. Стојковић, 2015: 142-143).

Песма коју Коштана на почетку пева *Јоване, сине Јоване* заправо је прича о њеном животу. Док се пропиње на прсте како би што боље видела гору, Коштана запиткује Магду:

А је ли то та тетка, гора, што по њој некада комита чету водио? И многе мајке уцвилио, расплакао, а највише мајку Јованову? Сина јединца, Јована јој заклао. Па... мајку, оца, сестре, све их натерао да играју и певају? Отац играо и плакао:

Јоване, сине, Јоване,

ти си ми синко првенац!

И мајка плакала:

Јоване, сине, Јоване,

ти си ми јагње ђурђевско!

И сестра плакала:

Јоване, сине, Јоване,

ти си ми цвеће пролећно!

(узрујано) Је ли то, тетка, та пуста, тамна, голема гора

МАГДА (бришући очи): Није кћери, није! Није то та гора! – А немој ту песму. Друго, весело певај! ‘Лошо је’ да се сад плаче (Станковић, 2008: 175).

Јованову судбину делиће Коштана, која је такође јединица и којој ће други пресудити, а њени родитељи ће све то посматрати и попут Јованових родитеља бити приморани да се са сватовима веселе. Маја Стојковић, позивајући се на Фројдову опаску *Анатомија је судбина*, где Фројд истиче разлику међу половима, закључује да је

судбина која се над Коштаном слама и уједно формулише и једно тамно становиште о колективној коби: она показује од коликог је социолошког значаја примитивна спрега између колективне патријархалне посесивности и либидоносних тензија у затвореном амбијенту чаршијског менталитета. Коштанина песма је *лабудова песма* и сви ликови заправо певају из неутољивог дерта и неке дубоко укорене туге, из очајања пред сопственом немоћи, неутољених жеља, и потиснутих страсти (в. Стојковић, 2015: 136).

Њена песма надилази индивидуалну судбину постаје надлична, што је заправо основна тенденција драмске приче, јер много је Коштана у Станковићевом делу. Много је Коштана међу женским светом, које су жртвована и угушене како

би се одговорило на очекивања колектива и испоштовале патријархалне норме. Коштана је представник свих тих жена, а њена жртва симбол је женске жртве. На почетку ове студије, у поглављу које се бави модернистичким одјецима у Станковићевом стваралаштву, издвојено је време као невидљиви јунак драме *Коштана*. Коштанина борба заправо је борба са временом, а она га „купује” играјући и певајући. Са друге стране, Коштанина игра, која се оправдано може означити као еротска, највиши је облик испољавања сексуалности Станковићевих јунака. Коштанина песма подједнако заводи колико и она која је изводи. Отуда се оправдано за песму може рећи да је „демон, искушење, опасност и зато што је толико заносна, она је заводничка (в. Ценић, 2010: 91). Пишући о игри и песми код Станковића, Оливера Младеновић посебно истиче игру коју играју Салче и Коштана – чочек⁶⁶⁸: „То је соло игра у којој је цело тело у покрету, прожето еротиком, оријенталног порекла; изводи се уз даире и чампаре или уз пратњу оркестра – чалгиа” (Младеновић, 2010: 56).

Коштанина игра и песма одређују животе других подједнако колико утичу и на њихов доживљај властите слободе, о чему пише Предраг Протић: „Својом песмом и игром она утиче на судбине других. На њену судбину утичу исто толико други – на много суровији и свирепији начин, али са исто толико унутрашње моралне мотивације – колико и она на њих” (Протић, 1991: 115).

⁶⁶⁸ „ТОМА: Ех, а сада кад би још и ону! Али не знаш је ти. Стара је то песма. У моје доба, кад ја бех млад, тад се она много певала. Твоја мајка, Салче, певала ми је. (Салчету): А, Салче?

САЛЧЕ (задовољна): Коју, газда?

ТОМА (одсечно, више за себе): Ону: била млада, после свадбе, чим легла, одмах умрла. Сутра, сунце већ изишло високо, високо – а ње из собе још нема. Мајка јој дошла у походе. Она се још не буди. Свекрва стоји пред вратима, буди је и тужно поје: О јансана а’нн ђелди Ојан, ојан, маз. (Салчету, показујући на Коштану): Зна ли она ту песму? Научила си је?

САЛЧЕ (зарадована): Зна, хаџи, зна. (Сећајући се): Ама, тешка је и стара та песма!

ТОМА (задовољан): Ех, када би још и то! А бакшиш хаџијски! И то не целу песму. Крај само. Он много казује. Она мртва а свекрва мисли да од ноћног првог миловања и целивања још не може да се освести, и зато не излази... И отац јој већ долази. Свекрва плаче, буди је и тужно поје: Утансана баба ђелди Ојан, ојан, маз! Татко ти дође, засрами се, море! А она мртва и чиста. Мушка је рука не помиловала, ни уста целивала. Мртва и чиста... Свекрва ти је дошла, стиди се, море! И отац ти дође, застиди се, море!

КОШТАНА (уз бурну свирку, праћена Циганчицама почне да игра чувени чочек ‘Керемејле’; пада коленима, увија половином, тресе прсима и, играјући око Хаџи Томе, по каткад га косом додирне по глави). Ноћ трне. Фењер се гаси. Грнета, зурле јаче пиште, секу игру и песму. (Станковић, 2008: 184-185).

Јован Деретић закључује да су се две опсесивне теме Станковићевог стваралаштва „жал за младост” и опсесија женском лепотом сублимиране у теми песме:

Две велике теме његовог света туга за прохујалом младошћу, ‘жал за младост’ и чулна опсесија женском лепотом, сублимиране су овде у трећој, у теми песме. Народне песме које пева Коштана носе у себи чежњу за лепотом, у има је живот слободан од свих стега, пун радости и пустиловине, оне су уточиште од сивила прозаичне свакодневнице. Све су личности испуњене том чежњом, песма у овој драми представља својеврсну колективну опсесију, сличну опсесији еросом у другим његовим делима, нарочито у роману *Нечиста крв* (Деретић, 2011: 116).

За Коштану су игра и песма перформанс који прилагођава у зависности од теме песме, али и оног коме је песма намењена. С тим у вези, Војислав Ђурић износи став да „само пред Томом Коштана игра улогу разблудне жене: можда светећи се за Стојана и свакако из несташлука младе девојке да распали и помери озбиљног и чврстог старца...” (в. Ђурић, 2010: 164). Поставља се питање да ли у односу према хаџи-Томи Коштана испитује границе свог заводништва. Са друге стране, Љиљана Пешикан-Љуштановић у односу Миткета и хаџи-Томе према Коштани примећује елементе инцестуозног односа, а то се додатно наглашава преко песме о инцесту *Стојане, мори Стојане*, која оцртава „језу због кобне мере те жудње за лепотом, због несавладиве пустоши коју она може донети, изазивајући прекорачење људског и божјег реда” док тематизује братско-сестрински инцест (в. Пешикан-Љуштановић, 2008: 444).

Не доводећи у питање тачност тврдњи да „у Борином свету као да нема личности која не зна да игра” и да је је игра „саставни део живота, нешто што се само по себи подразумева” (в. Младеновић, 2010: 48), мора се нагласити да је Коштанина игра више од игре. Можда је то због њеног антагонистичког дејствовања, јер су игра и песма инструменти које Коштана користи како би завела све мушкарце који дођу у контакт са њом, при чему узрокује апсолутну дестабилизацију успостављеног поретка. Игра и песма су заправо покушај материјализације њеног ероса, ако се о материјализацији ероса уопште може говорити. Поред тога, евидентно је да она манипулише игром и песмом.

6. Игра и песма као део свадбеног ритуала у роману *Нечиста крв*

У роману *Нечиста крв* мотив песме посебно се издваја у домену свадбеног ритуала, при чему се свадба, централни догађај у роману, може посматрати као карневалска представа у којој свака личност у роману има своју ритуалну функцију. Сања Златановић истиче значај свадбеног ритуала за лакше адаптирање у новој ситуацији: „Свадба помаже да се прегруписавање, иначе емоционално болно, преброди на једноставнији начин. Њена процесуална структура омогућава постепено превладавање хаоса и прихватање нове, измењене ситуације” (Златановић, 2003: 26).

У целокупном Станковићевом књижевном стваралаштву значењски слој песама које се изводе пре, током и након обреда прелаза (свадбе) могу се тумачити и у кључу брачне еротике, јер потпомажу свођење младенаца. Међутим, у *Нечистој крви* која проблематизује удају двадесетшестогодишње Софке, која је психофизички „спремна” за иницијацију, и дванаестогодишњег Томче, који је још увек дечак, јасно је да се и песме и њихова функција морају анализирати у том контексту.

Ефенди Митин долазак кући након дужег одсуства, када се појављује са „купцем”, праћен је свирком грнете, чије „арије” Софки нису познате:

Баш на други дан Духова, увече, одозго са ‘бацарнице’ зачу се свирка грнете, која поче да се извија и округлином и чудноватошћу и непознатошћу арија. Мати јој као да предосети. Брзо из себе излета.

–Софке, ако није он!

Софка застаде. Није могла да верује. Неће ваљда толико ићи далеко да, доводећи купца и продајући последње, чини то још са свирком и весељем (Станковић, 2008: 74).

Софка нема довољно времена да освести да Марко није купац до његовог поновног доласка у њихову кућу, када Марко, луд од среће што ће Софка поћи у његову кућу, не зна шта ће од себе, па Алила тера да му свира тако да „земља игра”:

Марко, седећи на столици, у челу, са руком на коленима, гологлав, уздрхталог грла и уста, није знао коме више да се захвали. Да ли Тодори, прији, која једнако око њега облеће и чија га топлина и јара из њених још здравих крупних прсију чисто у чело удара, или Софки, својој, ако богда сутра, снаји, која га једнако двори, клечећи му уз колено, прави му цигаре и, палећи их, сама му их меће у уста; да ли опет своје Алилу грнетару који, клечећи подаље од њега, извија и свира као никада дотле. И Марко, не могући више издржати, а не знајући шта ће од радости и среће, скочи и, са рукама позади, приђе Алилу:

– Алиле бре, земља да игра, тако да свираш!

Алил, чисто као увређен, одговори:

– Газда-Марко, свирка моја, образ мој!

И клечећи, још више се саже. Поникну грнетом додирујући њиме под, тако да као испод земље поче да се разлива свирка, чувено ‘тешко оро’ (Станковић, 2008: 120).

Посебну улогу у свадбеном ритуалу заузима невестина мајка јер „ма колико да се поштовала очинска фигура, фигура мајке је уздизана до култа” (в. Златановић, 2003: 39). То је видљиво и на плану мајчине игре, која би ћерки требала да обезбеди срећан и плодан брачни живот. Када сватови дођу по Софку, Тодора почиње да игра „као никада” иако би прво коло у свадбеном ритуалу требало бити чувено ‘свекрвино’ коло⁶⁶⁹:

Тодора, Тодора! – повикаше сви.

И на изненађење свих – јер су знали, да, ма колико наваљивали, мучно ће она пристати, особито пред мужем и осталима, старијим, да игра и то баш сад, и то чувено ‘тешко оро’, – она одмах поче, и то као никада дотле, тако слободно, раздрагано. Сви почеше да пљескају, старци да се изваљују да би је што боље видели. Ефенди-Мита, изван себе, поче у двориште да баца чаше, просипа вино (Станковић, 2008: 120).

⁶⁶⁹ Сања Златановић примећује да Борисав Станковић није добро познавао путеве који воде од Пчиње Врању, као и да није познавао обичаје. Тако прво коло у роману води Тодора, Софкина мајка, а обичај налаже да прво коло на свадби буде свекрвино коло (в. Златановић, 2003: 146).

Тодора је пре ове игре, „уведена” у још једно оро, којим започиње весеље у њиховој кући. Наиме, у ноћи уочи доласка по Софку, атмосфера у њеној кући достиже врхунац усијаности. Док успаљене, „бесне и луде” женскиње са нестрпљењем ишчекују музику, која ће означити почетак славља, али и њихове разуданости⁶⁷⁰, Софка стоји на прозору, у свом уобичајеном уздигнутом положају и посматра карневалску представу у дворишту, при чему не замера тим женама на њиховој лудости, свесна да су то једини дани када су оне слободне⁶⁷¹. Након дугог ишчекивања музичара, што је неуобичајено узме ли се да ефенди Мита удаје своју јединицу, почиње весеље у Софкиној кући увођењем Тодоре у коло. Музика доприноси усијаности атмосфере, а коло почиње да води Тодора:

Откада су већ све свеће по собама и фењери испред куће и по дворишту упаљени, одавно се осећа јак и силан мирис јела и печења; одавно је већ и прашина почела од њиног силног трчања да се диже, колеба, а још ништа не почиње. Јер, још свирачи не долазе, а док они не дођу, дотле ништа нема. И, заиста, што већ ти свирачи не долазе? Јер ако се овако још чека, неће се моћи издржати, можда ће се пре тога нека од њих већ опити, већ заситити и онда – наша толика радост, тако дуго чекање и жудња... И зато, када се већ једном чу одозго свирка, цела се кућа покрену, све полете на капију, с узвиком:

– Ето чалгиција!

⁶⁷⁰ „Патријархални морал намеће строге забране када је испољавање сексуалности у питању, па ипак, у извесним ситуацијама се кршење забрана омогућава, стеге попуштају. То су ситуације колективних народних свечаности и прослава, које су идеална прилика да се под утицајем прекомерене хране, пића, весеља, песме и игре ослобађа еротска енергија кроз различите облике колективног деловања што обично почиње од песме и игре” (Солеша, 2019: 333).

⁶⁷¹ „Али зато ипак на њих Софки није било криво. Знала је да им је то једино, када буду свадбе и славе, што и оне могу да се сасвим одвоје од рада, брига, деце, и осете живот. И тада, пошто се и пре саме свадбе дуго ради, дуго спрема, онда се, кад већ и она дође, све заборавља, баца, потпуно се предају јелу, пићу, и весељу. И то чине нешто због тога што им је као једино тада допуштено, а нешто и због самих себе – саме се том удајом и женидбом загреју. Ваљда их она подсети на њине удадбе, када се оне венчавале. И онда на тим удајама других, оне, од раздраганости што им се наде испуниле, пошле за онога којег су волеле и желеле, сада се као кају што су онда биле тако луде, стидљиве и уздржљиве; неке ваљда од бола и туге што им се никад оне наде нису испуниле, непошле за драгога, нити ће икада осетити шта је драго и мило – постају толико луде и бесне” (Станковић, 1962: 129).

Свирачи су заиста долазили. Чуо се чак и звон чампара од чочека, и вика дечурлије, што је скакала испред њих. Доле у дворишту, што се свирачи више приближавали, све више се дизала граја:

– А, бабо, бабо!...

То се односило на матер која је, онако узрујана, изгледала да се згранула од радости. Није знала шта ће, јер ето и то дође. Дође да сада, као свака мати, која дочека ово весеље, мора прва оро да поведе.

Напослетку и свирачи уђоше. Поклонише се пред Тодором и збише се и стадоше до зида уз капију. Чочеци скидоше чампаре, па и они пристојно стадоше. Ашчика брзо тада приђе Тодори, поклони јој се:

– Срећно, бабо!

И предаде јој сито, пуно шећера, леблебија и осталих шећерлема, које ће она уз игру другом руком око себе просипати и бацати, да би тако пун, сладак и раскошан био нови брачни живот њенога детета.

Свирачи засвираше. Тодора поче... Али, да ли као од радости, или од збуњености што је све у њу гледало, помете се. Поче да греши. Брзо, смејући се, ухватише се до ње друге и почеше да је поправљају. И она се брзо трже, поправи. Поче да игра, води, заноси и оном другом руком из сита око себе, нашироко по дворишту, по кући, чак и преко куће да баца шећер и леблебије.

Мрак отпоче бивати сасвим густ; фењери почеше јаче да светле; кућа осветљена и пуна топлоте од људи, женскиња, њина одела, мириса, поче као да се креће и нија. А оро никако није престајало. Све се јаче шири, развија. Поче да опасује сву кућу и пуни цело двориште (Станковић, 1962: 130-131).

Коло које Тодора води заправо симболише круг којим је описана Софкина судбина. Загушљива, тешка атмосфера интензивира трагичност Софкиног положаја. Сито из којег Тодора баца шећер, леблебије и шећерлеме има функцију обезбеђивања срећног живота, али погрешном игром и својом збуњеношћу не поштује ритуал до краја, чиме показује своју неспремност за насталу ситуацију.

Ефенди Мита, док ишчекује пријатеље који треба да дођу и размишља колико је тежак његов положаја јер мора да се љуби са њима који му нису дорасли,

одбија да прими Цигане свираче у своје одаје и тера их да му свирају из дворишта, чиме се дистанцира и од ритуала. Песма којом се означава почетак свадбе, а која се понавља четири пута од почетка славља у Софкиној кући до њеног расанка са мајком *Хаџи Гајка, хаџи Гајка девојку удава..* песма је Софкине куће која се певала када год би се неко женио или удавао:

Хаџи-Гајка, хаџи-Гајка девојку удава,

Ем је дава, ем је дава, ем је не-удава!

И како му раздрагано дођоше као нека утеха речи и та песма о њиној кући! Да заиста, нико се од њих није женио ни удавао друкчије до овако! И сам он, кад се венчавао, венчавао се више онако, не истински, не ради себе, већ другога: оца, куће, света ради... Па ето и сада, он своју Софку, – зар је удаје од свег срца? – него што мора!...

И зато му сада долазе тако тачне, тако тужне речи те њихове песме коју су Цигани одоздо једнако понављали:

Хаџи-Гајка, хаџи-Гајка девојку удава,

Ем је дава, ем је дава, ем је не удава!

Баци им динар и викну доле ка кујни:

– Жене, ракију за чалгиције!

Свирачи, зарадовани не толико његовим бакшишом, колико што су га песмом задовољили – а знало се како је њему тешко угодити – још јаче и слободније почеше. И саме жене одахнуше видећи га расположеног. Јер због њега дотада нису смеле да се појаве. И која би баш морала послом поред њега да прође, пролазила би, али избегавајући га, да можда не опази на њој нешто: како је или необучена, или неповезана како треба, и почне је грдити. А тада, видећи како се он расположио, части свираче, ослободише се и оне. А и он као да је знао за то. Стога је намерно тако и радио. Више се правио да је весео, него што је у ствари био, да би доле жене биле слободније. Зато је више пио и наређивао свирачима шта да свирају, и то не оне песме, које су биле лично његове, него ове, свакидашње, за које је знао да их сви остали воле. Чак поче одозго са свирачима да разговара, наравно турски. (Станковић, 2008: 114-115).

Песма *Хаџи Гајка, хаџи Гајка девојку удава* евоцира ефенди Митина сећања на његову женидбу. Стиче се утисак да он покушава да умањи Софкину жртву истичући да су сви у њиховој кући удавани и жењени мимо своје воље и да су сви били праћени истом песмом. То значи да он није једини отац у породици који је жртвовао своје дете, јер је и он жртвован. Такође, стиче се утисак да је ефенди Мита све време у центру пажње и да су све очи упрте у њега. То је зато јер је њему најтеже угодити, што не знају само жене из његове куће, него и свирачи, који су више срећни што су га одобровољили, него што су добили бакшиш. Ефенди Мита зна како га жене доживљавају, због чега се претвара и прави веселији него што заиста јесте, иако је њему све то тешко и мучно. Наређује да му се свирају песме, али не његове, него оне које сви знају, како би се сви могли веселити⁶⁷². За то време, Софка тражи од Магде да јој донесе ракију како би себи олакшала муке, након чега, покренута истом песмом, осећа како наступа и долази *оно*⁶⁷³ – тренутак у којем ће пред светом морати да се покаже у најбољем светлу:

Магда се брзо врати и донесе. Али да се не би познало, нити ико могао да помисли да је то ракија, насула је у тестиче од воде, у чије грло, да би што више изгледало да је вода, била је утурила лишће. Софка натеже тестиче. Са набраним обрвама, мрдајући устима, стресе се од ракије која ју је пекла; али, решена, са поуздањем, поче пити и осећати како је по грудима пали, жеже.

И гле, како јој одмах би другачије, као некако лакше. 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 натеже тестиче и опет се не покаја, јер још

⁶⁷² Међу Циганима он почиње препознавати оне који су му познати:

„Поче поједине да распознаје. Опази и познаде старога Мусу који, на његово изненађење, ето још је жив, и са својим шупељком међ рукама и погнутом главом, увијеном старим прљавим женским шаловима, да му не би озебле очи, на које је једва гледао, седи прекрштених ногу, и то у крају, позади свију. А њега увек собом воде, не да им помаже у свирци, него да, држећи тако своју шупељку испред себе, пред светом изгледа како и он свира, те да би после имао и он права на јело и пиће.

– Муса, јеси ти, Муса? – чуше Цигани како га одозго поче ословљавати ефенди-Мита.

Они, радосни што их због њега не грди, почеше онога мувати, да се што пре освести, устане, одазове. Овај, кад се освести, ђипи унезверено” (Станковић, 2008: 115).

⁶⁷³ Детаљно у поглављу „Оно” у *Нечистој крви*”.

јаче осети снаге и врелине. Кроз ноздрве јој допире ноћни хладан ваздух. Башта поче да јој се нија, ноћ све лепша, одређенија, као и она свирка, песма:

Хаџи-Гајка, мори, хаџи-Гајка девојку удава.

Ем је дава, мори, ем је дава, ем је не удава!

И Софка осети да већ наступа и долази оно, када ни она више не може остати овде, овако мирна и усамљена. И стога, све више пијући ракију, поче се спремати и за то. Једино што јој глава заносила и очи јој гореле. А то, мислила је, све је због страха. Бојала се, када већ почну младожењини гости долазити а она ће морати да иде тамо и дочекује их, па пошто ће је сви весело, раздрагано гледати, ишчекујући да виде каква је она, те, ако је и она весела, срећна, да се и они још више веселе, више пију, певају; бојала се да она тада баш не поклекне, не покаже се довољно срећна, весела (Станковић, 2008: 118-119).

Ракија ублажава Софкине муке, а врелина и то што јој очи горе и заноси се последица су опијености. У наведеној сцени, у први план истиче се доживљај Софкиног тела, односно однос спољашњих предметности и Софкиног тела⁶⁷⁴, али овај пут то је посредовано песмом и ракијом. Како би избегла жаљење, свесна да је тело неће издати и да ће игром и држањем замаскирати своја осећања, Софка силази међу своје и тражи да игра. Поново у њој преовладава гордост. Спремна је да стави маску и супротстави се осећањима само да је други не би жалили јер све би она, Софка ефенди Митина, могла поднети, само не и срамоту:

Знала је да је нога неће преварити. Знала је да ће је сада највише гледати, најдрскије пиљити у њу; да ће сваки њен покрет, сваки део њеног тела, било ноге, било колена, кукове, који ће јој се у игри појављивати из хаљина, све то сада доводити у везу са сутрашњицом, са тим њеним мужем, првом брачном ноћи. Особито знала је да ће је мушкарци, туђинци, који су је ретко виђали, сада прождирати погледима. И зато, са очима упртим у своја прса, колена и врхове ногу, пусти целу себе у игру. Прво као поклекну, одскочи и одмах затим поче округло, топло да се нија и креће по свирци (Станковић, 1962: 129-130).

⁶⁷⁴ Детаљно у поглављу „Дихотомија душе и тела”.

Поново је Софкино тело у средишту радње. Када стрина Паса⁶⁷⁵ стане до Софке, остале жене јој не дозвољавају да се са њом намеће. Паса својом дивљом и необузданом енергијом представља потенцијалну претњу за Софку. Њено тело прошло је брачну иницијацију, њена сексуалност добила је на пуноћи, за разлику од Софке за коју се унапред зна да њен брак неће бити конзумиран и да ће њена сексуалност бити угушена.

Иста песма, *Хаџи Гајка, хаџи Гајка девојку удава...*, последњи пут се помиње при Софкином одласку од куће:

Утом уведоше девера: млад, висок и, видело се, нарочито одевен и украшен сељак, а тамо кроз капију грнуше измешани и младожењини и Софкини свирачи и чочеци са свирком и песмом:

Хаџи-Гајка, море, хаџи-Гајка девојку удава.

Мати јој последња дотрча, поче да је љуби и јеца:

– Софке, Софкице!

Али Софки су чело и уста већ били хладни, те се она брзо и немо са матером пољуби и пође, изиђе из собе (Станковић, 2008: 121).

Софка се хладна попут мртваца растаје са мајком. Нема сумње да изостављање другог стиха песме није случајно, јер су се у претходна три певања увек први и други стих певали заједно. Изостављањем стиха „Ем је дава, ем је дава, ем је не удава” и навођењем само првог стиха упућује се на то да нема више премишљања и да је одлучено да ће девојка бити удата, што се пројектује на Софкину личну причу.

Други део свадбеног весеља приказан је у Марковој кући, након Софкиног довођења. Оливера Младеновић запажа да је Бора Станковић тој „градској игри култивисаној, одмереној и кад је изводе играчи жестоког темперамента” супротставио игру Маркових сељака: „Али у другом амбијенту, у дому Софкиног свекра ‘скоротечника’ газда Марка. Док су се у хаџијској кући снебивали, Маркови

⁶⁷⁵ Стрина Паса се први пут јавља у разблудној сцени у хамаму.

братственици осећају да ‘сада су сви своји. Сви су једнаки и онда могу, како они знају да се веселе’” (Младеновић, 2010: 54).

На својој територији, Марко има потребу да се покаже пред Софком, што се примећује и на основу његовог положаја у седлу⁶⁷⁶ док испред себе гледа и чочеке и нову снаху:

А иза свију иде он, свекар јој. Радосно се он на алату, у новом седлу, испруже и хоће све испред себе да гледа: и чочеке, и њу, Софку, како се спрам сунца у облаку од свиле и злата светлуца, а опет не може да се наслуша свирача који, као последњи, морају око њега да иду, морају силно да свирају и певају, да би могли чак и чочеци тамо испред Софке да их чују и по такту да играју. Одмах уз њега његов верни Алил. Он, онако у чалми, сув, иде с алатом ногу уз ногу свирајући у грнету. Марко, од радости, сваки час му лепи дукате по челу и чалми. Ови њени, хаџије, окрећу се неки злобно, други с подсмехом, гунђају међ собом ‘сељак’, ‘керпич’, али ипак зато сви га гласно питају:

– Свекре, на ћев ли си?

– Како да не, како да не! – чује Софка како им одговара, а сигурно поново Алилу лепи новац (Станковић, 2008: 122).

За разлику од ефенди Митине куће у којој чекају на музичаре, верни Алил који прати Марка у корак потврђује његов материјални статус, што Марко додатно истиче лепећи му дукате на чело. Након венчања у цркви Софка силази у „доњи крај” међу Маркове сељаке. Неједнакост и непремостиве културолошке разлике највише су изражене, поред описа одеће, у приказу весеља, где се све своди на распонаљеност чула, на анималистички сексуални порив у којем се губе све границе „старости и рода”⁶⁷⁷. У односу према Софки они показују захвалност јер је сишла међу њих и прихватила их:

⁶⁷⁶ Јеленка Пандуревић, позивајући се на студије Хатице Крњевић (Крњевић, 1986: 148–149) и Зоје Карановић и Јасмине Јокић (Карановић, Јокић, 2009: 17, 37), истиче да „сложена и амбивалентна, симболика коња превасходно залази у просторе биолошког и нагонског”, а да се целокупна фигура коњаника може посматрати као еротска метафора (в. Пандуревић, 2006: 26).

⁶⁷⁷ Детаљно о приказу весеља у Марковом дому у поглављу „Инцест као вид табуизиране сексуалности у роману *Нечиста крв*”.

Не знају шта ће од среће. Онако стари, падају пред њом и као деца захваљују јој на том њеном силаску међ њих. Испијају из њених руку највеће бокале наискап. Сада су сви своји. Сви су једнаки и онда могу, како они знају, да се веселе...

Зато су после, не стрепећи да ће то коме бити досадно, једнако захтевали од Цигана да им свирају и певају једну исту њихову песму:

Славуј тиле, море, не пој рано,

Не буди ми, море, господара!

Ох, не пој рано!

И само то, ништа више. Али зато је онда то било тако силно; тако јако пиштала, секла зурла, био бубањ, да су се свеће гасиле, а они, не знајући шта ће од беса, ножевима и јатаганима из силава бацали се на Цигане и секли им бубњеве. Жене су бежале од њих а све се око ње, Софке, и као иза ње криле, склањале, знајући да нико не сме овамо да се баци (Станковић, 2008: 133).

Свесни да је постала једна од њих, они се посредством песме демаскирају. Једна иста песма која се непрестано понавља и анималистичке реакције у којима доминирају бес и агресивност приказани су из Софкине перспективе, при чему она није пасивни посматрач, већ је штит за жене које беже од мушкараца. Оне су знале да нико на Софку неће смети да се баци јер, иако је сишла међу њих, она није као и они. Свadbено весеље у „доњем крају” из Софкине перспективе представљено је као карневал, чији је завршетак неизвесан, али је Софки јасно где све води:

А то је почело Софку да ужасава, пуни језом и страхом, јер јој тада би сасвим јасно да је ова свадба, ова њихова слатка вечера у ноћи, и оно једнако тражење да је тамо капија што више затворена, што јаче замандаљена, да би они овамо били одвојенији, скривенији – све то као неки њихов одређени, одавно очекивани дан и време. Па не само да им је ово сада као први пут што се тако изопијали и сасвим заборавили, него да је то њихов обичај на овим њиховим свадбама. У томе се и састојала њихова весеља. Јер, једнако одвојени од кућа и растурени са стоком по планинама, пашњацима, те њихове свадбе били су једини дани кад су се састајали, виђали једно друго, па чак и своје жене. И онда, добро нахрањени, а већ исувише од силних толико уздржаваних, радом убијаних страсти, чежње, тада би сасвим

падали, сасвим се заборављали не могући ништа разабрати, ништа разликовати, ни род, доба, године. Отуда онда оне невероватне приче, гласови о њима, ‘сељацима’. Софки тада би јасно што никад од Магде није чула какву добру реч о тамо њеним синовима, снајама на селу; па она Магдина вечита узречица, када би је питали за те сељаке: ‘Море, маните их, сељаци, шта друго они знају’. И онда оно, у шта Софка дотада није могла да верује, она прича о њиховом чувеном чивчији деда-Вељи, за кога се причало да је са свим снајама живео. Тада Софки би јасно оно силно рађање деце, мада мужеви већи део живота проведу на печалбама, и она онолика сличност међу њима. Сви, из целога села, као да су од једнога оца, матере, од једне куће, а не из читавога краја. И онда оне језовите приче, за које се у вароши знало, веровало, али се о њима не водило рачуна: како сви они, сељаци, да би што више радне снаге имали, женили своје синове још као децу, узимали за њих одрасле девојке, већ, доста у годинама, способне за сваки рад. И то се ради одувек, с колена на колена. Нико то не сматра за увреду, грех; ни доцније, када синови порасту. Ништа то није. Имаће и они, синови кад, имаће и они својих снаја...” (Станковић, 2008: 136-137).

Марко, немоћан пред својом жељом, а опет одређен страхом да чини нешто погрешно, при чему му је главна препрека чињеница да је Софка хаџијска ћерка, на све начине покушава да продужи свадбено весеље⁶⁷⁸. Када га оставе сви, а Цигани пали од умора почну да дремају, он их тера да му свирају⁶⁷⁹, али их не туче као што би то чинили други, него је доста благ са њима, јер Софкина близина блокира његову агресију. Марко жели само да се прекине тишина. Одлазак Цигана означава

⁶⁷⁸ „Трећи дан, уторак, а Марко никако не пушта. Сам одлази и затвара капију. Тешко оном ко спомене, а камоли да се усуди поћи. Али није се могло више. Почело се већ да излуђује. Почели да се међ собом туку и од беса сами себи секу руке, ноге, тако да су морали, вучени женама, одлазити кроз капицике, чак и прескачући преко зидова. Марко опет да излуди. Једнако брани, не да, а кад примети да је ко умакао, он слуге да побије” (Станковић, 2008: 137).

⁶⁷⁹ „Али он је не погледа. Преко софре, у корак је прескочивши, пође ка кујни, свирачима. Утом свирач, држећи у једној руци тромо грнету, а другом притискујући распасан минтан, пресави се пред Марком и сањиво, малаксало, али одлучно поче:

– Марко – али се брзо трже и поправи – газда-Марко – ако смо и Цигани, и ми душе имамо. Не може се више. Не може, и сам видиш.

Марко, место да га, као други пут, на такав одговор удари, избије, отера, чисто као да га поче молити:

– Знам, видим... Видим, али хоћу, хоћу, хоћу! – И осећајући неку насладу у том ‘хоћу’, наднесе се над Циганина дижући руке којима би га смождио, само да се овај опет успротиви.

Опет поче свирка. Истина, уморна, упињући се, али опет са хуком и топло. Опет поче кроз ноћ да трепери грнета. А ту свирку, хуку, он, Марко, као да је једва чекао” (Станковић, 2008: 138).

да је дошло време за свођење младенаца, али истовремено означава и Марков крај, јер ће убрзо „отићи” у смрт.

6.1 Песма у хамаму⁶⁸⁰

Припреме за свадбу започињу приказом дешавања у хамаму, где Станковић пред читаоце износи слику обнажених, чулних жена које у себи потискују незадовољство⁶⁸¹. Све оне, попут Софке, полазе за недрага, а свој бол исказују кроз песму *Жали дико, и ја ћу жалити*. Слушајући девојке како певају око ње, Софка почиње да плаче као никада у животу. Мало је недостајало па да почне наглас да јауче. Песма се јавља као механизам за каналисање спутаних емоција, јер кроз песму младе девојке изражавају све оно што их дубоко тишти. Песма се јавља „не само као најбезболнији него и као најоптималнији начин изражавања личног живота, у којем је истовремено тако много противречних и обичним говором неизрецивих садржина – од осећања побуне до осећања умора и покорности” (в. Јовичић, 1979: 120). Иако Софка није имала драгог за којим би жалила, девојачка песма у њој покреће лавину осећања, при чему је највише дотиче болна песма девојке која се жалила како ју је стрина Паса уједала. Та изразито лепа девојка својом појавом привлачи пажњу осталих жена, а својом песмом изражава највећу бол коју девојка може да осети. Када она почне да пева, Софка се издваја и почиње да плаче⁶⁸². Ганута девојачком песмом, Софка оплакује женску несрећу и женску

⁶⁸⁰ Ово поглавље представља проширену верзију поглавља „Жене у амаму” мастер рада *Еротски елементи у роману „Нечиста крв” Борисава Станковића* (в. Николић, 2015: 78).

⁶⁸¹ Детаљно у поглављу „Тела у хамаму”.

⁶⁸² „А песма, звук тасова све јачи, све бешњи. Док једна, а то баш она која се тужила како је стрина Паса уједа, витка, црнпураста и бежећи од другарица које су је јуриле, поливале водом, да јој се сва коса била слепила по њеном красном витком телу, отрча овамо на тершене код Софке и дигнувши главу, запева тако силно, да амам као звоно одјекну:

*Да знаш, дико, да знаш, дико
како венем за те.*

Па одједном прекину и, као да се она сутра удаје, поче да жали, нариче:

*Јао, јао, је л' те, дико, жао,
Је л' те жао, што се растајемо?*

– Тето, хајде!

Софка се диже. Осећала је да неће моћи издржати, да ће пући.

лепоту, јер није случајно песма долазила од најлепше од свих девојака. То је последњи вапај младалачке чежње, последњи крик, након чега се све прекида и нестаје. Последња песма која се ори хамамом посвећена је младићима:

О, о... тетка-амамцике, пусти Васки онога њеног Ристу. Ено га дрежди и чека пред амамом на мосту.

– А теби Јована! – одазва јој се увређен и срдит Васкин глас.

– Миту, Миту пуштајте! – одјекну с другог краја од оне раскалшене снашке, и видело се како бесно баца поглед на исту ону црномањасту девојку која је купајући се певала и бацала тас. Бесно грлећи је, дирала је: Миту, Миту овој пуштајте! – И одједном запева:

Мито море, Митанче,

Цркни ми, пукни, душманче,

Мито море, Мито, Мито!

И то ‘Мито’ све прихватише и почеше са толико чежње, страсти, лудила да певају и изговарају, да и сама амамцика, раздрагана, смешећи се, мораде да оде, још јаче да притвори споља амамска врата, да се тамо, у чаршији, не би чуло и око амама почели да скупљају мушки (Станковић, 2008: 108-109).

Изолован и заштићен простор даје девојкама могућност да искажу све оно што им стоји на души. Овај последњи опис сцене у хамаму показује колика је силовитост девојачког заноса, док понесене песмом испољавају своје лудило које је последица немоћи да се супротставе оном што им живот намеће.

7. Стојанова песма – симбол ЕРОСА или знак БОЛЕСТИ? (Певци)

Иако се и мотив песме јавља као елемент који издваја Стојана од других, песма уједно представља једино средство уз помоћ којег се он повезује са другима. Поред тога, има ли се у виду Фројдова теорија према којој спутан либидо води ка

И, када уђе у ону своју одељену курну и кад осети да се иза ње спусти застор, она, држећи се за главу, чисто паде до чесме и груну у плач” (Станковић, 2008: 106-107).

самодеструкцији или ка креативности, Стојанов уметнички израз може се тумачити као последица сублимиране енергије чија је природа у основи сексуална. То долази до изражаја у представи његове песме. Наиме, силина његове песме није у складу са његовом нежном и осетљивом природом. Поред тога, Стојанова песма покреће у људима лавину потиснутих осећања и нико не остаје равнодушан пред снагом његовог гласа.

Док пева, Стојан испољава чежњу за припадањем заједници и изједначавањем са другима. У песми Стојан препознаје средство које ће му помоћи да премости тај јаз и неутралише своју различитост. Ипак, његова песма, која је другачија, чудна, додатно интензивира његову различитост.

Он је само знао за мајстора, занат. Једино што му је још било забава, радост, то је читање књига (старог псалтира, часловца, што му је остало од оца), а и певање. У том певању као да је налазио задовољства, радости, то му је као пружало накнаду што није, као његови другови, волео да пије, весели се. И у то певање уносио се чисто некако болешљиво. Песме што се тад певале знао је он већ одавна, и увече, после вечере, место да леже и спава, он се повуче и пева. Мајка му, док он пева њој познате песме, сва се топи од радости, али кад он, онако повучен, унесен, почне друго, нешто ново, чудно, одмах би га прекидала. Било јој је тешко, као страх је хватао од тог, таквог унесеног певања (Станковић, 2003: 38).

Посебно је значајно истаћи да је избор песама једнако битан колико и певање. Песма се јавља као разлог прикривеног сукоба између Стојана и мајке у којем мајка, која препознаје злослустну природу Стојанове песме, блокира је, чиме заправо блокира сина иако зна колико му је песма битна. Када Стојан почне да пева своје песме, мајка зауставља Стојана:

–Немој то. Певај друго, ово обично.. Шта то?

Али он је баш то највише волео. Ове обичне, свакидашње песме толико је већ знао, певао их, да су му биле отупеле. А у овом, своме певању, извијању, занашењу гласа, он је налазио нешто ново, своје (Станковић, 2003: 38).

Стојанова мајка се плаши његовог „унесеног”, „чудног” и „незнатног” певања, јер осећа да је певање од суштинског значаја за Стојанов опстанак.

Истовремено, док пева, Стојана мајка доживљава као болесног, а не здравог: „Ни сама није знала зашто, али тек се јављала као нека далека, изненадна сумња при сваком таквом његовом унесеном певању, и увек би јој долазио чудан, као болестан, не здрав” (Станковић, 2003: 39). Онда када увиди да је и његова песма обележје његове различитости, Стојан се постепено самоискључује. Страхујући да ће други у избору његових љубавних и сетних песама препознати његову нежну страну, он све чешће почиње певати црквене песме, псалме које је код владике учио:

Стид га било да пева, а још мање као пре, и као што је само он осећао, знао; да пева сетне, љубавне песме; да у њих уноси ону своју, личну топлоту, раздрагану – ох, толико тешку и милу! – тугу, бол. Бојао се да не кажу како се већ мази тиме. И зато је све више, радије певао црквене песме, псалтир које је код владике учио. Њих је радо певао зато што је у њих чисто уносио оно од свога што се стидео да каже у овим, световним песама. Јер ово су црквене, свете песме и ту нема нико да му замери, посумња, као што би, кад би певао неку обичну, љубавну песму, па у њој спомињао драгу, име какво, те ко посумњао да он сигурно на ту и ту мисли, и зато тако чежњиво, страсно пева. Овде тога нема. Псалтири, тропари то су свете песме и нема ту ко да посумња, помисли рђаво и онда он може њих да пева до миле воље, свуда, на сав глас (Станковић, 2003: 68).

Осећање стида, утемељено изнад свега у осећању за ред, блокира Стојана. Напослетку, престао је да иде по слављима и весељима како не би морао да пева.

И због те своје стидљивости, осећања како сада није ред, паметно, да као пре, кад је био мањи, и сада онако пева по славама, свадбама. Стојан је ретко, управо и престао више да пева. Није хтео више да иде по славама, весељима и тамо пева као пре. Чак и кад би остао сам, код куће, и ту би ћутао. Било му је досадно. Није знао због чега, зашто, само осећао је да није у реду, да је већ велики, човек, и да за њега више то није, не доликује му (Станковић, 2003: 68).

Ускраћивањем задовољства певања, Стојан дефинитивно убија животну енергију, што ће довести до његове смрти. Стојанов лик погодан је за приказ дистинкције између сексуалне енергије и ероса. Наиме, код њега је присутно одсуство јаке сексуалне енергије, али у њему постоји ерос који се изражава кроз

песму. Када убије, односно угуши свој ерос, он тиме симболички умире. Убрзо следи и телесна смрт.

Посредством песме изнова се доводи у питање Стојанова мушкост и истиче његова различитост:

Као да није био млад, мушко, већ нешто друго, тако миран. И једино још то његово певање, али, као што рекох, чудно неко певање. Уношење, ватра, и то као нека одавно наслућивана, велика, страсна, као жив жар, а опет притајена, уздржавана чежња, бол (Станковић, 2003: 39).

Чињеница је да Стојан посредством песме прекорачује границу у односу са Јованом, што посебно долази до изражаја у приказу сцене у којој лежи заваљен у његовом крилу и пева, док га овај са посебном нежношћу посматра и милује⁶⁸³. Његова песма заводи, а њена снага концентрисана је у моћи да разоткрије оно потиснуто, али суштинско, у онима који је слушају.

На почетку романа, након приказивања Јовановог живота из перспективе садашњег времена, читалац се постепено уводи у причу о пријатељству посредством песме – *оно њихово*. Песма постаје симбол пређашњег, изгубљеног живота и времена које се не може вратити. Евокација сећања на Стојанову песму заправо је жал за прохујалом младошћу: „Његова песма није била песма већ њихова младост, шта ли је? (...) А Стојан би им једнако певао. Певао! Они забораве на све. Занесу се” (Станковић, 2003: 20).

У роману *Певци* песма је 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, при чему песма има функцију да истакне да са Стојаном није све како треба. Поред наговештаја хомоеротског односа, у горе наведеној сцени кроз песму

⁶⁸³ „И кад би их још више угрејало, Стојан би се извалио у скут Јовану, дигао би лице спрам месечине, зажмурио и запевао. Запева тако да њих, услед оне мртве тишине, испрва то као уплаши, подиђу жмарци. (...) 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 отскочила и иде горе-доле. Плаве, чисте очи, нит затворене нит отворене, а из мало нагарених му уста иде песма, ниже се. Иде и све њих греје,пали” (Станковић, 2003: 20).
Детаљно о овој сцени у поглављу „Стојанова другост – страх од сједињавања са женом или хомоеротизам? (*Певци*)”

се изражава Стојанов однос према женском у којем доминира осећај стида и блокирајућег страха. У том контексту, значајно је поменути Стојаново натпевавање које се у роману помиње два пута – први пут са Циганком Ризом и други пут са Софком. Када Чукља доведе Циганку Ризу, Стојан их дочекује са песмом. Натпевавање Циганке и Стојана има амбивалентно обележје – истовремено је и лепо и страшно:

И тад Риза, не толико лепа колико сува и танка Циганка, са оштрим, високим гласом, издвајала би се од осталих, долазила близу њих и клекла. Са дајиретом до пола лица, с мало у страну накривљеном главом, почела би. Почела, а са жутим к'ном обојеним палцем чаркала би дајире те би по њему, као што песма иде, ударали и били чампари:

Вај чучук хан'м,

сени, севди џан'м–

невала би им она.

–Ах, џан'м, џан'м! Стани, Ризо, стани ја да...

И као љубоморан на њену песму, свирку, Стојан лежећи довукао би се, примакао њој. И држећи главу у рукама, гледајући у њу, њено дајире, лице, запевао би. Запевао би да се од Ризе чуле само дајире. После и Риза, док уђе, сазна коју песму пева, и она би почела да му помаже, али он би је надвисио, заигравао гр'отао и ишао далко... Толико далеко да, као што се њима чинило, месечина од тога ваљда онолико дрхтала и све их чудно, чудно обасјавала. У том 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 је све њих секло, секло (Станковић, 2003: 21).

Деструктивно обележје Ризине песме, које се активира посредством Стојановог певања, открива се преко симбола змије и огња. Хипнотишућа представа дата је из Јовановог доживљаја. Друго Стојаново натпевавање значајно се разликује од натпевавања са Ризом у којем он показује иницијативу и тежи ка

доминацији. Када им на једној од вечери коју приређује Софкин отац остали затраже да запевају заједно, Стојан у почетку осећа блокирајућу стидљивост:

Испрва дрхте, снебивају се. Црвене. Софкин глас се чује више него његов. Као да она пева, предводи, а он је прати. Али кад се отпусти, уђе у песму, као загреје се, па не отварајући очи, дигне главу, отвори уста и запева... (...) Стојан почиње. Почиње да износи, пушта свој глас. Али у почетку задржавајући га, дубоко, јако, да чисто не доликује његовом слабом, бледом изгледу. Изненађује. Сви гледају у себе. Не смеју главу да дигну, покрену се, накашљу, као да не повреде, не учине да нестане тог његовог гласа, гласа тако чудна, јака, а широка, да осећају како почиње да им се вије око глава, загрева их, почиње да продире у њих, као поткопава, буди нешто успавано, драго, једном већ познато (Станковић, 2003: 63)

Ипак, у једном тренутку, сила песме надилази осећај стида и, као да се песма одваја од њега, он заборавља на све:

Окренуо се Софки и гледа у њу. Не толико да је гледа, колико да се удешава по њеном гласу, који услед његова гледања још више почиње да дрхти, слаби, а она сва поцрвенела, као под теретом његова погледа, сагиње главу и губи се, нестаје...

Одједном Стојан као да баци све, заборави на стид, срам, па запева:

Море, проклет да си, мајчице,

ох проклет да си!

Море што ме не да у Целепа,

ох, што ме не да?

Море, у Целепа кућа голема,

ох, кућа голема (Станковић, 2003: 63).

Избор песме која проблематизује удају за невољеног, девојачки плач и проклињање мајке која је крива што се девојка није удала за Целепа, „богата, силна, чувена”, али још више реакција Стојанове мајке, која не може да издржи притисак и са осећајем кривице и у сузама одлази из собе, откривају нови значењски слој у којем се песма може тумачити као мистификација стварности. Наиме, Стојанова спутаност умногоме је условљена дејствовањем и жељама његове мајке. Мајчин

плач услед идентификације са мајком-кривцем из песме мора се тумачити у кључу кривице. Стојанова мајка препознаје да је девојчин глас заправо Стојанов крик. Када се Стојан привидно потврди као домаћин, након што ожени Софку, он раздрагано, „без нуткања” почиње да пева, срећан што је испунио оно што се од њега очекивало и што је и он као и сви други.

Евидентно је да се песма у Станковићевом опусу јавља као конструктивни елемент у карактеризацији ликова. Песме које јунаци певају су песме њиховог живота⁶⁸⁴. У песми је саткано све оно што они суштински јесу. У Стојановом животу песма је апсолут.

8. Игра и песма код божјака

Димитрија, главни јунак приповетке „Прва суза” који је обележен менталном дегенеративношћу, поседује страст према цвећу и песми⁶⁸⁵: „Једино што му беше као нека страст, то је: песма и кићење цвећем” (Станковић, 2008: 205). Песма и цвеће су обележја Димитријине андрогиније⁶⁸⁶, јер се више пута у приповеци наглашава да је Димитрија „више женско него мушко”. Песма има још једну

⁶⁸⁴ У роману *Певци* то је посебно изражено код Чукље. Иако је реч о периферном јунаку за кога се не би могло рећи да је карактер, песма коју Чукља увек тражи да му свирају јесте песма његовог живота:

„У том ето награг Чукље. Свирају му, а он испред њих само кркља, заноси се и пева тупо, јако. Са свирачима, Циганима и Циганкама, љуби се, братими. Даје им пара и моли их да му свирају и певају ‘ону, његову, како никога од рода нема’. (А он заиста био је сам, сви му помрли.) Цигани му свирају тужно, мекамлиски. (...)

*Не плачи, нане, не жали,
младост је пуста убава,
туга је наша голема...*

*Али нам, нане, мајчице,
комишинка срце скида*

–Свири, фараонску ли ти! – не знајући шта ће, сунуо би Чукља и почео да наваљује на свираче. Па се заваљује, седа, прекрсти ноге и забија нож у земљу” (Станковић, 2003: 20-21)

⁶⁸⁵ „Увек накриви шајкачу на десно око тако, да му се оно и не види, закити се цвећем око ушију к’о девојка, и метнув руке под појас иде он, клати се и пева песме, али све на један глас. А глас му је био крештав, јак и иш’о кроз нос” (Станковић, 2008: 205-206).

⁶⁸⁶ Љубав према цвећу карактеристична је за жене, што такође важи и за песму. Када се мушкарац одређује симболима цвећа и песме, упућује се на осетљиву, нежну, често женску природу мушкараца.

функцију – Димитријина туга „прокуљава” посредством песме⁶⁸⁷. У овој приповеци, која је једна од првих Станковићевих приповедака, песма је означена као *оно*⁶⁸⁸ и јавља као покретач Димитријиног лудила које је испољено кроз агресивно чешање. С обзиром на Димитријино ментално стање, јасно је да он не може да разуме природу својих осећања према Тоди. Његова љубав је приказана као инфантилна све до тренутка док не почне песма. Ни тада Димитрији није сасвим јасно шта се дешава, али док посматра Тоду како плаче због расанка са родитељима, Димитрија доживљава физичку реакцију и почиње агресивно да се чеше.

Као и Димитрија, и луди Риста из истоимене приповетке поседује страст за цвећем и игром. За разлику од Димитријиног описа, у којем се потенцира на природи која је више женска него мушка, Ристин опис у знаку је инфантилности⁶⁸⁹, при чему је сексуалност оба јунака негирана. Риста, попут неког детета, у свако доба кити главу цвећем и зеленилом, а најсрећнији је када добије стари шешир или фес. Својом игром увесељава људе:

А он сав срећан, насмејан, блажен, дахћући од блаженства што види како ови уживају у његовој игри све брже, све ситније би поцупкивао, вртео се, лелујао око себе. Обамирући од среће, као опијајући се од тежине и мириса цвећа и зеленила на глави почео би да се заборавља. Сам за себе почео би да игра. Убрзо би заборавио и новац да прима. Све више опијајући се од свога играња, а највише од тога свога цвећа, продужио би и даље да се витла и игра не гледајући што му из

⁶⁸⁷ „Али кад у зору почеше другарице облачити Тоду у невестинско одело и плетући јој дуге, замршене, бујне косе и певајући ону тужну песму:

*Да ли те је жалба за твоју мајку,
За твоју мајку, за твога татка?*

И кад он, Димитрија, чу Тодино силно јечање, плач свију жена па чак кијање попино, њему се нешто смрче, уста га засврбеше и погнув главу, одбацујући од себе рукама нешто, побеже чак иза куће, само да не слуша оно:

– ‘Да ли те је жалба...’ – које се тако тужно, и отегнуто разлегаше у ово свануће” (Станковић, 2008: 209).

⁶⁸⁸ Детаљно у поглављу „*Оно* у осталим Станковићевим делима”.

⁶⁸⁹ „Згрчен, малих и вечито босих ногу иде полако, ступајући само на прстима и пробирајући где ће да стане. Његово четвртасто лице, голо, без браде и бркова као у неког детета. И само по дугачком носу који се као спаја са његовим стиснутим вилицама познаје се да је доста у годинама” (Станковић, 2008: 519).

недара и појаса испада и новац што је накупио, и комађе хлеба, што је до тада напросио (Станковић, 2008: 519-520).

Он осећа занос током играња, услед чега заборавља на материјалне ствари. Његова игра заправо је игра ради игре, јер је то начин на који Риста исказује себе. Опијен игром, он губи из недара и појаса све што је напросио, чиме се додатно наглашава ослобађање од материјалности и његово уздизање.

Игра која је у домену имагинације посебно је значајна за причу „Биљарица” из *Божјих људи*. Биљарица је једна од ретких који се налазе у реду божјака и божјакиња, а која има потребу за социјализацијом и повратком у „културу”. Наиме, Биљарица има жељу да и она, као и све друге најбогатије девојке, пође на сабор и тамо „игра, игра”:

Па тако шарено, лепо, да оде на сабор, па да тамо игра, игра... Па чак, као што се сад ради, да купи кишобран и да га у колу отвори. И, да држећи га отворена више главе, игра а ‘паре’ да јој звецкају на прсима, везена фута око ње да се шири и крши, а високе, на ‘копче’ ципеле да јој шкрипе (Станковић, 2009: 23).

У њеним замислима посебно се издвајају ципеле, симбол који се везује за социјализацију и свет културе ка којима Биљарица тежи. Док машта о томе да се приближи друштву, Биљарица делује у природи, где тражи чаробну биљку уз помоћ које ће остварити своју жељу.

Узме ли се у обзир ефекат који изазивају код посматрача, игра и песма коју изводе Димитрија и Риста поседује елементе карневалистичке представе. Код оба јунака игра и песма упућују на дегенеративност као судбину, при чему су изостављена обележја мушкости. То се додатно наглашава љубављу према цвећу, што код једног упућује на женску, а код другог на инфантилну природу. Код Биљарице, жеља за игром је на нивоу имагинације и сва њена потрага за расковником заправо је потрага за средством које ће јој обезбедити да и она буде као и све друге и да „игра, игра”.

XI ЗАКЉУЧАК

Докторска дисертација *Еротски елементи у књижевном стваралаштву Борисава Станковића* приказује природу еротског, као и видове његовог испољавања у Станковићевом књижевном опусу, што је остварено кроз избор репрезентативних дела и њихову интерпретацију која је заснована на постојећим студијама у којима је отворено питање еротизма у Станковићевом делу. Поред тога, у анализи је посебна пажња посвећена феномену еротског, при чему је акценат стављен на еротско као полазишту у обликовању човека, као и на обележја дистинкције између еротског и порнографског, што је посебно значајно има ли се у виду да је Станковић неретко жигосан као писац-порнограф.

Нема сумње да однос друштва према еротском и сексуалном – од претераних слобода у испољавању сексуалног нагона до табуисања теме сексуалности – условљава развој српске еротске књижевности. Истраживање овог феномена у Станковићевом опусу неминовно доводи и до проблемског питања епохе којој писац припада, због чега је у засебним поглављима Станковићев еротизам доведен у везу са елементима еротизма који се јављају у делима његових претходника и савременика, али и Милоша Црњанског који је следбеник станковићевске еротске линије у српској књижевности. На примерима релевантних дела из Станковићевог опуса, истакнути су елементи који одређују његову поетику, а истовремено су први модернистички одјечи у српској књижевности – типологија ликова, њихова продубљена психологизација, унутрашња динамика радње и натуралистичка представа људских нагона и изопачености, који су везани за испољавање еротског и сексуалног.

Еротизам Станковићевих јунака у корелацији је са њиховим идентитетским преиспитивањем, што је условљено сукобом личног и колективног – жеље и морања. И Софка, и Коштана, и Митка, и ефенди Мита, и Ташана, и Стојан, и Младен, као и многи други, преиспитују властити идентитет. Њихово

незадовољство животом последица је неусклађености са средином у коју су смештени и временом у којем живе или променама које су у вези са историјским околностима. Њихов ерос је спутан, сексуално су инхибирани и не могу да се потврде у свету у којем живе. Отуда су у сукобу са културом и опиру се културном обрасцу који „прописује” њихов живот. Криза идентитета у домену еротског другачије се испољава код мушких и женских ликова. Женска побуна и револт остају у сенци. Жене немају право да учествују у дезинтеграцији закона патријархалне средине и друштвених конвенција који им ограничавају право одлучивања. Ипак, у домену профилисања женског карактера и осликавања продубљене психологије жене, Станковић је отишао даље, како од својих претходника, тако и од савременика и следбеника, због чега се заслужно сматра Достојевским у српској књижевности. Све до појаве Борисава Станковића, жена заузима периферну улогу – она је мајка, супруга, сестра. Станковићева јунакиња је жена која се не уклапа у униформну представу женског – она је надасве телесна и чулна, због чега је посебна пажња у дисертацији посвећена телесности. Тело у Станковићевом делу постаје симбол у којем је концентрисана сва снага ероса. Тело се јавља као средство манипулативног завођења; тело је искушење; оно има ритуалну функцију; преко тела се одређују предметности и ствари које долазе у контакт са њим; положај тела често указује на друштвени статус (издвојена и издигнута тела). Тело у Станковићевом делу има амбивалентно обележје – лепо тело и деструктивно тело, при чему се деструктивним телом означава свако тело које представља претњу за функционисање система. То највише долази до изражаја у драми *Коштана* у којој је Коштана представљена као претња за колектив. Наиме, Коштанино тело, које доводи до дестабилизације успостављеног поретка, анализирано кроз однос Коштана – остали, обележено је као антагонистичко, што је представљено у поглављу „Коштанин антагонизам и Софкин аутоеротизам”.

Поред наведеног, битно је истаћи да хронолошко проучавање Станковићевих опуса указује да се идеал женске лепоте није мењао. Оно што се мења јесте домен деловања, али и приступ у осликавању душевних стања – немира, незадовољности, сексуалних фрустрација, доживљаја предметности изван тела и свести о телу. Наиме, у првој фази стваралаштва Станковић не даје много простора

својим јунакињама и оне су углавном недељајуће, пасивизирание. Њихова сексуалност остаје у оквирима друштвено прихватљивог, моралног и наметнутог, а оне саме постају „коректори” свог владања, јер препознају ситуације у којем „искорачују” преко границе дозвољеног, која се идентификује у дијалогу средине и индивидуе. Уколико је њихово деловање настављено, било на нивоу реалности или жеље, њихово понашање се маркира као *антипатријархално* или, уколико је дошло до оглушења о хришћански кодекс, као антихришћанско. У поглављу „Антихришћанска и антипатријархална љубав Станковићевих јунакиња” представљена су различита огрешења Станковићевих јунакиња – љубав према припаднику друге вере, огрешење о брак – било да је реч о жељи за другим мушкарцем или прељуби, манипулативна заводљивост и циљана злоупотреба тела, демонска природа женског деловања, сексуално огрешење пре брака које за последицу има грешно зачеће, ступање у инцестуозне односе и друго. Сва огрешења заснована су на сукоба тела и друштвеног тела.

У роману *Нечиста крв* Станковић остварује врхунски домет када је у питању осликавање унутрашњег стања жене, при чему су „проблемске” ситуације у којима се његова јунакиња налази везане за култ предака. Проучавањем Софкине породичне генеалогике, коју писац даје на почетку романа, долази се до закључка да натуралистичка представа породичних односа, унутар којих се издвајају примери андрогиније, социолошког инцеста и инцеста међу консангвиналним сродницима, Едиповог комплекса, умоболништва, слободног понашања жена, које превазилази патријархалне оквире и др., одређују Софкину судбину. Она, као изданак такве лозе, унапред је осуђена на пропаст. Софкин однос према прецима двоструко је кодиран. С једне стране, она осећа страх при помисли на њих, а опет, са друге стране, она је поносна што долази из њихове куће. Софка је у роману представљена као жртва свог оца, као женско дете које нема право да одлучује о властитом животу. У контексту жртве, упоредном анализом Софкиног и газда Младеновог лика, приказано је како образац жртвовања није заобилазио ни мушкарце у традиционалној култури. У поглављу „Трагика мушког” представљена је борба између личних жеља Станковићевих јунака и императива које друштво намеће, а који се, по устаљеном обрасцу, везују за епску природу мушкарца. С обзиром да

Станковићеви јунаци имају свест да се свако деловање које је супротстављено очекиваном означава као негативно, они често спутавају своје жеље, гуше своје страсти и живе у калупу, остајући притом емоционално окрњени. Било да је реч о насилној иницијацији, која је у Станковићевим делима присутна на различитим нивоима – од дечака који преузима очеву улогу услед очеве смрти или одсуства оца, дечака који ступа у брачну заједницу иако за то није психофизички спреман, младића који робује свом друштвеном положају, младића који улази у брак са невољеном женом како би задовољио очекивања других – већина Станковићевих јунака спутава свој животни нагон, због чега остају несрећни и усамљени. У случају када не испуне своју дужност: *полну*, при чему се има у виду деловање у складу са мушким принципом, *репродуктивну* кроз потомство и *друштвену*, мушкарци се маркирају као слаби, а неретко се искључују из заједнице. Дубоки „процеп” личности доводи до тога да они постају порочни, неспособни су да владају нагонима, чине злочине из страсти, дистанцирају се од света и др.

Посебна пажња посвећена је обележју „другости” у односу на нормативно, било да је реч о мушким или женским ликовима. Коштана је, као што је наведено, „страни елемент” у средини у којој се обрела, због чега мора бити кажњена; Младен је другачији од свих људи из свог окружења, због чега се самоискључује из заједнице; Ташана је радикалнија од свих жена из Станковићевог опуса, због чега је кажњена; Софкина лепота и еротичност постају њен терет; баба Стана је због свог младалачког греха искључена из заједнице; Стојан, да ли због страха од жене или због хомосексуалне природе, гуши свој ерос и умире... Луциферска природа ероса, тежња ка слободи и задовољству, које се остварује кроз реализацију жеље која је неретко у домену забране, имплицира његов прогон из патријархалног, а даље условљава његову табуизацију, при чему се првенствено има у виду да је реч о нечему о чему се не сме наглас говорити. Станковић све оно неизрециво, што суштински дефинише човека, све оно што он јесте, именује заменицом „оно” (*оно њено/оно његово*). У поглављу „Оправданост Фројдове психоаналитичке парадигме у анализи Станковићевих дела” „оно” у Станковићевом делу анализирано је у контексту Фројдовог учења о Иду (Оно), где је показано да Станковић посебна психолошка стања и ситуације о којима се не сме говорити означава као „оно”.

Чињеница је да већина Станковићевих дела проблематизује осећање спутаности, ограничења сексуалних слобода и преиспитивање живота. Ситуација је другачија у *Божјим људима* у којима је ерос у знаку натурализма јер главни ликови, божјаци, асоцијализовани људи са маргине, неретко носе трауме из детињства и младости које утичу на њихов однос према сексуалности и доводе до њиховог самоискључивања из заједнице или до лудила. Божјакиње су често маркиране као асексуалне и антиеротичне, због чега се окрећу аутодеструкцији. Са друге стране, свет божјака није свет без устројства, напротив, божјаци добро знају шта је ред, што посебно долази до изражаја у причама које проблематизују мушко-женске односе. Из реда божјака издвајају се они код којих постоји тежња за повратком у свет „нормалних”, што је посебно уочљиво код Биљарице, која умире трагајући за расковником који ће јој омогућити да и она буде као све и да „игра, игра”. Игра и песма у овом примеру јављају се у домену жудње за социјализацијом. Песма се у многим Станковићевим делима, заједно са игром, јавља као симбол сублимираног еротског нагона и начин његовог каналисања, што је приказано у поглављу „Игра и песма као одјек страсти”. Наиндивидуално обележје песме даје простор Станковићевим јунацима да „објаве” своје муке и патње, да опевају своје љубави, али и да остваре контакт са вољеним бићем, при чему се песма јавља као мистификација ероса. Већина Станковићевих јунака има своју песму, а када би се та песма елеминисала, њихове личности би остале недовршене. Песма посебно место добија у недовршеном роману *Певци* у којем превазилази функцију мотива и добија исту функцију коју крв има у роману *Нечиста крв* и време у драми *Коштана*. Наиме, песма прати животну причу главног јунака Јована и интензивира његову различитост.

Инцест као вид табуизиране сексуалности добија значајно место у Станковићевом опусу. Поред *Нечисте крви*, у којој се „снохачество” издваја као централна тема романа, а присутан је и директни инцест, инцест је главна тема приповетке „Јовча”, која је Станковићу послужила као предлојак за истоимену драму. Јовча у ћерки Васки налази све оно за чим му је „душа жеднела”, због чега жели да је задржи само за себе. На основу анализе Јовчиног лика кроз перспективу инцестуозне тематике у поглављу „Тема инцеста у *Јовчи*”, долази се до закључка да

Јовча препознаје природу свог инцестуозног осећања, али не може да га контролише, што посебно долази до изражаја након Васкиног огрешења. Наиме, дистанцирањем од објекта жеље, у овом случају ћерке Васке, Јовчина жеља се не поништава, односно она остаје активна, што опет доводи до односа жеља – забрана. Елементи инцестуозности препознају се и у драми *Коштана* у односу хаџи-Томе и Миткета према Коштани, али и у Катином односу према Стојану који је оптерећен Електриним комплексом. Поред тога, о потенцијалном инцесту може се говорити у сличници „Тајни болови” у којој Станковић десакрализује типизирни лик мајке и мајку представља као љубавницу и као грешницу.

Иако је оправдано поставити питање да ли је уопште могуће дело *Под окупацијом* читати еротолошки, чињеница је да је ово дело репрезентативни пример трансформације ероса и његове блискости са нагоном смрти. Та трансформација условљена је историјским тренутком, када се у друшву дешавају велике промене на свим нивоима. Слика Београда Станковићевог времена, коју даје у постхумно објављеној збирци *Под окупацијом*, истовремено је критика друштвене стварности у којој је дошло до губљења правих вредности услед борбе за егзистенцију. Ратно искуство изменило је однос према еротизму, али и естетицизму. Близина смрти хиперболише глад за животом у свим његовим видовима, а ерос није ништа друго него нагон живота и потврда постојања, што представља основ за еротолошки аспект анализе овог дела. У раслојеном друштву Станковићевог Београда издвајају се јунаци и антијунаци, како у мушком, тако и у женском свету. Трансформација еротског посебно је наглашена у приказу београдских „госпођа” које, док им мужеви гину, гледају само да се добро забаве. У приказу распусних жена које су спремне на све, па и да „легну са непријатељем” зарад „мало сјаја” евидентно је декодирање патријархалног идеала жене – жена мајка, жена заштитница, жена спаситељка. Ова жена је, пре свега, жена заводница којој је тело основно средство, а секс циљ. Са друге стране налазе се жене родољупке и оне жене које се, попут Борине жене, боре да отхране породицу и да преживе. У својој борби оне су изгубиле лепоту; делују истрошено, офуцано; нема у њима сексуалне снаге и привлачности.

Проучавање динамике еротског у Станковићевом опусу показује присуство еротских елемената у раним делима, где се акценат пре свега ставља на описе лепог женског тела и мушке жеље да поседује то тело. Опсесивна тема Станковићевог приповедања, љубав која није остварена због социјално-статусних разлога, јавља се у његовим најранијим приповеткама и остаје доминантна тема у његовом опусу. У позној фази стваралаштва еротска компонента је продубљенија, јер више није реч о неделајућем лепом телу, него о продубљеној психологији, где се јавља сукоб жеље и забране, при чему се издваја преступничко еротско. Сукоб индивидуалних (и женских и мушких) жеља са жељама колектива дат је пре свега кроз призму еротског бића, где придев *еротско* изнад свега има значење „живо”. Ипак, мора се истаћи да, иако је први писац који критикује крута правила патријатхалног устројства, Станковић није заговорник поретка у којем се не поштује ред. У завршној фази стваралаштва евидентна је трансформација еротског принципа, при чему еротско има обележја заводљивости која је у знаку манипулативности, користољубља, секса који није везан за осећање љубави и др., да би на крају дошао до нагона смрти. Када је препознао да је „птица одлетела из његових руку”, Станковић је престао да пише.

На основу свега наведеног, јасно је да еротизам у Станковићевом делу добија „оно место које је аналогно њеном значају у животу човека” (в. Деретић, 2010: 190). Станковић је зачетник класичне еротске линије у српској књижевности.

БИБЛИОГРАФИЈА

ИЗВОРИ:

1. Станковић, Б. (1962). *Нечиста крв*, Изабрана дела. Београд: Народна књига.
2. Станковић, Б. (1929). *Под окупацијом*. Београд: Штампариија „Давидовић” Павловића и друга.
3. Станковић, Б. (1956). Сабрана дела 1. Београд: Просвета.
4. Станковић, Б. (1956). Сабрана дела 2. Београд: Просвета.
5. Станковић, Б. (2009). *Јовча*. Београд: Антологија српске књижевности.
6. Станковић, Б. (2009). *Газда Младен*. Београд: Антологија српске књижевности.
7. Станковић, Б. (1970). *Коштана * Ташана*. Београд: Просвета.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Алексић, С. В. (2019). Хронотоп у теорији приповести и приповедања. *Зборник радова Филозофског факултета у Приштини*. вол. 49, бр. 2. 43–58.
2. Аристотел. (2001). *Расправа о души*. Подгорица: Октоих.
3. Андреас-Саломе, Л. (1986). *Шта је ерос?*. Београд: Просвета.
4. Ахметагић, Ј. (2010). Треба – глагол злостављања: Газда Младен Боре Станковића. *Књижевна историја – часопис за науку о књижевности*. 42, 142. 537-574.
5. Бабић, Д. (2018). Сублимирани ерос у песми „Ноћ скупља вијека”. *Зборник Матице српске за књижевност и језик*. књ. 66, св. 1. 61- 89.
6. Бајац, Љ. (2016). *Мотив отуђености у српском роману крај IX и почетак XX века*. докторска дисертација. Нови Сад: Филозофски факултет у Новом Саду.

7. Бајић, Љ. (2008). „Фолклорни мотиви у збирци *Божји људи* Борисава Станковића”, *Зборник Матице српске за славистику*, бр. 73, 25–34.
8. Бандић, Д. (1980) *Табу у традиционалној култури Срба* Београд: БИГЗ.
9. Батај, Ж. (1980). *Еротизам*. Београд : БИГЗ.
10. Батај, Ж. (1981). Шта је еротизам?. У: Комненић, М.(уред.) (1981). *Горопадни ерос (огледи о еротизму)*. Београд: Просвета.
11. Батлер, Џ. (2001). *Тела која нешто значе*, о дискурзивним границама пола. Београд: Самиздат Б92.
12. Батлер, Џ. (1999). Дискурзивна ограничења пола. *Реч: часопис за књижевност и културу, и друштвена питања*. бр. 56(2). 145-161.
13. Бахтин, М. (1989). *О роману*. Београд: Нолит.
14. Бидерман, Х. (2004). Речник симбола. Београд: Плато.
15. Бодријар, Ж. (2001). *О завођењу*. Подгорица: Oktoih.
16. Богдановић, М. (1956). Реализам Борисава Станковића. У: *Критике*, Нови Сад-Београд: Матица српска - Српска књижевна задруга. 75-90.
17. Братић, Д. (2013). *Глуво доба: представе о ноћи у народној религији Срба*. Београд: Библиотека XX век, Књижара Круг.
18. Бурдје, П. (2001). *Владавина мушкарца*. Подгорица: Универзитет Црне Горе.
19. Ван Генеп, А. (2005). *Обреди прелаза: систематско изучавање ритуала*. Београд: СКЗ.
20. Винавер, С. (1975). *Бора Станковић и пусто турско у Критички радови Станислава Винавера*. Матица српска и Институт за књижевност и уметност, Нови Сад и Београд.
21. Винавер, С. (1983). Црњански и критичари. У: Тешић, Г. (уред.) (1983). *Зли волшебници, полемике, памфлети, књига прва 1917-1929*. Београд: Београдска књига.
22. Влатковић, Д. (1962). Борисав Станковић. У: *Борисав Станковић, Изабрана дела*. Београд: Народна књига. 5-20.

23. Влатковић, Д. (1982). Досадашња издања Станковићевих сабраних дела. У: (уред.) (2010). *Борисав Станковић у Врањанском гласнику*, зборник радова. Врање: Књижевна заједница Борисав Станковић. 264-290.
24. Макуљевић, Н. (уред.) (2006). *ПРИВАТНИ живот код Срба у 19. веку: од краја 18. века до почетка Првог светског рата*. Београд : Клио. 457–476
25. Вукићевић, Д. (2011). *Анархија текста: огледи о српској књижевности 19. века*. Београд: Службени гласник.
26. Вукићевић, Д. (2017а). Фигуре љубавног говора – на Бартовом трагу. *Књижевна историја – часопис за науку о књижевности*. год. 49, бр. 162. 179-193.
27. Вукићевић, Д. (2017б). „Пссст, оне се воле...”. У: Зборник радова са XI међународног научног скупа *Српски језик, књижевност, уметност: Тишина*, књ. II, ФИЛУМ, Крагујевац. 187-195.
28. Вукићевић, Д. (2017в), Еротско криптограмско писмо и патријархални свет. *Romanoslavica. Vol. LII, no. 4.* 99-105.
29. Вукићевић, Д. (2016). Еротолошки приступ српској прози 19. века. У: *Савремено изучавање српског језика и књижевности и словенских језика као матерњих , инословенских и страних*, 2, тематски зборник. Београд. 65-79.
30. Вукићевић, Д. (2018). Еротолошко читање Коштане. У: Борисав Станковић, *Коштана*. Источно Ново Сарајево: Завод за уџбенике и наставна средства. 391-397.
31. Вукићевић, Д. (2014). Како рећи и избећи – еротска књижевност у српској науци о књижевности. У: *Ријечки филолошки дани*, зборник радова с Међународнога знанственог скупа Ријечки филолошки дани одржаног у Ријечи од 22. до 24. студенога 2012. Одсјек за кроатистику Филозофскога факултета свеучилишта у Ријечи. 261 – 270.
32. Вулетић, А. (2006). Власт мушкараца – покорност жена – између идеологије и праксе. У: Столић, А. Макуљевић. (уред.) (2006). *Приватни живот код Срба у деветнаестом веку од краја осамнаестог века до Првог светског рата*. Београд: Слио. 112–133.

33. Вученов, Д. (1976). Ко прича причу у „Нечистој крви” и како прича. *Летопис Матице српске*. год. 152, књ. 418, св. 5. 501-514.
34. Вучковић, Р. (2013). *Модерни роман двадесетог века*. Београд: Службени гласник.
35. Вучковић, Радован. (2000). *Српска авангардна проза*. Београд: Откровење.
36. Глигорић, В. (1986). Бора Станковић. У: Јовичић, В. (уред.) (1986). *Нечиста крв Боре Станковића*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства .124-126.
37. Глигорић, В. (1970). Борисав Станковић. У: *Српски реалисти*. Београд: Просвета.
38. Глушчевић, З. (1985). *Психодинамички рад Ероса у делима Боре Станковића*. Врањански гласник. бр. 18. 1-60.
39. Големан, Д. (2016). *Емоционална интелигенција*. Београд: Геопоетика издаваштво.
40. Гревс, Р. (1969). *Грчки митови*. Београд: Нолит.
41. Дамјанов, С. (2006). *Ерос и порнос*. Београд: Народна књига-Алфа.
42. Дамјанов, С. (2011). *Српски еротикон*. Београд: Службени гласник.
43. Де Ружмон, Д. (1981). Ерос и мит. У: Комненић, М. (уред.) (1981). *Горопадни ерос* (огледи о еротизму). Београд: Просвета. 114-139.
44. Делић, Л. (2016). Ерос, лепо, секс, без љубави. *Књижевна историја – часопис за науку о књижевности*. год. 48, бр. 159 37-58.
45. Денић, С. (2010). Борисав Станковић у Врањанском гласнику. У: Денић, С. (уред.) (2010). *Борисав Станковић у Врањанском гласнику*. Врање: Књижевна заједница Борисав Станковић. 5-15.
46. Деретић, Ј. (2011). *Историја српске књижевности*. Зрењанин: Sezam Book.
47. Деретић, Ј. (2017). *Српски роман : 1800-1950*. Зрењанин: Sezam Book
48. Деретић, Ј. (1983). Еротско у делу Боре Станковића. У: Денић, С. (уред.) (2010). *Борисав Станковић у Врањанском гласнику, зборник радова*. Врање: Књижевна заједница Борисав Станковић. 189-192.
49. Деретић, Ј. (2004). *Историја српске књижевности*. Просвета: Београд.

50. Деретић, Ј. (1983). Борисав Станковић, песник старог Врања и зачетник модерне српске прозе. У: Денић, С. (уред.) (2010). *Борисав Станковић у Врањанском гласнику*, зборник радова. Врање: Књижевна заједница Борисав Станковић. 193-201.
51. Димић, М. (1982). Певачи Боре Станковића. У: Денић, С. (уред.) (2010). *Борисав Станковић у Врањанском гласнику*, зборник радова. Врање: Књижевна заједница Борисав Станковић. 315-321.
52. Де Сад, М. (1989). *Филозофија у будоару*. Београд: Рад
53. Дучић, Ј. (2011). Борисав Станковић. У: *Сабрана дела*. Београд: Александрија. 908-920.
54. Ђорђевић, Т. (1930). *Наш народни живот*, књига друга. Београд: Издавачка књижарница Геце Кона.
55. Ђорђевић, Т. (1931). *Наш народни живот*, књига трећа. Београд: Издавачка књижарница Геце Кона.
56. Ђурић, В. (1982). Самотници у „Коштани”. У: Денић, С. (уред.) (2010). *Борисав Станковић у Врањанском гласнику*, зборник радова. Врање: Књижевна заједница Борисав Станковић. 153-168.
57. Емил З. (1975) Експериментални роман. (У:) Петров, А. (1975). *Рађање модерне књижевности*. Београд: Нолит.
58. Епштејн, М. (2009). *Филозофија тела*. Београд: Геополитика.
59. Еко, У. (2004). *Историја лепоте*. Београд: Плато.
60. Елијаде, М. (1986). *Свето и профано*. Нови Сад: Књижевна заједница Новог Сада.
61. Еритје, Ф. (2003). *Две сестре и њихова мати, антропологија инцеста*. Београд: Библиотека XX век.
62. Зерафа, М. (1983). Еротско/естетско. *Дело*. св. 8, год.29. 9-22.
63. Зидић, И. (1981). Свето свлачење У: Комненић, М. (уред.) (1981). *Горопадни ерос, огледи о еротизму*. Београд: Просвета. 154-163.
64. Златановић, С. (2003). *Свадба – прича о идентитету: Врање и околина*. Београд: Етнографски институт САНУ.

65. Златановић, С. (2009). Књижевно дело Боре Станковића и Врање – идентитетске стратегије, дискурси и праксе. *Гласник Етнографског музеја САНУ*. књ. 57, св. 1 (2009). 51-69.
66. Зонтаг, С. (1971). *Стилови радикалне воље*. Загреб: Младост.
67. Ивковић, Н. (2011). Тело у роману „Нечиста крв”. *Зборник Матице српске*, књига 59., свеска 1, 82(05). 73-98.
68. Иланковић, Н., Петровић, Д. & Иланковић, А. (2016). Бора Станковић, *Нечиста крв*, психолошки профил У: Петровић, Д. (уред.) (2016) *Пуста младост у Бориним сновима*. Крагујевац: Библиотека „Др Вићентије Ракић”. 15-27.
69. Јеротић, В. (2007). Еротско у делу Боре Станковића У: *Дарови наших рођака*. Београд: Задужбина Владете Јеротића. 153-163.
70. Јеротић, В. (1974). *Психоанализа и култура*. Београд: Библиотека XX век.
71. Јеротић, В. (2016). Пусто ерот(ур)ско. У: Петровић, Д. (уред.) (2016). *Пуста младост у Бориним сновима*. Крагујевац: Библиотека „Др Вићентије Ракић”. 7-13.
72. Јерков, А. (2016). Проза Милице Јанковић и поетичка реторзија. *Зборник Матице српске за књижевност и језик*. књ. 64, св. 2. 429-444.
73. Јовановић, Р. (1982). Драмска компонента у делима Боре Станковића. У: Денић, С. (уред.) (2010). *Борисав Станковић у Врањанском гласнику*, зборник радова. Књижевна Врање: Књижевна заједница Борисав Станковић. 297-314.
74. Јовичић, В. (1986). *Нечиста крв Боре Станковића*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
75. Јовичић, В. (1979). *Уметност Борисава Станковића*. Београд: Издавачка радна организација Рад.
76. Јовичић, В. (1969). Песма и певање у књижевном делу Борисава Станковића. *Летопис Матице српске*, 145, 404. 545-554.
77. Јокић, Ј. Марићевић Балаћ, Ј. (2018). Семантика и функција расковника у Божјим људима Борисава Станковића. *Књижевност и језик: часопис Друштва за српскохрватски језик и књижевност*. год. 65, бр. 3/4. 389-400.
78. Кајзер, В. (2004). *Гротескно у сликарству и песништву*. Нови Сад: Светови.

79. Карановић, З. (2002). Братско-сестрински инцест између хијерогамије и родоскрвног греха: на примеру песама које певају о намери цара Стефана да се ожени сестром. *Књижевна историја – часопис за науку о књижевности*, 34, бр. 118, Београд. 293–305.
80. Карановић, З. (1993). Родоскрвни грех између брата и сестре у јужнословенским баладама”. *Књижевност и језик : часопис Друштва за српскохрватски језик и књижевност*. Год. 15, бр. 1/4. 90–105.
81. Карановић, З. (2000). Инцест између брата и сестре – од обредне хијерогамије до социјалне кризе и смртог греха. У: Ајдачић, Д. (уред.) (2000). *Еротско у фолклору Словена*. Стубови културе. 415–427.
82. Карацић Стефановић, В. (1957). *Живот и обичаји народа српскога*. Београд: Српска књижевна задруга.
83. Кастиља дел Пино, К. (1981). Сексуалност и власт. У: Комненић, М. (уред.) (1981). *Горопадни ерос, огледи о еротизму*, Београд: Просвета. 178-182.
84. Костић, П. (1956). *Борисав Станковић*. Београд: Нолит.
85. Костић, Д. (2012). *Поетика патње, Три дела Борисава Станковића: Нечиста крв, Газда Младен и Стари дани*. Врање: Књижевна заједница „Борисав Станковић”.
86. Кокић, М. (2006). Жртвена криза у „Коштани” Борисава Станковића. *Свеске, књижевност, уметност, култура*, год. 17, број 80. 220-225.
87. Копања, Ј. Савкић, С. (2020). Инцест као вид табуизиране сексуалности у роману *Нечиста крв* Борисава Станковића *Наслеђе*, часопис за књижевност, језик, уметност и културу. бр. 46. 251-267.
88. Копања, Ј. (2020). Одећа. улепшавање и предметности које одређују Софкино тело у роману *Нечиста крв*. У: *Тако мале ствари: интимно у књижевности и култури*. Зборник радова са XIV међународног научног скупа одржаног на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу (26–27. X 2019), књига II. 331-343.
89. Кохановска, А. (2007). Еротизам, сексуалност и хистерија у романима „Нечиста крв” и „Нове”. *Свеске*. год.18, бр. 83. 93-104.

90. Кораћ, С. (1985). „Нечиста крв” Боре Станковића или роман са границе књижевних стилова реализма и модерне. *Зборник Матице српске за књижевност*. књ. 33, св. 2. 377-397.
91. Кочић, П. (2006). *Изабрана дјела*. Сремски Карловци, Нови Сад : Издавачка књижарница Зорана Стојановића
92. Крафт Ебинг, Р. Ф. (1927). *О полном прохтеву*, Београд: Напредак.
93. Лазаревић, Б.(1963). Борисав Станковић (у:) *Књижевни критичари и историчари II*. Библиотека српска књижевност у сто књига, Нови Сад-Београд: Матица српска-Српска књижевна задруга. 229-259.
94. Лазаревић, Л. (1975). *Приповетке*. Београд: Нолит.
95. Магарашевић, М. (1981). Жене и ерос. У: Комненић, М. (уред.) (1981). *Горопадни ерос, огледи о еротизму*, Београд: Просвета. 269-277.
96. Максимовић, Г. (2008). Дело, судбина и доба Борисава Станковића. *Годишњак филозофског факултета у Нишу*. XXII 9. 215-228.
97. Максимовић, Г. (2014). Еротско у „Нечистој крви” Борисава Станковића У: *Казивање града и други огледи*. Litteraria Serbica. Ниш: Филозофски факултет. 219-239.
98. Малбашки Јусуфовић, В. (2014). *Еротографија у српској књижевности XVIII и XIX века*. Нови Сад: Филозофски факултет у Новом Саду.
99. Маринковић, Д. (2010). *Поетика прозе Борисава Станковића*. Београд: Службени гласник.
100. Маринковић, Д. (1983). Симболистички елементи у прозама Борисава Станковића. *Књижевна историја – часопис за науку о књижевности*. год. XVI, књ. 61. 55-65.
101. Матавуљ, С. (1971). *Изабране приповетке*. Београд: Нолит.
102. Матавуљ, С. (2011). *Симо Матавуљ*. Нови Сад: Издавачки центар Матице српске, Антологијска едиција Десет векова српске књижевности.
103. Меденица, И. (2015). *Трагедија иницијације, или непостојани принц*. Београд: Слио, ФДУ.

104. Миладиновић, Б. & Бребановић, П. (2000). О наративној теорији Питера Брукса. *Часопис за књижевност и културу, и друштвена питања Реч.* 269-275.
105. Милашиновић, Светлана. (2015). *Романескни јунак српске модерне између индивидуалности*. Филозофски факултет у Новом Саду
106. Милојевић-Рато, Б. (1985). У потрази за Станковићевим и Прустовим изгубљеним временом. У: Денић, С. (уред.) (2010). *Борисав Станковић у Врањанском гласнику*, зборник радова. Врање: Књижевна заједница Борисав Станковић. 209-235.
107. Милосављевић Милић, С. (2013). *Отпори и прекорачења (Поетика приповедања Боре Станковића)*. Ниш: Филозофски факултет.
108. Милосављевић Милић, С. (2012). Јерес читања: рецепција Станковићевих *Божјих људи* у књижевној критици. У: Бошковић, Д. (уред.) (2012). *Бог*: зборник радова са 6. међународног научног скупа, Крагујевац: Филум. 213–224.
109. Милосављевић Милић С. (2004) Наративна трансмисија фолк[л]орне грађе у раним приповеткама Боре Станковића. У: *Књижевност и језик: часопис Друштва за српскохрватски језик и књижевност*. год. 51. бр. 1/2. 89-110.
110. Миљковић, М. (2011). „Мушкарци са женским особинама” о проблему маскулинитета на почетку двадесетог века у Србији. *Genero* 15. 143-160.
111. Мисаиловић, М. (1928). Поетика трагике Боре Станковића. У: Денић, С. (уред.) (2010). *Борисав Станковић у Врањанском гласнику*, зборник радова. Врање: Књижевна заједница Борисав Станковић. 236-263.
112. Мисаиловић, М. (1983). Трагика лика хаџи-Томе у „Коштани” У: Станковић, Б. (1983). *Коштана* 165-174.
113. Милошевић, П. (2010). Борисав Станковић (1876-1927). У: П. Милошевић *Сторија српске књижевности*. Београд: Службени гласник.
114. Младенов, М. (1983). „Газда Младен” Борисава Станковића – трополошки аспект. У: Хаџи Танчић, С. (уред.) (1983). *Бора Станковић: Старо време – ново читање*, зборник, Ниш: Библиотека часописа Градина.

115. Младеновић, О. (1969). Бора Станковић и орска традиција. У: Денић, С. (уред.) (2010). *Борисав Станковић у Врањанском гласнику*, зборник радова. Врање: Књижевна заједница Борисав Станковић. 46-64.
116. Најдановић, М. (1983). Два стила живота и два стила у литератури (Компарација: Ј. Игњатовић-Б. Станковић). У: Денић, С. (уред.) (2010). *Борисав Станковић у Врањанском гласнику*, зборник радова. Врање: Књижевна заједница Борисав Станковић. 322-329.
117. Најдановић, М. (1983). Оријентални колорит у ширем спектру локалне боје у стваралаштву Борисава Станковића, Светозара Ћоровића и Алексе Шантића. У: Денић, С. (уред.) (2010). *Борисав Станковић у Врањанском гласнику*, зборник радова. Врање: Књижевна заједница Борисав Станковић. стр. 330-376.
118. Недић, М. (2011). *Приповедачка уметност Борисава Станковића: стилска преплитања*. Београд: Службени гласник.
119. Нели, Р. (1981). Тирезија или метаморфозе страсти. У: Комненић, М. (уред.) (1981). *Горопадни ерос, огледи о еротизму*. Београд: Просвета. 140-153.
120. Николић, Ј. (2015). *Еротски елементи у роману Нечиста крв Борисава Станковића* (Непубликован мастер рад). Филозофски факултет, Универзитет у Новом Саду, Нови Сад.
121. Николић, Ј. (2017). Модернистички елементи у роману Нечиста крв Борисава Станковића. *Проблеми слов'јнознавства*. Вип. 66. Львів. С. 125-132.
122. Николић, Ј. (2021). Оправданост Фројдове психоаналитичке парадигме у тумачењу романа *Нечиста крв* Борисава Станковића. У: *Сарајевски филолошки сусрети: зборник радова* (рад у припреми за штампу).
123. Ортнер, Ш. (2003). *Антропологија жене*. Београд: Библиотека ХХ век.
124. Павићевић, А. *Приватни живот код Срба у двадесетом веку*. Београд: Слио.
125. Павловић, Бранко. (1997). *Ерос и дијалектика*, Београд: Плато.
126. Павловић, М. (1981). Записи о еротизму. У: Комненић, М. (уред.) (1981). *Горопадни ерос* (огледи о еротизму). Београд: Просвета. стр. 205-224.
127. Панић, В. (1986). *Психоанализа „Нечисте крви“*. Београд-Загреб: Медицинска књига.

128. Панић, В. (1981). Психолошка анализа књижевног дела Борисава Станковића. Београд: Филозофски факултет.
129. Пандуревић, Ј. (2016). Фолклорни еротикон између обредне и поетске метафоре. *Књижевна историја – часопис за науку о књижевности*. год. 48, бр. 159. 9-36.
130. Пантић, М. (2015). Основи српског приповедања. Београд: Завод за уџбенике.
131. Панић, Ј. (2010). Динамика културе и субкултуре у *Божјим људима* Борисава Станковића. *Књижевност и култура*. 2. 347-358.
132. Панић-Мараш, Ј. (2009). *Град и страст*. Београд: Службени гласник.
133. Панић-Мараш, Ј. (2017). *Еротско у романима Милоша Црњанског*. Београд: Службени гласник.
134. Панић-Мараш, Ј. (2009). Ненормално нормални Божји људи. *Наслеђе, часопис за књижевност, језик, уметност и културу*. Година. VI број 14/2. 83-96.
135. Панић-Мараш, Ј. (2014). Две сестре и Црњански. *Књижевна историја – часопис за науку о књижевности*. год. 46 бр. 153. 469–489.
136. Палавестра, П. (1986). Расцеп у душама Боре Станковића (у:) *Историја модерне српске књижевности: златно доба 1892-1918*. Београд: Српска књижевна задруга.
137. Пас, О. (1981). Еротизам и сексуалност. Са шпанског превела Бранка Поповић. У: Комненић, М. (уред.) (1981). *Горопадни ерос, огледи о еротизму*. Београд: Просвета. 60-65.
138. Пековић, С. (1987). *Српска проза почетком 20. века: формално-стилске и тематске иновације*. Београд: Просвета.
139. Петковић, Н. (1982). Књижевни свет Борисава Станковића. У: Станковић, Б. *Газда Младен*. Београд: Нолит.
140. Петковић, Н. (1988). *Два српска романа, Студије о „Нечистој крви” и „Сеобама”*. Београд: Народна књига.
141. Протић, П. (1983). Прилог психологији ликова Б. Станковића. У: Денић, С. (уред.) (2010). *Борисав Станковић у Врањанском гласнику, зборник радова*. Врање: Књижевна заједница Борисав Станковић. 169-179.

142. Протић, П. (1982). Драмска компонента у делу Борисава Станковића. У: Денић, С. (уред.) (2010). *Борисав Станковић у Врањанском гласнику*, зборник радова. Врање: Књижевна заједница Борисав Станковић. 291-296.
143. Протић, П. (1991). Унутрашња театралност „Коштане” Борисава Станковића у *Из Скерлићевог доба*. Београд: Српска књижевна задруга.
144. Пешикан-Љуштановић, Љ. (2008). Борисав Станковић – између традиције модерности. У: Станковић, Б. *Изабрана дела*. Нови Сад-Сремски Карловци: Издавачка књижарица Зорана Стојановића. стр. 5-49.
145. Пешикан-Љуштановић, Љиљана. (2011). Сакрални, социјални, историјски и психолошки простори љубавне усмене лирике. У: Делић, Ј., Јовановић, А. (уред.) (2011). *Зборник радова Језик, књижевност, култура – Новици Петковићу у спомен*. Београд: Институт за књижевност и уметност – Филолошки факултет. 339–364.
146. Первић, М. (2000, 29. јун). Коштана или како се ослободити. *Политика*, стр. 28.
147. Платон. (1985). *Гозба*. Београд: БИГЗ.
148. Поповић, Т. (2007). *Речник књижевних термина*. Београд: Logos art.
149. Продановић, Ј. (1924) *Наши и страни*. Београд: Геце Кон.
150. Раичевић, Г. (2010). Бора Станковић у новом светлу. *Зборник Матице српске*. књига 58. свеска 1. 204-207.
151. Рачевић, Г. (2007). *Лаза Лазаревић јунак наших дана*. Нови Сад: Академска књига.
152. Раичевић, Г. Ераковић, Р. (2011). Феномен кризе идентитета у српском роману 19. и 20. века. *Славистичка ревија*. бр. 59.
153. Раичевић, Г. (2009). „Деструктивност ероса – жена и полност у Андрићевом делу”. *Синхронијско и дијахронијско изучавање врста у српској књижевности*. Нови Сад: Филозофски факултет Универзитета у Новом Саду, стр. 289–304.
154. Раичевић, Г. (2013) Ерос и жртва у српској модерни: колективистички и индивидуалистички принцип у делу Милана Ракића и Борисава Станковића. У: Томин, С., Пешикан Љуштановић, Љ, Половина, Н. (уред.) (2013). *Зборник у част Марији Клеут* 497-514.

155. Ранковић, С. (2011). Стари врускавац (у:) Ераковић, Р. (уред.). (2011). *Светолик Ранковић* Нови Сад: Издавачки центар Матице српске, Антологијска едиција Десет векова српске књижевности.
156. Ристановић, Љ. (1978). Чисте и „Нечисте крви” Борисава Станковића. У: *Дело Боре Станковића у своме и данашњем времену*, зборник, МСС, МСМЛХХVIII.
157. Савић-Ребац, А. (1932). *Предплатоновска еротологија*. докторска дисертација, Скопље.
158. Самарџић, С. (2005). Инцест и сексуалност. *Engrami*. vol. 27. бр. 3-4. 43-49.
159. Сартр, Ж. П. (1983). *Биће и ништавило*, књига друга. Београд: Нолит.
160. Секулић, И. (2001а). Боре Станковића вилајет, тридесет година од смрти писца „Нечисте крви”. У: *Сабрана дела Исидоре Секулић*. Домаћа књижевност I, књига шест. Нови Сад. 262-268.
161. Секулић, И. (2001б). *Сапутници, Приповетке I*. Нови Сад: Stylos.
162. Сикутрис Ј. (1998). *Платонски ерос и хришћанска љубав*. Србиње – Београд – Ваљево - Минхен: Мала библиотека свечаник.
163. Скерлић, Ј. (1961). *Критике*. Нови Сад*Београд: Матица српска*Српска књижевна задруга.
164. Скерлић, Ј. (1997). *Историја нове српске књижевности*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
165. Скерлић, Ј. (1964). О „Коштани”. У: *Писци и књиге V*. Београд: „Бранко Ђоновић”. 176-181.
166. Солеша, Б. (2019). *Трагично у приповеци српског реализма*. Ниш: Филозофски факултет.
167. Станић, М. (2018). Заступљеност обреда прелаза у роману *Нечиста крв* Борисава Станковић. *Годишњак Катедре за српску књижевност са јужнословенским књижевностима*. вол. 13. 243-264.
168. Стаменковић, В. (1962) Значајна драма или површна скица. У: Станковић, Б. (1970). *Коштана*Ташана*. Београд: Просвета.
169. Стевановић, В. (1977). О језику главног јунака у „Коштани”. *Зборник Матице српске за књижевност*. 20/2. 45-79.
170. Стевановић, В. (1991). Успомене и други списи. Београд: ИП „Београд”.

171. Стојковић, М. (2013). Српска драма и европски културни контекст на преласку из 19. у 20. века. *Зборник Матице српске за књижевност и језик*. књига 64, свеска 3. 665-683.
172. Стојковић, М. (2015). *Драмски јунак у књижевности српске модерне (1890-1918)*, докторска дисертација. Београд: Филолошки факултет у Београду.
173. Стојановић, М. (2007). Утицај жанра на приказивање женских ликова у приповеткама и драмама Боре Станковића. У: Иванић, Д. (уред.) (2007). *Српска реалистичка прича Књига II* Зборник радова са научног скупа одржаног на Филолошко уметничком факултету у Крагујевцу (31.X-1.XI.2006). Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет у Крагујевцу.
174. Стојановић, С. (1988). Индивидуално-психолошка анализа Станковићеве Софке. У: Денић, С. (уред.) (2010). *Борисав Станковић у Врањанском гласнику*, зборник радова Врање: Књижевна заједница Борисав Станковић. 377-388.
175. Стојановић, С. (1986) Елементи стваралаштва Борисава Станковића у светлу Фројдове психоанализе. *Врањански гласник*. бр. 19. 187-196.
176. Стриковић, Ј. (2016). „Софка антрополошка раван”. У: Петровић, Д. (уред.) (2016). *Пуста младост у Бориним сновима*. Зборник радова.. Параћин: „Вићентије Ракић”. 77–83.
177. Тимотијевић, М. (2006). *Приватни живот код Срба у XIX веку*. Београд: Сlio.
178. Томић, С. (2014). *Реализам и стварност – Нова тумачења прозе српског реализма из родне перспективе*. Београд: Алфа универзитет.
179. Тошић, С. (1969). „Божји људи” Б. Станковића у књижевној критици. У: Денић, С. (уред.) (2010). *Борисав Станковић у Врањанском гласнику*, зборник радова. Врање: Књижевна заједница Борисав Станковић. 64-77.
180. Тошић, С. (1973). „Божји људи” – омиљена тема у делима Б. Станковића. У: (уред.) (2010). *Борисав Станковић у Врањанском гласнику*, зборник радова. Врање: Књижевна заједница Борисав Станковић. 121-130.
181. Требјешанин, Ж. (2005). *Шта Фројд заиста није рекао*. Београд: Центар за примењену психологију.

182. Требјешанин, Ж. (2006). Фројдове ревизије и синтезе психоанализе. У: Фројд, С. (2006). *Комплетан увод у психоанализу*. Подгорица: Нова књига. 5-24.
183. Требјешанин, Ж. (2003). *Лексикон психоанализе*. Нови Сад: Матица српска.
184. Требјешанин, Р. (1973). Сусрети Борисава Станковића и Радоја Домановића. У: Денић, С. (уред.) (2010). *Борисав Станковић у Врањанском гласнику*, зборник радова. Врање: Књижевна заједница Борисав Станковић. 131-152.
185. Тутњевић, С. (2004). *Тачка ослонца*. Српско Сарајево: Завод за уџбенике и наставна средства.
186. Њипико, И. (1966). *Пауци*. Београд: Нолит
187. Њипико, И. (1904). *За крухом*. Нови Сад: Матица српска.
188. Њоровић, В. (1986). О „Нечистој крви“. У: Јовичић, В. (уред.) (1986). „*Нечиста крв*“ Боре Станковића. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства. 104-124.
189. Њосић, Б. (2012). Борисав Станковић. У: *Десет писаца – десет разговора*. Београд: Службени гласник. 17-26.
190. Њосић, Д. (2004). *Корени*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
191. Ускоковић, М. (1910). *Дошљаци*. Београд: СКЗ.
192. Филиповић, В. (2008). *Свет детињства у делу Боре Станковића*. Врање: Књижевна заједница „Борисав Станковић“.
193. Фројд, С. (1973). *О сексуалној теорији, Тотем и табу*. Београд: Матица српска.
194. Фројд, С. (1994). *С оне стране принципа, Ја и оно*. Нови Сад: Светови.
195. Фројд, С. (2006). *Комплетан увод у психоанализу*. Подгорица: Нова књига.
196. Фројд, С. (1988). *Нелагодност у култури, из културе у уметности*. Београд: Рад.
197. Фројд, С. (1981). *Увод у психоанализу*. Нови Сад: Матица српска.
198. Фром, Е. (1965). *Умијеће љубави*. Загреб: Матица Хрватска.
199. Фуко, М. (1982). *Историја сексуалности: воља за знањем*. Београд: Просвета.
200. Халиловић, Е. (2014). Родна перспектива лика Симке у роману *Корени* Добрице Њосића. (У:) *Савремена проучавања језика и књижевности*, година V, књ. 2, Зборник радова са V научног скупа младих филолога одржаног 30. марта

2013. на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу. Крагујевац: Филолошко- уметнички факултет у Крагујевцу. 487-494.
201. Химштет-Фаид, П. (2010). Слика „Цигана” у јужнословенској народној песми. *Књижевна историја – часопис за науку о књижевности*. 42, 142. 597-624.
202. Херберт Лоренс, Д. (1981). Порнографија и бестидност. У: Комненић, М. (уред.) (1981). *Горопадни ерос* (огледи о еротизму). Београд: Просвета. 39-59.
203. Хлумски, М. (1981). Естетичност, еротизам и порнографија, са француског превела Љиљана Карацић У: Комненић, М. (уред.) (1981). *Горопадни ерос* (огледи о еротизму). Београд: Просвета. 348-364.
204. Христова, И. (2003). „Нечиста крв” Б. Станковића: жанровска и стилска обележја. *Зборник Матице српске за књижевност и језик*. књ. 51. св. 23. 637-647.
205. Хугхсон, Марина. (2017). *Мушкарци у Србији, друга страна родне не/равноправности*. Београд: Институт за криминолошка и социолошка питања.
206. Ценић, В. (1968). Персонафикација старих Врањанаца у делима Боре Станковића. У: Денић, С. (уред.) (2010). *Борисав Станковић у Врањанском гласнику, зборник радова*. Врање: Књижевна заједница Борисав Станковић. 17-43.
207. Ценић, В. (1971). Жена у књижевном делу Борисава Станковића. У: Денић, С. (уред.) (2010). *Борисав Станковић у Врањанском гласнику, зборник радова*. Врање: Књижевна заједница Борисав Станковић. 78-102.
208. Чачан, К. (1971). Филозофска порука дела Борисава Станковића. У: Денић, С. (уред.) (2010). *Борисав Станковић у Врањанском гласнику, зборник радова*. Врање: Књижевна заједница Борисав Станковић. 103-120.
209. Чолак, Б. (2013). *Модели представљања патријархалног друштва у прози српске модерне*, докторска дисертација. Београд: Филолошки факултет.
210. Чолак, Б. (2008). Стереотипне представе о мушком идентитету и књижевно дело Борисава Станковића, *Књижевна историја – часопис за науку о књижевности*. 40, 136. 485–499

211. Чолак, Б. (2004). Проблем нечисте крви у роману „Нечиста крв” Борисава Станковића. *Источник*, год. 13, 49/50, стр. 119-143.
212. Чолак, Б. (2006). Етнографски аспект у проучавању проблема нечисте крви у роману „Нечиста крв” Борисава Станковића. *Браничево: часопис за књижевност, културна и друштвена питања*. год. 52, бр. 1/2. 103-126.
213. Чоловић, И. (1990). *Еротизам и књижевност*. Београд: Народна књига.
214. Црњански, М. (1985). *Кап шпанске крви*. Београд: Књижевне новине.
215. Црњански, М. (2008). За слободан стих (у:) *Есеји*. Београд: „Штампар Макарије”, Подгорица: Октоих.
216. Црњански, М. (1992). *Испунио сам своју судбину*. Београд: BIGZ/SKZ.
217. Шаровић, М. (2008). Мотив вампира у књижевности. *Зборник Матице српске за књижевност и језик*. књ. 56, св. 3. 639–654.
218. Шкроб З. (1981). *Књижевност и повјесни свијет*. Загреб: Школска књига.
219. Шкорић, М. (2005). Инцест у Старом Египту. *Социолошки преглед*. вол. XXXIX, но. 4. 431–442.
220. Шкорић М. (2004). Биосоцијалне теорије инцеста. *Социолошки преглед* вол. XXXVIII, но. 4. 527–559.

БИОГРАФИЈА

Јована М. Николић (венчано Копања) рођена је 21.06.1991. године у Лозници. Основну и средњу школу завршила је са одличним успехом. Носилац је Вукове дипломе. У трећој години средње школе учествовала на републичкој смотри Центра за таленте из области књижевности са темом „Жене у делима Боре Станковића”. Због постигнутог успеха, ослобођена је полагања пријемног испита.

Основне студије српске књижевности и језика уписала је 2010. године. Завршила их је у року, 2014. године, са просеком оцена 9,47. За време основних студија примала је универзитетску стипендију, а на четвртој години стипендију за најбоље студенте у Републици Србији.

Мастер студије, под менторством проф. др Саве Дамјанова, завршила је 2015. године са просечном оценом 10,00. Примала је стипендију за најбоље студенте мастер студија у Републици Србији.

Докторске студије српског језика и књижевности (модул: књижевност) у Новом Саду уписала је 2015. године. Примала је стипендију за најбоље студенте докторских студија Министарства науке, просвете и технолошког развоја. Ангажована на пројекту „Аспекти идентитета и њихово обликовање у српској књижевности”.

Област интересовања су јој еротологија и психоаналитички приступ у тумачењу књижевног дела, традиционална култура, реализам, српска модерна и постмодернизам.

Учествовала је на више међународних конференција из области књижевности у земљи и иностранству. Објављује радове у зборницима и часописима из научне области.