

УНИВЕРЗИТЕТ У БЕОГРАДУ
ФИЛОЛОШКИ ФАКУЛТЕТ

Јована М. Јосиповић

**НАРАТИВ ЉУБАВНЕ СТРАСТИ У ПРИПОВЕТКАМА
СРПСКОГ РОМАНТИЗМА И РЕАЛИЗМА**

докторска дисертација

Београд, 2023.

UNIVERSITY OF BELGRADE
FACULTY OF PHILOLOGY

Jovana M. Josipović

**THE NARRATIVE OF LOVE PASSION IN THE STORIES
OF SERBIAN ROMANTICISM AND REALISM**

Doctoral Dissertation

Belgrade, 2023.

УНИВЕРСИТЕТ В БЕЛГРАДЕ
ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ

Јована М. Јосиповић

**ПОВЕСТВОВАНИЕ О ЛЮБОВНОЙ СТРАСТИ В
ИСТОРИЯХ СЕРБСКОГО РОМАНТИЗМА И
РЕАЛИЗМА**

Докторская диссертация

Белград, 2023.

- Ментор: проф. др Драгана Вукићевић, редовни професор, Универзитет у Београду,
Филолошки факултет

- Чланови комисије:

- Датум одбране:

Наратив љубавне страсти у приповеткама српског романтизма и реализма

Сажетак

Први циљ рада је да се унутар приповедне грађе препознат, наратив љубавне страсти издвоји и прикаже као теоријски еротолошки модел, где би типови љубавне страсти били постављени у митолошки али и историјско-поетички интерпретативни оквир. У таквом моделу ће се посебно истицати два еросова лика – ерос који тежи прокреацији (рађању) и ерос који води обожењу (смрти љубавника), што даље служи као основа при тумачењу љубавних мотива и заплета у приповеткама српског романтизма и реализма. Током одређивања видова ероса (прокреација, медијални ерос, апстиненција), методолошки се ослањамо на низ друштвено-хуманистичких дисциплина (етнологија, историја религије, аналитичка психологија) у складу са дефиницијом Михаила Епштејна који еротологију одређује као хуманистичку дисциплину насупрот сексологији као природној науци. Истицање везе обрађиване приповедне грађе са народном књижевношћу, и фолклором у ширем смислу, као и указивање на еротолошко-теоријски подтекст приповедака, испостављаће се као доминантнији и за тумачење љубавних мотива пресуднији елемент, од ослањања на стилскоформацијска обележја романтизма или реализма. Романтичарска, односно реалистичка еротолошка визура, сагледаване на истом жанру, послужиће као посебно погодан терен за испробавање опсега дејства претходно изложеног еротолошког апарата, иманентно присутног у датој грађи. Испитивање начина на који је тематско-мотивски али и митолошко-архетипски структурирана љубавна страст унутар приповетки српског романтизма и реализма, обезбедило би у коначници еротолошки теоријски материјал, примењив не само на тумачење књижевности која припада стилским формацијама којима се у раду бавимо, већ и на интерпретацију теме љубавне страсти у ширим књижевно-еротолошким оквирима.

Кључне речи: еротологија, наратив љубавне страсти, романтизам, реализам, приповетке, фолклор, мит, прокреација, медијални ерос, апстиненција

Научна област: Српска књижевност

Ужа научна област: Српска књижевност 18. и 19. века

УДК број:

The Narrative of Love Passion in the Stories of Serbian Romanticism and Realism

Abstract

The first goal of the work is to single out the narrative of love passion recognized within the narrative material and present it as a theoretical erotological model, where the types of love passion would be placed in a mythological but also a historical-poetic interpretive framework. Within such a model, two characters of eros will stand out – eros that strives for procreation (birth) and eros that leads to deification (the death of the lovers). These characteristics further serves as a basis for the interpretation of love motifs and plots in the stories of Serbian romanticism and realism. During the determination of types of eros (procreation, medial eros, abstinence), we methodologically rely on a number of social-humanistic disciplines in accordance with the definition of Michael Epstein, who defines erotology as a humanistic discipline unlike sexology as a natural science. Connection of narrative material with folk literature and folklore, as well as erotological-theoretical subtext of the stories, will turn out to be a more dominant and crucial element for the interpretation of love motives, than relying on stylistic features of romanticism or realism. The romantic and the realistic erotological vision, seen in the same genre, will serve as a particularly suitable field for testing the range of effects of the previously exposed erotological system immanently present in the given texts. Examining the way in which love passion is structured within the stories of Serbian romanticism and realism would ultimately provide erotological theoretical material, applicable not only to the interpretation of literature that belongs to the stylistic formations that we deal with in this work, but also to interpretation of the same theme in a wider literary and erotological framework.

Key words: erotology, narrative of love passion, romanticism, realism, short stories, folklore, myth, procreation, medial eros, abstinence

Scientific field: Serbian Literature

Scientific subfield: Serbian literature of the 18th and 19th centuries

UDC Number:

Садржај

1. Увод у методологију	1
1.1. Функционалност одабране грађе.....	1
1.2. На трагу претходника	2
1.3. Сондирање ероприче: мит, фолклор, историја, архетип	5
1.4. Наратив љубавне страсти као еротолошки модел.....	8
2. Три врсте ероса као митски наратив у подтексту српских приповетки 19. века	12
2.1. Прокреацијски ерос – продужење предачке лозе и циклуси плодности	12
2.2. Романтичка љубав – реконструкција митског порекла	14
2.3. Медијални ерос – од прелазних култова до прелазних жанрова	19
3. Ка романтизму и реализму – књижевноисторијски осврт из угла еротологије.....	24
3.1. Мит о романтичној љубави и европска куртоазна традиција	24
3.2. Ероприча у домаћим оквирима предвуковске епохе.....	26
3.3. Еротолошки фолклорни код у текстовној подлози српског романтизма и реализма	30
4. Опробавање теоријске поставке преко парадигматичних примера еронаратива.....	32
4.1. Три приповетке, три еронаратива	32
4.2. Негативни примери који потврђују правило	38
4.2.1. „Одступање“ од епске матрице.....	38
4.2.2. Покушај измене традиционалних брачних улога	41
5. Забрана, преступ и подвиг у еротском искуству.....	45
5.1. Ерос у служби профаног.....	47
5.2. Ерос на трагу сакралног	53
6. Венчање и брак као манифестације прокреацијског ероса.....	65
6.1. Однос према венчању од романтизма, преко реализма ка модерном јунаку	67
7. Сукоб традиције и прогреса – активна верна љубав и романтична страст.....	81
7.1. Страст изван оквира брака	85
8. Ерос „на међи“ стилских формација	91
8.1. Ка романтичарском еросу: одвајање баладичног модела од обредне функције	92
8.2. Поетски реализам и ерос: Ромео и Јулија на Цер планини	102
9. Мит о љубави и рату	108
9.1. Блажена смрт и код „царства небеског“	111
9.2. Приземљење романтичарског мита у приповеткама о савременом рату	120
10. Љубав и хумор.....	129
10.1. Пародија романтичарских љубавних препрека	132
10.2. Просидба као купопродајни обред.....	138

11. Отимање хармонији колектива	144
11.1. Гранична и маргинална искуства страсти.....	145
11.2. Ка усамљеном појединцу: самосвест љубавног процеса	151
12. Закључак.....	158
Извори	164
Литература	167
Биографија аутора.....	175

1. Увод у методологију

1.1. Функционалност одабране грађе

У српској науци о књижевности, еротолошка проучавања су се махом заснивала на сагледавању опуса појединачних писаца (в. Петров 2021: 26–27) или су се проучаваоци бавили стилски јединственим књижевним областима. Приступ који би покушао да изврши синтезу љубавног писма, а преко суочавања две различите литерарне епохе, са различитим представама о еротском у њима, изостајао је. На тај начин су се сужавале и могућности уочавања општијих модела кроз које ерос дејствује у тексту. Додатно, када је реч о грађи која ће бити обухваћена у овом раду, приповеткама српског романтизма и реализма, питање еротског интерпретативног потенцијала је ту углавном остајало у сенци ускопоетичких и књижевноисторијских анализа.

Одлучујући се за жанр приповетке, који се сагледава унутар двају по контрастивности посебно маркираних стилских формација, природно се наметнула еротолошка перспектива која би трагала за распоном између двају крајности, чиме би се пружале могућности за посматрање еротског у облику који инклинира теоријски свеобухватној форми. Притом, дати жанр је одабран јер обезбеђује најшири спектар примера, покрива у довољној мери и романтичарску и реалистичку епоху, а уз све то похрањује и читав низ прелазних стилских међуваријанти. На тај начин би се омогућио довољно шаролик, а жанровски омеђен и самим тиме посебно компаративно погодан, узорак за испитивање разлика и специфичности при грађењу љубавних модела у две стилски изразито супротстављене епохе.

И поред низа писаца који ће бити обухваћени у раду, а чији опуси се књижевноисторијски сагледавају двојак, као део романтизма или као део епохе реализма, ипак ће постојати периодизацијски поуздано утврђен корпус текстова у којима се јасно распознају типске особине романтичарског и типске особине реалистичног стила. Приповетке Лазе Костића, Јована Јовановића Змаја и Ђуре Јакшића, биће значајне због очувања изразито романтичарских љубавних мотива, често уопштених до крајности романтичарског израза, што ће бити посебно олакшавајућа околност при исцртавању теоријског модела деловања ероса на романтичарском полу.

Што се тиче дејства еротског у парадигматски реалистичком приповедном опусу, љубавне теме ће се испољавати преко текстова писаца који покривају све кључне правце развоја реалистичке епохе (в. Иванић 2007: 13–50). Пратиће се тема љубави у распону од протореализма до дезинтеграције (Јаков Игњатовић, Јанко Веселиновић, Симо Матавуљ, Лаза Лазаревић, Стеван Сремац, Светолик Ранковић, Илија Вукићевић).

Стилским поступцима кроз које ће се разоткривати прелазне форме романтичног и реалистичног, такође ће припасти значајно место. У том смислу ће бити важне одлике поетског реализма (идеализација или поетизација стварности) присутне у приказу љубавног код реалистичких писаца, посебно код Веселиновића и Лазаревића. Затим, на примеру приповедног опуса Милорада Поповића Шапчанина, који обухвата распон од крајњег сентиментализма до приповетки писаних у духу поетског реализма, преламаће се и примери приповетки важних за приказ прелазних облика еротског, између потпуно романтичног и реалистичког стила. Приповетке које ће се бирати из опуса Стјепана Митрова Љубише, због

изразито „програмске“ романтично-љубавне форме, условиће третираће тог писца као романтичарског, пре него као писца реалистичке епохе. Ако претходно наведеном додамо и низ приповетки Ј. Ј. Змаја и Ђ. Јакшића, у којима се јасно запажа заокрет ка социјалној равни, сликању комичних јунака или усвајању механизма сказа, онда већ на почетку долазимо до потребе да се при разматрању наговештених крајности („романтичарских“ и „реалистичких“) у приказу еротолошке матрице наше грађе, ослањамо на универзално гледана својства романтичног и реалистичног, а не на грубе периодизацијске поделе. Писци епохе коју обухватамо у раду, иако наизглед радикално супротстављени у стилским нивоима, формирали би један прилично премрежен и јединствен комплекс. И управо ће се та околност показати као значајна за израћање и одговарајућег еротолошког модела из дате грађе. Такав модел би истовремено синтетизовао стилске крајности, а представљао јединствену и заокружену матрицу универзалних системских вредности.

1.2. На трагу претходника

Еротологија и жанр. Жанровски приступ у еротолошким истраживањима је у српској науци о књижевности присутан од самих почетака интензивнијег и профилисанијег бављења еротским. Почев од сакупљања или објављивања народних еротских песама (*Српске народне пјесме из необјављених рукописа Вука Стеф. Караџића: Особите пјесме и поскочице* (1974)), народних еротских прича (*Мрсне приче* (1984), избор Душана Иванића из годишњака *Антропофитеја*, књ. I–IX, 1904–1912) односно еротских записа насталих по узору на народне (*Граждански еротикон* (1987) Сава Дамјанов), тежило се жанровском приступу у оквиру кога ће се затим износити одговарајући еротолошки увиди. Тој линији ертопроучавалаца, припајамо и студију *Фолклорни еротикон* (2020) Јеленке Пандуревић, која носи поднаслов „Еротика и поезика српских народних пјесама“, где је дакле еротолошко истраживање засновано на жанру народне песме. У својој студији *Еротика и књижевност (српска и светска): крај XIX – почетак XXI века* (2021), Александар Петров посебно инсистира на значају жанровског у односу на еротичко. Бавећи се оквиром књижевности од краја 19. века, од када почиње истраживање еротике у књижевности (Петров 2021: 40), до савремене литературе, Петров појединачна дела еротске књижевности пре свега посматра кроз однос еротичког и жанровског (еротика и драма, еротика и роман/приповетка, еротика и писмо, еротика и поезија).

Упркос разноврсности грађе која је обухватана у жанровским проучавањима наведених аутора (народна књижевност – поезија и проза, линија грађанских еротских записа, савремена књижевност), и чак иако то није у примарном фокусу истраживача, ипак се у њиховим анализама може назрети потреба за налажењем моделативног оквира еротолошке интерпретације. Било да се тај оквир тражи у моделативности жанра, у самој природи еротичког или у културолошким околностима, истраживања наведених аутора сматрамо као подстицај у трагању за универзалним моделом интерпретације еротолошке матрице. Тако би се наше истраживање ради практичних „експерименталних“ услова такође одвијало на једном издвојеном жанру, али подељеном на романтични и реалистични угао. Сагледавање еротичког кроз међусобно сучељавање та два супротстављена угла, имало би за циљ препознавање оних облика базично еротичког који би затим били примењиви у универзалном смислу, независно од врсте жанра.

Обред и фолклор. У заснивању методологије еротолошког приступа грађи, посебно ћемо се наслањати на ону струју проучавалаца која је еротско интерпретирала кроз обредно, односно која се бавила проучавањем еротског у фолклору (В. Караџић, Д. Иванић, Ј. Пандуревић). Наиме, интерпретација низа фолклорних елемената и на фолклорној основи заснованих обредних функција, чиниће и основу нашег рада, и имати кључну улогу у разумевању еротског у српском романтизму и реализму, будући да је стваралаштво те епохе у нераскидивом односу са народним животом и књижевношћу. Тиме се надовезујемо на плодну традицију проучавања фолклорних веза са српском књижевношћу 19. века (Душан Иванић, Драгана Вукићевић), с тим што ће се сада у фокусу налазити они аспекти датих проучавања који се односе на еротско у фолклору.

Криптограмско писмо. Еротско је у ауторској књижевности друге половине 19. века, осим од упућености на традиционални обредно-фолклорни живот, зависило и од доминантног културног модела, односно од условљености животом у патријархалној заједници. То је затим подразумевало многобројне поступке заглашавања или заустављања говора о љубавним питањима. Начине на које се до еротског може допрети у тако конципираним друштвеним околностима, Драгана Вукићевић је анализирала преко модела криптограмске литературе („Еротско криптограмско писмо и патријархални свет“, 2017). Такав облик говора о еротском, огледао се кроз „минус присуство“ – прећуткивање питања сексуалног, проговарање о њему кроз метафоризацију, или скретање пажње са еротског на дидактичко и уопштено моралистичко. И сама критика, савремена приповедачима о којима у раду говоримо, имала је потребу да инсистира на томе да се превише експлицитни детаљи еротског живота прећуте, односно да се сведу на језик који је прикладан и који не би саблажњавао читаоце (в. Вукићевић 2017а: 101–104). Та чињеница да је еротско у нашим приповеткама имало пре свега криптограмску форму¹ или се испољавало као формализована афирмација пожељног и за заједницу корисног облика понашања, имаће значајно место при конципирању нашег методолошког приступа. Будући да је еротско већином било „скривено“, неогољено и метафорично, еротолошки модел ће настојати да се саобрази захтевима грађе, те да на поставкама универзалности одређених еротолошких усмерења, начини методолошки апарат преко кога би се и тако притајен говор о еросу, ипак могао чути.

Три еротолошка система (Батај, Ружмон, Луман). Осим домаћих еротолошких истраживања, фокуса на обредно-фолклорне и криптограмске аспекте еротског, у доласку до модела за анализу наше приповедне грађе, ослањаћемо се на три студије три страна аутора који су се бавили тумачењем ероса. Сва три аутора су настојала да дају целовит интерпретативни систем за разумевање динамике еротског питања, или да продру у коренски моменат настанка било еротизма уопште, било његових специфичних реторичких варијанти.

Идеја којом ћемо се водити при систематизовању нашег еротолошког модела, а то је да се еротизам и видови његовог испољавања јављају као рефлекс одређеног културног и култног стадијума друштва, није нова. Жорж Батај у својој студији *Еротизам* (Georges Albert Maurice Victor Bataille, *L'Erotisme*, 1957), настанак и разумевање еротског везује за рађање људског као различитог од животињског и тај тренутак лоцира у заједницу пећинских људи. Ослањајући се на Батајеве закључке, настојаћемо да различите видове еротског, а пре свега она два крајња,

¹ „Иако је за реализам карактеристично освајање различитих сфера језичке праксе (продор најразноврснијих функционалних стилова у текст), сфера еротског, језички уобличена у фолклорним „мрсним причама“ или у грађанским песмарицама с почетка 19. века, остала је неактивирана. Уместо „отвореног именовања и описивања нагонског“ и врло богате фолклорне лексике, у институционализованој књижевности друге половине 19. века еротски говор се или игнорисао или преводио у скривени пренесени говор; уместо у описе, смештао се у инсинуације, асоцијације, симболе, елипсе“ (Вукићевић 2016: 76).

међусобно супротстављена еророва пола везана за романтично и насупрот њему реалистично, такође посматрамо од првобитних настанака одговарајућих инваријанти, па преко праћења тих двају базичних, а међусобно супротних културолошких традиција, све до наше примарне грађе.

Студија *Љубав и Запад* Денија де Ружмона (Denys Louis de Rougemont, *L'Amour et l'Occident*, 1939, 1956, 1972), биће посебно важна за разумевање комплексности романтичарске љубавне страсти и њене митско-историјске улоге. У раду ћемо романтичарски пол љубавне страсти, за разлику од Ружмона који његов настанак везује за средњи век и куртоазну традицију, посматрати и кроз старије културне обрасце. Па ипак, огроман сачувани реторички фонд куртоазно-трубадурске традиције, биће од великог значаја за разумевање љубавног у приповеткама наше грађе које усвајају романтичарски стилски поступак. Такође, посматрање љубавне страсти из митолошког кључа, о чему Ружмон такође говори, чиниће једно од неколико темељних полазишта нашег методолошког приступа.

У контексту историјски условљене диференцијације одређених типова ероровог дејства, као инспирацијски модел, послужиће нам студија социолога Никласа Лумана *Љубав као страст* (Niklas Luhmann, *Liebe als Passion: Zur Codierung von Intimität*, 1982). Са једне стране ћемо дакле разликовати извесне окамењене, митске, обредне слојеве, а са друге стране, посредовано Лумановим становиштем – дијакхронијске, историчне, односно пре свега различите, нивое приче о еросу. За разлику од популарних психоаналитичких приступа, Луман инсистира на социјалној условљености еротског. У датој студији он љубав не посматра као осећање, већ пре свега као симболички комуникацијски код, који тек секундарно охрабрује стварање одговарајућих осећања. Промене смисла тог кода Луман испитује дијакхронијски, преко промена друштвених структура: преласка из традиционалних у модерне облике друштава, из стратификованог у функционално диференциран систем (в. Луман 2010: 7–8). Тако ће према Луману до прве поделе на љубав и сексуалност доћи у средњем веку, у дворској љубави која разликује „кућну репродукцију“ од љубави према једној, идеалној жени. Наредни обрт настаје у 17. веку када идеал постаје „флоскула“, а на његово место долази сексуалност као есенција љубави. „Тек романтизам обожава везу сексуалности и љубави, а тек 19. век довршава мисао да љубав није ништа друго до идеално вођење и систематизовање полног нагона“ (Луман 2010: 66–67). Коначно, Луман долази до историјски потпуно новог идеала љубави – удруживања љубави и брака, где би комуникацијски код страсне љубави ишао у правцу разумевања, односно ка међусобној константно делајућој *интерпенетрацији*:

„И разумевање је у овом смислу само квази-немогућност; идеалитет који се достиже само приближавањем. А ово тек важи за захтев да се сходно схваћеном доживљају човек осети спреман за делање. Реконструкција кода у правцу разумевања, не би увела смањење захтевања, компромис са стварношћу. Сагледано до екстрема, разумевање је тачно толико невероватно колико и поновно рађање у другоме, као покорност („*soumission*“), као трајни ексцес“ (Луман 2010: 296).

„Љубав као систем интерпенетрације“, по Луману би означавао однос различит од „метафорике стапања“: „Интерпенетрација не доводи различите системе до јединства. Она није *unio mistica*“ (Луман 2010: 304). Интерпенетрација је свест да је делање једног у односу, истовремено доживљавање другог, али и услов интерпенетрацијског постојања – „Ради се о томе да се у свету другог пронађе смисао“ (Луман 2010: 305), и да се упркос свим неспоразумима „сачува љубав“.

Као што Луман посматра динамику љубави-страсти као комуникацијског кода који у различитим друштвеним системима гравитира између репродукцијског и пола идеала, и ми ћемо настојати да утврдимо базично порекло и структуру та два еророва лика кроз схватање

љубави у романтизму и реализму. Како су приповетке српског романтизма и реализма, махом везане за фолклорни контекст и инспирацију, за разлику од Лумановог приступа усмереног на друштвени систем, у нашем раду ће предност имати разумевање система одговарајућих митова (чије порекло је далеко старије од средњег века, од када Луман интерпретира трансформације љубави-страсти), а тек секундарно друштвеног уређења из којег дати митови потичу. На тај начин, и поред тога што се друштвено уређење епохе обухваћене нашим радом неће превише мењати, биће могуће пратити смену, али и преплитање митских образаца у текстовима романтичара и реалиста. Рецимо, у зависности од тога да ли наратив активира простор села, града, савремени тренутак или временски и културно удаљену епоху, активираће се и одговарајући митски слој еросовог лика.

Основне линије утицаја три поменуте студије, могле би се свести на следеће: лоцирање најранијег настанка одређеног еротског обрасца, уз везивање његовог настанка за одговарајући културно-историјски период; способност еротске форме да се конзервира и преноси путем мита; истицање могућности да се говор о еротском уобличи у дијахронијски раслојен и друштвеним околностима условљен систем. Сажимајући те издвојене претпоставке, као најпогодније решење у приступу теми рада наметнула се одређена интерпретативна метода. Наратив љубавне страсти биће потребно издвојити и представити као независну (пра)историјско-поетички уобличену причу о еротском. Таква ероприча² би пратила мит о трансформацијама ероса кроз време и околности у којима одређена поимања ероса сазревају да могу бити јасно системски уобличена и као таква много лакше и често без непосредног говора о еротском, преко самих структурних образаца ероприче, препозната у подтексту анализираних приповетки. Након што би се маркирао коренски временски моменат настанка одређене еросове форме (односно еросовог лика у еропричи), та форма би се могла пратити у низу каснијих испољења, јер би њена инваријантна структура остајала иста.

1.3. Сондирање ероприче: мит, фолклор, историја, архетип

Будући да ће методолошки приступ нашој грађи бити уобличен кроз еропричу (нарратив љубавне страсти), целовиту нарративну форму која прати основне развојне правце еротског искуства, указаћемо на кључне принципе на којима ће се такав модел темељити. Најпре, како је реч о моделу који се у великој мери ослања на сачуване митске обрасце, у његову структуру ће бити уткане две битне одреднице самог античког божанства Ерота³. Реч је о својству *примордијалности* и *двојствености* Ерота, што је линија коју истиче читав низ аутора од антике до данас.⁴ Својство примордијалности, при уобличавању еротолошког модела који

² Неологизме као ерокод, ерожанр и др., користимо према терминолошком моделу „еротичке књижевности“ који је Александар Петров примењивао у студији *Еротика и књижевност* (нпр. еролик, еротермин, ероприча), инспирисан речничким еротолошким кованицама Михаила Епштејна (нпр. еротема – структурно-тематска јединица ероса (Епштејн 2012: 124)).

³ Ради јаснијег увида да ли се ради о *еросу* у значењу љубавне страсти у генералном смислу, или је реч о конкретном античком божанству, потоње ћемо у даљем тексту означавати као *Ерот*.

⁴ Ерот се од орфичких митова, преко Хесиода до Аристофана, помиње као прабог. Са друге стране о двојственој (од крајности или супротности састављеној) природи Ерота, најлепше су писали Сапфа и Платон. Идеја двојствености ероса, преноси се и у савремена еротолошка истраживања па тако у студији Јелене Пилиповић, *Ка лепоти: еротолошко читање Сапфине поезије*, налазимо поглавље „Двоструки пут“, у коме се алудира на Хераклитову мисао где се подвлачи истост анабазе и катабазе („Пут нагоре и пут надолу један је и исти.“ (према Пилиповић 2016б: 124)). Ауторка такав *двоструки пут* доводи у везу са објашњењем феномена ероса и код Сапфе и код Платона, али подвлачи и да је реч о схватању ероса по линији савршене супротности. Док је платонистички ерос описан у *Федру* и *Гозби* усмерен ка небеском, горњем и апстрактном, сапфијски ерос полази од тих начела да би тежио конкретизацији те апстракције (в. Пилиповић 2016б: 139).

ћемо у раду користити, биће испољено кроз трагање за изворним моментом културног уобличења одређене манифестације ероса. До тих праформи ће се долазити преко ослањања на архајске, у фолклору или миту сачуване, а за еротолошку поставку наше грађе битне, поетичко-култне карактеристике ероса. Својство двојствености као једнако важна одлика Ерота и последично ероса, природно ће учинити да и еротолошки модел буде структурно позициониран између двају полова, међусобно искључујућих али и привлачећих крајности. Односно, управо ће сама унутарња структура ероса/Ерота, условити настајање крајње различитих манифестација, од облика љубавне страсти која тежи витализму и рађању, преко медијалне скале прелазних ероуобличења, до форми које захтевају апстиненцију и одрицање од земаљске плодности зарад небеског обожења.

Блиска улози митских садржаја у исписивању ероприче, биће улога фолклорних остатака којима је деветнаестовековна приповедна грађа обиловала. У том смислу као нарочит подстицај да митске приче о еросу, односно о феномену љубавне страсти, пробамо уобличити у целовиту наративну структуру, послужиле су нам идеје Јакоба Грима о „природној поезији“, бајкама и уопште фолклорним умотворинама као резервоарима прастарих митских образаца. Из тих образаца, затим би се појављивале скривене приче о пресудним историјским дешавањима у дугим временским интервалима, и коначно, ти обрасци би функционисали и као безвремене силе „између традиције и индивидуалног талента“ које ће константно утицати и на ауторску и модерну књижевност. Како ћемо се у раду ослањати на митско-фолклорно наслеђе које можемо наћи у оквиру српске народне културе, Гримово истицање језика наше народне књижевности и стављање те књижевности у раван са Хомеровим еповима, било је од исто тако великог мотивацијског значаја. „Код Грима је однос према српској народној књижевности и језику део једног *поетолошко-историјског система* (курзив Ј. Ј.), однос какав се има према нечему што је научнику грађа, подлога, доказ за хипотезе и уједно поетски доживљај по лепоти казивања“ (Мојашевић 1983: 491). У том контексту је значајна и чињеница да Јакоб Грим скреће пажњу Вуку Караџићу да на основу уочених митолошких образаца у српској народној књижевности, реконструише и писмено уобличи српску митологију. Иако до реализације те идеје није дошло, сама Гримова *Немачка митологија*, за науку о књижевности се показује као значајна не само стога што мит третира као облик поетског казивања и чисте народне књижевности, већ и због тога што Грим указује на то да се и многа ауторска писана дела настала на основу фолклорног предања, тек довођењем у одговарајуће временске и социјалне околности базиране на миту односно фолклору, могу на прави начин разумети (Мојашевић 1983: 514–515).

Аналогно томе што Грим фолклорну грађу посматра као део „поетолошко-историјског система“ који се онда помоћу ње може реконструисати, Хајден Вајт у студији *Метаисторија* (Hayden V. White, *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, 1973) говори о феномену поетичко-реторичке историографије. Отуд и ми у Вајтовој идеји „метаисторије“ као поетске интерпретације прошлости, проналазимо полазиште блиско нашем односу према историји еротског. „Вајт је структуралиста, јер прихвата примат структуралних инваријанти (архетипских приповести) у односу на сазнање онога што је појединачно“ (Бужињска, Марковски 2009: 554). Такође, Вајт сваку историографију посматра и као филозофију историје, односно као усвајање одређене *реторичке стратегије* за уобличење приче о историјском феномену. На таквим истраживачким поставкама и ми ћемо пратити како се обликује прича о еротском и како се затим таква еротоисторија интегрише у књижевну историју. Док ће у фокусу прве бити типолошки развој еротског, друга ће пратити развој реторике/поетике фиктивних еротских прича кроз време. Притом, и сам историографски приказ развоја еротског, односно поступак уобличавања ероприче, почиваће на одабиру реторичке стратегије преко које ће се наратив љубавне страсти⁵ исписивати. Реч је

⁵ Из угла Вајтове *Метаисторије* нарација је „један од основних поступака (стратегија, средства саопштавања) историјског дискурса. С антрополошке тачке гледишта, нарација је поступак који организује перцепцију

о стратегији археолошког читања традиције, „копања“ кроз различите слојеве културних остатака ради откривања најдубљих слојева приче. Ти слојеви ће се стога налазити у колективним митским представама, ритуалима, обредно-обичајној пракси и њеним рефлексима у усменој и коначно ауторској књижевности. Након *сондирања приче* кроз различите цивилизацијске слојеве, од љубавног у текстовима наше приповедне грађе до еротског у најархаичнијим слојевима људског сећања (мит, обичаји, језик), појављиваће се реторички материјал, односно „структуралне инваријанте (архетипске приповести)“ из којих ће израстати структура еротских праприча.

Сам приступ, односно стратегију тумачења (пра)историјске матрице, разумевамо као „поетски чин“, а не као неутрално изношење чињеница, што у конкретном подухвату не би ни било могуће, управо као што се под метаисторијом у Вајтовој студији подразумева надређена и пре свега поетска инстанца уобличавања историјског наратива, којој се научно излагање саображава. За наш рад је посебно важна једна од укупно три Вајтове стратегије (мета)историјског објашњавања неке појаве, коју он назива фабуларизација („*emplotment*“). У тој наративној стратегији могу се затим јавити четири структурна модела, који притом одговарају архетипским модусима у критици Нортропа Фраја. Реч је о архетиповима романсе, трагедије, комедије и сатире.

Начин на који ћемо трагати за том интегралном еропричом већ смо назвали археолошка стратегија читања традиције. Тај процес „палимпсестног читања“ биће налик археолошком поступку у случајевима када се унутар истог тла, у слојевима различите дубине пројављују културе из разних времена, а ипак обележене истоветном симболиком. И у нашој потрази за коренима „романтичног“ и „реалистичног“ схватања ероса, појављиваће се сличан процес. Једном уобличен и освојен стадијум цивилизацијског развитка, конзервира се кроз обред, који затим претрајава како кроз време тако и кроз несвесно људске психе, да би се дати обрасци преносили и у књижевност. У том смислу, говорећи о спрези архетипова и књижевног текста, Нортроп Фрај наводи следеће:

„Ритам, или понављање покрета, тесно је повезан с природним циклусом. Све у природи, као што је цвет или птичја песма, за шта мислимо да има неке сличности с уметничким делом, исход је дубоког склада организма и ритма његове средине, а нарочито једногодишњег ритма. У животиња се неки изрази тог склада, као што су свадбене игре птица, готово могу назвати обредом. Али, чини се да је човеков обред нешто намерно (отуда његов магијски елемент), чиме се поново враћа његов изгубљени однос с природом. [...] У обреду је, значи, зачетак приче, јер је он временско низање догађаја, при чему је његов свесни смисао, или значење, притајен: посматрач га може видети, али је од учесника већим делом сакривен. Обред се креће ка чистој причи која би, кад би тако нешто било могуће, била аутоматско и несвесно понављање. Такође се примећује стална тенденција обреда да постане свеобухватан“ (Фрај 1981: 127).

Потреба да се задире у зачетак приче или мита о еросу, односно да се препознају структуре које ће се затим ритмички понављати и архетипски преносити у два различита ероправца, долази од специфичности теме нашег рада, она се не може сузити на приступ који нуди само наука о књижевности, јер се при проучавању љубавне реторике мора имати увид о ширем развоју еротолошке мисли. Ерот је у миту истовремено и примордијални бог и примордијално јаје (семе) у ком и из ког се замеће и рађа читав свет, али тек након што из смрти једне форме васкрсне друга. Спрега живота и смрти као неразлучно својство љубавне

стварности и омогућава уједињавање искустава. Према наративистима, не може се ни спознати било шта, нити остварити сопствени идентитет а да се не прича повест. Према историчарима, који нагласак стављају на наративну димензију историографског дискурса, нарација не представља извештај о томе шта се десило, већ даје смисао чињеницама или их интерпретира. Нарација се не може одвојити од интерпретације јер обе полазе од перспективности (те, дакле, ограничености) описа“ (Бужињска, Марковски 2009: 555).

страсти, постаће основни ритам чију динамику и нарочито усмерење ка једном или другом (смрти или животу) пратимо у оквиру љубавне поетике романтичног односно реалистичног. Коначно, сагледана у предложеном еротолошком кључу, сама текстовна грађа обухваћена нашим радом, могла би посредством фолклорних прежитака и етнологског везива које залази у архајски временски слој, открити нове нивое читања кроз специфичну унутрашњу потку те грађе – прастарог мита-романа о љубави-страсти.

Следећи Вајтову стратегију фабуларизације, односно пратећи историјски феномен љубавне страсти преко поетичко-наративног кључа, ослањајући се на Гримову идеју о тражењу образаца модерне књижевности у матрицама најстаријих прежитака „природне поезије“, и водећи се начелима примордијалности и двојствености утканим у митски лик Ерота, бавићемо се издвајањем две кључне дијахронијске лествице у развоју ероприче. Посебно, као прелазна ероформа између двају крајњих полова, издвојиће се још једна засебна ерокатегорија. На тај начин у даљем раду говоримо о три врсте ероса: прокреацији, медијалном / скаларном еросу и апстиненцији / романтичарској љубави. Будући најпре препознати на примерима наше грађе, издвојени видови ероса ће у зависности од доминантног стилског поступка системски резонovati са одговарајућим текстовима. Тако ће реалистички стилски поступак тежити усвајању прокреацијског ероса; прелазне форме између чистог романтичарског и реалистичког стила (проторомантизам, протореализам, поетски реализам) усвајаће обрасце у којима се испољава прелазни, медијални вид ероса; док ће се у романтичарским приповеткама моћи говорити о развијеном облику романтичарског ероса. Притом, у структури романтичарских приповедака, према Фрајевој подели, уочаваће се архетипови романсе и трагедије (в. поглавље „Мит о љубави и рату“), док ће реалистичке приповетке изражавати архетипске моделе комедије и сатире (в. поглавље „Љубав и хумор“).

1.4. Наратив љубавне страсти као еротолошки модел

Увиђањем универзалних покретачких корена еросових струја и разумевањем теоријског оквира њиховог деловања, пружио би се један вид методолошког сагледавања еротологије као још увек научно недовољно утемељене хуманистичке дисциплине. Начелно разумевање љубавне страсти кроз призму еротологије а не сексологије и медицинских одређења полности, у читавом раду ће захтевати посматрање ероса у његовој митопоетској форми, од коренске основе до каснијих архетипско-типолошких уобличења. Кроз практичну примену уочених принципа на две стилске наративне равни, еротологији би се у контексту књижевне теорије отворио додатни простор за деловање, не само у књижевности романтизма или реализма већ у било ком тексту са темом љубавне страсти. Фолклорно-митски подтекст приповедака наше примарне грађе у том подухвату би имао улогу да послужи као можда посебно погодан материјал да испливају законитости еросовог митског дејства. А ако те законитости једном буду учињене видљивима, биће их могуће уочавати и у делима наизглед отуђеним од фолклорне традиције, али и у динамици човековог деловања у сферама много ширим и неочекиванијим од саме књижевности.

Али примарно, и у практично видљивом смислу, циљ нашег истраживања ће пре свега бити утврђивање еротолошког модела кроз који се преламају љубавни наративи одабраних приповетки. У складу са тим, при одабиру грађе се неће толико инсистирати на исцрпности и свеобухватности, већ на издвајању репрезентативних примера значајних за проналажење оног што је типско, моделативно. Два еротолошка приступа, одавно препозната и именована у оквиру еротологије, послужиће као полазна тачка у класификацији две еротолошке линије које затичемо и у нашој грађи: прокреацијске (махом присутне у текстовима реалистичке епохе) и

апстиненцијске (карактеристичне за романтичарски наратив). Како ће се прокреацијска струја показати као историјски старија, а апстиненцијска млађа, отуд ће се парадоксално, преко праћења књижевноисторијског, заправо залазити у метаисторијско: оно што се у инваријантном виду периодично понавља у различитим историјским менама.

Да бисмо се приближили томе на шта мислимо под идејом двају еротолошких струја које обликују поетичко-историјски еронатив, а што ћемо у току рада детаљније објашњавати и пратити преко примера приповетки 19. века, изложићемо кључне културне манифестације прокреацијског и затим апстиненцијског еропола, уз навођење конкретних аутора и њихових текстова преко којих ће се дата ероструја моћи сагледавати у свом варијантном (реторичком) виду. Посебно, у раду ћемо издвојити и засебну ерокатегорију приповетки чији љубавни заплети ће бити објашњени преко скаларне међукатегорије и историјски и стилски формиране „на међи“ двају основних еросових поларитета (медијални ерос). Дакле, након издвајања и груписања приповетки у складу са резоновањем са романтичним (апстиненцијским), односно реалистичним (прокреацијским) ерополом у уводном делу рада, у свим даљим анализама ће бити могуће било потврђивати „верност“ датих приповетки моделу у који су сврстане, било указати на њихове специфичности и одступања, или пак утврдити да љубавна потка одређене приповетке одговара прелазном, медијалном виду ероса. Али најпре, да бисмо их већ на почетку учинили видљивијима, скицираћемо обресе две главне културно-историјске еросове струје, али и два основна вида наративизације љубавног у романтичној и реалистичној приповеци наше грађе – прокреацијски и апстиненцијски ерос.

Ерос прокреације се рађа у празаједници људског рода, то је првостворени бог кога човек најпре види у рођењу детета, а онда у сили рађања којом је премрежен читав свет. Ерос рађања је Јарило који оживљава у пролеће (зелени Јурај) и гони читав свет да се спаја и множи. Њега налазимо у свим календарима који мере циклус године, у свим обредним песмама које из тог календара ничу. Чак и кад певају о смрти, те песме певају о препорађању и само на кратко заустављеној сили, привременој жртви која је ту да се излије у нову плодност. Ерос плодности и рађања је уткан у живот велике породичне задруге, он је увек ту када се људи множе, када је заједница јака као „кошница“. Све те нивое значења налазимо у реалистичким приповеткама, посебно оним у оквиру фолклорног или поетског реализма. Коначно, још једно заједничко својство цикличног рађајућег погледа на свет и наших реалистичких приповедака, јесте опирање било напредним социјалним идејама, било искакању из типских оквира задатог и очекиваног понашања. Сваки покушај искорачења из утврђене цикличне матрице, наилазио би на осуду изречену преко надређене наративне истанце или би био подвргаван пародији и сатири. Уместо тога, опште присутна тежња наших реалистичких приповедака, биће упућена идеализацији патријархалне задруге и сеоског живота ненарушеног утицајима градске средине.

Синтетичним увидом у грађу, издвојићемо кључне ауторе и њихове приповетке у којима препознајемо мотивски потенцијал за креирање, а затим и стабилизовање (потврђивање) прокреацијске ероматрице, што ће кроз даље интерпретације у раду бити додатно преиспитивано. Инваријантно језгро прокреацијског пола, тражило би се у приповеткама *Јанка Веселиновића* („Сеја“, „После кише сунце“, „Адамско колено“, „Робијашица“, „Јадац“, „Неприлика“, „Заклетва“, „На прелу“, „Одбегла“, „Чини“, „Браћа“, „Црнка“, „Божја реч“, „Умијана“, „Чедо љубави“, „Марта“, „Сељак“, „Море без приморја“, „Девојче“, „Било па битисало“, „Живанчић“, „Пуница“, „Немиран дух“); *Светолика Ранковића* („Стари врускавац“, „Ђавоља посла“, „Јесење слике“, „Страшна ноћ“, „Прва туга“, „Капетаница“); *Илије Вукићевића* („Два растанка“, „Посвојче“, „Кад није суђено“, „Под багреном“, „Граничари“, „Све сам знаш“, „У новој кући“, „Мишко Убојица“); *Сима Матавуља* („Аранђелов удес“, „Чеврљино злочинство“, „Краљица“, „Избор“, „Мурталов случај“, „На њен

дан“, „Предмет за причу“, „Мала жртва“, „Ђукан Скакавац“, „Доктор Ивановић“, „Привиђење нашег центлмена“, „Београдска деца“).

Насупрот прокреацијском, *апстиненцијски (романтичарски, трансформацијски) ерос*, изводио би се из идеје напретка, односно превазилажења постојећих структура или граница типског и земаљског, а нарочито ослобађањем од идеје цикличности. Романтично је оно које верује у вечни напредак духа, насупрот апологије бића као статичног или постављеног у вечне циклусе (уп. Берлин 2006: 108). Историјски, рађање те еросове струје смо померили дубље у прошлост у односу на Ружмоново и Луманово везивање страсне романтичне љубави за куртоазни средњи век. Рађање идеје о страсти која захтева смрт ради блаженства у вечности, лоцираћемо у време алхемијско-металуршке револуције која је затим изродила идеју поделе на касте, на село и утврђени град, као и религијска веровања у царства вечног живота често доведена у спрегу са светим ратовима. Све те друштвене одлике резонују са стилским својствима романтичарске еропоетике. Апстиненцијски ерос се зачиње у часу када човек постаје свестан смрти себе као појединца и свестан да рођење детета неће моћи да замени смрт оца. Смрт је најдубља трансформација, зато је од ње начињен култ у коме ће се прослављати ерос који води обожењу као супстанцијалном преображењу. Требало је наћи спас у смрти. Спас је рођен у сусрету човека и прве материје коју ће вештина и знање учинити бољом, јачом, кориснијом, од оне како ју је „дао Бог“. Прометеј је човеку донео ватру, а ватра је преобразила храну, поставила огњиште и кућу око њега. Ватра је породила алхемију и учинила да се из земље начини материја која је вечна – метал. Метаморфоза постаје могућа у новом култу и за човека. Ако и он прође кроз подвиг ватре, кроз ратни подвиг, ако се уподоби сунцу, хероју, ако не остане исти него напредује – победиће природу и њене циклусе, постаће вечан и нетрулежан у метасвету (метафизичком, изнад природном). Ерос трансформације је слика стварања култа змаја из култа змије, то је Јарило-Ђорђе који уместо фалуса-оплодитеља и озеленитеља света, подиже копље и ослобађа се сваке зависности од земље-змије, узносећи се ка небу и царству небеском. Одлике апстиненцијског, трансформацијског односно романтичарског ероса, у еротолошком фолклорном коду укљученом у подтекст наших романтичарских приповедака, похрањене су кроз баладично-романтични образац смрти љубавника, али исто тако и кроз тему Косовског боја. Романтичарски јунаци су најчешће и дословно бирани тако да припадају племићкој или војној кисти, као култно-историјски важној за рођење ероса који тежи трансмутацији која надилази земну твар.

За дефинисање такве ерострује која ће тражити страдање оба љубавника и изостанак силе плодности, биће значајне приповетке које се налазе у опусима *Јована Јовановића Змаја* („Видосава Бранковићева“, „Славујев до“); *Лазе Костића* („Минехаха“, „Махараца“, „Чедо вилино“, „Мученица“); *Ђуре Јакшића* („Неверна Тијана“, „Син седога Гамзе“). У групу приповедака блиских претходно наведеним романтичарским приповеткама, сврстао би се и низ приповедака разних аутора, где се неће радити о типичном романтичарском љубавном обрасцу. Ту би спадале приповетке *Ђуре Јакшића* („У планини“, „Једна ноћ“); *Стјепана Митрова Љубише* („Горде, или како Црногорка љуби“, „Скочидјевојка“); *Милорада Поповића Шапчанина* („Матере“, „Хомољска лепотица“); *Лазе Лазаревића* („Швабица“, „Ветар“), *Јанка Веселиновића* („Ашиков гроб“). Тематско-типолошки рукавци унутар којих ће се дате приповетке сагледавати, биће у вези са митском позадином (ратничко-небеска, хришћанско-куртоазна), баладично-обредним рефлексима или психолошким углом гледања на романтичну љубав.

Између реалистичког и романтичарског еротолошког модела, налазиће се такође и приповетке о српско-турским ратовима (1876–1878). Ту ће бити речи о ратним приповеткама

Ђуре Јакшића, као и о приповеткама низа аутора обједињених у антологији Станише Војиновића *Од Нишаве па до воде Дрине*.

Посебно ће бити говора о хумористичком односу према првобитно успостављеним моделима, пародизацији романтичарске љубави или сатиричном отклону од традицијског брачног контекста. Ту ће од значаја бити приповетке *Стевана Сремца* („Нацкова женидба“, „Капетан Марјан“, „Идеал“, „Малер“, „Мица и Микица“, „Пера Дружески“); *Јакова Игњатовића* („Једна женидба“); *Милорада Поповића Шапчанина* („Пут у просидбу“), *Лазе Лазаревића* („Вертер“); *Илије Вукићевића* („Свој грех“); *Сима Матавуља* („Сврзимантија“).

У циљу разумевања континуитета скицираних еротолошких образаца, у корпус проучаване грађе ће бити укључени и текстови преддуковске епохе преко којих би се теоријски модел додатно могао осветлити. Ту би се убрајале приповетке „Племенита и силна љубав“ *Милоша Лазаревића* и „Буњевка“ *Богобоја Атанацковића*. Такође, и неке приповетке којима се нећемо шире бавити, писане старијим стилем сентименталне или авантуристичке приповести, нудиле би прегршт тематско-мотивског материјала који налазимо и у приповеткама претходно навођених, углавном романтичарских, приповедача. Ту би требало истаћи приповетке *Јакова Игњатовића* („Манзор и Џемила“, „Крв за род“) и *Јована Суботића* („Крстосци“, „Црни Мијаило“).

Ове за сада само грубо назначене ерострује у оквиру нашег модела, биће у току рада довођене у дијалог са текстовима различитих поетичких жанрова (народне баладе и романсе), као и са различитим дисциплинама (етнологија, психологија, митологија) преко којих ће се трагати за додатном валоризацијом постављених теоријских оквира за еротолошку анализу. Привидно удаљавање од примарне грађе у првим поглављима рада, имаће стога функцију прецизирања научне методологије и њеног саображавања специфичностима еротолошке интерпретације текста, у односу на класичну књижевноисторијску или књижевнотеоријску.

Како би се љубавни мотиви у приповеткама довели у архетипско-типолошки однос према одговарајућем облику ероса, биће дакле потребно ослањати се на дисциплине које превазилазе ужи оквир књижевности. Стога ће нам у интерпретацији митских еросових слојева користити студије етнолога Веселина Чајкановића, Симе Тројановића, Тихомира Ђорђевића, јунговаца Ериха Нојмана или Роберта А. Џонсона, историчара религије Мирче Елијадеа. Посебно, наредно поглавље рада ће бити посвећено уобличавању дијахронијске приче о три историјска еросова лика (прокреацијски ерос, медијални / скаларни ерос и апстиненцијски ерос / романтичарска љубав) до којих се долазило управо применом стратегије археолошког читања наших романтичарских и реалистичких приповетки. А након што се обриси те три врсте ероса промоле изнад култних и друштвених оквира унутар којих су настајали, те инваријантне структурне матрице, односно *наратив љубавне страсти*, у наставку рада ће се лакше уочавати при интерпретацији наше примарне грађе, упркос често криптограмској форми еротолошког писма.

2. Три врсте ероса као митски наратив у подтексту српских приповетки 19. века

„У модерној епоси прерушен, мит мења изглед, али не и садржај. Свако историјско биће у себи носи велики део преисторијске људскости. У подсвести модерног човека и даље живи митологија, чија је духовна вредност у односу на његов „свесни“ живот много већа“ (Потић 2012: 50).

Три врсте ероса, односно три еволутивно различита стадијума у схватању љубавне страсти, сачињаваће теоријски еротолошки систем, који ћемо најпре поступно изложити, а затим у раду примењивати и опробавати у интерпретацији наше примарне грађе. Односно, иако се до еротичког митског наратива дошло индуктивним путем, након кристалисања уопштених модела деловања љубавног искуства и образаца који се понављају, ради прегледнијег праћења тих издвојених праваца еротичког дејства, они ће најпре бити представљени, и то у свом додатно генерализованом виду. Еротичко у нашој приповедној грађи, биће уроњено у обредно, митско, фолклорно, што ће нам управо и обезбедити потпору за исписивање одговарајућих колективних представа о две еросове крајности међусобно повезане трећом, прелазном ероформом.

2.1. Прокреацијски ерос – продужење предачке лозе и циклуси плодности

Рађање приче о еросу, ако ту причу градимо стратегијом археолошког читања традиције, захтеваће понирање у најранија времена у чијим културним остацима се могу уочити први трагови ерописама које треба пратити. Као најзначајнија смерница за реконструкцију ероприче и начин да се еросово обличје растумачи у различитим цивилизацијским епохама, показаће се унутарња блискост и веза ероса са доминантним обредно-религијским култовима одређеног доба.

Траг прокреацијског ерописама би се пратио од одговарајућих етнолошко-фолклорних остатака до њихових поетолошких одјека које ћемо истицати у тумачењу дела српских приповедача (обредни значај брака и рођења (мушког) детета, круг годишњих празника и њихова веза са кључним иницијацијским догађајима у животу јунака, првенствено са свадбом). Опис прокреацијске ерострује би стога произилазио из реконструкције култова који припадају заједницама које славе виталистичко-рађајуће еросово обличје везано за продужетак огњишне лозе или динамику природно-календарских циклуса.

Повезивање *ероса* као силе плодности, са огњиштем (*јаром, жаром*), односно са ватром од које је зависео опстанак али и наставак предачке лозе (в. Чајкановић 1973), при анализи примарне приповедне грађе, биће уочаван преко обреда везаних за венчање, односно за стварање одговарајућег контакта између младе и новог огњишта, од чега ће у нашим приповеткама зависити читав низ фолклорно кодираних исхода. Такав вид прокреацијског ероса потиче још из времена настанка првих кућа управо из огњишта (Тројановић 2 2008: 59), односно из времена пре појаве земљорадње и самим тиме пре појаве календарског праћења циклуса плодности.

„Оно чим се огњиште и сад у монотеистичкој вери нарочито истиче од целе куће као најугледније место, остало је из незнабожашког времена, кад је оно било жртвеник и становни кутак за верске светиње. [...] На њему се тачно и прописно врше обичаји о главним одсецима живота: кад је принова, свадба, кад се бадњак ложи, пече чесница (василица), кад се уноси жива ватра итд.“ (Тројановић 2 2008: 57).

Са друге стране, облик прокреацијског ероса везан за (календарско) разумевање циклуса плодности, како микро тако макро космичких, јавиће се тек од неолита, односно зачетка организованог бављења земљорадњом и сточарством.⁶ Доминантни доживљај света из угла прокреацијске ероматрице, може се изразити кроз принцип „владавине тела које рађа“ (Бахофен 1990: 30). За те најраније ратарске културе, везивало би се пре свега божанство означено као Велика Мајка, свеопшта рађајућа сила, из које се тек много касније издваја самостално и небеско мушко божанство, док је на овом стадијуму маскулини карактер потребан само у облику подземне семене силе неопходне за процес зачећа (в. Нојман 2015).

За земљорадничку заједницу, данас очуване верзије старих митова, у којима мушко или женско божанство периодично силази у подземни свет да би након тога читава природа васкрсавала у изнова новом кругу,⁷ некада би представљале јасну слику дешавања на почетку сваке нове вегетацијске године. Сила хтонске, земљане плодности, спајајући се са семеном положеним у земљу, изливала би се на надземни свет и чинила да нова вегетација никне и донесе плод. Управо на том месту долазимо до оног вида прокреацијског ероса који везујемо за праћење циклуса плодности.

Нова година је за старе ратарске народе почињала са „новим летом“, односно са појавом нове вегетације на пролеће, када уосталом и настају нови *годови* на стаблима, али и *годови* на роговима *јарца*, *дионизијске* животиње која се јари око Ђурђевдана, а за њу се веже и изразита похотност јер је јарац свакодневно спреман за парење. Самим тиме, не чуди што је прабалканско становништво нову годину традиционално славило на данашњи Ђурђевдан (в. Ђорђевић 1909: 5), односно претхришћански Јариловдан.

Еротолог Михаил Епштејн у књизи *Филозофија љубави: љубав у пет димензија*, издваја корен *јр-* (индоевропски *jar (ier)* – у значењу *година* (енгл. *year*, нем. *Jahr*), односно *пролеће*) да би га назвао „кореном мушке радње“, јер су њиме означене речи којима се представља мушки плодни и космички принцип.⁸

„Стари словенски бог плодности звао се Јарило: од њега се *јари* земља и све живо. »Вероватно, Јарилов лик је настао из целокупности пролећних обреда чији су називи, укључујући корен *jar*, били касније усвојени као епитети бога«. Отуда следи да сам лик Јарила можда води језичко порекло од корена који је био извучен из низа сродних речи и стекао не само самостално значење него и имагинарно биће ван граница језика: догодила се не само тематизација и лексикализација корена, него и персонификација прототипа садржаног у њему“ (Епштејн 2012: 308).

У „низ сродних речи“ из којих се према Епштејновој анализи могао реконструисати „корен“ из ког се формирало персонификовано божанство, могли бисмо убројати не само већ наведене појмове, истакнуте у вези са огњишном ватром (*јар*, *жар*), већ би име пролећног бога исто тако могло бити повезано са *јурењем*, *журењем*. Те речи би се у датом контексту односиле на идеју кретања целокупне природе која од Јариловдана (Ђурђевдана) изнова започиње *нови год*, односно нову вегетацијску сезону. Према Аристофану управо „кретање“

⁶ „За ратарске заједнице карактеристична су, иначе, биокосмолошка схватања, у чијој основи је мистерија цикличног обнављања живота: рођење, смрт, поновно рођење“ (Стојић 2011: 343).

⁷ „За Инану – Иштар то је Тамуз, бог биљног света који умире и васкрсава. Трагајући за својим партнером Инану-Иштар долази у подземни свет. У Канану постоји исти мит – богиња Анат трага за мртвим Баалом, богом зимских киша, беспоштедним борцем против неплодности. Богиња Нинхурсаг која је створила услове за земљорадњу (плодну земљу) час је у сукобу час сарађује са својим мужем богом Енкијем (Енки или Еа), богом воде. Исида тражи Озириса (или Хоруса). Афродита мора да пронађе Адониса, бога вегетације. Деметра не зна како да поврати своју ћерку Персефону из подземља, из ропства Хада, бога подземља, без кога нема вегетације нити богатства“ (Стојић 2011: 345).

⁸ Насупрот корена *јр-* Епштејн поставља „корен женске радње“: *ѓмь-*, чија је основа глас *м*, и којим су означене димензије женског плодног и космичког принципа. *Јр-* и *ѓмь-* се на тај начин доводе у везу са руским *јин* и *јанг* (в. Епштејн 2012: 314–323).

се истиче као важно својство митског „крилатог“ Ерота (в. Аристофан 1963: 169; Алишић 2016: 25). Уз примордијалност и двојственост (као већ издвојене кључне особености природе Ерота), у контексту формирања еронаративне структуре, то кретање би се односило на поларизујућу динамику, као и на покрет и прапокрет, те би та три принципа била уткана и у подтекст ероприче.

За сада, осликана је путања кретања прокреацијске матрице: слика живота као циклуса вечних умирања и рађања уобличена у кретање годишњих и људских циклуса плодности, да би такво кружење плодности исписивало траг у продужењу лозе кроз време. Најочитији начин на који ће се тако дефинисан прокреацијски ерос затим испољавати у приповеткама обухваћеним нашом грађом, јесте смештање наративног света у подразумеване цикличне обредне моделе. Пре свега се то односи на важне тачке у животном кругу јунака (рођење, свадба, смрт) и у празничном кругу земљорадничке године (Божјић, Ђурђевдан, Видовдан, Илиндан) кроз које се сагледава и прати успон и пад плодносно-рађајуће силе.

2.2. Романтичка љубав – реконструкција митског порекла

Уколико парове романтичарских љубавника који ће се јављати у грађи обухваћеној у раду, сагледамо преко археолошке стратегије читања, они ће упућивати на одређене архетипско-митолошке фигуре и за њих везан еротолошки контекст. На тај начин ће у току рада бити могуће успостављање рецимо следећих примера аналогних јунакиња: вила, Јерина, Неверна Тијана; или са друге стране јунака: ратно соларно божанство, заљубљени витез, Милан Топлица⁹. Али да бисмо разјаснили везу наизглед само асоцијативно повезаних митолошких фигура и приповедних јунакиња и јунака, интерпретативна сонда се поново мора спустити у одговарајући друштвено-историјски тренутак. Надамо се да ће кроз то путовање од мита до приповетке 19. века, и разумевање еролика романтичарске култне основе добити јаснији обрис.

Ако говоримо о двојствености, односно поларности, као главном градивном елементу еротолошке динамике и кључном елементу у фабуларизацији приче о еросу, на супротном полу у односу на прокреацијску космичку силу, налазило би се еросово дејство које води негирању сваке плодности. Пренето на тематско-мотивску раван књижевног дела, тај други пол ероприче, реализовао би се кроз наратив о романтичарским љубавницима које страст води смрти, а до љубавног додира долази тек у загробном свету. Идући даље у прошлост, иста еротолошка структура се понављала у моделу средњовековне куртоазне љубави између витеза и његове недостижне Даме, о чему је детаљно писао Дени де Ружмон у књизи *Љубав и Запад*. Страст према Мадони, заљубљеног витеза ће гонити на низ подвига све до страдања иза којег ће у религијском кључу, љубав бити реализована тек у сфери вечног живота. А задирући још даље у прошлост, идентичну идеологију (страдање у земаљском зарад вечности у небеском), пронаћи ћемо у култовима које слави свештеничко-владарска и ратничка каста. Зато ћемо указати на први историјски познат моменат друштвеног раслојавања, и издвајања поменутих касти од народа који је зависио од поштовања цикличне плодноне силе. Тај историјски моменат би био кључно место раздвајања два основна вида ероса, оног који обожава плодност и оног који је негира. Наиме, први вид ероса (прокреацијски) произлази из култова пре металне револуције и класне стратификације друштва, а други (романтичарско-апстиненцијски) се јавља након те промене и као њоме подстакнут:

⁹ Мисли се на јунака из приповетке „Чедо вилино“ Лазе Костића.

„Почев од металног доба, религија владајућих класа не може више да се подудара са оном подређених и робовских сталежа. Онако као што и данас култ народних класа настоји да буде много више „синкретичан“ (односно богат прехришћанским елементима) од оног виших сталежа, „народне“ религије које се формирају почев од социјалног раслојавања остају много више везане за идеологију неолита и палеолита“ (Алинеи 1 2021: 62).

Циљ спуштања интерпретативне сонде у назначене цивилизацијске околности, за тему нашег рада ће имати значај стога што ће се управо разумевањем како културно-религијских тако фолклорних рефлекса датог доба, разумети базична структурална поставка љубавног романтичарског мита, и његових главних јунака. Указивањем на митолошке представе небеских женских божанстава (у нашем фолклорном коду оне ће испливати кроз лик Јерине и Косовке Девојке), успоставила би се архетипско-типолошка линија са романтичарским фигурама неукротиве „даме без милости“ и идеалне али недостижне драге. Са друге стране, реконструкцијом порекла мита о соларном јунаку, успоставила би се аналогна веза са фигуром заљубљеног витеза из наших романтичарских приповетки. Разумевањем култног значаја соларног јунака у миту и религијске везе тог мита са ратничко-свештеничким кастинским слојем, било би указано на унутрашњу аналогичку везу између фигуре заљубљеног витеза и јунака косовске епике, из чијег фонда су првенствено бирани јунаци српске романтичарске приповетке.

Међутим, у низу приповедака наше примарне грађе, срећу се и заљубљени јунаци и јунакиње који наликују романтичарским, али се ипак не уклапају у типичан романтичарски модел који тражи тотално страдање љубавника и потпуно негирање животно-рађајућег принципа. У таквим приповеткама виталистички моменат се често огледа макар у мотиву ницања биља на гробу умрлих љубавника или опет изостанком смрти једног љубавника у љубавном пару. Такву непотпуну структуру романтичарског љубавног мита, везаћемо за историјску фазу која претходи уобличавању мита о соларном хероју. Наиме, култна подлога неопходна за формирање потпуног митског фонда који се може пратити и кроз средњовековну куртоазну љубав, па све до романтичарске, настаје тек од гвозденог доба и херојских култова, док би се у претходној фази (бакарно и бронзано доба) ерос још увек налазио *на међи* плодотворног и принципа усмереног ка сфери небеског и обожујућег. Структура романтичарског љубавног мита у том међупериоду није у целости оформљена, али се јављају тенденције да се из прокреацијског култа издвоји ако не култ небеског обожења, онда барем метаморфозе, што ће се природно везати уз фазу обреда који означавамо као баладично-жртвени, односно за стадијум у развоју ероприче који ћемо назвати медијални ерос.¹⁰

Након што је у кратким цртама дефинисан костур ероприче коју ћемо у наставку развијати, можемо се вратити реконструкцији митског порекла романтичарске љубави. Наиме, поставши свесни полности сопственог бића, људи ће полност уткати у читаву васељену из чега најпре настаје култ земаљске плодности, а затим и култ небеског просветљења и метафизичког спасења (в. Елијаде 1982). Култ који слави ерос похрањен у земљи, биће организован око прославе рода и породице, добре жетве или бројне стоке. Међутим, од открића тајне вађења руде из „Мајке Земље“, са бакарним, бронзаним и посебно гвозденим добом, долази до потпуног преображаја дотадашњих *земаљских* култова. Тајна знања о календару и обради земље која треба да роди, бивају замењена тајним знањима о претварању руде под дејством високе температуре у ужарен сјајни метал. Идеја да се из земље кроз семе роди плод, и следствено томе да се кроз осемењену жену роди дете, доживљава огроман преображај у новом култу. То је тренутак када се из Земаљске мајке почиње издвајати Небеска – рудна земља из родне земље (в. Елијаде 1982: 6). Мајка Земља се више не посматра само кроз

¹⁰ О еросу дате фазе, говорићемо у наредном поглављу „Медијални ерос – од прелазних култова до прелазних жанрова“.

доносителку плода као хране, већ и кроз ону која чува вредност друге врсте – металну материју. То је кључна тачка у развоју историјске и митске подлоге на којој ћемо ишчитавати порекло обрасца који називамо романтична љубавна страст.

Метал је тек прва цивилизацијска „метавредност“, која свој значај не црпи из директне, већ из посредне, апстраховане користи за човека. То трансформисано, „метафорично“ значење, пренесено у простор међуреалности (в. ниже о градовима у „небеском царству“), са настанком херојских култова гвозденог доба добија потпун митски оквир унутар којег ће бити формиран сви поетички предуслови и за уобличење обрасца касније препознатог као куртоазна, односно романтичарска љубавна страст. Чулност и плодност ће бити транспоновани у домен вечног небеског уживања љубави, која самим тиме нема потребу за прокреативним чином, и то ће у поетичком смислу бити главно дистинктивно обележје апстиненцијске, романтичарске љубави у односу на чулну, рађајућу или брачну љубав.

Иако је улога женског божанства примарна у разумевању небеске представе ероса (што бива једнако сачувано у централној улози Мадоне или идеалне драге у куртоазној, односно романтичарској традицији), пун романтичарски љубавни мит ће неизоставно укључивати и мушког партнера (алтернативно сина) Небеске богиње.¹¹ Са проналаском тајне стварања чвршћих метала, бронзе и посебно гвожђа, метафизичка богиња¹² ће добити свог божанског партнера – митског ковача-громовника Перуна (грчког Зевса, хетитског Таруна и др.), што природно произлази из подједнаке важности улоге ковача у производњи нових метала који се нису добијали и обрађивали једноставно као бакар. Перун, као небеско божанство, зато носи својства громовника (ватра) и оног који влада ветровима, што и јесу две основне технике коришћене у процесу добијања метала из руде – висока температура се постиже распиривањем (раздувавањем) ватре у посебним пећима. Притом, сама руда јесте земља и припада Великој Мајци Земљи која у споју са ватром и дахом Перуна бива трансформисана, али не у вегетативни плод, већ у ужарену масу из које ће се у крајњем стадијуму добити блистави бели метал – гвожђе, односно персонификовано божанско дете, рођено из брака врховног божанског пара у најмлађој генерацији богова: Арес, Јарило, Хорус. То што је антички бог љубави представљен као дечак са луком и стрелом, истовремено потцртава идеју да је љубавна страст заљубљенима наметнута од оног због којег су се и спојили – детета (Купидона), а исто тако и само то дете је изједначено са еросом, љубавном страшћу (в. Епштејн 2011: 251). Отуд и набројана божанства најмлађе генерације *херојског* доба – настала из брака небеских бога и богиње, носе име које је етимолошки блиско појму *ероса* (в. Платон 1976: 36, *Кратил* 398ц). Притом треба разликовати двогубост природе ероса-детета у зависности од култне припадности. Са једне стране он је плод и узрок љубавног спајања у прокреацијском култу, а у херојско-апстиненцијском култу, ерос је аналоган плоду другачијег својства – бесмртном хероју, сину небеског бога и богиње, односно непропадљивој металној материји.

Ако смо као небеска мушка божанства истакли Таруна, Зевса и Перуна, њихове небеске партнерке би биле хетитска *Арина*, хеленска *Хера* мајка *Ареса*, бога јарости и рата, а Перунову супругу, судећи по народним песмама и записима из наших предања, можемо означити као

¹¹ Распетост мушког елемента романтичног мита између материнске небеске и партнерске девојачке фигуре, може се тражити како у куртоазној традицији у којој витез у име Мадоне обожава своју недоступну драгу готово их изједначавајући, тако у оквиру косовске традиције и њених рефлекса у приповеци 19. века о чему ћемо шире говорити у обради приповетке Лазе Костића „Чедо вилино“ у којој се Милан Топлица налази у љубавном троуглу са вилама: мајком и ћерком.

¹² За рани култ Богиње меди (бакра) сам процес металне израде очито није био толико значајан јер она не подразумева пратиоца који би произашао из обожене улоге ковача. Ова богиња и даље фигурира као преображена (метафизичка) наследница централне богиње неолита (земљорадничко-сточарске заједнице) – венеролике богиње у којој је била оличена земаљска плодност. Улога мушкарца односно мушког божанства у таквом култу, могла је бити сведена на маргиналну улогу коју трут има у читавом општежитију једне пчелиње кошнице, док су богиње често биле изображене у лику пчеле-матице (в. Андрејић 2002).

Ерину, Ирину односно *Јерину*¹³. У сваком случају анализом женског божанства сачуваног у фолклорној предаји преко мотива Јерине, можемо доћи до слике богиње металног доба, каква се урезала у културно сећање нашег народа.¹⁴ Из тог фолклорног сећања, у пре свега романтичарске приповедне јунакиње (као што је Јакшићева Неверна Тијана или Костићева вила у приповеци „Чедо вилино“), пројектују се архетипски обрасци виловите, јунакиње необузданих страсти, која се никад не привољева обредној прокреацијској матрици.

Особености Небеске богиње, односно самовиле Јерине (али као што ћемо у наставку утврдити и Косовке Девојке), које су нам важне за потцртавање улоге романтичарских јунакиња у нашој приповедној грађи пониклој на блиском контакту са фолклором и косовском легендом, могу се изложити у неколико основних црта. Најпре је то својство уздицања од земље ка небу, што видимо у низу песама о култном подизању Ерине девојке из *кола* (слика цикличне обредности) на *гору* (простор додељен божанствима небеског херојског пантеона). Након култног успења, за Небеску богињу се везује идеја градње градина на узвишеним местима, што је слика новонасталих промена услед појаве ратова у бронзаном и гвозденом добу, када градине, утврђења и куле постају места за скривање народа. Као што је Земљана богиња хранила народ у време биљних градина, односно вртова,¹⁵ тако „Јеринини градови“, односно штит Небеске богиње, чувају народ у време ратова.

И коначно, управо са темом уздигнутих градина под патронатом Небеске богиње, долази се до заокружења митског наратива апстиненцијског, односно романтичарског еробрасца. Наиме, појава ратова праћених изградњом градина, доводи до промена на нивоу друштвеног уређења и до стварања идеје о небеским градовима, односно местима у која доспевају ратници након јуначке смрти у боју, или у христијанизованој варијанти, владари након опредељења за монашки живот (Лома 2002: 135–137). Реч је о индоевропској традицији херојских култова (дакле резервисаних за ратничку и свештеничко-владарску касту) од Индралоке до Валхале, које Александар Лома у студији *Пракосово* ставља у поредбени низ са представом „царства небеског“ из наше косовске епике. Да би ратник доспео у то посмртно јуначко прихватилиште, неопходно је да дође до медијацијске улоге одређене божанске женске фигуре – небеских градитељки и станарки небеских градова – апсара, супруга ратника у Индралоки, или валкира као дружбеница ратника у Валхали (в. Лома 2002: 139). Кључна улога тих женских божанстава јесте *разјаривање* ратника, *растиривање* жара за праведну борбу до те мере да јунак може проћи кроз чин страдања и погибије.¹⁶

Пошто ће косовски подтекст бити неизоставно инспирацијско језгро љубавног наратива романтичарских приповетки наше грађе, указаћемо додатно на мотиве косовске легенде у контексту изложеног апстиненцијско-романтичарског обрасца у коме се захтева смрт љубавника сједињених у царству вечности. У песмама које је Лукијан Мушички за Вука Караџића сакупио од слепице из Гргуреваца, „Косовка Девојка“ и „Пропаст царства српског“, дат је сликовит приказ улоге женских небеских фигура у култу ратничко-владарске касте.

¹³ У различитим варијантама народних песама о подизању Јерине из кола на гору, она може носити и друга имена, која опет потцртавају исту симболику небеске соларне богиње – Злата, девојка Ерина, самовила Ерина, Кера... (в. нпр. каталог варијанти под: Моллов 2021: <https://liternet.bg/folklor/motivi-3/zmey-vdiga-moma/content.htm>).

¹⁴ Мотиви жене владарке, зидања града и наглашене сексуалности, јесу кључне одлике архајске Црне краљице, која се у народном предању везивала за ликове Јерине, Катарине Косаче или Марије Терезије (в. Пандуревих 2012).

¹⁵ „Културу *врта* обиљежава узгајање биљака на простору заштићеном *оградом* (о-град-ом). [...] Али првобитни је славенски назив за врт био *град* (славенски и праславенски *gordъ*, староцрквенославенски *gradъ*), а касније *градина*, што значи »ограђено мјесто« [...] У енглеском језику врт је *garden*, а у њемачком *Garten*. Врт окружује ограда од прућа, као што касније палисада, а онда зид окружује и штити утврђено насеље, град“ (Полић 2008: 181–182).

¹⁶ У нашој традицији, виле облакиње или небеске виле, имају улогу посестрима и помоћница епских јунака, што би се у контексту *растиривања жара* за борбу могло повезати са етимологијом речи вила која се може довести у везу са глаголима виловати и повиленети – препустити се лудилу бојног заноса (в. Лома 2002: 139).

Причешћивањем јунака пред Бој на Косову, и причешћем свог вереника Милана Топлице, Косовка Вила-Девојка заправо само врши обред потребан за прелазак јунака у вилин град, где ће се они здружити са својим небеским супругама баш као и она сама са Миланом Топлицом (в. Лома 2002: 142–143). А у песми „Пропаст царства српскога“ управо сагледавамо приказану идеју вечног царства које се задобија подвигом, над којим власт имају небеска божанства, пре свега Небеска Мајка¹⁷ која се и овде повезује са идејом градње некакве свете и култно уздигнуте градине. Уколико се Лазар определи за „царство небеско“, Богородица га упућује да изгради цркву чији темељ не сме бити од мермера (тежак камен, земља), већ од „свиле и скерлета“. Лома мотив такве грађевине доводи у везу са песмама у којима управо вила гради сличну грађевину. То даље сугерише да је реч о слици вилиног града у облацима, зиданог од јуначких и коњских костију, чиме се алудира на небеска „боравишта палих ратника, у које они уграђују своје земаљске животе положене у боју, да би унутра њихове душе уживале вечно блаженство у друштву вила“ (Лома 2002: 138–139).

Да би дошли до стања вечног живота који ни једна ватра не уништава, јунаци морају бити уподобљени стању кроз које пролази метал од топљења руде и свођења на алхемијску примарну материју, до посебног „ковачког подвига“ (ратног похода и смрти у њему) који ће јунаке поново родити али потпуно преображене и неповредиве – налик сјајном неуништивом гвозденом оклопу. Тајна њихове вере у поновно рођење, долази од искуства поновног враћања у утробу мајке, само што је овај пут реч о утроби Небеске Мајке. Она самим тиме има способност оживљавања, али не за земаљски, већ за вечни „небески“ живот (уп. Елијаде 1982: 171).¹⁸ Такође, за разлику од култа Мајке Земље, где је процес дозревања плода ипак доследно остајао тајна која се може само подстаћи, али не и произвести мимо поштовања закона положених у годишњи (или интраутерални) круг зрења – култ заснован на добијању метала захваљујући посебном личном знању металурга, и аналогно томе било духовни било ратни подвиг, постају вештина скраћивања времена да од несавршене материје постане савршена.

Стремећи задобијању љубави своје драге, подвизавајући се ради удостојења њене пажње, страдајући у ратном походу да би завредео вечно царство за њихову љубав, мушки, херојски елемент мита о небеском царству, чини да се еросово кретање из цикличне самообнављајуће путање, усправи и изгради вертикалу страсти усмерене ка вечном, вишњем, небеском. А тим процесом, тоталног сагоревања у земаљском ради новог рођења у небеском, разоткрива се и заокружује и структурни потенцијал романтичарске љубавне страсти.

¹⁷ У народној песми „Пропаст царства српскога“, видимо величанствен опис небеског култа и доминантну улогу Небеске богиње, коју народни певач приказује као Богородицу. Она ту има далеко већу улогу од свог митског партнера Перуна, односно у песми је реч о Перуновом христјанизованом двојнику – Светом Илији, који је у својству Богородичиног гласника. Богородица, као Небеска Мајка, цару Лазару говори о два пута, две традиције – земаљској и небеској, тражећи од њега да се изјасни ком култу се жели приволети. Земаљски култ би значио победу над турском војском, док небеско царство тражи потпуно одвајање од земље и на крају и саму смрт читаве српске војске.

¹⁸ Супротна усмерења ероса прокреацијског и ероса романтичарског, могуће је доследно пратити у инверзности структуре земаљског и небеског култа. Док земаљски култ полази од рађања из *мајчине утробе*, преко сазревања за *мушко-женски полни однос*, до добијања *сопственог детета* – небески култ полази од способности *божанског детета* (хероја, ратника, романтичног љубавника) да преко сагоревајуће љубави за своју *вилу-валкиру* (недоступну Деву, идеалну драгу) прође кроз подвиг који ће га учинити достојним доспевања у вечно *царство Небеске Мајке*.

2.3. Медијални ерос – од прелазних култова до прелазних жанрова

Већ смо истакли да читав низ љубавних заплета у приповеткама наше примарне грађе, неће преносити чист облик прокреацијског (условно речено реалистичког) или чист облик апстиненцијског/романтичарског ероса. Уместо тога, у таквим приповеткама ће долазити до приближавања и мешања двају еросових култних поставки, скалирања од једног до другог еропола, али и до срастања циклично-рађајућег и апстиненцијско-обожујућег пола ероприче у сасвим засебан ерожанровски облик. Све те прелазне облике испољавања љубавне страсти између две крајње, међусобно супротстављене димензије ероприче, како на култно-историјском плану, тако на плану наративне реализације унутар књижевног дела, називаћемо медијални или скаларни ерос. Из угла археолошке стратегије читања традиције, медијални ерос везујемо за цивилизацијско доба¹⁹ које се делимично одваја од чисто циклично-прокреацијског погледа на свет, и истовремено претходи у потпуности формираном култу соларног хероја, односно на плану еронаратива – претходи уобличеном обрасцу романтичарске љубави, чијом реконструкцијом смо се бавили у претходном поглављу.

Медијални ерос би стога био у својству уздизања, односно постепених метаморфоза које један обредни систем из земаљског преносе у метафизичко. Отуд би се друштвени оквири настанка те ерофазе везивали за преношење градина-вртова из долина река у градине-градове и утврђења на узвисинама. То би такође било време све чешће појаве рата и учвршћивања процеса раслојавања друштва. Љубавни образац романтичара, страст која захтева смрт и метафизичку трансформацију, до своје тоталне форме, реторике и мистике долазила би преко ове прелазне фазе, у којој се ерос постепено одваја од обреда плодности, да би нови израз развио кроз идеју алтернативне, загробне егзистенције.

Као парадигматични ерожанровски рефлекси култних представа датог прелазног доба, а који ће се показати као кључни жанрови инкорпорирани у приповетке чији љубавни заплети дејствују између прокреацијског и романтичарског еропола, издвајају се две усмене књижевне врсте које управо припадају врстама „на међи“ (лирског и епског)²⁰. Опис тих ерожанрова у наставку рада, важан је стога што ће они функционисати као нека врста палимпсестног криптожанра, какав затичемо у основи великог броја приповетки 19. века. Реч је о ерожанру народних романси и народних балада, односно о подгрупи тих песама са одређеним типом љубавне тематике.

¹⁹ Прелазни карактер ове ерофазе, доста добро рефлектују артефактски налази из доба у које лоцирамо настанак те ерофазе. Медијални период од неолита до гвозденог (херојског) доба, односно *бакарно и посебно бронзано доба*, и у самим археолошким артефактима карактерише стање *претапања* људских, животињских и биљних карактеристика:

„разбијају се границе између човека и нељудског, живог и неживог, природе и културе, између врста као и између категорија објеката како их ми схватамо. Тешко да је неко од ових тела или објеката представљено као што бисмо то урадили данас. Ниједно једино тело (људско или нељудско) није представљено у целини: делови из једне или више сфера искуства се често комбинују, а могуће комбинације су бескрајне. Понекад је људски елемент наглашен више од животињског и артефактског, понекад више животињски него људски и артефактски, или артефактски више од људског и животињског“ (Palincaş 2010: 80) (Превод Ј. Ј.).

То стање флуидности одликава идеју постепених преображаја из култа прокреације у култ обожења. Начело земаљске плодности је и даље присутно (што показује велики број фигурина богиње Мајке), али се на артефактима доминантно јављају соларни мотиви (в. Palincaş 2010: 85). Јачање култа меди и бронзе, подстиче мисао о најпре привредној, а затим и друштвеној (касте) *метаморфози* која би човека одвојила од земље и омогућила му друге изворе опстанка (трговина, занатство, рат). Па ипак, ерос ове фазе, још увек није уобличен кроз потпун митолошко-религиозни систем какав налазимо у соларним и херојским култовима па и у хришћанству.

²⁰ Епско-лирске фолклорне облике, као посебно продуктивна језгра инспирације наших предромантичара, романтичара и реалиста, истиче и Драгана Вукићевић. Нарочито се издвајају баладе као „лабораторије за стварање прозних литерарних форми“ (према Вукићевић 2006: 65–66).

Интернационални мотив несрећних љубавника којима родитељи ускраћују право на личну срећу (Живковић 1986: 64), један је од најчешћих мотива који у различитим варијантама налазимо у основи великог броја народних балада, али и народних романси, с тим да суштинску дистинктивну разлику чини различит одговор љубавника на препреке које њиховом односу стају на пут. Док се јунаци балада не супротстављају препрекама, већ пасивно бирају смрт, јунаци романси препреке превазилазе и бирају живот. Жанр народне баладе је одавно препознат као инспирацијско-градивни елемент романтичарске приповетке и кроз књижевноисторијски приступ канонизован на примерима наших баладичних приповедака на прелазу из романтизма у реализам (в. Душан Иванић *Српска приповијетка између романтике и реализма (1865–1875)*). Насупрот баладичним приповеткама у поменутој студији Душан Иванић истиче жанр идиличне приповетке у коме обавезно долази до по заљубљени пар, повољног расплета ситуације. У нашем раду идиличну приповетку ћемо посматрати као жанр настао из народних романси са наведеном сижејном подлогом (љубавници реализују своје намере, односно љубавна препрека се превазилази, те се еротолошка потка удаљава од реализације у кључу романтичарске љубави која захтева страдање).

Ако бисмо групу варијанти балада са темом смрти љубавника, именовали насловом најпознатије песме у групи, односно синтагмом која обухвата садржину (Милошевић Ђорђевић 1975: 501), ту групу балада којом ћемо се бавити, назвали бисмо *Омер и Мерима*.²¹ Као тим баладама комплементарна подгрупа лирско-епских народних песама, издвајају се романсе са сличном љубавном тематиком. У њима нема трагичног расплета какав налазимо у баладама, визија света је далеко ведрија, а јунаци спремни да се суоче са изазовима које им околности намећу. Ту групу романси које издвајамо из *Антологије српске усмене лирско-епске поезије* Зоје Карановић, по именима јунака из једне од њих где је тематизован поменути тренутак када се љубавни пар налази пред одлуком да ли се препустити нагонској жељи или следити жељу родитеља, називамо *Јагода и Радоје*. Већ ономастичком симболичком назив те групе романси упућивао би на витализам и радост, док имена Омер и Мерима у себи чувају корен „мр“ који у нашој и не само у нашој језичкој традицији открива везу са смрћу (сМРт, уМРети, МРтво, МиР, сМиРај, уМоР...), чиме је и на звучењском плану наговештен танатолошки смер деловања нагонског. Дакле, док у баладама постоји тежња ка смрти и дејствоваће сила танатоса као негативног ероса, у романсама налазимо окренутост животу (позитивном еросу). Управо с обзиром на наведену разлику усмерености ероса, ка смрти или ка животу, биће могуће говорити о окренутости ероса у назначеним баладама ка полу романтичне љубави, док се ерос датих романси приближава прокреацијској линији ероприче.

Зоја Карановић ће у предговору поменутој *Антологији*, истаћи да порекло балада може бити везано за ону фазу обреда у којој је требало понудити жртву, односно ослободити се оног чиниоца који ремети равнотежу у животу природног тока („издвојити га“)²². Али и поред тога што баладе са темом несрећних љубавника који страдају, представљају застој у иницијацији, оне јесу обредне песме (в. Карановић, Ђукић 2008: 101) и самим тиме баладични ерос који је привремено заустављен, ипак означава неопходну фазу у циклусу плодности. Јунаци ерожанра баладе, предодређени су да испуне улогу жртве зарад добробити колектива, као што се део жита увек мора издвојити и сачувати, да би након полагања у земљу могао да да род.

За супротни пол обреда („интегративни“), онај који је везан за повратак плодотворних сила и прославу жетве – везују се романсе. Јунаци ерожанра романсе, окренути су

²¹ За више података о варијантама песме о Омеру и Мерими, погледати чланак Илије Николића „Мотив о смрти Омера и Мериме у српскохрватској народној поезији“.

²² „Овакве песме, певајући о немогућности остварења љубави, или о њеној разорној снази, илуструју кризу интеграционог процеса. Интеграциона криза / неуспела иницијација, рефлектује се и у оним песмама које певају о несрећној љубави, онда када се њеном остварењу испрече више силе“ (Карановић 2010а: 52).

овоземаљском и чулима, те се зато другачије постављају према очекивањима митског, и зато је њихова способност деловања у многоме већа:

„Романса пак која се, као и балада, заснива на миту и ритуалу, „одбацује“ своју митску основу. Она се, такође, бави ликовима у некој заједници чија се равнотежа привремено нарушава, али, за разлику од баладе, романса успоставља равнотежу с лакоћом и једноставношћу која не дира у интегритет јунака. Док је балада окренута расапу, романса „игра на карту“ интеграције“ (Карановић 2010б: 28).

То да су и баладе и романсе заправо израз различитих полова у оквиру ипак прокреацијског култа, види се како по прослави живе неспутане сексуалности у романсама, тако по сликама ницања биља на гробу умрлих љубавника у баладама. За разумевање прелазног еросовог карактера (медијални ерос) посебно је важан баладични, односно обредно-жртвени пол прокреацијског култа. У тој крајњој граничној тачки у којој плодносна сила бива сузбијена и заустављена, пројављује се идеја да животни потенцијал може да постоји у супстанцијално другачијим околностима – у простору оностраног. Управо тим прелазним карактером између жртве у прокреацијском обреду и „новог живота“ у романтичарском небеском ерокулту, баладе на парадигматичан начин испољавају својства еромедијације.

Претходно речено се најбоље осликава у поменутом баладичном мотиву флоралне гробне симболике који налазимо код наших предромантичара (нпр. „Црни Мијаило“ Јована Суботића), као и на прелазу романтизма и реализма (нпр. „Горде, или како Црногорка љуби“ Стефана Митрова Љубише). Дакле, иако дато мотивско решење може наликовати страдању љубавника у романтичарском миту, то што се пострадали љубавници претварају у биљке да би макар кроз тај вид постхумног бивствовања проживели потребу једног за другим која се кроз брак није смела остварити, ипак је пре потврда тога да баладично својство потиче из дослуха са природом која је увек у трансформацијама и циклусима, док је додир са оностраним привремен а не тоталан као што смо објаснили да парадигма потпуне романтичарске љубави захтева.

Ради каснијег уочавања сличних мотива у баладичним приповеткама, осврнућемо се на пар мотивских решења у групи балада о којој у раду говоримо, а у којима налазимо примере вегетацијске посмртне трансформације љубавника:

„Он је опал к сунчану исходу,

а она је к сунчану заходу.

На њи расте роза шипковина,

на њем расте трсак мушкателов [...]

нег' то јесу два драги мед собом“ (Крњевић 1978: 230).

Затим, у балади „Иво и Јелица“, варијанти цитиране песме, јунаци након смрти задржавају не само симболичку паралелу са биљкама, већ добијају додатне антропоморфне карактеристике. Народни певач им даје глас и њихов разговор обликује тако да заиста подсећа на какву брачну расправу, заједно са замеркама и пребацивањима, међутим, како је све стављено у контекст после смрти, очувана је и свечаност баладичног тона.

„Из њег ниче винова лозица,

А из Јеле витак борак расте;

Лозица се око бора вија,

Као свила око ките смиља.

Мртва Јела говорила Иви:

„Што се вијеш око мене мртве,

Кад нис' ћио око мене живе?“

„Није дала остарела мајка,

Земљица јој кости изметала!“ (Карановић 2010б: 85).

У обе варијанте видимо да се млади након смрти поистовећују са биљкама, да су биљке израз продужетка њиховог живота који само мења форму, али је и даље извориште тог живота земља – биљка ниче из гробне хумке љубавника. Када Зоја Карановић указује да су баладе везане за приношење жртве у обреду, док су романсе слика васкрса новог живота, ми у бити добијамо слику сетве (жртве, смрти семена), ради поновног рођења у новом вегетацијском кругу. На тај начин би жртва (баладично) била аналогна семену које се оставља за нову сетву, док би романсе кореспондирале са семеном од ког се прави и једе хлеб.²³

Будући да жртвени пол прокреацијског обреда везујемо за порекло оне историјске ерофазе из које се разумевање љубавне страсти почиње уздизати ка нефизичкој сфери преко постепених метастања, потцртаћемо значај *жртве* за заједницу и у магијско-култном смислу. Наиме, за обезбеђивање свете плодности у ратарској заједници, често је важно суздржавање од сексуалних односа, било да је реч о невиности девојке пре брака, или о суздржавању сејача од губитка семена пред обред сетве на њиви²⁴. Ту се поново ради о биокосмолошком погледу на свет, где је за васкрс новог живота неопходно привремено жртвовати, суспрегнути елементарну нагонску силу. Такво *привремено* заустављање ероса (које у баладама и баладичним приповеткама најјасније сагледавамо у томе што након смрти љубавника из њихових гробова расте биље одговарајуће „љубавне“ симболике) долази из сасвим различите култне подлоге од оне из које проиходи „романтичарски“, ерос обожења – онај који константно одбија телесно сједињавање, а слави смрт љубавника и *потпуно* одвајање од чулног и земаљског²⁵.

Демистификовањем ерожанрова народне књижевности интерполираних у тип романтичарске приповетке на прелазу из романтизма у реализам, али и у приповетке поетског

²³ У оквиру прокреацијског култа зачетог у неолиту (земљорадничкој заједници) не можемо говорити о жртви као узвишеном небеском (романтичном) еросу, а плоду као општенародном еросу, жртвеност у култу Земље Мајке никада не може имати тотални „небески“ жртвени карактер, већ ће увек бити у служби фазе у циклусу која тренутно захтева привремено одрицање, али редовно зарад касније, одложене плодности. И ерос као жртва и ерос као плод, у најранијем биокосмолошком погледу на свет, јесу интегрална бит ероса као принципа цикличног *кретања* читаве живе космичке структуре. Међутим, касније прелазно доба у контексту разумевања ероса као последице друштвеног уобличења нагонске силе, говорило би о постепеном кретању баладичног жртвеног модела ка небеско-соларном који ће бити сасвим одвојен од идеје земаљске плодности.

²⁴ „И наш народ сматра да је телесни акт нечист и да може човека да огреши, да га учини неспособним за култне радње. По природи саме ствари примере за овакво схватање лакше је покупити усменим путем, али их има забележених и у етнографској литератури. Пред причешће, наиме, мора се бити чист а *rebus veneriis** (СЕЗ, 19. 1913, 12); ко је одређен да вади освећену, живу ватру, тај мора бити чист најмање претходну недељу дана (С. Тројановић, Ватра, Београд, 1930. 79; 130); исто тако, онај кога су одредили да сеје (што се сматра за религијску радњу), „од времена избора па докле год семена не посеје, не сме са женском имати односа, па ни са својом венчаном женом (С. Тројановић, Главни српски жртвени обичаји, Београд, 1911, 15; нетачно схваћено као „жртва од задовољства“, стр. 23)“ (Чајкановић 1973: 184).

²⁵ Таква представа романтичарског ероса, након култова гвозденог доба, присутна је код гностика и њихове божанске Софије; у куртоазном култу узвишене Даме; у источњачким тантричким учењима о буђењу успаване кундалини и просветљењу до ког се долази контролом оргазма. Заједничко за све те традиције је што оне не прослављају култ плодности најстарије богиње Мајке, већ обожење и ослобођење од материјалног.

реализма, олакшаћемо разумевање и структурално препознавање прелазног стадијума еронаратива и његове култне основе у текстовима примарне грађе, преко истицања истих наративних решења у обе књижевне врсте (баладе и приповетке). Својства баладичне приповетке, оне која израста из ерожанра баладе као жртвеног (метаморфози блиског) пола обреда, показују се као типична прелазна форма на којој се могу испитивати проторомантичарски облици страсти. Поред тога, о прелазном еролику – медијалном еросу, може се говорити у свим случајевима када постоји кретање љубавног наратива од прокреацијског ка романтичарском полу и обрнуто. У оквиру наше примарне грађе, занимљива кореспонденција ће тако постојати између приповедака са савременом ратно-љубавном тематиком и уобличења љубавног наратива у њима на начин да се романтични и реалистични стилски поступак преплићу, те ћемо ту говорити о присуству прелазне ерофазе. То се открива као посебно интересантно стога што је управо историјска појава рата у транзицијским епохама од неолита до гвозденог доба (поменуто бакарно и бронзано доба као историјске колевке прелазне ерофазе), условила издвајање медијалног ероса из жртвеног пола прокреацијског култа, да би се из тог процеса касније дошло и до кулног утемељења соларног јунака-ратника и њему аналогног ероса романтичарске љубави.

Такође, пошто ће се облици медијалног ероса у нашој примарној грађи уочавати управо у оним приповеткама које се налазе на стилском *прелазу* између романтичног и реалистичног (прото романтизам и реализам, поетски реализам), изнова ће се наметати идеја о томе да је управо кулно-историјски мит (који смо ми проучавали само на примеру ерогенезе), кључни иманентни фактор одређења стила и условитељ читавог низа типолошких наративних решења. Стога ће бити могуће применити и супротан поступак. Начине на које ће се градити љубавни заплети и мотиви, преко фолклорно-архетипских остатака у тексту, биће могуће доводити у прецизан однос са одговарајућим видом љубавног мита који смо пратили у три развојне фазе.

3. Ка романтизму и реализму – књижевноисторијски осврт из угла еротологије

Након што смо историјску причу о еросу кроз време (наротив о љубавној страсти), стратегијом археолошког читања традиције приказали на три развојна нивоа, указаћемо на начине на које се дата ероприча преносила и бележила у Западној Европи, а затим и код нас, тако да се могла испољити у подтексту наше примарне грађе. Основни вид преноса ероприче у европском контексту, посебно њене последње фазе (романтична љубав), препознаћемо у експанзији мита о страсној романтичној љубави унутар куртоазне песничке традиције (поглавље 3.1). Са друге стране, истаћи ћемо улогу домаћег фолклора у конзервацији образаца еротолошке митске позадине у оквиру прозе друге половине 19. века (поглавље 3.3). Уз то, у нашем књижевном стваралаштву прве половине 19. века запазићемо оне обресе ероприче, до којих доводе било утицаји европске еротолошке традиције, било утицаји народне предаје (поглавље 3.2). А сви поменути фактори ће затим директно или посредно улазити у еротолошку подлогу приповедака српског романтизма и реализма.

3.1. Мит о романтичној љубави и европска куртоазна традиција

Иако у раду не полазимо од тога да романтична љубав настаје тек у трубадурском средњем веку, већ њене структурне корене на трагу Батајевих проучавања еротског и праисторијског везујемо за култове гвозденог доба, ипак средњовековна куртоазна реторика, стога што је прилично добро позната, може послужити као контролни теоријски модел којим би се проверила исправност наших поставки. Истицањем особености чинилаца куртоазног мита, могуће је прецизније исцртати и уопштени модел романтичне љубави на који ћемо се често позивати. Стога, иако европска куртоазна традиција није извршила главни утицај на формирање обрасца романтичне љубави у нашим приповеткама 19. века, већ је утицај долазио из другог извора (о томе шире говоримо у наредна два поглавља: 3.2, 3.3), чак и краћом анализом модела средњовековне витешке љубави, може се препознати идентичан модел романтичне љубави у приповеткама наше грађе. То би говорило о универзалности дате традиције, која нема локални већ карактер еволутивне цивилизацијске лествице, повезан пре свега са култном идеологијом вечности која се осваја подвигом, односно идеологијом која се рађа из опирања и супротстављања култу материје.

Зато ћемо се сада задржати на историјском моменту када средњовековни човек Запада преко крсташких ратова, долази у додир са ратничким култом Светог Ђорђа, али и другим учењима Истока која чувају две култне традиције, *ону која слави плодност* и *ону која слави светост*. У 12. веку историјској појави трубадурске поезије која шири куртоазну дворску традицију по Западу, претходе управо крсташки походи ратника и монашких редова који ратују у име Христа и Богородице, а зарад задобијања вечне небеске славе. На тај начин се и култ Светог Ђорђа²⁶ као светог ратника, са истока шири на запад. О рефлексима традиције која слави тај ратнички култ сублимиран у лику Светог Ђорђа, односно ранијег Јарила, посебно ћемо говорити у поглављу „Мит о љубави и рату“. У атмосфери специфичних прилика створених походима на Исток ради ослобођења Јерусалима и Христовог гроба од муслимана,

²⁶ „Нагло ширење култа Светог Ђорђа на западу поклапа се са временом крсташких ратова, који су вероватно и најзаслужнији за његову популаризацију. Лик свеца – ратника 'савршено се поклапао са витешким и религиозним идеалом крижарског средњег века' [...] Као носиоца витешке културе усвајају га виши друштвени слојеви“ (Прица 1986: 153).

доћи ће до уплива мита о небеском царству у световну књижевност, и то пре свега у оквиру властелинског дворског слоја Западне Европе. Две по најдубљим основама различите традиције, земљорадничка и ратничка, односно митско-обредни фонд који их прати, биће тумачени као две међусобно супротстављене идеје, што је најбоље изразила гностичка, односно манихејска мисао. Траг гностичке традиције, односно могућност кореспонденције са њом услед универзалности модела романтичне љубави, засебно ћемо испитивати на примеру приповетке „Минехаха“ Лазе Костића у поглављу „Ка романтичарском еросу: одвајање баладично-жртвеног модела од обредне функције“.

Појава романтичне љубави на средњовековном Западу, произилазиће из прославе култа који презире тело и слави смрт, и самим тиме захвата свештеничко-владарски и ратнички слој. Притом, у датим околностима гностички митови губе езотеријски карактер и претапају се у књижевност (Ружмон 2011: 188), што има за последицу то да оба модела могу бити описана на готово истоветној језичкој подлози. Куртоазни мит пројектује „виловитост“ односно помахниталост соларног хероја-ратника на заљубљеног витеза. „Исто тако запажамо како се на Западу, у XII веку, брак излаже презиру, док се страст утолико више велича уколико је безумнија, уколико изазива веће патње и својом помамом наноси штету свету и себи“ (Ружмон 2011: 55). На том месту се потпуно издваја теза о супстанцијалној супротстављености култа плодности и херојско-подвижничког култа.

Из свега наведеног изнова израњају обриси мита о Дивној Дами, госпи удатој за сизерена чији витез јој се према закону куртоазне љубави удвара, док она не даје готово никаквог знака своје наклоности, стојећи на балкону свога двора (или на узвишењу своје градине или куле у старијој верзији мита). Слављење Велике небеске Мајке о којој смо већ писали у контексту мита о романтичној љубави, односно из хришћанске перспективе Богородице (а не сизерена или владара), показује се као стварни мотив витешких подвига. Будући да трубадурска уметност притом неће сачувати и сећање на ранију културну подлогу из које је куртоазни мит природно настајао, неминовно долази до извитоперења мита, односно *до промене изворне реторике из ратничко-сакралне у трасно-љубавну*. Циљ остаје смрт, у коју ратника води виловито осећање страсти према својој госпи односно *домини*. Истовремено, луда љубавна страст према жени, недоступној попут виле, управо је онај окидач који витеза може да надахне да положи живот зарад вечне љубави у небеском царству. Отуд је и у косовском миту Богородица она која не тражи плодност и живот, него свету смрт.

Душан Пајин наводи тројицу историчара културе код којих налазимо слагање у тези да је романтична љубав откривена и уобличена у француској трубадурској традицији, у 12. веку. Реч је о ауторима Денију де Ружмону, Роберту Џонсону и Џозефу Кемпбелу, а Пајин такође истиче и неке друге ауторе који су се истом тезом бавили на посредан начин (Пајин 1992: 9). Ти јунговски орјентисани теоретичари који су анализирали Ружмонову тезу, истицаће да је појава романтичне (страсне, страдајуће) љубави изузетно драгоцен тренутак испливавања новог садржаја из колективно несвесног у психу човека. И као сваки такав уплив, пре интеграције у свесност, он подразумева деструктивност и силовитост. Роберт А. Џонсон наводи следеће:

„Романтична љубав је једна од истински снажних психолошких појава које су се десиле у историји Запада. Она је преправила нашу колективну психу и стално је мењала наш поглед на свет. Ми се чешће окрећемо трагедији и отуђењу него ли трајним људским односима. Међутим, ја верујем да када би мушкарци и жене схватили психолошку динамику романтичне љубави и научили да њом свесно владају, тада би пронашли нове могућности односа, како за себе тако и за друге“ (Џонсон 1992а: 4).

Оно што је Џонсону привукло пажњу кад је реч о феномену романтичне љубави, није дакле могућа веза са гностицима, већ конкретан мерљив учинак ове психолошке појаве на

свест човека.²⁷ У нашој приповедној грађи можемо наћи примере јунака који ће или долазити до врло сличних спознаја о природи романтичне илузије („Жртва за жртву“ Мите Живковића), или ће својим искуством и зрелошћу сведочити о пуном разумевању трагичног дејства страсне љубави и о начинима како се од те „бољке“ човек ипак може излечити („Пуница“ Јанка Веселиновића).

Међутим, када будемо говорили о романтичној љубави у приповеткама нашег 19. века, такав индивидуацијско-јунговски приступ у највећем броју случајева неће бити примењив, већ ће се тумачење мита о љубавној страсти одвијати кроз препознавање архетипско-типолошких образаца и шаблона. Љубавни мотиви приповедне грађе српског романтизма и реализма (али и наше предромантичарске епохе), у највећој мери ће зависити од утицаја уско везаних за домаће околности: националну историју и у фолклору сачуван митолошки траг приче о три врсте ероса. Дакле, иако ће јунаци (посебно у романтизму) преузимати типску реторику куртоазног говора, они ће пре свега бити израз формулативних улога култно-кастинске еросимболике. Односно, у зависности од активiranог пола ероприче (прокреацијског или апстиненцијског) у љубавним заплетима, активираће се изворни модел настајања еротолошке митске поставке.

Па ипак, када је реч о конзервацији и преношењу историјске ероприче, куртоазна традиција средњовековног Запада услед изузетних друштвено-политичких околности које су довеле до експанзије хришћанско-ратничког култа и цветања дворске литературе, пружа низ значајних детаља за разумевање читаве романтичарске линије митског еронаратива. Посебно важно је потврђивање везе романтичне љубавне страсти са ратничком култном основом. Поред тога, захваљујући назначеном процесу претапања митског у књижевно, у оквиру дате традиције препознајемо универзално примењиве механизме преко којих се љубавни мит, било романтични било прокреацијски, може уочавати у приповедној грађи нашег романтизма и реализма. Зато, а и стога што ћемо у наставку рада успостављати константан дијалог са том традицијом, сматрали смо да је представљање куртоазног мита о љубавној страсти у засебном поглављу, било неизоставно и у нашем раду.

3.2. Ероприча у домаћим оквирима предвуковске епохе

Већ смо истакли однос Јакоба Грима према српској народној књижевности и језику као према грађи за један „поетолошко-историјски систем“ који би најпре имао обресе митологије. Такав систем, иманентно присутан унутар српске усмене традиције, дејствовао би и као преноситељ механизма митске приче о еросу и његовим поларитетима. Тако се још у предвуковској сентименталистичкој епохи, или српском предромантизму, у представи љубавних мотива мешају обе еротолошке подлоге, прокреацијска и романтичарска, да би до

²⁷ У типизираном обрасцу романтичарске љубави запажамо слику неразлучивања колективног (механичког, несвесног) обрасца од личног (индивидуалног, свесног) избора и воље. Уз упитаност колико и на који начин српски романтизам кореспондира са таквим закључцима, можемо истаћи парадокс у који улећу заљубљени јунаци љубавних романтичарских наратива. Пројекцијом сопственог унутрашњег бића (аниме, анимуса) у вањски свет и конкретну особу, простор несвесног (односно колективног, формулативног) преплављује свесни живот увлачећи га у угодни вртлог неких туђих искустава:

„Љубавници губе своје посебне идентитете; они постају Тристан и Изолда, или Ромео и Јулија – глумци у колективној представи у којој је сценарио предодређен и све сцене унапред познате. И управо зато што неко престаје да буде он сам и постаје глумац у једној универзалној драми, он се осећа тако интензивно, толико изузетно, и на почетку, тако предивно“ (Донсон 1992б: 35).

њиховог раздвајања (само повременог и привременог) дошло у романтичарској и епохи реализма.

Предвуковску епоху карактерише још увек јак утицај сентименталистичке прозе Милована Видаковића, али и дидактичко-просветитељске струје у оквиру које се на инсистирање самог Доситеја Обрадовића први романи преводе на српски језик²⁸. Тематизацију страсти у сентименталистичкој епохи наше књижевности с једне стране описује „неодређеност, лелујавост жеље, а с друге, рацио“ (Вукићевић 2012: 253). Тако Атанасије Стојковић почетком 19. века пише први ауторски роман код нас, *Аристид и Наталија* (1801), где се на темељима доситејевске мисли, заправо величају вредности које ће касније бити оживљене у фолклорној и поетично-идиличној струји српског реализма: моралне врлине, брак, породица, сеоско имање и рад. А са друге стране идилично слатки стил којим је Стојковићев роман писан, описи природе као рајских вртова, црно-бели однос добра и зла, постаће доминантно обележје романтичарских наратива. И зачетке психологизације јунака, посебно у вези са љубавним осећањима, затичемо у Стојковићевом роману: „Приказане су и све пропратне појаве љубави: усамљеничка размишљања и туговања, снови, избегавање људи, шетње по пустим местима, збуњеност у присуству вољене девојке, очајања, сумње, надања итд. Има места која нас изненаде психолошком продорношћу“ (Деретић 1973: 239). И у романима Милована Видаковића, представа страсти гравитира између два стилска дискурса – романтичног и реалистичног. Са једне стране јунаци су идеализовани и романтични витези и даме, а са друге стране они су и комични јер се узвишени поетски стил често меша са свакодневним и савременим (в. Деретић 2007: 510).

Поред тога што у епохи дидактичко-сентименталне литературе уочавамо оба пола ероприче, када је реч конкретно о романтичној љубави, инспирацијска језгра су идентична и у предромантичарској и у романтичарској епохи, што би упућивало на изванредан континуитет еротског писма кроз оба стилска периода.²⁹ Генерално гледано, две кључне карактеристике приповедака у деценијама пред појаву Вука Караџића, ослањање на националну историју и усмену књижевност, запажамо једнако присутне и у романтичарским приповеткама. Та упућеност на народну традицију, долази од усвајања хердеровског погледа на филозофију културе³⁰, и на тај начин већ у предвуковској епохи затичемо смештање приповедне радње у средњи век, косовско, немањинско па и преднемањинско доба (в. Деретић 2007: 512), уз константан утицај фолклорне митске и песничке традиције, што су управо обрасци које усвајају и каснији, романтичарски писци.

Зато ако трагамо за панданом романтичног мита схваћеног на Ружмонов начин у нашој романтичарској традицији, најпре га можемо наћи у наслеђу усмене књижевности, али исто тако и у националном историјском миту. Треба напоменути да и када је реч о нашим писцима сентиментално-грађанске епохе, мит о страсној љубави махом неће излазити изван граница оног идеала који проистиче из фолклора самог народа. И поред отворености сентименталиста и предромантичара за мистичан доживљај природе, или ка проширивању наглашене осећајности и на искуство оностраног (в. Јовићевић 2021: 100), што је у бити блиско

²⁸ У предговору („Предисловије“) аутобиографије *Живот и прикљученија*, Доситеј Обрадовић предлаже да се на народни језик преведу *Памела* Семјуела Ричардсона, Фенелонов *Телемах*, Мармонтелове приповетке и тим делима сличне књиге (Обрадовић 1997: 28).

²⁹ У монографији *Књижевност изван памћења*, Татјана Јовићевић (додуше у контексту пре свега лирике) разматра могућности да се трајање епохе српског романтизма не посматра у деретићевском кључу који је одређује искључиво као струју насталу на вуковским идејама. На тај начин се занемарује неколико деценија предвуковске сентименталистичко-грађанске књижевности писане на (славено)српском језику, те се потцртава парадигма о кашњењу српског романтизма за европским.

³⁰ Насупрот виђењу браће Шлегел који европску књижевност посматрају као целину, „Хердер је створио нову филозофију културе у којој је пошао од националних специфичности духовног стваралаштва. У језику, у народној поезији и у свим другим облицима културе он је видео пре свега манифестацију колективног, народног духа“ (Деретић 2007: 660).

Ружмоновом опису мита о романтичној љубави, теме које отварају питања од народног значаја, ипак односе превагу и у предвуковској епохи. Тиме се поново показује суштински континуитет српског романтизма и пре Вука и после њега.

Пример преко кога ћемо указати на механизам преношења обрасца романтичне љубави преко фолклорних прежитака, биће роман Милоша Лазаревића, *Племенита и силна љубав*, из 1831. године, који је жанровски ближи дужој приповеци³¹. То дело настаје како и Драгиша Живковић примећује (Живковић 2019: 523), на основу текста „Грађа за леп српски роман“ који Вук Караџић објављује у својој *Даници* за 1829. годину. У том тексту је реч о легенди из околине Космаја, о љубавном троуглу два младића и девојке. Да би се решило коме ће девојка припасти, она се пење на врх Космаја, док се момци тркају ко ће брже до ње доћи. Међутим обојица у тој трци умиру, а затим и девојка себи одузима живот. Намера са којом Лазаревић пише „роман“, а коју открива у предговору, јесте да покаже да је нетачан став учених Немаца да српски народ не зна за „племениту љубав ону искру небеску“. Дакле, на темељу народне легенде, иако уз видан утицај дидактичких пасажа, али и идиличних описа, идеја Лазаревићеве приповетке јесте да се романтичарска „небеска“ љубав, прикаже као иманентна српском народном бићу. Реч је о типском обрасцу ружмоновски схваћеног мита о романтичној љубави који гравитира тоталном жртвеном моделу, односно смрти без икаквог плотског додира, а налази се присутан у народној књижевности. Романтична љубав, као небески пол историјске ероприче, у народу би на тај начин постојала независно од средњовековних трубадура, дворске литературе и гностичких учења, већ би била природни, преко фолклорних умотворина сачуван израз важне културноисторијске традиције.

Ипак, у Лазаревићевој приповеци се ради о наративу базираном на народној легенди са елементима баладе, те је присутан облик одређене жртве повезане са плодовима који долазе тек „са оне стране“. Стога, реч је о само реторички романтичном, а заправо баладичном сижеу, чији је корен аграрни, и о чему сведочи типски завршетак приповетке где на месту смрти младих јунака ничу лековите биљке: пелен, жалфија, душица, стидак, смиље и босиље. Зато у приповести Милоша Лазаревића препознајемо ону врсту ероса коју смо назвали баладично-жртвени, медијални или скаларни ерос, односно љубав усмерена од прокреације ка романтичарском небеском полу. Тиме у још једном делу предромантичарске епохе, поново препознајемо особину да здружено преноси двојност еросових усмерења, односно „романтичарске“ са „реалистичким“ ерокарактеристикама. У том смислу ћемо навести и следећи податак.

Уз Лазаревићеву приповетку у истој књизи је штампан и додак насловљен као: „Одговор Друштва добродетељи и мудрости у Немачкој на питање Друштва вјере и хришћанства у Штокхолму од М. Л.“. Питање брака се ту посматра кроз призму користи за оба партнера и кроз васпитање деце, док о „небеској љубави“ схваћеној на романтичан начин нема ни помена. Чулна наслада се помиње као мање важан али релевантан вид брачног живота, а тема заљубљености се заобилази:

„Љубов је томе темељни чеп, склоност к физическом и тјелесном сједињењу, напон пола, страст која у нама ври намтити, јест магнет, који људе са најопштијим свију интереса – животом, једно с другим веже. Младић јако жели своју горећу страст у крилу девојачком разладити и утишати; а девојка у његовом наручију највеће весеље своје битности уживати. Зато се стара он за њено уживљење, зато се брине она за његову

³¹ У предговору књиге у којој је штампано Лазаревићево дело, сам аутор наводи да роман треба да опише живот кроз различита доба човека, што се у његовом роману не дешава, јунаци не дочекују старост, те самим тиме дато дело није прави роман, већ приповест која настаје на темељу сижеа из народне приповетке.

угодност: а старајући се за његову угодност даје она њему да има кад, лакше за њезину старати се, и тако брине се за себе, мислећи да се за њега стара“ (Лазаревић 1831: 86–87).

Са друге стране, када питање моралне љубави поставља у оквир „романа“, Лазаревић уводи класичне мотиве заљубљености: аморове стреле у срцу, љубав на први поглед, јунаке који се мењају и вену након пробуђене страсти, а о потомству и деци нема ни помена. Коначно, све те поменуте особености сентиментално-дидактичке епохе код нас, онда сагледавамо као заједнички фонд читавог низа еротолошких усмерења из којих ће се издвојити најпре струја која води романтичарској љубави, а затим у реализму, струја која се окреће брачно-прокреацијском ерополу.

Рекли смо да се осим на темељу фолклора, прве романтичарске приповетке базирају и на темама из националне историје, најчешће далеке, али и савремене, за шта је пример приповетка „Буњевка“ (1852) Богобоја Атанацковића. Ту поново налазимо мотив љубавног троугла (девојка Љуба, и младићи Милош и Јаков), сада смештен у време Мађарске револуције 1848. године. За разлику од баладичног усуда који долази главе јунацима у приповести „Племенита и силна љубав“, код Атанацковића се кобан исход везује за окупаторску мађарску војску од које страдају и Милош и Јаков, док Љуба остаје да тужи за обојицом. Притом, љубавни слој приповетке је подређен патриотском заносу. Јунаци су слике истог народа најпре разједињеног вером (Буњевка Љуба и православни Србин Милош), а затим и сукобима који би из тих подела могли произаћи (Љубин муж Јаков и онај коме се претходно обећала – Милош). Међутим, и Љуба и Милош, као и Јаков и Милош, вођени било љубављу било племенитошћу, све такве потенцијалне препреке успешно превазилазе, али их зато дочекује коб која се показује као несавладива. Љубав Буњевке и православца премошћује верски раскол, због љубави Јакова за Љубу, он ослобађа Милоша из мађарске тамнице, а љубав Јакова и Милоша за слободу свог народа доводи их у битку у којој заједно братски гину од мађарске војске код Сентомаша.

Потцртавање те две доминантне струје романтичарске инспирације, љубавне и родољубиве, налази свој парадигматски одјек у теми и наслову Атанацковићевог романа – *Два идола* (штампан у две свеске 1851. и 1852). Ту је реч о идолу „драге“ и идолу „отаџбине“, што ће остати доминантно обележје српског романтизма и након Вукове реформе. Наведени примери нам указују да основни елементи мита о романтичној љубави (било кроз усуд на плану појединаца, или кроз код народног страдања) налазе начин да се реализују код српских приповедача још од времена раног романтизма.

Међутим, мотиви везани за код баладичних и романтичарских љубави, а који се у базичном смислу односе на смрт младих љубавника, биће преношени и у реалистички стилски поступак, и то махом у приповетке засноване на већ постојећим народним легендама са том темом („Ашиков гроб“ (1891) Јанка Веселиновића), или у приповетке које подразумевају присуство „божје казне“ због греха (неслоге) предака („Комшије“ (1887) Илије Вукићевића). У оба случаја би за асимилацију романтичарског кода страдања љубавника у реалистички модел (или барем модел поетског реализма), важило да су куртоазна обележја минимализована, док је наглашена потенцијална обредно-религиозна улога жртве ради постизања слоге или ради кажњавања неправде.

Дакле, под утицајем народног фолклора романтичарски приповедни модел страсне љубави је у току читавог 19. века најчешће задржавао само реторику и формална обележја романтичних сижеа, а заправо је изнутра истрајавала матрица обредног модела. Ако посматрамо из угла културних позадина двају еросових струја, где се једна веже за принцип плодности, а друга за принцип обожења, видимо да се сличан процес дешавао и при уношењу хришћанског култа (који је по својствима соларан и аналоган романтичарском миту) у

обредно-календарску веру. Хришћанство у српском православљу задржава своју поруку, али бива уклопљено у задушничко-обредни круг годишњих празника и слава.

3.3. Еротолошки фолклорни код у текстовној подлози српског романтизма и реализма

Љубавна тематика приповетки српског романтизма и реализма, тражиће упућивање на фолклорни контекст настанка датих приповетки, великим делом и стога што су наши романтичарски и реалистички писци поникли у времену и култури која је још увек тесно скопчана уз обредно-календарски поглед на свет.³² Узимајући у обзир већ навођене чиниоце прећуткивања еросовог гласа – криптограмско писмо и потцењивање еротолошких тумачења од стране књижевних критичара дате епохе – наметала се алтернативна могућност говора о љубавном питању код наших приповедача друге половине 19. и прве деценије 20. века:

„Дијахронијски посматрано, у говор српске научне мисли о књижевности еротско улази преко друге дисциплине – етнологије – и то етапно. Први пробој је учињен у окриљу романтичарске поетике која је двоструко стимулисала афирмисање еротског: кроз израз индивидуалног (митизација фаталне жене и погубних страсти у писаној књижевности) и кроз етнологска проучавања у којима се усмена књижевност третира као грађа за проучавање живота народа“ (Вукићевић 2014а: 261–262).

Управо разумевањем етнологског материјала којим је приповедна грађа обухваћена нашим радом премрежена, настојали бисмо откривати принципе еросових дејстава. Ти принципи би потицали из митских подлога које опет директно произлазе из облика животног уређења традиционалне заједнице, а затим живо претрајавају и у ауторским текстовима епохе која је претходила модернизму. Када Зоја Карановић, говорећи о народној лирској поезији казује следеће:

„Ове песме, без обзира на то када су забележене, амалгамирале су различите, често веома архаичне митско-магијске представе, које рефлектују не само однос архајског човека према свету већ чине једну *космичку религију* у складу с којом је човек на просторима Балкана живео хиљадама година.“ (Карановић 2010а: 14)

– ми додајемо да се и преко ауторског текста који почива на блиским везама са традицијским култовима, када је реч о љубавном наративу, могу назрети разумевања ероса далеко старија од љубавних односа унутар уобичајено схваћене патријархално-хришћанске заједнице 19. века, било да писци пишу из директног искуства или само опонашајући оне који тим култовима припадају. Тај кратак и јединствен у историји прелазак између облика живота који су карактерисале породичне задруге и усмена (приповедна, ведска) култура, у доба у коме ће доминирати градови и институционализовано школско образовање, захваћен је епохом романтизма и реализма код нас. На тај начин се паралелно са испитивањем разлика у романтичарском и реалистичком приступу љубавној страсти, могу сагледавати и постепена удаљавања од фолклорне традиције, односно може се испитивати условљеност еросових

³² „Патријархални човек 19. века био је обавијен другачије замишљеном васељеном него ми данас – циклично смењивање годишњих доба, обреди који су се понављали и везивали за кључне догађаје, и сексуалном животу јунака давале су одређено значење. Контакт са природом, стално присуствовање сексуалном животу животиња – утицало је и на тип метафоричног говора и аналогije којима се сексуални чин између људи прикључивао свепрожимајућој еротској енергији у природи“ (Вукићевић 2017а: 102–103).

обличја (трансформације али и конзервације) друштвеним и духовним променама једног времена.

До сада смо истицали важност фолклора за обликовање љубавне подлоге у домаћој приповедној књижевности 19. века, а сада ћемо изближе указати на механизме тог деловања. Било да је реч о приповеткама српског романтизма или реализма, можемо рећи да се у оба случаја као подлога за формирање љубавног садржаја узимају обрасци усађени у фолклорном коду. Под појмом фолклорни кôд, подразумевамо „фолклорни претекст“ који „постаје извор различитих литерарних решења, реторских залиха које се могу у великој мери преозначити контекстом у који се смештају“ (Вукићевић 2006: 41). Уз то, под појмом фолклорни кôд подразумевамо и шири угао посматрања целокупног народног живота који је пре свега у дослуху са цикличним кретањима природе и обредима који та кретања прате. О вези ауторске књижевности српског реализма (и у ширем смислу књижевности друге половине 19. века) са фолклором, али пре свега кроз етнoлошку или реторичко-поетску призму, у нашој науци о књижевности је доста исцрпно писано (Душан Иванић, Драгана Вукићевић). Стога ћемо у раду пробати да реконструисемо другачији тип веза фолклорног и ауторског текста, који би се тицао пре свега еротског питања.

Када је реч о еротолошком фолклорном коду, у основи бисмо га могли означити као концепт *свете плодности* која је интегрисана у фолклорну грађу. Под тим појмом би се подразумевале како сакрално-небеска тако прокреативна страна рађања, односно стваралаштва у ширем смислу – при чему су обе стране једнако важне за очување једне заједнице, њеног духа и њеног опстанка. Романтизам, односно љубавни заплети у њему, подразумевали би одсуство плотског додира, посебно у званичним оквирима брака до кога романтични љубавници најчешће и не доспевају. Стога ће за фолклорну основу еротолошког кода у романтизму, бити могуће узети оне категорије фолклорног кôда које се односе на славне догађаје у историјском предању или на народни морал. Тиме би се активирали слојеви епског, узвишеног или трагичног (односно онај фолклорни подтекст који долази од мотива пониклих из свештеничке или ратничке традиције). Са друге стране, у реалистичким љубавним наративима еротолошки фолклорни код би се махом односио на конкретне радње прописане обредно-прокреативном праксом народне заједнице.

Кроз наведену поделу бисмо пратили жанровско прекодирање образаца и мотива из усмене традиције и у ширем смислу поетизацију обредног погледа на свет човека традиционалне заједнице. Љубавно у романтичарским приповеткама, зависило би од фолклорног наслеђа везаног за фазу друштвеног развоја у којој се зачиње мит о еросу који залази у сферу „небеског“, надилазећи оквир цикличног у обредном кругу. Насупрот томе, у реалистичким приповеткама љубавни заплети би почивали на еросу кога традиционална заједница слави кроз прославу обреда свадбе и продужетка лозе.

4. Опробавање теоријске поставке преко парадигматичних примера еронаратива

Извели смо генетске линије два основна вида историјско-митолошке приче о еросу и издвојили посебну прелазну категорију између тих двају поларитета. Да бисмо дошли до интерпретације наше примарне грађе у контексту рашчитавања датог, имплицитно присутног еротолошког наратива, издвојили смо три могућа начина преношења архетипско-типолошких, али и интертекстуалних карактеристика три врсте ероса у текст приповедака српског романтизма и реализма: мит о љубави-страсти сачуван у остацима кутроазне реторике, предромантичарску епоху и фонд народне књижевности.

Сада ћемо најпре на примерима три изабране приповетке указати на начин препознавања парадигматичних облика ероса: прокреацијског, романтичарског и медијалног. Након тога, приказаћемо примере приповетки у којима се преко негативних јунака у оквиру еронаратива окренутог небеском и у оквиру еронаратива окренутог циклично-рађајућем, и поред инсистирања таквих јунака на поништавању позитивне матрице припадајуће им култне подлоге, дата подлога свеједно потврђује и то изнова у парадигматском облику.

4.1. Три приповетке, три еронаратива

У другој половини 19. века код нас, романтизам ће преко прелазних међуформи бити замењен реализмом, те се сличан процес може пратити и на жанру приповетке. Међутим, пратећи хронологију унутар историјских настајања ероприче, за потребе истицања парадигматичних примера љубавних наратива, ми ћемо изокренути стилско-формацијску хронологију, те ћемо правац излагања усмерити од реализма и прокреацијске приче до романтизма и ероса окренутог небеским трансформацијама.

Приповетка Јанка Веселиновића „Сеја“ (1890), послужиће нам за приказ прокреацијске еротолошке потке везане уз култ чувања и продужења лозе домаћина куће, односно за култ цикличне обновљивости света кроз умирање старог и рађање новог. Главна јунакиња Бојана, након смрти брата и његове жене, остаје сама са троје братове деце. Иако је у том тренутку била млада и налазила се пред сопственим венчањем, она се одриче личне среће да би одгајила братову децу и сачувала породично огњиште: „Сеја ће ти кућу одржати; / Сеја ће ти свећу сачувати!“ (Веселиновић 2 б.г.: 34)

На тај начин, Бојана на себе преузима архетипску улогу богиње Весте, односно свештеничку улогу Весталке, чуварке домаћег огњишта, жене која жртвује сопствени ерос да би сублимацијом нагона бдила над кућним огњем као симболичком заменом за живот лозе у времену.³³ У основи те традиције сагледавамо прастари мит о еросу (јару, жару) као семену мушког прапретка изобличеном у огњишној ватри, то јест мит о старању да се преткова (домаћинова) лоза продужи.

³³ Тај задатак је у Риму имала богиња Веста, чуварка државног огњишта која одржава вечиту ватру у њему, док је у Грчкој ту улогу вршила богиња (Х)Естија (Εστία) чије централно огњиште је било у Делфима (Срејовић, Цермановић 1987: 87, 478). Жена, односно непалатално *гена*, као и богиња Веста, јесте она која се стара о живој ватри (Тројановић 2 2008: 89) дома односно огњишта (*оган*), упућена је у знање (*знање*) о огњу, о одржавању ватре, односно о одржавању живота породице преко разгоревања полног (на)гона код мушкарца. Али такође, за разлику од не-весте која се обредом свадбе уводи у полни живот, Веста остаје увек девствена и невина богиња.

Отуд се као посебно важна „огњишна“ дужност жене истиче рађање мушког детета. Читав низ обреда се изводи са циљем да се обезбеди мушко дете (Ђорђевић 2002: 282–286). Мушко дете означава „продужење лозе“ и обезбеђује да се „огњиште не угаси“, „свећа не утрне“ и да се „семе не затре“. У том систему односа, жена као Веста односно грчка Естија³⁴, константно одржава ватру (в. Гревс 2003: 20), уз обичај обнављања нове ватре једном годишње на државном Вестином светилишту у Риму (Срејовић, Цермановић 1987: 87), баш као што се у нашим крајевима вршило годишње вађење живе ватре. Тиме се и сила ероса и плодности, која је у директној вези са кућним огњиштем, непрекидно оснаживала, из циклуса у циклус.

Када из угла такве традиције сагледавамо Бојанин лик у Веселиновићевој приповеди, можемо јасније да разумемо најпре њену жртву да суспрегне сопствену сексуалност. Приповедач, сав уплахирен, бојажљиво и са много прекида описује Бојанин еротски сан:

„Срамота је и причати шта је сањала. Као дошао јој на сан Крстивој Иванов, а она је с њим стајала, пре Симине смрти, и хтела да пође за њега. Елем, он дошао, па је загрио и поче да је љуби. Буди Бог с нама, као на јави! И онда као поче је миловати. И – буди Бог с нама – поче као и она њега... И обузе је некаква – простићете – ватра³⁵ и... и... већ... свашта...“ (Веселиновић 2 б.г.: 40).

Након тог сна Бојани заиста долази наречени Крстивој, али она одбија да пође за њега, и поред тога што он тврди да ће се бринути и за кућу и за децу њеног брата. Заклетва брату да ће она сама то чинити, зауставља сваки покушај премишљања о сопственом животу – њена животна улога је већ зацртана.

Посебно је занимљив начин представе Бога у доживљају јунака, где је слика Бога блиско повезана са умрлим братом односно оцем. После поменутог састанка са Крстивојем и Бојаниних молитви Богу, њој се у сну јавља брат који јој се захваљује што брине о његовој деци и зазива Бога да јој за ту муку плати. Такође, када деца испитују Бојану о своме оцу, Бојана им објашњава да су Бог и њен брат на истом месту, да би децу затим занимало да ли и на том божјем свету постоји *кућа* где би њихов отац сада живео (в. Веселиновић 2 б.г.: 39). Ту се даљи разговор прекида, али ипак добијамо обрис исконских представа о вези претка, куће и идеје божанског, утканих у приповетку о јунакињи која самопрегорно чува живот кућног огњишта.

У духу датог мита о еросу као прокреацијском огњишном семену које се преноси из циклуса у циклус, разумевамо и Бојанину везаност за братовог сина Богоја на коме остаје кућа (док се женидба и удаја друго двоје деце само успутно помиње), као и бригу за Богојевог сина Милоја, са чијим симболичним чином стасавана (облачење првог мушког одела, које му она и кроји) Бојана испуњава своју заклетву брату, и умире. Испратила је Богојеву женидбу и дочекала Милојеву зрелост, два читава циклуса плодности су завршена, те се Бојанина весталска дужност гаси.

На примеру приповетке „Горде, или како Црногорка љуби“ (1877) Стјепана Митрова Љубише, указаћемо на прелазни облик еронаратива, на коме ћемо пратити типичне елементе кретања од прокреацијске матрице ка потпуном небеском, романтичарском еросу. Као суштинско својство прелазног односно медијалног ероса, издвојили смо то да он најчешће

³⁴ Видети расправу о имену ове богиње у Платоновом *Кратилу* (401 б, ц, д). Њено име се изводи из јестаства, бити света, односно оног што (ј)есте.

³⁵ У контексту нашег тумачења о (огњишној) ватри као симболичкој замени за прокреацијски ерос и затим у контексту тумачења Бојане као архетипске чуварке дате ватре, наведено поређење у цитату само потцртава назначени образац. Каснијим обуздавањем сопствене унутарње „ватре“, сублимацијом те силе, она ће учинити да се осигура жива кућна ватра односно опстанак братове лозе.

потиче од баладично-жртвеног пола прокреацијске матрице (жртве семена ради плодности у наредном циклусу). Дакле жртва, кроз еронаратив уобличена преко смрти љубавника, постоји, али је наративна стратегија приказује као залог страдања ради нечег другог, а пре свега значајног и корисног за заједницу или читав народ.

Главни јунаци Љубишине приповетке, шеснаестогодишња девојка Горде и млади пешадијски поручник Шенпflug, срећу се када поручник са још једним царевим војником и архимандритом, долази на имање Гординог оца Спасоја где проводе пар дана у разгледању околине између разних војних задатака. У том тренутку сама Црна Гора се налази између низа сплетки околних сила: Аустријске монархије, Турске, Русије, а поменута дружина која долази Спасоју, управо учествује у посредничким задацима између различитих владара. Пре одласка Спасојевих гостију на један од таквих задатака, Шенпflug успева да Горде учини својом вереницом. Иако због строгости држања црногорских жена, а посебно девојака, он са њом није ни реч проговорио, осећао ју је као део сопствене душе („чини ми се да је она нешто моје без чега немам покоја ни живљења, друга моја половина у коју ми треба прелити душу из ове што јој је отежала и обужила“ (Митров Љубиша 1 б.г.: 400)). То осећање незамењивости вољеног субјекта, улази и у код романтичарске љубави, али га у оквиру баладичне ерожанровске подлоге, посматрамо као стање унутарње повезаности у смрти, где уколико једно од вољених умре, и друго се не може смирити док се са умрлим у смрти не састане. Док је циљ умирања љубавника у романтичарском обрасцу – избављење од земаљског, у баладичном ће бити реч о заједничком умирању ради појачавања плодности (или другог вида неке земаљске добробити: помирења завађених, залога ослобођења народа и слично) у наредном циклусу. Налик погледу на свет људи у заједници која зависи од плодности земље, где је од спајања семена са хтонском плодношћу земљане богиње Мајке, зависио нови циклус плодности, тако из заједничке смрти баладичних љубавника, над заједничким гробом изниче цвеће као метаморфозирани вид живота у неком новом циклусу рађања.

Пратећи такав, сада већ очекиван образац, наилазимо најпре на Шенпflugову смрт. У повратку са војног задатка, на језеру код Спасојеве куће, турска чета успева да направи покољ у коме гину и Шенпflug и Спасојев син и унук, док се једино Спасоје спасава. Али како само тело младог пуковника не успевају да нађу, Горде и њена верна другарица Зорка саме у сред ноћи одлазе на језеро и тамо налазе Шенпflugово тело. Пред зору, у тешкој борби да са мртвим вереником исплива на обалу, и Горде се угуши од ужета којим је вереника вукла. Уже, као материјализован симбол невидљиве везе између двоје младих, везује их затим и у заједничком гробу у који бивају сахрањени.

Оно што је за приказ парадигматичности еронаратива баладичне приповетке карактеристично, односно изостајања тоталне смрти, тоталног сагоревања материјалног и земног, јесте начин на који Спасоје тумачи смрт ћерке и њеног вереника: „– Нека се врши бојја! Да је мој ископ прост и благословен, ако се над овим безазленим трупљем оснује вјечита слобода моје отаџбине и цијела кршћанства на истоку!“ Дакле, смрт младог невиног пара, протумачена је у кључу жртвеног обреда, зарад некакве божанске награде на земљи.

Као потврда те баладично-жртвене подлоге, еронаратив даље захтева потврду да та смрт није она небеска узносећа која на земљу заборавља и материју пориче, већ да је реч о жртвеном залогу ради благостања у наредним циклусима. Двоје јунака којима су наденута имена са знамењем позитивних светлих околности, Спасоје који се једини спасао од турске чете, и Зорка која је у зору угледала утопљенике увезане ужем (али и допринела да до идеје о тражењу пуковника дође, а самим тиме и испуњења услова за заједничку жртвену смрт која се тумачи као залог народног ослобођења), постају једно другом отац и ћерка. Такав однос одступа од прокреацијске матрице коју смо објашњавали у претходној приповеци. Спасојеви наследници не преживљавају, али пошто се фокус у еронаративу који се усмерава ка романтичарском полу, помера ка животу у апстрактнијем смислу, односно животу у својим бесконачним метаморфозама, па и ка идеалима као што је национална слобода – јунаци ипак

остају до краја окренути витализму. Спасоје Зорки налази мужа Црногорца, а Зорка се приказује као брижна неговатељица у цвеће преображених упокојених љубавника. Она је „помњиво њивила ружу и љубицу око гроба несретнијех заручника, и чувала да их звијере не откопа и кости им не разнесе“ (Митров Љубиша 1 б.г.: 419).

Како се еронаратив обликује у модел тоталне сагоревајуће смрти иза које се живот у својим материјалним облицима више не разазнаје, сагледаћемо на примеру приповетке Јована Јовановића Змаја „Славујев до“ (1858). Рекли смо да је култна подлога из које се образац романтичне љубави развија, настала у периоду кастинске сегрегације и да је везана за култ ратничке и свештеничко-владарске касте. Суштина таквих култова (будући да их славе касте чији опстанак не зависи директно од плодности земље) редовно потпуно негира поставке прокреацијског култа. На тај начин, ако бисмо бит ероса који слави рађање, описали кроз слику продужетка лозе и огњишног жара кроз време, онда би романтичарски ерос захтевао потпуно гашење лозе и опустошење дома.

Јунак Змајеве приповетке „Славујев до“, Ђорђе Жеравић, носи име којим је двоструко апострофирана сила јара, жара, ероса. Међутим, он је истовремено најбогатији и притом последњи племић своје лозе, и коначно он је прототип романтичног јунака. Романтични јунак захтева искакање из устаљеног општенородног кода, зато Ђорђе није обичан племић, он је отуђени занесењак, који уместо о лову и рату, брине о славујима са којима се потпуно поистовећује. Еронаратив романтичарске љубави тражи мотиве који призивају преображење, трансформацију иза које не би било могуће вратити се на земаљски свет. Зато Ђорђе најпре сања да и сам постаје славуј, да би се на крају у стању лудила заиста са славујем и изједначио. Топографија Ђорђевог света, начињена је према пејзажу који смо помињали у контексту приче о металнодопским градинама, односно узвишењима која су поред одбрамбене функције, истовремено имала и улогу у формирању култова о небеским, на узвишења подигнутим божанствима. Тако Ђорђе време проводи у „високој белој кули“ додатно издигнутој на брежуљку, у којој је направио дом својим славујима. Населивши кулу птицама, Ђорђе свој дом претвара у простор који поприма митске обриси „небеске куле“.

Тај Ђорђе Жеравић, последњи племић на властелинском имању у селу Липово, заљубљен је у Јелку која га наизглед не примећује. Након што Ђорђе нађе начин да се насамо састане са Јелком, дознаће да и она њега једнако љуби, али ју је њен деда заклео да према Ђорђу такве мисли не сме имати. Ђорђе тој клетви не придаје значај, јер се Јелкиним љубавним признањем већ нашао у рају. Он прстенује Јелку и обећава јој да ће је наредног дана од деде запросити, како би отклонио могуће дедине страхове по питању Ђорђеове верности. Но, како се испоставља да се иза дедине клетве крила тајна да је Ђорђев и Јелкин отац исти човек, Јелка то сазнање не може да преживи, и она умире („– Куку мене, – викне Јелка – куку мене, деда, ја сам већ његова! (курзив Ј. Ј.) – Дакле, мени живота нема!“ (Јовановић 1975: 51)). Било да се мисли на то што је њена љубав већ поклоњена Ђорђу, било да се мисли и на можда већ почињен телесни „грех“³⁶, Јелку истина о преступу родоскрвнућа заувек удаљава од среће у земаљском свету. Са друге стране, Ђорђе ће ту немогућност да пролазно биће константно живи небеске рајске осећаје које страсна романтична љубав изазива, наслутити и пре него што сазна за Јелкину смрт:

³⁶ „Двоје верених грлише се, љубише се.

Усна је на усни дрхтала.

Не имадоше речи.

Уздисаји чести, кратки, отимаху се из ватрених груди.

Једно су мислили, заједно уживали, заједно су заборавили да још венчани нису“ (Јовановић 1975: 50).

„Кад је стигао пред Јелкину кућу, застиде се; хитро га нека тајна мисао прође: 'Може л' то бити истина да ћу ја тако срећан бити? Боже, може л' то бити!'

Добро се слутило Ђорђу. Такве среће на земљи нема каква би његова била“ (Јовановић 1975: 51).

Дакле, романтичарски јунак непогрешиво осећа да земни оквири живота нису подесни да се страст небеске митске подлоге у њима оствари. Након суочавања са Јелкином смрћу, Ђорђе, као именом и презименом двоструко апострофирана сила ватре, али и као романтичарски јунак и у том контексту племић и „последњи од племена Жеравића“, доживеће и двоструку трансформацију – најпре полудети, а затим се на тој основи „претворити у славуја“ („Ко каже да је Ђорђе луд? Ђорђе је славуја“ (Јовановић 1975: 52)). Романтична страст тражи метаморфозу и уподобљење узвишеном и небеском, ватра која гони романтичарског јунака није огњишна, већ ватра велике борбе (ратне или душевне) из које ће сам јунак изаћи преображен, новорођен у свету вечнога. У мотивском склопу Змајевог приповетке, та тежња се манифестовала преко Ђорђеве љубави за славује настањене у башти на врху куле. Из тог „чардака ни на небу ни на земљи“, у жару лудила због Јелкине смрти, Ђорђе након Јелкине сахране разбија прозор на кули и заједно са славујима *излеће* и тако „одлеће у смрт, у мир“. „– Добро је, добро је! – Сан се мој догодио. Љуба се моја славујем створила да се слађе љубити можемо. Сад ћу се и ја славујем створити – добро је, хвала ти, Јелка!“ (Јовановић 1975: 52). Тек када је трансформација завршена (*претварање* у славуја посредством умереног стања свести), Ђорђе је поново у стању рајске среће, он већ наслућује и сопствену смрт (пославујени Ђорђе у лудилу ће скочити са прозора високе куле), јер се само у тим околностима романтичарски јунаци „љубити могу“.

За разлику од обрасца медијалног баладичног ероса, изостаје мотив сахрањивања љубавника у истом гробу одакле би затим ницало биље одговарајуће симболике. Уместо тога, иза смрти љубавника у Змајевој приповеци остаје сећање на кобни догађај (одређени облик славе и помена у романтичном кључу), сачувано у топониму „Славујев до“ – те кад год би неко том долином пролазио, каже се да би након тога „имао шта љуби дома приповедати“.

И коначно, у „Славујевом долу“ налазимо и специфичан двоструки спој љубави: романтичарске и братско-сестринске, што би у контексту инсистирања да смрт романтичарских љубавника буде таква да за собом не остави никакав залог обнове материјалног живота (да би пресељење у свет апсолутне смрти – вечности, било потпуно), било занимљиво због чињенице што смрћу Јелке и Ђорђа, читава лоза нестаје. Романтичарско еротско је на тај начин издејствовало да се линија прокреацијске матрице – *жара* племићке лозе, и поред несагледивог материјалног богатства (и упркос њему), угаси на земљи а распламса небеским („славујским“) љубавним пламеном.

Након анализе три различита стадијума ероприче на три издвојена приповедна примера, приложићемо и табеларни приказ где су шематски обједињене три кључне већ помињане културолошке фазе, битно одређујуће за стварање историјског еронаратива од прокреације преко медијалног ероса до романтичарске љубави. У табели се налазе и парадигматични примери приповетки које ћемо тек обрађивати у наредним поглављима рада, а које илуструју еросојства и рефлексе одговарајућих историјско-културних позадина.

Табела 1: Шематски приказ историјско-типолошког наратива о љубавној страсти

Култно-митолошке фазе	Опис ероса	Парадигматски рефлексии мотиви у приповеткама
<p>Култ предака и огњишта</p> <hr/> <p>Годишњи календар и култ Мајке Земље</p>	<p>Прокреација:</p> <p>-продужење лозе (ерос као одржавање огњишног пламена)</p> <p>-циклични рађајући ерос у животном колу и годишњем циклусу празника</p>	<p>-рођење или смрт потомства („После кише сунце“; „Робијашица“)</p> <p>-свадба као извршен/неизвршен обред преласка („Девојче“; „Страшна ноћ“)</p> <p>-годишњи празници као рефлексии силе страсти у јунацима („Матере“; „На мртвој стражи“)</p>
<p>Култ Небеске богиње</p> <hr/> <p>Култ Небеског бога</p>	<p>Медијација/скалирање:</p> <p>-настанак из жртвеног (баладичног) пола обреда и зачетка свести о супстанцијалној метаморфози материје</p> <p>-са класном стратификацијом друштва и појавом рата прокреацијски ерос и ерос обожења се сукобљавају и преплићу</p>	<p>-из ерожанра народне баладе израста баладична приповетка и проторомантични љубавни наратив („Минехаха“)</p> <p>-слика класно издвојених породица и страдања њихове заљубљене деце, кроз митску причу о борби небеског и хтонског култа („Ашиков гроб“)</p> <p>-тема љубави и савременог, не више небеског рата („Жртва за жртву“, „Рускиња“)</p>
<p>Култ обоженог хероја/подвижника</p>	<p>Апстиненција:</p> <p>-љубавници/ратници сагоревају у својој страсти/борби да би љубав/славу уживали у вечном небеском животу</p> <p>-апстиненција и сублимација страсти</p>	<p>-литераризовани косовски јунаци Милан Топлица и Косовка Девојка љубав остварују након узношења у царство небеско („Чедо вилино“)</p> <p>-јунак се не реализује кроз љубавни живот, страст претвара у херојски подвиг и жртву („Немиран дух“)</p>

4.2. Негативни примери који потврђују правило

После сажетог приказа трију основних видова ероприче (еротолошког архенаратива) на примерима из наше примарне грађе, сада ћемо истражити шта се дешава када у оквиру одређене еронаративне подлоге јунаци приповедака почну да се опиру еротолошко-митско-култној поставци којој припадају. У контексту прокреацијске матрице, реч би била о јунацима који не поштују одговарајуће правилности обредног живота традиционалне патријархалне заједнице (правила свадбеног ритуала, очекивана улога мушкарца и улога жене). А када је реч о романтичарском ерополу, негативни јунак би био онај који изневерава позитивну епску матрицу и понашање узвишених епских јунака. Дакле, такви јунаци би и даље функционисали у оквиру својих нивоа ероприче, али на начин да је негирају у њеним суштинским одређењима.

Било да се ради о љубавним заплетима у реалистичким приповеткама (онима које махом почивају на прокреацијској ероматрици), или у романтичарским (онима које усвајају небеско-апстиненцијски односно ерос обожења), оно што се јавља као заједнички садржалац одступања од датог ерокôда у оба случаја, јесте маркирање преступника као носиоца демонске, односно *нечисте* природе. Заједничко за грађу обухваћену нашим радом је то да она почива на дубоким везама са народном књижевношћу и са целином народног обредног живота како на нивоу слављења циклуса плодности тако и на нивоу херојско-косовске матрице. Стога, када позитивни еротолошки код једне или друге обредне равни буде изневерен, јунаци који тај преступ чине бивају посматрани као носиоци претеће нечисте силе која може бити погубна за заједницу.³⁷ Уз то се такође подразумева и сиже несрећног љубавног заплета, барем све док се преступи одговарајућег обредног нивоа не исправе и не врате у примарно стање.

За потребе приказа парадигматичних примера унутар наше еротолошке поставке, истаћи ћемо како се механизам архетипске ероприче понаша када се изневерава епски подтекст и романтичарски еропол, као и шта се дешава када јунак одступи од колективног прокреацијског љубавног модела. Односно, у зависности од одступања од позитивног љубавно-етнолошког кода, посматраћемо како се јунацима (јунакињама) приписују разорне карактеристике које их доводе у везу са натприродним. Траг тако настале „нечисте силе“ сагледавамо на примеру приповетке „Неверна Тијана“ (1862) Ђуре Јакшића, и у приповеткама „Стари врускавац“ (1899) и „Ђавоља посла“ (1899) Светолика Ранковића.

4.2.1. „Одступање“ од епске матрице

У раду Драгане Вукићевић, „Једна могућа паралела – *Неверна Тијана* Ђуре Јакшића и *Косовка Дјевојка*“, износи се низ сличности којима су две јунакиње спојене: екфрастични стил песме и приповетке³⁸, затим „исто време, исти простор и исти догађај“ (Вукићевић 2020а: 261), вереник истог имена (Милан Тијанин, односно Милан Топлица), заједничка категорија „протежности“ (митске ванвременске окамењености) и танатичке карактеристике обеју

³⁷ Користећи се логиком раздвајања оностраног и ононостраног (демонског) света кроз систем мишљења помоћу бинарних опозиција, Љубинко Раденковић особине нечистог одређује као оно што не припада оквиру домаћег и питомог, ограђеног простора. Стога се за свет ононостраног вежу одреднице: гора, море, немост, неодевеност – дакле оно што излази изван оквира уобичајеног или познатог (Раденковић 1996). Пренето у језик фолклорног кода, све оно што није подржано устројеним обрасцем заједнице, што не припада култивисаном домаћем простору, спадаће у сферу дивљег и опасног по исту ту заједницу.

³⁸ Праве екфразе у „Неверној Тијани“ нема, већ је реч о екфрастичном стилу Јакшићевог приповедања, о визуелном мишљењу и о приповедању као сликању: „Сходно поетичкој закономерности и „Неверна Тијана“ се у великој мери концептуализује као слика, као симболички „ликовни“ корелат „Косовке Дјевојке“ откривајући истовремено и изразити визибилни потенцијал епсконаративног предлошка и Јакшићеву визуелну маштовитост“ (Вукићевић 2020а: 260).

јунакиња. Осим наведених паралела, постоје и паралеле које се успостављају принципом „претурбације епског наратива“ (Вукићевић 2020а: 269), тако да се очекивања повезана са матрицом епске песме изневеравају у новим околностима, а јунакиње постају „инверзивни пандан“ једна другој. Поред спољашњих сликовних контраста беле боје Косовке Девојке и црнила у опису Тијане, инверзивност се најпре огледа у верности и крајњој оданости Косовке Девојке колективном миту, док је Тијана верна избору сопственог срца. Тијанин избор аутоматски изневерава колективну матрицу јер је лично и индивидуално стављено испред општег. Оно што је нама интересантно јесте то да је идеја Тијанине невере и издаје, поред поређења по супротности са познатом епском јунакињом, заснована на мотиву љубавне страсти.³⁹

„У традиционалној култури прељуба је грех који се још више осуђује уколико је љубавник друге вере, зато што издаја осим личног добија и колективно значење“ (Ајдачић 2013: 38). Препуштајући се страсти са Турчином који је симбол уништења како Тијанине породице тако и разлог гашења младалачке заљубљености за Милана, Тијана показује да поред опијености танатосом и љубавна страст једнако учествује у нагонској шеми њеног лика. Таква страст је у стању да надиђе најблискије породичне и најузвишеније патриотске везе и законе. Изнова се понавља образац романтичарског јунака који иступа изван начела социјалне средине и покретан либидом љубавних страсти, обавезно завршава у сфери оностраног.

„Лик Косовке девојке само на први поглед је романтично-реалистичан, у својој основи он је дубоко мистичан“ (Лома 2002: 143). Косовка Девојка представља јунака-медијатора кроз довођење у везу са нордијским валкирама, онима које одабирају пале ратнике достојне загробног живота у Валхали (Лома 2002: 143). Самим тиме она делује као спона света оностраног и оностраног, односно представља одређену, ма колико мистичну, ипак потребну улогу у народној слици света. Тек довођењем у везу Неверне Тијане са Косовком Девојком коју схватамо у своје митолошко-епском потенцијалу, у Јакшићевој приповеци се јасно указује црно-бели поступак романтичарског грађења јунака. Наиме, Неверна Тијана сведочи чисту негацију како поретка светог косовског мита, тако и поретка живота у најширем смислу. Косовски мит самим својим небеским опредељењем већ не припада свету искључиво обредно прокреативне традиције, и стога и служи као подлога романтичарима у грађењу љубавних заплета, али Неверна Тијана успева да искорачи из сижеа диктираног како епском тако романтичарском сликом света. Поред изневеравања прокреативног модела (што потпада под опште место романтизма), оно што Тијану чини изузетном јунакињом је слобода престапа метафизичког (косовског) модела. На тај начин љубавна страст Јакшићеве јунакиње не налази ослонац у било каквој позитивној есхатологији каква је често нужно присутна у моделу љубави романтичарских јунака (бранилаца части, народа, вере). Зато Тијана од почетка припада свету хтонског, испражњеног од трансценденције, свету чисте смрти. Посебно су упечатљиве завршне сцене у приповеци где Тијана дванаест дана непрекидно гледа одрубљену Миланову главу при чему се истиче мотив фасцинираности смрћу. Смрт из њене перспективе је „лепи сан“, а отров који јој стара Магда доноси је „мед чија свака кап векове заслађује“.

³⁹ Та усамљеност и индивидуалност Тијаниног лика се могу приписати и фону романтичарског слоја приповетке, те би се и са те стране могло очекивати потирање колективно кодираних епских матрица, управо услед, споља гледано, антиколективног усмерења у моделу романтичарске љубави. Како смо већ истицали, романтичарска љубав никада не подржава обредно-прокреативни принцип и живот у „овде и сада“, већ опијене љубавнике води смрти и другим облицима деструкције. То што се иза таквог модела скрива сакрални ниво обреда у соларно-ратничком култу везан уз жртву и посвећење у загробном животу, мање је очигледно и видљиво, посебно јер се трагично и узвишено у романтичарским приповеткама Ђуре Јакшића најчешће замењује мелодрамским (в. Вукићевић 2015а: 647–658).

Дакле, оно што Неверну Тијану још на почетку приповетке обележава као „анђела смрти“, односно што открива демонски квалитет њеног лика, јесте немогућност да буде смештена у обредно-колективни модел, не само на начин формирања породице, већ ни на начин жртве ради некаквог узвишенијег циља (што је такође део обреда, али оног који познаје удаљавање од земаљског и отварање ка небеском култу). Уместо тога, Тијана се одриче начела епских вредности и морала, али исто тако Тијана одступа и од кода романтичарске љубави у Ружмоновом кључу: „Треба разумети да се куртоазни љубавници растају на земљи само захваљујући мистичној љубави која их сједињује са божанством“ (Ружмон 2011: 257). Смрт Неверне Тијане остаје лишена идеје сусрета како са трансцедентним („васкрсавајућим“), тако и са мушкарцем који је био предмет њене земаљске страсти и залог страшне издаје рода. Сулејман-бег не умире заједно са Тијаном, омер-меримовски баладични модел изостаје, исто као што не можемо говорити ни о небеској парадигми романтичарске љубавне страсти. Преступ који Јакшићева јунакиња чини, не дозвољава јој интеграцију нити у један ниво позитивног етнолошког кода. Невера измешта Тијану изван појаса граничног и дозвољеног унутар дате заједнице, одређујући је кроз карактер нечисте силе.

Па ипак, читајући „Неверну Тијану“ у инверзивном компаративном контексту са „Косовком Дјевојком“ сагледаном као епска песма која носи у литератури често истицан баладичан потенцијал (в. Вукићевић 2020а: 263–265), поново можемо говорити о утицају баладичне подлоге на романтичарски љубавни заплет. Баладични јунак – заправо носилац бремена жртве унутар некадашњег колектива, у датом случају природно кореспондира са улогом оне која је обележена као издајца дубоко укорењених начела једне заједнице. Иако је у приповеци Тијана означена као „неверна“, њен карактер заправо припада „архаичном митско-магијском погледу на свет, у коме жена-неверница, поред људских црта, поседује и својства одуховљених сила природе или нечистих сила“ (Ајдацић 2013:19). Таква жена-полумитско биће би била одређена паганским категоријама које не укључују појмове веран и неверан, јер социјално-морална правила људске заједнице и брачног живота још нису позната (Ајдацић 2013:19). Тако долазимо до најстаријег подтекста приче о Неверној Тијани као јунакињи изузетне некултивисане страсти, чија се архајска природа самим тиме налази у сукобу са кодовима конкретне култивисане средине, те услед тога неминовно повлачи несрећни ланац догађаја.

Коначно, када сагледамо све наведене карактеристике Јакшићеве јунакиње: опијеност смрћу, неконтролисана љубавна страст, довођење у везу са Косовком Дјевојком као небеско-медијаторском епском јунакињом коју смо претходно доводили у везу са Небеском богињом, намеће нам се једна додатна паралела. У митолошко-компаративном контексту, лик Неверне Тијане би се најпре могао упоредити са народном представом „Проклете Јерине“, негативно маркиране, често изразито похотне, самосвојне жене-владарке, чије митско порекло смо ишчитали из култа богиње Мајке која се успиње на небо и везали за историјски тренутак појаве религијских схватања која се одвајају од обредно-цикличних. На тај начин би се још једном подвукла линија романтичарских јунакиња са митолошком позадином која тражи негирање претходног култног устројства, да би се потврдило сопствено. Међутим, како се у Тијанином случају, степен негације изнова апсолутизује, те њен лик не пружа одговарајућу могућност ни за апологију прокреацијског модела ни за паралелу са соларним небеским јунацима, потребно је да укажемо на посебну нијансу унутар еволуције Јерининог лика у народном предању, која би додатно кореспондирала са ликом Неверне Тијане.

Наиме, у низу предања о Јерини, она се приказује као женска владарска фигура изражене еротске димензије и везана за градитељску функцију (в. Пандуревић 2012), али без атрибута „проклета“. Исто тако се у низу већ помињаних песама о уздицању из кола на гору, она неутрално назива „Ерина девојка“ (в. Моллов 2021: <https://liternet.bg/folklor/motivi-3/zmey-vidiga-moma/vlahi1.htm>), на сличан начин као што и косовска јунакиња носи име Косовка

Девојка. Тек од једног момента⁴⁰ од Ерине девојке настаје *Проклета* Јерина. Управо на начин аналоган том преображају, сагледавамо и лик Јакшићеве јунакиње, која се од Косовке Девојке претвара у *Неверну* Тијану. Дакле, у контексту разумевања улоге еронаратива из кога настаје романтичарска љубавна подлога Јакшићеве приповетке, односно чак и у случају који негира све елементе позитивне епске матрице (преко које се романтичарски пол ероприче изражава), унутар фонда усмене предаје одговарајућег небеско-култног усмерења, ипак се чува потенцијални одговор и за таква, наизглед потпуно инверзивна решења.

4.2.2. Покушај измене традиционалних брачних улога

За разлику од оног дела фолклорне матрице који ће служити за обликовање романтичарских љубавних наратива, а који се односи на некакву изузетност јунака и простор одређеног идеала (патриотског, оностраног, етичког), у грађењу реалистичких љубавних сижеа учествује различит фонд фолклорне традиције. Ако бисмо уопште могли говорити о појму *идеалног* у домену еротског у српском реализму, ту позицију би заузео идеал брачне заједнице, односно породице. Самим тиме када говоримо о идеји престапа којим би се нарушио прокреацијски еротолошки код у реализму, она би се најпре односила на ремећење прописаног свадбеног обреда (и затим одговарајућих брачних улога) као иницијацијске лествице којом се унутар заједнице означава граница полне зрелости.

„Стари врускавац“ (1899) Светолика Ранковића можемо посматрати као приповетку која тематизује ишчашење у односу мушког и женског принципа онаквих какви су сачувани унутар етнолошког кода у вези са свадбеним обичајима којима се обезбеђује успешност брака. Преко мотива необичног трешњиног расада чија изузетност се истиче још на почетку приповетке („Није то била обична трешња, каквих је пуно наше село...“ (Ранковић б.г.: 63)), створен је потенцијал да се „стари врускавац“ посматра у одговарајућем симболичком кључу. Најпре, то је дрво које не припада селу у које је донето, нараторев деда га налази путујући неким послом „чак (курзив Ј. Ј.) у јагодинску нахију“ и корен расада сади у сопствени воћњак на једно, узвишењем опет истакнуто, место. Љубинко Раденковић трешњу убраја у ону врсту родног дрвећа које стоји на граници „социјалног“ и „дивљег“ простора (Раденковић 1996: 358), чиме је додатно потцртана отвореност за демонски свет. Трешња се посебно веже за гатања и обреде у вези са празницима смештеним у круг године када се слави плодност и бујање новог живота (Ђурђевдан, Ивањдан, Петровдан). Исто тако је повезана са страдањем младих – сади се на гробу момка или девојке и на тај начин душа прелази у дрво, или се помоћу њених цветова, слично као у Ранковићевој приповеци, одређује судбина: време удаје, живот и смрт (в. Чајкановић 1985: 231–232).

Истицање мимо других воћака, просторна издвојеност на узвисини, порекло којим не припада том селу, етнолошка везаност за гранични простор између светова, а посебно за ритуал свадбе и плодности – све то врускаваца кодира да делује као равноправно лице у приповеци, али и као дрво-парадигма еротолошке симболике. У контексту теме поремећених односа мушког и женског принципа, врускавац ће бити израз демонског медијаторског својства, које пре свега преузима оне особине које недостају мушким јунацима приповетке.

Основни недостатак свих мушких ликова у три описане генерације, јесте један још старији наслеђени образац из ког ишчитавамо нарушеност традиционално схваћене мушкости: „Треба да знате, децо, да је цело наше племе необично женољубиво. Меки смо вам пред женама кâ врапци...“ (Ранковић б.г.: 67). У тој „мекоћи“ приписаној мушкој лози јунака,

⁴⁰ Као у случају извртања мушког врховног божанства у Хромог Дабу (в. Чајкановић 3 1994), тако је и Јерина највероватније постала „проклета“ са сменом једног култа другим, односно тек са примањем хришћанства.

ишчитавамо недостатак категорије повезане са чврстином и ослонцем⁴¹, док се насупрот томе при опису врускавца истиче да је реч о расаду „правом као свећа“. Он се и не назива трешњом већ врускавцем, посебном сортом трешње где је услед морфолошког наставка *-ац* наглашен мушки род (мушкарац или јарац као симбол дионизијски плодне животиње). Сађењем такве биљке у тло породичног имања, та мушка категорија чврстине се преноси у сопствену земљу, калема се на породичну лозу мушкараца слабих према женском свету. Од тог тренутка стабло заправо и преузима улогу равноправног члана породице. Будући да није реч о људском бићу већ о врсти медијаторског дрвета, граничника света људи и света демонског, свадбени обреди који буду остварени уз необјашњиво учешће врускавца, почиваће на темељу ритуала какав не припада канону који заједница устројава. Још од тренутка када тек посађен врускавац чини да нараторевом деди одједном приђе девојка која ће му постати жена, успоставља се савез врускавца и човека, без посредства и благослова заједнице. Уместо тога, савез подсећа на опис ритуалних жртви у крви где се ствара побратимска веза са демонским бићем: „и мени се тога часа учини да оде пола крви из мене и састави се са тим дрветом“ (Ранковић б.г.: 65). Како демони не подлежу законима култивисане заједнице, они поседују моћ да остваре за заједницу неприхватљиве односе. Отуд је могуће да нараторевом деди, баш након што је посадио расад врускавца, прилази девојка која не одговара његовом статусном нивоу: „Тога часа ја је заречем и договорисмо се да одбегне за мене, пошто смо знали, да је отац не би дао на лепо у моју сиромашну кућу“ (Ранковић б.г.: 65). Тиме се покрећу низови судбински, мимо устројеног обреда, заснованих бракова, а етнолошки кодови везани за социјално и демонско улазе у сукоб, што и чини потку приповедне радње.

И у наредној генерацији, догађаји око женидбе нараторевог оца Милоша, повезани су са врускавцем. Милошева будућа жена након свађе са снахом у своме дому, такође сама ступа на младожењино имање и користи њихову породичну стидљивост пред женама. Уз магијско присуство врускавца Милош је убрзо заведен, и још један брачни договор се склапа мимо устаљеног обредног поретка. Нараторев деда ток догађаја након тога описује на следећи начин: „а после већ *по реду*, зна се (курзив Ј. Ј.)... Черупају те на сто страна, док се једном не заврши све весељем. Тако ти је то...“ (Ранковић 3 б.г.: 69–70). Утврђен „ред“ се овде односи на низ ритуалних радњи повезаних са обредом свадбе, међутим, тај „космички“ поредак је већ унапред нарушен младиним уласком на тло које припада будућем младожењи, баш као што се одиграло и у претходном поколењу, те то сад постаје образац који ће се пренети и у наредну генерацију.

„Обредна процедура одвија се у три фазе: од почетног, „свакидашњег“ стања посвећеник се удаљава ОБРЕДОМ ОДВАЈАЊА (*rite de separation*) и после дужег или краћег борављења у несвакидашњем, ванстатусном, безвременом, ГРАНИЧНОМ стању (*rite de marge*) он задобија нови статус кроз ОБРЕД ПРИДРУЖЕЊА (*rite d'aggregation*), након којег наступа завршно „свакидашње“ стање. Интерпретирано терминологијом брачног церемонијала, посвећеници, момак и девојка, низом синтагматски уланчаних обредних активности одвајају се од свог предбрачног стања са статусом „неожењен“ и „неудата“ и пролазећи кроз интервал безвремености, одн. „светог“ времена задобијају статус муж и жена, одн. „ожењен“ и „удата“ (Марковић 2000: 219–220).

Опис фаза у свадбеном обреду јасно показује три целине које је неопходно испоштовати како би се у будућем брачном животу обезбедила плодност и издејствовала сагласност предака да девојка најпре напусти свој дом, а затим да постане члан нове мужеве породице. Такав космички редослед неће бити испоштован нити у једном од три поколења

⁴¹ У подели света према опозицији *мушки/женски*, метали припадају домену означеном као мушки, а у свадбеним песмама Јужних Словена при опису мушке куће посебно су истакнути камени и метални елементи, (особито злато), али и сто као централно место у дому које преузима улогу огњишта и верига (Ласек 2005: 202–203). Наведени елементи (камен, метали, сто), упућују на категорију стабилности, чврстине, ослонца, центра, дакле симболишу здрав мушки принцип што је важан залог успешности будућег брака.

Ранковићеве приповетке, што доводи до трагичне кулминације догађаја у средишњој, другој генерацији, односно у судбини нараторевог оца и мајке (прељуба и одлазак жене са другим мушкарцем због „мекости“ мужевог карактера; преварени муж одузима живот и себи и жени).

У равни приповетке где наратор као хомодијегетички приповедач коначно долази до приче о сопственом животу, открива се да се у трећој генерацији простор између младине и младожењине куће необично смањило, тако да готово није ни било потребе да млада ступи на физичку територију младожењиног имања, с обзиром на то да су Душан и Живка (наратор и будућа жена) сада прве комшије. „Простор између женске и мушке куће садржи низ граница чије савладавање чини суштину приче о свадби“ (Ласек 2005: 209), међутим уколико недостаје простор који раздваја дате куће, онда се и читав свадбени обред обесмишљава. Ипак у трећој причи наратор ће успети да не понови сценарио кроз који је прошао његов отац, тако што ће од врускавца отети недостајућу категорију мушкости, и унети је у породицу. Уместо да секиром насрне на Живку и њеног љубавника које наратор затиче под врускавцем, секира завршава у стаблу старе трешње. Чврстина секире као алата повезаног са култивисаном заједницом, као и сам метал као апотропејска материја којом су се терала демонска бића, магијски се обрачунавају са нечистим дрветом и човеку враћају особине које се у свадбеним песмама и фолклорном коду повезују са маскулиним. Разумевајући да је „слабост пред женама“ била узрок претходних породичних страдања, као и да је врускавчев крај означио повратак равнотеже, наратор истиче: „Али сам ја од оног дана свакад био човек... (курзив Ј. Ј.)“ (Ранковић 3: б.г.: 93). Након што је врускавац посечен, космичка равнотежа мушког и женског принципа је успостављена, па Живка и Душан отад по природи ствари у фолклорном кључу – „живе лепо“.

Сличан образац којим се истиче нужност мушкарчеве чврстине да би брак могао да опстане, налазимо у Ранковићевој приповеци „Ђавоља посла“ из исте године (1899). И ту се мотив нечисте силе повезује са брачном заједницом која не почива на јасним границама мушког и женског начела. Брак Јелице и Мића у приповеци „Ђавоља посла“ укратко је описан у следећој слици:

„А она баш 'наког и тражила. Кад се венчаше она узме да командира и њим и кућом. Бојао се ње као живе ватре. Она га туче, а он заурла, па се буса у прса, мислиш сикиром у бачву, па плаче к'о киша. А мог'о је, слободно, вала, да је дигне на малом прсту. Таки ти је човек. Кажу, чим осети жену, он изгуби силу. Ја вала нисам прђб'о, ал' цаба му!... Елем, тако ти Јелица и Мићо све из дана у дан, час добро час зло, док се не замиловаше она и наш ћато, па после већ – не питај...“ (Ранковић б.г.: 96).

Гледано из угла приповедача, сеоског воденичара, однос између супружника ће се вратити у нормалу тек када Мићо и Јелица замене позиције, односно кад муж поврати улогу мужа – тако што ће се физички обрачунати најпре са ђаволом који је имплицитно доведен у везу са Јелицом као женом-прељубницом, а затим и са жениним љубавником. Након тог хумористички исприповеданог обрачуна, Јелица аутоматски усваја улогу кротке и послушне жене, а заустављањем могућности да се љубавне страсти ван оквира брака надаље спроводе, ђаво се повлачи и динамика даљег наративног сукоба нестаје. Другим речима, препреке које су сметале опстанку реалистичког љубавног идеала су отклоњене – брак је сачуван.

„Кажњавање жене-прељубнице, која уз то горопадно влада мужем, као да је основна тенденција приповетке“ (Иванић 2015: 66). Иако претходна тврдња која се односи на Ранковићева „Ђавоља посла“ може одговарати истини, посматрано из перспективе фолклорног погледа на свет, а посебно у компаративном односу са „Старим врускавцем“, постаје јасно да су „кривци“ једнако и мек човек и распусна жена. Отуд је ђаво истовремено персонификација и женине похотности којом се угрожава патријархални поредак брака, и немоћи мушкарца да пред женом не буде слаб већ снажан. За заједницу, мера вредности није

доминација једног својства над другим, већ равнотежа, а улога нечисте силе, слично као и у „Старом врускавцу“, јесте да у коначници ипак обезбеди потребни баланс како би се супружници одвратили од престапа и приволели сили фолклорне матице.

Притом у оба текста није реч о индивидуализованим карактерима (какве можемо тражити у Ранковићевим романима) нити крајњи идеал успостављене равнотеже захтева компромисна и јединствена решења, већ се лично жртвује ради унификације са колективном представом успешног уређења породице. У таквом контексту нема много места за преиспитивање утврђеног поретка, јер поредак према себи асимилије ликове, служећи се неретко (симболичком) демонизацијом оних актера који би се удаљили од традиционално пожељних улога. Ипак, у контексту тога што посецање дрвета или ударање жене, резонују са акцијом агресивног мушког принципа, онда се и „равнотежа“ повраћена таквим акцијама може видети као скројена према перспективи само једне стране. Но, без обзира на то, таквом наметнутом патријархалном хармонијом, не од стране мушкарца или жене, већ из културног обрасца заједнице, успешно се прекида табу даљег говора било о теми слабог мушкарца, било о теми неверне жене.

Покушаји јунака у двама Ранковићевим приповеткама да искораче из традицијом прописаног љубавно-брачног модела, у коначници се показују као неодрживи. Наиме, прокреацијска еротолошка матрица, непрекидно ће се одупирати ремећењу устаљених улога. Тако, иако у „Старом врускавцу“ пратимо цикличну смену генерација (односно круг рађања се не зауставља), ипак стичемо утисак о породичном проклетству које траје све док се не исправе она одступања од захтеване поделе улога у плодносно-обредном кључу. Са друге стране, еронаративни услови за опстанак брака и потенцијални прокреативни чин у „Ђавољим пословима“, постигнути су тек када се јунаци постављају у одговарајући поредак. Односно, сагледавањем примера у којима постоји тежња да се у оквиру прокреацијско-цикличног модела основни постулати тог модела негирају, примећујемо да еронаратив датог модела реагује пружањем отпора: најпре увођењем мотива нечисте силе, а затим константним инсистирањем да до повратка у жељено стање дође.

Магијска природа врускавца, и хумористично-хиперболична слика ђавола, односно обредно-сакрална и карневалска димензија живота социјалне заједнице, потцртаваће две наративне струје у фолклорном реализму пре свега, али заправо се у мање приметном облику, исте те две линије могу пратити и у читавом српском реализму када је реч о еротолошком дискурсу. Односно реч је најпре о интеграцији фолклорног еротолошког кода у реалистички наратив, да би у каснијим фазама долазило до пародијског и комичког отклона од интеграцијске фазе.

5. Забрана, преступ и подвиг у еротском искуству

Настојање да у покушају уцеловљења историјског еронаратива, полазимо од зачетка формирања неког општег утврђеног начина понашања у традиционалном колективу, изнова нас доводи до студије Жоржа Батаја *Еротизам*, где се износи гледиште да је за разумевање природе ероса потребно уочити архајске зачетке одређених еропојава. Батај своја запажања и тезу темељи на остацима најстарије материјалне културе палеолитског (пећинског) човека. Такав човек још увек не зна за обредни круг године, не познаје сточарство и пољопривреду, самим тиме не познаје соларни и лунарни календар. Па ипак, према Батају, замци свих каснијих друштвених устројстава и религијских представа, вуку корен из тог најранијег доба људске историје.

Теорију забрана и преступа, на основу које ће градити своју тезу о пореклу еротизма, Батај преузима од антрополога и социолога Марсела Моса (1872–1950). Реч је о томе да се у људској заједници која открива рад и самим тиме свет реда и свесне производње, ствара отклон од *слепе силе*, којој су животиње несвесно препуштене. Слепа сила се односи на *континуирани* процес обнављања живота кроз размножавање и смрт. Будући континуиран, такав процес је супротан од индивидуалног *дисконтинуираног* бића какво је човек, биће свесно своје смртности и самим тиме индивидуалности и дисконтинуитета. Како би се заштитио од неумитне слепе силе, човек организује живот на раду, и уводи примарне *забране* које се пре свега односе на смрт (забрану убијања) и слободну сексуалност (забрана родоскрвнућа и друге). Такав свет забрана и рада, свет *профаног*, парадоксално ипак подразумева и чак захтева периодично кршење усвојених забрана, односно укључује *преступ*. Када човек свестан смртности ипак убија (приноси жртву, ратује, лови...), и свестан забране неконтролисаног препуштања сексуалности (јер то може угрозити рад и заједницу), ипак учествује у оргијастичким светковинама – у тој тачки преступа јавља се прва свест о *сакралном*, божанском, вечном. На истом месту где се рађа свест, и тачније, остварује директан додир са сакралним, рађа се и *erotizam* насупротив животињској сексуалности. Отуда и Батајева позната дефиниција којом започиње своју студију, да је „erotizam потврђивање живота чак и у смрти“ (Батај 1980: 15). У друштву утемељеном на мукотрпном раду, erotizam настаје у склопу организованог и контролисаног преступа. А као парадигматичан пример таквог преступа, намеће се пре свега *брак* (Батај 1980: 120–121).

У базичном смислу Батајев свет профаног, из у овом раду изнетог еротолошког угла, можемо поистоветити са прокреацијским еросом, док би се излазак из устаљеног поретка рада и забрана, могао упоредити са супротним ерополом и романтичарском љубављу. Међутим, кључни дистинктивни фактор тих двају промишљања о историјском еронаративу, био би тај што Батај целокупну подлогу за разумевање еротизма до наших дана, црпи из палеолитске људске заједнице, док се у нашем раду разликују три развојне ерофазе: прокреацијска (палеолит, мезолит, неолит); медијална (бакарно и бронзано доба); апстиненцијска (гвоздено доба и херојско-хришћански култови). Гледано из датог угла, читав Батајев erotizam ће се односити на прокреацијску димензију ероса. Сакрално ће означавати додир са слепом силом умирања и рађања преко преступа (сакралност вечне цикличности света), а профано ће бити ограничено на поштовање забрана уз одржавање и продужавање заједнице. О идеји индивидуалног континуитета јединке, односно идеји задобијања личне бесмртности, па самим тиме о романтичарском ерополу, неће бити речи у оквиру Батајеве еротолошке мисли.

Иако Батај коментарише хришћанство (што је типични израз култа на коме романтична љубав настаје), он хришћанство посматра из угла ранијих еротолошких стадијума, а не као нов и засебан облик љубави у односу на прокреацијску ерофазу. Батај хришћанство види као сасвим профану религију, јер оно, према њему, одбацује нечисто и преступ односно могућност додира са сакралним (в. Батај 1980: 138). А заправо, то „ђаволско“ (плотско, страсно-телесно)

које бива одбачено, јесте саставни део ранијег (прокреацијског) култа и израз капије према сакралном у томе култу, док је његово одбацивање у религији која слави небеско обожење, природни израз потребе да се преступ те врсте укине. До сакралног (до обожења), у соларно-херојским култовима, долазиће се на сасвим другачији начин – на начин да се идеја преступа сасвим замени идејом (аскетског или ратничког) подвига.

За илустрацију хришћанско-сакралног, битно различитог од Батајевог поимања и хришћанства и сакралног из визуре архајског човека, може нам послужити приповетка Стјепана Митрова Љубише „Скочидјевојка“ (1873). Читаву радњу приповетке покреће љубавни заплет са препрекама, односно просидба девојке Руже од стране младића Стевана Калођурђевића. Приповедна радња је притом смештена на прелаз из 15. у 16. век и садржи бројне историјске податке провучене кроз филтер литерарног дела, а посебно у вези са ликовима двојице Стевана, Калођурђевића и Штиљановића.⁴² То троје јунака (девојка Ружа, и два истим именом намерно повезана јунака), примерима окончања својих литерарних судбина, илуструју типичне *моделе подвига* унутар небеско-ратничког култа.

Ружа у Љубишиној приповеци скаче са литице како би се спасила од насилне удаје за невољеног, и та прича бива уткана у назив места несреће преко топонима Скочидјевојка (на сличан начин Славујев до у истоименој Змајевој приповеци добија име, односно ерос у оба случаја бива уместо у рађајуће, пренет у својство славе, помена). Стеван Калођурђевић (Скендер паша) одлази у Хиландар (што је рефлекс историјских прилика да су Скендербегови брат и отац сахрањени у Хиландару), а за Стевана Штиљановића се наводе историјски познати подаци о непропадљивости деспотовог тела након смрти. Аскетски, монашки живот и подвиг који такав живот представља, као и материјални израз нетрулежности физичког тела, јесу најјаснији изрази припадности култу ратничко-владарске или свештеничке касте и усмерености либидинозне силе ка трансформацији из трулежног и пролазног у непропадљиво и вечно. Уместо *преступа* у прокреацијском култу, у небеско-романтичарском за додир са сакралном силом је потребан *подвиг* који изазива трансмутацију и преображај појединца из пролазне јединке у митску или апотеозирану фигуру (из дисконтинуираног у континуирано биће).

Дакле, када Батај наводи да је човечанство у хришћанству раздвајањем бића на рајска и паклена, анђеоска и демонска, учинило саму слепу континуитетску силу дисконтинуитетском (распарчаном), и да ту човечанство само „замисља бесмртност дисконтинуираних бића“ (Батај 1980: 136), то није сасвим тачно. Реч је о томе да се угао гледања на бесмртност разликује у два различита култа: уместо оргије и екстазе, аскетско одрицање и свесно лишавање прокреацијске могућности доводе до додира са сакралном силом у новом култу. Еротизам се тиме не самоукида, већ изражава сопствени особени облик дејства и усмерења.⁴³

Са обзиром на изнета тумачења Батајевог еротизма као припадајућег искључиво прокреацијском облику ероса, приказаћемо примере како се у махом фолклорнореалистичким приповеткама (у приповеткама са јаком народно-традиционалном матрицом а без уплива

⁴² Стеван Калођурђевић ће бити романтизована верзија Скендербега (Скендер паше), при чему историјско Скендербегово име Ђураћ, писац намењује Стевановом оцу. Са друге стране Стеван Калођурђевић је у приповеци додатно именом изједначен са такође стварном историјском личношћу, Стеваном Штиљановићем. Деспот Штиљановић и у приповеци задржава исто име, али се фикционализује однос двају Стевана, тиме што је у Љубишиној приповеци Штиљановић ујак младом Стевану Калођурђевићу.

⁴³ А ако бисмо у Батајевом *Еротизму* тражили идеје блиске облику еросовог дејства који у раду дефинишемо као прелазни, медијални или баладично-жртвени, онда бисмо их нашли у вези жртвеног и еротског, јер се према Батају у корену оба налази преступ (Батај 1980: 100). На тај начин би се потцртала транзитивност те ерокатегије у којој кроз тачку додира са сакралним преко жртве у прокреацијском култу, долази до постепене измене идеје жртве: од жртве као *преступа* (жртва зарад нове плодности) до жртве као *подвига* (жртва као свесно одрицање од плодности).

романтичарске ратничко-свештеничке идеје љубави) манифестују на Батајев начин представљени видови еротизма. У зависности од тога да ли ће се у фокусу налазити она фаза прокреацијског култа која је окренута раду, поштовању забрана и дозвољених престапа („Ерос у служби профаног“), или ће се пажња усмеравати на моменте кршења различитих забрана на начин да се иза таквих престапа ерос отвори ка сакралној димензији („Ерос на трагу сакралног“), испитиваћемо динамику *свете плодности* у времену кад заједница траје кроз дозвољено рађање, и у временским процепима кад сексуални набој кроз преступ завршава недозвољеном еротизму.

5.1. Ерос у служби профаног

Сексуалност је неопходна ради размножавања као битног фактора опстанка групе у времену. Самим тиме, сексуалност у својој прокреативној улози, потпада под профану сферу друштва – одржања у историјском току. Иако брак важи за уређен систем контроле еротског нагона, он ипак подразумева и преступ прве брачне ноћи: „као што је убиство у жртвовању истовремено забрањено и обредом прописано, прва брачна ноћ, утемељивање брака, представља дозвољено насиље“ (Батај 1980: 124). Смисао брака, изворно тражи остварење потомства. Свако одступање од тог, не може наићи на прихватање и подршку колектива. Зато се у фолклорном реализму тема продужетка породице сматра врхунским идеалом, а јунаци који поштују врлину стварања породице, приказани су налик светачким фигурама.

Приповетка Јанка Веселиновића „После кише сунце“ (1890), написана „по народној песми“, приказује преображај својеглавог младића Јакова Стаменковића. Његова заручница Стаменија се удаје за другог, уместо да сачека да прође година жалости за Јаковљевим оцем који несрећним случајем гине. Јаков ради одмене старој мајци узима вредну Милојку за жену али је не примећује, нити се у вајату спаја с њом као муж са женом. Тек када Јаковљева мајка чује како Милојка самом богу исповеда своју муку, а затим прекори сина – Јаков схвата свој грех, и дубину престапа према мајци, жени, заједници, богу...⁴⁴ Након тога Јаков одлази у вајат и по први пут љуби и узима Милојку у наручје. Начин на који су ликови након те сцене описани, може се упоредити једино са представама светачких икона са ореолима око главе, што опет указује на јасну везу народог погледа на плодност (Јаков и Милојка ће изродити пет синова) и оног што се назива свето или сакрално:

„И јави се јарко сунце, и појави се мајка на прагу, и запева славља, и насмеши се плаво небо... Све запева песму среће и љубави... Јарко сунце направило им светле кругове око главе; а благослов мајчин лебди над њима као анђео божји, па их 'лади крилима, да их не би сагорела ватра рођене љубави“ (Веселиновић 1 б.г.: 470–471).

Забрана, која се у контексту дате приповетке односи на самонаметнути Јаковљев инат да након Стаменијине удаје не мари ни за једну другу, проналази олакшање тек након што се та забрана престапи. До тад, он се у потпуности предаје раду: „Нигде га нећеш видети до на његовим њивама. Тамо је дан и ноћ, у свако си га доба могао наћи. И никад није био беспослен“ (Веселиновић 1 б.г.: 460). Управо стога што је Јаков тако доследно био урођен у профану сферу која се према Батају пре свега односи на марљиви мукотрпни рад и сакупљање

⁴⁴ Преступ који Јаков чини из угла прокреацијског еросовог култа, односи се на то што се јунак понаша као романтичарски љубавник, опчињен само једном јединственом женом. Будући да Јаков не припада свету романтичарских јунака, љубавни подвиг не може бити извршен до краја и сеоска матрица га убрзо враћа у сопствени природни ток.

средстава, тренутак „светковине“ у чину првог брачног „преступа“ отуд и има толики значај, а ликови и читава атмосфера њиховог дома, након тог чина се приказују готово као просветљени и сакрализованани.

Сличан пример благослова након дугог периода трпљења, проналазимо и у Веселиновићевој приповеци „Адамско колено“ (1893). Девојка Љуба је осмо дете истог пола од њих укупно осам. У народу се такво дете зове „Адамско колено“. Та особа онда свима доноси успех и напредак, али верује се да сама не може да подгаји свој пород. Већ у структури таквог веровања ишчитавамо пренаглашено стање људских, „адамских“, рада и реда, на рачун контакта са сакралном силом која дарује живот. Као и у претходној приповеци, до срећног краја долази након девојчиних молитви богу. Помоћу њих она успева да истрпи, а касније и опрости мужу Јакову одласке од куће у кафану, као и прелјубу („непочинство“) коју он на њене очи, дакле у истој кући чини. То зазивање силе божанског, чини да се постигне изворна равнотежа светог и профаног, да се одржи ред у хаосу, али исто тако и да се хаос сакралне силе ипак испољи у сред највећег Љубиног трпљења и муке. Она тада од бога не тражи да роди, она то не очекује, већ тражи сопствену смрт: „Не вичем на те, што си ми дао живот, али те молим: узми га, Господе!“ (Веселиновић 2 б.г.: 410). Смрт, блиска божанском свету континуитета и вечности исто као и сила обновљивог живота, бива призвана у виду силе над којом људски напори немају власт, и Љуба ће затруднети. Када Љубина кума након што се Љуби рађа син, обавештава Јакова да је добио принову, из његове реакције видимо вредност детета у односу на плодове рада: „– Мог сина?... Где је мој син?... Та дај ми једно стакленце што је моје, што сам га ја створио, па ево ти цело имање!“ (Веселиновић 2 б.г.: 411).

Међутим, супротан пример претходним двома, јесте такође Веселиновићева приповетка „Робијашица“ (1893). Сара је сироче које од пете године ради у надницама, да би је једног дана запросио бећар Јосип Чолић. Са њим пар година лепо живи док се као проблем не испречи то што немају деце. Иако је то Јосипова кривица, он ће почети да пије и туче Сару, све док у њој не разгори освету, те га једног дана убије у сну и заврши на робији. Након робије, она се враћа у наднице, већ добро вешта у разним пословима, затим занесе са једним надничарем коме црква не дозволи да се венча са Саром, јер је она још увек на условном одслужењу казне, и он је напушта. Пород који Сара добија, нема благослов. Јунакиња, отргнута од реда и поретка профаног света, рађа изван оквира породице и уређеног живота. Када Сара у муци након смрти првог детета зазива бога да би га пркосно називала зликовцем, она само појачава хаос сакралне димензије, више не успевајући да се икада поново врати у поредак рада, реда и кућења. Почеће да пије, пуши, пева с момцима на прелу, поново псује, и сваке године рађа по једно дете. Таква деца нису добробит заједнице, већ и сама умиру и нестају. „Јадница!... И Бог и људи трудише се, док је дотле не доведоше...“ (Веселиновић 2 б.г.: 441). Друштво и „бог“ (воља цркве), које наратор прозива том завршном реченицом приповетке, показују се као највећи кривци за небригу о појединцу ког сналази неред и хаос, а коме се не жели пружити окриље реда. У таквим околностима, без подвођења сакралног својства у оквиру профане контроле, ни сила божанске плодности не може да се одржи унутар друштвених оквира, осим као прокажена и сатанизована.

Да би се у реалистичком наративу, уопште могло проговорити о страсти која није обухваћена уређеним прописаним нормама, а да таква страст не изазове осуду, или сатиру, могуће је једино ако радња бива измештена у некакав романтичарски или бајковит простор. Такође, уколико се наратив не односи на сопствени народ и земљу. Веселиновићева приповетка „Јадац“ (писана 1899. у београдском затвору), управо је такав пример. Већ првим речима приповетке: „Био тако некад у Цариграду неки трговац, Јерменин, по имену Андрија“ (Веселиновић 7 б.г.: 383), постиже се компромис између бајковитих и елемената који хронотоп ближе одређују, али тако да радња буде пребачена на удаљену егзотичну локацију. Страст између младог и лепог трговца и Ђузел-Фате, жене богатог цариградског спахије, представља се преко загонетних игрица којима се спахијина служи како би у ноћи пуног месеца довела

Андрију у своје одаје. Она годину дана осмишљава како да своју замисао изведе, и на крају успева, проводе ноћ заједно. Међутим, састанак им прекида спахија Алил-беј, кога је заправо „севдалисањем“ и домамила сама Ђузел-Фата, намерно гласно певајући. Андрију је сакрила у споредну собу, а са богатим спахијом се поиграла рекавши му истину, а онда учинивши да све ипак изгледа као шала, тако да Алил-беј одлази посрамљен али због шале, не сазнавши истину. Преступ који је Ђузел-Фата осмислила, функционише као забаван и духовит, и поред тога што је реч о брачној превари. Осим што је могуће постићи тај ефекат кроз поменуто локацијско и етничко удаљавање, постоји и још један важан детаљ за који дознајемо. „– Ти си матор! Ниси кадар ни загрејати ме честито! Ја сам код тебе жељна свега. Али сам се јаду досетила, па сам... [...] – Задовољила сам срце, искалила сам жељу“ (Веселиновић 7 б.г.: 392). Наиме, спахија је доста старији, а жени је тек око осамнаест година, што их чини непримерним паром и из народне перспективе којој је пре свега стало до односа који ће обезбедити нови живот, ако неки однос не испуњава тај услов, преступ ће бити сматран чак и пожељним.

„У многим људским заједницама рађање и подизање деце не сматра се само природном појавом и потребом, него чак и светом дужношћу. Тако мање-више и код нас [...] Није било теже клетве код Србина неголи „немао од срца порода“, или „крсна свећа му се угасила“, тј. остао без потомства [...] Свака физички и душевно нормална жена а у сређеним или подношљивим друштвеним и економским приликама жели да има деце, али је много жена којима та жеља не може да се испуни због неспособности мужевљеве. Неке се и мире с тим, али многе не могу да се помире с тим, па траже помоћи“ (Филиповић 1991: 330–331).

У студији *Човек међу људима*, етнолог Миленко Филиповић користи термин „брачни помоћник“ за било са знањем било без знања мужа или неког од чланова фамилије, обезбеђеног мушкарца, који има улогу да оплоди жену чији муж је или погинуо пре но што је жена затруднела, или је сам неплодан. Како је та врста установе постојала као релативно позната у народном колективу, и како је била релативно прихваћена као мање зло од бездетности, и у приповеткама које почивају на фолклорној основи, ишчитавамо сличну врсту народног одобравања таквих престапа.

Још једна Веселиновићева приповетка, „Неприлика“ (1902), може нам послужити као добар пример за приказ како дух колектива гледа на однос жене са мушкарцем који је неплодан, стар, или на било који сличан начин не испуњава услове за обезбеђивање контакта са сакралном плодношћу која се манифестује кроз рађање. После смрти жене за коју никад није ни марио нити имао деце са њом, Петар са својих преко шездесет година, жени се двадесетогодишњом Марицом. Таква заједница траје пар година док је Марица још увек дете жељно разних материјалних дарова које јој Петар обезбеђује. Међутим, постепено се у Марици ствара нејасна потреба за нечим што недостаје, а што она себи не уме да представи. Тема буђења сексуалности се заобилази или премешта у сферу нечег узвишеног, што је можда тек у нејасној вези са добијањем детета, али се изнова наглашава да се сама Марица никако не досећа од чега потиче њен осећај недовољности: „Е, али је тај старац био добар човек. Он је њој умаштао у свему и сваку њену жељицу испуњавао. То је истина. Али она, и не знајући шта, тражила је нешто више, нешто што води Богу, небу“ (Веселиновић 8 б.г.: 403). Шта је то што води небу, Марица разуме тек када уместо обичне захвалности коју је осећала према чича-Петру, осети привлачност младог мушкарца, комшије Живана који је у њу заљубљен и који јој о томе отворено и искрено говори. Тад јој постаје јасно да ма колико њу чича-Петар даривао и чинио јој по вољи, ипак је вредност оног што она њему даје неупоредиво већа. Марица тада схвата вредност сопствене младости и вредност животне силе која тражи да се испољи кроз страст и плодност.

„Марица је тако крила своју љубав, да су само слутили о томе, али нико не знађаше ништа утврдо. И, истину рећи, сви су били на њеној страни: и старо и младо, и мушко и женско.

– Веселница! Да је Бог хоће опростити муке – говорио би свет“ (Веселиновић 8 б.г.: 443).

Да се у приповеци ради о потреби исправљања греха према природи који чича-Петар чини, ишчитава се на двојак начин, са једне стране кроз апсолутни став колектива да млади требају бити с младима, а са друге кроз чин готово божје интервенције у часу када чича-Петар затиче загрљене Живана и Марицу. Како се Петар машио за оружје, истог трена му је живот заустављен, и тако испуњена жеља читаве заједнице. Смрћу старог човека, двоје младих добија прилику да продужи и умножи живот. Закон прокреацијског сакралног је такав да не познаје нити уважава категорије морала и трпљења на људски, особито хришћански начин.

Како смо већ наводили, хришћанство из Батајевог угла, дакле посматрано не као израз засебног ерокулта већ као десакрализована изворно паганска матрица, оно негира парадоксални двоструки карактер сакралног, задржавајући само категорију светлог и чистог у представи божанског:

„На паганском ступњу религије, сакрално је било утемељено у преступу и његови нечисти видови нису били мање сакрални од њима супротних видова. Целину области сакралног чинили су чисто и нечисто. Међутим, хришћанство одбацује нечистоћу. Оно је одбацило кривицу, без које се сакрално не да замислити, јер њему једино води кршење забране“ (Батај 1980: 137).

Стога, јунаци који у приповеткама поступају на начин који се у заједници сматра моралним и цењеним, јер жртвују сопствену силу нагона и воље зарад среће или воље ближњег, заправо делују према батајевски-хришћанској идеји светог.⁴⁵ Клонећи се сваког престапа који би нарушио туђу вољу, а безрезервно поштујући профани свет најразличитијих забрана, остају без контакта са истинском сакралном силом, јалови и незадовољени. Па ипак, уврежени ставови о моралу, чине да ти јунаци служе као позитиван и светао пример заједнице утемељене на контроли нагона и страсти.

Поново ће нам једна Веселиновићева приповетка, „Заклетва“ (1888), послужити као илустрација за претходни став. Лепа сеоска девојка Мирка се на изненађење свих, загледа у Јову, и по сваку цену жели њега за мужа, иако сви виде да је он по природи слабије снаге. Венчају се, а он се убрзо разболи и на самрти тражи да се Мирка над иконом Светог Јована закуне да се никад неће за другог удати. Неколико година иза тог, Мирку сасвим заноси Сретен, који се због ње није женио и сада тражи да му она буде жена. Мирка преломи да је то најбоље решење, и полази Сретену да му саопшти пристанак, међутим поглед јој пада на икону Светог Јована и она се сети заклетве. То буде довољно да је заустави у одлуци. Мирка одбија Сретена и када касније чује да је ипак одлучио да се жени другом, она пада у постељу и умире.

Симптоматично је да се јунакиња извана приказује као подвижница која у самртном часу доживљава просветљење: „Зрака од месеца ударила кроз пенџер, па јој се око главе начинио колир ка' оно у светаца...“ (Веселиновић 1 б.г.: 430). Такође, у епилогу наратор догађај потцртава следећим речима: „Неко може рећи ово и оно, ал' ја ти велим да је оваквих жена

⁴⁵ Наративизацију еротског унутар домаће патријархалне средине, Драгана Вукићевић одређује преко жанровских оквира хришћанске идиле о којој пише Фуко у *Историји сексуалности*: „Мишел Фуко у хришћанској пасторали препознаје кључни жанровски модел кроз који се у великој мери обликовао и 18-вековни и 19-вековни начин размишљања о сексу. Хришћанска пасторала је модел/жанр којим се еротска веза (преко моћне институције цркве) афирмисала искључиво као брачна веза (она је била подупирана и грађанским законцима и обичајним правом)“ (Вукићевић 2017а: 99).

данас мало. Да их је више, и за нас би било боље!.. Среће ми, јес'!..“ (Веселиновић 1 б.г.: 431). Сагледавање јунакиње у кључу некакве изузетне врлине, уместо кроз призму страха од казне, потиче управо од сакралног виђеног кроз оквире хришћанске пасторале. Заправо, јунакиња се од живота растаје онда када са вестима о Сретеновој женидби, ишчежава свака нада да је преступ заклетве ипак могућ. Лишена могућности жељеног преступа, јунакиња умире од туге и бола, а не у миру и утешена. Такав карактер се не може тумачити у романтичарском кључу одрицања од телесно-материјалног ради службе танатосу кроз верност и у смрти. Миркини поступци нису поступци изузетног романтичарског јунака, иако их глас наратора означава као задивљујуће. Пошто јунакињине одлуке не проистичу из њене сопствене воље, већ из страха да се испуни наметнута морална улога и обећање, онда не можемо говорити о присуству неконвенционалног и романтичног у њеном лику. Сваки покушај сакрализације Миркине узалудне жртве, вид је конвенције и попустљивости према колоквијалном моралу који се темељи на начелу трпљења и труда у овом свету, да би се избегла осуда колектива и божија казна након смрти.

Уз дијалог са Батајем, у наставку ћемо проблематизовати идеју коју смо затекли у претходној приповеци: да је величање животне судбине која остаје доследна тоталној аскези и на тај начин порицању силе нагона и силе плодности чак управо у оквиру прокреацијске традицијске подлоге – ипак могуће у антропоцентричној култури која се одваја од најранијих фолклорних корена и блискости са анималним. Наравно, забране које појединац намеће самом себи из страха од преступа, дубоко су људска категорија. И сам еротизам се према Батају од сексуалности разликује захваљујући постављеним забранама на полни нагон. Еротско се управо рађа пробојем опне забрањеног воћа – у преступу и из њега. Све то не значи да су сва та довијања да се природни нагон ограничи и контролише, у прво време тумачена ни као узвишена, ни као нарочито поштована. Напротив.

„Постављањем забрана човек се одвојио од животиње. Настојао је да избегне необузданом дејству смрти и размножавања (слепе силе), које неограничено влада животињом. Али тиме изазвани порив преступа опет је приближио човека животињи. Овај је у животињи видео нешто што измиче закону забране, што остаје отворено за слепу силу (за прекомерје), која влада светом смрти и размножавања [...] Овај човек оставио је за собом чудесне, данас широко познате слике животиња. Али себе је веома ретко приказивао: па и кад је то чинио, он се прерушавао, он се тако рећи крио под цртама неке животиње, чију би маску стављао на лице. Бар оне најбоље уобличене слике човека имају то чудесно обележје. Биће да се тада човечанство стидело себе, а не као ми данас – првобитне анималности“ (Батај 1980: 93–94).

Животињско је поштовано и слављено као веза са изгубљеним контактом са божанским, на рачун рађања људског кроз рад и суздржавање. Насупрот томе, изразит идеал људскости (који стоји насупрот давнашњем доживљају сакралног), у друштву утемељеном на моралу „хришћанске пасторале“, јесте идеал који суспреже сваки вид повратка неспутаном и животињском, већ до искључиво светлог бога долази доследним поштовањем забрана, односно поштовањем изворно профаног, а не сакралног. Тако испада да је тријумф људско-профаног над свеопштеживотним, оно што хришћански морал наспрам паганског погледа на свет, узима за једину меру светог. То је ново свето које је рођено из профаног. Оно људско које је испрва застиђено људскошћу наспрам животињског, а затим оснажено силом културе изграђене на раду – биће у стању да направи кључни антропоцентрични обрт и да за меру светог и боголиког узме оно које је људско.⁴⁶

⁴⁶ Представа бога природно извире из нивоа културе односно духа времена. За ловца-сакупљача, бог је врста среће и коцке од које зависи улов. Такав бог скоро у потпуности контролише човеков опстанак, човекова способност и вештина су секундарни. И такав бог је близак светим животињама, дивљим, шумским. Са настанком пољопривреде и питомљењем животиња, бога је могуће делимично контролисати, он преноси људима знање о

Људске вредности се темеље на могућностима које су непознате животињи, и у ширем смислу, незамисливе за природу генерално. Хуманост зато често подразумева супротност нагонском, односно свесну жртву. Приповетка Илије Вукићевића, „Два растанка“ (1889), показује како правила заједнице и морала надвладевају жеље срца. А управо жртва принета тим породичним и колективним законима, јесте мера и израз људског наспрам животињског. Наиме, погодило се да се иста девојка допадне двојци браће. Бата као старији, напослетку побеђује стид и одаје млађем Милети ко је девојка коју би просио, да би се испоставило да је то баш Милетина Гроздана. Иако између Гроздане и Милете већ постоји снажна веза, на тасу моралног васпитања, превагу односи ћутање и поштовање воље старијег. Гроздана као послушно женско дете, не сме се успротивити вољи строгог оца и просаца, и то је нешто што је подразумевано и нешто са чиме се човек неминовно мири. Са друге стране, у опису Милетиних борби са анималним у себи, на видело се износи тежина те битке људског и нагонског:

„Милети из присенка пале очи на Гроздану. Лепо јој види лице како се бели према месецу, па она снага, па она облина. Толико је пута такву пред собом гледао. Док му се око не упи, те га докопа нека страшна мука, као да му ко мутља руком по прсима. Удари му кроз живот бесна ватра, те не виде свет око себе. Дође му да је дограби као вук јагње (курзив Ј. Ј.), па с њом у планину. А кад заигра дамар под грлом, а он као бунован ђипи и јурну наниже“ (Вукићевић 1 б.г.: 260).

Међутим, и поред силне жеље да попусти пред *вучјим* потребама⁴⁷, после сваке такве борбе, као победник се изнова враћао онај Милета који узноси хвалу богу што га чува од могућих непочинстава која је у пређашњем махнитом стању био спреман да учини. На крају приповетке, и уједно на крају сопственог живота, Милета још једном подвлачи: „А кажем ја: добар је Бог!“ (Вукићевић 1 б.г.: 273). У тим речима он за себе налази оправдање, мир и срећу. Милета остаје довека сам, Грозданину ћерку после Грозданине смрти узима себи да је гаји и уда пажљиво смотривши оног ког је сама она хтела, а наравно ћутала. На тај начин, компензацијом кроз туђу срећу, Милета исправља своју несрећу. За то време, Бата коме је Гроздана била као и свака жена, биће замењиво, оженио се другом женом и наставио живот без много страсти и брига, несвестан жртве коју су Милета и Гроздана принели на олтар јарма колективне хармоније.

Вукићевићева приповетка „Посвојче“ (1889) прати судбину девојчета Паве, која је исто као и Милета, неко ко нема својих родитеља, али за разлику од Милете кога одгаја сопствени стриц, њу одгаја једна сасвим туђа сеоска породица. Могуће да у тој дистинкцији можемо тражити разлог да сила људских закона буде мање јака у Павином случају када се она нађе у ситуацији „свадбеног конфликта“. Поштујући инстинктивно, животињско, Пава ноћ уочи свадбе за невољеног, иако је вани мраз и снег, одлази од куће, пешачећи све дотле док је имала снаге ходати. Тај чин није продукт разума, промишљања и логике, то је чисто незадржива потреба животиње коју је Милета изнова и изнова успевао да савлада, а Пава, немајући никог

сејању жита и узгајању стоке, његова улога је пре свега у омогућавању свете плодности и рађања, али се бог све више повлачи из људског друштва. Још касније, у гностицизму, бог је већ сасвим измештен из појавног света, уопште не учествује у њему, а човек је препуштен лажном богу, Демидургу. Коначно, са доласком Христа, не неког човеколиког божанства и даље сраслог уз тотемску животињу, попут Јарила (коњ), Митре (бик) или Зевса (орао), већ право историјског човека, остварује се крајњи домет антропоцентризиције религијског искуства. А затим, човекобог бива принет на жртву читавом човечанству. У жртви бога човечанству, у највећем могућем преступу, уједно је досегнут најдубљи могући додир светог (Батај 1980: 292). „Човек се сам *ствара* а ствара се у потпуности само уколико десакарлизује себе и свет око себе. Свето је препрека ка његовој слободи. Он ће достићи лични идентитет само уколико се темељно демистификује, биће збиља слободан тек у тренутку када убије и последњег бога“ (Елијаде 2003: 208).

⁴⁷ Јеленка Пандуревић у поглављу карактеристичног назива „Вук на овцу своје право има“ у књизи *Фолклорни еротикон*, истиче да се у народном фолклору еротска симболика вука као мушкарца активира преко мотива угриза, док је у том случају жена најчешће дата кроз метафору овце (Пандуревић 2020: 31–39).

заиста свог међу људима, могла се ослободити на такав потез. Осим тога, за разлику од Милете који је Гроздани ћутао осећања, чекајући да се испуни подразумевани ред женидбе по старини, Павин Рајко је Паву отворено пред одлазак у војску питао да га она сачека и рекао јој да ће је узети. И оно што се у контексту приповетке остварује као поента, јесте да Павин храбри чин не завршава трагично, њена жртва не остаје узалудна већ бива награђена. По повратку из војске, Рајко узима Паву и у епилогу видимо слику њиховог идиличног живота испуњеног радом и умноженог породом. Ерос, у случају приповетке „Посвојче“, као и у приповеци „Два растанка“, било усудивши се на чин престапа било немајући довољно пркоса за то, ипак завршава у служби заједнице и њеног поретка: или световног (породица и рад) или религијског (поштовање пасторално-хришћанске трпељивости и морала).

5.2. Ерос на трагу сакралног

Уочавањем ретких, мање или више дозвољених процепа за преступ у оквиру традиционалне заједнице, могуће је трагати за приликама када се ерос испољава не примарно кроз своју прокреативну функцију, већ нам открива обличје своје духовно-сакралне природе. У приличној мери, на таквом трагу се налазимо када говоримо о обичају прела, који је на нашим просторима био присутан све до половине 20. века. Репрезентативна приповетка која наративизује тај обичај, а истиче се детаљношћу и етнолошком верношћу приказивања, јесте приповетка Јанка Веселиновића „На прелу“ (1886).

Оно што је у приповеци „На прелу“, као и у другим у којима постоји исти мотив, нераздвајно од самог рада са вуном на прелима, јесте моменат завођења и разних љубавних играрија између младих. То је заправо само преношење објективних прилика из реалног живота у приповест.

„Међутим, у појединим крајевима обичај одигравања прела представљао је и јединствен тренутак сусретања младића и девојака, када би се девојке посебно уредиле и у кући домаћице која прело организује стигле нешто раније, поседале, а потом би стизали и момци, најчешће у групама из истог или суседног села, и седали поред девојака којима би се удварали. На прелима су се препричавале познате приче из свакодневног сеоског живота, умотане у покоју загонетку или анегдоту, све до касно у ноћ“ (Алексов, Митић 2018: 234).

У којој мери су прела била повезана са разлабављеним сексуалним моралом, и колико су „преступи“ те врсте били учестали на селима и прелима средином 19. века, документују следеће историјске чињенице у вези сексуалне *забране* на сеоским прелима:

„Власти су решиле да делују превентивно и, на пример, укину сеоске забаве, свесно утичући на мењање обичаја. Наиме, показало се да се на прелима и селима, која су организована у вечерњим сатима, понекад и изван куће, често дешавају свађе и расправе због девојака, туче, опијања, крађе, отимања девојака, па чак и убиства.

Да би се такви „штетни и несрећни догађаји“ избегли, прописане су 1841. године уредбе о прелима и селима. Овим уредбама се одређује ко, како и где сме да иде на прела.

БЕОГРАД, 18. септембра 1841. године.

Доставља Совету — Књазу Михаилу спремљеног пројекта Уредбе о прелима и селима.

Књазу

Н-о 645

Пројект Уредбе о прелама и селама

Будући да се на ноћним прелама и селама, на којима се младеж обојега пола сабира: благи обичаји кваре и у следству тога иста младеж, особито мушке стране, начином узбуђени и раздражени страстиј, на раздор, сваћу, бој, а и на убиство, као што су жалостни примери већ показали, види: то смо да би се такви и подобни штетни и несрећни догађаји и с те стране у напредак предупредили прописали:

1. Женска лица могу се унапредак на прела скупљати; но и та да бивају у добрим кућама на очима разумни домаћица и домаћина, а не као што се то по неким местима било уобичаило, на равни, удаљено од куће.

2. Младићима се строго забрањује на ноћна прела и седишта ићи и на њима се с младежи женскога пола дружити и забављати.

И 3. Налаже се свима родитељима да они ову са законом силом прописану забрану своим синовима, који се већ у зрелим годинама налазе, озбиљно обзнањују и да им својски у памет усељавају штетна и зла следства, која за њи у случају преступљења те забране произићи могу.

4. Свако мушко лице, које се по објављеној овој Уредби на ноћном прелу или на обичној седељки буде нашло, првиј ће се пут на надлежном примирителном или кметовском суду с затвором од три дана или с десет удараца штапова казнити, а други пут и даље послаће се као кривац на већем степену, прописаним путем окружном суду на већу и оштрију казн“ (Дивац 2006: 227–228).

Веза која постоји између предења и упредања вуне, ткања и плетења, са еротским светом човека, има корене у дубокој старини. Збирка еротских народних песама коју је приредио Игор Мрдуљаш, индикативно се зове *Кудилъа и вретено* управо по мотиву плетења који у традиционалној усменој култури представља важан еротски топос (уп. песме у Мрдуљаш 1980: 5, 138). Исто тако, захваљујући тој архетипској основи, аналогија плетења и сексуалног чина, функционише као опште место и у савременој еротологији. Тако у *Филозофији тела* Михаила Епштејна налазимо следећи опис:

„Жена и мушкарац су створени тако да би бескрајно пуштали другог у себе, урањали се и окруживали га собом, савијали се као што се савијају потка и основа у ткиву. Љубав је чунак који непрекидно снује и тка загрљајима, преплитањем, збијањем, разређивањем, сажимањем најтврђег ткива новог, двојног постојања“ (Епштејн 2009: 139).

Да бисмо указали на најраније корене везе ероса са плетивом и последично са самом институцијом прела, али и на везу плетења и сакралне еросове димензије, покушаћемо посложити одговарајуће архетипске праслике које нам могу помоћи при размршавању датог проблема. У чланку Иване Башић, „Зашто се први мачићи у воду бацају? – Иконичност лексема мачка и кот“, при одгонетању народне изреке, указано је на занимљив саоднос између мачке, предења, ероса и дрвета живота, на шта ћемо настојати да надовежемо нашу анализу. Наиме, на дрвету живота, које у архајској свести упрошћено представља вертикалну осу света, у доњим сферама се најчешће налази животиња у склупчаном змијоликом облику (попут неразмршеног клупка вуне) (в. Делић 2012). Осим змаја/змије (изворно мушко и женско односно муж и жена (Катичић 2008: 75)), најчешће је ту реч о хермелину, куни, лисици или

младом брачном пару на постељи од меког раскошног материјала (Катичић 2008: 39–84). Из датих примера ишчитавамо да је карактеристика твари у подножју осе света: богато крзно и спајање полова, сексуалност. Из тога затим изводимо аналогију између архетипске слике полности на дрвету живота (оси света), и процеса ткања од неразмршене кудеље (дно осе света) до намотане главе, односно клубета вуне. У томе се ишчитава и веза тантре⁴⁸ и ткања⁴⁹ (в. Flood 2006: 9), односно уздицања свете енергије представљене у виду склупчане змије на дну човекове кичме (у подножју Дрвета света), која се преко тантричких вежби и учења, уздиже из репног дела кичме у лобању.

Похрањивањем такве митско-архетипске подлоге у фолклорни и етнолошки подтекст приповетки са темом прела, редовно ће долазити до активирања еротског кроз некакав преступ у односу на свакодневно и рационалистичко, односно кроз отварање ка сакралној димензији ероса. У поменутој Веселиновићевој приповеци „На прелу“, налазимо обиље материјала који поткрепљује назначену архајску везу плетива и ероса. Наратор се по први пут у свом животу затиче на једном прелу, где се среће са фигуром жене која одаје дух старе митске плетиле која испрва управља читавом атмосфером скупа (старица плетилца је један од основних начина приказивања Велике Мајке (Нојман 2015: 274–289)). Старица Вида, лик је који има улогу да уведе наратора у митско-магијски простор прела. Она прво инсистира да се донесе вино и да се тако обави здравица, чиме је означена празнична атмосфера прела. Затим Вида преузима улогу приповедача, говорећи о свом девовању, удаји, порођају, смрти мужа и каснијем животу у кући мужевог оца. Тиме су заправо укратко приказане све кључне обредне фазе у животу жене. Али иако је обредно и мистично у веселом духу прела тривијализовано или замагљено, преко старице Виде, ипак ће бити отворена тема ирационалног и фантастичног, што су поново архетипске одлике феминино-магијског насупрот мушким својствима реда и логике. Реагујући на сумњу наратора поводом постојања којекаквих чудесних створења: вампира, вила, утвара, вештица и ветрењака, Вида као стара чуварка знања о магијско-бајковном, зналачки и са великом увереношћу прича о особинама вила и догађајима које о њима памти, а затим редом и о другим створењима за која су је запиткивали. А пре него што ће се старица повући на починак и препустити младе једне другима, она их кроз пример поучне приче о девојци која се шалила са осећањима младића па се лоше провела, саветује о важности опреза у мушко-женским односима. Без обзира што се та врста односа помиње у саветодавном тону, Вида својом причом ипак само најављује да „љубавни“ део прела неминовно наступа, и њена фигура се од тог тренутка повлачи са сцене, а игра мушко-женских „ткања“ оживљава. Дух митске плетиле се у наставку приповетке преноси на готово ритуална јуначења младића који приповедају своја разноразна јунаштва и тако привлаче пажњу плетилца, а затим их, једну по једну, одводе од ватре у мрак:

„Момче зашара очима, гледа њојзи у очи, па тек одједаред трже вретено, прекиде конач,
и с вретеном маче напоље.

– Чујеш ли, еј! Дај вретено! Немој, болан, бити таки; знаш каква је наја, 'оће да ме грди!
Дај ми!

– Оди па ћу ти дати!

– Нећу!

⁴⁸ Тантризам, култ који је од 6. века присутан у Индији, заправо је верска школа „која показује сличности са концептом удворне љубави и култом жене. Тантризам обожава тајну силу – шакти, која удахњује живот космосу и представља ослонац боговима (пре свега, Шиви и Буди), а која је оличена у Богињи, Супрузи и Мајци. Култ се усредсређује на женски стваралачки космички принцип, а у појединим тантричким сектама жена постаје нешто свето, оваплоћење Мајке“ (Башић 2021: 187).

⁴⁹ „Због преплитања нити, и два правца ткања – основе и вођене нити, пасивне и активне одлике – ткање је несумњиво везано са сексуалним односом“ (Слапшак 2006: www.zesveske.ba/04/06/impresum.htm).

– А ти га нећеш ни добити! Лаку ноћ!

– Дај ми вретено!

– Други пут!

Она истрча за њим у мрак, и момче је постигло своју циљ: она је изишла“ (Веселиновић 1 б.г.: 38).

У Веселиновићевој приповеци „Одбегла“ (1886) дат је још амбициознији подухват младића Стеве да са прела не само изведе своју Дику у мрак, већ да је сасвим одведе у свој дом, и на тај начин огласи да је она од тад његова. Иако „свадба“ која на такав начин настане, искључује прописани ред обичаја ради благослова будуће породице, прело (и древна магија спајања коју оно носи) овде обезбеђује замену за све те обичаје, јер се приповест ипак завршава у духу измирења двеју породица и прихватања воље младог пара.

Без обзира на то што није реч о прелу, већ о „комишању кукуруза“, у приповеци „Јесење слике“ (1892) Светолика Ранковића, приказана је ситуација аналогна двома претходно наведеним. Опонашајући Веселиновићево приповедање из приповетке „На прелу“, Ранковић у својој приповеци описује слике села у јесен, а затим на сличан начин развија и атмосферу на комишању. Он притом додатно наглашава опис вина и пијанства, дајући читаву оду винском бардаку како би појачао ефекат препуштања времену које највише наликује празничном, када је пијанство пожељно а преступ дозвољен. Мотив крађе девојке кореспондира са истим мотивом у приповеци „Одбегла“, чиме је код Ранковића направљена мотивска синтеза две поменуте Веселиновићеве приповетке са темом прела, али је и јаче потцртан мотив пијанства, вина и јесени као доба када грођје зри.

Преступи сексуалног морала, заправо су саставни део прела, односно скупова где се точи вино и самим тиме ствара ефекат прославе, насупрот искључивом времену рада, када преступ није дозвољен. Време прела можемо посматрати као вид карневалског времена, аналогног јесењим сеоским дионизијама, када је народу омогућен приступ сакралном, кроз стања блиска трансу, а изазвана алкохолним пијанством или неспутаним еросом.

Тема која произлази из теме плетења и прела, јесте тема љубавне магије, односно „везивања“. „Ткање, предење и плетење – магијске су активности: у многим језичким породицама, речима које означавају „везивање“ изражава се и „зачаравање“ (и у Србији се за „омађијаног“ човека каже да је везан)“ (Башић 2010: 78). Мрачна богиња мајка-плетиља неразлучива је од појма магије.⁵⁰ Ако је са једне стране њена одлика плодност, занос и ерос, са наличја ће се увек појављивати тамне стране тих процеса, самим тиме што је мајчински уроборос слика примордијалног свеинтегришућег тоталитета, или краће, хаоса.

„Предиво и ткање симболизују животни ток: *нит живота* представља симбол људске судбине, а Суђаје и Парке су преље. Ткање, предење и плетење, уопште „везивање“, у вези су са љубавном и еротском активношћу, о чему сведоче и изрази попут *везати се за некога, спетљати се (уплести се у везу) с неким*. Очигледно је да постоји архетип

⁵⁰ „Наиме, М. Елијаде наводи читав низ богова „везивалаца“, чије су карактеристике акватичке, хтонске и лунарне, а смисао везивања је, с једне стране, заустављање, односно спречавање развитка космичког живота, често у вези и са „окивањем“ вода. Као женска божанства са овом функцијом, Елијаде наводи трачко-фригијску богињу *Бендис*, литванску *Бентис* и илирску *Биндус*, за коју износи претпоставку да су јој Илири приносили људске жртве. Богињу Бендис Херодот изједначава са Артемидом, а у неким орфичким химнама поистовећена је са Персефоном, док је Страбон сматра оргијастичком (ЕЛИЈАДЕ 1999: 120). Функцију „отварања“ и „затварања вода“ у грчкој митологији има и богиња плодности Деметра, а у словенском фолклору – Огњена Марија, господарица змија“ (Башић 2010: 78).

везивања на различитим плановима магијско-религијског живота (космологија, митологија, чаробњаство) (ЕЛИЈАДЕ 1999: 137)“ (Башић 2010: 78).

Улога богиња-везивалица, у приповеткама српског реализма, предаје се женама врачарама, али и обичним женама које саме нису врачаре по „професији“ већ је знање магије, а посебно љубавне, толико распрострањено да се стиче утисак да се читава женска популација више или мање користи магијом везивања: „Ух, побио би' ове врачаре, што само сипају чини, куд се год човек окрене!.. Па није само врачаре – него и само данашње женскиње изучило је да врача... све се проврачало!..“ („Браћа“ Веселиновић 1 б.г.: 267).

Љубавна магија је притом стављена у ранг по силини највишег реда, јер врачаре су најчешће приказане као немоћне да спрече њено дејство, па једини савет који дају је прихватање магијског кола. Алтернатива замађијаности никад није отрежњење, већ једино смрт:

„- Т'е, јест младић под њезином вољом, јест њезин притрунак, али се чувај, дјевере, да не развргнеш свадбу, јер би ти сину приспјело! Јеси ли разумио? Присјело би теби, јер би га оженио црном земљом!... Најпослије, ако га је опчинила, то је зато што га милује и биће срећан с њом до смрти. У томе, дјевере, није велике грјехоте, јер данашњи момци не даду се друкчије заоглавити...“ („Чеврљино злочинство“ Матавуљ 2 2007: 16).

„Кад сви изиђоше, рече наја:

- Оно је, што сам ти казала!
- А шта?
- Прогут'о је.
- А шта је прогут'о?
- Мишијак.
- Мишијак?
- Ја.
- Па... сад?..
- Полуде за њом!...
- Па шта ћемо радити?
- Ништа... Учинићемо му по вољи.
- А што?
- Јер ће се убити... Тако каже Цвета – рече наја, узда'нувши“ („Чини“ Веселиновић 1 б.г.: 208–209).

Како се чини са љубавним дејством показују као нешто за шта други лек осим смрти не постоји, видимо да се зачарани љубавном магијом заправо понашају у складу са обрасцем који постоји у романтичарској страсној љубави. На тај начин, необјашњиву страст коју „завезана“ особа почиње да испољава према својој „вештици“, лако можемо довести у везу са чувеним топосом страсне љубави, а реч је о љубавном напитку. За Тристана и Изолду он значи илузију фаталне љубави за коју онда не морају имати одговорност; за Ромеа и Јулију напиток је одустајање од борби са земаљским препрекама и најкраћи пут до смрти. У сваком случају, напиток је уплив силе *Ноћи*, хаоса, лудила и губљења сопствене воље:

„Шта је, дакле, љубавни напиток? То је *алиби* за страст. Захваљујући њему љубавници могу рећи: „Видите, ја ту ништа не могу, видите да је то јаче од мене.“ Па ипак, ми увиђамо да је, захваљујући тој варљивој фаталности, све што они чине усмерено према жељеном смртном исходу, са неком врстом досетљиве одлучности и спретних лукавстава које нико не излаже критици“ (Ружмон 2011: 38).

На особу која је под дејством љубавних чини, више се не може гледати као на биће које је присутно у овом свету. Његова свест и воља, предати су његовој вештици, чиме је човек заправо потпуно прешао на страну ирационалне Ружмонове *Ноћу*. Веселиновић нам у приповеци „Чини“ даје приказ таквог човека-марионете, поданика чаробних тамних сила од којих се не може и не жели бранити:

„Жао ми је, браћа смо! Неки пут ноћу падне ми на памет како смо лепо живели, *како смо слошки радили* (курзив. Ј. Ј.) – па се опет исплачем. Жалио сам га и зато: што је пост'о лупача оних двеју жентурина. Он је, сиромас, мор'о играти како му оне свирају. Нек му, на пример, рекну да изиђе бос напоље, па да дрежди пред вратима – он се сместа покори! Он не имађаше више своје воље; он не имађаше више, што ми сељаци кажемо, лика свога – он беше метла којом се свуда чистило.... Па ако то нису чини – ја не знам шта је!...“ (Веселиновић б.г.: 220).

Са друге стране Веселиновићева приповетка „Пуница“ (1902) је пример где се и без поузданих доказа о примени било каквих чини, страст коју муж почиње да осећа према старој жени, описује као дејство магије. Једноставно колектив свако одступање од дозвољених односа, у овом случају брачних, тумачи као уплив нечисте силе: „Види он да ти знаш. Зар не видиш да је као луд због тога. Ал' су чини на њему. Он је или омађијан или је нагазио али ће то проћи као и свака болест и он ће се опет вратити теби, своме другу и својој дечици“ (Веселиновић 8 б.г.: 359). И заиста, након тешке грознице, када телесна болест прође, и „зачарани“ муж се враћа у окриље породице, а стрпљење, брига и благост жене и њене мајке („пунице“), преобраћају страст и жељу прељубника у тиху љубав и приврженост мужа и оца. Трпељивост и мудрост пунице, која бди над супружницима и не дозвољава да до сукоба и поред свести о постојању друге жене дође, показују се као противотров за омађијаног мужа. Пуница делује као слика добре митске мајке, која отелотворује задружни дух родитељства и брака, чиме се привлачност сексуалног престапа неутралише и јунак успева да се врати у оквир рада и породице.

Низ одлика љубавне магије везивања у приповеткама које наводимо, одговара дакле страсној романтичној љубави из мита. Како је страст табуисана радња у заједници која је окренута раду и уопште сфери профаног, природно је да се однос људи утемељен на изузетној или необјашњивој привлачности интерпретира као нешто у шта је уплетена магија. Магијско, односно нечисто, забрањено, долази из сфере сакралног, и са собом повлачи немир. Укућани после доласка младе и поред тога што она вредно ради осећају да постоји нешто узнемирујуће у вези ње („Чини“, „Браћа“, „Чеврљино злочинство“). Млада постаје виновник и иницијатор рушења устаљеног поретка, најчешће поделе имања међу браћом („Чини“, „Браћа“), или чини да укућани изненада један за другим умиру („Чеврљино злочинство“). Поред тог, за девојку-вештицу, карактеристично је да је или изузетно лепа и уз то и заводница (Ђурђија у приповеци „Чини“; Павлија у „Браћи“), или је са друге стране изразито неугледна (Марија у приповеци „Чеврљино злочинство“). Без обзира на изглед девојке, љубав-страст, односно љубав под дејством „чаробног напитка“, чини да младић изабраник не може погледати ни једну другу, он је магијски привезан за своју вештицу, а једини излаз из тих окова је смрт.

То је образац који се односи на страсну романтичку љубав као и на љубав под силом магије везивања, међутим, у приповеци „Браћа“, ипак је дат и сиже који нуди могућност изласка из зачараног круга. „Љубав" под дејством чаробног напитка супротна је стварној љубави. Душевна љубав рађа се тек када страст почиње да слаби“ (Ружмон 2011: 32). Та љубав која није утемељена на страсти, односно на илузији и магији, и која представља основну покретачку силу профаног света, јесте породична љубав. У датом примеру, у Веселиновићевој приповеци „Браћа“, „незачарани“ брат својим одлучним ставом и спремношћу да радије сам себи одузме живот него да дозволи да се аманет недељења имања прекрши, успева да спречи „омађијаног“ брата да се са женом одели. Зачарани брат се освешћује и схвата зле намере своје

жене. Сила те „стварне, душевне љубави“, у овом случају братске, показује се као јача од љубавних чарања.

Природно устројена ексклузивност братске љубави јесте оно што је чини толико снажном и моћном. У помињаној приповеци „На прелу“, пре него што наратор доспева у магијско-љубавну атмосферу прела, оно што најпре зачује је песма која опева ту изузетност братско-сестринског односа наспрам готово свакодневне и лако замењиве љубави мушког и женског:

„«Сејо моја, имаш кога свога?» –

««Имам брата, имам и драгога.»»

«Сејо моја, право да ми кажеш:

«Или волиш брата ил' драгога?»»

««За брата бих оба ока дала,

««А за драгог три низа дуката;

««И то, велим, не знам би ли дала:

««Село прођох – ја драгога нађох,

««Свијет прођох – ја брата не нађох:

««Нема брата, док не роди мајка!»» („На прелу“ Веселиновић 1 б.г.: 19).

Оно што је за зачаране страсне љубавнике симптоматично (слично као и за романтичну љубав и романтичне љубавнике), јесте то да они своју вештицу виде као једину и незамењиву ни једном другом женом. Дакле, вољеној се приписује ексклузивитет братско-сестринског односа, док се осећања мушко-женских страсти не губе. На тај начин такав љубавни однос, иако утемељен на илузији изузетности, добија моћ једнаку природно јединственом односу брата и сестре, рођених од исте мајке.

До сада смо махом говорили о еротском сакралном преступу који произлази из женског праначела и жене као заштитнице магије, плетења и бесконачне плодности у којој су испреплетани смрт и живот, позитивне и негативне стране живота. Са уласком хришћанства у циклус обредног народног живота, и искључивањем жене из свештеничких радњи, мушка фигура постаје носилац сакралних ритуала, па и питања свете плодности и еротских преступа природно улазе у делокруг црквених лица.

Помињали смо да етнолог Миленко Филиповић пише о установи „брачног помоћника“, функцији коју су широм наших простора најчешће обављала свештена лица или калуђери. Када би жена била нероткиња, а заправо је проблем био до мужа, прибегавало се различитим довијањима да кућа ипак не остане без наследника. Било у договору са мужем или без договора, жена се подавала каквом виђенијем мушкарцу, госту, или свештенику. У народу се као лек од неплодности подразумевала таква врста сналажења, што се види и из изрека којима се лек за „неплодност“ изражава следећим речима: „променити петла“, „променити воду“ или „променити праза“ (овна). А кад се за брачног помоћника узимао свештеник, било је потребно отићи на исповест и тражити да поп девојци „преврне кошуљу“.

„Узимање свештених лица за брачне помоћнике код нас је веома карактеристично. Хришћанска црква строго осуђује прелјубу и уопште сваки ванбрачни полни однос и код својих обичних верних а камоли код свештеника и монаха. Међутим, народна схватања о браку и народни верски погледи су другачији, а свештена лица су, ипак, смртни људи који се увек не одричу људских задовољстава. И кад се узме у обзир да је са стране свештених лица било злоупотребе свог положаја, ипак остаје несумњиво да су се свештена лица, вршећи улогу брачног помоћника, у таквим приликама једноставно покоравала тражењу своје средине и радила у духу њених схватања, онако исто као што су и сами прогонили вештице, ископавали вампире и сл. Особито у старије време, када су неписмени или полуписмени свештеници у ствари били свештеници народне религије а не хришћанске цркве“ (Филиповић 1991: 342).

У већ помињаним Веселиновићевим приповеткама „После кише сунце“ и „Адамско колено“, уочили смо образац да до зачећа и породичне хармоније долази након што се жена, у молитви, Богу обрати за помоћ. А пренос мотива божје помоћи при решавању брачно-љубавне проблематике на свештено лице, можемо кроз наговештаје тражити у Јакшићевој приповеци „У планини“ (1862). Она је грађена као бајколик и поједностављен облик приповести, ликови су једнодимензионални и вођени једном доминантном страшћу. Међутим, управо та једноставност ликова нам у датом случају помаже да размотримо однос између јунака у кључу улога које имају ликови у миту или бајци, те да у томе наслутимо однос сакралног (свештеник) и љубавног. Индикативан је и наслов приповетке: „у планини“. Планина односно шума у којој се одвија радња, јесте дивљи простор у који је могуће пројектовати заборављене обичаје из давне прошлости или неспутаније изразити нејасне идеје колективног сећања. Оно што се у тој планини дешава почиваће на следећим околностима. Девојка Смиљана свим срцем воли Милана, али је принуђена да се уда за Дамјана. Милан и Дамјан су две крајности, први је светац, а други је слика и прилика самог ђавола. Дамјан је тврдоглаво и страшно опседнут Смиљаном, а Милан је у потпуности посвећен Богу и молитви дубоко у планини. Све троје се налазе заједно управо у тој дивљини у часу венчаног чина. Милан као свештеник, за време обреда венчања, сазнаје да млада Смиљана не воли младожењу Дамјана, већ никог другог до њега, Милана. Венчање се прекида, а сам Милан, погледавши је по први пут, заљубљује се у Смиљану. После тога Дамјан се одмеће у планину и својим нападима из заседа чини да Миланова шума постане место страха и смрти. Ипак, Смиљана одлази у ту дивљину, налази Милана и уверава се да је он љуби, али у том часу блаженства, појављује се Дамјан и усмрћује љубавнике.

Оно што у наговештајима доноси Јакшићева приповетка, јесте казна због забрањене страсти према фигури божјег подвижника, свеца, који се повлачи од света у планину. Таква страст није смела бити обзнањена, јер у часу када се она открива сватовима па и самом подвижнику, светац се заљубљује у девојку, а свечева шума, до тада налик храму који је свима нудио помоћ, од тада постаје простор из ког се нико жив не враћа. Страст према божјем посвећенику крије изузетан потенцијал силе и моћи, који се у тренутку обзнане, преобраћа у силу која разара судбине свих јунака. Одабирајући рајско створење за предмет страсти, Смиљана са друге стране привлачи пакленог противника, нарушен је некакав унутрашњи колективни склад и свим јунацима следи казна. Посвећеник, волх, свештеник, јесте колективна вредност читаве заједнице, његова улога је да служи свима којима је потребан, па и када је реч о функцији „брачног помоћника“, али никада не сме подлећи страсној романтичној љубави.

Мотив бирања божјег слуге за љубавног партнера, у датој Јакшићевој приповеци не налазимо у облику који би био везан за мотив бездетности и установу „брачног помоћника“. Али ипак се траг тог обичаја (свештеник који „исцељује“ последице љубавног конфликта или проблема) може назрети у слици потраживања молитве светог човека ради лека од болести еротске, односно мушко-женске природе:

„ – Молитва је лек, мајко!

Рече болница – а мајка паде на колена поред постеље ћерине да се свемогућему моли.

– Твоја је молитва грешна, и ти си грешна! Светитељ треба да молитву очати. – Ти га познајеш, мајко! Онај усамљеник планински – речи су му мелем, молитва му је спасење!

– Тамо ме води, мајко моја!“ (Јакшић 1 1978: 77).

„Једна ноћ“ (1875) је пример Јакшићеве приповетке такође „из калуђерског живота“, која нескривено стигматизује тему злоупотребе функције свештеног лица, што је дато кроз лик архимандрита-сладогласника. Феномен свештеника-љубавника је ту описан кроз генезу мотива подвођења девојке свештеном лицу, што у приповеци није образложено ни на један други начин осим урођеним сладогласњем.

Страст према новцу и изражена прљава еротичност, јесу две типске калуђерске особине које срећемо како у писаној тако и у усменој књижевности, а обједињене су и у Јакшићевој „Једној ноћи“. У *Мрсним причама*, збирци кратких еротских казивања коју је приредио Душан Иванић, постоји читав одељак посвећен народним казивањима о свештеницима и монасима као еротоманима. Наводимо у целости једну од тих прича, забележену у околини Зајечара, где се одвија и радња приповетке „Једна ноћ“. Уз то, поред описа истоветног обичаја подвођења младих жена у калуђерске одаје, занимљиво је да се помиње и истоветно име главне актерке као и у Јакшићевој приповеци (Стана (Чукурова)):

„Био тако неки калуђер па кад му дође млада жена на исповедање, не води ју у манастир, него право у своју ћелију. А на прозору у ћелији узаман виси нека стара, похабана сукња. Калуђер чита молитву, чита па тек заклопи књигу: „Снашо Стано (или како јој буде име), дигни сукњу!“ Ако снаша почне да се љути, а он одмах: „Та сукњу с прозора, не видиш да читам?“ Ако ли се пак не срди, онда...“ (Иванић 1984: 176).

Део описа тога шта се дешава уколико се „снаша не љути“, практично налазимо у Јакшићевој „Једној ноћи“. У калуђеровој одаји између њега и Јакшићеве Стане, одвија се следећа сцена коју пратимо све док је наратор имао снаге гледати, да би се као и у наведеној народној причи, нагло прекинула, па се наставак може једино домаштавати:

„Калуђеру појури крв у образе, очи му севаше као у змије, руке су му дрхтале, којима је гладио Станино бело лице; и он више није личио на човека, пре на раздраженога тигра, који жедан, по вреломе песку лутајући, усијаноме желуцу тражи расхладе... Дијање му је било испрекидано, речи неразборите, мисао збуњена... Осећао је много, али није умео ништа да искаже, само је грлио и љубио. А Стана је стојала мирно, гледајући га својим обичним смешењем.

„Пољуби ме злато!“

Занесен неприродном страсношћу, сиктао је калуђер.

И Стана га је пољубила...“ (Јакшић 1 1978: 247).

На сублимиран и прикривен начин, обичај обраћања свештеном лицу за радње које су повезане са еротским, налазимо у обе поменуте Јакшићеве приповетке „из калуђерског живота“. Служећи се Батајевим тезама о изворној вези сакралног и (сексуалног) преступа, можемо размотрити порекло сличних мотивских спрега између религиозног и еротског. Као што смо већ више пута помињали, у народу се сачувао обичај обраћања свештенику или монаху за улогу „брачног помоћника“, што је чување позитивног (сакралног) аспекта преступа

– кроз прокреативну улогу. Чак се и у казивањима о калуђерима из *Мрсних прича* чува дух народно-карневалског погледа на свет, који је кадар да кроз смех интегрише непријатност ма колико незгодне ситуације. Али у ауторским Јакшићевим приповеткама није актуелизован додир са божанским кроз екстазу преступа. Уместо тог, романтичарска црно-бела визија се определила за трагичан („У планини“) и саблажњиво-перверзан („Једна ноћ“) ниво читања сакралног мита, на инверзно сличан начин како се хришћанство у Батајевој анализи поставља према сакралном као искључиво светлом и чистом, истискујући тамни садржај тоталитета. Тако се у приповеци „Једна ноћ“, читав контекст религијског десакрализује, губе се сви елементи који би били афирмативни, и фигура поверења, посредника божјег, некога коме се верује – постаје страствени јунак коме се подаје.

А заправо *in illo tempore* улога свештеника у сакралним радњама повезаним са еросом, а пре свега у чину дефлорације који је истовремено и највећи сексуални преступ и извор најдубље еротике, била је изразито важна. Тиме је свештеничка класа као најближа сакралним тајнама, имала право да посебно присно контактира са оним сферама за које су важиле најизричите забране, односно највеће опасности.

„По свему судећи, обично се сматрало пробитачним ослонити се на онога коме је дата моћ преступа, кад год је у питању тако озбиљан чин као што је *прво* обележавање жене, односно кад је у питању мутна забрана која на сношај баца сенку срама. Људи којима је тај чин повераван, јер им је дата моћ непозната младожењи, моћ кршења забране, морали су на извештан начин бити независни, што их је стављало ван домаћаја забране, иначе обавезне за људску врсту. Најпре је углавном свештенство одређивало дефлораторе невеста. Али у хришћанском свету постало је незамисливо да се у овој ствари тражи помоћ божјих слугу, тако да се постепено убичајило да се ради дефлорације обраћа властелину. Сексуална активност, бар кад је реч о првом додиру, очигледно је била сматрана забрањеном и опасном кад није било властелина или свештеника и њихове моћи да без много опасности дирају у сакралне ствари“ (Батај 1980: 124–125).

Колико деструктивно може бити када се дефлорација догоди изван обредом прописане институције брака, односно мимо свештеничког благослова, видимо у приповеци „Црнка“ (1894) Јанка Веселиновића. Девојка се подаје вољеном мушкарцу да би му показала да приче које о њеној изгубљеној честитости круже, нису истините. Како младићева породица не пристаје на брак са девојком у чију чистоту се сумња, и како проналазе другу девојку за њега, несрећна Црнка подлеже под теретом јавне средине и одузима себи живот. Друштвена осуда за изгубљену невиност, толико је снажна да у наредној Веселиновићевој приповеци „Умијана“ (1894), чини да јунакиња иако никакав преступ те врсте није учинила, такође себи прекраћује живот, од самог страха да ће се обистинити претње њеног рођака који ју је условио да му се пода или ће је у супротном свакако укаљати пред светом да је учинила и оно што није. А у Веселиновићевој београдској приповеци „Чедо љубави“ (1896), приказана је жалосна слика „општинског детета“ које нема ни оца ни мајку. То дете је још један плод некаквог тајног преступа над којим није постојао заједница, и за урбану као и за сеоску, нужан облик благослова.

У приповеци Јанка Веселиновића „Божја реч“ (1892), тема је преступ родоскрвнућа, што је уз некрофилију један од најстаријих видова сексуалних забрана по Батају. Чин таквог преступа изазива директну пројаву божјег присуства уз речи којима се тек венчаном пару открива истина о њиховом пореклу и томе да су брат и сестра.⁵¹ Ни обред венчања, ни улога

⁵¹ У једној песми коју као илустративан пример за мотив „венчања у незнању“ између брата и сестре наводи Славица Гароња Радованац у чланку о Бахофеновим религијским системима у нашој усменој поезији, налазимо исти мотив директног уплива сакралне силе као у Веселиновићевој приповеци: „... Кад су дошли на вјенчање /

цркве и свештеника, немају ту моћ да изазову пројаву сакралне силе. Обреди заједнице функционишу као знамења којима се слепа сила покушава умилостивити и зауздати. А једино преступ отвара врата сусрету очи у очи са оним неизрецивим што се често описује као „страшно“ (страх божји, страшни суд или пророчки описи виђења лица божјег као страшних призора за човека). Осим као три пута *страшан*, у Веселиновићевој приповеци приказ сакралног откровења је описан као истовремено унутрашњи и спољашњи, и коначно уобличен у „божју реч“, односно питање којим муж-брат открива порекло своје жене-сестре пре него што би починио преступ родоскрвнућа:

„И пружи, управо спусти, руку са рамена њени' на недра њена, али у тај ма' деси се нешто страшно... Он смотри кроз брвна како плану нешто, плану тако страшно и тако јако, да он таког пламена није досад видео... Наскоро заори се пуцањ, страшан, силан. Затресе се цео вајат [...].

Иванка се скаменила... И његова се рука окаменила. Она беше спала са Иванчиних груди... Он стајаше без иједне мисли, окамењен... Наједаред сену му мис'о кроз главу, ка' да му је неко шану“ (Веселиновић 2 б.г.: 370–371).

Како је према Батају, поред еротизма и смрт кључна појава која живот дисконтинуираног бића приближава сакралном, занимљиво је испитати утицај близине смрти на еротско у човеку. У приповеци „Увео листак“ (1878) Јакова Игњатовића, мотив смрти заузима централно место у животу главног јунака Верковића. Када након смрти мајке, сестре, две жене, сина, најбољег пријатеља, он ипак одлучи да се још једном ожени и када поново добије сина, жена Христина се смртно разболи. Предосећај краја најпре поново зближава супружнике, а затим самртница кроз сан оживљава прве дане њиховог познанства и сања некакве разговоре које су тада водили:

„[...] – ох, ала бих волела, да се нисам из тог сна никад пробудила, тако ми је добро било.

– А шта си се са мном разговарала?

– Нећу да ти кажем, само је добро било, ох, да сам још тамо.“ (Игњатовић 1988б: 171).

Предмет њихових разговора, односно нешто што у јунакињином сну ствара потребу да се уживање бескрајно продужи, остаје прећутано. Да ли је реч о нечем што би се могло доживети као преступ, тешко је рећи. Можемо само претпоставити да је реч о извору сласти повезаним са првим данима љубави, који сан представља кроз осећај жеље за вечним трајањем. На том месту, у последњим јунакињиним данима, сакрална сила смрти контактира и буди младалачку силу ероса, да би се обе спојиле у нејасној потреби и чежњи смртног бића за континуитетом.

У Матавуљевој приповеци „Аранђелов удес“ (1901), преступ који младић Аранђел чини са Анком, женом свог стрица, истовремено ће активирати и својеврсну „смрт“ и нови живот, односно сакрално у оба своја обличја која човека отварају за континуитет следеће силе. Служећи војни рок, дотад за жене незаинтересован, Аранђел нагло сазрева. („У почетку се јавља рашћење: рашћење изазива размножавање – и, сходно томе, дељење – оно изазива смрт презасићене јединке“ (Батај 1980: 112).) После једног пијанства са друговима за време војног одсуства, Аранђел свраћа до стричеве куће. Наратор га описује као зажареног, усијаних очију. Аранђел Анку затиче саму, стриц је на путу изван града. Аранђел јој саопштава да жели да се ожени, по први пут сам говори о томе. Она примећује његову слободу: „беше необично мио“,

Олтари се порушише / А попови зан'јемеше... / – Душо, срце, Јагодице / Да ми нисмо штогод рода?« (Рајковић 1869, бр. 216)“ (Гароња Радованац 2017: 164).

„војничко одело му је стајало као саливено“. Уз све те преображаје које је на Арађелу опазила, и Анки „почеше светлети очи“. Затим Аранђел са комшијама наставља пијанку и започиње чак и коло. Анка читав приказ посматра са прозора, а заразност *оргијастичне* атмосфере чини да се осети „баш као да је и она пила“ („Дејство приписано оргији друге је врсте. Пример делује заразно на људе. Човек улази у игру јер га посматрање игре присиљава да и сам игра“ (Батај 1980: 139)). Када Аранђел после читаве те игре и пића дође Анки, уместо да је поздрави и оде, дешава се преокрет ка чему су све силе те ноћи и водиле: „Настаде кратко рвање, чу се пригушен врисак, и онда... око греха занеми; мркну све...“ (Матавуљ 3 2007: 274).

„Смрт се само у ретким случајевима јавља као излаз из сексуалне кризе, али њено значење, треба рећи, оставља изванредно снажан утисак. Она на нашу уобразиљу тако снажно делује да смиривање после врхунца кризе називамо „малом смрћу“. За човека је смрт увек симбол повлачења воде после махните буре, али она није представљена само у виду те далеке еквивалентности. Никада не смемо заборавити да је множење бића повезано са смрћу“ (Батај 1980: 112).

Нагло, као што је доживео преображај из дечака у младића и осетио значење силе раста и *засићења*, силе која захтева да буде избачена и *подељена* (о чему пише Батај), Аранђел, под дејством дионизијске занесености чини преступ који га из „мале смрти“ преноси у подручје непознатог⁵². Из равни приповедног знања Аранђел у потпуности ишчезава након што се наводи да „преплива Саву“. Анка остаје трудна, а Аранђел, изједначен са семеном које се трансформише зарад новог живота, мистериозно напушта приповедни свет („у књизи, поред његова имена, записаше: нестало“).

⁵² Драган Бошковић однос јунака у „Аранђеловом удесу“ у контексту мотива неразјашњеног „нестанка“ главног јунака чије име алудира на анђеоску фигуру, пореди по инверзији („грешно зачеће Аранђеловог сина – безгрешно зачеће Богородичино“) са троуглом библијских ликова Јосифа, Богородице и архангела Гаврила. Аранђел Перовић, приказан као „анђеоски невин и чист“, када ипак реализује полну жељу, будући да је већ „структуриран као биће које није са овога света“, он тај свет неминовно мора напустити. Као што архангел Гаврило нестаје након саопштавања „благих вести“ о рођењу сина Богородици Марији, тако се и Аранђел након полног чина са Анком сасвим повлачи из приповедног дискурса (в. Бошковић 2017: 29–30).

6. Венчање и брак као манифестације прокреацијског ероса

Чин свадбе односно венчања, у традицијском коду означава један од најважнијих иницијацијских степеника на путу сазревања појединца. Приповедачи српског реализма, посебно фолклорне струје, већином су свесни обредне улоге и значаја венчања, те се према том догађају постављају као према преломном у животима јунака. Често ће спремност односно неспремност ликова за живот у двоје, зависити од степена њихове зрелости, а потом ће тиме бити одређен и њихов хијерархијски положај унутар друштва. Пре него што прикажемо основне моделе одношења јунака према сопственом венчању, а затим и брачном животу, у српским приповеткама махом друге половине 19. века, указаћемо на порекло самог обреда и основних садржаја у њему, како би се важност венчања могла разумети и са етнолошке стране.

Само име венчања долази од предмета који супституише силу везивања и присједињавања невесте новом будућем огњишту, што и јесте основна функција обреда венчања (Ђорђевић 2002: 225–227; 231–232; Вујанић 2011: 131). Реч је о венцу (Чајкановић 5 1994: 143) – коластој, прстенастој форми од уплетеног биља, који млада носи на глави или у недрима у току свадбеног обреда (Карановић, Ђукић 2018: 100). Венац притом својом формом изражава најчешће мотиве у току свадбених обичаја – кружење, привезивање, прстеновање, вегетативну симболику, свијање будућег гнезда, али и увијање и спајање тела мушкарца и жене једног око другог у циљу продужења лозе. У обреду венчања, извијајући венац корацима, млада најпре три пута кружи око свог огњишта, да би по доласку у дом будућег мужа поновила исто (Ђорђевић 2002: 237), најчешће уз коришћење различитих вегетативних симбола плодности: жито, јабука, мед, хлеб, масло (в. Тројановић 2 2008: 65–66).

На венчању у цркви младенци три пута круже око налоња са *Јеванђељем* и крстом, везују им се руке једна за другу, али им се и тела обмотавају *привезом*, несашивеним платном за будућу младину хаљину и младожењино одело. „Обмотавање младенаца и прављење круга око њих има симболику заједничког животног венца“ (Марковић 2017: 101). Од 16. века користе се и венци у облику круна (Тешић 2003: 12–16), што венчање симболички приказује као крунски чин у животу човека. Круна је суштински врста венца (Анђелковић и др. 2013: 346–355). У данашњем српском црквеном венчању користи се права златна круна која изгледа баш као круна краља и краљице. Некада је то био класичан венац од биља.

Занимљиво је да се име римске богиње љубави Венере, али и планете Венере која се у астролошкој симболици означава као заштитница плодности (јер је владарка сазвежђа/знака Бика за које се везује плодност) и брака (јер је и планета-владар знака Ваге везаног за брак), сасвим основано може изводити из речи *венац* и из његове свадбене симболике. У приповеци Светолика Ранковића „Људска несталност“ (1899), дата је слика невесте са венцем од мирте на глави, што је управо биљка која важи и за Венерин/Афродитин цвет, јер је ова богиња љубави према миту по рођењу из морске пене, сакрила своју нагост миртом (Рогић 2012: 347). Млада у поменутој приповеци, приказана је налик свечаној богињи која се чином венчања сасвим мења, од девојке постаје жена, ступајући у неки нови, још увек непознати али блажени свет: „Нежни, паучинасти набори од бела вела, у које утања бео венац од мирте, високо се носе и као да пливају у гомили разноврсних сватовских глава...“ (Ранковић 2 б.г.: 102). Из тих редова, као да израња и пред читаоцем се отелотворује, праслика рађања Венере из белих навоја водене пене.

Осим венца, још један кључан појам у свадбеном обреду јесте огњиште, претходно помињано у склопу обредне симболике везане за чување породичне лозе. Тихомир Ђорђевић наводи да: „*Оженити се* у нас има исто значење као и *окућити се*“ (Ђорђевић 1923: 68). Невеста постаје жена примањем у ново, мужево, огњиште. Сваки мушкарац и свака жена, венчањем, преузимају бригу о огњишту, животодавној ватри плодности, опстанка и главној сили која омогућава непрекидност животног круга. То показује општу идеју традиционалне

заједнице у којој брак, венчање и плодност извиру директно из архетипа кућног огња као олтара и жртвеника прецима.

„При ступању у кућу, као што ће се из примера видети, она не иде иконама да пред њима метанише, да се крсти и друго да чини што вера прописује. Све то млади и не пада на памет, она се држи скроз старог незнабожачког ритуала: прилази *огњишту и целива га*. Ко зна, али се може помишљати да се овај обичај продужује од незнабоштва до данас, једва у чему дотеран! Да није друкчије, откуда би се ови обичаји слагали у главним потезима са свим словенским народима, германским, са санскритским, са старим Римом, Атином итд.“ (Тројановић 2 2008: 63).

Наиме, прве радње које млада обавља у новом дому јесу повезане са приношењем жртви огњишту у виду хране или новца, и везивањем за њега бројним ритуалним радњама: обилажењем, целивањем, разгоревањем ватре и сакупљањем растурених угарака (Ђорђевић 2002: 237–241). Све те радње имају за циљ ступање у култни поредак повезан са слављењем прокреацијске еросове струје.

Тајна свете плодности која се жели постићи обредом венчања, почивала би на идеји хармоније полова, и јасној подели улога, а не на превласти мушког или женског принципа, патријархалног или матријархалног. Света улога мушкарца је да дарује семе (ту се крије идеја даровања форме, структуре, идеје), а света улога жене је да семе узгаји и донесе конкретан плод. Ту тајну чува симболика самог огњишта, живе и древне предачке ватре која се не сме позајмљивати нити угасити (Тројановић 2 2008: 205–206), и коју жена чува и продужава преко детета кроз време усмерено ка будућности.

Коначно, дати етнолошки подтекст, активираће низ приповедних мотива у вези са венчањем као иницијацијском лествицом коју јунаци желе да остваре, односно да избегну; или ће се из обредних елемената у опису чина венчања моћи закључити о каснијој судбини брака. Тај однос венчања, огњишта и улоге како предака (алтернативно уплива судбинског и нуминозног) тако самих брачних партнера у подухвату одржавања живота и животне лозе, можда је најсликовитије приказан у Станковићевој *Нечистој крви* (1910). Када Софка машицом шара по пепелу запушеног огњишта у завршници романа, кроз ту сцену сагледавамо одмицање од традицијске матрице, видимо жену која је загледана у пепео а не у пламен, која лута и распетљава вуну по комшилуку, потпуно отуђена од сопственог дома. У блиској вези са тиме, затичемо одсутног мужа и дегенерацију порода. Деца су приказана како, будући распуштена и без надзора, разносе хлеб и очеве ствари по кући, слично као што завршавају медицинска опрема и књиге Лазаревићевог јунака у „Швабици“. Јунаци који дубоко изнутра искачу из традицијског кола, отварају се ка простору модерног. У поређењу са наведеном завршницом *Нечисте крви* као романа српске модерне, и Лазаревићеве приповетке („Швабица“, „Ветар“) додатно разоткривају нови сензибилитет јунака неспособних да буду чувари огњишне ватре.⁵³

⁵³ О поменутих приповеткама Лазе Лазаревића говориће се у поглављу „Ка усамљеном појединцу: самосвест љубавног процеса“, у завршном делу рада.

6.1. Однос према венчању од романтизма, преко реализма ка модерном јунаку

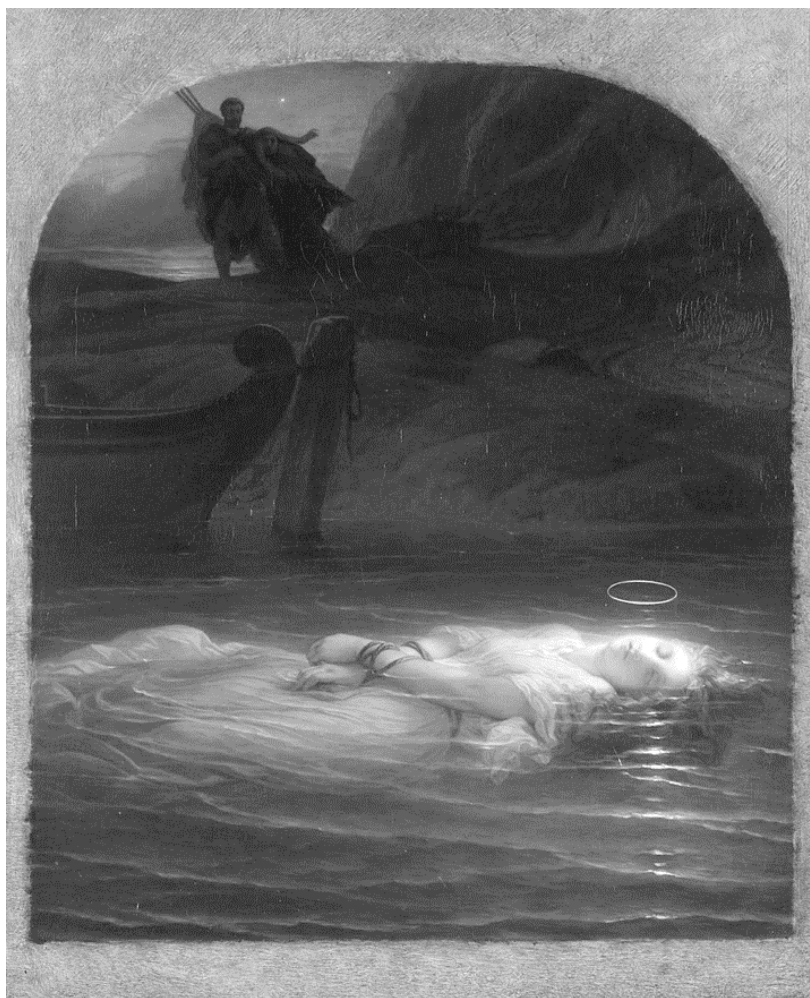
Обредне улоге у вези са венчањем, у виду етнолошке потке, налазимо на различите начине пројектоване у текстове наших и романтичарских и реалистичких приповедака. Али, иако постоје јунаци и приповедне околности које одражавају култне вредности захтеване чином свадбе, исто тако наилазимо на ситуације које не могу да се уклопе у традицијом утврђени поредак, чиме се заправо најављује модерни сензибилитет домаће литературе. У овом поглављу се нећемо бавити животом јунака у браку, већ пре свега догађајима који доводе до питања свадбе, а кроз које се више или мање јасно открива обредност свадбених улога, а јунаци уводе у иницијацијски нови животни ниво. Такође, једнако важна места ће чинити оне ситуације где јунаци не успевају да остваре свадбени обред прелаза, или где нису испуњени прописани свадбени услови, па стога изостаје каснији залог среће и плодности у браку.

Венац – венчани или мученички. Наративно језгро романтичарске приповетке „Мученица“ (1863) Лазе Костића, израста из призора фотографије слике Пола Делароша, коју Богдан, јунак Костићеве приповетке угледа у једном пештанском излогу на дан када је кренуо у посету својој вереници Милки у Будим. Слика носи назив „Млада мученица“ („La Jeune Martyre“) и приказује тело утопљене девојке у белој хаљини изнад чијег лица лебди нестварно правиан и светао ореол у облику венца. Тиме се указује да је утопљеница у ствари хришћанка која је пострадала зарад вере у Христа. Богдана тај призор додатно асоцира на то да је млада девојка заправо Христова вереница која је проникла у тајну „вечног живота са оне стране гроба“ – *хришћански мученички подвиг и романтичарски модел, сливају се у подударности заједничке структуре*. Поменом љубави која тражи смрт и надилази окове земаљског света, активира се сржна тачка страсне романтичарске љубави, која од тог трена, несвесно, како и доликује том љубавном моделу, обузима јунака Богдана: „Заљубио сам се у ту слику и заљубљујем се све већма што се већма задубљујем. Видиш ли свети венац мучеништва над лицем, како је блед и светао, као измучена јој душа што лебди – –“ (Костић 1989: 81).

Након тих речи, у стаклу излога, тачно преко лица утопљенице, појављује се лице њене живе двојнице која је такође пажљиво мотрила на слику. Из њених руку испада завежљај који јој Богдан подиже, да би се испоставило да је унутра венчани венац који незнанка носи својој другарици. Јелка, како је име парњакињи мученице са слике, иако није реч о мученичком венцу, она свој завежљај назива „венцем за мученице овога света“. Брачна љубав је означена мученичком, чиме се Јелка имплицитно надовезала на Богданово тумачење слике које једино вечну љубав изван овог живота поистовећује са стањем заљубљености. Од тог трена у приповеди, Богдан и Јелка функционишу као пар романтичних љубавника, раздвојених низом препрека. Богдан се нуди да понесе терет који је Јелка носила, и да заједно наставе пут, јер су обоје кренули у Будим (испоставиће се да венац који Јелка носи, припада Богдановој вереници Милки). На путу до Будима, на мосту изнад Дунава⁵⁴, у часу кад Јелка већ постаје свесна да је заљубљена, обоје ће сведочити призору још једне утопљенице. То ће бити Јелкина једина сестра, која се због несрећне љубави одлучила на тај корак. После свих тих зачуђујућих обрта, Богдан инсистира да венчање са вереницом Милком буде већ у прву недељу, тајећи познанство и зачету страст коју су Јелка и он осећали једно према другом.

⁵⁴ Сценографија тог призора, непосредно пред појаву утопљенице, биће описана управо налик приказу на Деларошовој слици, засвођеном са горње стране и опточеном златним оквиром:

„Станемо. На камениту врлику големога ступца поднимљен нисам скидао очију са прозечног плаветнила вечерњег неба што је опточило будимске горе и дворе као сјајан оквир што окружава какву тавну слику из старинскога доба, коју је племенита рука сачувала од пропасти и опточила скупоценим оквиром, ал' за коју су врло ретке душе изабране и посвећене да пронађу дубоку тајну чаровне мисли вештакове, да се напију из тијог извора њене страсти, да свате мотив најплеменитијег уживања“ (Костић 1989: 84).



Слика 1. Пол Деларош, *Млада мученица*, 1853, уље на платну, 73,5 см × 60 см, Ермитаж, Санкт Петербург, Русија, ©ONE THOUSAND OPHELIA. Theme by kwanfushing. <<https://onethousandophelias.tumblr.com/post/614953313258143744/paul-delaroche-la-jeune-martyre-1853-hermitage>> 9. 5. 2022.

Затим пратимо низање различитих обичајних радњи или веровања повезаних са предстојећим венчањем, чија је симболика притом таква да се несрећа у браку могла очекивати. Венац који Богдан препознаје, а који је Јелка даровала Милки, окићен је драгим каменовима који Милку подсећају на росу, а Богдана на сузе. Сама Милка истиче да „није обичај да другарице купују венце“⁵⁵, али зарад љубави према Јелки, она ће занемарити то одступање од обичајне праксе. Затим Милка примећује да је на једном месту венац прекинут. Она не зна да је то учинио сам Богдан, скидајући са њега машну „од српско-народне траке“, јер је сматрао да, у том тренутку непознатој млади, којој је Јелка носила венац, таква потврда родољубља ни у ком случају неће бити потребна. Па ипак, Милка, шале ради, управо Богдана оптужује да је он покидао венац, што у њему производи читав низ асоцијација и страхова. Милка, са венцем подигнутим у десној руци, и „весталским пламеном у њеним очима“, Богдану одједном личи на „свечано лице са другог света, као озбиљни анђео с венцем награде у руци ил' с мученичким венцем од трња“ (Костић 1989: 92). И на дан венчања, док „обилазе око светог венчавалишта“, и док га марама везана око њихових руку болно стеже, Богдан је мучен сумњом да његова осећања према Јелки нису само фантазија, већ „прерушена љубав, страст, грех, невера“. Коначно, док младенцима скидају венчане превесе, кума која је ту уместо Јелке, убошће чиодом Милку у раме, а Богдану ће се чинити да је то управо сама

⁵⁵ Обичај куповине венца се везује за девера, младожењиног брата, односно за фамилију будућег мужа с којом млада ступа у присне родбинске везе (в. Марковић 2017:74).

Јелкина рука учинила. Притом чиода је врста игле, а игла је предмет који се, будући да је у симболичком додиру са *везивањем*, користио у различитим магијским радњама да се нанесе штета новом брачном пару, те се зато обраћала и посебна пажња да у оделу младе не остане игла (Ђорђевић 2002: 266, 289).

После свих тих знакова несреће сплетених уз обред венчања, епилог приповетке је такав да и Јелка завршава живот у Дунаву као утопљеница⁵⁶, а убрзо за њом умире и Богдан, док се Милка удаје за другога. Романтични љубавници не могу бити задржани у обредном животном кругу који се зачиње венчањем. По сили своје „небеске“ природе и по снази своје страсти која је по Јелкиним речима „непрогонљива“ (огњена, (на)гонска, она која гони изван живота, а не огњишна у прокреацијском смислу), они траже да постану „мученици овог света“, и љубавници венчани једино за онострано, за гробно трајање.

Сукоб романтике и закона овог света. Приповетка „Матере“ (1865) Милорада Поповића Шапчанина у одређеној мери настаје на интертекстуалном дијалогу са Костићевом „Мученицом“ (1863), с тим што се нарација у „Матерама“ постепено удаљава од искључиво романтичарског стилског поступка. Душан Иванић „Матере“ одређује као чисту баладичну приповетку (Иванић 1976: 151), што би значило да се у нашем еротолошком интерпретативном кључу љубавни наротив дате приповетке може сагледавати кроз укрштај романтичарског и реалистичког модуса или кроз мешање романтичарског и прокреацијског ероса (медијални ерос).

„Уз сентименталистичке љубавне дијалоге и љубавну идилу, ближу свакодневном, иде се ка трагичним збивањима и емоцијама. [...] Приповијетком влада типично баладичан сиже: двије мајке се супротстављају љубави своје дјеце и, магијским дејством клетве, одводе их у смрт. Неприкосновеност љубави, један апсолут, суочава се са патријархалним моралом, покоравањем дјеце вољи родитеља, апсолутом породице; једини излаз је смрт. Ипак, морална порука дјела је у одбијању власти над људским емоцијама, сасвим у духу романтике“ (Иванић 1976: 152).

Као Костић у „Мученици“ и Шапчанин нам даје слику трагичних животних околности чије узроке можемо тражити у нарушеним обредним улогама. Сам наслов „матере“, асоцира на умножен женски, матерински утицај, док су очинске фигуре одсутне. То већ говори о недостатку мушког и патријархалног у самој структури кућних огњишта, како нараторевог тако и огњишта његове изабранице Милке (имењакиње јунакиње у Костићевој „Мученици“). И наратор и Милка имају само мајке, које *материјални* положај стављају на примарно место када је реч о избору партнера за свог сина односно своју ћерку. Притом је та особина „матера“ у приповеци означена као уопштени суд мајки тога времена.⁵⁷ Недостатак мушке фигуре у структури породичног огњишта доводи до губитка потребне хармоније, јер је на том месту прекинут континуитет предачке лозе. Ослабљен је унутарњи жар (јар, ер(ос)) ватре на огњишту, што на спољашњем плану условљава да се породично семе и лоза не могу лако продужити. Дакле, без обзира како и колико се жена, матера, старала за огњиште, полази се од тога да је његова унутарња структура оштећена, те да ће свака женина одлука и избор,

⁵⁶ У писму које Јелка шаље Милки непосредно пред смрт, она јој признаје своју неизлечиву страст (а не љубав) за Богдана, из чега ишчитавамо формулу романтичарског модела љубави која сажиче и неминовно *гони* у страдање:

„Годину дана има готово како се борим, пуговала сам по свету, лекари ме слаше у купатила, тело ми купаше у води, а у крви мојој купала се *непрогонљива* (курзив Ј. Ј.) страст; ал' крв моја беше крепчија од воде, јер док је моје тело слабило и опадало, страст је моја све силнија бивала у крвавим својим варима. [...] Близу је Дунав, Дунав је доста дубок. И то ћу купатило што скорије да потражим, што скорије то боље, је ли, Милка?“ (Костић 1989: 110).

⁵⁷ У приповеци „Откровење“ (1907) Сима Матавуља, налазимо сличну сижејну улогу мајке, где мајка, бринући пре свега за материјално стање ћерке, удаје је за имућну неприлику са којом цели живот остаје несрећна, да би се тек много година касније сазнало да је ћерку од мајке најпре просио онај ког је девојка волела и који је после тога заувек остао сам, а иронијом судбине убрзо и веома богат.

доводити до све већег нарушавања идеалног поретка. У датом четвороуглу, двеју матера и заљубљеног пара, једини мушкарац је наратор. Међутим, он је неко ко је својим образовањем и „ђаковањем“ већ прилично одаљен од тајни обредне културе, а самим тиме и неспреман да разуме сопствени положај и нужност да се постави као довољно стабилна и јака мушка фигура којом би се надоместили недостаци очинских улога.

У том контексту је значајно што наратор одлуку о оснивању сопствене породице доноси баш на Божић, у тренутку кад замишља топлину породичних домова који се у то доба године чине као једини одступници спољашњој зимској хладноћи. Посебно му се у тим мислима фокус усмерава ка улози оца: „Чињаше ми се, као да пред собом гледах веселога оца, који окружен својом радосном породицом просипа сламу по својој спретној одајници“ (Шапчанин 3 б.г.: 36). Божић као празник уско везан за паљење бадњачких ватри, односно оживљавање огњишне ватре у новом годишњем циклусу, повезан је са сазревањем младића који жели да преузме улогу мушкарца и оца. Стога је битно истицање два кључна мотива непосредно пре него што ће наратор Милки изјавити љубав. Прво, ради се о топлоти, о апотеози ватре, о чему разговарају док посматрају зимски пејзаж: „– Видите, приметим Милици, кад изађосмо на чистину; видите, шта је земља без топлоте [...] погледајте, велим то, па ми кажите, не изгледа ли сад земља са овим снегом као мртавац, застрвен бледим самртничким покровом?“ (Шапчанин 3 б.г.: 39).

Други мотив је „сталност“, дакле нека врста стабилности и трајности, што младић истиче као своју најважнију особину, посебно битну за околност где он девојци открива и изјављује своју љубав:

„– Пре свега треба да знате, да сам ја *сталан* већ по самој природи. То је једна од најбољих страна при мени, јер ми то признаше и сами моји непријатељи. Зато, ја што радим – радим свесрдно и *тако да ми што дуже траје*. И у овој ствари што ћу вам је открити, ја сам *врло сталан*“ (курзив Ј. Ј.) (Шапчанин 3 б.г.: 40).

Са друге стране, Милка се приказује као слабашна нежна девојка која носи некакву црну слутњу, неко ко се најпре лично саживљава са приповетком о рано умрлој девојци (што би такође могла бити алузија на Костићеву „Мученицу“, написану 1863, две године пре Шапчанинових „Матера“), или као неко ко гаји тајну наклоност не према топлоти, већ према самој зими и снежном покривачу претходно описаном као персонификација самртничког покрива и смрти. Но, ипак, од момента када једно другом откривају своју љубав, у начину на који је описан њихов контакт и осећања, преко симболике изливања ватре из младића у најпре бледу, а затим румену девојку, слутимо да је могуће преокренути Милкину фиксираност према леду и оностраним животу.

„Ово сам рекао врло бујно, па јој онда пружим своју руку, беше *тако врела*, као она *топла љубав* што ми растијаше у *срцу*. Она ми стисне руку и задржа је у својој руци, па онда *сва порумени*, а у плавим очима као да *севнуше* неке анђелске милине, што издаваху изненађену радост [...] врло ми драга би она *румен*, што се осипаше њеним лицем, које час блеђаше, час *гораше у живом пламену*“ (курзив Ј. Ј.) (Шапчанин 3 б.г.: 41–42).

Девојка је она која код младића разгорева, разјарује ватру (стога је наратор често назива баш „јараница“), а онда он тај жар преноси и на њу саму.⁵⁸ Поред тога што јој младићева

⁵⁸ „Мушки светлосни принцип жена доживљава у два облика: као ватру и као вишу светлост. У том смислу је ватра, коју свуда одржава жена, нижа ватра, земаљска ватра и ватра садржана у жени, коју мушко треба само да „исврдла“ из ње. И либидо који се разбуктава у сексуалности – она унутрашња ватра која води оргазму, и која у оргазму екстазе налази свој највиши израз – јесте у том смислу ватра која мирује „у“ женском и коју мушко само треба да покрене. Та асоцијација стара је можда колико и паљење ватре, које се често интерпретира као сексуални чин, при чему ватра настаје, или, боље, рађа се, у женском дрвету. За примитивни менталитет ватра не „настаје“ због трења, него се њиме само изазива“ (Нојман 2015: 369). Занимљиво је да у односу љубавника Шапчанинове

ватреност изазива физичке симптоме узбуђења и руменила, она сама читав тај доживљај описује и као дубљу унутарњу промену: „– И моја цела природа постала је кроз тебе савршеном, настави Милка, гледајући ме умиљато; од тебе добија моја душа светлост, те њоме попуњава она места, што су јој мрачна и хладна!“ (Шапчанин 3 б.г.: 42).

Уколико трагамо за моделативним, инваријантним, стратегија археолошког читања ће након тих речи где је светлосна и топлотна метафорика искоришћена при опису осећања двоје заљубљених, изнова призвати аналогije са тајном одржања огњишне ватре. Ту је муж еманација сунца и семена, али и стабилности односно континуитета. Жена је она која доласком у мужев дом, топлоту мужевог огњишта разгорева, а примајући у себе светлост и семе, жена као чуварка огњишне ватре или као сама земља – те елементе оживљава и негује. На тај начин би и претходно навођени љубавни пасажии заиста алуидирали на некакве коренске законитости једне традиције, односно, потцртавали би типски и универзални модел мушко-женског односа. Посебно симптоматично би било и то што након размене осећања, заљубљени пар одлази у храм зарад готово обредне сцене где се једно другом без речи заветују пред иконом Богородице, небеске „матере целог света“.

Међутим, када је реч о њиховим рођеним матерама, благослов за тај брак ће изостати. Тако нешто је могло бити очекивано, с обзиром на то да је недостатак мушких фигура пореметио поредак куће (огњишта), па се стога толико и инсистира на матерама оног времена које су фиксиране за материјални моменат при одабиру партнера за своју децу. Самим тиме, духовна димензија (завети пред „небеском мајком“), пренаглашена у односу наратора и његове изабранице, бива осуђена на трагику унутар „овог кобног света“. Наратор једне вечери Милки обећа да ће је наредног дана запросити од њене мајке, а она да ће до тад исплести венчић од цвећа са својих прозора, као врсту дара који представља симболику уско везану за венчање. Али пошто се наредног јутра несудођени просац разболео толико да следеће две недеље остаје везан за постељу, симболика венца у кључу венчања, морала се заменити симболиком увелости.

Након завршене болести, наратор остаје без благослова мајке да доведе снаху Милку, а Милку је њена мајка за то време наменила богатијем. Наратор, као пасивни јунак склон сентименталности а несклон акцији, препушта се патњи све док сама Милка не дође њему да га моли да је узме. Три дана касније се венчавају без пристанка мајки, одвојивши се од својих огњишта и живећи у своме брачном рају. Читав низ обредних свадбених прописа на тај начин није испоштован. Нема благослова родитеља, младожења не иде по младу већ она долази њему, али изостављен је и најважнији свадбени обичај – увођење младе у младожењин дом, што је махом улога свекрве која снаху треба да подучи радњама умилоствљене предака и духовна огњишта како би се обезбедила њихова заштита и самим тиме осигурала плодност и напредак куће (в. Чајкановић 5 1994: 136, Ђорђевић 2002: 238). Како духовима огњишта није принета обредна жртва, како млада није три пута кружила око ватре, није ватру разгорела и даровала (односно изостала је било каква макар симболичка замена тих радњи) – отуд се не може очекивати да ће до помирења матера и деце доћи. Чак ни рођење наследника не успева то да промени. Тек када сама Милка умире, мајке се мире на њеној сахрани, прихватају унука, али незадовољни демони огњишта убрзо и дете узимају себи, да би се тек са те две жртве *слепа сила* умирила.

Наратор остаје сам да чека час када ће се након смрти ујединити са душом своје жене. Ту видимо романтичарску идеју незамењиве идеалне љубави која се може остварити тек након овог живота. Посебност такве љубави подсећа на однос брата и сестре, као на однос са природно условљеном јединственошћу. Стога је важно истаћи да је први сусрет наратора и Милке управо имао конотацију братимљења. Истиче се изузетна сличност наратора и

приповетке, постоји опис дејства оба мушка светлосна принципа, након „ватреног“, уследиће и душевно-светлосни додир заљубљених љубавника.

Милкиног брата са којим је наратор и живео као са братом у време док су заједно ђаковали, па су се чак и побратимили. По жељи Милкиног брата да се Милка и наратор такође побратиме, они то чине, и то тако што размењују прстење. При опису те размене у контекст побратимства уткива се не само ритуални свадбени поступак већ и мушко-женски моменат страсти:

„То рекавши, скинула је са своје ручице онај бурмали-прстенак, па ми га пружи. Рука јој је дрхтала, да сам и сам запламтео. Но и ја сам њој дао свој прстен, и јаки, али опет нежни тисак трудио се да каже оно, што нам у један мах оживе у срцима, која изненада ступише у неку свету узајамност“ (Шапчанин 3 б.г.: 34).

Прстеновање је описано тако да је једнако истакнута симболика *свезивања* и на телесном и на унутрашњем плану. А додатно, мотив братимљења уноси квалитет незамењивости субјекта било којим другим: категорија побратима и посестрима чини да се ексклузивитет биолошког сродства сједини са доживљајем јединствене романтичарске љубави. Како таква (романтичарски кодирана) љубав изискује препреке, неслагање матера да до брака њихове деце дође (или неко друго противљење идеалној љубави које ће у коначници изазвати трагичан исход), постаје неизбежно. Романтичарски модел љубави посматран из угла обредне народне традиције није ништа друго до баладично певање о потреби заједнице да се принесе жртва. Пошто небески култ тражи напуштање бесконачног круга рађања и смрти, као такав је неспојив са обредним прокреацијским кључем типског обрасца брачне љубави. Тако да и поред тога што је дух времена заменио тотем плодности тотемом финансија, и један и други тотем стајаће насупрот идеала романтичарске љубави на коме се Шапчанинова приповетка најпре и заснива.

Воља судбине спаја љубавнике. Шапчанинова приповетка „Хомолска лепотица“ (1875, 1879), тематизује причу о идеалној љубави која се реализује судбинским упливима који превазилазе појединачну моћ и знање ликова. До покретања силе која доводи до сусрета јунака, њиховог заљубљивања и „привенчавања“ једно уз друго, долази након чина који је најпре налик обредно-ритуалним поступцима у сфери љубавне магије.

Познанство Љубомира и Љубице се збива у дивљем простору Хомоља и од почетка је премрежено необичним „синхроничитетима“, који посредно чине да се пламен страсти неизбежно морао разгорети. Синхроничитете Јунг дефинише као надвременски уређене догађаје набијене смислом, а који се не могу објаснити физичким законитостима и логиком, већ их изазива трансцедентна интелигенција која делује у складу са емоцијама и унутрашњим стањем појединца коме се синхроничитет догађа (в. Jung 2010: 90). На тај начин, синхроничитети стварају утисак предодређености, афектираности и запрепашћења, они су мистериозна спрега личног и колективно несвесног деловања. Пре него што ближе лоцирамо готово обредни чин након кога до покретања тих судбинских догађаја долази, издвојићемо примере датих подударности које разумевамо као израз нагонске, колективне, ка венчању и прокреацији усмерене силе. Примери синхронизујућих подударности у приповеци су следећи. Љубица ће ноћ пред долазак Љубомира, сањати метеор унутар светлог парчета неба, баш из правца одакле ће јој гост следећег дана доћи. А сам Љубомир ће у њиховом разговору несвесно поменути метеор у сличном контексту у ком се јавио у Љубичином сну. Што се тиче Љубомирових синхроничитета који га доводе до Љубице, најпре ће при доласку на Хомоље на развалинама старог благовештенског манастира угледати камен на коме ће писати име „Вилма“. То име, за које ће се касније сазнати да га је Љубица записала, јер је то такође њено име, изазваће у Љубомиру низ жеља и мисли о идеалној љубави, па ће он још тада, пре сусрета са Вилмом, пољубити камен са тим записом и до њеног имена уписати: „и Љубомир“. Налажење записа на камену који је припадао сакралној грађевини, као и додатно уписивање сопственог имена на исти камен, заправо је довело до симулације магијско-свадбеног ритуала на тлу давно нестале светиње. Отуд се након сједињења двају имена у светом камену, убрзо догађа и стварни сусрет, али и откривање додатне подударности: друго име мистериозне

Вилме се показује као готово истоветно младићевом, а уз то, њихова имена се откривају и као двоструко апострофирана сила љубави – Љубомир и Љубица.

Натпис „Вилма“ на камену, Љубомир је угледао баш након што је са жаљењем констатовао да на манастирским остацима нема никаквих уреза ни орнамената који би се могли рашчитавати. Уместо древних записа на старим развалинама, уместо задатог, исписаног мита, јунак наилази на празнину, одсуство и најмањег уреза неког предања и колективне поруке из прошлости. Али, (пред)модерни јунак жели да сам упише себе, своју индивидуалност, судбину, име, на темеље древног, скоро ишчезлог света. Посебно то стране, необично име Вилма („То страначко име нема ни једна лепотица, колико је Српкиња на четири стране“ (Шапчанин 3 б.г.: 451)) као да намерно тражи да одудара од наслеђа, да се истакне и призове љубав какву нико раније није искусио. Наравно, тај мотив изузетне, јединствене љубавне страсти, јесте стално место куртоазног љубавног мита, и отуд Љубомир пред мистериозним натписом у мислима подсвесно призива баш „витешке приче из доба крсташких ратова“. Међутим, изнова ће се испоставити да није могуће да љубавни пар избегне колективно подешен било романтичарски било прокреацијски мит који увек вара да је јединствен, док увлачи у један те исти општељубавни занос. Управо ухваћеност у судбински низ догађаја започетих на развалинама црквеног храма као древне колективно-обредне грађевине, јунаке води до коначне слике преплетености њихових душа где они сами у пренесеном смислу творе сопствени храм. На тај начин они ће на темељу завета уписаног у стару грађевину, подићи ново здање од живог ероса – у коме мушки дух и есенција пребива у светилишту тела вољене жене: „Његова би нежна рука час по дотакла врхове прста њезиних, и лак тисак казао би јој да је *она храм, у ком живи душа његова* (курзив Ј. Ј.)“ (Шапчанин 3 б.г.: 502). Иако само венчање или формирање новог породичног огњишта нису експлицитно поменути, у датој слици „храма“ који се гради од душе мушкарца и тела жене, управо је испуњена обредна симболика венчања у народном традицијском кључу (увођење младе у кућни–огњишни–храмовски култ мужеве духовне односно предачке лозе), а двоје јунака постало још један пар који реализацијом сопствене љубави, отелотворује колективни нагонски принцип.

Усуд спречава венчање. Супротно претходној приповеци, у оквиру наше грађе налазимо и примере где невидљива судбинско-нагонска сила доводи до заустављања реализације љубавног односа. Наиме, ни колективни прокреативни модел не делује увек искључиво у смеру продужења лозе, некад се управо окреће против такве могућности, уколико су начињени одређени преступи које колектив маркира као значајне. У приповеци Илије Вукићевића „Кад није суђено“ (1889), сила колективне воље, односно некаквог преступа који заједница маркира као „грех“ и претвара га у коб, преноси се на судбину младенаца управо на дан свадбе. Слично као у баладама са темом смрти младе или младенаца на дан свадбе („Женидба Милића Барјактара“), млада се разболева на путу ка младожењиној кући и убрзо потом умире. Јасније него у баладама, у приповеци ипак постоји прецизније мотивацијско образложење за деловање усуда. Несуђени младенци бата-Миљко (уп. са именом Милића Барјактара) и Мара (гласовна аналогија са оном која МРе, МоРи, уМиРе), носиоци су изузетних особина (наочитост, лепота), што их унапред маркира као издвојене из колектива. Негодовање заједнице се додатно појачава Миљковим избором да жени девојку која није из његовог села. Тиме је нанета увреда средини из које потиче, јер се девојке из тог места показују као недовољно добре за Миљка, баш као што Милић Барјактар обилази „земљу и градове од истока до запада“ да би себи нашао равну. Казну за својеврсно прекорачење мере коју колективно биће прописује, односно за „хибрис“ Миљковог избора, персонификују мотиви хладног ветра и измаглице, који прате сватовску поворку на путу од једног до другог села. Млада Мара се разболи и умире по доласку у кућу младожење. Ветар, магла и хладноћа, такође асоцирају на интервенцију духова, а посебно демона који вребају на граничним подручјима (в. Ласек 2005), што се може односити и на освету душа незадовољних предака који су одбили да млади која не припада њиховом атару приме под окриље сеоског огњишта. Стога, у закључку

приповетке, приповедач, Миљков брат, узрок несреће објашњава као прекорачење неписане али живе и у колектив уткане *мере*: „Ако, веле, што није суђено... преврнуће се, ма било и пред саму смрт. Не даде то ни мом бати да се из свог јата измеће“ (Вукићевић 1 б.г.: 208).

Достојни и недостојни свадбеног обреда прелаза. Успех борбе младих са препрекама да би до свадбе дошло, често зависи од правилно заузетог става којим би се потврдила или оповргнула њихова иницијацијска зрелост или спремност да ступе на наредну животну лествицу. У два наредна примера, приповеци „Марта“ (1891) Јанка Веселиновића и приповеци „Краљица“ (1889) Сима Матавуља, до свадбе се стиже након драматичног, управо иницијацијског, преокрета. У обе приповетке постоји лик карактерно слабог, али статусно уздигнутог младожење чије планирано венчање се у последњем тренутку изненада отказује. Ипак, у обе приповетке долази до заручивања. У Веселиновићевој приповеци јунакиња Марта, како би одбранила своју част и поштење, узима очев пиштољ и одлучно одлази пред свог Чедомиља на дан када му је богати отац требао испросити другу девојку. Такав Мартин поступак, њена одлучност и снага, Чедомиља од дечака претварају у човека који се супротставља туђим одлукама и узима Марту за жену. У Матавуљевој приповеци, Иво, син богатог кнеза, на сам дан несудбене свадбе остаје без Анђе, девојке коју је локална младеж изабрала за Краљицу, што је титула која се између њих додељивала најлепшој. Као што се својим одлучним ставом и реакцијом, Марта пред Чедомиљем учинила као „узвишена борика пред нејаким црвом“, тако је Анђин изабраник по срцу, Марко Пивић, својом храброшћу и чашћу с правом задобио Краљицу. Брод са Анђом и њеном породицом се преврће у изненадној олуји, да би Марко са браћом кренуо да их спаси, док младожењу Ива на учествовање у таквом подвигу нису могли натерати. Тако је „бог дао“ Краљицу оном који је показао да је спреман да преузме стварну улогу мужа која подразумева стабилност, чврстину и унутарњи ослонац, за разлику од улоге сина или младића чији отац је богат или кнез, а који сам није способен да ступи на иницијацијски ниво мужа.

Беженство као начин живота. Ликове мушкараца неспремних да се осамостале и преузму функцију мушкарца-мужа, срећемо и у приповеткама „Страшна ноћ“ (1894) Светолика Ранковића и „Нацкова женидба“ (1906) Стевана Сремца. У две претходно анализирне приповетке, захваљујући спремности за борбу на живот или смрт појединих јунака, до свадби за неко двоје унутар љубавних троуглова ипак долази, док сада таква спремност и поред свих, било спољашњих било унутрашњих притисака, изостаје.⁵⁹ Мојсило у „Страшној ноћи“, проживљава како сам каже „најтежу ноћ од како га је мајка родила“, баш пред дан када је будућа несудбена изабраница требала да дође на договор о свадби. Тек кад седне у кочије и једноставно побегне из града да до уговореног сусрета не би дошло – њему лакне. Са друге стране Сремчев младожења у „Нацковој женидби“ се на сам дан венчања препушта чарима кафане, тако да ће читаву ту иницијацијску лествицу – он једноставно пропити, прокоцкати и преспавати.

Кроз поређење идеалног обрасца венчања у етнолошком коду, који се темељи на архајским вредностима и улогама, са примерима које издвајамо у приповеткама наших реалистичких приповедача, уочавамо појаву јунака који не могу да се уклопе у тај прокреацијски образац колективног живота. Тихомир Ђорђевић истиче да је целибат или *беженство* код нас као и код свих, како их Ђорђевић назива „примитивних“ народа, за разлику

⁵⁹ Према Бартовој подели љубавника (Ролан Барт *Фрагменти љубавног говора*), разликују се они који се могу и они који се не могу прилагодити „систему“ (традиционалној заједници, браку). За разлику од јунака наших реалистичких приповедача, у Бартовој подели на маргине се налазе „систематизовани“, а не „несистематизовани“ јунаци (нежење, заводници):

„Индикативна је игра асоцијација у именовању опозитних типова љубавника – на једном полу су Дон Жуани, крузери који воле промену места/жене, а на другој: „систематизовани“ љубавници. Реч „sistemato“ преузима из италијанског језика за оне који су ожењени, који су се скрасили (који су се прилагодили систему) и који ће у Бартовим фрагментима остати маргинализовани“ (Вукићевић 2017б: 187).

од „културних“, изузетно ретка појава, те да су се чак и католички свештеници до 17. века женили, док међу народом само „болесници, безумници и неспособни за рад“ остају неожењени (Ђорђевић 1923: 59–61, 65). Ради испитивања разлике у мотивацији за венчање код „примитивних“, односно за беженство код „културних“, упоредићемо разлоге за женидбу које наводи етнолог Тихомир Ђорђевић (Ђорђевић 1923: 65–73), са разлозима за самоћу до којих ће у поменутој приповеци о непроспаваној страшној ноћи доћи „господин Мојсило“ звани „византинац“.

Табела 2: Поређење етнолошког и приповедног односа према женидби

<i>Узроци женидбе према Тихомиру Ђорђевићу</i>	<i>Разлози за самоћу, из мисли господина Мојсила (приповетка „Страшна ноћ“)</i>
у примитивним друштвима је правило да се сваки човек ожени и свака жена уда; брак је нешто сасвим обично	одбојност према девојкама које су све исте, само желе да се допадну и да се удају; одбојност према моделу живота који сви прихватају без размишљања, док Мојсило одмерава и мисли
добијање деце, а посебно мушке, како се лоза не би угасила и како би имао ко да се моли за родитеље (религиозни разлози)	и поред жеље да испуни мајчин завет и нађе себи брачног друга, тескоба од венчања је већа
деца су радна снага и одмена родитеља (практични разлози добијања деце)	Мојсилове мисли о могућој брачној идили растерују звуци дечјег ноћног плача и вике мужа који допиру од породице која станује поред Мојсила
жена као слуга („кућа не лежи на земљи но на жени“ и „ће није жене онђе није ни куће“)	страх да ће постати „роб другог лица“ које му одузима дотадашњу слободу и навике
на последњем месту по важности, али се убраја у мотиве за женидбу – задовољење природних потреба човека	добијањем „тренутка уживања“, заувек би изгубио сву осталу дотадашњу срећу и мир
људи се венчавају чим им стигне време за то	45-годишњи Мојсило визуализира да он, „шака врела пепела“, девојци не може дати оно што њој треба, те да би такав брак неизбежно пропао

Приповедач у приповеци „Страшна ноћ“ наводи две врсте „застарелих момака“, користећи однос према „хаосу“ као мерило. Први рано навикну на „чистоту, ред, симетрију“, па се плаше да би неко „страно биће“ могло да „уђе у светињу њихова уређеног кутића, који се за тренут може претворити у гомилу нереда, хаоса...“ (Ранковић б.г.: 62). Други пак срastaју уз прашину и неред, те тај приватни хаос постаје њихово иманентно својство. Ако се у поретку архетипских особина мушког и женског, ред приписује мушком, а хаос женском квалитету⁶⁰, видимо да су једни нежење јер у потпуности одбацују хаос (аниму), док се други саживљавају

⁶⁰ Из јунгијанске перспективе, квалитет женскости и мушкост се не односи само на жену или мушкарца, већ се женскост приписује несвесном у мушкарцу (аними), а мушкост несвесном у жени (анимус). Сликвит пример за важност здравог анимуса (реда, поретка) код жене, налазимо у миту о Амору и Психи. Афродита задаје задатак Психи да гомилу различитог семена разврста по типу семена, слично као у нашој бајци о Пепељути из Вукове збирке народних приповедака (Карацић 1853: 157–163), где маћеха просипа гомилу проса по кући уз задатак да га Пепељуга покупи до задатог рока. У оба случаја из несвесног ће се појавити животињски помагачи који ће семена прецизно раздвојити, односно просо покупити (мрави код Психе, а голубице код Пепељуге). Роберт Џонсон објашњава да је реч о базичном умећу разграничавања, односно довођења у ред: „Без овог суштинског посла, успостављања форме, завладао би хаос“ (Џонсон 1994а: 62), чиме је потцртано суштинско својство анимуса унутар женске психе.

са њиме и на тај начин искључују потребу да се та базична душевна потреба пројектује на идеју жене као животног сапутника.

У те друге, са својим животним хаосом саживљене мушкарце, спада и јунак Сремчеве приповетке „Нацкова женидба“. Нацко шустер је описан као добар и способан мајстор, који међутим не може ништа да стекне јер све што заради он прокоцка и пропије у кафани. Као решење како ће се тај зао круг прекинути, Нацкови пријатељи осмисле да га ожене „вредном, поштеном и чуварном“ женом, те му нађу такву, озбиљну и лепу Јелку. Дакле, изабрана је жена која има изразито јаке анимус-квалитете реда и принципијелности, управо оне особине које су недостајале Нацку као мушкарцу. Стога, Јелка постаје она која у Нацку буди жељу да се одрекне и алкохола и дувана и коцке, да почне да прибавља покућство уместо да све троши, јер сада га покреће задовољство да ће све што стекне делити са Јелком. Започиње формирање односа мушкарца и жене у шта су укључене и њихове несвесне компоненте аниме и анимуса на начин да се постиже хармоничност и у њиховим појединачним животима. Хаотичност Нацковог живота се преслаже у поредак, расипање у градњу, и односа са Јелком и стицања на материјалном плану. Јелка удешава да од просидбе и веридбе па до свадбе, прође пола године, тако да она може видети јачину Нацкове намере да се поправи, стављајући га тако на животни тест зрелости. Али, иако се чинило да се однос хаоса и реда у Нацковом случају све више мења у корист реда, уследиће преокрет. Таман што је постао оличење мере и снажног, пред пороком непоколебљивог карактера, Нацко се на дан заказаног венчања, уместо са женом, венчава са архетипском силом хаоса у другом обличју – кафаном. Иницијацијски тест спремности за статус ожењеног, Нацко пада, односно квалитети потребни за улогу младожење, показују се као недостајући.

Колективна матрица захтева венчања. Иако навођени примери „застарелих момака“, показују отуђење у односу на колективни прокреативни модел, они исто тако показују доследност унутар избора за који су се определили. Са друге стране, навешћемо примере момака из две Матавуљеве приповетке који пристају на венчање, али не зато што то сами бирају, већ стога што дате животне околности бирају њих. На тај начин се упорне нежење из претходних примера, где било страх било пороци одлучују уместо њих, ипак чине као јунаци са већим степеном индивидуалног избора.

Утицајем градске средине, образовања, књига, било научних било белетристике, млади јунаци приповетки које тематизују градски живот, често су другачији у односу на становништво које припада сеоској матрици. Притом, традиционални сеоски модел живота је тим јунацима и даље близак: или и сами потичу из сеоске културе, или бивају окружени сељанима, тек напола преображеним у варошане. На таквом градском терену са великим бројем становника који су у транзицијском процесу из сеоског на градски модел схватања света, колективна прокреативна матрица се пројављује преко њених градских „адвоката“. У приповеци „Избор“ (1899) Сима Матавуља, ти заступници „продужења лозе“, организовани су у читаве мреже уиграних проводација, те један друштвеним односима слабо вичан Емил, слабуњав, задојен романтичарском литературом, али имовински добростојећи, лако упада у вешто вођен систем који га врло брзо доводи пред свршен чин – веридбу. У том „лову“ на Емила, посебно се истиче један мотив који можемо посматрати и као издвојену *еротему* којом се упућује на симболички приказ пробужених страсти, али и као метафору разгоревања породичног огњишта. Наиме, читајући наглас пред, како ће се испоставити својом будућом вереницом Радмилом, цитат из Бајроновог *Дон Жуана*, Емил (вешто усмерен да осмотри управо шесту главу до које је Радмила стигла) долази баш на део који говори најпре о некаквој ватрености мушкарца, а затим и о ватрености жене. Ватреност Емилу недостаје, али он поседује велику наслеђену кућу, што је и био основни разлог да се Емил приволи да баш Радмилу „изабере“ за жену, да њена „женска ватреност“ разгори ерос у њему, а велику кућу претвори у живо породично огњиште.

Емил је пасивни јунак чија личност стоји на међи реалистичког чиновника и романтичарског занесењака. Као такав, незаинтересован и млак, он допушта да га дата породица буквално *привенча*. Реч је о породици за коју се у тексту наводе ознаке типично сеоске средине: иако ћерка носи хаљину „јевропског кроја“, мајка је у „српској ношњи“; ћерка је девојка „пуних усталасаних груди“, баш по „укусу сабуњава, млитава човека, кога веома привлачи снага и бујност“ (Матавуљ 3 2007: 216). Можемо чак рећи да је реч о честом обрасцу спајања нејаког богатијег слоја са здравим а имовински несрећнијим, све ради обезбеђивања опстанка лозе и поред природне истрошености.⁶¹

Мрежа друштвеног апарата која неуморно ради на томе да младића претвори у мужа, у наредној Матавуљевој приповеци „Мурталов случај“ (1906), добија облик судбинске ироније. Муртал је приказан као јунак који има сеоско порекло и зна за сиромаштво, те је утолико веће његово залагање да се образује и упорност да што пре напише своју капиталну економску студију којом би стекао углед и славно име. Иако ће Муртал до ситних појединости разрадити план свог успеха, живот ће имати сасвим другачији ток. Навешћемо низ околности, са једне стране оно на шта је Муртал рачунао, а са друге стране оно шта му је судбина донела, што ће на крају начинити слику једног рата са несумњивим победником.

-Планирао је након што га његова капитална студија прослави, из изнајмљене собе отићи у „какав дворца у средини престонице“. Оно што се догодило је да остане управо у кући у којој је изнајмио собу, ожени се газдаричином ћерком и добије сина.

-Након смрти једне од газдаричиних кћери, Муртал је згранут пред чињеницом да те вечери па и неколико наредних дана неће имати свој мир у стану, а оно што ће се десити је да се баш на бдењу код покојнице, Муртал зближава са покојничиним сестром, тако да за годину дана они већ имају сина, што све упућује да је то судбоносно вече утицало не само на ремећење Мурталовог строгог реда за дан или два, већ се сваки план и поредак сасвим измакао контроли.

-Муртал исмева прост свет који верује у судбину („сиреј“): „Простота све називље сирејем и од њега зависи!“ (Матавуљ 3 2007: 396). Издвајајући себе од простог неугог света који уважава нуминозно и необјашњиво, Муртал постаје играчка судбинске освете – на његовом примеру убедљиво се показује неодрживост људских планирања и рачуна насупрот намери „сиреја“.

-Шта је Муртала натерало да оде на бдење, и самим тиме да одустане од читавог свог зацртаног поретка? Муртал је имао намеру да се те вечери склони из куће и преноћи у гостионици, али су га сви убедили да то није лепо: „Јер је *обичај* био градски да родбина, пријатељи и познаници сједе код мртваца: ко дуже сједи, више почести указује“ (курзив Ј. Ј.) (Матавуљ 3 2007: 396–397). Мурталова реакција је назначила да он судбу ипак доживљава као непријатеља и претњу, али којој се још увек може и мора супротставити: „– Па докле ћу ја тијем путем, који је за мене страпутица? – узвикну љутито млади човјек. – А! Ја не зависим од сиреја! То треба енергично пресећи, па ићи за својом вољом! Хајде још ову жртву обзирима, обичајима и које чему! Па *finis!*“ (Матавуљ 3 2007: 397). Уз тешку муку Муртал попушта пред обичајем, не знајући да ће тај тренутак одступања од свог строгог поретка, проузроковати читав даљи слом његових планова, и предају „своје воље“, вољи колективне матрице.

-На крају, обрт и тријумф судбине ће добити посебно наглашену ироничну ноту након што се на бдењу и Мурталова будућа жена сасвим сложи са њим у погледу његових планова и мудрости: „Чак искрено одобри Мурталову мисао да се човјек у његовим приликама не смије

⁶¹ „Тако су често богате породице своје нежне и болешљиве чланове удавали или женили здравим члановима сиромашних породица. Сличан реципроцитет примећује се и код породица високих интелектуалаца и занатлија или сељака. Све то говори да се статусни проблеми будућих супружника од некадашњих чврстих ограда и табуа сада решавају путем компромиса и реципроцитета“ (Јанковић, Јокановић 1992: 7).

женити прије четрдесете године, у добро сређеним економским приликама!...“ (Матавуљ 3 2007: 398).

„Мурталов случај“ тематизује тип прве градске генерације „модерног“ нараштаја, људи који губе контакт са земљом, завичајем, обредом и култом, а недорасли су сплету градских замки. Зато видимо снажну пародију случаја у томе што (по)мод(ер)ни човек верује да може држати судбину у својим рукама (бити индивидуалац у модерном смислу), док се уистину матица етнолошког наслеђа и колективних начела, показује као и даље јака и живо присутна на прелазу између векова.

Изван обредног венца. Када човек као једино биће свесно сопствене пролазности, ту индивидуалну меру људског трајања, а не трајања некакве предачке лозе или биокосмолошких процеса, прелика на доживљај времена – рађа се нови временски концепт:

„Рођење, пролазак појединца кроз различите животне фазе и смрт фигурирају при том и као елементи/средства концептуализације времена. Линеарност и иреверзибилност, иманентне [су] људском искуству (старење и смрт су непорециве чињенице у сваком, а не само у модерном друштву), али и нарацији самој“ (Делић 2013: 433).

Модерно, хуманистичко време, скројено по мери смртне људске индивидуе, стога је линеаран процес, а не вечно кружење. Зато немоћ јунака да направе и реализују избор када је реч о питању женидбе (било да колективна матрица јунаке увлачи у обредни свадбени круг, било да не дозвољава да се њихов избор оствари), показује низак степен индивидуалног делања. То је разумљиво за јунака Вукићевићеве приповетке „Кад није суђено“, јер она тематизује сеоску атмосферу у коју је укључен формулативан баладичан заплет. Са друге стране јунаци Матавуљевих приповетки „Избор“ и „Мурталов случај“ припадају Матавуљевим „београдским приповеткама“ у којима он слика варошку средину и дух модернизације који се усељава и у људске односе. Међутим, у датим примерима тај модерни дух се показује као слаб и недовољно осамостаљен од вековне традиционалне матрице која тражи или да се огњишна ватра преноси даље, или да се појединац „из свог јата не измеће“.

Разлику традицијског и „варварског“, насупрот модерног и „дивилизованог“, Сиоран види као разлику између твари (стварног) и илузије (произвољног менталног концепта); разлику трајања и времена „изједеног изнутра, оштећеног у бити“ (Сиоран 2008: 127). „Вредност за коју знамо да је произвољна престаје да буде вредност и деградира у измишљотину“ (Сиоран 2008: 50). Управо из атмосфере некаквих „измишљених“ вредности израња и лик Емила који љубав жели да доживи кроз занос романтичарских јунака из литературе, а сачека га веридба као свршен чин пре него што је успео и за тренутак да се унесе у улогу романтичног заводника. Исто тако сагледавамо и лик Муртала који породични живот планира да подреди својој капиталној економској студији, али колективна матрица чини да студију и замишљену каријеру успешног интелектуалца замени женом и сином. Могли бисмо чак рећи и то да тај још увек снажан дух времена проистекао из традиционалне заједнице, заправо спасава и Емила и Муртала, да би их дух модерности, утемељен на сфери илузивног, индивидуалног и дисхармонијског, такве већ неадаптиране на социјалне прилике (Емил) или саму градску средину (Муртал), још више начинио смешним и карикатуралним. У сваком случају оно традицијско време још увек *неумрло изнутра*, враћа ову двојицу јунака из њихових субјективних идеалних конструката у живот и трајање по мери колективне прокреацијске матрице.

У приповеткама које ће успети да развију довољно психолошки продубљене, односно индивидуалне ликове (од јунака Лазе Лазаревића до модерних јунака у делима писаца двадесетог века па надаље) борба са традиционалним и колективним ће самим тиме постати далеко сложенија. Традицијом утврђене вредности се преобликују или сасвим негирају. „У начелу, што је [текст] ближи доњим временским границама епохе то је мање *реалистички*

(ближи романтизму или сл.), и обратно, у горњим границама се приближава атрибуту *модернистички*“ (Иванић 2007а: 10–11). Ипак, разлог што је писцима реалистима друге половине 19. века још увек тешко да се осамостале у том менталном простору модерног мислиоца, па стога зависе од сеоског погледа на питање љубави која је нераскидиво везана за појам брака и свадбе као ритуалног увођења у породичну заједницу, јесте то што су сами градови под снажним утицајем сеоске животне климе:

„Београдска друштвена средина, до пред крај XIX века са многим обележјима патријархалне оријенталске паланке, почетком XX века постаје дифузна, са наглим мешањем старог и новог, домаћега и страног, али без јасно уобличене физиономије. Таква, није била много примамљива материја за писце, поготову не за писце-народњаке, који су концентрисали пажњу на патријархално село као на „непоқварени темељ“ и испољавали аверзију према граду као леглу експлоатације и „ћифтинске цивилизације“ (Најдановић 1983: 225).

У друштву у ком је традиционално сеоско уређење живота доминантни модел организовања заједнице, и начин посматрања времена и битних животних догађаја је уклопљен у тај окамењени поредак. И свадба, као ритуална ода будућем наставку силе плодности, самим тиме је генерички стадијум на животној лествици, у коме се појединац утапа у точак живота читаве природе. Митско време подразумева сакралну утврђеност у вечности, неизмењивост, вечну поновљивост (в. Елијаде 1970: 20), а фолклорно време представља рефлекс митског, јер се односи на вечност самог обредно-космичког животног круга.⁶² У оба случаја и митско и фолклорно наспрам модерне идеје времена, значе устаљеност знања и живота у једном затвореном самообновљивом систему.

„По аналогји са системским бинарним кодирањем, карактеристичним за традиционалне културе, концепт времена у фолклору углавном се посматра као антипод поимању времена у модерној западној цивилизацији: насупрот линеарности, једносмерности/иреверзибилности, хомогености, мерљивости и прецизности времена савременог човека, поставља се цикличност, реверзибилност, хетерогеност фолклорног времена и његова везаност за обредну и животну праксу уместо за часовник и за природне ритмове уместо за апстрактну скалу“ (Делић 2013: 421–422).

Такође, требало би онда поставити питање шта је оно што би била алтернатива брачног љубавног односа који подразумева затвореност у одређени породични круг, односно, како долази до потребе напуштања традиционалног начина живота који се темељи на идеји опстанка лозе у вечном кругу живота и смрти. У две претходно помињане Матавуљеве приповетке, иако јунаци бивају враћени у вир традиционалне матрице, ипак мање или више јасно уочавамо њихову „одметничку“ перспективу, односно оно на шта се желео усмерити њихов елан, жар, ерос. Емил је пример за несрећни покушај оживљавања романтичарске, узбудљиве љубави о каквима је само читао, али при првом стварном кораку да сам преузме улогу страственог заводника, та фантазија се претворила у веридбу и брак. Муртал браку и породици претпоставља сопствено научно дело које лично њега треба да прослави и друштвено уздигне, али као и Емил, занесен визијом која га је надахњивала, спонтано упада у матрицу продужења огњишне лозе.

Био кружница, линија или спирала, вечни ток општег живота покреће све живо а неживу материју ставља у смислену кретњу тако да читав космос служи животу. Та сила венчава ерос појединца за једно коло које представља вечност по себи, али исто тако значи и

⁶² Митско време с обзиром на то да се у њему бележе сажети и поетизовани миленијумски дуги периоди, који прате неке од радикално важних промена у животу људске заједнице (откриће куће, земљорадње, метала...) ипак је тачније саобразити облику спирале, кола које се степенасто извија при сваком од таквих кључних цивилизацијских помака, али ћемо за потребе говора о разлици историјског и митско-фолклорног времена остати при слици кружне форме митске временске перцепције.

неминовни крај за индивидуу. А са друге стране у труду да се појединац потврди као јединствен у том котачу времена, он често бива обманут. Већ смо говорили да романтичари упадају у илузију митског времена. Несвесним уласком у улоге хероја, полубогова и страсних митских љубавника, верују да ће искусити нешто специфично и потврдити сопствену изузетност, а заправо се само поистовећују са колективним представама на архетипском нивоу (в. Џонсон 1992б). Романтичари, односно романтични јунаци наших приповедака, из *животне* спирале се искључују понирањем у простор оностраног, митског, архетипског или сопственог замишљеног идеала, најчешће не досегнувши праг индивидуалног на том путу.

За ликове наших реалистичких приповедака, идеал досезања јединственог, од традиције независног љубавног модела, такође остаје у домену неоствареног. Било да се јунаци поистовећују са митским представама тако да бивају уплетени у обредни круг живота, или да улазе у улогу жртве у фолклорном моделу, па бивају искључени из прокреацијског кола, они су у власти силе којом је одређена унутарња космичка динамика (непрекинути венац вечно понављајућих циклуса гашења и паљења). Ту силу управитељку живота и смрти, али и мотивацијских могућности наших реалистичких јунака, у контексту свадбених мотива, видели смо као (индивидуални или колективни) нагон који гони биће да продужава семе и живот, а у нашем обредном кључу – чини да се породична ватра и породица не угасе увођењем младе преко свадбеног ритуала у оквире новог огњишта.

7. Сукоб традиције и прогреса – активна верна љубав и романтична страст

Једно од основних обележја романтичне љубавне страсти је то да она функционише искључиво мимо оквира брака. Отуд се питање постојања страсти у браку чини непримерено. Уместо горљиве страсти љубавника, брак важи за институцију посвећену прокреативним активностима и уклапању појединца у примерени и захтевани поредак друштвене организације.

„Укратко, брак је друштвена легитимација сексуалне активности партнера са циљем рађања потомства. При том ваља упозорити да брак није дозвола за сваку врсту сексуалне активности међу партнерима, већ само за ону чији је циљ прокреација легитимног потомства“ (Милић 2007: 117).

Велика патријархална породица по класификацији социолога Фредерика ле Плеја (Frédéric le Play), одговарала би опису домаће задруге, што је важно због тога што такав облик породичне организације обезбеђује највећу одрживост и прокреативну стабилност:

„Карактерише је велики број чланова који су сроднички повезани (родитељи са ожењеним мушким потомцима или родитељи и ожењена браћа); руковођење породицом врши најстарији мушкарац, родоначелник породице. Ова породица има неограничене могућности одржавања континуитета, тј. непрекидног обнављања“ (Милић 2007: 329).

У 19. веку долази до првих већих наговештаја рушења тако организованог прокреативног модела породице код нас. Валтазар Богишић у својој етнолошко-правној студији, *Зборник садашњих правних обичаја у Јужних Словена* (1874), који је осмишљен као приказ обичајног права искристалисаног преко одговора испитаника са различитих јужнословенских територија на иста питања о уређењу народног живота, показује да се задружни начин живота нагло проређује након револуције из 1848. године, бар кад је реч о територијама под аустријском или угарском управом. Такође, важи и опште правило да по селима људи живе у широј, а по градовима у ужој породици (нпр. „У Земуну обична је инокосна, али у околици, по селима, обичнија задружна фамилија“ (Богишић 1874: 5)). Ужа породица по правилу са собом носи сиромаштво или се сматра „као нека несрећа за кућу која постане инокосном“ (Богишић 1874: 3).

„ЛИК.⁶³ До године 1848 живљаше у Лици у једној кући обитељ из више ожењенијех људи, њиховијех жена, дјеце и диоба се ријетко догађаше. Од то доба настала је *неслога* (курзив Ј. Ј.) и обитељи се често дијеле“ (Богишић 1874: 1).

„ЗАБ.⁶⁴ Прије 1850 године скоро свиколици живљашу у задрузи, али су се после тога готово све подијелиле, ипак не посве, јер неки економни одношаји остадоше и до данас прежњим задругарима заједнички н. пр. и сада по двије или три куће плаћају заједно *порез*“ (курзив Ј. Ј.) (Богишић 1874: 3).

„ЉУБ.⁶⁵ Обичнија је задружна кућа. Али се сад задруге чешће раскопавају, ма да свуда знају да је задруга боља и ма да знају пословицу: *Једног нема ни на јелу, а камо ли на дјелу*“ (Богишић 1874: 5).

„БОЧ.⁶⁶ Прије него што се Бахова система увела т. ј. 1850 године, задругарски живот био је обичан, но од то доба показује се тежња да се фамилије дијеле. Задруге се налазе сад понајвише у имућнијих породица; а највише породица зато су и осиромашиле, што су се подијелиле“ (Богишић 1874: 5).

Нагла трансформација приватно-обичајног друштвеног уређења, као последица великих националних револуција у Европи и тежње да се народне разлике у оквиру једне националне државе што више умање и подреде централној управи, водила је различитим

⁶³ Личка пуковнија око Велебита (све скраћенице се наводе према списку скраћења В. Богишића).

⁶⁴ Забок, село у хрв. Загорју.

⁶⁵ Љубовијски и азбуквачки срез и окружје подрињско, у Србији.

⁶⁶ Бочари, село у Војводини.

притисцима да се самоодрживи начини задружног привређивања напуштају и поред тога што су другачији облици породичног живота у великом броју случајева водили осиромашењу. Пошто се у идеји националне државе, појединац, а не некаква заједница сродника или породични систем, представља као носилац права, личне одговорности и слободе, кроз институције држава које се заснивају на моделу нације а не народа, пропагира се управо идеја среће за независног појединца кроз атомизацију породице.⁶⁷ У сукобу традиционалних задружних друштава и револуционарних идеја које се окрећу новом друштву и појединцу као индивидуи – заправо сагледавамо сукоб два стално смењујућа еросова пола. Док прокреацијски ерос у рађању види ново, а одржава се у увек истом кругу, романтичарски ерос ће тражити отпор цикличном и силовит пробој устаљених граница у циљу налажења идеалног, супстанцијално новог окружења.

Али парадоксално, кроз те новонастале друштвене промене које иду у правцу одвајања од традиционалног устројства породице, појединац се само додатно оптерећује и губи вишак слободе и независности у оквиру једног друштвеног поретка. Траг тих промена и њихов утицај на описе породичног живота и односе супружника пратимо и у реалистичкој прози, посебно оној која је везана за народни живот и традиционалну сеоску средину:

„Без обзира на идеализацију патријархалног свијета, фолклорнореалистичка проза сижејне правце гради на распаду основа тога свијета као хомогене масе, уочавању јаким репресивних тежњи модерних институција (власт, бирократија, банкарство) и имовинског раслојавања села [...] Морал новца и власти је редовно у сукобу с природним, русоистички схваћеним моралом човјека са села“ (Иванић 2007а: 31).

Стога би занимљиво било размотрити упорно инсистирање наших реалиста (Веселиновић, Лазаревић, Глишић...) на опису задружног уређења као нечег што је наликовало идили у односу на егзистенцијални, идентитетски, психолошки хаос у ком се нашао појединац врло брзо по наглостанку задруга као традиционалног и најбројнијег начина породичног устројства. Било да је заиста реч о идеализацији задружног начина живота (Веселиновић га најчешће пореди са кошницом због изузетне функционалности и реда који су таква домаћинства стварала) или је такво самоодрживо устројство имало и потпуно реалне предности у односу на каснији тип инокосних градских породица, о идеалној романтичарској љубави унутар задруге, није могло бити речи. Наизглед, слично би се рекло и за однос страсти и брака генерално. Посреди је реч о поменутом сукобу друштвених, али и еронаративних поларитета.

У поглављима „Мит против брака“ и „Активна љубав или о верности“ студије *Љубав и Запад*, Дени де Ружмон заступа гледиште које брачну љубав показује као истински „слободну“, за разлику од страсне љубави која значи екстазу, транс, ухваћеност у ковитлац силе која опчињава и надмашује вољу појединца. Будући необјашњива и нуминозна, сила страсне љубави преко искушавања граница жеље, љубавнике у миту гони да се у коначници сасвим споје са ултимативним прекограничним искуством, односно са смрћу. Са друге стране на супротном полу безграничног јурцања страсне романтике, неприметно стоји подвиг малог невидљивог човека, а једнако апсурдан као и природа љубавне страсти. На темељу тог подвига, према Ружмону, човек се изграђује као личност, свакодневним непрестајањем да га занесу снови о страсти, упорно остајући веран оном другом коме је дао своју реч и одлуку да ће уз њега градити живот пун непредвиђених изазова и опасности.⁶⁸ Таква одлука јесте

⁶⁷ „Велики број феномена данашњице – национализам, егзистенцијализам, дивљење великим људима, безличним институцијама, демократија, тоталитаризам – дубоко су под утицајем успона романтизма и прожети су њим“ (Берлин 2006: 11).

⁶⁸ Исаија Берлин смешта Гетеове традиционалистичке назоре у погледу односа према страсти у концепт врло сличан Ружмоновој активној верној љубави, насупрот чега се поставља романтичарско одбијање било каквог ограничења и приземљења љубавне страсти:

„У својим романима Гете проповеда тачно оно чега су се романтичари гнушали. У *Херману и Доротеји* и *Die Wahlverwandtschaften* цела проповед састоји се у томе да ако постоји емоционални чвор, ако постоји неки сложени проблем између, рецимо, удате жене и њеног љубавника, ствар се нипошто не може једноставно решити разводом или напуштањем брака него, напротив, помирењем са судбином, патњом,

ирационална и нема гаранције да води на прави пут, и таква верност јесте апсурдна, али је од апсурдности и необјашњивости страсти, разликује посвећеност чину на који *се одлучујемо*, што је различито од стања *које подносимо* (Ружмон 2011: 240). Апсурдност и ирационалност извиру из тог што активна верна љубав сваког дана минимално и упорно гради иако не знамо шта је то што се ствара, јер се кроз то стварање и сами изграђујемо као личност. Заузврат, и за разлику од јаловог плода који долази са романтичном страшћу као одавно испражњеном од култне суштине, активна верна љубав према једној особи којој се дало обећање, човеку доноси макар минималну, али слободу коју је сам себи омогућио, дубоким неконформистичким остајањем при једној али темељној животној одлуци. Поред такве слободе кроз свесно пристајање на ограничења, дар активне верне љубави омогућава да се други човек сагледа као јединствено и стога увек мистериозно биће, самим тиме што му се није приступило кроз самољубље страсти (која обожава једино смрт, Ноћ и тајну), већ кроз искрену потребу да се други изнова посматра на светлу Дана. „Живот за који ме женидба *везала* за цео живот – ето то је чудо брака“ (Ружмон 2011: 239).

Док су и романтичне страсти и прогресивна друштва окренути будућности, активна верна љубав и традиционални живот једне породице, живе у колу низа садашњица – конкретних одговора на потребе ближњих. Свест о таквом поретку времена и вредности, важи за човека традиције, ако традицију разумевамо као протезање истих проверених и сигурних квалитета кроз дуг временски период. Уколико у том светлу посматрамо и наративну радњу пре свега фолклорно оријентисаних реалистичких текстова, уочавамо да се судбине јунака смештају у колективно-обредно време, односно народни календар који диктира време рада, празника или других активности. Такво време је блиско цикличном времену вечног космичког понављања, док су људи само делови шире целине, пчеле на задатку који увек надмашује појединачну јединку. Пажња је усмерена на прецизне јасно одређене дужности које одговарају како добу јединке тако и добу године, да би читава заједница свакодневно истрајавала у традицијском поретку. Могли бисмо рећи да је такав поглед на време иманентан човеку, али са променама које настају у вези са гомилањем материјалног богатства и друштвеним револуцијама, време постаје линеарна трка у чијем центру се налази човек са потребом личног самопотврђивања. Човек који живи у оквиру времена као вечног круга, он нема потребу за временском трком у којој би трагао за спољашњом материјалном потврдом сопствене посебности. Човек који живи у заједници која наслеђује један истоветан начин живота у чијем центру је огњиште, такав човек ради према (на)гону, док обредни ступњевци прелаза и иницијација, само потврђују устаљене фазе животног круга, за шта је индикативан већ сам наслов студије нашег етнолога Тихомира Ђорђевића: *Животни круг: рођење, свадба и смрт у веровањима и обичајима нашег народа*.

Међутим, 19. век је и доба када са променом врсте друштвених система, у први план испливава доживљај времена који напушта циклични, а усваја прогресивни модел. Природа такве култне позадине, у доба 19. века се манифестује преко развоја материјалистичких идеја које се сада не баве религијским или филозофским системима, већ само друштво виде као прогресивистичку стазу напретка. Такво стање се одражава и на околности у којима пишу наши реалисти:

„у српску периодику 60-тих година улазе преводи природнонаучних списа, еволуциониста, позитивиста, руских револуционарних демократа. Био је то поуздан симптом напуштања хегелијанске филозофије, уз настојања да се древна дисциплина тумачи на позитивистичким/материјалистичким основама и да се схвата као једна од наука“ (Иванић 2007а: 19).

покравањем конвенцији, очувањем стубова друштва. Проповед се суштински односи на поредак, самосавладавање, дисциплину и спутавање свих хаотичних или антизаконских чинилаца. За романтике, ово је био чист отров. Ништа нису тако мрзели“ (Берлин 2006: 122–123).

Такође, ако посматрамо критику идеје прогреса из перспективе филозофа 20. века као што је Сиоран, видимо снажан отпор том напретку који се већ разоткрио као испражњен од стабилне, како метафизичке тако и здраве материјалне основе. Човек ослоњен на идеје позитивизма и прогреса, код Сиорана је описан као онај који напушта своје изворе, да би трапио вечност за будућност. Такав човек је велики отпадник бивства, он је примерак противприроде, а његова усамљеност је равна једино његовој пролазности (Сиоран 2008: 13). Дакле, суштину идеје прогреса Сиоран дефинише као опозицију самој себи: „Постојање и напредак су појмови наизглед сродни, у ствари супротни“ (Сиоран 2008: 22). Односно, повучена је суштинска разлика два концепта времена, оног које прати токове космичких циклуса и оног које прати линију напретка цивилизацијске моћи: „Након што је протраћио истинску вечност, човек је пао у време, где је успео, ако не да напредује, оно бар да живи“ (Сиоран 2008: 131).

На трагу живог преплитања те две идеје времена, може се пратити и тема брака у приповеткама нашег реализма. Модерни прогресивистички идеал (уз идеал страсне романтичне љубави) се ту често сукобљава са традиционалном основом односа (и концептом активне верне љубави). Предавање Јанка Веселиновића које налазимо у 9. књизи његових целокупних дела под називом „Сељак“, као и његова истоимена недовршена приповетка из исте (1901) године (чија радња се у датом предавању сажето и представља), верно преноси однос Сиорановог „рајског човека“ и човека који се издваја из обредног кола простог бивствовања. Већ у уводу предавања, Веселиновић објашњава разлику погледа на живот сељака и варошанина. Док сељак живи утабаним задружним животом коме су циљ деца и јасно подељен рад тако да свако има колико му треба, за то време варошанин брине о школовању детета, томе да се дете осамостали, што богатије венча и коначно скући своју одвојену кућу. Прави задружни живот предавач представља идилично, посебно стога што је, како Веселиновић даље наводи, у том тренутку већ потпуно ишчезао, односно, и ако претрајава, на такве задружне куће је „дунуо модерни ветар“ и унео дух индивидуалности, сепарације, утркивања и поређења са другима. О таквом случају је и реч у истоименој приповеци.

У приповеци „Сељак“, младић Рајко одлази на служење војног рока у варошку средину где ће осетити славу, амбицију и друштвени успех, али и сласт других жена поред сопствене. Када се већ описмењен и привикнут на кафански живот, после свих тих авантура буде вратио својој породици, он више неће припадати истој заједници, већ ће размишљати према мерилима стратификацијске градске средине. Индикативно је сагледати дијалог на самом крају приповетке, који Рајко води са својом женом Мирком усхићено јој нудећи различите дарове којима ће се она по његовом мишљењу учинити заноснијом у односу на друге сељанке и можда приближити моди варошких жена које је упознавао. На све те дарове, сељанка Мирка остаје потпуно равнодушна, не негирајући њихову вредност али остајући сасвим непоткупљена.

„– Ниси жељна ничега?“

– Нисам ничега! Уздржи, Боже, овако!...“ (Веселиновић 8 б.г.: 253).

Из тих жениних речи видимо стабилност и једноставност сеоског човека који је уклопљен у матрицу задружне спреге где је све подређено смисленој производњи и заједничком раду. Потреба за издвајањем од осталих, посебно путем некаквих спољашњих обележја, до села редовно долази преко градске средине и градске свести о времену као трци са другима. Таква потреба, иманентна урбаном простору, унутар сеоске породице изазива нестанак хармоније, иницира сукобе, расцепе у задрузи или крваве обрачуне.

Отуд постаје јасно да иако се лица еросових поларитета (прокреацијског и романтичарског) могу бесконачно преображавати, залазити у дух времена, друштвени поредак или организацију породичног живота, оно преко чега се ипак разоткривају у примарним својим видовима, јесте тренутак њиховог сукобљавања и опонирања једно другом. Ерос прокреације ће увек тежити остајању у кругу умирања и рађања, а романтичарски ерос ће се на све начине довијати да осмисли идеал преко кога би се таквим вечним циклусима умукло и како би се освојила не вечност у кругу већ вечни напредак.

7.1. Страст изван оквира брака

Пошто брак није место где се страст може живети, уколико вирус страсти ипак спопадне човека, он ће наћи начин да ту страст задовољи изван брачних оквира. Та страст не мора бити само љубавна или полна, исто тако страст се може задовољавати сновима о каријери и друштвеном успеху. Дух новог прогресивистичког времена описан у Веселиновићевој приповеци „Селџак“, срећу види како у сновима о материјално-статусном уздицању, тако и у низу задовољстава која се нуде изван средине окренуте једнакости, раду и увек сврховитом поретку лишеном чари градског хаоса и вреве.

Једна од великих предрасуда модерног доба јесте и став да је за живот у браку довољно то да се он темељи на романтици:

„Игнорисање и занемаривање великог броја домаћих функција које се и данас обављају у породичном домаћинству погодовало је ширењу једне лажне романтичарске и сентименталистичке слике о савременој породици за чији је опстанак и добро функционисање довољна 'брачна романтика'“ (Милић 2007: 87).

А заправо романтична „*страст руши саму идеју брака у време када људи силом покушавају да брак заснују управо на вредностима које су настале из етике страсти*“ (Ружмон 2011: 221).

Веселиновићева приповетка „Море без приморја“ (1900) прати како се страст двоје заљубљених претвара у игру мржње и хладноће управо пред изазовом брака. Младић Виловић одбија да ступи у брак са богатом Саветом док не исплати дугове, и поред тога што она не жели да настављају однос ако је не запроси. Тиме што младић није способан да жртвује свој идеал части (и да запроси добростојећу девојку иако сам има дугове), парадоксално се ипак питање материјалног показује као пресудно за даљи трагични расплет. Свет материјалног, новца, дугова, мираза, испречава се пред светом идеалне љубави, и на тај начин оба јунака испаштају, јер се култ земље („идеја брака“) и култ небеских идеала („етика страсти“) изнова показује као неспојив.

У још две приповетке Јанка Веселиновића („Девојче“ и „Било па битисало“), налазимо сликовит опис разлике схватања љубави у време младости и касније у односу између брачних партнера. Нестанак страсти у приповеци „Девојче“ (1888), осим тиме што је брачни живот стао у неколико редака, док се занос прве љубави описује у свој ширини и појединостима нове димензије живота која се младом човеку открива, дочаран је и разликом у певању песме „Мој ђердане“ која се лајтмотивски провлачи кроз читаву приповетку. Први сусрет девојке Љубе и младића Маше, управо је посредован том песмом кроз коју трепери Љубина душа несвесна да је њоме огласила своје задевојачење. Маша ће чути песму и задивљен прићи: „– Чујем ја песму, па дођоx 'вамо... Него, нисам знао да имаш таку гушу, нема него гројиће⁶⁹!...“ (Веселиновић 1 б.г.: 387). Касније, брак чини да звук младалачке страсти нестане из Љубине песме. Оно магијско призивање драгог, које је постојало у њеном гласу, са извршеним задатком губи сврху и стога ишчезава: „Сад су Маша и Љуба муж и жена. Доста је пута нагна да пева »Мој ђердане«, али јој сваки пут вели да јој више не гројиће гуша...“ (Веселиновић 1 б.г.: 401).

Са браком нестаје романтике, поезије и читав живот се своди на неколико обичних речи. Доба страсти, наратор на крају приповетке једноставно назива добом младости. На тај начин страст није представљена као ексклузивно бреме изузетних појединаца романтичара, већ као део природног циклуса човековог живота. Такву „филозофију страсти“ видимо и у приповеци индикативног наслова „Било па битисало“ (1890). Стеван и Вемија су двоје заљубљених који се венчају, а затим настављају да уживају у пажењу и миловању и тако

⁶⁹ „Дакле, ојкање је грохотање, а не гроктање. То је најлакше утврдити приликом слушања ојкања, односно, грохотања, то јест, розгања. Ево још изведеница из именице грохот: грохитати, гројитати, гроитати... Код Јована Јовановића Змаја проналазимо реченицу: „Гроитати гласом, или само гроитати значи дрхтати гласом при певању.“ (Грујичић 2017: 221).

проводе првих пет година брака. Имање им је запуштено јер страст и рад не иду заједно. Необично је и што после толико година они немају децу, али се то питање ни не поставља као релевантно у самој приповеци, једноставно реторика љубавне романсе искључује тему прокреације. Да такав њихов живот неће донети ништа добро, од почетка тог односа увиђа Вемијина мајка Илинка:

„– Не ваља, дијете, прво: што *та пажња не може међу вама остати, јер и то прође временом* (курзив Ј. Ј.). Дође време па се додија цмакање, ка' и ударци. А кад дође то време, кад то додија, она би требала да ради, али ти си је одучио од рада. Шта је она онда? Ленчина и готован. А ко може готована гледати очима?“ (Веселиновић 2 б.г.: 148).

Стевану су те Илинкине речи нешто незамисливо, јер живот посматра из садашњег тренутка занесености Вемијом, а заправо као и увек када је у питању преношење романтичне љубави у нискомиметски регистар обичног човека, ту се ради о опијености сопственим осећајем ужитка, док се други посматра само као средство задовољења личних угодности. Међутим, Илинкине речи се обистинују, проблем постаје нерад, и то не толико женин колико мужев. Некад заљубљени пар голубића постају једно другом испражњени од садржине: „И ни он на њој, ни она на њему не нађоше ништа више за вољење“ (Веселиновић 2 б.г.: 151), па се растадоше. Поново се показала неодрживост људске страсти у времену, јер страст мрзи Дан и ред и рад – или доноси тренутно сагоревање, или на дуже стазе хаос и пропадање сваке материје.

За обичног човека искуство заноса и јаких романтичних осећања, може бити схваћено само као пролазни период омеђен и оправдан једино младошћу, јер таква осећања нису исто што и мит о небеској љубави произашлој из старих култова заснованих на идеји одрицања од чулног зарад вечног. Обичан сеоски човек природно не припада таквом култу, па уколико и након прве младости настави да се заноси романтичним осећајима, неминовно страда било од презасићења чула било од урушавања материјалног поретка са којим је, био тога свестан или не, најдубље повезан.

Поред заблуда о браку као романтичном гнезду из ког је „неком магијом ишчилео сваки материјални животни супстрат“ (Милић 2007: 87) из чега након суочавања са пуном истином следе претходно описивани низови разочарања, разлози за нестабилност брака изласком из традицијске матрице могу потицати и из друге врсте извора. Услед тога што човек више није део шире колективне заједнице задружног типа, он све више бива усмерен на себе и сопствену индивидуалност која не полаже рачун домаћину (задружне) куће, ни родитељима од којих се издваја и осамостаљује, тако да човек остаје препуштен да више или мање слободно удовољава својим жељама. Зато се приповетке које доносе тему брачне преваре, махом односе на паланачку или градску средину. Наредни примери проблема у браку, приказани су тако да узрок дестабилизације постаје партнер који наједном бива отргнут од дотадашње, често идиличне, свакодневице, јер постаје роб изненадних ћудљивих страсти.

Две приповетке Илије Вукићевића у којима је жена виновник прељубе, „Под багреном“ (1888) и „Граничари“ (1891), жену приказују као одлучну и непоколебљиву пред одлуком да почини прељубу, понизи или чак изазове и смрт мужа. У оба случаја индикативно је да се тема деце не помиње, те да брачну заједницу чине само жена и муж. У обе приповетке сви мушки актери су покорни, или бар немоћни пред женином вољом. У првој наведеној приповеци жена замрзи мужа јер се једном неспретно нашалио са могућношћу да се она улепшава због другог, а не због њега. На крају та могућност постаје истина и жена изабра да оде са човеком који је по свим мерилима испод њеног мужа. А у приповеци „Граничари“, арнаутска жена испровоцира ситуацију да се уда за српског војника који ће претходно морати да убије њеног дотадашњег мужа. Војник ће на све то пристајати мимо сопствене воље, већ по матрици која

је уређена по сили околности које га надилазе, али испуњавају вољу чудне Арнаутке сигурне у свој избор и одлуку.

Примере жена које varaју мужеве у породицама у којима има и деце, налазимо у две Матавуљеве приповетке „На њен дан“ (1896) и „Предмет за причу“ (1905). Радња обе приповетке је везана за град, Београд, односно Крагујевац. И као и у претходним приповеткама, женина превара неминовно доводи до прекида дотадашњег брака.

Код Илије Вукићевића једнако постоје и примери приповедака када је муж починилац прељубе. У приповеткама „Све сам знаш“ (1887) и „У новој кући“ (1890), муж је онај ко не може да се одбрани од страсти према другој жени, док је његова жена приказана као благородна и трпељива. И у две наведене Вукићевићеве приповетке, као и у приповеци „Прва туга“ (1897) Светолика Ранковића са истом темом, перспектива из које се приповеда је увек блиска или једнака перспективи детета: сина оца који уноси немир и тера мајку из куће да би у њу довео „тету“. Оно што Ранковићеву приповетку тематски издваја у односу на Вукићевићеве, јесте то што се родитељи у њој не мире. Нараторева сентиментално-осуђивачка завршница приповетке, не критикује једног од родитеља већ њихову заједничку неспособност да поднесу жртву брака зарад детета: „Јадниче мали! Ово су ти само први јади... А какво су ти страшно зло спремили за доцније дане твоји најмилији – они што се некад лакомислено завреше да ће усрдно сносити узајамне тегобе...“ (Ранковић 2 б.г.: 45).

Са друге стране, у обе наведене Вукићевићеве приповетке са темом оца који подлеже чарима друге жене, долази до помирења родитеља и повратка у почетно хармонично стање. Реч је о томе да Вукићевићеве приповетке са темом оца прељубника (за разлику од приповетки са темом жене прељубнице) приказују мушкарца као бесвесног или зачараног роба страсти према жени која га искоришћава и угрожава стабилност и мир његове примарне породице али и његов друштвени углед. Такав модел нестабилне, пороку склоне очинске фигуре, док је фигура мајке представљена тако да наликује светитељки, најпре поставља Лаза Лазаревић у приповеци „Први пут с оцем на јутрење“ (1879). Неконтролисана очева страст је ту усмерена на коцку, а не на другу жену, али су механизми деловања обеју страсти у многоме паралелни. И у Лазаревићевој приповеци и у поменути две Вукићевићеве приповетке, страст траје све док не доведе до радикалних потеза оца односно мужа (истеривање мајке из куће, друга жена озбиљно повреди његово дете – Вукићевићеве приповетке; губитак читаве имовине на коцки – Лазаревићева приповетка). Након тога, и уз мудре потезе жена у све три приповетке, мужева опсесија било страном женом било коцком, нестаје, што потврђује да је реч била о опсесији која је овладала вољом човека, а не самостално и одлучно деловање које смо налазили у примерима када се женски јунаци одлуче на прељубу. Самим тиме, мушка прељуба (генерално подложност страстима) је махом приказана као подложност чинима или обузетост, док је женска прељуба прорачуната и тактична. Осим тога, у навођеним приповеткама важи и правило да након што се жена определи за другог мушкарца, породични односи се не враћају у претходни поредак.

Други тип приповедака са темом жене која vara мужа, подразумева недовољно јаке и заправо недовољно „патријархалне“ мужеве. Такав образац налазимо у већ помињаним Ранковићевим приповеткама „Стари врускавац“ и „Ђавоља посла“, али и у приповеци „Мала жртва“ (1894) Сима Матавуља и приповеци „Живанчић“ (1904) Јанка Веселиновића. Све док муж не поврати улогу „главе породице“, жена ће налазити начин да се састаје са другим мушкарцима. Уколико је муж болешљив, слаб, а простодушан, те нема начина ни да открије женине преваре, нити да их заустави преузимањем статуса „патер фамилијаса“, као у наведеној Матавуљевој приповеци „Мала жртва“, онда се искључује могућност (и потреба) да се жена одрекне љубавника.

Претходно навођене Матавуљеве приповетке из градске средине са темом прељубе („На њен дан“, „Предмет за причу“, „Мала жртва“), у великој мери одражавају раширене, и у

историографским записима Матавуљевих савременика, потврђене појаве. Готово истоветне ситуације у којима жене варају мужа, било да је љубавник само један („На њен дан“), било да их има читав низ („Мала жртва“), можемо пронаћи у дневничким забелешкама високог државног чиновника Николе Крстића (1829–1902). У докторској дисертацији Весне Јусуфовић *Еротографија у српској књижевности XVIII и XIX века*, обрађено је на десетине Крстићевих „лудорија“, „шала“, „тесних свеза“, како он назива ступање у полне односе са низом жена које Весна Јусуфовић распоређује у четири одељка: проститутке; служавке, комшинице, гувернанте, продавачице...; познанице; и „звучна имена“. Иако су описи дати из мушке, Крстићеве, перспективе, ипак се дознаје о лакоћи са којом он ступа у сексуалне односе са женама свих статусних категорија, па се чак удате жене, због тога што нема опасности од раздевичења, показују као најпогодније за „тесне одношаје“ (уп. Јусуфовић 2014: 346–347). Град природно погодује развоју промискуитета, жене су често саме док су мужевима одсутни, а без будног ока колектива које у задружним или уопште сеоским условима увек однекуд вреба, сусрети са љубавником се лако могу удесити. Тако је слично околностима приказаним у Матавуљевој приповеци „На њен дан“, и Крстић често бивао велики пријатељ оне куће коју је посећивао, поред осталог, и због тајних мушко-женских одношаја. Поред удатих жена, девојкама опет недостаје новац, најчешће за куповину неког не тако лако доступног, а за градски живот битног, предмета, па новац траже у замену за то што подају тело: „Мати не зна куд она излази, а она то чини од фрталъ године зато јер хоће да има лепшу хаљину, а мати јој не може да купи“ (Крстић 2006: 253, 10. октобар 1865. године).

Тема брачних прељуба фреквентно се јавља и у приповеткама Јакова Игњатовића. Иако та тема не фигурира као основна радња, дух грађанске калкулантске средине се увлачи у споредни наративни ток, дочаравајући посредно опште стање у друштвеним односима:

„Осим у *Вечери на пароброду*, у свим су приповијеткама брачни односи нестабилни или под сумњом могуће прељубе. Чак и приповијетка *Кнез у купатилу*, у разговору између комшиница и пријатељица, има алузија на однос маћехе према пасторку, док у *Путу 1000 форината* свака актерка чека да јој муж умре и да се уда за његовог пријатеља, адвоката“ (Иванић 2020: 193).

Брак и страст се у везу могу довести и када се брак посматра као добра прилика за друштвени напредак. Ранковићева приповетка „Капетаница“ (1899) има за тему силну жељу мајке и ћерке за тиме да се ћерка Каја уда за варошког капетана и тако постане прва жена у граду. Као што се ни страст романтичних љубавника никад не реализује у некој стабилној форми, тако ни до удаје за капетана никад није дошло, па Кајина мајка Јула, која се показује највише опијена страсним сновима о друштвеном положају, умире убрзо након Кајине удаје за једног удовца осредње имовинске ситуације. Када се страсти одузме свака нада на испуњење, сигурно уточиште по обрасцу бива смрт, па тако у деформисаном облику то видимо и у случају мајке изневерених амбиција.

Рецепт за борбу против „губљења памети“ због страсти, налазимо у Веселиновићевој приповеци „Пуница“ (1902). После неколико година идиличног брачног живота Гојка и Босиљке, после троје деце, и после за то време стеченог Гојковог угледа међу највиђенијим сеоским старешинама, он потпада под дејство неконтролисаних опсесије кафанском конобарицом („Корео је себе, грдио се најгорим погрдама, али кад му дође да види ону жену, он изгуби памет и одјури као луд“ (курзив Ј. Ј.) (Веселиновић б.г.: 358)). Читавом селу је та веза позната, па тако и Босиљки и њеној мајци Вемији. Међутим, Вемија својој ћерки не дозвољава да Гојку било шта пребаци. Уместо тог, саветује је да мирно чека да њега тај налет страсти прође, да му у свему (па и у постељи) буде једнака као раније, јер свако друго понашање би довело до несреће. Вемија понавља да он Босиљку и даље воли и да се она, са којом има децу и кућу коју су заједно стварали, никад не може поредити са *оном*. Чак и у разговору Гојка и Вемије, када се он пуници поверава колико му је тешко да се одвоји од опчињености према тој туђој жени, Вемија и њега саветује да кад му дођу те мисли и нагон да

трчи да види ту жену, да се помоли и сети деце и своје жене. Стање у ком се Гојко налази, као и чињење које Вемија предузима захваљујући својој природној мудрости и тактичном карактеру, налазимо готово пресликано, описане у књизи јунговца Роберта А. Џонсона *Он: разумевање психологије мужевности*. Реч је најпре о мушкој ђудљивости испровоцираној анимом у њему, за шта се наводи и једини лековит поступак који жена може предузети у часу када до тих насртаја из несвесног дође.

„Постоји, ипак, генијалан потез који жена може да изведе, ако је способна за то и вољна да учини. Ако постане женственија од расположења које обузима њеног мушкарца, она га може отерати. Али, ово је за жену врло, врло тешко да уради. Њена аутоматска реакција јесте да исуче мач свог анимуса и да почне да сече све што може да дохвати. Међутим ако жена има стрпљења с мушкарцем и ако није критична, она представља за њега истински женствени квалитет, он ће вероватно испливати из свог расположења чим му се душевно стање поврати довољно да може да разуме овакве тананости.

Супруга може много да помогне, ако делује из своје женствене компоненте на овакав начин. Да би то учинила, она мора да поседује зрелу женственост, женственост која је довољно јака да се одржи у присуству оне лажне женствености коју мушкарац производи. Прво, мушкарац ће врло вероватно све пројектовати на њу, и бити апсолутно сигуран да је ожењен вештицом и да је његово лоше расположење искључиво њена кривица. Можда она стварно зановета, али он мора да се разрачуна са својом унутрашњом женом, уместо са њом“ (Џонсон 1994б: 67).

Не пребацити вољеном који је направио чин издаје, разумети муку страсти коју он сам подноси, суспрегнути бес због повреде и изневерења односа који је до тада грађен и на који се одлуком о браку својом вољом пристало, и тако мушкарцу помоћи да умири ђудљиву нарав сопствене унутрашње жене (аниме), тражи од супруге изузетан подвиг и самосавладавање. „Зрела женственост“ која успева да ободри младе супружнике да преброде невољу, у приповеци је представљена кроз лик пунице, Вемије. Ако упоредимо начине на које она саветује и бодри оба супружника да превазиђу искушење, добијамо идентичан образац мудрости о коме пише Џонсон у вези са паметним и јединим исправним деловањем жене на мушкарца ког је опсела анимина ђуд:

„Босиљци је већ теже било да се уздржава. Њу је дражила невера Гојкова и чинило јој се да би јој сва мука спала са срца, само кад би му читала. Али, готово увек у таквом расположењу, нашла би се Вемија уз њу и оним дубоким погледом, из кога је провиривала и љубав и туга, зауставила би је. И говорила би јој некаквим гласом тако нежним, који је као поветарац блажио врелу крв њену“ (Веселиновић 8 б.г.: 358).

„– Ја, као мајка, желим вашу љубав и вашу срећу, и зато ти ово и саветујем. Јер он те воли. Зар не видиш како се изгубио; зар не видиш како сав уздршће кад га погледаш? Не боји се он твоје силе, ти ниси јача од њега. Боји се он нечега другог. Боји се он да не изгуби твоју љубав, као што је твоју веру изгубио, јер он добро види да је изгубио. И зато је немиран и зато се не стањује на једном месту“ (Веселиновић 8 б.г.: 359).

„Кад би се Гојко устумарао, тада би се обично и Босиљка узнемирила. Хтела је толико пута да му прочита све, а толико пута опет да падне на колена пред њим и да га моли да се смилује на њу и на децу. Вемија је све то задржала. [...] „– Неће то дуго трајати! Све ће проћи. Он ће се вратити теби. Јер све све, али је нада свим свој друг!“ (Веселиновић б.г.: 364).

Чин приморавања себе на трпљење у односу, било да је реч о суспрезању Гојкове страсти, било да је реч о суздржавању од нагле реакције изневерене Босиљке, јесте чин асурдне верности о којој је говорио Ружмон у вези са љубављу која стоји наспрам страсне романтичне. И одржана верност је страст и апсурд; и изневерена верност је страст и апсурд, али, према

Ружмону, истинско исходиште страст ипак налази једино кроз активну верну љубав, а не романтичну: „Аналогно са вером, можемо замислити да *страст* – ма у ком виду се испољавала – постиже своју стварну оностраност и спасење једино тим чином послушности, а то је живот у верности“ (Ружмон 2011: 249).

8. Ерос „на међи“ стилских формација

Прелазну еронаративну фазу, између прокреацијског и романтичарског ероса, у парадигматском облику смо приказали на примеру приповетке Стјепана Митрова Љубише „Горде, или како Црногорка љуби“. Ерос дате фазе назвали смо медијални, и ерожанровски га одредили кроз обредно-жртвено својство баладе и баладичне приповетке. У издвојеним потцелинама овог поглавља (8.1. и 8.2.) бавићемо се до сада само успут помињаном тврдњом да би се медијални ерос у контексту наше приповедне грађе могао узети за прелазне стилско-формацијске облике: проторомантичарске (баладично-романтичарске) и протореалистичке (поетско реалистичке).

Како се као проблем при уочавању обрасца медијалног ероса, јавља пре свега преплитање са моделом романтичарске страсне љубави, у овом уводном делу поглавља предложимо додатну теоријску паралелу којом би се потцртала разлика баладичног и романтичног приповедног ерообрасца. Користићемо се примерима еротолошких размишљања Владимира Соловјова и Николаја Берђајева. Кроз поређење њихових еротолошких погледа, издвојила би се фина разлика баладичног и романтичног еросовог модела делања. Соловјево разумевање љубави бисмо упоредили са баладично-жртвеним односно медијалним еросом, док би Берђајевљева визија љубави кореспондирала са апстиненцијско-романтичарском.

По Соловјову, Софија, односно начело „вечне Женствености“ које прожима и обједињује мноштеност читавог света, са једне стране јесте слика гностичког еона који удахњује дух непропадљивости у човека, а са друге стране она чини да се и пропадљива природа присаједини непропадљивом духу, чиме се гностички дуализам заправо поништава. То је занимљиво из разлога што се романтична љубав често везује за *дуалистичку* јерес, а са друге стране Соловјов инсистира на *свејединству*, како спуштању духа у материју тако и узношењу материје у дух, посредством идеје бога као целине која обједињује све мноштености и дуалитете у себи као Једном.⁷⁰ За Соловјова: „Лажна духовност је одрицање плоти, истинска духовност је њено препорађање, спасење, васкрсавање“ (Соловјов 1988: 48). Сличан образац уочавамо у баладичном љубавном сижеу где двоје најпре страдају да би се сјединили изван материјалног света, а затим се у преображеном, васкрсавајућем виду (преко гробних биљака) вратили и у земаљски свет.

Романтична љубав са друге стране не подржава било какав додир са земаљским након уздизања страсти у вечни небески свет. И за филозофију љубави Николаја Берђајева важила би слична поставка, иако његов заљубљени човек није сасвим идентичан романтичном јунаку. Из Берђајевљевих филозофских огледа на тему љубави провирује мислећи човек, који будући одсечен од супстанцијалног обредног живота и животних процеса, а и даље чезнући за живим контактом са изворном пуноћом, своје схватање љубави поставља на ментално апстрактне, а идејно недовршене и недоречене основе. Он са гнушањем одбацује „љубав рода“, ону љубав

⁷⁰ „Предмет истинске љубави није једноставан, већ двојак: као прво, ми волимо оно идеално биће (не у апстрактном смислу, већ у смислу припадности другој, вишој сфери бића), биће које смо обавезни да уведемо у наш идеални свет, и као друго, ми волимо оно природно људско биће које пружа живи лични материјал за ову реализацију и које се кроз ово идеализује не у смислу нашег субјективног уображења, већ у смислу своје стварне објективне промене или препорода. На тај начин истинска љубав је нераздрживо и *узлазна*, и *низлазна* (amor ascendens и amor descendens, или оне две Афродите које је Платон добро разликовао, али лоше раздвојио – Aphrodite Ourania и Aphrodite Pandemos). За Бога Његово *друго* (то јест васељена) од памтивека има лик савршене женствености, али Он жели да овај лик не буде само за Њега, већ да се он реализује и утелотвори за свако индивидуално биће кад се с њим сједини. Таквом, пак, остварењу и утелотворењу стреми и сама вечна Женственост која није само пасиван лик у Божијем уму, већ живо духовно биће које влада свом потпуношћу моћи и деловања. Сав светски и повесни ток је процес њеног остварења и утелотворења у великој многоликости облика и степена“ (Соловјов 1988: 53–54).

која рађа дете, исцрпљује стваралачки потенцијал човека и чини да човечанство остаје у бескрајном ланцу умирања, не успевајући да се поново врати у савршено рајско стање.

„Рођење, као и смрт – у власти су времена, последица су греха. Циљ светског процеса јесте да се временски узастопни низ бића, која се рађају и умиру, уведе у вечност, да се превладају, да се коначно затворе врата временитог, несавршеног света, врата искушења ђаволске природе“ (Берђајев 2016: 58).

Излаз из тих „ђаволских“ циклуса рађања, Берђајев види у ономе што он назива „полна љубав“ – љубав која уједињује две поларности и две половине. *Полност* овде нема конотацију *плодности* већ назируће целине у љубавном спајању разумљивом и доступном искључиво некаквој одабраној скупини. Тајна брака за Берђајева није једнака хришћанској светој тајни брака, за њега: „Истинска тајна брака је доступна само реткима и за ретке је, она је аристократична и претпоставља изабраност“ (Берђајев 2016: 120). Интересантно је да се у дефиницији праве полне љубави и саме тајне брака, код Николаја Берђајева истиче ексклузивитет који упућује на изузетност насупрот колективно доступном и урођеном. Та одбојност према природном, заједничком, општем, на рачун слављења посебног које своју посебност гради на одвајању од колективног, јесте појава која потиче из времена када се на темељу ратних култова и издвојених класних структура, ствара идеологија која ће осмислити небеско царство и небески рат. На тим основама и из дубине тих времена када се човечанство упознаје са организованим ратом и свим идућим процесима стратификације друштва на бази силе, поникла је и идеја о љубави која презире живот, правдајући се мистицизмом одабраних.⁷¹ Отуд би онда потицала и „романтичарска“ глад за повратком целини, од Платона, преко куртоазне књижевности до Берђајева, али би отуд потицала и дубока свест о недовољности, о непрестаном измицању смисла. Коначно, отуд би се могло ишчитавати и изостајање интеграцијског погледа на свет, што се најјасније види у „дуалистичкој“ концепцији мита о романтичној љубави, насупрот идеји о свејединству на којој почива Соловјова еротологија. Дакле, еротолошки модел који затичемо код Соловјова (љубав која васкрсава и свеобухвата), показује блискост са баладично-жртвеним нивоом ероприче и погледом на свет у коме се и земно и космичко види као део јединствене структуре. Са друге стране постоји паралела у схватању љубави која трага за уском стазом избављења за ретке код Берђајева и романтичарског еропола.

Служећи се наведеним разграничењима, настојаћемо да уочимо и разликујемо рефлексе медијалног баладичног квалитета ероприче, као иако блиског, ипак засебног еросвојства у односу на романтично-небески пол. У складу са прелазним, медијалним својством испитиване ерооснове, и примери које ћемо користити налазиће се „на међи“, фолклорног и романтичног, поетског и реалистичног.

8.1. Ка романтичарском еросу: одвајање баладичног модела од обредне функције

На примеру приповетке „Минехаха“ (1860) Лазе Костића, посматраћемо грађење баладичног љубавног заплета из различитих углова: од консултовања жанровских особености баладичне приповетке доведених у везу са специфичностима унутар Костићеве поетике, преко изабраних мотивских одредница, до читања из угла архетипске психологије и гностичког мита. Циљ ће бити да се кроз те анализе уз присуство обрасца романтичарског страдања

⁷¹ О вези романтичарске љубави и љубавно-ратног мита, говоримо у поглављу „Блажена смрт и код "царства небеског"“.

љубавника (љубав као страст која не подржава живот већ упорно жели смрт), уоче и бројна баладична формулативна решења (жртвеност у функцији касније обнове). Као основна дистинктивна разлика романтичног и баладичног, послужиће нам дакле то што романтични љубавни образац бива покренут еросом смрти и *тоталне (небеске) трансформације*, док се иза *циклично-трансформацијских* рефлекса обреда у тексту, налази баладични, медијални ерос.

„Укрштај“ *баладичног и романтичног*. Костићева приповетка „Минехаха“, својом сужејном структуром умногеме представља типични образац „баладичне приповетке“. Говорећи о подврстама романтичарских приповедака, Душан Иванић за баладичну приповетку наводи следеће:

„[...] романтици блиски и преовлађујући мотив смрти и љубави, дат кроз судбински сусрет, лирским тоном. Кроз низ варијација тај мотив се јавља као нови гравитациони фактор чинећи језгро посебне групе приповиједака. Најпогоднији назив за ову тенденцију је *баладична приповијетка*“ (Иванић 1976: 149).

Као главна разлика двају сродних типова српске романтичарске приповетке: идиличне и баладичне, истакнуто је да се у овој другој за разлику од типски срећног краја прве, неминовно догађа катастрофичан расплет (Иванић 1976: 162). Уз то, већ помињани интернационални мотив несрећних љубавника којима родитељи ускраћују право на личну срећу (Живковић 1986: 64), који налазимо у варијантама баладе о смрти Омера и Мериме, такође је присутан и у Костићевој приповеци. (Ради додатне паралеле при разликовању баладичног и потпуно романтичног заплета, приповедну радњу „Минехахе“ можемо упоредити са заплетом у Костићевој приповеци „Махараца“ (1861), написаној само годину дана након „Минехахе“. Ерос у тој приповеци је удаљен од баладичног и померен ка романтичарском својству: узрочници трагичног расплета су страсти које се налазе искључиво у самим јунацима, па тако омер-меримовски мотив родитељских забрана изостаје.) Дакле, ако предочимо сажети опис радње Костићеве „Минехахе“ онако како је наведен у *Романтизму* Миодрага Поповића: „мржња оца Хијавате према белим освајачима даће трагични обрт идеалној љубави између његове кћери Индијанке и бледоликог странца. Хијавата ће убити белог љубавника, а Минехаха, полудевши од бола, скочиће у језеро“ (Поповић 1972: 368), запажамо претходно помињани костур класичног интернационално-баладичног заплета. Већ ти издвојени елементи Костићеве приповетке сведоче о постојању одговарајуће наративне подлоге у којој се назире образац мита о романтичној љубави, али и сиже трагично-баладичног љубавног модела. Уз све наведено, у раној Костићевој приповеци неизоставно ће бити присутна и мера утицаја домаће сентиментално-дидактичне литературе, те ће се љубавни наратив непрестано преплитати и са театралношћу слатког мелодрамског стила и са поучно-морализаторским назорима јунака.

У доба српског романтизма проза ће бити сведена на Вуков сакупљачки рад и са друге стране на ауторске мелодрамске приповедне садржаје у којима ће заплет најчешће бити смештен између „два идола“ – родољубивог и љубавног дискурса. Сам књижевни језик је у то време млад, тек формиран Вуковом реформом, заснован на основама народног сеоског говора, те се као логични обрасци на које ће се домаћи писци угледати, узимају језичке творевине народне књижевности. Када је реч о Костићевој приповеци међу ерожанровима народне језичке баштине који би послужили као посебно сродни духу „Минехахе“, издвајају се песме „на међи“, а пре свега народне баладе. Као што балада стоји између лирике и епике тако романтичарска проза већ самим својим називом сугерише мешање наведених родова. Осим тога, својствено духу Костићеве естетике (касније теоријски уобличене и у његовом есеју „Основа лепоте у свету с особитим обзиром на српске народне песме“, штампан у *Летопису*, књ. 121–124) јесте то да у бити највише, апсолутне лепоте, увек постоји борба различитих сила супротстављених али и сједињених у појму укрштаја. Стога, чак и одређење балада кроз Вуков

израз „на међи“ (лирског и епског) управо ствара „укрштајно тле“ где на посебно конструктиван начин до израза може доћи Костићева идеја лепоте. „На народним песмама Костић је замишљао да заснује своју „нову естетику“, јер га је прво суочење са лепотом те гране народне уметности одвело према истраживању праузрока те „јединцате“ лепоте“ (Крњевић 1980: 120).

Ако подробније загледамо у текст народних балада, мотив заљубљености нећемо тек тако лако моћи уочити (изузев ретких попут Костићеве „омиљенице“ „Смрт Омера и Мериме“). Или ће детаљи љубави двоје младих бити скрајнути у споредни план, па ћемо мотив заљубљености тражити било преко поступака јунака било преко сценарија расплета или опет преко наслеђених културних образаца, али у највећој мери „заљубљеност“ ипак остаје прећутана и самим тиме потиснута у „несвесни“ слој баладе од ког је и образовано језгро мистериозности ове усмене врсте. Дакле, оно што баладе чини не тако лако образложивим, када говоримо о мотивацији поступака јунака, јесте управо моменат ирационалног, дубоко подсвесног (колективног) модела делања.

Мотив страсти која доводи до смрти љубавника, као и мотив родитељског мешања у избор и вољу младих, налазимо пре свега у групи народних балада коју смо према тематско-мотивском језгру најпознатије баладе о смрти двоје љубавника назвали *Омер и Мерима*. Ево шта у том контексту Хатица Крњевић каже у вези са Костићевим поимањем љубави у балади „Смрт Омера и Мериме“:

„Светли тренутак Омеровог вољног пресвиснућа, као највиши и последњи степен унутарње градације љубави, показује да је Омер у име заједничког сна о срећи, одбацио замену за љубав коју му намеће мајка, тежећи апсолутном облику свога осећања. Упркос коначној забрани и раздвојености, љубав Омера и Мериме побеђује, превладава запреке узвишеном трагиком „премости“ између заувек завађених супротности [...] Љубав Омера и Мериме остварила се у размерама „васељенским“, у просторима „небесним“. Они су нашли пут до космичке хармоније, која је Костићу значила врхунац свега живог и постојећег“ (Крњевић 1980: 116–117).

Оно што спаја и Костићев доживљај народне баладе и мит о романтичној љубави, јесте посебан вид „небеског идеализма“ који настаје као компензаторна последица „земаљског сагоревања“. Дакле, у Костићевој перцепцији, својство баладичног се изједначава или је врло блиско својству романтичног, управо стога што се баладично сасвим одваја од своје обредне жртвене функције (која треба да буде залог некаквог одложеног добитка, плодности, идеала), да би се транспоновоало у сферу „небеско-васељенску“, односно у исходиште романтичарског љубавног идеала.

У „Одговору Светозару Марковићу“⁷², Лаза Костић ће разлику реализма и романтизма (или „идеализма“ како га Костић назива) „свести на разлику методе, да ће реализам бити оно што се зове индуктивна, а идеализам оно што се каже дедуктивна метода“ (Костић 1965: 125). Костић је притом заговорник „идеализма“ стога што сматра (наводећи славне доказе у литератури) да се може изузетно писати и кад се нема лично чињенично искуство онога о чему се пише.

Шире гледано, наведени став о разлици тих двеју метода произлази из Костићевог филозофског промишљања о устројству света. Најпре, Костић одбацује *материју* као примарни узрок живота (одбацује индуктивни приступ), тражећи праузрок у *начелу* које би било надређено читавом видљивом свету материје и покрета. За Костића, такво начело је *начело укрштаја* (Костић 1965: 23). Узрок који руководи тим начелом, стварајући у динамици

⁷² „Одговор Светозару Марковићу на његов чланак Реалност у поезији“, Матица српска, број 18, Нови Сад, 1870, стр. 422–426.

сукоба хармонију, налази се изван материје и појединачног. То је општи принцип који управља свиме и прожима све (дедуктивни приступ). Како се према Костићу дато начело налази у свеколиком животу, логично је да га он проналази и у књижевности која на тај начин бива изједначена са идеализмом као методом која је у складу са дедуктивним приступом стварности.⁷³

Поред истицања универзалног начела укрштаја, Костић ће заступати и начело које ћемо овом приликом назвати „живи палимпсести“, према Костићевом истоименом чланку („Живи палимпсести“, *Летопис Матице српске*, 1882, књ. 129, 86–106) у коме он преко слојева који припадају разним митским традицијама, испитује старину словенске народне књижевности. У чланку се говори о сличностима и кореспонденцијама различитих старијих култура у слојевима актуелне (половина 19. века) фолклорне песничке грађе, а што је све могуће управо захваљујући постојању обједињујућег (митско-легендарног) принципа ширег од појединачних историјско-чињеничних околности. Ако затим и анализи конкретне Костићеве приповетке приступимо тако што ћемо унутар ње трагати за начелом које је старије од ње саме, употребивши изложени херменеутички поступак самог аутора (идеализам, начело укрштаја и трагање за изворним пореклом одређене традиције) изнова бисмо дошли до укрштаја мита о романтичној љубави и баладично-жртвеног мита. На тај начин, и у наставку анализе, дати „укрштај“ ће бити имплицитно присутан.

Флорални мотиви у баладично-романтичној симболици. Необично сливање (укрштање) симболике витализма и смрти, учачамо у једном детаљу значајно постављеном како у баладама тематског круга *Омер и Мерима*, тако и у Костићевој приповеци „Минехаха“. Ради се о симболизму руже („ђула“) у „Смрти Омера и Мериме“ са којим се поистовећује Оморова душа, односно о поистовећивању саме девојке Минехахе са „рајским цветком“, док се број њених година веже за број циклуса цветања „индијанског драгољуба“.⁷⁴

Цвеће је симбол који унутар себе још од цикличне анимистичке свести древног човека, па преко различитих митова до християнизације старијих обреда – успева да природно повеже

„и заувек фиксира потпуно дисонантне појаве и појмове као што су живот и смрт [...] У истој, поливалентној по смислу слици, опстојавају идеје етиолошке и есхатолошке, наслуга постанка и продуженог, загробног живота. Између крајњих тачака распона симбола разигравају се различна значења прворазредног уметничког контрапункта, *цвета љубави и радости, и жртвеног цвета истовремено* (курзив Ј. Ј.)“ (Крђевић 1997: 139).

Отуд у баладама мотив претварања љубавника у биљке, а најчешће цвеће, након смрти. Тај симбол управо омогућава да се крајње супротстављени полови (живот и смрт) ипак вежу кроз амбивалентну лепоту биљке. У свом огледу о природи лепоте „Основа лепоте у свету“, Лаза Костић ће закључити да је битно својство лепоте трагичност: „*Лепота је кобна*. Ту, на најсвојскијем укрштају основану истину почињу нам приповедати већ и птице немим језиком лепоте свога перја. Велика лепота, ни мушка ни женска, скоро никада не пролази добро“ (Костић 1965: 90).

⁷³ Суштински, дато Костићево становиште, односно поглед на свет, кореспондира и са познатим херметичким начелом: „како је горе тако је доле“, односно биокосмолошком перспективом (увиђање космичких процеса у биолошким) древног човека.

⁷⁴ Захваљујући делу Ђованија Поција и његовој анализи фигуре руже у италијанској поезији од хуманизма до барока, Снежана Милинковић у чланку „О једној фигури „руже“ у поезији и њеним специфичним значењима“ издваја главне моделе које *ружа* може да означава, од којих у контексту Костићеве приповетке издвајамо неколико: пролазност лепоте и пролазност живота, насилна смрт или изгубљено девичанство (Милинковић 2012: 60).

Сажимајући у слици цвета како преплитање живота и смрти у годишњем кругу, тако лепоту која у наличју скрива коб, опис Минехахе који Костић остварује кроз паралелу са циклусима рађања и умирања једне врсте цвећа, заправо тежи да ухвати сву потоњу нежност и страственост судбина, првенствено Минехахе, али и бледог коњаника: „Минехаха је *седамнајст* пута доживела *пупољак* индијанског драгољуба, а *седамнајст* пута *увелак* му (курзив Ј. Ј.)“ (Костић 1989: 37). Време које сачињава живот девојчиног бића осликано је кроз бинарне опозиције: цветања („пупољак“) и умирања („увелак“) динамизоване у годишњим циклусима⁷⁵. Имплицитно, у датом мотиву управо налазимо („баладични“) одјек обредне и митске праподлоге која се односила на жртву одабраног семена зарад будуће жетве.

И сами сусрет заљубљених у Костићевој приповеци приказује се преко флоралних мотива⁷⁶ (уздигнутих у просторе вечног и оностраног, оног иза космичких и земаљских оквира), час је Минехаха „суво цвеће“, час „румен пупољак“, а час се исте слике пројектују на бледог коњаника:

„ – Е, па нек буде странац пупољак, а сјајна Минехаха нек буде капља, па кад му је већ зора зарудила, а он ће отворити лишће своје, да му се слије та драга капља у зелену чашицу, па да се више никад, никад не отвори ни сунцу ни месецу, ни зори ни вечеру, да цео век векује с отом капљом, да цвета, да се рани том једином раном!“ (Костић 1989: 42).

У оквиру исте традиције тумачимо и преплитај цветног и оностраног (душевног) у балади „Смрт Омера и Мериме“. Када Мерима прозорљиво, а са одсечном сигурношћу изговара: „Ђул мирише, мила моја мајко, / Ђул мирише – Оморова душа“ (Крњевић 1978: 98), то је сведочанство прећутне везе двају бића која говоре својим већ загробним језиком препознавања, непосредно пред тренутак заједничког преласка у онај свет коме од почетка баладе, од „пролећа кад им цвета цвеће“, сугестивно бићем и припадају.

Трансформација Омера и Мерима из народних балада, затим романтичарских Минехаха и безимених коњаника – у цветове схваћене као прожимајући спој лепоте, страсти и смрти, јесте и поетски образац који срећемо у средњовековној куртоазној традицији (посебно од Де Лорисовог *Романа о Ружу*). Та вечна неухватљивост бића оног другог, вољеног, који заправо никад и не означава телесног створа него представља *врлину* која не може бити обухваћена физичким искуством, онострану и божанску, јесте још једна црта кроз коју се провлачи мит о романтичној љубави, сада оспољен и кроз флоралну симболику.⁷⁷ Начин на који се унутар куртоазне поетике градила симболика руже (вољеног бића представљеног у форми цвета), наслеђен је и у многоме пренет у приповетку о којој говоримо, али се исто тако задржава и у помињаним фолклорним врстама. Међутим, оно што се истиче као динстинктивна линија фолклорног схватања трансформације љубавника у биљке након смрти и куртоазне представе о „цвећу као врлини“, јесте то што се прво схватање темељи на

⁷⁵ Овде је пригодно осврнути се на одредницу којом је Душан Недељковић означио суштину Костићеве филозофске доктрине као: дијалектички панкализам (види Лесковац 1960: 219–241).

⁷⁶ У већ поменутој Костићевој приповеци „Махараца“, истакнуто место при сусрету љубавника, султана Махараца и лепе Мејме, такође је грађено преко флоралне симболике, али будући да баладична подлога овде изостаје, те да уместо тога имамо типичне романтичарске љубавне мотиве, флорална симболика ће бити повезана искључиво са мотивом смрти и страсти, без и најмањег помена обновитељске симболике. Султан Мејми шаље лотосову ружу, а она затим по њој исписује љубавне поруке крвљу сопственог сокола, да би се у наставку приповетке и сама Мејма претворила у откинути бледи цвет обележен црвеним мастилом неконтролисане страсне љубави: „Бледа њена главица лежала је на меком душеку као блеђана ружа лотова, а од бела грла текла јој је крв, као канда је лотова ружа крвљу исписана“ (Костић 1989: 58).

⁷⁷ „У недовршеној приповеци Јована Грчића Миленка 'У гостионици код Полузезде на имендан Шантавог Торбара. Сремска ружа' јунакиња метафорично именована као Сремска ружа персонификује каталог врлина. Као таква она је изразито пожељна јунакиња, најбоља удавача, али и пример да су идеалне јунакиње асексуалне“ (Вукићевић 2011: 27).

неуништивости идеје плодности и рађања, док се друго схватање томе директно супротставља, дајући предност апстрактним вредностима, односно стању уздигнутости изнад материјалног света.

Иако уплив куртоазног мита (односно мита о романтичној љубави) настоји да замагли или преобрази обредна значења жртве и смрти семена у земљи, ради ницања и „цветања“ у новом – из перспективе закопаног семена – оностраном свету, из чега супстанцијално настају баладични мотиви смрти љубавника, видимо да и та значења ипак остају видљива и готово доследно изражена и у поетској симболици. Битно је нагласити да се указивањем на старије обредно порекло тих мотива, не умањују интерпретативне могућности књижевног дела, нити се дело лишава могућности тумачења у психолошком, компаративном или неком другом кључу. Тако уколико мотиве прве (фаталне) љубави посматрамо као обред преласка, и из обредног и из психолошког угла, јасно је да се као услов за пролазак те иницијацијске степеннице тражи одговарајући ниво свести (самосталности) младог јунака. На тај начин, и анализирана веза јунака и цвећа носила би симболику невиности и неспремности за борбу са изазовима који су и у издвојеним баладама и у „Минехахи“ представљени у лику једног родитеља.

Архетипско-компаративна читања. Приповетка „Минехаха“ самим насловом у центар ставља јунакињу, а не славног Индијанца Хијавату, али ако упоредимо лик Минехахе из Лонгфелоуове *Песме о Хијавати* и лик Минехахе из Костићеве приповетке, видимо да је у првом делу реч о Хијаватиној жени, а у другом о Хијаватиној ћерки. Међутим, иако је сада јунакиња, а не јунак у центру, није више реч о равноправној партнерки, већ о девојчету (готово детету) чија судбина бива одређена управо поступком њеног оца Хијавате. Хијавата преузима улогу Страшне (насупротив Доброј) уроборос Мајке⁷⁸, која уклања потенцијалну опасност (странца, партнера, соларног јунака) прекидајући на тај начин могућност даљег индивидуационог пута (сазревања, осамостаљења) сопственог детета. Минехаха скаче у језеро и нестаје у водама хаоса, док Хијавату чека лудило – принцип несвесног у потпуности овладава јунацима и радњом приповетке. У баладичном, односно у проторомантичном контексту, страдање јунака би резоновало са обредном жртвом или митском кастрацијом⁷⁹ у циљу обезбеђивања свете плодности. А ако бисмо наведени завршетак посматрали у пуном романтичном то јест гностичком кључу, била би реч о смрти у циљу неког другог узвишеног идеала – сједињења са духовним светом, вољеним љубавником и слично.

Романтична љубав је склона мешању привида и стварности, несвесне фигуре аниме и анимуса се пројектују на партнере из спољашњег света, и самим тиме силе несвесног, митског, изливају се у свет вани и на тај начин му одузимају његову изворну виталност. „Физички свет је истинит и стваран; унутрашњи свет је такође истинит и стваран. Када их побркамо, када пропустимо да унутрашњи свет проживимо као симбол, када покушавамо да га сместимо у живе људе, тада настаје нестварни свет“ (Џонсон 1992б: 34). Стога и јунаке како балада тако Костићеве „Минехахе“, можемо посматрати као архетипске симболе несвесног. Мит наслеђен из традиције одрицања од сопствене судбине ради приношења жртве заједници (било земаљској било небеској), преузима кормило њихових реакција. У складу са том улогом јунаци

⁷⁸ Док је Хијавата код америчког песника лик чије је доминантно обележје дипломатичност и способност да издејствује уједињење индијанских племена, али и да бледолике мисионаре мирољубиво дочека, Костићев Хијавата је сада остарели јунак који је изгубио свој соларни (центрипетално-христолки) ореол и заменио га лунарним својствима која покреће управо хаос, лудило, танатос – обележја митске негативне богиње-Мајке.

⁷⁹ Ради поређења са нашом еротолошком поделом (прокреација, медијални ерос и романтичарска љубав), истичемо поделу коју Ролан Барт изриче када је у питању фигура одсутности. Барт физичку *присутност* повезује са фрустрацијом, јер вољени недостаје у имагинарном аспект и поред присутности у физичком. *Привремена одсутност (повременост)*, повезује се са фигуром кастрације (пристанак на повремено одвајање), а *потпуна одсутност* с фигуром лишавања (жеље и потребе не могу бити задовољене) (в. Барт 2015: 37).

сами нису способни да раздвоје свет унутарњег и вањског, унутарње (несвесно, загробно, колективно) преплављује наративну стварност одузимајући јој потребу за увођењем читавог низа „вањских“ мотивација које су неизоставне у „реалистичнијем“ наративу.

Донекле можемо рећи да је у бити баладе (и последично баладичне приповетке, или шире – (прото)романтичног наратива) да усвоји митски, архетипски садржај, док романса (и последично реалистички наратив) тежи да оно митско, велико, узвишено, а притом заведено танатосом – одбаци, и замени га еросом који је усмерен ка животу и прокреацији. На исти начин мит о романтичној љубави истрајава у баладичном одвојеном од обредног контекста, док у романсама и реалистичном наративном моделу он бива замењен виталистичком, или чак карневалском сликом света, или опет сликом света која дозвољава хумор, сатиру и социјално освешћенији контекст.

Ако се затим вратимо Костићевој приповеци, поново видимо да јунаке у њој не можемо посматрати као индивидуе које свесно делују на основу чврсто засноване мотивације. Иако њихови поступци могу изгледати узвишено и налик херојским, ликови у „Минехахи“ ипак нису исто што и јунаци у узвишеном куртоазном миту. Спуштени у књижевност, у приповетку из времена српског романтизма (и својеврсног зачетка домаће писане традиције на народном језику) они су понајпре сенке које пасивно одражавају било несвесни жртвени механизам обреда, било образац форме баладичне приповетке, било образац деструктивних, аутоматско-несвесних сила у самом појединцу.

Романтика и религија. У групи помињаних народних балада, нема помена о смрти као искуству иза којег се очекује сусрет са божанским, изузев што се бог може зазвати након смрти несуђених љубавника, али једино у склопу финалне формуле, као рецимо у балади „Павлова женидба“: „Хвала Богу, хвала јединому!“ (Карановић 2010б: 89). Међутим, реч је о томе да се неодвојиви део примарног мита, односно присуство божанског елемента, унутар балада преноси на целокупну обредну слику стварности. Бог ту није трансцедентан већ је присутан у самој природи, док у Костићевој, дакле ауторској приповеци, налазимо поприлично развијен мотив театралног религиозног дидактицизма, који притом не залази у романтичарски мистицизам већ остаје у границама сентименталистичке реторике. Бог и сусрет са њим повезани су са фигуром Христа који страда, умире и кроз тај чин преноси поруку о природи божје љубави:

„Бледи коњаник скиде с врата златан ланац и о њему један крст од злата и алама са распетијем Исусовим.

Минехаха привати крст с оним дркћућим љубопитством с којим гледамо какву ретку ствар први пут у животу.

– А ко је ово? запита показујући на распетије.

– То је онај што нас је научио како треба да се волемо (курзив Ј. Ј.), а свет га је зато убио.

Минехаха пољуби крст неколико пута, притисне га на чело и метне га у недра; понда скине свој ђердан с врата и пружи га бледом коњанику“ (Костић 1989: 41).

Религиозно и страствено осећање се мешају и стварају вид заноса који обликује даљи ток радње и мотивише поступке јунака. Занос о ком је реч подражава тип романтичне љубави о којој смо говорили у вези са провансалском витешком реториком. Стога, подвиг страдања постаје неизбежан. Али, оно што посебно привлачи нашу пажњу, јер наизглед одступа од обрасца несрећне љубави унутар народних балада из групе *Омер и Мерима*, а открива додатну

везу са куртоазном традицијом – јесте поменути експлицитно наглашен религиозни моменат⁸⁰ доведен у везу са страственим и коначно страдалним. Приказ смрти бледог коњаника (витеза) и Минехахина смрт, потврђују претходни закључак:

„На самрти су и најжешћи непријатељи пријатељи', проговори издишућим гласом и скине с врата један ђердан, па ми га пружи: „подај ово Минехахи, па је поздрави, да је бледи странац *отишао онеме који нас је научио да се љубимо* (курзив Ј. Ј.).“ То изрече, па издахну. [...]

– Нек поздрави Црни Орао Хијавату да је и Минехаха отишла онеме који нас је научио да се љубимо!

Девојче пољуби неколико пута свој крст, па га баци у воду заједно с ђерданом, понда се пригне над водом као канда гледи над крстом – и уједанпут је нестане у језеру“ (Костић 1989: 45).

За разлику од текста Костићеве приповетке, чини се да религијски односно сакрални елемент недостаје у омер-меримовским баладама, али се ту ипак ради о различитом углу посматрања светог. Док у тим лирско-епским народним песмама не налазимо јасно приказан однос љубавне страсти и смрти након које се очекује сусрет са (божанским) извором истинске љубави, у Костићевој приповеци ће се тај однос јасно оцртати. Међутим, када се изнова вратимо на обредно порекло датих балада и везу жртвовања семена ради ницања нове биљке која доноси животодавни плод, долазимо до тачке крајње светог чина за примарну аграрну заједницу. И романтични, и хришћански, и мит који се развија из праксе неолитског земљорадника, кодирани су тако да смрт нужно означава спас, милост, жртву која се искупљује кроз васкрсење. Разлика је само у томе да ли се у одређеном култу слави смрт ради општег земаљског живота, или смрт ради вечног живота индивидуе.⁸¹

Паралеле са гностичким митом. Миту о романтичној љубави у филозофској традицији је најближи платонистичко-гностички мит. Гностици примарног, неисказивог Бога смештају изван створеног (материјалног) света. Божје еманације (еони) припадају световима који су и даље изван материје и у којима налазимо бића (односно принципе) као што су Христ и Софија. Из тог чистог духовног света плероме (пуноће), односно посредством последње еманације примарног Бога, Софије, сачињен је Демијургов свет, а затим и свет Демијургових архоната, господара материјалне твари. У том најнижем, материјалном свету, налазе се људи, али и у њима скривен бесмртни залог Софијиног духа, којег је сажаливши се на своју творевину у њу удахнула. Притом, кључни моменат у гностицизму јесте управо повратак пречишћене душе апсолутној мудрости и духу, дакле спој (или укрштај) скривеног савршенства заробљеног у телесном, са извором одакле је оно испрва потекло (уп. Хегел 1964: 26 и даље).

Поред тога што дати мит сажима изворну слику идеалистичког погледа на свет, примењиву на романтичарски поступак у целини, ипак вреди изблиза осмотрити појединачна места у опусу Лазе Костића. У његовим песмама из периода у коме настаје „Минехаха“, налазимо различите рефлексije наведеног гностичког мита, што поново потврђује дедуктивну тезу да опште извојено начело затим исијава из посебних њиме обухваћених сегмената.

⁸⁰ Религиозни (хришћански) мотив у Костићево дело је могао доспети и директно преко Лонгфелоуове *Песме о Хијавати*, где је том мотиву у завршници поеме посвећено значајно место. Та чињеница отвара простор за нека даља истраживања која би испитивала сегмент религиозног у романтичарској књижевности, а из угла преношења и испољавања „мита о романтичној љубави“ који је као претпоставка већ садржан унутар романтичарског текста.

⁸¹ Химна романтичарској страсти којом се задобија загробна вечност, а пориче свако земно стваралаштво, дата је кроз речи умрлих љубавника, у завршници Костићевог „Махараце“: „Божанствена страсти! Страшна богињо! У стварању пропадајућа, у пропасти стварајућа сило! твоје је царство живот, твоја је вечност тренутак, ал' блажен онај твој угодник који тај тренутак животом плати!“ (Костић 1989: 60).

У песми „Еј ропски свете“, затичемо материјом условљену слику стварности којом влада зли Демијург у лику бога свег тог *створеног* света⁸². Лирско *ја* је притом свесно да је његова права, *нестворена*, природа у том свету заробљена, те, иако узалуд, покушава смислити начин да из тог света некако умакне. Тиме се у песми потцртава романтичарска струја која се буни против задатог поретка из чега ишчитавамо луциферијански (побуњенички)⁸³ слој дела. Побуни и пркосу боговима-владарима материје и робовласницима људи, међу Костићевим песмама посебно место је дато у песми „Прометеј“. Зеј (Зевс) ту има моћ која је симболисана силом и ланцима, док врлине које Прометеј поседује надилазе окове материје. Моћ коју носи Прометеј део је нефизичког света од ког лажни бог Зеј стрепи, те док се Прометеј у ланцима смеје, Зеј на трону дрхти од страха.⁸⁴

Поред односа моћи материјалног и духовног света, у Костићевим раним песмама запажамо и гностичку телеологију избављења душе од земаљских ланаца кроз повратак ванматеријалној суштини. Као и у миту о романтичној љубави, преношење у језик књижевности филозофско-теолошких начела гностичког мита везаних за сједињење са ванматеријалним богом, симболички ће се исказивати кроз варијанте мотива где двоје занесених љубавника сагорева у сопственој страсти. Тако у раној Костићевој песми „Шести дан“, налазимо чак парадигматски пример наведеног заплета. Бог, творац материјалне стварности, коначно шестог дана ствара мушкарца, а затим (од руже, слично као у већ помињаном *Роману о Ружи*) и жену. Љубав је неузвраћена, несрећна и љубавник умире, при чему у епилогу песме налазимо флоралне паралелизме какве смо истицали и у вези са народним баладама из групе *Омер и Мерима*. Љубавна патња у датом контексту увек представља отпор „савршеном устројству“ света и рефлекс је унутарњег незадовољства човечијег бића и његове чежње за изворном (идеалном) суштином.

А уколико не налазимо јасно формиран мотивски склоп који би укључивао изненадну страст љубавника која неминовно води смрти, односно надилажењу света материје, у Костићевим љубавним песмама онда ишчитавамо „метафорику обожења“. Под тим појмом подразумевамо приказивање љубавника као израза принципа трајнијих од искуства свакодневне људске љубави, те сугестивно добијамо утисак да се лирско *ја* не обраћа плотском бићу, већ да је реч о разговору душе и њеног бесмртног извора:

„Ој, звездо моја, животнице моја,
бесмртна искро моје самртности,
што мирно бродиш суђене путе,
обилазећи то божје сунце,
то божје сунце, то срце божје,
кô што облеће бесмртна мисао
родитељку своју, бесмртну душу“ (Костић 1975:168).⁸⁵

⁸² Сличну, иако суптилнију, визију бога-Демијурга уочавамо и у још ранијој Костићевој песми „Стварање света“.

⁸³ Луцифера као бунтовника ту не посматрамо као бунтовника против примарног Бога, већ у гностичком контексту, као бунт Христа (примарне божије еманације) против Демијурга, творца материјалног света.

⁸⁴ Дате примере величања оног који устаје против лажног Бога, Душан Иванић назива „*прометеизација* Сатане“ као поступак везан за другу фазу романтизма, односно за библиокластичку и иконокластичку оријентацију самог Лазе Костића у току шездесетих година 19. века. „Побуна против Бога имала је пандан у афирмацији Сатане, духа противљења и непристајања на догме и на потчињеност“ (Иванић 2015: 61–62).

⁸⁵ Како у Костићевим песмама тако и у читавом нашем романтизму, чест је мотив звезде Данице, односно планете Венере када се у одређеном добу године појављује не као вечерња, већ као светла јутарња звезда весник Сунца

Према Костићевој филозофској поставци, свет дакле почива на универзалним начелима хармоније духа, што бива испољено кроз „синтезу симетрије“ односно *укрштај*. Када гностички мит о коме смо говорили упоредимо са Костићевом поставком, уочавамо сличности како у потреби да се пронађе примарни принцип који је у основи свеколике стварности, тако у тежњи да се том изворном принципу поново врати. Досезање хармоније је за Костића могуће кроз задобијање пуноће у уметности укрштаја двеју раздвојених симетрија. На сличан начин, у гностичком миту се до изворне пунине (плероме) долази кроз унутрашње сједињење бесмртног елемента људске душе (залога Софијиног духа у човеку) са првом и највишом еманацијом Бога, Христом. Иако су еони у гностичким списима виђени као ослобођени пола, ипак је Софија посматрана као „Христова невеста“, из чега *укрштај* код гностика сагледавамо као враћање изворној целовитости и кроз спајање маскулиног и фемининог принципа⁸⁶.

Када у Костићевој „Минехахи“ потражимо рефлекс претходних речи, наилазимо на романтизовану верзију гностичког мита. Љубав која спаја тамнопуту Индијанку и бледоликог странца, овенчана је њиховим заједничким ишчекивањем оностраног сусрета са Христом. У том црно-белом споју читавамо укрштај женског и мушког принципа који симболичком смрћу бивају поништени, односно пренети у простор у коме нема нецеловитости и поделе. Хијавата, коме у нашој аналошкој шеми можемо приписати улогу Демијурга, славног владара њему познатог света, оставши без Минехахе остаје без божанске искре своје „родитељке Софије“⁸⁷, те га писац приказује као старца кога је светло разума сасвим напустило. Јунаци Костићеве приповетке тако постају механички пројектовани изрази митских принципа (Софија, Христ, Демијург) далеко ширих од наративних оквира у којима јунаци „Минехахе“ тек наизглед функционишу као носиоци индивидуалних судбинских заплета. На тај начин се у сукобима и мирењима појединачних литерарних *еманација*, а према филозофским тежњама самог Лазе Костића, упорно потцртава хармонија општега.

Закључне напомене. Након изложеног, можемо констатовати да и поред изразите сличности љубавног модела у Костићевој „Минехахи“ са љубавним заплетом у народним баладама омер-меримовског типа, ипак постоје битне разлике које ерос Костићеве приповетке издвајају из обредно-жртвеног ероса у народном култу. У Костићевом тражењу суштине изван материјалног кроз дедуктивни принцип, у (костићевски *дуалистичком*) начелу укрштаја, као и у трагању за старијим рефлексима неке појаве („живи палимпсести“), налазили смо повезнице које спајају личну костићевску идеологију са митовима из гностичке традиције. Костићевим инсистирањем на начелима идеализма која се у многоне преклапају са основом гностичког мита, јунаци „Минехахе“ се приближавају романтичарским начелима која залазе у раван метафизичког и оног ероса који не продужава живот земаљски већ сваку пролазност или обновљивост жели да превазиђе.

Пошто у „Минехахи“ налазимо сасвим изграђен романтични љубавни заплет, али уз константно преплитање са обредно-жртвеним (баладичним) елементима по пореклу, Костићеву приповетку најпре можемо одредити као проторомантичну. Са једне стране Лаза Костић инспирацију за своју прву објављену приповетку „Минехаха“, црпи из Лонгфелоуове

које излази и неколико сати након ње. Даница је у контексту гностичког мита повезана са Христом као Луцифером (оним који (до)носи светло, Откровење 22:16), те се намеће паралела где би се романтичарски топос зазивања звезде Данице могао упоредити са гностичким обраћањима Христу као првобитној еманацији истинског бога, односно у ширем смислу, сопственој унутарњој искри непропадљивог духа.

⁸⁶ Костићево начело укрштаја, иако се заснива на различитој филозофској изведби, могуће је довести у везу са дуализмом код гностика, јер у оба случаја свет је универзално виђен као саздан од споја (укрштаја) двојности, било симетрије код Костића, било материје и духа у гностицизму.

⁸⁷ На овом месту вреди скренути пажњу на удвајање „родних улога“ својствено божанским генеологијама широм света. Тако и Минехаха у односу са Хијаватом садржи двоструку улогу: Хијаватине жене (у Лонгфелоуовој поеми) и Хијаватине ћерке (у Костићевој приповеци), управо као што у гностичком миту такође постоји двострукост: Софија је најпре родитељка Демијургу, а затим, удахнувши делиће своје бесмртне суштине у Демијургову творевину (децу, илити људе), она му на изврстан начин постаје и ћерка, односно дете.

Песме о Хијавати. Са друге стране стварни „енергетски“ облик наратива је преузет из усмене књижевности, и пре свега балада са темом несрећних љубавника. Затим, карактеристике балада као што су: „тамна места, испуштање мотивације, недореченост и загонетност, изградња приче у редукованој радњи, убрзана смена планова и скоковито скраћивање простора и времена, висока усредсређеност на психолошку подлогу, где леже битни импулси из којих излази прича“ (Крњевић 1997: 69), одговарају такође и романтичарској поетици. Поред тога, начело посебно блиско Костићевој поетици укрштаја изразито супротних сила, проналазимо у једном од општих места усмене књижевности (али и у романтичарском „црно-белом“ сликању стварности). Реч је о систему опажања света преко „бинарних опозиција“ попут: своје-туђе, близу-далеко, горе-доле, а који примарно потиче из мита.⁸⁸ Одређена општа својства митског доживљаја света, рефлектују се у поетски простор како балада тако Костићеве приповетке. Коначно, и митски, несвесни образац о коме смо говорили у вези са романтичном љубави, такође уочавамо као дубинску основу на којој су изграђени односи у свету Костићеве баладичне приповетке, било да је поменути образац у ауторски наратив ушао преко мотива из усмене предаје, било да је до тога дошло на неки други архетиповима доступан начин.⁸⁹

Дакле, у митском кључу, пар романтичних љубавника који сагоревају у међусобној страсти можемо видети кроз праслику пулсирајуће плодности засејаног семена или примордијалног јајета, из којих настају било нова биљка било читав свет, уз услов да пре васкрса искусе смрт – пуцање семена или љуске јајета. Притом, још једном је важно подвући унутрашњу разлику тог наизглед истоветног жртвеног модела у обредној песми и у романтичном миту – жртва у балади покреће нови круг земаљске плодности, док смрт у романтичном миту испуњење тражи у негацији света материје и задобијању царства у вечности. Медијални, баладично-жртвени ерос дејствује у сталном контакту (медијацији) земаљског и небеског, док романтичарски свој дом налази једино кроз „царство небеско“.

8.2. Поетски реализам и ерос: Ромео и Јулија на Цер планини

Мотив љубавника којима родитељи ускраћују право на љубав, што доводи до страдања или смрти младог заљубљеног пара, налазимо и у оквиру приповедака реалистичких приповедача (Павле и Ђула у „Ашиковом гробу“ Јанка Веселиновића, Ранко и Јелка у „Комшијама“ Илије Вукићевића). Али, уместо обележја куртоазно-романтичарске традиције о којима смо говорили у анализи „Минехахе“ Лазе Костића (трагови манихејског дуализма, хришћанске религије, лик племенитог витеза и простор измештен у далеку страну земљу), реализму близак наратив ће тежити смештању јунака у простор домаћих околности и знамења која проистичу из народних веровања. Самим тиме би се романтични мит унутар реалистичког текста пре могао довести у везу са истим мотивом страдања љубавника у омер-меримовским баладама, него што би се могао сагледавати у ружмоновском кључу куртоазне реторике са изгубљеном мистичком подлогом.

⁸⁸ Приповетка „Минехаха“ готово у потпуности мотивацију кобног исхода гради на основу опреке своје-туђе (индијанци-бледолики), где препознајемо изостанак могућности да до помирења супротности дође. Уместо тога, сукоб (укрштај) се управо доводи до кулминације кроз неизбежну трагику у расплету.

⁸⁹ Тако је у чланку Јелене Пилиповић „Две силе. Симболички двобој с еросом у поетским сликама Сапфе, Вергилија и Лазе Костића“, издвојена занимљива трострука интертекстуална нит која повезује три наведена песника у доживљају ероса кроз три слична приказа борбе ветра и храста (в. Пилиповић 2016а: 49–72). Захваљујући заједничком архетипском језгру, било је могуће да представа силе ероса кроз дате аналогне примере, типолошки буде пренета у облику јединствене слике од антике до најновијег доба.

Остајући на том полу страдања које не стреми да се издвоји из кола народног живота, мотив смрти љубавника у реалистичком кључу подлеже интерпретацији у духу фолклорних обележја и сећања. Та обележја и сећања сачувана у фолклорном коду, не инсистирају на куртоазној подлози мита о романтичној љубави, али, са друге стране ипак чувају елементе раније подлоге из које се романтични мит развија. Остатке те примарне историјско-митолошке, односно архетипске позадине коју ћемо издвајати у тексту приповетке „Ашиков гроб“ (1891), назваћемо „романтичарски архитект““. Распознаваћемо га кроз уочавање лајтмотивских прежитака који упућују на кључна обележја времена које смо означили као доба у ком се рађа мит о романтичној љубавној страсти, као и кроз митско-фолклорне алузије на карактеристичне легенде и предања са којима се љубавни заплет може довести у типолошку везу.

За начин на који ће се романтичарски архитект појављивати и препознавати унутар испитиване приповетке, односно како ће се поетизована слика мита о небеском царству у које се доспева тек након херојске смрти, пренети у страсно-страдалну приповест о љубавницима, од важности ће бити поступци метафоризације и симболизације стварности, својствени поетском реализму. У студији *Ка поетици српског реализма* Душан Иванић поетски реализам описује на следећи начин:

„У начелу се може прихватити став да поетски реализам обиљежава онај тип реализма који настоји премостити поларност идеала и стварности, идући ка поступцима опонашања природе и уздизања изнад ње, тако да умјетничка слика дјелује јаче и чистије него реални предмет у постојећем свијету. [...] инсистира се да умјетничко/књижевно дјело буде слика, у смислу метафоричко-симболичке пројекције свијета, како би се издвојило исконско-есенцијално-идеално од пролазних манифестација свакодневице“ (Иванић 2007а: 35).

Приповетка „Ашиков гроб“ настаје по нараторевом сећању на причу коју му је испричао сељак који наратора затиче поред једног каменог белега за који му сељак говори да се зове Ашиков гроб. Реч је о стварном каменом споменику у Поцерини, направљеном као спомен страдалим љубавницима. Нови спомен-комплекс је на истом месту изграђен 2008. године. А тај првобитни камен-белег – постаје и тема Веселиновићеве приповетке.



Слика 2. Нови споменик на истом месту где се налази и стари „Ашиков гроб“, 2021 © Туристичка организација града Шапца <<https://sabacturizam.org/asikov-grob/>> 7. 5. 2022.

Радња је лоцирана у Поцерину, северну страну планине Цер, између села Мровска и Голочело. Девојка Ђула је ћерка јединица газде Филипа из Мровске, а младић Павле је син јединац газде Јована из Голочела. Између Филипа и Јована влада мржња којој узрок није познат, али се своди на утркивање ко ће имати више и бити силнији од оног другог:

„Такви такмаци беху Филип и Јован... Бог им дао свега доста, а таштина их гонила да прибављају још и више, само да један од другог бољи буде... Домови њини били су *читави градови, а зграде око кућа читаве вароши...* (курзив Ј. Ј.)“ (Веселиновић 2 б.г.: 278).

Газде су описани као богатством издвојени од остатка народа („Оно, сиротиња се неће никад такмити; али, Бога ми, газде хоће!“ (Веселиновић 2 б.г.: 278)). Поред тога, њихово имање је упоређено са „читавим градовима“, што из позиције обичног сељака (као и из позиције наших епских певача) ствара додатни утисак одрођености оних који се иза „градских“ зидина налазе. Наиме, из народне перспективе: „За разлику од дома, град је – више него ишта друго – политичка институција, центар из којег се влада, и стога се однос према њему изједначаје са односом према власти коју он симболизује“ (Детелић 1992: 181).

Надовезујући се на помен градова уз мотив одвојености од обичног народа, а у циљу рашчитавања романтичарског архитектста приповетке, истаћи ћемо особеност двају у култно-митолошком смислу значајних података у вези са простором Цера. Најпре, планина Цер је позната по остацима металнодопских градина на простору археолошког локалитета који носи назив Тројанов град (Булатовић 2017: 38–44). А друго, за Тројанов град се вежу предања о Тројану, митском бићу-владару, који је у том граду столовао. Пробаћемо да преко митске подлоге која произлази из наведених обележја церске регије, сагледамо мотиве сукобљености у љубавном заплету Веселиновићеве приповетке.

Церске градине настају око првих рудника као изворишта вредне металне материје (в. Јовановић 1993: 6). Нова вредност доводи до друштвеног раслојавања, што је редовно праћено и појавом одговарајућих култова за издвојене више касте. Док земљорадничко становништво слави вегетацијско-цикличне култове, касте чија моћ почива на богатству рудника и добијању непропадљиве металне материје, биће везане уз различите ратничко-херојске култове. У том смислу је индикативно поменути структуру церске легенде о Тројану. Из Тројановог града, Тројан је ноћу одлазио у Срем где је имао љубу са којом је проводио време пре зоре, све док није преварен тако да га једно јутро сунце затиче пре него што је успео да се врати у свој град. Он покушава да се сакрије у пласт сена али му главе долазе говеда која разнесу сено, па Тројана сунце *истопи* (в. Караџић 1818: 829–830).⁹⁰ У потки дате легенде, разликовали бисмо супротстављеност говеда (бика, вола, велесовске животиње) и Тројана (бића везаног за град, и бића које се налик металу при топлоти топи).⁹¹ Тај сукоб бисмо према досад изложеном моделу, једнако могли тумачити као судар двају различитих култова – вегетацијског и артифицијелног, земљорадничког и ратничког. Односно у кључу нашег еронаративног читања, постојала би изнова уочена сукобљеност двају еросових поларитета. На сличан начин, и анализом архитектста приповетке „Ашиков гроб“, уочио би се сукоб двају супротстављених

⁹⁰ Поменути фолклорну подлогу би било посебно интересантно испитати у приповеци Илије Вукићевића „Цар Горан“ (1896), где се лик змаја/цара Горана (оног који живи на највишој, горњој, кули), представља као поетска транспозиција цара Тројана из народног предања. Оба јунака страдају од вола који их разоткрива унутар пласта сена и излаже за њих смртоносним сунчевим зрацима.

⁹¹ Легенде о Тројановом граду и Тројану, занимљиве су у контексту поређења са митовима о изразито соларном јунаку Митри, јер се у оба предања јављају слични мотиви али у различитом односу. За разлику од Митре који склапа савез са сунцем и побеђује бика (Срејовић, Цермановић 1987: 270–271), Тројан страда захваљујући савезу сунца и говеда. Мит о богу Митри додатно помињемо јер ће се показати као важан чинилац у грађењу лика бећара-Димитрија у „Немирном духу“, такође приповеци Јанка Веселиновића у којој је радња поново везана за регију око планине Цер. О томе пишемо у поглављу „Гранична и маргинална искуства страсти“.

божанства, култова, ерополаритета, кроз који бисмо затим дошли до одређења еротолошког подтекста дате приповетке.

У Веселиновићевој приповеци, елитизам газди и њихова издвојеност унутар поседа налик граду, у коду који смо објаснили као корен апстиненцијско-романтичарског мита, а који се и зачиње кроз стратификацију друштва, довешће до одвојености од општег, народног, земљи блиског, као и до обавезног изостанка плодности. Култ метала и култ земље, међусобно су сукобљени (сукоб Тројана и говеда у савезу са сунцем, или соларног бога Митре и бика). И поред огромног богатства, обе газде имају само по једно дете, а најаву потпуног гашења лозе назире се већ у опису запуштене земље коју нема ко да обрађује: „Ма да оба беху задружни, опет нису могли срадити цело имање, него им многе њиве обрastoше у честе и трње...“ (Веселиновић 2 б.г.: 278).

Да се приповетка прича са тачке гледишта древног сећања обичног сељака, али и да према начелима поетског реализма „ауторско ја хоће да се стопа с јунаком и читаоцем у јединственом расположењу“ (Иванић 2007а: 37), указују детаљи у уводном оквиру сказа. Наратор најпре наглашава изузетност земље којом пролази. Та земља, његова отаџбина, мала је, али „величанственија од највећих царевина“, а оно што јој даје и ту славу и ту бујност, јесте крв предака којом је та земља натоњена. Крв је ту асоцијација и на ратове који су туда протутњали, али проспективно и на крв двоје љубавника који су на том месту скончали. На тај начин, романтични мит о љубави и смрти, као и простор око „ашиковог гроба“, обједињавају теме љубавних и ратних страдања. Али како се нарација одвија из угла оних који припадају царству земље и култу њених дражи, страдање предака за одбрану те земље, као и страдање несрећних љубавника, могу бити схваћени једино у баладично-жртвеном кључу: „Јер само из крви може да удари оваква бујина!“ (Веселиновић 2 б.г.: 275). Жртва и смрт ће доносити само јачи живот у новом кругу, као што ће смрт Ђуле и Павла довести до помирења две од општег живота отуђене газдинске фамилије. У симболичком духу поетског реализма („поступци 'враћања' радње на претходно, идеално стање склада и среће последице потреса и драмске напетости“ (Иванић 2007а: 38)), зидине њихових градина ће се срушити.

Рашчитавањем романтичарског архитектста у назначеном правцу долазимо до кулминативне тачке – сукоба двају култних еротрадиција, небеске и земаљске. Реч је о сцени борбе Павла и вукова на месту где се Павле требао састати са Ђулом, пре него што је, баш као и Шекспирову Јулију, родитељи не удају за, по њима, срећнију прилику. Амбијент у коме се борба одвија има све одлике митске борбе. На једној страни су дрво цер са магијско-апотропојском улогом и младић Павле, а на другој вукови са посебно маркираним хромим вуком. Дрво храст које се у приповеци назива алтернативним именом цер (по коме и читава планина на којој се одвија радња приповетке добија име), у домаћој традицији јесте Перуново дрво (Петровић 1 2000: 223). У приповеци такође видимо јасно упућивање на сакралност цера крај кога се Павле затиче пред напад вукова. Сакрална природа цера, и последично божанства коме он припада, везана је за небо. Када Павле први пут додирне цер крај кога ће касније испустити душу, долази до промена које се тичу временско-небеских услова: „Снег поче престајати... И ветар се утиша. На небу се виђаше мало прогале; поче се појављивати једна по једна звезда и развиде се...“ (Веселиновић 2 б.г.: 289). То је први тренутак када Павле и церово дрво успостављају неку врсту савеза. Међутим, након тог савеза, појављује се чопор вукова. Павле ломи једну церову грану која се, додаћемо – попут *руке* – беше спустила тако да ју је могао откинути у сврху оружја. Павле *гледа у небо* и виче: „Помози, Боже!“, да би понављајући те речи изнова пред сваки напад, успео да обори шест вукова. Затим се појављује седми, хроми вук, пред којим се Павле осили и одрекне се помоћи небеског божанства мислећи да ће хромог вука и сам моћи оборити. Међутим, церово дрво се на хромом вуку ломи и вук га напада. У том трену се младић досећа да има нож којим убада вука, али метална алатка не успева да

заустави хромог вука, већ као да управо то оружје призва и други чопор да насрне⁹², и ту Павловој борби бива крај. Када Ђула пристигне, крај цера налази само крваво коло и десну руку свог вољеног. Читав приказ се завршава уснућем у смрт Ђуле док грли Павлову руку. Звезде на небу мирно гледају земљу, свуд влада тишина, осим што „кадицад разлегне се пуцањ једног церића по шуми: пуца од мрза...“ (Веселиновић 2 б.г.: 291).

Ако издвојимо бројне мотиве везане за храст у обреду, добијамо следећи низ: храст као место жртвоприношења (клања јагњета у оквиру сеоске заветине пред храстом записом)⁹³ (Петровић 1 2000: 31); храст као бадњак чија функција је да сагори, што га доводи у везу са божанствима ватре и пре свега огњиштем и култом предака (Петровић 1 2000: 44); у вериге које висе изнад огњишта, као једно од неколико обележја врховног бога по Чајкановићу, за Бадњи дан се забада врх бадњака, што би говорило да се храстово дрво такође везује за врховно божанство (Петровић 1 2000: 163).

Снег, зима, када јунаци страдају, налази се на супротном полу године од пролећа када се у истој шуми по први пут срећу. Зимско доба је календарско време „вучјих дана“ и празника посвећених хтонским божанствима, а пре свега Велесу и вуку као његовом најранијем, дивљем териоморфном представнику.

„Очевидно је да овде имамо пред собом *старинско божанство у вучјем облику*. [...] Најбољи доказ да је оно постојало јесу празници у његову част. Ти празници трајали су (као, на пример, и празници у германском паганству) неколико дана, и прослављани су у *целој* зимској сезони, али у предкалендарском времену датум у који су падали није, разуме се, био тачно фиксиран“ (Чајкановић 1 1994: 459).

Чајкановић пише и о легенди о вучјем пастиру (што се односи на хромог вука у најстаријој варијанти, а на различите свеце у новијим предањима), преко које додатно можемо разумети митску позадину описане борбе из Веселиновићеве приповетке.

„Та легенда говори о човеку који, сакривен на дрвету [храсту – прим. Ј. Ј.], посматра вучјег пастира при деоби хране; када већ свим вуковима подели храну, појави се хроми/шепави вук коме вучји пастир додели за храну човека на дрвету; вук га на крају заиста и поједе. Чајкановић је претпостављао да је св. Сава, који се у многим српским легендама јавља у улози тог вучјег пастира, заменио старо божанство, које је било у облику хромог вука, или да је хроми вук из легенди у ствари само то старо божанство“ (Менцеј 1999: 213).

Жртвовање пред храстом, бадњак као жртва сам по себи, као и упућивање на везу храста/бадњака и врховног божанства, доводи нас до сукоба таквог бога са хромим вуком кога Чајкановић представља као најстарију представу врховног бога. Из легенди о вучјем пастиру, видели смо да хроми вук захтева жртву која му припада, али и то да се таква жртва најчешће односи на мушкарца који се крије на храсту (в. Чајкановић 1 1994: 452, 459–460). Закључујемо да се у легенду о Павлу и Ђули уплиће легенда о вучјем пастиру, те да животи младих

⁹² Да се сећање на пад који долази са појавом метала и њиховом каснијом злоупотребом (организовани ратови), до нашег времена сачувало у народу, сведоче обредне радње које нам преноси Чајкановић: „гвожђе [је] у мртвачком култу забрањено: покров, нпр., не сече се ножем, већ оштрим каменом; и нигде се не ушива (свакако зато да не би дошао у додир са иглом, која је од челика или гвожђа); погача, на даћи, не сече се ножем, већ се ломи“ (Чајкановић 1973: 194). У народу дакле истрајава веровање да би метал могао да уплаши и отера душу покојника, али исто тако могуће је да би употреба металних предмета у мртвачком култу могла да увреди претке јер је хармонија друштва која хиљадама година нису знала за рат (или бар не толико разоран, јер није било довољно опасног оружја) нарушена и изневерена преко везе човека и метала.

⁹³ „Наиме, према Гилфердинговом опису, видимо како се на језеру испод Града Тројана сваке године о Ђурђевдану коље ован а крв излива у воду, што је по структури жртвовања истоветно са клањем заветног јагњета у српским селима сточарског становништва, које се, као заједничка жртва епониму села, коље крај "записа", и то тако да крв мора облити заветно дрво. Најчешће је то "храст", који је посвећен соларном божанству“ (Петровић 1 2000: 199).

романтичних љубавника бивају принети на жртву како церу (небеском Перуновом култу), тако и хромом вуку (хтонском Велесовом култу).

Као и у Шекспировој драми о Ромеу и Јулији, резултат смрти (жртве) љубавника јесте помирење њихових породица. Дотад занети мржњом и конкуренцијском борбом, под дејством трагике крајњег чина, родитељи руше непријатељске зидине међу собом. У коначници, и Велес и Перун јесу предачки култови, посвећени прецима различите култне старине. Док Велес потиче из времена слављења плодности земље и стоке, Перун је заштитник ковача и ратника, а у тајни двоструке жртве чисте младалачке љубави, открива се митолошко значење помирења, односно синкретизације двају култова. На еронаративном плану, таква жртва би услед приношења и небеском и велесовском божанству, кореспондирала са медијацијском еросовом фазом. Такође, на сличан начин као што до смрти митског Тројана (споја и хтонског и култно новијег слоја везаног уз градове и производњу метала) долази тек након савеза сунца и говеда као велесовске животиње, до измирења „зараћених“ породица, доћи ће такође жртвом (смрћу) која успева да буде двоструко (земаљско-небески) кодирана.

Испитивањем романтичарског архитектса Веселиновићеве приповетке, у њему се уочава константно паралелно постојање архетипски супротстављених митолошких маркера: рађање љубави у пролећној шуми, смрт у истој шуми у зиму; проливена крв која подстиче још бујнији живот; страдање којим је условљено помирење, а у вези са чим је и претходно истакнута аналогија са митом о Тројану који је поражен савезом неба и земље – сунца и говеда. Односно, иако су обележја романтичарског („небеског“) мита у приповеци јасно формирана и истакнута, она су ипак интегрисана у поетику српског реализма. Стога, ни мотиви смрти не могу бити посматрани у контексту тријумфа небеске телеологије, већ као залог земаљског измирења. И поред уклопљености у форму романтичарске реторике, смрт љубавника је ипак упутније схватити као жртву не небеском, већ вучјем, хтонском, земљаном – идентично као што се из нараторске перспективе проливена крв предака види као магијски подстицај и оправдање за вегетацијско бујање живота земље на коју је та крв пала. Љубавници функционишу као медијатори, они чије страдање изазива контакт две сукобљене стране, како на култној и еронаративној основи тако последично и на плану измирења породица на приповедном плану. На тај начин, имајући у виду претходно речено, љубавни садржај приповетке „Ашиков гроб“ у контексту наше типологије еросових испољења, класификовали бисмо кроз баладично-жртвени образац: као прелазну форму преко које се скалирају својства прокреацијског и апстиненцијског ероса, односно као медијални ерос.

9. Мит о љубави и рату

Тема љубави према драгој и жртве за отаџбину (рата), централна је тема нашег романтизма и предромантизма. Ту се идеје ратног подвига и љубави удружују на специфичан начин, тако што јунаци одбијају миран породични живот, и зарад идеала који надилази удобност породичног дома, гину. Све то говори у прилог томе да међу јунацима постоји споразумевање или прећутно усмерење које их одваја од прокреацијске заједнице, излаже величанственом подвигу и преноси из земаљског света у небески (загробни). Ратни подвиг и борба са непријатељем, служе као најпогоднији тематски оквир за скицирани модел (страдање ради рађања у новом, метаморфозираним виду), управо стога што се у том приповедном моделу налази архетипски одраз изворне култно-митолошке позадине романтичарског мита: ратни херојски култови и апстиненцијско-подвижничке религијске праксе кроз које се не слави плод који храни тело, већ подвиг који доноси славу и уподобљење небеској светлости.

Прожимање два израза страсти, љубави и рата, након што је коренски лоцирано у одговарајућу митску подлогу, даље се може пратити кроз различите епохе унутар којих би се тај однос љубавно-ратних страсти изнова мењао и прилагођавао новом изразу, чувајући траг најстаријег мита у мањој или већој мери. Ружмон у студији *Љубав и Запад*, ту традицију љубавно-ратних преплитања, укратко излаже следећим примерима:

„Још од античких времена песници су се служили ратничким метафорама да опишу дејства природне љубави. Бог љубави је *стрелац луком* који одапиње *смртоносне* стреле. Жена се *предаје* мушкарцу који је *осваја* јер је понајбољи ратник. Тројански рат се води да би уграбљена жена била враћена мужу [...] Плутарх је показао како су Спартанци уређивали сексуални морал у складу са својим ратничким стремљењима и постигнућима. Једини циљ Ликурговог еугенизма и његових педантних закона о односима супружника био је – што већа борбеност ратника“ (Ружмон 2011: 191).

У 18. веку се развија посебно занимљив однос љубавне страсти и вештине ратовања: ратни план и ратна стратегија се пресликавају и примењују у уметности завођења. У домаћој књижевности, примере те врсте реторике налазимо у *Мемоарима* Симеона Пишчевића и Александра Пишчевића, или у *Описанију живота*, аутобиографији Саве Текелије (в. Вукићевић 2013: 347–358).

Од појаве феномена нације, рат по Ружмону постаје врста страсти пренета на колективни план (Ружмон 2011: 203), где се *ја* појединца идентификује са друштвеном структуром. Мит чини да се на тај начин појединац расточи као личност, парадоксално верујући да је јединствен и моћан као божанство односно митски архетипски јунак (уп. Џонсон 1992б: 35). Из заблуде те врсте, пре свега грађанство с краја 19. века, излази без великих идеала по питању мита, страсти и љубави. „У очима реалиста, војнички тип човека тада већ изгледа као аномалија, док су га жене и радознали доколичари доживљавали као неку живописну појаву из минулих времена“ (Ружмон 2011: 206).

На тој међи националног ратног заноса у романтизму и фокуса на социјалну тематику у представи рата у реализму, посматраћемо како се дати погледи на рат преносе на књижевни текст и у схватање љубави. Реч је о периоду непосредно пред време „тоталног рата“, како га Ружмон назива, када ратовање постаје хипертехнологизовано, у мери да се губи свака могућност за паралелу са љубавним митом. Такав рат се са страшћу може повезати једино кроз њене деградацијске облике, „комплекс кастрације“ или „импотенцију“. „Ни у једној замисливој етици љубави не постоји ништа слично техници сејања смрти са велике удаљености. Рат се отрже човеку и нагону: он се окреће против саме страсти која га је изазвала“ (Ружмон 2011: 207). Ми се заустављамо у времену пре него што ће до „тоталног рата“ доћи, да бисмо кроз наратив приповетки друге половине 19. века, пратили литераризацију последњих остатака ратова који су се још увек могли схватити као пројекције мита о страсној љубави на појединца и друштвене процесе.

Међутим, поред истакнуте везе ратних подвига, херојских култова и романтичне љубави, потребно је нагласити да постоји и другачији поглед на рат, где би еромитска позадина била ближа општеном а не ратничком односу према рату, ближа прокреацијској матрици, и реалистичком стилском поступку. Зато ће нужно бити осврнути се на домаће, односно шире народно-паганске корене те необично сродне везе ероса и рата. У том смислу код Ружмона налазимо примедбу о блискости сеоске средине и идеје рата, што се оцртава и пресликава и на етимолошком плану: „*La campagne* на француском језику истовремено значи село и рат“ (Ружмон 2011: 207). Такође, рат и село, бележе своју повезаност у речима рат и ратар, које се налазе у кореспондирајућој етимолошкој вези. Ратар је онај ко у миру обрађује земљу, а у рату за ту исту земљу ратује. Управо сељак који од земље живи и са њом ступа у најдубљу егзистенцијалну везу, може бити способан да жртвује живот како би одбранио и породицу и претке који су са том земљом нераскидиво повезани. Све то потцртава претходно изнету тврдњу да се са наглашеним утицајем грађанске средине, а затим и техничке револуције на облик ратовања, прекида мит о преплитају љубавне и страсти за ратом. Губећи директно зависан однос са земљом, као исконском сликом плодности, идеја рата остаје јалова за везу са природном силом страсти и плодности.

Празник чије корене можемо тражити још од првих вегетацијских календара, а потпуно уобличиће у каснију (и данас важећу форму), налазимо у времену настанка соларних култова, јесте Ђурђевдан, празник који у себи обједињује слављење љубави и рата. На базичном обредном и ритуалном плану, низ обичаја који се односе на плодност и бујање вегетације, као и гатања везана за удају и свадбу генерално, приспајају се обичајима и веровањима везаним за Светог Ђорђа, односно Јарила. Ту је реч о свецу или божанском бићу које представља пре свега најоопштенији приказ ратника-коњаника као заштитника народа од свих потенцијалних непријатеља. Са једне стране, непријатељи су изображени у слици аждаје коју Свети Ђорђе убија, а са друге стране у представи Јарила, крије се слика сунца-ратника које од Ђурђевдана добија снагу и јарост, спремно је и зрело за јуриш, али исто тако и за плодност. Ту везу Јарила / Светог Ђорђа и Ђурђевдана са плодношћу али и спремношћу на борбу, посебно јасно видимо кроз везу Јарила и јарца.⁹⁴

У процесу спајања вегетативног и ратничког култа у представи Јарила, односно потоњег Светог Ђорђа, сагледавамо старину самог празника кроз који се преламају неолитски (земљорадничко-сточарски) и потоњи наноси оних времена када се јавља потреба за организованим ратовањем. Уместо обраде земље, потребно је земљу одбранили, а оруђе у том процесу постаје оружје. Кроз тај преображај вегетативног у ратно божанство, то јест кроз генезу мита о пролећном вегетацијском богу, а касније и ратничком и хришћанском божанству односно светитељу, можемо уочити сва три вида испољавања ероса о којима у раду говоримо. Од Јарила као пролећног бога љубави који се плодности земље ради жртвује у обреду (прокреацијски ерос)⁹⁵, преко Јарила-коњаника (ратника) који је преозначен у оног који се жртвује не само плодности већ и одбране земље ради (медијални ерос)⁹⁶, до Светог Ђорђа који

⁹⁴ Јарац је животиња која важи за изузетно *плодну*, спремну да се пари у току читаве године. Такође, то је и животиња која сваке године око Ђурђевдана добија нови год на роговима, својеврсном *оружју* којим се брани право на плодну женку од других супарника.

⁹⁵ Витомир Белај наводи да се након завршених обреда везаних за вегетацијског пролећног бога он закопавао у земљу у форми сламнатог лутка са огромним фалусом: „У тим се обичајима могу слутити остаци обреда у којима су бога вегетације и плодности, након што је обавио своје послање, свечано покапали. Чак се може мислити на то, да је тај обред симболизирао смрт житарице на њиви (жетву)“ (Белај 2007: 366). Такође, ђурђевданска жртва подразумева жртвовање јагњета, али нпр. у једној песми из Тимочке крајине налазимо супституцију јагњета сином првенцем, у чему видимо одраз још старијих ђурђевданских жртвених обреда (в. Петровић 1 2000: 26). У сваком случају, жртва је на овом стадијуму култног развоја имала за циљ поспешивање плодности земље, стоке и народа.

⁹⁶ У књизи *Ход кроз годину* Витомир Белај преко народних песама и обичаја реконструира митски годишњи наратив у коме се прате судбине главних митских јунака-божанстава. Можда најистакнутију улогу у том митском конструкту добија Зелени Јурај, приказан као Јарило коњаник, или често биће које је сасвим срасло са коњем којег јаше (биће налик кентауру). Из тога ишчитавамо да је у том слоју народних песама које Јарила представљају као коњаника (коња), сачувана она фаза мита која апострофира ратничку улогу и задатак тог божанства

као хришћански светитељ жртву подноси ради вечности, а не више ради плодности или земаљског рата (романтичарски ерос-покретач)⁹⁷. У складу са друштвеним променама кроз различита времена, и сам мит се дакле преображавао, бележећи на тај начин повест у најопштијим цртама, а унутар ње, и историјски пут еросовог развоја.⁹⁸

Тако раслојен мит о Јарилу ратнику-љубавнику, у оквиру наше приповедне грађе, *типолошки* ће се моћи препознавати у приповеткама о српско-турским ратовима (1876–1878), односно кроз тематизацију рата као савременог писцима који о њему пишу (поглавље 9.2). Фактор актуелног, а не временски одаљеног, условиће стилска обележја саобразнија реалистичкој епохи. Па ипак, посебно у Јакшићевим ратним приповеткама, помени у виду алузија и поређења са Косовским јунацима и бојем, као и стилски поступци идеализације или сентименталистичких описа, неретко ће бити присутни. Дакле, на примерима приповетки о савременим ратовима, моћи ће да се прати линија од романтизму блиских, до приповетки које пружају готово натуралистички осврт на сурову ратну и послератну стварност. Зато у тим приповеткама управо кроз категорију протежности, распона у сликању ратно-љубавне тематике од једног до другог еропола, уочавамо кореспонденцију са истим процесом похрањеним у миту о Јарилу: љубавнику – ратнику-љубавнику – светом ратнику.

Са друге стране, када је реч о романтичарским приповеткама у којима постоји помен Косовског боја, или ратних подухвата из историјски далеких времена, ратно-љубавна поетика ће бити обојена симболиком засебне празнично-обичајне праксе (поглавље 9.1). Наиме, у домаћој културноисторијској свести, постоји још један празник, у коме сагледавамо спој ратне и љубавне тематике, односно кроз који препознајемо везу светог рата и мита о романтичној љубави. Реч је о Видовдану и миту о косовском избору. Анализом љубавних заплета романтичарских приповетки грађених на митској основи из које се рађају и (пра)косовски завет и љубав као страст због које љубавници страдају, уочићемо ту јединствену митско-поетску структуру.

(змајеборство). Поред тог митског слоја, код Белаја се изузетно истиче љубавни аспект приче о Зеленом Јурају. Витомир Белај објашњава да Зелени Јурај страда након спајања са својом божанском сестром Маром, коју затим оставља, а она му се свети тако што га убија и из његовог тела гради „предмете за свој дом“ (Белај 2007: 369). Такав дом, изграђен од тела божанства, аналогично са сличним митовима, приказује микрокосмичку представу читавог свемира створеног из жртвеног обреда (Белај 2007: 370). Дакле, тоталном божанском жртвом Јарила коњаника, сада се не изазива само плодност земље, већ се омогућава стварање читавог света и земаљског и небеског. „У источнославенској предаји очувано је митско приповиједање о томе што ће љутита сестра учинити с братовим труплом. Браћу ће наговорити да га убију „до полусмрти“ (под тим је очито морало бити мишљено нешто доиста страшно), а она ће из ногу и руку направити кревет, из ребара тријем, из жила ће стијењ засукати, из мождине свијеће налити, из сала лој истопити“ (Белај 2007: 278).

⁹⁷ „Захваљујући мученичкој смрти [Светог Ђорђа], након проглашења хришћанства државном вером, проглашава се небеским покровитељом „хришћанске војске“. То је вероватно било подлога на којој се развила представа о њему као ратнику“ (Прица 1986: 152).

⁹⁸ Аница Савић Ребац у студији *Предплатонска еротологија* говорећи о најранијим представама бога Ерота, истиче не само то да се Ерот у изворима дословно јавља као плодносно-вегетативни бог, већ да се понекад може описати и као прави бог пролећа (Савић Ребац 1984: 34). Осим тога, у датој студији се истичу два слоја у представи Ерота, старији плодносно-вегетативни и млађи ратнички (Савић Ребац 1984: 36–37), што изврсно кореспондира са археолошко-историјским чињеницама о преласку са неолитско-земљорадничког на бронзано и гвоздено доба од када воде трагови првих правих ратова. Уз то, Савић Ребац истиче и светлосни елемент као трећу базичну карактеристику Ероса, што нас изнова упућује на соларни карактер Ерота односно Јарила као атрибута пролећног сунца.

9.1. Блажена смрт и кôд „царства небеског“

Ако бисмо издвојили једну кључну „типску“ карактеристику српских романтичарских љубавних приповедака, то би био мотив узвишене борбе, како вањске тако у јунаку. Односно, из угла нашег приступа који трага за културолошко-митолошким архитектонским испитиваном појавом, света битка, из које би се црпила симболичка (а неретко и мотивска) инспирација, везивала би се за представу Косовског боја. Битка на Косову, односно срж *косовског избора*, постаје мера епског узора и при формирању љубавног наратива. Али, као што смо раније већ изложили, косовски мит ће бити обухваћен у свом типолошко-архетипском смислу, те ће самим тиме представљати подлогу која чува прежитке из старије, паганске прошлости. Такође, већ смо назначили паралелу између гностичког (у смислу дуализма) поимања света и романтичарске љубавне страсти. С тим у вези, Косовску битку можемо посматрати не само као конкретан историјски догађај, већ и као „епску транспозицију индоевропске есхатологије, митског учења о космичкој кризи до које ће доћи у „последња времена“ и која се разрешава судбоносним окршајем богова и демона“ (Лома 2015: 132). Све то активира онај ниво епског који тежи изузетности, херојичности, небеском идеалу.⁹⁹ Стога, можемо говорити о *вертикали* којом је дефинисан свет романтичарских љубавних наратива које обрађујемо, што је у конкретним текстовима обележено кроз блажену смрт јунака-љубавника. Земаљски живот јунаци виде као патњу, клетву, низ забрана, а границе које раздвајају љубавни пар, поништавају се тек у загробном „небеском“ животу. „Епска вертикала“, односно карактеристика епског песништва коју Лома назива *интерпланарност*, постаје и доминантни слој етнолошког кода присутног у љубавним наративима наших романтичара. Ту је на неки начин реч о оном религијском импулсу традиционалне заједнице који слави надилажење цикличног смењивања живота и смрти, искорак у вертикалу вечног царства: „Као што се егзистенција хероја-полубога издиже од земље ка небу, и њена епска сублимација креће се у међупростору где се прожима људско и божанско, где се главни проблеми људског бивствовања укрштају и преплићу са космичким токовима“ (Лома 2015: 251). Како је у митском и религијском обрасцу који почива на идеји обожења и вечног спасења, најпре неопходно проћи кроз тоталну жртву, отуд се и у косовском завету неизоставно захтева одрицање од земаљског, односно спајање са смрћу: „Колективна жртва као негација живота отвара простор животу духа, „царству небеском“, чиме је потврђена њена витална функција. Само тако схваћен косовски култ, оличен у слави колективног пораза, даје јединствену вредност животу“ (Ђерић 1997: 91).

⁹⁹ Ранка Куић у књизи *Црвено и бело – српско-келтске паралеле*, проналази трагове истог ратничког мита који се у нашој традицији уобличио кроз идеју Косовског боја, док је у келтској епизи тај мит везан за Катретску битку (око 600. године наше ере) између келтских племена и нападача Англа (битка између Велшана и Енглеза). Келтски јунаци, верни свом владару, уочи битке са неколико пута бројнијом војском, завет господару учвршћују испијањем медовине у току последње вечере пред бој. Анализирајући симболику општих места и пре свега симболику боја у келтским и нашим песмама, Куић изводи закључке о томе да се црвено везује за „крв косовских и катретских јунака“, док је бело ознака за „царство небеско“ до ког се у обе традиције долази погипијом јунака у одбрамбеном боју: „Као и на нашем Косову, тако су се и они, као и наши преци, приклонили царству небескоме. У европској поезији, у народном песништву, тешко да бисмо могли наћи овакве примере победе над смрћу, победе мртвог јунака над живим душманином“ (Куић 2021: 106). Али, оно што је за наш рад посебно интересантно, на плану трансформације прокреацијског у романтичарски ерос, јесте низ сталних епитета у вези са белом бојом које Куић наводи из наше и келтске народне поезије, а који када поприме „специфичну ратничку симболику“, добијају трансценденцијска својства. Бела боја у оквиру прокреацијског култа („јагодице и бијело лице“, „бело грло“, „белопута драгана бела“, „белелика девојка“) навешћује лепоту и младост и везује се за именице које означавају делове тела (грло, лице, руке...), док се бело у контексту ратне епике, односи на „непобедивост“, и задобијање „небеског царства“. Ранка Куић у оквиру келтске традиције ту појаву објашњава преко обичаја келтских ратника да боје тело и косу у кречно белу боју пре одласка у бој, док ће и у нашој традицији налазити примере који би оправдавали везу беле боје и заслужене вечности у загробном свету (нпр. гроб косовског јунака који се у једној песми записаној у 17. веку назива „Б'јела рака“) (в. Куић 102–109).

За приказивање карактеристичне романтичарске парадигме где се љубавни садржај присно ослања на везу са пресудним догађајима и ликовима из народног сећања, користимо се текстом трију приповетки које, према хронологији описаних догађаја у њима, можемо условно означити као приповетке преткосовске, косовске и покосовске тематике. Реч је о приповеци „Син седога Гамзе“ (1861) Ђуре Јакшића, приповеци „Чедо вилино“ (1862) Лазе Костића и приповеци „Видосава Бранковићева“ (1860) Јована Јовановића Змаја.

У романтичарском приповедном опусу Ђуре Јакшића наилазимо на готово све битне топове романтичарске љубави: страсне несрећне љубави са препрекама које могу потицати од родитеља („Невеста“) или од друштвено-историјских околности („Сужањ“, „Син седога Гамзе“); унутрашња разорност или демонизованост јунакових страсти („Неверна Тијана“, „Једна ноћ“); уплив религиозне тематике као начин трансцендирања несрећне љубави („Краљица“, „У планини“). С обзиром на то да је у датим приповеткама махом коришћен поступак измештања у далеку прошлост, често комбинован са формом бележења прича из народа, занимљиво је уочити и мотив проистекао из историјско-етнолошког кода, који се понавља у многим Јакшићевим приповеткама али и у све три приповетке о којима ће у даљем тексту бити речи. Мисли се на мотив различитих сукоба хришћанства са начелима вере која му је претходила. У приповеци „Син седога Гамзе“, тај сукоб нарочито јасно долази до изражаја јер постаје главна окосница радње, али ћемо га на суптилнијем плану јасно уочавати и у Костићевој и Змајевој приповеци.

У контекст говора о романтичарској љубави и њеном пореклу које се према Ружмону изводи из манихејске дуалистичке јерси, посебно је интересантно сместити опис који налазимо код Јакшића у „Сину седога Гамзе“. Радиша, син гамзиградског властелина, који следећи завет свога оца одбија да прихвати веру „првог краља“ Немање, заљубљује се у Кринку, ћерку краља Немање. У тренутку заноса страсти заљубљеног пара, Кринка сазнаје истину о Радишином пореклу:

„ – Ја сам хришћанка – рече Кринка растуженим гласом – а ти? ... Е па ти си... Ти си незнабожац! ... Ал' и ти имаш твоје богове? ...

– Имам ох, ти си бог мој ! .. А после тебе имам богове рата, мира, светлости, мрака, мрзости и љубави...

– У нашој вери нема љубави! Нема онаке као што је ја у души осећам...“ (Јакшић 1 1978: 35).

Из цитираног дијалога ишчитавамо да се на место врховног божанства поставља унутарњи и лични „осећај душе“, где је заправо реч о страсти произашлој из суочавања са непремостивим забранама да се љубав икада крунише браком. Та страст превазилази силу хришћанске љубави. „Љубав-страст појавила се на Западу као једна од последица хришћанства (а нарочито његових погледа на брак) на душе у којима је још живело природно или наслеђено паганство“ (Ружмон 2011: 58). Романтична љубав се на тај начин изједначава са оним што прекорачује раван земаљског и могућег, а олакшање проналази искључиво у смрти. Треба запазити и начин на који су описани „богови“ који заузимају позиције испод врховног Бога-љубави оличеног у лику Кринке као куртоазне „Дивне даме“. Јакшић том приликом употребљава наглашене контрасте чиме, можемо рећи, стару веру приказује као дуалистичку: богови су богови рата и мира, светлости и мрака, мрзости и љубави. Стога, у „Сину седога Гамзе“ наилазимо на готово дословно сведочанство Ружмонове тезе о настанку феномена страсне љубави из мистицизма старих народа, односно из сукоба култа који слави земаљску плодност и култа који је, вечности ради, презире.

То што јунаци у „Сину седога Гамзе“ под дејством силе љубавне страсти недвосмислено *бирају* смрт, у контексту српске традиције може бити и одјек избора у који је уткан косовски завет пре самог Косовског боја. Као што Лома у *Пракосову* истиче много старију традицију на коју се косовски мит надовезао, тако и у приповеци која тематизује историјски период који претходи Боју на Косову, ипак проналазимо кључне елементе

Лазаревог избора. Лазар као хришћанин одабира „царство небеско“ у тренутку када навире турска исламска војска, док Радиша и Кринка пред непопустљивошћу хришћанског краља Немање, остају у „вери душе“ и својих предака, и такође бирају „царство смрти“.

„ – Умрећу, обожавана девојко! Умрећу, најлепша кћери славенскога народа! Ох! ... 'ајде да умремо! Та смрт је живот вечни на грудима твојим!...

– Једна кап из овог пехара однеће нас боговима твојих прадедова! К њима желим ићи; они су твоји богови, ја не љубим више бога мојих отаца“ (Јакшић 1 1978: 41).

Мотив пехара са спасоносним отровом налазимо и у „Неверној Тијани“, приповеци која је и тематски директно повезана са Косовским бојем.¹⁰⁰ Пехар из ког се причешћују јунаци пред одлучујућу битку на Косову („Кнежева вечера“), након што је Лазар „одабрао царство“, постаје на аналоган начин симбол спаса у смрти и за јунаке Јакшићевих романтичарско-историјских приповетки.

Приповетка Лазе Костића, „Чедо вилино“, косовску тематику преноси и директно, јер попут „Неверне Тијане“ наротивизује народну песму „Косовка Дјевојка“ која припада циклусу косовских песама. С обзиром на то, „одабир царства небеског“ је линија радње која се у Костићевој приповеци непосредно заснива на том епском подтексту. Иако је лик кнеза Лазара маргинализован, његов избор се преноси на судбине јунака, али за разлику од познатог финала „Косовке Дјевојке“ („Јао, јадна, худе сам ти среће! / Да се, јадна, за зелен бор 'ватим, / И он би се зелен осушио!“), у романтичарској приповеци тужење вилиног чеда (пандана Косовке Дјевојке) над личном судбином изостаје. Завршница Костићеве приповетке Косовку Дјевојку, односно чедо виле, приказује као опијену у ишчекивању смрти, блажену и насмејану, а одмах потом она се појављује као архетипска јунакиња из народне песме, са кондирима вина и воде и носећи хлеб у кецељи, у пратњи аранђела уздигнута у небо.

Дејан Ајдачић истиче да се поднаслов Костићеве приповетке „Байка о Косовки девојки“, може тумачити у кључу жанра бајке и њеног подразумеваног срећног краја, ако одлазак заљубљених јунака у рај посматрамо као позитиван исход (Ајдачић 2013: 156). Будући да наротив романтичне љубавне страсти повезујемо са ултимативном тежњом ка непознатом што се заправо испуњава једино у дотицају са смрти, трагичност судбина романтичарских љубавника из позиције љубавне страсти је пре свега вид испуњења и заправо врста срећног завршетка. Идентично као што је славна погибија ратника и хероја у боју, гаранција задобијања небеске бесмртности.

Стајући на пут романтичарском љубавном миту, односно његовој езотерично-мистичној позадини потеклој из претхришћанских времена, изнова долазимо до теме спајања и премрежавања хришћанских са паганским мотивима. Поред Косовке Дјевојке коју, као што смо већ помињали, истраживачи доводе у везу са валкирама (Лома), али и „ноћном Зором“ (Нодило 1981: 89), сви познати епски јунаци у „Чеду вилином“ (посебно Милан Топлица) могу бити посматрани у нодиловском кључу, као врста соларно-небеских божанстава или феномена. Иако су митолошка тумачења Натка Нодила често више песничкоасоцијативна него научноаналитичка, ипак их можемо искористити као одређени компаративни предлогак са којим су описи косовских јунака Костићеве приповетке махом саобразни. Тако опис Милана Топлице код Нодила, можемо упоредити са одговарајућим описом из „Чеда вилиног“, и посматрати колико се тумачење епског јунака као извесног космичког феномена, подударно са романтичарском стилизацијом. Код Нодила налазимо следећи опис:

„Топлица Косовци дјевојци, својој вјереници, бијаше даровао властито обиљежје, „копрену од злата“, и рекао њој: „По томе ћеш мене споменути, – по копрени по имену моме“. Овдје пјесма хоће да нам тумачи митични значај имена Топличина: оно је златна копрена, златни топли тракови. Већ чусмо, да Топлица језди „вас у суху злату“; па још

¹⁰⁰ Иако се Неверна Тијана посматра као негативна јунакиња, по класификацији Нортропа Фраја, она и даље спада у јунаке високомиметског модуса, те је самим тиме и њено деловање и судбину могуће довести у везу са симболом пехара који се наслања на традицију кобне причести косовских јунака.

другдје, увијек по мисли једнакој, вели се, да му је „барјак од сухога злата“. Разасуто злато означаје, овако, божјег јунака, у свему пјевању народном“ (Нодило 2003: 73).

У „Чеду вилином“ опис Милана и других косовских јунака, такође почива на блиској вези са сунцем и другим светлосним небеским траговима. Умирући јунак који у приповеци за разлику од епске песме остаје неименован, али који на истоветан начин поседује знање о јунацима односно јунаку за које/ког се девојка распитује, такође је у дослуху са сунцем, попут самог вилиног чеда и Милана Топлице. Поред светлосне симболике јунака, запазићемо и метаморфозе по обрасцу транспоновања земаљског у небеско (уздигнуто, метафизичко) – сузе девојке постају звезде (метасузе), а крв јунака се претвара у метакрв, односно у звездани траг на небу:

„А сунце је послушало умирућег јунака, покупило је сузе са девојкиног лица, а кад настаде мрак, заблесташе се на небу преобразене у звезде, а звездама нема броја; посред њи се вијуга кумовски траг.

– Ха! гле! – она ведро пруга на небу, то је његов траг, туда су њега однели анђели у рај, туда је свуда капала његова сјајна крв, зато је тако ведар траг –“ (Костић 1989: 74).

Описима романтичарских јунака преко митског приступа епској поезији, може се само додатно нагласити архетипска природа романтичарских јунака, јер свакако није реч о карактерима изражене психологизације, већ о изразима некаквих тежњи и сила које превазилазе лични, а задиру у колективни (митски) контекст. А тај митски контекст, који одговара косовским јунацима и косовској драми у Костићевој приповеци, најпре би се могао довести у везу са митовима пореклом из бронзанодопског и херојско-гвозденодопског периода:

„Дилема ту није у томе да ли се борити за победу или пасивно примити пораз и смрт, него да ли се борити опрезно, чувајући живот, или неустрашиво хрлити у бој, превладавши страх од смрти надом у небеско блаженство. Рај у који се на тај начин доспева није хришћански, већ пагански. По староиндијском веровању то је Индралока, свет Индре, бога рата, у који доспевају ратници пали у боју“ (Лома 2015: 136).

Осим одабира „небеског царства“ (вечне славе наместо прокреативне цикличности), херојски митски образац се у Костићевом „Чеду вилином“, пројављује и на друге начине. Соларна, односно светлосна природа косовских јунака и вилиног чеда, у митско-алхемијском кључу о коме пише Мирча Елијаде у већ навођеној студији *Ковачи и алкемичари*, представљала би аналогију са сјајним металима (бронза, гвожђе) и са самим златом, што је увек ознака култа који слави непропадљивост и вечну славу обоженог подвижника. Тако и кроз порекло вилиног чеда, од виле (разјарене и постављене у ранг небеских тела, у чему сагледавамо слику Небеске Мајке, коју смо у домаћем кључу назвали Јерином) и цара Душана (славног владара, аналогног апотеозираним перуноликом претку), ми кроз чедо вилино читавамо биће чији би аналоган могла бити најмлађа генерација божанстава, рођених из брака *херолике* богиње и *зевсоликог* бога. Таква божанства, пошто кореспондирају са поменутиим металима (материјом која у култу има својство неуништиве вредности), и са самим сунцем, она морају бити приказана најпре као небесна и светлосна, а затим и кроз улогу оних који посредују у процесу уздизања светих ратника у небо. Паралела ученог обрасца обожења косовских небеских ратника са структуром љубавног романтичног мита постаје очигледна. У оба случаја постоји идеја о вечном животу у који се доспева тек у преобразеном стању, након смрти у ратном подвигу, односно након страдања љубавника у име страсти која се тек постхумно може остварити.

У „Чеду вилином“, постоји и готово дослован поетски запис трансмутације о којој говоримо. Вила, у ланцу аналогних јунакиња небеска богиња мајка, љута Јерина, свој бес због неузвраћене љубави Милана Топлице¹⁰¹, претвара у „грдну олују“, оличену у налету турске

¹⁰¹ У приповеци Богобоја Атанацковића, „Мати и кћи“ (1845), налазимо љубавни троугао паралелан ономе у Костићевом „Чеду вилином“. Поред тога, уочавамо и занимљив помен грома као небеског олујног феномена преко кога долази до смрти негативне јунакиње, иако не у форми апстиненцијске ероматрице коју затичемо у Костићевој приповеци где су умрли јунаци – хероји пресељени у царство небеско. У Атанацковићевој приповеци

војске. Међутим, у дејству тог олујног ветра на српске јунаке, долази до њиховог преображаја: „Ветар је страовито дувао, ал' што је већма беснио, тиме је већма распаљивао јунаштво у срцу српскоме, свако је срце запламтило, мач се сваки претвори у пламен, мач у пламен а јунак у аранђела“ (Костић 1989: 73). Јерина вила у споју са Перуновим ветром и ватром, ратнике подвргава таквом процесу, који се најпре може упоредити са распиривањем ватре до границе где се материја руде претвара у неуништу металну материју, односно где се у миту из споја небеског бога и небеске богиње рађа соларни божански јунак (јунак се претвара у аранђела).

У Костићевој приповеци упућивање на митско-религиозни моменат, опажамо и кроз мешање претхришћанске подлоге са слојем црквене, хришћанске симболике: вилино чедо одгајају монаси у Грачаници, аранђел је одводи у рај, али исто тако вила мајка узима обличје аранђелове иконе. Вилу, Небеску богињу Мајку, можемо посматрати и као древно митско биће упоредиво са небеским појавама (сам месец је у њу заљубљен), најсличније сјајној звезди Даници, Месечевој љубавници у миту. Са друге стране вилино чедо је полумитско биће, јер се рађа из љубави виле и цара Душана, те самим тиме присније улази у историјски ток конкретног народа. Отуд су чедо вилино, односно Косовка Девојка, представљене попут митских валкира, међукосмичких спроводница, које су задужене да српске косовске ратнике преведу у други свет.¹⁰²

Задржавајући се на идеји Ружмоновог полазишта о дубокој вези романтичарске и паганске религиозно-мистичне реторике, преко анализираних приповетке Лазе Костића, наговештава се додатно појашњење романтичарске потребе да љубавни заплети праћени реториком страсти, буду смештени у окриље блиско претхришћанском добу. Односно, у време старих народних поимања стварности, посебно везаних за прославу култа сунца ратника. Далека прошлост увек лебди на граници са митом, што Ружмонову тезу о ирационалности љубавне страсти заправо смешта у поредак не логичког, већ митског простора, али и у блискији дотицај са идејом божанског. Реч је дакле о цивилизацијском периоду из ког ишчитавамо најраније зачетке соларних култова, и преко њих прву појаву ероса одвојеног од прокреативне улоге. Тај ерос, ерос ратника и ерос љубавника, и Костићеве косовске јунаке уздиже и метаморфозира, тако да од телесних постају небески. Пошто косовски мит кореспондира са потком мита о романтичној љубави, симболичко-архетипским понирањем кроз слојеве *палимпсеста* унутар Костићеве приповетке, могла се призвати она култна основа из које потичу и пракосовски мит и најраније митске представе о љубави која је онострана и вечна, и до које се, баш као и до небескога царства, долази сагоревањем земаљског ради досезања бесмртног у човеку.

Одјек косовског мита у романтичарској љубавној приповеци, налазимо и код Змаја у прози „Видосава Бранковићева“. Ту се описује догађај из 18. века, поново у форми где се наглашава усмени карактер легенде коју аутор жели да сачува од заборава, бележећи је, како се у уводу каже, у форми скаске односно бајке. Косовски завет више није у антиципацијским

мајка Отилија се заљубљује у пољског грофа Владислава, који је опет у љубави са Отилијином ћерком Илмом. Отилија се зато одлучује да ћерку усмрти на спавању, али како потегне нож на уснуло дете, гром, као израз божанске правде, погађа челично оружје преко кога се силина удара обрушава на Отилију и она умире. Након четрнаест месеци, Илма и Владислав се венчавају, чиме се приповетка завршава у идилично-сентименталном духу, а не у кључу романтичне љубавне страсти.

¹⁰² Да се суштински значај небеског женског божанства у нашем народу очувао не само у једнакој мери као култ врховног небеског мушког божанства већ као њему надређен, показују песме и предања у којима је Јеринин Ђурђе маргинализован, али и чињеница да идеја о косовском миту и „царству небеском“ долази не од мушког бога или владара, већ од Богородице, богиње-владарке духовног царства. Важна улога женског божанства у косовском миту, на архетипско-типолошком плану, одразила се и на наратив наших романтичарских приповедака са темом косовског мита, наша три најистакнутија романтичарска писца. И „Неверна Тијана“ Ђуре Јакшића, и „Чедо вилино“ Лазе Костића, и „Видосава Бранковићева“ Јована Јовановића Змаја, јесу приповетке којима је уз тему косовског боја, заједничко и то што место протагонисте заузима женски јунак који посредује у страдању других јунака и коначно и сам умире.

мотивима као код Јакшића, нити у приповести о самом боју као код Костића, већ прати последице косовске клетве епског кнеза Лазара, четири века након битке на Косову.

Свештенику Урошу Бранковићу, потомку Вука Бранковића, косовска клетва односи пет синова у току једне године, а остаје му само кћер Видосава. Синови умиру тачно од тренутка када најстарији од њих испроси девојку. Уочавамо да се клетва испољава тако да се не дозволи могућност даљег продужетка лозе Бранковића („Не имао од срца порода, / Ни мушкога, ни девојачкога!“). Како романтичарски љубавни наратив не трпи идеју брака и породице, поменути мотив Лазареве клетве управо служи као вид препреке да до реализације љубави у оквиру брака дође.

Главна окосница радње се зачиње када, након сахране петог брата, Видосава упада у набујали поток из ког је извлачи младић Стеван¹⁰³ Боровић: „Али јој не би суђено да тако брзо нађе мира. Та лако је умрети у несрећи! Смрт је онда и мила и драга: лек је, мелем је! Ну је мука из ружичног живота, из крила среће, пружити руке хладној смрти!“ (Јовановић 1917: 7). Видосави, коју још од рођења на Видовдан када остаје без мајке, прате посебна знамења и способности, намењена је и посебна судбина. Кобна промисао догађаје устројава тако да се Видосави најпре открију чари љубави, да би јој живот био одузет у тренутку кад се либидинозна енергија читаве обредне свадбене поворке, али и природе, налази на врхунцу. На Ђурђевдан, при сутону, у трену кад сватови прелазе Дунав, знамен сна који је Вида уснила ноћ уочи свадбе, кобно се остварује и одвлачи и њу и младожењу у Дунав.

Косовска клетва, уобличена је у мото приповетке који се провлачи кроз читав текст: „Нема црњега ни страшнијега греха него род свој издати! ...

Страшан је то грех који и на невине пада!...“

Мото је дат у италику, што се односи на преношење речи самог кнеза Лазара кроз време, а стално одзвањање тих речи у тексту приповетке, сведочи да силу клетве време није ублажило. „Сећање на Лазара очигледно није само сећање на "његову" косовску битку. То је поетска реминисценција на сва косова која су Срби доживели током своје дотадашње историје“ (Бандић 2008: 235). Осим тога, задржана је и изузетна маркираност сакралних датума, који своју непролазну силу вуку из прадавних времена. Видовдан је датум повезан са рођењем Видосаве, као и са видовданском судбином њених предака, односно са читавим историјским подтекстом приповетке. У једној драми у стиху на народном језику, непознатог писца из Пераста из XVII века, описане су све главне етапе косовске легенде, али је нама овде интересантан начин на који је осмишљен почетак драме: „Перашка драма о Косовском боју почиње свађом Лазаревих кћери, Видосаве, жене Вука Бранковића, и Маре, жене Милоша Обилића. Писац наглашава да је до пропасти српске државе дошло због свађе жена“ (Ређеп 2007: 87–88). И у тој драми као и у Змајевој приповеци, затичемо јунакињу са именом Видосава, што је у оба случаја поетска интерпретација која може долазити од етимолошке везе са Видовданом, а не историјска чињеница. У сваком случају, наведеном паралелом са Видосавом из драме из Пераста, Змајева Видосава се изнова повезује са најбитнијим маркерима косовске легенде: како са празником Вида, тако и са Видосавом, ћерком кнеза Лазара у народној традицији, али и са Вуком Бранковићем чија је супруга у драми. Такође, Видосава је и у приповеци од малена повезана са Вуком као својим претком, а пред свадбу ће је управо он у сну прстеневати, изједначавајући је на тај начин са сопственом женом али и директним кривцем за пропаст царства, ако се ослонимо на заплет из поменуте драме.

Са друге стране, романтичарски елементи повезани са буђењем љубавних осећања, доведени су у контекст са цветним вртом у коме је Стеван запросио Виду, мирисом рузмарина, и коначно са празником када се слави страст и занос у човеку, а бујање вегетације у природи.

¹⁰³ Могуће је да Стеван својим именом представља евокацију Стевана Мусића, јунака епске песме у којој налазимо речи косовске заклетве. Поред тога у тој песми затичемо Стеванову љубу која покушава да заустави Стевановог слугу Ваистину да пробуди свога господара пред битку на Косову, будући да је уснила сан који најављује Стеванову погибију (слично као што Змајева Видосава кроз снове унапред види све кобне догађаје). Међутим, страх слуге од косовске клетве је превелики да учини по молитви Стеванове љубе, тако да и у тој песми косовска клетва односно страх од ње, узимају живот главних јунака.

Мотив цвећа је доследно повезан са љубавним слојем приповетке, од букетâ које је Стеван доносио Види након што ју је спасио из водене бујице, преко шетњи у Урошевом цветном врту, до тренутка просидбе кад се младенци пореде са *црвеном и белом* ружом. Зимски месеци у којима се свадба ишчекује, описани су из перспективе младенаца поново кроз цветну симболику, пахуље су искидане латице руже, а зимски ветрови само њима доносе мирис рузмарина. Коначно, на дан свадбе, на Ђурђевдан као врхунац цветне пролећне силе, Видосава се појављује окићена ђурђицом, ђурђевданским цвећем, те јој дадиља говори да је сад као Цветка девојка из дадиљиних прича, за коју се седам царева борило, чиме се потцртава бајковитост читавог тренутка. Међутим, Змајева приповест иако названа бајком (скаском коју приповедају старе жене), заправо је антибајка, као што је Ђурђевдан уместо тријумфа страсти и младости, претворен у час трагедије и смрти. Смрт, на сличан начин као у претходне две приповетке, виђена кроз призму романтичарског поимања смрти као спаса, у том смислу може да оправда бајколикост датих приповетки. С обзиром на то да је смрт једини начин да се испуни и оконча клетва, умирање овде постаје својеврсни облик избављења, а прстен којим Вук Бранковић прстенује Виду у њеном сну пред свадбу, постаје вид небеског, загробног венчања и свадбе.

Сукоб у самој Видосави, између свести о неизбежности клетве коју носи у крви, и општељудске потребе за љубављу и задовољством, у приповеци сагледавамо кроз сукоб симболике Видовдана и Ђурђевдана. Лични наслеђени грех и судбинска казна од које се не може побећи, јесу сегмент видовданских обичаја, повезаних са даном суда и вишње правде. У српском митолошком обрасцу, сунце је представљено као божје око, преко кога од Бога долази видело свету: „Стари наши не помислише, да је видело од сунца, као што је у истину, него да је од видила сунце, па га овоме подредише“ (Нодило 1981: 97). Тако је у домаћем народном календару, управо Видовдан, празник најуже везан за косовски мит¹⁰⁴, истовремено и празник посвећен „виделу *од кога* је сунце“, односно апсолутном Богу. Видовдан пада у дане прославе дугодневице, то јест дане када је „видело дана“ најдуже, али епитет „вид“, који се приписује врховном Богу, највероватније означава пре свега знање, односно увид, што видимо и из цитираних стихова народне песме где се на Видовдан *види* (сазнаје, открива) „ко је вјера, ко ли је невјера“.

Са друге стране, Ђурђевдан, односно стари Јариловдан, празник је слављења земаљског, радости и бујности живота, те су се тада изводили бројни обреди повезани са култом плодности и новим вегетативним кругом.¹⁰⁵ У описима ђурђевданских обичаја, налазимо чак доста сличности са Дионизијским свечаностима (уп. Прица 1986: 149) и остацима оргијастичког култа:

„Сада је можда нешто јаснији карактер светковања Ђурђевдана код Срба, којом приликом је девојкама и момцима дозвољено, искључиво у ово доба ђурђевданске ноћи, да одлазећи на реку ради плетења ђурђевданских венаца, исказују већу еротску слободу, са свесним допуштењем родитеља. У Хомољу 'оцу и матери, у овој прилици, ни мало није зазорно видети своју кћер загрљену с момком, који јој ништа није род, већ се томе чак и радују. Међутим сваки други пут било би им то зазорно и неправо“. Читавој ђурђевданској церемонији се „највише радују момци, јер се овом приликом слободно и до миле воље надирају, нагрле и наљубе и својих и туђих девојака...и девојке се радују овом дану' (Милос., 1913: 47, 54-55)“ (Петровић 2000: 261).

¹⁰⁴ „Сјутра јесте лијеп Видов данак, / *Виђећемо* у пољу Косову, / Ко је вјера, ко ли је невјера“ („Комади од различнијех Косовскијех пјесама“ Вук II песма 50.(III)) (курзив Ј. Ј.).

¹⁰⁵ „Неки научници Зеленог Јурја, као симбола започињања новог животног циклуса, сматрају персонификацијом божанства пролећа, што се ипак разликује од Фрејзеровог тумачења, где је он само каснији преображај вегетацијског демона у божанство пролећа. Обичај к р а љ и ц а који се у неким крајевима изводио на Ђурђевдан, по неким карактеристикама може се довести у везу са обичајем ј у р ј е в а њ а. Цвеће са краљичиног барјака доноси плодност као и гранчица са коша Зеленог Јурја, кретање краљица као и поскакивање Јурја поспешује кретање у природи и раст усева“ (Прица 1986: 142).

На раскрсници тих двају празничних симболика (у којима се налазе пагански одједи двају ратних божанстава), превагу односи она која представља вертикалу небеског суда, чиме је одређена породица због предачког греха изузета од права да учествује у обредном животу колектива, у прослави плодности и живота. У ширем поетичком смислу, кроз сучељености тих двају симболика, видовданске и ђурђевданске, можемо посматрати и сукоб романтичарског и реалистичког стилског модуса. Романтичарско стаје уз изузетне јунаке, који никад до краја не могу бити укључени у живот заједнице, већ једино као вид херојског или на неки други начин постављеног узора, при чему „у романтизму неприлагођеност заједници не значи истовремено и неоствареност јунака“ (Вукићевић 2007: 96). Ако посматрамо сегменте епске слике света на којима српски романтизам гради заплете љубавних наратива, намећу нам се теме далеке историје, косовског мита, изузетних јунака и личности. На тим основама се затим стварају текстови препуни патоса (често на граници са мелодрамским, види: Драгана Вукићевић, „Романтичарска визија рата у прози Ђуре Јакшића“), где након низа страдања и патњи, јунаци налазе мир тек у загробном животу. Романтичарски љубавници се никад не могу интегрисати у обредни круг животног кола (рођење, свадба, смрт), који са друге стране постаје изузетно важан у реализму.¹⁰⁶

„Док се романтичарским стилизацијама нормирао драмски баладични потенцијал епске слике света, реалистичким стилизацијама нормирала се епска објективност. У првима, акценат је стављен на епски свет као на извор емоција, у другима, на његову финалност, исцрпност“ (Вукићевић 2005: 400).

Реализам дакле инсистира на оним сегментима народне културе који су најближи лирско-обредним жанровима, романсама, шалјивим и сатиричним језичким творевинама. Реализам је заснован на потреби инклузије појединца у заједницу, а различитост може бити заснована тек у оквиру *типа*, што опет представља вид друштвене класификације и упирање да се пре свега друштво анализира и описује, на уштрб приповедања о специфичним и појединачним појавама и јунацима.

Све три приповетке о којима смо говорили у овом поглављу, јесу заправо записи старих легенди („Син седога Гамзе“, „Видосава Бранковићева“), или бајке начињене према приповестима сачуваним у фолклору („Чедо Вилино“). Самим тиме, догађаји и ликови за које се записани и поетизовани догађаји везују, у великој мери се односе на архетипске јунаке. Заједничко за све те архетипске љубавнике, поред древности или паганске мистике, јесте и то да су повезани кодом блажене смрти, која се описује као спас и једини начин да љубавници остану скупа. Кôд блажене смрти, будући да је реч о јунацима који представљају битне историјске фигуре националне прошлости, мотивски је директно или индиректно био наслоњен на косовску тематику односно на „код царства небеског“. *Архетипски*, насупротив *типским* у реализму, јунаци-љубавници српских романтичарских приповетки, дејствују као спроводне силе моралних кодекса који нису засновани на идеји живота и плодности, већ на законитостима наизглед супротним од оних које обредно коло слави. Ту спадају поступци утемељени на принципима части, јунаштва, верности прецима и коренима, али и дејству силе клетве која се преноси управо кроз крв предака.

Анализом романтичарских и реалистичких текстова са љубавном тематиком, кроз поређење са фолклорним жанровима на које се ти текстови ослањају, може се закључити да се

¹⁰⁶ Приповетке писане типичним стилем средине 19. века, мелодрамског набоја, сачињене из низа типских обрта по моделу „авантуристичког романа искушења“ (Бахтин 1989: 196), налазимо код Јована Суботића („Крстоносци“) и Јакова Игњатовића („Манзор и Џемила“ (1860), „Крв за род“ (1862)), али је тим поступком грађен и роман Владана Ђорђевића *Кочина крајина* (1863). Тема љубави и ратних искушења (најчешће низа борби са иноврним народом или појединцима) и ту се непрестано преплиће преко заплета који укључује заробљавање, прерушавање, непознавање, побратимство, издају, тражење и налажење. На крају долази или до победе „ђурђевданске симболике“, где тријумфује љубав младих која успева да превазиђе све невероватне препреке („Крстоносци“, „Манзор и Џемила“), или ипак заљубљени јунаци гину, остајући тиме на трагу „видовданске симболике“ која тражи изузетан подвиг и коначно смрт јунака („Крв за род“, *Кочина крајина*).

романтичарски топоси махом граде на реторици епике (херојство, изузетност околности и јунака, велики национални догађаји и далека прошлост, епска вертикала: интерпланарност и свети рат), док реалистички текстови из народне епике преузимају објективност, али и рестриктивност приватних сфера живота. Веза реализма и народне лирике огледа се у окренутости свакодневном, презентоцентричном (ономе што је сада и овде). Такође, у реализму се потцртава цикличност круга године, свакодневност и савремени тренутак, инсистира се на важности кључних обредних тачака у животу *сваког* појединца (рођење, свадба, смрт), а не на подвизима јунака који заправо иступају из оквира живота у заједници.

„Рођење, свадба (као кључни обред увођења у брачни живот и стварања институционалних оквира за прокреацију) и смрт, односно умирање, представљају у свим познатим друштвима догађаје којима се приступа с посебном пажњом. Ови догађаји, по правилу, бивају једно од главних попришта на којима се одвија вечита битка између Природе и Културе, или, тачније, битка за потврђивање примата Културе над Природом у људском свету. С друге стране, у овим догађајима се, на друштвеном плану, увек изнова проблематизује, преиспитује, каналише и тумачи однос између појединца и колектива, што их чини заиста "преломним тренуцима" и у дословном и у метафоричком смислу“ (Предраг Шарчевић, поговор у Ђорђевић 2002: 449).

Испитивањем љубавног наратива у романтичарској скупини приповедака обједињених темом „блажене смрти“ јунака-љубавника, указали смо на феномен заустављања јунака пред иницијацијским моментом свадбе. Уместо укључивања у обредно коло живота, свадба се слично као у народним баладама са темом Омера и Мериме, реализује тек постхумно, као небеска, а самим тиме јунаци се лишвају потомства. Јунацима не управља прокреативна матрица, већ идеје које унутар колективне заједнице, можемо довести једино у везу са сакралним и намењеним посвећеницима, светим ратницима или већ на неки други изузетан начин маркираним појединцима.

У разумевању та два пута којима се динамика ероса¹⁰⁷ може кретати, искористићемо дихотомије које користи Емануел Левинас у књизи *Тоталитет и бесконачност*. Док се оно што је названо тоталитет, конституише у оквиру *историјског* времена и представља мерљиви и видљиви, хронолошки проток чињеница од рођења до смрти јединке, бесконачност представља *унутрашњи*, квантно потентни свет могућности „у коме остаје могућно оно што, историјски гледано, више није могућно“ (Левинас 2006: 40). Из тога бисмо брак могли одредити као однос двоје људи постављених у тоталитет, у један историјски ток, у коло обредног живота једне заједнице. Са друге стране романтична љубав ће изнова бежати томе колу, и из тоталитета, из историјског живота, склањати се у унутрашњост која се преко интима налази у блиском додиру са бесконачним. Са одласком двоје у смрт и прекидом даљег тока њиховог живота у тоталитету историје, спој са бесконачним ће бити потпун. Одабир бесконачног (*бескола*), насупрот историјском (*колу*), односно вечног насупрот испољеном и пролазном, у контексту говора о романтичарским љубавним наративима, истакли смо и означили као „код царства небеског“. А дајући митско-историјске оквири том модусу деловања, од ведске Индралоке до косовске епике, настојали смо да навестимо и једну од културолошких могућности за објашњење ирационалне природе романтичарске страсне љубави, односно да романтичарско као „бесконачно“ и тешко ухватљиво, макар преко аналогија и мита, ипак поставимо у некакав „тоталитет“ људског трајања.

¹⁰⁷ „Међутим, парадоксалност ероса најбоље се читава у 'истовремености жеље и потребе', у осцилирању ероса између оностраниности жеље и оностраности потребе“ (Бојановић 2016: 16).

9.2. Приземљење романтичарског мита у приповеткама о савременом рату

У приповеткама са баладичним сижеом, препознали смо да се ерос испољава као медијални, ерос на трансформацијској међи између прокреацијског и потпуног романтичарског. Тако ће се и у приповеткама у којима налазимо мешање теме љубави са темом рата који није небески свети рат, већ актуелни рат у коме учествују не митски јунаци већ обични људи, моћи говорити о истој прелазној форми ероса. Сама тема рата, активираће она понашања јунака која их приближавају романтичарским јунацима, што на архетипском нивоу отвара кореспонденцију између романтичног љубавног мита и историјског доба у ком се јављају ратови, на начин како смо то у претходном поглављу истицали. Исто тако, будући да ће бити реч о јунацима који припадају цикличном обредном колу живота, обичаја и погледа на свет, или су сами по себи представници некаквог *типа*, а не изузетни романтичарски јунаци, онда љубавни модел неће моћи да подржи пун образац романтичарске љубавне страсти. Уместо тога, долазиће до прожимања двају еротолошких модела, романтичарског и прокреацијског, те ћемо и на примерима ратних (прото)реалистичких приповедака, пратити испољавања страсти у форми коју називамо медијални (скаларни) ерос. Али за разлику од баладичних приповедака у којима би се наратив љубавне страсти могао описати као тежња која се уздиже од земаљског ка небеском, у приповеткама о савременим ратовима еротолошко дејство биће скалирано у супротном смеру. Идеал ратне борбе и идеалне љубави, оба ће бити суочена са узусима материјалне стварности, те ће у том процесу романтично бити постављено унутар законитости не небеског, већ земаљског света.

За разлику од типично романтичарске тематизације давних историјских ратних сукоба и борби, у настојањима писаца да опишу ратове из скорије историје, односно савремени рат, отвара се много више простора за уплив реалистичког стилског поступка. Уводи се моменат друштвене критике, као и прецизнији осврт на савремени тренутак. Ликови дакле нису прототип епских народних хероја, већ обични људи са свакодневним проблемима, који се одједном налазе уплетени у ратна дешавања. Степен изузетности тих јунака, зависиће од степена силне страсти која их покреће, односно од присуства романтичарске заоставштине у датим наративима. Дакле, док је тема љубави и рата у романтичарским приповеткама директно или индиректно почивала искључиво на „небеској“ видовданској митској симболици, иста тема у приповеткама о савременом рату ће чувати целу помињану скалу еронаративних нивоа похрањених најпре у обичајном фонду ђурђевданске традиције (од прокреацијске култне подлоге до ратничко-страдалничког култа Светог Ђорђа).

Рат и ратне околности, имаће улогу да јунаке подстакну било на подвиг, било на чин сазревања по питању љубави. Тек пред опасношћу коју рат доноси, јунаци постају свесни да воле. Као парадигматичне примере приповедака у којима се тема рата и тема љубави непрекидно укрштају, узећемо ратне приповетке Ђуре Јакшића, као и неколико приповедака из антологије Станише Војиновића *Од Нишаве па до воде Дрине*, где се налазе приповетке о ослободилачким ратовима 1876–1878.

Приповетка Ђуре Јакшића, „На мртвој стражи“ (1876), садржи једну чисто романтичарску приповест унутар главног тока приповедања у коме назиремо настојање да се подражава реалистички поступак нарације. Романтичарска подприповест доноси сабласну причу о младенцима којима пресуђују Мађари 1848. године. Младића убијају, а девојка себи одузима живот на његовом гробу у току мртве страже о којој бача-Марко из свог сећања прича своме сину Тани, баш пред Танин одлазак у добровољце неколико деценија касније. Та трагична прича са мртве страже, следи образац баладичних сижеа о двоје младих који умиру заједно да би се тек у гробу могли сјединити, јер су препреке за њихову љубав биле превелике.

Са друге стране, љубавни заплет између Тане и Стане, који се одвија у време актуелног рата у Босни, иако представља рефлекс трагичног догађаја са бача-Маркове мртве страже, ипак је постављен у вероватније, односно оквире мање набијене патосом и драмом. Тана одлази у добровољце и тамо гине, управо за време мртве страже. Иако се Стана зарекла да ће чекати

свог Тану, и по добијању немиких вести показује одлучност да се неће удавати за неког другог, ипак у приповеци постоји мушка фигура која оставља простор за сумњу да Стана можда ипак неће следити судбину девојке из бача-Маркове приче. Пре свега, изостаје интензитет и брзина реакције покренуте љубављу и болом. Несуђена вереница у романтичарској подприповести, истог дана умире на гробу свог младића. Стана прибегава патњи и сновима, у чему се ипак нижу дани и отвара могућност да се такво животарење једном оконча, а младић преболи. За разлику од Стане, бача-Марко остаје у улози романтичарског јунака: одмах након примања вести о смрти сина, он губи разум и креће да безуспешно тражи Танин гроб и сахрани свог сина као што је отац погинулог младожење из приче, сахранио свог. Али, уместо да наиђемо и на томе сличан вид пресликавања судбине девојке из бача-Маркове приповести на Станину судбину, ту права смрт изостаје, све остаје на речима („Ја га мајко преживети нећу!“), док се упорни удварач Макса, богат и леп младић, не намерава лишити своје жеље да Стана једном буде његова. Само у зависности од тог да ли ће у Станином лику претегнути мера баладично-романтичне јунакиње или обичне сеоске девојке, Максине речи се неће или хоће обистинити:

„– Нека је, она ће опет моја бити!..

Он се уздао на време:

– Временом ће – вели – заборавити на Тану“ (Јакшић 1 1978: 277).

Обредност времена, односно цикличност године, јесте она димензија која стаје насупрот хаосу и разорности страсти коју доноси рат, и која велича плодност и обновљивост света. Зато када посматрамо најшири оквир приповетке „На мртвој стражи“, који би функционисао као надприповест и основној линији радње, али и уметнутој причи из бача-Марковог сећања на ратне дане, можемо уочити занимљиву паралелу са већ помињаним љубавно-ратничким култом проистеклим из ђурђевданских обреда.

Наиме, најпре се дан када бача-Марко одлучује да сина Тану пошаље у добровољце и када му казује своје успомене са мртве страже, маркира као празник, и то један од три кључна у обредима који прослављају култ сунца. Реч је о Илиндану 1875. ратне године. Поред Божића и Ђурђевдана¹⁰⁸, у старом обредном календару, Илиндан (односно Перундан)¹⁰⁹, био је празник када је прослављано зрело сунце кроз лик Перуна као обоженог претка изображеног у лику сасвим зрелог мушкарца (док су поменути Божић и Ђурђевдан, празници посвећени рађању и развићу соларног годишњег феномена). На Ђурђевдан се износи и чисти оружје, како би било оснажено силом јарког ђурђевданског сунца, уз бројне обреде повезане са плодношћу и светом младих, те се за тај празник најбоље види спрега љубавних и ратних обичаја.¹¹⁰ У Јакшићевој приповеци су та два изворно ђурђевданска обичаја (чишћење оружја и младалачко

¹⁰⁸ За три сунчева празника важи народно правило да се жртвују три животиње, прасе за Божић, јагње за Ђурђевдан и петАО, односно птица за Илиндан (Чајкановић 1 1994: 145). За Светог Илију у Јакшићевој приповеци, *жртвована* је ђурка, највећа перната животиња коју је бача-Марко имао, како би је Тана понео пред одлазак на ратиште.

¹⁰⁹ Развијен мотив громава који су чести у делу године око Илиндана, и везују се за Илију, односно Перуна громовника, налазимо у Јакшићевој приповеци „Кривосечка механа“, чија радња је смештена у оквир тог дела године. Љубавна прича је ту скопчана са идејом казне виновника несреће за млади заљубљени пар, где у мелодрамском расплету, поп и Цинцарин бивају кажњени по самој „божјој правди“, управо тако што су погођени громом. Такав епилог се препознаје као израз вишње правде, додатно и због чињенице што се у приповеци описани злочин (крађа црквеног новца), такође одвијао у ноћи у којој су громови одјекивали небом.

¹¹⁰ Тако у описима ђурђевданских обичаја, Милош Милојевић управо истиче две радње из којих се ишчитава љубавно-ратна симболика празника. На вече уочи Ђурђевдана, мушкарци ваде, чисте и оштре оружје, што је толико познат обичај, да су Турци то користили да тад упадну у српске домове и заплене до тада скривене залихе оружја. За то време, девојке, наге, окупане и очешлане са расплетеним косама, имају задатак да за једну ноћ скроје гаће и појасеве за дечаке, односно од следећег дана младиће, који ће их на Ђурђевдан први пут обући заједно са појасем за оружје (Милојевић 2017: 118). На тај начин, младићи постају слике Јарила ратника, сунца које више није беба или дете (сунчић-синчић) какво је било у прослави Божића, већ млад јунак (јаростан) спреман за љубавне и ратне игре.

коло) смештена у зону године око Илиндана, што је измена којом је кодиран даљи развој приповедне радње. Ради се најпре о свечаном тренутку када Тана тражи очеву *шоцу*, пушку коју је бача-Марко некада носио на својој мртвој стражи, да је прегледа и очисти: „да поред њеног сјаја и моје лице сине“ (Јакшић 1 1978: 270). Међутим, бача-Марко сина шаље у коло (зона ђурђевданског весеља и прославе младости: „поиграј се с момчадијом“), и инсистира да још тај пут ипак он сам очисти своју *шоцу*. Тај поступак чишћења је прецизно и детаљно описан, а пре него што ће наратор прећи на опис сеоског кола, умеће се читава бача-Маркова песма посвећена његовој верној пушки. Индикативно је да готово ритуални чин чишћења оружја преузима не младић, већ га зрео мушкарац задржава за себе. Дакле слика не одговара ђурђевданској, већ управо илинданској симболици. За илинданско сунце важи позната народна изрека: „Од Светог Илије, сунце све милије“, што приличи представи полагањем смиривања јаркости сунца у ходу ка зимској половини године, односно представи разарања и смрти, након завршених процеса рађања (Божић) и раста (Ђурђевдан). Већ из наведеног поступка ишчитавамо најаву и епилог будућег Таниног похода из ког се никада неће вратити.¹¹¹

И сусрет Тана и Стана у колу, уместо веселошћу и младошћу, обојени су тежином и зрелошћу. Након што младић повери драгој да одлази у добровољце, суочени са озбиљношћу чина растанка, они први пут постају свесни да више нису деца која су одрасла у истом комшилуку, већ спознају други вид унутарње блискости међу њима. Постајући свесни своје љубави, постају свесни и страсти која се од тог тренутка распламсава:

„Стана је видела да је њен Тана не куша, не вара; и њена лепа глава клону жалостиво у љубавном заносу, можда први пут, на његове мушке груди. Рука јој се и нехотице грчевито савила око његовог витког стаса... У томе загрљају дотакоше се њине вреле уснице, и први ватрен пољубац открио је најплеменитију страст, што је донде недодирнута у задовољним грудима тињала“ (Јакшић 1 1978: 273).

Коначно, ослањајући се на снажну укорененост литерарне грађе друге половине 19. века у митски (архетипски, легендаризовани) поглед на свет, археолошком стратегијом читања читав текст Јакшићеве приповетке, а нарочито љубавно-ратни мотиви, могу се посматрати као литераризовани митос. Већ смо нагласили важност илинданске празничне симболике, и преко динамике соларног круга у тој тачки годишњег циклуса, одредили да је реч о тренутку најаве процеса разградње, опадања и смрти. Крећући у ратни поход у тој календарској тачки, унапред је наговештено да Тана неће моћи да поведе успешне битке. И сама обележја ратника и чишћења оружја као ђурђевданског обичаја, уместо да буду пренета на сина, отац их задржава за себе тиме што не дозвољавања сину да сам очисти *шоцу*. Устанци и борбе, дижу се кад и природа буја, од Ђурђевдана до Илиндана, а након тога ни ратни походи немају подршку ни благослов сила природе. А када у круг године поставимо „све милије“ илинданско сунце, постаје нам јасно што се Свети Илија у народу узима управо као „хришћанска интерпретација паганског бога рата и владара царства палих јунака“ (Лома 2002: 151). Ратна симболика везана за Илију, изнова навешћује несрећу и пораз, јер се круг године тада обрће (*преображава*) од врхунца ка почетној тачки.

У народу постоји веровање да Перун, односно Свети Илија, на поклон добија муње које „народ замишља као нешто материјално, слично метку из пушке. Зато се и вели да је Илија добио пушку и праха“ (Јанковић 1951: 45). Одрасла слика у Јакшићевој приповеци видимо у опису предаје оружја од оца сину. Осим пушке за коју је бача-Марко изузетно везан, као што

¹¹¹ Поред тога што је ђурђевдански обичај чишћења оружја усмерењем ка симболици Илиндана, наговестио тему смрти, у приповеци се кобни исход наговештава преко још једног ђурђевданског обичаја. Реч је о плетењу и бељењу платна намењеног тек стасалим младићима. У бача-Марковој исповести са мртве страже, описан је комад одеће на гробу пред сопствену свадбу погинулог младића, управо уз евокацију чина девојачке израде платна: „Ко зна чија је сеја или љуба то платно прела и откала?... За кога га је ткала, и коме га је дала?...“ (Јакшић 1 1978: 265).

су Илија и громови у нераскидивом односу, Тана добија и *дороца*, коња чију опрему ваља проверити и закрпити. Детаљ о трошности коњске опреме, у митском кључу нам сигнализира и истрошеност јунака, односно силе самог сунца представљеног у лику коњаника (в. Јацановић 2000: 171).

Након свих наведених детаља којима се кобни исход наговестио и пре саме реализације, трагичност читаве ситуације би се у најопштијем смислу могла објаснити нарушавањем обредног поретка године. Тим пре што не наилазимо на изражену психологизацију и индивидуацију карактера, упутно је говорити о љубавним емоцијама јунака у кључу архетипских феномена, односно годишњих циклуса плодности. Уместо да ратни поход и јављање прве љубавне страсти, буду смештени у ђурђевдански део године, те да на тај начин природно буду подржани силом раста сунчеве снаге, начињена је „кобна грешка“. Такође, услед очевог задржавања ритуалног чина чишћења оружја за себе, син не добија прилику да се ратничка иницијација уопште изврши. Односно, младић Тана се не може идентификовати са божанским ратником-љубавником. Самим тиме, јунаку ће недостајати и силе јарости и моћи плодности, те се његов живот у ратним устаничким околностима „Невесињске пушке“ гаси.¹¹²

Већ помињани мотив љубавника који своје љубави постају свесни тек пред изазовима рата, најчешће пред чином растанка – јесте место које се често понавља у приповеткама о савременим ратовима на преласку романтизма у реализам. Поред Јакшићеве приповетке „На мртвој стражи“, исти мотив налазимо у приповеткама „Жртва за жртву“ Мите Живковића (1866) и „Усамљени споменик“ Чедомира А. Костића (1894).

У приповеци „Жртва за жртву“, када је реч о љубавном наративу, такође издвајамо романтичарски и реалистички ниво приповести. Романтичарски се односи на никад реализовану, а идеализовану прву љубав Маре и Јована који одлази на војну школу. За то време, немање вести од Јована и притисак родитеља, одводе Мару у брак са Стевом лекаром. Однос регулисан браком, имаће тенденцију да се гради у кључу реалистичког стилског поступка. Уз то, Марин однос са супругом Стевом функционише као нешто што се не сме довести у питање ни кад се прва љубав, официр Јован, врати у Марин живот. Стога, ту не можемо говорити о романтичарској јунакињи, оној која делује према коду страсне романтичарске љубави, већ о јунакињи која се према романси и страсти односи као према нечем што може живети једино кроз идеализацију и машту, али никако као фактор који би нарушио већ изграђен животни поредак.¹¹³ Међутим, Мара од идеје опасности коју страсна љубав носи, не одустаје лако, што је приказано кроз болест и врућицу који је сналазе одмах након што се страсти одрекла. У бунилу, она одаје тајну о љубави за официра, и муж Степа зато одлучује да оде на фронт како би изгубио живот и Мари омогућио да буде са оним кога воли. Управо тај Стевин чин освешћује Мару, те она тек тада схвата да је оно што се назива страсна романтичарска љубав, из њене перспективе (перспективе реалистичког стилског поступка), заправо љубав која одговара незрелом добу:

„Да, да, она тек сада зна, да јој је сва срећа у такој љубави, да јој без тога човека нема живота; сад је уверена, да и она њега исто онако љуби, као и он њу; зна, да сад друкчије, јаче, плаховитије љуби, него што јој се чинило, да је љубила као девојче!“ (Живковић у Војиновић 2005: 79).

¹¹² Дани у којима се слави Илиндан, истакнути су и у Јакшићевој приповеци „Рањеник“, написаној 1877. године, годину дана након приповетке „На мртвој стражи“. И ту налазимо судбину главног јунака, паралелну Таниној. Италијански добровољац Антонио, гине, не дочекавши поновни сусрет са Флорентинком Анетом.

¹¹³ „Јер, романтична љубав није она љубав која је усмерена ка другом људском бићу, романтична страст је увек усмерена ка нашим сопственим пројекцијама [...] Задатак избављивања љубави из романтичне каљуге почиње скретањем погледа ка унутрашњем [...] А онда је време да преусмеримо свој поглед поново ка споља, према људима од крви и меса и према односима које са њима градимо – морамо да спознамо принципе „људске“ љубави“ (Цонсон 1992а: 7).

Теоретичари љубави, од Ружмона и Роберта Џонсона, преко Левинаса и Лумана, понављају да је романтичарска љубавна страст (уколико се покуша живети у материјалном свету) облик индивидуационог застоја. То је знак превелике идентификације са митом и љубавницима у њему, или једноставно недовољна зрелост особе, јер није спремна на искорак из чауре сопственог ега жељног интензивног и великог осећања, а без стварног саосећања за другог. Суочавање са опасношћу рата чини да јунаци интензивније и пре свега зрелије разумеју љубав, као што се млади на Ђурђевдан, као празник који сажима љубавно-ратни мит, суочавају са иницијацијски новим циклусом у коме више нису *младићи* и *девојчад*, већ потенцијални мужеви и жене.

„За разлику од пријатељства које се усмјерава према Другога, љубав, односно еротска релација тежи к тајни, к нечему будућем, што тек треба да се роди. То значи да Ја волим Другога не зато што ми је потребно његово признање, него зато што с њиме, с оне стране сваког могућег пројекта, рађам дијете [...] Димензија плодности представља могућност помјерања од једног идентитета к другом или нечем што лежи с оне стране лица. То није само реплика себе, повратак себи, већ ново сопство, дијете. Левинас инсистира да појам плодности није тј. не може бити сводив на биолошки телос остварен кроз еротску жељу“ (Бојановић 2016: 19–20).

Тајна и мистерија плодности, како у (Ђурђевданском) миту који слави раст соларне снаге, тако и у Левинасовим анализама – има значење врхунца, односно наслућивања шта је смисао и крајње исходиште ероса. Када јунаци приповетке „Жртва за жртву“, ратом истргнути из механичког свакодневног искуства, спознају значење љубави не ни кроз узимање другог као подразумевајући део свакодневице (Стева), нити кроз умишљену страст (Мара), већ кроз смисао жртве за другог – тада се плодност објављује кроз вест да је Мара трудна. Дата приповетка представља драгоцен и јединствен пример манифестовања плодности кроз прокреацију, у опусу ратних приповетки којима се у раду бавимо.

Жртва је неопходан залог будуће плодности (жетве) у прокреацијским култовима¹¹⁴, али смо и у медијалној еросовој фази уочавали да се смрт љубавника (аналогна баладичном жртвеном обреду) посматра у кључу некакве будуће повољне ситуације за читав колектив (в. „Црни Мијаило“ Ј. Суботића, „Горде, или како Црногорка љуби“ С. М. Љубише“, „Ашиков гроб“ Ј. Веселиновића итд.).

У приповеци „Усамљени споменик“, као и у претходној приповеци, налазимо мотив одласка заљубљене девојке на ратиште у потрагу за вољеним, али јунакиња, Францускиња Клара, након налажења младића Жарка, ипак умире од задобијених повреда. Њена жртва није прихваћена, али је зато испуњен романтичарски образац који код страсне љубави захтева. Романтичарска страст, будући крајње супротна сили земаљске плодности, изабраће смрт. Уместо новог живота, „плод“ који остаје после Кларине смрти, јесте усамљени надгробни споменик који јој Жарко подиже, и прилози цркви и школи које ће сваке године настављати да чини, те на тај начин претварати успомену на Клару у својеврсни облик *задушбине*. Камен,

¹¹⁴ Идеја *жртве* у оквиру свадбених церемонијала, повезана је са умилоствљењем демона, односно кућних духова, за шта је везан низ обреда који прате одвајање младе од дотадашњег култа и присаједињење новом породичном култу (Чајкановић 1 1994: 134). Ту спада месна жртва коју сватови приносе на младином имању, ритуално клање овна накићених рогова, на дар духовима како не би наудили млади (Тројановић 1 2008: 75); хлебна жртва у виду такође посебно украшеног колача који се назива *саборник* (Тројановић 1 2008: 76); као и ритуално суздржавање младенаца од коитуса (Тројановић 1 2008: 77–78). Притом, жртва, не само у свадбеним ритуалима, већ примарно у пољопривреди, постоји ради обезбеђивања плодности и рода. И у склопу тих обичаја, налазимо радњу суздржавања од полног општења пред чин сетве (Тројановић 1 2008: 30). Да би жетва могла да се понавља из године у годину, део семена је неопходно сачувати. То семе које се неће појести, већ ће послужити за раст новог жита, јесте нека врста примарне жртве. Такође, и први сноп зрелог жита, који се назива „Велесова брада“ и служи за прављење жртвеног колача, заправо је жртва божанству плодности које је род омогућило (в. Чајкановић 1 1994: 353).

као метафора, истовремено јаловости у виталистичко-рађајућем смислу, и вечности у духовном смислу, само подражава типично „духовно“ опредељење романтичара. Тај, како се у приповеци наводи: „мраморни споменик, који блистајући се путнику изазива разне мисли о силној моћи божанствене љубави...“ (Костић у Војиновић 2005: 173), сведочиће тек о трагу изворног романтичарског мита где се страдање *обоје љубавника* не би могло избећи.

Већ унутар досад наведених ратних приповедака са темом савремених ратова, запажамо да је романтичарски стилски поступак неупоредиво сниженији у односу на приповетке са темом Косовског боја. Као што је жртва (смрт) у баладичном обредном кључу, само дар сили нове плодности, а не романтичарска смрт зарад вечности изван овог света, тако и идеја рата произашла из култа ђурђевданског Јарила ратника, велича овоземаљске вредности – одбрану плодне земље и сазревање за статус мушкарца-ратника, а не начела која слави косовски и видовдански ратнички мит о царству небеском.

Плодност, односно будући род, јесте бит ђурђевданских обреда.¹¹⁵ Празник и мит који прославља љубав и јарост (борбу, рат), испуњење и смисао налази у идеји трудноће, то јест заметања и сазревања плода. Такав мит долази из традиције крајње различите од средњовековних дворских интерпретација романтичне љубави, заснованих на идеологији ратничких култова који негирају прокреацију. У старијем, ђурђевданском култу, смрт било у обреду било у рату, означава жртву ради будуће плодности. Та обредна народна култура је почивала на, како егзистенцијалном, тако и на духовном односу човека и земље: није постојала потреба да се једна сфера велича насупротив другој, јер су обе чиниле исти динамички циклус рођења и смрти. За разлику од тога, нпр. манихејци, односно дуалисти, које Ружмон маркира као утемељиваче романтичне љубави на Западу, презираће материју, земљу и самим тиме сваки вид плодности. Притом је куртоазна љубав вештачки дворски концепт, сведен на поетику крајности: преинтензивна осећања и „једнострано духовна“ реторика већ тада (у средњем веку) загуљене мистичне и митске подлоге. Са друге стране архајски прокреативни концепт не треба посматрати као лишен духовне димензије већ као јединствену динамичку структуру сачињену од обе поменуте струје подједнако.¹¹⁶ Тако бисмо поново дошли до паралеле Соловјовог и Берђајевљевог односа према филозофији љубави. Док Соловјов инсистира на интегралности и свеобухватању, Берђајевљев концепт љубави је искључиво духован, баш као што апстиненцијски ерос не трпи чулно, и не дозвољава прокреацију.

Јакшићева приповетка „Рускиња“ (1877), представља управо пример покушаја да се романтична љубав интегрише у подручје земаљске равни, да се постави у оквир друштвено уређене заједнице, или другим речима брака. Међутим, сам текст се отима таквом решењу: романтичарска љубав одбија везу са прокреацијским светом. Болничарка добровољац, Рускиња Ксенија, и рањени хајдук Вук Змијаковић, заљубљују се једно у друго у српској болници. Након бројних изазова и препрека, из којих је Ксенију доследно спасавао не сам Вук већ његов пријатељ из хајдучке дружине, Марко Лалетић, све троје доспевају у Русију на богаташко имање Ксенијине мајке. У Русији, Вук аутосугестивно убеђује себе да је одрицање од хајдуковања зарад живота са Ксенијом, нешто у чему ће наћи испуњење:

¹¹⁵ Чак се и христјанизована представа Ђурђевдана као празника посвећеног Светом Ђорђу који убија аждају, може посматрати у кључу победе змајевитог јунака доносиоца плодности за заједницу, над алом (аждајом), бићем које задржава воду и доноси сушу (уп. Зечевић 1981: 62-67).

¹¹⁶ Никос Чаусидис, испитујући базичне митске слике у ликовним представама Јужних Словена, а које се пре свега односе на тајну плодности, истиче корелацију утилитарног и сакралног:

„У науци све више долази до изражаја приступ који на карактер и генезу примарних људских делатности, тј. производних радњи, гледа комплексно као на нераздвајни систем утилитарних и обредно-магијских или религиозних активности, иза којих стоји архаична свест у којој, аналогно, постоји нерашчлањеност реалног и митског, профаног и светог“ (Марковић 2000: 39).

„– О, дивне планине српске, никад вас више видети нећу! У вашем хладу уморна 'ајдучка душа неће више одмора наћи!.. Да, али у вама Ксеније нема, а где ње није, ту је већа пустош него што је песак непрегледне Сахаре! ...“ (Јакшић 2 1978: 39).

Миран суживот хајдука и мужа у Вуковом лику, није тема која би могла да опстане у романтичарском наративу. Стога, Вуков лик се заправо удваја. Марко Лалетић све време отелотворује Вуков активни ратнички дух и сирову хајдучку природу, те је на више места у тексту описан као сенка и приказа која се увек изненада појављује из мрака или некакве заседе. Из перспективе Ксенијине дојиле видимо да, док је Вуком, његовим стасом и лепотом задивљена, Марко Лалетић јој се чини страشان. Док је Вук питом и цивилизован, Марко је још увек неприпитомљен љубављу жене и стога диваљ, а за појам Ксенијине дојиле и некултуран:

„Али какви ли је онај старији, што их као сенка следи?... Једва му се виде тавне очи под проседим обрвама, па какву је чалму обвјао око главе!... Ала је страشان!... Волела бих само знати да л' је и то Србин? [...] – Ух, какав је! ... Ни стару госпођу није пољубио у руку!... Ала је страشان! Ја чисто не смем ни да га гледам!...“ (Јакшић 2 1978: 38).

Пошто романтичарски стилски поступак не трпи моменат брачне идиле и смиривања страсти, уместо завршетка који би подвукао породични мир или евентуалну принову чиме се овенчавају завршеци бројних приповетки фолклорног реализма, у финалу Јакшићеве приповетке затичемо нешто друго. Кроз лик Марка Лалетића, удвојене и примитивизоване мушке ратничке природе Вука Змијаковића, читамо најаву нових окршаја са непријатељима, који ће се наставити по Марковом повратку у Србију. Преко Марка, и Вук компензира не само жељу за повратком Србији, већ такође и страст ратовања и борби за слободу свог народа.

Јакшићева приповетка „Капетанов гроб“ (1878), као да почиње у тачки где се приповетка „Рускиња“ завршила. Млади брачни пар, капетан Милутин и његова „женица Мара“, уживају у идили младеначке љубави (женица више него капетан). Док су Марине потребе и жеље сасвим задовољене, у капетану и даље лежи недовољно исцрпљена страст за ратовањем, кроз коју би се доказао и самопотврдио. Идентично као романтичарска *љубавна страст*, која непрестано иште силна осећања што изазивају и дозивају саму смрт, и романтичарска *страст за ратовањем* илуструје потребу за граничним искуством и опасношћу која се напада снагом идеала и за идеал се жртвује, много лакше него да идеал принесе на жртву обичног породичног живота.

Када ратник напусти сферу дома, приватности, жениног утицаја, он се одједном налази на полигону изазова, доказивања, статусног напредовања. Захваљујући сили тог колективног надахнућа и идентификације са митским јунаком, како ратником тако љубавником, појединац буде лако преварен заносом и смрт га убрзо стиже. Тако завршава и капетан Милутин, а женица Мара остаје са сликом на почетку приповетке свежег и расцветалог, а сада увелог цвета месечарке, али и тврдњом да њена љубав за капетана никад „увенути неће“.

Осим романтичарских идеализација, Јакшић користи ратне приповетке да изнесе и живе аутентичне слике, најприближније карневалском духу, приземном и комичном. У приповеци „Ратници – цртице из живота покојног Илића“ (1877), затичемо приказ када војник по наређењу долази у сред ноћи по свог капетана Илића, ударцима у врата покушава пробудити слушкињу, све док најзад не успева: „дебела дунда¹¹⁷ помолила је своју чупаву главу на сокак“ (Јакшић 2 1978: 60). Тада настаје лексички упечатљиво обраћање буновној

¹¹⁷ Зоја Карановић и Јасмина Јокић у студији *Смеховно и еротско у српској народној култури и поезији*, израз „дунда, дундара“, помињу у вези са ликом „велике наиндивидуалне жене“. Тај израз се јавља и да значи младу у сватовским ругалицама, или у вучарској свадби, чиме се потцртава карневалска слика веселог празничног времена (в. Карановић, Јокић 2009: 47–48).

собарици, уз хумор заснован на базичној сили простог ероса између било ког мушкарца и било које жене:

„– А, бомбо моја! – рече војник тапкајући је незграпно по рамену... – *фитиљче* ти! [...] – Сад доста, стара *моја клепетушо!* [...] – Јест, јест, *моја дромбуљице!*... А сад ми покажи собу капетанову, а *за ту љубав* ћу те ја, кад се једнога празника лепо умијеш, *пољубити!*.. Разумеш, *бомбико моја!*... – И он је *незграпно уштину, мало ниже кукова...*“ (Јакшић 2 1978: 60) (курзив Ј. Ј).

Пројава ласцивости и шале, служи као компензација за ратне невоље и бриге. Таквим дискурсом се полако удаљавамо од представе рата као полигона распламсалих страсти, аналогних љубавним. Уместо тог, отвара се простор да се рат и његове последице прикажу и из натуралнијег угла. Мит о Јарилу ратнику се на таквим местима све више удаљава од каснијег хришћанског мученика Светог Ђорђа, а приближава се старијем вегетацијском пролећном божанству и духу народних прослава Ђурђевдана када су љубавно-магијске радње нарочито заступљене.

Две приповетке, обе објављене у *Стражилову* 1886. године, „Капетан“ Милана С. Ђуричића и „Ратник“ Ђорђа Германа Јовановића, приказују тему деидеализације како љубавног тако и ратног заноса. У „Капетану“ баладично-романтични образац родитељске забране, активира образац патње и подвига кроз које љубавна страст пролази. Мара и Бранко одлазе на ратиште, Мара као болничарка, а Бранко као капетан на дрински фронт. После по српску војску трагичних потеза генерала Алимпића (због чијег помињања у приповеци „Рањеник“, Ђура Јакшић завршава у затвору и убрзо потом умире), између многих тешких рањеника, и капетан Бранко завршава у болници и ту поново среће Мару. Следе описи потуцања заљубљеног пара, којих се одричу и породица (Марин отац коме Бранко није зет по његовој мери) и држава (министар војни отпушта Бранка војне дужности јер би му шкодила здрављу). У потрази за начином да преживе, Бранко и Мара одлазе у Русију, али ни тамо не налазе на човечније мере поступања, и убрзо их обоје затиче смрт, Бранко умире од беде и глади, а Мара потом одлази под воз. Иако су љубавници заједно и заједно покушавају да се изборе са недаћама, економско-социјалне околности ипак надјачавају силу љубави. На тај начин, иако је баладично-романтичарски љубавни модел доследно спроведен (смрт љубавника услед непремостивих препрека за реализацију љубави), он је постављен у друштвени контекст, а не у поредак празнично-обредних радњи или митско јуначко доба, те изостају како баладични тако и романтични исходи страдања. Нити је смрт љубавника залог некаквог будућег бољитка за колектив (баладични исход), нити постоји помен о идеалном свету загорне вечне љубави (романтични исход).

И у приповеци „Ратник“ Ђорђа Германа Јовановића, поново налазимо тему ратних ужаса лишених било какве идеализације. Овде јунакиња, такође Мара, не одлази у болничарке већ верно чека свог Милана, који се из рата враћа као богаљ без ногу. Мара убрзо умире не опоравивши се од суочавања са таквим Миланом, а Милан себи одузима живот како би избегао једини избор који му је остао, да проси. У оваквим приповеткама у којима је рат испражњен од романтичарског идеала, паралеле са косовском легендом, још увек често присутне у Јакшићевим ратним приповеткама, постају сасвим непримерене, а замењује их наглашена тема социјалне критике. Рат се све више удаљава од митске херојско-љубавне позадине, а приближава дехуманизованом лику „тоталног рата“ о коме говори Ружмон.

Спуштање писаца на земљу и суочавање са реалним, а ужасним последицама рата и наопаког уређења друштвеног система, као врста лека доносе отрежњење од идеализације страсти, било ратне било љубавне. Постаје очигледно, да у друштву које је свакако одсекло везу са традиционално обредним и сакралним, заношење ратом не доноси ништа друго осим јалове смрти, кљакавости и непоштовања. А посматрано у аналогичном кључу, будући да су страст рата и страст полности, два коренски повезана феномена, отвара се, и на тему

деидеализације рата надовезује, тема разочарања романтичним заносом. Ствара се потреба за отклоном од деструктивности романтичарске страсти: отуд је романтично у анализираним ратним приповеткама снижено мелодрамским регистром, непрекидано патриотским тирадама, и лишено истинске романтичне жеље за недостижним или чак дијаболично разорним (в. Вукићевић 2015б: 187–195).

Силаском у свет друштвених и материјалних условљености, снага и суштина романтичне страсти се троши, те се јављају настојања за превазилажењем модела који тражи опијеност смрћу. Будући да образац романтичарске љубавне страсти није подржан логиком времена окренутог ка социјалним питањима и животу обичног човека, налазе се начини да се тај образац премоделује. Прво, покушајем изградње супротног наративног усмерења: ка традиционалним вредностима, идеалима брака и породице; и друго, путем деконструкције романтичарског наративног поступка – кроз хумор и персифлажу, као и пародију романтичних страсти.

10. Љубав и хумор

Хумористичан приказ љубавних односа не налазимо у нашим романтичарским приповеткама¹¹⁸, док се код реалиста смех у контексту љубави јавља пре свега код Сремца, али у одређеном, најчешће сатиричном контексту и код Игњатовића и других приповедача. Док српски романтичарски приповедачи остају у равни патоса када је реч о теми љубави, заобилазећи чак и могућност романтичарске ироније, реалисти ће пак хумор градити на пародији романтичарских љубавних тирада, односно пародији конкретних поступака на којима је заснован романтичарски љубавни наратив (в. Вукићевић 2018: 55–93; Иванић 2007б: 121–132). Поред таквог облика комике, хумор ће бити заснован и на друштвеној и на карактерној основи.

У вези са грађењем теорије комичног на подлози драмских жанрова, Нортроп Фрај наводи најконвенционалнији модел заплета присутан још од грчке Нове комедије, преко Плаута и Теренција, као следећу формулу: „Обично се збива то да млад човјек жели младу жену, да његову жељу пријечи нечије опирање, обично очинско, и да нешто прије завршетка комада некакав заокрет у заплету омогућује јунаку оно што жели“ (Фрај 2000: 186). Бахтиновски доживљај смеха који произлази из „карневалске пародије“, такође је описан као привремена негација која у коначници резултира обновом: „карневалска пародија [је] веома далеко од чисто негативне и формалне пародије новог времена: негирајући, карневалска пародија у исто време препорађа и обнавља. Гола негација уопште сасвим је туђа народној култури“ (Бахтин 1978: 18).

Ради поређења, и у већ више пута помињаним народним романсама тематске групе *Јагода и Радоје*, љубавни однос се налази пред препреком, најчешће родитељским противљењем, што је нужно негирати, превазићи, да би се живот потврдио у обновљеном и умноженом смислу (јунаци се на крају венчају и створе своју породицу). Чак и у народним баладама комплементарне тематске групе коју смо назвали *Омер и Мерима*, љубавни мотиви се темеље на идеји (карневалског) препорађања. Ако љубавни однос у коме су јунаци балада принети на жртву колективу, посматрамо у интерпретацијском кључу који смо у раду користили – као привремено заустављање плодотворне силе ради каснијег изливања у наредном годишњем обредном кругу, видимо да у оквирима народног предања, негација, односно заустављање животворне (љубавне) силе, никада нису тотални. То би значило да је могућност смеховног, макар у обредном смислу, иманентна најстаријим народним погледима на свет.

Међутим, наша ауторска књижевност друге половине 19. века, ма колико била упућена на народну књижевност и остатак народног обичајног живота, ипак није иманентни део те, пре свега усмене и обредне културе, која почива на сили ероса и непрекидне обновљивости света. И када би се задржавали исти обрасци које видимо у комичним љубавним заплетима или у народним романсама – превазилажење препрека ради доласка до жељеног партнера – морали бисмо те обрасце посматрати у новом, модерном кључу. Модерни човек (човек који живи изван култа (микро)космичких рађања и смрти) не може разумети карневалску магију која је способна да превазиђе разлику ја-други.

„Насупрот службеном празнику, карневал је славио рекло би се привремено ослобађање од владајуће истине и постојећег поретка, привремено укидање свих хијерархијских односа, привилегија, норми и забрана. То је био истински празник

¹¹⁸ Тиме што романтичарски јунаци било на позитиван било на негативан начин превазилазе моћи обичног човека, њихова судбина не подлеже „иронијском модусу“, односно наративном регистру који према Нортропу Фрају припада онима чије су „моћи слабије од наших“. А како се Фрајева теорија базира на аристотеловским поетичким темељима („Чувено је место из *Поетике* (1448а) у којем се каже да трагедија опонаша људе боље од нас, а комедија лошије“ (Перишић 2010: 60)), онда под иронијски модус убрајамо јунаке комичних наратива.

времена, празник настајања, смењивања и обнављања. Он је био против сваког овековечења, завршетка и краја. Био је окренут будућности која се не завршава“ (Бахтин 1978: 16–17).

Карневалско у свету грађанина 19. века може да постоји, али је неопходно преформулисати значење карневала. Најпре, карневалско неће бити слављење плодности и непосредног живог ероса, али карневалско може славити материју у контексту новца и иметка. („На једној страни – грађанска економија задовољења, ситости; на другој страни – перверзна економија разбацивања, расипништва, *распомамљености*“ (Барт 2015: 111).) Будући лишени сакралне димензије, новац или друштвени положај као грађански тотеми, уколико се доводе у околности блиске карневалском, постају предмет пародије и сатире. Најсликовитији пример би била паралела карневалских свадби и грађанских венчања из различитих приземних интереса. И једно и друго венчање изазива смех, иако је природа тог смеха крајње различита.

Вук Караџић бележи да су се (карневалске) поворке у пролећној сезони (о белим покладама) одвијале тако што би се неколико младића прерушило у сватове и девера, а један у саму невесту („ђедова баба“). Затим би таква маскирана поворка изводила различите радње, скакања и љубљења „бабе“, чиме су „збијали смех“ (в. Караџић 1867: 18–19). Чајкановић дати обичај повезује са „светом свадбом“ каква је постојала у Херином култу код Грка. Оба обичаја се дешавају у пролеће у време поклада, јер је то време када се путем аналогне магије изазива пољска плодност. У оба случаја главну улогу има невеста (код нас у личности бабе, код Грка као Хера) док се младожења не помиње. Чајкановић сматра да би се баба могла поистоветити са старинским божанством пољске плодности налик Мајци Земљи или Деметри. Сватови би били „душе покојника и предака“, слично као што се у тој улози могу наћи у оквиру пратње Диониса или у нашим коледарским поворкама за време „некрштених дана“ (в. Чајкановић 2 1994: 200–201).

У примерима приповедака са темом комичних љубавних односа, о којима ћемо говорити у наставку рада, мотиви удварања, просидбе, свадбе, или самог брачног живота, такође ће изазивати смех, али за разлику од карневалског, то никад није општи смех, у коме би учествовали и јунаци и читалац. Смех који ће се у приповеткама јављати, биће резервисан само за читаоца и поједине јунаке који се могу подсмевати актеру хуморних сцена, док он сам своје (комичне) ситуације никад није свестан. Зато такав смех не ослобађа, већ носи извесну тежину, то је смех који је спутан, јер ликови који га производе су и сами ограничени, упрошћени, сведени на професионално звање, типски помодни образац понашања, или су спутани страхом, слабошћу карактера и везаностима за новац, животне лагодности и друштвени статус.

Грађанин, као најчешћи јунак комичних приповедних заплета, такође не може никад, чак ни на пијанкама и веселима, постати (као у карневалском трансу) једно са другима, али, у инверзном смислу, будући да чиновничко-грађанска структура сама по себи негује просечност, може се констатовати да грађанин ту *једнакост* већ живи. Маске звања, занимања и друштвених положаја постају саставни део човека. Зато грађанске свечаности, пијанке или венчања из интереса, немају моћ препорађања и макар привременог укидања структуре датог поретка, будући да су то само вештачка подражавања некадашњих обреда, а циљ им је само још већи степен везивања за хијерархијску лествицу.¹¹⁹

Стога, у контексту изложеног, иако је реалистима близак фолклор и народни живот, комика љубавних заплета наших реалиста не може бити заснована на „народној смеховној

¹¹⁹ „Пародирају се и сцене обедовања. Попут сусрета и поздрава, и оне се могу посматрати као мале фабуларно целовите јединице, серије сличне структуре. Игњатовићеви јунаци више једу и планирају него што осећају и размишљају. По томе су блиски пикарима. Кроз разговоре за столом такође се опонаша знаковно понашање сталеза који је нестајао, дочарава трошност света заогрнутог симболима лажног племства и младе грађанске класе у успону која је била сва у напорима имитације оних који су сталешки испред ње“ (Вукићевић 2018: 84).

традицији“. Уместо тога, комика се често гради на дистинктивном односу према романтичарским, односно високомиметским љубавима и страстима. Дакле, сам реалистички комички регистар је најпре испражњен од културних вредности везаних за обредно, а пре свега за идеју свете плодности у некаквом цикличном космичком поретку. Без димензије сакралног, култ земаљске плодности остаје сведен на материјализам у голом облику, а карактери саображени Фрајевом иронијском модусу, односно ликовима чија је моћ слабија од наше или је на неки начин заробљена у датом поретку (в. Фрај 2000: 46).

„Као структури, средишњем је начелу иронијског мита најбоље приступити као *пародији романсе* (курзив Ј. Ј.): то је примјена романтичких митских облика на већма реалистички садржај који им пристаје на неочекиване начине. У романси нитко не пита, просвједује Don Quijote, тко плаћа јунаков стан и храну“ (Фрај 2000: 253).

Под *романсом*, Фрај подразумева јунаке надмоћније од других људи, чије способности су чудесне, поступци натприродни, и још увек одговарају митском дискурсу, иако сами јунаци нису богови већ људи (уп. Фрај 2000: 45–46). Љубавни реалистички наративи који се могу подвести под „иронијски мит“ (пародију романсе), подразумевали би свођење регистра фрајевске романсе на оно што бисмо ми назвали култ земаљске плодности лишен сакралног утицаја (на питања из области „ко плаћа јунаков стан и храну“). А уместо „фрајевске романсе“, пародираће се реторика романтичарских љубавних страсти и идеала. Кажемо *реторика* јер се користе само спољашња обележја романтичарског мита, док изостају квалитети који би подразумевали издвајање, узношење јунака, рушење старог поретка да би се нови и увек недостижни светови градили на темељу воље и непостојању обавезујуће структуре, као двама најбитнијим начелима романтичарског својства (в. Берлин 2006: 137). Дакле, и романтичарско такође бива лишено сакралне димензије, али сада не култа „Мајке Земље“, већ култа који смо означили као „метафизички и небески“. Из тог култа, како смо раније објашњавали, примарно потичу идеје о издвајању прве елите, као и идеологија везана за подручје духовне метастварности, а што је све инспирисано открићем трансмутације елемената посредством људске воље и алхемијско-металуршких знања. Међутим, романтични предложак се у реалистичком (комичном) наративу ослобађа свих тих метафизичко-небеских својстава, тежње ка метафори, и уопште мистичких и симболичких садржаја мита, те се постиже то да се средствима романтичарске поетике, макар само реторичким, може располагати у циљу постизања хумористичког ефекта.

Јерина, Богородица, Косовка Девојка, и друге у народном памћењу *визиловане* жене, представљале су идеју Небеске божице која захтева жртву, и коначно, полагање самог јуначког живота у боју да би ратник доспео у небески град (градину) чија је она заштитница. Љубавни модели наше романтичарске приповедне грађе, рефлектоваће и дословни модел жртве, који у романтичном јунаку буди и распирује вољена јунакиња, а ради живота у вечности. У реализму ће тај образац жене распителке страсти која тера на подвиг, бити измењен или подвргнут пародији. Тако ће Сремчеви јунаци („Капетан Марјан“, „Нацкова женидба“) такође бити од своје изабранице стављени на тест (полагање војног испита, остављање алкохола) да би доспели до заједничког живота (не унутар небеске градине већ у оквиру породичног дома). Међутим, ти јунаци неће успевати да држе корак са тежином „подвига“, па изостаје и успешно окончан подвиг, и преображај јунака, и достизање „породичне валхале“. Већ сама могућност спајања та два различита, да тако кажемо – култа, земаљског и метафизичког, односно две поетике: реалистичке и романтичарске, или два модуса: високомиметског и иронијског, поставља добру основу за смех који, према Шопенхауеру, управо и долази из споја чулног и апстрактног (в. Перишић 2010: 101).

Ако бисмо сажели досад изложено, издвојили бисмо два основна вида грађења комике потенцијалних љубавних заплета у нашим реалистичким приповеткама. Поред поступка пародије и деконструкције романтичарског љубавног обрасца, комика ће бити заснована и на сатири. Сатирично ће се односити на разна друштвена одступања од овог пута не

романтичарско-сакралног које увек подразумева изузетност, већ од општенородног обредног и обичајног које, бивајући испражњено од унутрашње традицијске основе, постаје подложно најразличитијим модама и слободама, а највише духу хиперматеријалног који обликује социјалне односе и понашања. Тако обред венчања и тајна брака, постају предмет купопродаје и ценкања, или се, примера ради, однос поштовања према „светој институцији брака“ и уопште идеји верности, тривијализује баш преко мотива пара свештеника који један другом бацају око на супругу, то јест падију („Либаде“, Сремац). У контексту преплитања љубавног и комичног, треба поменути и читав низ Змајевих мање познатих „реалистичких приповедака“ чији наративни поступак се заснива на изненадном преокрету, што их умногоме приближава карактеру новеле или хумористичне анегдоте („Не!“, „Фрише-фире“, „Шта учини љубав“). Свет тих прича је такође лишен сакралне димензије и грађен на изобличавању комичних карактера из грађанске средине. У Змајевим сатиричним приповеткама, преко хумористичног приповедног обрта, најчешће везаног за неки облик преваре и надмудривања, долази до склапања брака („Мајсторија козе пасе“, „Такав је овај свет“), или се комика ствара самим ситуационим околностима које љубавне поступке јунака изненада разоткривају као далеко мање узвишене него што се то пре датог обрта могло претпоставити („Јуцуца“, „Код два крста“).

10.1. Пародија романтичарских љубавних препрека

По природи досад изнетог, смех настаје при сваком покушају да се узвишено постави у оквир ситничарског, и уопште да се високомиметско испражњено од суштине свог модуса прилагоди нискомиметском и иронијском нивоу. Наравно, важи и обрнуто правило, односно смех настаје увек када постоји неочекивано подвођење једног предмета под други који се од њега битно (по нивоу и квалитету) разликује (в. Перишић 2010: 102). На тај начин се граде и модели домаћих приповедака у којима се „идеологија препрека“ у оквиру романтичне љубавне страсти покушава свести на обрасце деловања јунака недостојних правих романтичарских љубавника.

Романтичарска потреба да се жељени идеални објекат никада не досегне иманентна је читавом том модусу који и настаје из отпора према свету зависном од материјалног и самим тиме досежног.

„Ако би им дом за којим теже, склад, савршенство о којем говоре били дати, они [романтичари] би то одбили. То је, у начелу, по дефиницији, нешто чему се може прићи, али што се не може схватити, зато што је то природа стварности. Овде се можемо сетити познате циничне приче о некоме ко је Дантеу Габријелу Росетију када је писао о светом гралу, рекао: „Али, господине Росети, када нађете грал, шта ћете урадити с њим?“ Ово је типично питање на које су романтичари веома добро знали како да одговоре. У њиховом случају грал се, у начелу, није могао открити“ (Берлин 2006: 116).

Са друге стране, судбину јунака који природом свог бића не додају до фигуре узвишеног романтичара, а ипак им изабраник срца непрестано измиче, морамо објаснити из другачијег угла. Фабула, споља гледано, у тим случајевима може врло наликовати каквом вертеровском низу препрека које се пред јунака и његову драгу постављају. Али, за то што ће као и код романтичара, победити препреке а не реализација љубави, одговор не можемо тражити у изузетности, већ искључиво у слабости јунаковог карактера. Такви јунаци представљају индивидуационо недовршене типове који обавезно застају пред иницијацијом венчања, налазећи за свој страх или неспремност за промену у животу, најразличитије низове изговора. Ти изговори могу подсећати на дилеме и борбе неспутаних романтичарских

природа, али сами приповедачи редовно разоткривају такве јунаке, јер се ствара комика у приповедању, чиме се открива да је дошло до сукоба различитих миметичких нивоа, односно до споја неспојивог – што резултира смехом или подсмехом.

Као тип иницијацијски трајно недовршеног јунака, може се узети Јанко, јунак приповетке „Вертер“ (1881) Лазе Лазаревића. Притом, реч је о псеудоромантичарском занесењаку, из чије неспособности за аутентичне а камоли изузетне поступке и буре осећања достојне романтичарских јунака, извире читав механизам пародије и хумора. Већ у уводној паралели која проналази сличности између два крајње различита стања – бање и рата, наратор заправо објашњава Јанкову природу. Обликован лагодним животом налик пасивизираној бањској удобности, а по природи послушан и простодушан, без икаквог љубавног искуства, постаје погодна подлога да се зарази витешким идеалима јунака из романа које би читао. Та недораслост, непознатост са стварним светом, а велика окренутост себи и „трагањима за идеалом“, Јанка чине готово гротескном појавом. Као што су сличности рата и бање намерно доведене у везу, тако се за Јанка каже да: „То беше човек са широким грудима и тесним ципелама. Тим чудноватије изгледаху његове очи од двадесет, поред бркова од тридесет година“ (Лазаревић 1958: 174). Таквом јунаку се затим догађа сценарио забрањене вертеровске ситуације, али наравно, ту се ствар не завршава убиством, нити је реч о истинској, већ о „плиткој љубави“. Па ипак, све то не искључује да се у пародијском кључу Јанко проведе кроз сва општа места романтичне забрањене страсти: постоји препрека јер је реч о туђој жени и привлачност која се из те забране управо и рађа; отужан покушај двобоја због прозивања његове „дулчинеје“ (самом Јанку право значење те речи је трагикомично непознато); празна изјава љубави; и коначно топос призивања „слатке смрти“ којом таква љубав каквом „нико никад није раније љубио“, мора врхунити. Затим Јанку, сва та пренемагања и глуме након читавог једног дана – досаде. Али, он ипак наставља са представом, а чак ће је обогатити планирањем сопствене смрти по Вертеровом рецепту, и то тако да се питање зашто се убити, не поставља нити једног трена (јер би иначе лажна унесрећеност и лажна страст могли бити разоткривени, а лажни карактер не може издржати суочавање са истином о себи).

Лек за Јанкову псеудоромантику, осмислиће муж Јанкове „Дивне даме“, у сарадњи са, симболично, својим пријатељем апотекараром. Рецепт је следећи: „Понизити вертеризам у његовим очима, а дићи што друго, па ето ти и изласка! Заинтересовати га за политику, пријатељство, отаџбину, што му драго, већ наћи ће се шта!“ (Лазаревић 1958: 204–205). И заиста, Јанку, подложном било каквом довољно упорном утицају, „апотекарски тим“ убрзо успева да Вертера од идеала претвори у „обично јуне“. Од „болесне“ вертеровске љубави и уметности, Јанка ће исти тим преусмерити ка другим вредностима: „Где је она племенита, чиста, здрава, здрава љубав (курзив Ј. Ј.)? [...] – Камо мати, жена, деца, кураж, отаџбина, част...?“ (Лазаревић 1958: 211). А од „здраве поезије“, Јанковој пажњи ће бити подметнут један краћи списак на коме се налазе: *Горски вијенац*, *Марсељеза*, *Дон Кихот*. И тако се успешно завршила операција пресађивања умишљених идеала из сфере „љубавних предмета“ у друге занесењаштву сродне области, нпр. у театарну духовност (Јанково уписивање у фармазоне), или у бављење афективним родољубљем (сликање с црногорском капом или скидање капе пред споменицима стварним борцима и родољубима, погинулим ратницима). Док је за романтичарске трагичне јунаке, лек од љубавне страсти само смрт, за Лазаревићевог пародијског јунака нема лека једино од увек нових театар-ратовања на угодном (бањском) животном путовању.

Марио Прац у студији код нас преведеној као *Агонија романтизма*, у поглављу „Лепота Медузе“, објашњава нови доживљај лепоте код романтичара, где лепо постаје блиско ужасном, тужном, болном: „грозно је престало да буде категорија лепог и постало један од елемената који су својствени лепом: од лепо ужасног дошло је до ужасно лепог“ (Прац 1974: 43). Тако ће се у романтичарским описима драге, осим бледила које указује на већу близину

оностраном него врењу земаљског света, налазити и портрети који циљано лепоту сликају кроз паралеле са декомпоновањем тела, лешом и ружним у најогољенијем значењу.

„Око њених уста трепери седефаста и плавичаста кожа, као на воћу које почиње да се распада... И волим је због све тајанствености смрти коју крије, због живог симбола универзалног уништења који она представља у мојим очима, волим је због њене погребне дражи, она личи на лепу амфору, танку и грациозну, која украшава неки гроб...“ (Louis Maigran, цитат из *Le romantisme et les Moeurs* у Прац 1974: 57).

Ако таквом поимању лепог и привлачног, додамо и одлику романтичарске страсне љубави да буде одана једном, изабраном субјекту, онда тотална неселективна заљубљивост јунака Симе из Шапчанинове приповетке „Пут у просидбу“ (1864) добија јасне одлике изневеравања и пародизације романтичног дискурса. Ради поређења са претходним цитатом, наводимо опис, из пера Симиног пријатеља и наратора, једне, од несагледивог низа оних у које се Сима заљубио, где готово да можемо тврдити како Сима поменути романтичарски доживљај „лепог“ разуме и диви му се дубље од најтананије романтичарске душе:

„А тек та удовица мазала се по образу – да Бог сахрани, косу је имала офарбану, а зуби – црњи су били од суседног мачка, јер кад развуче успијене усне, онда ти се у усти чини не друкчије, него да видиш гробницу. Доста сам му предиковао, док сам му избио из главе ту назови љубав; просуо сам за ту багателу толико речи, да би из њих какав побожан мисионар могао сачинити једно слово, којим би и саме Хотентоте опростио незнабоштва“ (Шапчанин 2 б.г.: 192).

Наравно, видимо да је заправо реч о томе да Сима „и не зна шта је то љубав, јер околности које га одушевљавају на наклоност према овој или оној женској, нису баш такве, да би се могле узети за искре, које би запалиле љубав чак до срца“ (Шапчанин 2 б.г.: 191). Заљубљиваће се у одело, позу, пролазнице, а ради просидбе коначне изабранице, Сима одлази заједно са наратором до своје старе љубави која се испоставља као однарођена помодарка, одушевљена „ноблесом и бонтоном“ оних који су увек негде ван просте Србије, рецимо у Немачкој.¹²⁰ Испразност емоција и мотивација те госпођице, указиваће на романтичарску „лепоту распадања“ (лишену узвишене романтичарске димензије), усмерену на интегритет личности и стање духа јунакиње. То су наравно финесе које заљубљивом, а романтичарским тананостима несклоном Сими, некако измичу.

У Вукићевићевој приповеци „Свој грех“ (1888), сличан пример духовно-моралне али и физичке дегенерације, дат је кроз лик Пајкана, детета и касније младића који је рођен након петоро умрле браће, услед наследне бољке потекле од оца. Он преживљава, али се урођена слабост и дегенеричност тела, преноси на слику читавог Пајкановог карактера. Натуралистички опис Пајкана као детета, представља ружно лишено било каквих светлих страна, иако он, будући да је ипак преживео, за свог оца представља највећи понос.

„Смежурана му кожа, као да су га шурили. Бледуњаво као незрела дуња, а упунавело, као да га је што испијало. Тешко и да је имало на себи меса. Очи му утекле у главу, па избија из њих неко болесно светлуцање, као слаб жижак у трави. Руке му пале до колена, нит' да речеш грбаво, нит' да није. Прозри му се кожа, види се, рекао би, кост. Тако је све, као кад би труло дрво обојио зеленилом, да га начиниш младим“ (Вукићевић 1 б.г.: 156).

¹²⁰ „Од Стеријиних милобука, његових комедија и *Романа без романа* преко Игњатовића или Сремца пародирао се однарођен тип јунака – покондирен, полубразован, од традиције, свог језика и порекла отуђен. То је био фикцијски бунт усмерен против доминантних страних културних модела“ (Вукићевић 2018: 86).

Дати опис ћемо посматрати као пародизацију бледила романтичарских јунака и гротеске призора лепог у ружном кроз блискост стању дематеријализације у смрти, из чега се ишчитавао посебан квалитет јединственог карактера и природе, и заиста се могло говорити о ужасном, а у исто време лепом. Са друге стране, ружно у лику Пајкана је дословно и недвосмислено, из слике наказног детета, квалитет болесног се преноси на стање ниског карактера одраслог човека. Из Пајкана-детета, израста лењ, врло ограничен и бескарактеран младић, који се заљубљује у истим таквим особинама обдарену девојку, такође бледу и протельасту, и тако започиње љубав двају празних срца. Удварање размаженог и размажене тече на следећи начин: сва се љубав заснива на томе да девојка измами од младића што скупљи поклон, а да јој га овај брже-боље набави не би ли заслужио једно „волим те“, лишено сваког садржаја и смисла. Попут романтичарских препрека да би двоје остварили љубав макар (и најчешће) тек у оностраној равни, Пајкану његова Миља, као Дама свом витезу, увек смишља нове изазове. Не би ли је освојио, он редовно мора пунити празнину њеног срца новим накитом, али како романтичарске (овде у пародијском смислу) љубави не могу наћи остварење, Пајкан на крају завршава у затвору, јер на (поштен) рад није никад успео да се навикне. Тако се бремене поклон-изазова испоставило као несавладиво и преголемо за овог витеза.

Пародизацију романтичарског љубавног пара, која иде до тог да се витешки карактер младића у таквом поретку потпуно срозава, до претварања у супротност свему што витешке особине подразумевају, налазимо у Сремчевој приповеци „Мица и Микица“ – или „За 'но наше што негда бијаше“ (1904). Препреке којима се подгрева одлагање коначног остварења љубави кроз брак, у овом случају долазе од самих карактера, а пре свега од Микице који не може да се раздвоји од кафане. Сав новац који Мица заради он пропије, а затим се посвађају, праве једно друго љубоморним, разговарају кроз стихове кафанских песама, да би се помирили тек кад Микица Мицу истуче и то обично недељом, баш у кафани код „Чистог срца“. Тај бизарни обичај је и за једно и за друго, знак љубави и привржености: „А она плаче. Али је задовољна, јер је уверена да њен Мика није равнодушан и да још осећа према њој, а то је најбоље доказао кад је истукао. Затим се узму испод руке и оду кући“ (Сремац 2 б.г.: 289). Та њихова игра „топло-хладно“, тако потребна за одржавање страсти, завршава се када Мицу испроси ковач, пред којим се Микица, кад угледа ковачеву снажну руку и велики чекић, као видно слабији уз тешку муку (страх) повлачи: „– Изгуби' ја моју Мицу к'о да никад није моја ни била!...“ (Сремац 2 б.г.: 296).

Тему за женидбу неодлучног, а пороку склоног мушкарца, Сремац обрађује и у приповеци „Капетан Марјан“ (1902). Марјан је војник који такође не може без кафане. По својој љубави према рату, али пре свега по својој љубави за пиће, капетан Марјан се низом паралела доводи у везу са Краљевић Марком. Попут епског јунака, Марјан пати у мирнодопско време, док је у ратовима први, јуначки задобијајући повреде и самим тиме и чинове. А кад рата нема, и за чин треба учити и полагаати испит, мотивацију му обезбеђује колективни Сремчев јунак – душебрижничка дружина, која се некако редовно највише стара око тога да нежењени не остану без жене. Правило је да уколико Марјан положи испит за мајора, моћи ће да без кауције (мираза) добије девојку Јану до које му је између свих осталих ипак било стало. Међутим, несуђени епски јунак, изгледа упада у вртлог тобожњих романтичарских препрека које му никако не дају да до своје изабранице дође. Вино и кафане преплићу се са мучним полагањима мајорског испита, те се несрећна љубав по опробаном Сремчевом рецепту завршава удајом девојке за другог и вечним самовањем нежење.

И Сремчева приповетка „Идеал“ (1904), почива на истом моделу пародизације „никад савладаних препрека“ за остварење брака, односно за материјализацију страсти у романтичарском кључу. Док у „Капетану Марјану“ можемо тражити разне комичне поредбе са ликом Краљевића Марка, у „Идеалу“ постоји прецизно упућивање на конкретан текст Лазе Костића, са којим се успоставља пародијски однос. Реч је о Костићевој песми „Минадир“.

Ликови Костићеве песме: краљ Рамсенит од Мисира, његова ћерка Валадила и неимар Минадир, јесу песничка полумитска бића узвишеног модуса деловања, те по Аристотеловом одређењу подлежу трагичном. Након што краљ одобри вољеној ћерки да њен избор буде Минадир, од силине радости Минадир умире истог часа, а Валадилина жељна душа му се одмах придружује у смрти, да би и сам краљ услед таквог губитка моментално издахнуо.

Међутим, оно што ће у Сремчевој приповеци бити посебно важан елемент за успостављање пародијског односа са „Минадиром“, поред наизглед сличног паралелизма ликова, јесте присуство романтичарске ироније већ у самом Костићевом тексту, што ће и бити основа за дубље разумевање *пародијске ироније* у „Идеалу“. Ако бисмо Шлегелов термин ироније објаснили парафразом Исаије Берлина, дефинисали бисмо је као ругање сваком поретку састављеном по правилима, или подсмевање свакој вери у материјална и друштвена достигнућа. Циљ такве Шлегелове ироније је борба против окошталости било које врсте, те се против сваке тврдње морају изнети макар три супротне, а једнако истините, јер је управо противречност једина могућност бега од физичких узрочности, државних закона или поетских правила. Како просто порицање једних, ствара друга противречна правила, правила ће бити уништена као таква тек када се буде једнако веровало у сваку намерно противречну тврдњу (в. Берлин 2006: 126–127). У „Минадиру“ се један такав вид ироније огледа у специфичној рефреничности и мелодичности песме која се упркос трагичној теми, заснива на ритму који је лак и весео. У иронијском контексту Костићеве песме, сагледаћемо и иронију Сремчеве приповетке.

Јунаци приповетке „Идеал“, Ненад и Јелена, он ђак Велике школе, а она ћерка Милије П. описаног као „ограничен и плашљив човек средњег стања“, заљубе се једно у друго (и ту љубав настављају неговати преко књига које би читали, а посебно им се свидео Костићев „Минадир“). Ни за њихову, као ни за љубав Валадиле и Минадира родитељи нису знали, те им се због све учесталијих Јелениних просаца, све више чинило да се и сами ближе расплету налик оном у „Минадиру“. Стога су се једно другом заклињали: „на вечиту верност, на љубав до гроба, па чак и преко гроба. *Све препоне ће храбро савладати* (курзив Ј. Ј.)“ (Сремац 2 б.г.: 238). И ту се завршава свака сличност са романтичарским јунацима, и почиње драма обичних људи, који услед несрећне поредбе са Костићевим јунацима, одлазе и у комични регистар.

Како се испоставља да је теже убедити Јелениног оца, „плашљивог чиновника“, него краља Рамсенита од Мисира, да се ћеркина воља испоштује, Ненад пише писмо Јеленином просцу газди Тешману, где га моли да од просидбе одустане, јер Јеленино „срце већ другом припада“. Несклон метафорама, а склон трговачким пословима, Тешману се тај проблем срца чини једноставан – само ће се „учинити један пренос тапије“, с Ненада на Тешмана. Подучени „Минадиром“, несрећни љубавници су очекивали да им срца препукну ако изневере заклетву на вечну љубав, а заправо срца ће наставити да им куцају и након веридбе и након венчања. Тешманова сирова запажања постају далеко примеренија ситуацији од сценарија који је занесени пар очекивао:

„А шта кажу у писму: 'оће да им препукне срце! 'Оће то, кој' га не познаје! Пуца срце тако лако!... Може да пукне лонац, кестен печен, цилиндар од лампе, и нос може да пукне, и те такве ствари – ама да срце пукне, то јоште нисам (а четрдесет и пет ми година) видео ни на козари одакле лиферујем за војску!“ (Сремац 2 б.г.: 241).

Ненад и Јелена заправо су обични (нискомиметски) карактери, из исте равни којој и газда Тешман припада. Сви њихови планови који би захтевали борбу са реалним поретком ком је требало наметнути њихову идеалну „романтичарску“ перспективу, просто би изазивали смех услед тога што су несвесни сопствене слабости и недораслости судбинама митских јунака. Па ипак, до самог венчања они маштају да ће се изборити за своју љубав, све док их сурова стварност не демантује:

„Јелени је остала једина нада Ненад. Он се обећао да ће је отети с великошколцима и абациским калфама (а тај је еснаф тада најјачи и најстрашнији био у Београду); отеће је на путу у цркву, чак испред самог олтара, само ако она имадне толико снаге да каже да неће.

Па ипак је друкчије било. Нит' је он сачекао кићене сватове (јер Београд није што су они стари равни Котари у песмама, а он није био Јанковић Стојан), нити је она смела рећи пред олтаром што је обећала, и тако се Тешман венчао лепом, а несрећном Јеленом“ (Сремац 2 б.г.: 242).

Време коме они припадају није више време славних јунака када су се чуда дешавала а револуције и борбе доносиле стварне промене у поретку сила. Друштвени поредак у коме се Сремчеви јунаци налазе је неизменљива структура коју одржава систем који надилази свет судбина обичног народа. Смех који се јавља при покушајима таквих обичних јунака да преваре и превазиђу датост утврђеног стања моћи, јесте и онај смех којим се магазија Тешман, као богати трговац сигуран у поретку датог света, смеје молбама и објашњењима заљубљених љака („– Море батали! Видиш га да је луд, кад преписује песмарице!“ (Сремац 2 б.г.: 241)). Идеалисти без реалне моћи, јесу само донкихотске фигуре које су ту ради олакшавајућег, али никад стварно ослобађајућег смеха (смех никад није изазвао ниједну револуцију (в. Перишић 2010: 148)). Или као што запажа Батај у контексту еротизма као својства које се рађа из организованог преступа:

„У људском свету сексуална активност се одваја од животињске једноставности. Она је у својој бити преступ. Али то није повратак првобитној слободи после кршења забране. Преступ је одлика човечанства, организованог у складу са начелом мукотрпног рада. И сам преступ је организован“ (Батај 1980: 120).

Утврђени поредак ће увек поново тријумфовати након преступа, након карневала, односно након привременог допуштања смеха као филтера, којим се поредак потврђује. Притом изостаје свест да је и сам чин тог кратког живота у једнакости и слободи, био ту само ради лакше успоставе истих ранијих правила и забрана, „јер у народу не постоји, ако би се тако могло рећи, постколонијални субјекат који би деконструисао хијерархију моћи, већ само онај противречни протосубјекат којем је потребан миг одозго за нарушавање правила“ (Перишић 2010: 148). Зато романтичарска иронија има циљ да се уздигне преко правила и забрана, све до наредбодавца кога ће релативизацијом сваке наметнуте границе преварити и тако се вечно задржати на рубу преступа. За таквом неодређеношћу модуса, блиском романтичарској иронији, услед паралеле са Костићевим „Минадиром“, трагамо и у Сремчевом „Идеалу“, пре свега кроз саму наративну свест која је и задужена за стварање хумористичког ефекта.

Доба и друштвени поредак коме Јелена и Ненад припадају, опираће се сваком наметању вредности које су својствене другачијем (романтичарском) устројству, а они који се усуде да пркосе устаљеним вредностима сопственог, нискомиметског, света, завршиће не уздизањем у високомиметски романтичарски, већ спуштањем у иронијски модус. Из приповедне и читалачке перспективе, двоје Сремчевих јунака постају извор смеха како услед комичног разобличавања сопствених слабости наспрам љубавника из митских времена, тако и због фрустрације будући да се налазе заробљени у поретку у коме је њихова самореализација осујећена силом која превазилази њихове моћи.

Тако ће Сремчеви љубавници, за које се наводи да су се волели „скоро“ као Ромео и Јулија, морати да преживе губитак једно другог, просто јер им срце ипак није било саткано само од осећања, уздаха и поезије, па да се од силине емоције распукне и стане. Комични јунаци не умиру, а посебно не бурно и нагло као јунаци трагедије, па тиме што обоје настављају са животом, само потврђују сопствену лажну и комичну романтику. Гротескни

обрт у наставку приповетке, дешава се шеснаест година након Јелениног венчања, када Тешман умире, те Ненад поново среће Јелену. Међутим, науснице које је Јелена у младости имала и које су биле симбол њене привлачности и ватрености, да ли заиста, да ли само у Ненадовим очима, постале су бркови – „прави, велики, мушкога рода“. Ненад одмах по сусрету са бркатом Јеленом седа у воз и одлази из Београда што даље од заувек уништеног идеала. Шта је то што би бркови на Јелени представљали, можда најтачније показује сан који Ненад сања у возу у току акције муњевитог бекства од те некад дивне, а сад страшне жене:

„Пуно бркатих жена, нешто се деру, вичу, машу рукама... Ту је и Јелена, она као претседник... Виче, звони, ускраћује реч; пита: »Потпомажете ли ме?«... »Ако смо слаба створења, нећемо да смо робље ничије!« деру се једне. »Живела еманципација женскиња!« вичу друге“ (Сремац 2 б.г.: 273–274).

Након смрти мужа, Јелена више није ни социјално иста. Она је наследница великог богатства, а не сиромашно девојче које се ради заједничког времена са Ненадом, одушевљавало књигама које би заједно читали. Та разлика је прави разлог унутрашњег терета за Ненада, јер у друштвеном смислу Јелена је сада укореењена у онај „магазацијски“ свет који је исмејао њихову „вечну љубав“. Зато на њеном лицу стоје мушки, предузетнички, еманципаторски, бркови и вичу, деру се, тргују и захтевају социјалне реформе и ко зна шта све још чине, а што ће неповратно уништити нежни обрис Ненадовога идеала. И заиста, пола године касније, Јелена се удаје за младу и богату прилику, а Ненад остаје да се пита како је могуће да се једна љубав заврши на тако „досад нечувен, неописан и неопеван начин!...“ (Сремац 2 б.г.: 278).

Као што „Минадир“ почива на намерном (иронијском) несагласју теме и ритма, „Идеал“ ће, наслањајући се на Костићев текст, сопствени иронијски контекст потврдити кроз грубо несагласје идеала из младићког доба и жене која припада новој модерној стварности. Исто тако, кроз малу морфолошку, а велику семантичку разлику између *брка* и *брака*, баш пред јунаковом решеношћу да се одважи на брак, гогољевским обртом *брачна срећа* са вољеном идеалном драгом, претвара се у *брк-несрећу*. Па ипак, иронијом тог несрећног случаја, испоставиће се да рефрен Костићевог „Минадира“, којим се непрекидно потврђивала јединственост и сила читаве поетске радње у вези са љубављу Минадира и Валадиле, сасвим одговара исто тако јединственој, али не љубави, већ „комичној (брк-)несрећи“ која је задесила Сремчевог јунака. И зато и сам Ненад на крају приповетке, закључује да је „то његово сасвим тако као што песник вели“: „Нема таке приповести / Од Индуса па до Нила!“ (Сремац 2 б.г.: 279).

10.2. Просидба као купопродајни обред

У студији *Еротизам*, Жорж Батај се у одређењу улоге брака у архајској заједници, надовезује на закључке Клода Леви-Строса, да би брак дефинисао као *даровање*. Ако се мушкарац (отац, брат) одрекне жене (ћерке, сестре) из своје примарне заједнице, како би је даровао удаљенијој групи, он тиме ствара могућност да исто тако за своју заједницу или за себе добије жену која је припадала другој групи. На тај начин се остварује „чин дарожљивости [који] доприноси кретању опште дарожљивости“ (Батај 1980: 234), односно шири се моћ групе преко родбинских веза, уместо да група остане изолована и у стању стагнације. Батај ће чак и суштину људскости видети у забрани родоскврнућа и последици тога – даровању жена (браку):

„Чак и ако даровање, исто као сексуални чин, растерећује, то више није ни налик на ослобађање анималности: и у том превазилажењу издваја се суштина људског. Одрицање блиског рођака – *уздржаност* оног који себи забрањује управо оно што му припада – одређује *људски* став, потпуно супротан животињској лакомости. Ово одрицање, *на реципрочан начин*, истиче, као што сам већ рекао, привлачност свог предмета. Али оно доприноси стварању људског света, где поштовање, труд и уздржаност односе превагу над слепом силом“ (Батај 1980: 246).

Када са изнетим теоријама о браку као дарежљивости још код архајског човека, упоредимо ситуацију која мучи немали број нежења пред одабиром одговарајуће супруге у приповеткама наших реалистичких приповедача, наћи ћемо се пред забрињавајућом ситуацијом. Незгодно је то што се „суштина људског“ претходно дефинисала спремношћу да се једна група одрекне жене, која је сама по себи већ највећа вредност, јер ће закон реципроцитета и њима обезбедити исту такву вредност на дар од неке друге групе. Ако је архајски човек жену одредио као највећи могући дар, а модерни човек, јунак приповедача које будемо помињали, ипак види већу вредност у миразу који уз дату девојку иде, онда се и сама Батајева дефиниција људског у модерном свету налази пред нужношћу редефиниције.

За разлику од приповедача са фолклорном основом, где се обред просидбе и венчања посматрао из традиционалног духовног кључа, те није подлегао спуштању у иронијски модус, код приповедача који су ближи градској, односно паланачкој средини (Игњатовић, Сремац, па и Матавуљ), долази до изокретања те ситуације: „На селу жена представља економску вредност за коју се плаћа. У граду, жена је симбол друштвеног статуса чија је материјална противвредност мираз који уноси у брак“ (Вулетић 2006: 123).

Јунаци варошани не припадају матрици обредног света, већ свету чиновника, трговаца и уопште свету који не зависи од земљорадничко-календарских обичаја. Свадба стога за њих неће значити обред преласка кључан за њихов даљи живот и опстанак, већ најчешће само статусну или новчану промену и добит. Дезинтеграцијом обредног наслеђа, и идеолошки поглед на свет модерног градског човека постаје несигуран и тесно зависан од материјалног статуса.

У примарном обредном контексту, жена представља основни смисао свадбе, јер је жена нова снага (снаха, снаја, снаша), она која обезбеђује економску одрживост породице, како поделом послова на мушке и женске (в. Батај 1980: 236), тако и залогом умножавања рода: „Најстарији облик легитимације вршио се *обичајним* признавањем чина размене, тј. узимањем и давањем чланова сродничке групе, најчешће жена ради удаје. Тај чин се обележавао јавним ритуалом који се задржао до данас и зове се *свадба*“ (Милић 2007: 119).

И у контексту ближег куртоазно-романтичарском култу, поново ће жена бити центар инспирације, надахнућа, љубави и борбе за њеног витеза, и поред тога што ће свадба као ритуални чин редовно бити изостављена (о небеској свадби у свету вечности већ је могло бити речи).

Међутим, у контексту оног што бисмо назвали култ новца и статуса, који је ослобођен стварне традицијске основе, а и неоптерећен веловима било какве сувишне идеализације, жена ту више није центар, њене раније улоге бивају маргинализоване, а њена вредност се супституише кроз мираз или наследство. Већ смо раније помињали да се у *романси* нико не пита ко плаћа стан и храну (Фрај 2000: 253), али се зато реалистички сатирични наратив често заснива управо на пренаглашавању финансијских аспеката брака.

У вези са Игњатовићевим романом *Милан Наранџић*, Драгана Вукићевић сажето описује друштвену промену парадигме, где романтичарски модус мита и идеала бива замењен модусом користи и друштвеног успеха:

„Оваквом детронизацијом романтичарског субјекта проглашава се коначна победа новог света, вашара таштине, позорнице на којој сви треба да носе маске (они који следе своју аутентичну природу – пропадају). У таквом свету јунаци брзо прелазе преко својих осећања и живот се наставља неумољивом логиком интереса“ (Вукићевић 2020б: 143).

Та „нова сценографија“ је последица периода и стила који се назива бидермајер, а који се аналогно аустријским и немачким приликама након Наполеоновог пораза и Бечког конгреса (1815) и током Метерниховог конзервативног промонархистичког доба, код нас јавља после неуспеха Мађарске револуције 1848. године. Грађанин тога доба се налази између тежњи хероја (војника, племића) из претходног века, које су се пред очима тог грађанина показале као неоствариве, и сопствених (трговачких и занатлијских) склоности ка ситним животним тривијалностима, личној сигурности, али и извештаченој отмености (в. Живковић 1970: 303–304). „У водвиљском, менуетском смењивању јунака у којем је церемонијал мајстор – новац, прагматични галантоми (спој маске пикара (морални профил) са маском галантома (изглед)), добро се сналазе“ (Вукићевић 2020б: 139). Читав тај нови слој становништва, односно његове идеолошке назоре, на лествици модерности коју сагледавамо у зависности од степена отуђености од аутентичне традиционалне (култне) основе, можемо посматрати као епоху која је корак ближе модерном (испразном, усамљеном, из осовине помереном) осећању света. Међутим, кроз иронично-хумористичан став приповедача, аутоиронију ликова или демаскирање однарођених јунака (в. Вукићевић 2020б: 102), писци тог периода (пре свега Игњатовић и Стерија) ипак исмевају оно што ту скоројевићку грађанску класу одваја од вековних традицијских вредности. Подвргавајући бидермајерски свет хумору, писци заправо имплицитно потцртавају чињеницу да је тај свет испражњен од живе и активне везе са народним бићем, а самим тиме и лишен наслеђеног сплета веровања и знања. Поред тога бидермајерски јунаци (галантоми, преваранти, трговци, државни службеници...) осим идеје новчане стабилности и површних друштвених веза, немају било какву сопствену алтернативну подлогу из које би израсло њихово културно биће, те писци заправо упућују на „неодрживост (пролазност) света који је у знаку имитације вредности“ (Вукићевић 2020б: 102).

Унутар друштвене климе у којој је средишњи култ новац, а која у бидермајерској епохи добија посебно пренаглашене размере, тема која се издваја као битна за нас, јесте тема склапања брака. Брак би у таквим околностима морао бити лишен било каквих обредних основа, те се уместо тога посматра као „добра партија“, односно добар финансијски потез. Али и мимо временских оквира након 1848., и простора под Мађарском управом, омиљену тему за сликање скоројевићства грађанске класе – тему брака из финансијских, а не љубавних и сличних интереса, налазимо још код Павла Соларића (1779–1821) у његовој песми „Женидба по моди“ (1828). „Мода“ о којој је ту реч, а која је опет нераскидиво повезана са варошким и европским градским срединама у којима је сам Соларић провео највећи део живота, јесте мода да се брак посматра кроз новчани интерес. У тој песми са почетка века се тај став још увек везује само за родитеље и старију родбину, док се млади саветују да се таквим наметнутим идејама супротставе.

Касније, средином века, у Игњатовићевим текстовима, то јест у делима нашег најпознатијег бидермајерског приповедача, налазимо већ потпуно осамостаљене и уигране потезе самих женика, који су ипак усвојили ставове благољубивих родитеља и читаве родбине из поменуте песме, а не глас лирског саветодавца који је љубав стављао испред блага. Драгана Вукићевић даје сликовит приказ како љубавне трансакције изгледају у Игњатовићевом роману *Милан Наранџић*, мада се тај поступак може применити и на друга дела, како самог Игњатовића, тако и дела писаца који су се бавили истом темом. Заједничко је увек то да се схватање брака као купопродаје, обавезно везује за паланачку, односно градску средину, у којој трговачко-занатлијски слој постаје доминантан носилац културних вредности.

„Као и у било којем трговачком послу – и у овом постоји подметнута, лоша роба, срећан тренутак трговине, просечна цена... Пожељним се сматрају девојке између петнаесте и двадесете године са минималним приходом од 3000 форинти, док се за оне до 30 година тражи приход од 5000 форинти, оне које имају до 40 година, приход од 10000 форинти, преко 40 – 20000 форинти. Порозност маске галантома – љубавника открива „љубавни говор” који је неретко испресецан пословним и правничким терминима везаним за наслеђе и брачне уговоре који се „усецају” у сентименталне фразе јунака“ (Вукићевић 2020б: 130).

Као јунаци са битним улогама, у контексту рекламирања „брачне робе“, показују се проводације. У Сремчевој приповеци „Малер“ (1905), налазимо необичну ситуацију („попис људства и стоке“), која бива искоришћена ради удадбених планова. Пописивача на званичном задатку, једна домаћица препознаје као добру прилику (нежења, просветни чиновник) за своју гошћу „фрајлу Емилију“, која се из ко зна којих разлога из Панчева доселила код њих у Србију. Домаћица хвали и изглед и понашање и вештине Емилијине (посебно знање немачког језика и умеће прављења торти), али највише њено имовинско стање из будућности, односно сва богатства која ће она једног дана наследити. Међутим пописивач, као типични Сремчев јунак-нежења, ипак налази начин да избегне заказани сусрет (заправо просидбу) са толико хваљеном фрајлом, остављајући ове врле *нобл* јунакиње у чуду.

Друга Сремчева приповетка „Пера Дружески“ (1904), показује како у том свету интрига и прикривених интереса и радњи, изгледа савремени брак. Бисенија је била лепа али престарела девојка са многобројном и утицајном породицом која потеже везе на све стране, те на крају „упецају“ Перу који им се учинио добар, а слабе воље, што је процењено као пожељан сплет особина. У браку ће муж Пера бити приказан као лик луде која је потпуно несвесна шта је прави узрок што баш он увек засмејава читаво друштво, па зато и добија надимак Дружески. Узрок смеха нису његове доскочице већ то што његова жена Бисенија радо флертује и иза Периних леђа, а опет на његове очи, мами да буде заведена и сама заводи готово читаву дружину Пера Дружеског. Сремац ту, кроз грубу сатиру брака, приказује крајњу деградацију јалових и испразних супружничких односа сазданих од мужеве жеље за друштвеним угледом и женине жеље за проводом са што више мушкараца.

За разлику од претходних Сремчевих приповедака, далеко успешнији брачни договор, постиже јунак Матавуљеве приповетке чији наслов „Сврзимантија“ (1890) већ конотира могућност свргавања свештеничког позива зарад неких бољих и срећнијих прилика. Иако се може чинити да приповетка описује изненадну романтичну љубав двоје младих, заправо је реч о вешто осмишљеној женидби са богатом девојком, што главном јунаку обезбеђује сигурност и сваки даљи друштвени напредак.

Ипак, парадигму трговачке просидбе и брака као купопродајног обреда, уз обавезно присутног проводацију (ујак Гавра нежења) и све остале манире, рачунице и етикеције које један бидермајерски младожења треба да поседује (кола са арњевима, нове хаљине, нов шешир, нов капут и друге ситнице неопходне за женидбени поход) налазимо у приповеци „Једна женидба“ (1862) Јакова Игњатовића:

„главни јунак *Једне женидбе* пажљиво планира сваку етапу своје (конквистадорски похлепне) потраге за „идеалном“ животном сапутницом. Потпуно у складу са његовим шпекулантским виђењем целокупног подухвата, склапање брака је озбиљна новчана трансакција, током које ништа не сме бити препуштено случају. Због тога Љуба Чекмеџић креће у потрагу за супругом ослањајући се на унапред припремљени списак удавача, категоризованих не по лепоти него по материјалном стању њихових фамилија“ (Ераковић 2014: 55).

Већ помињана приповетка Милорада Шапчанина из 1864. године, „Пут у просидбу“, заправо је прерада неколико епизода из Игњатовићеве „Једне женидбе“. Поред упечатљиве слике црних зуба, премазаног лица и офарбане косе једне од изабраница заљубљивог Шапчаниновог Симе, што одговара опису Варваре, једне од Љубиних удавача, и за основну радњу Шапчанинове приповетке је узета прерађена епизода из Игњатовићеве приповетке. Реч је о епизоди у којој главни јунаци са потенцијалном удавачом воде разговоре о немачким романима. Обе двојнице, и Игњатовићева и Шапчанинова, представљају однарођену грађанску класу, полуобразовану али већ врло радо спремну да се одрекне и згрози над српским културним наслеђем у поређењу са немачким, на које се гледа као на симбол просвећености и модерности. Највећа разлика Симе и Љубе, јесте у томе што је уз Симу приложен каталог оних у које се заљубљивао мимо било каквог критеријума, док је Љубина приповест каталог оних девојака чији *мираз* је одговарао критеријумима Љубине „љубавне“ рачунице.

Чак сам свадбени обред, до кога Љуба на крају приповетке ипак с тешком муком коначно доспева, приказан је у контексту купопродајног чина. Младин отац све до самог венчања заборавља да Љуби препише чувених 1000 форинти, те се тај свечани тренутак потписивања квите о примању новца представља као најсветији и најнужнији моменат да би до венчања дошло. Након тога, црквени обред или било какав други свадбени обичај, бивају пригодно изостављени из приповедне радње.

Занимљиво је уочити како Љубин трговачки ум сажима релевантне, такорећи тржишне податке о потенцијалној супрузи, односно супругама. Уз сваки опис је приложена добит од женидбене трансакције:

„Татијана Скорићева у П. била је фина проста девојка, и *од својих другарица само се у томе разликовала што је била најбогатија* (курзив Ј. Ј.). Има сесију земље и виноград. Оца нема.

Милева Милеуснићева, кћи Ђоке Милеуснића, опанчара у Б., баш је лепа девојка, и васпитана је, као да је из академије изишла. Има три хиљаде форинти сребра.

Коју ће сад Чекмеџић од ове две? Татијана је богатија, а Милева је васпитанија. Љуба ће најпре да проба богатију, па ако не испадне за руком, тек онда васпитанију“ (Игњатовић 1988б: 49–50).

Када упоредимо Љубин одабир супруге, не ни са романтичарским јунацима, већ са нашим фолклорним реалистима, где се вољени младић и вољена девојка редовно приказују као они који су мимо свих осталих и једно другом незамењиви, видимо да код Игњатовића доминира „фестивал просечности“, те се за Љубу једино већи или мањи финансијски интерес испоставља као објективно мерило вредности. Игњатовић, на прагу наше реалистичке књижевности, заправо доноси деконструкцију романтичарских љубавних наратива. Љубавни патос и заклетве на вечну љубав, сада мења практичан поглед на та питања. После прве неуспеле просидбе, бидермајерски галантоми и даме брзо поново стају на ноге:

„Љуба оде кући. Фрајла Савка остане дешператна, али наскоро се за једног нотароша уда.

Љуба је код куће још три дана за Савком жалио, четврти дан му је љубав излапила, а пети дан мислио је на нову просидбу“ (Игњатовић 1988б: 39–40).

У Љубиној упорности да се суочава са читавим низом пропалих просидби, после којих он изнова устаје и креће у нове брачне походе, читава се изванредан паралелизам по енергичности и спремности на активно делање – са јунацима народних романа. Инверзно је то што јунаци романа савладавају препреке ради остварења љубави са једном изабраном

особом, док Љуба пролази кроз низ преговора са десетинама изабраница, да би освојио макар минималан мираз од 1000 форинти.

Радослав Ераковић у чланку „Горки тријумф паланачких аргонаута“, доводи у везу по супротности ту Љубину окренутост ка животу и деловању, са Лазаревићевим јунацима који се пред љубавним изазовима повлаче од света у своју унутрашњу клет: „Љуба Чекмеџијић се врло брзо опоравља, доказујући тиме да поседује животну виталност која није својствена колебљивим едиповцима из приповедака Лазе Лазаревића (Ветар, Швабица)“ (Ераковић 2014: 55). На основу те паралеле можемо успоставити модерни ауторски (бидермајерски и реалистички) пандан већ обрађеном схватању љубавне силе у народним романсама и народним баладама.

Под бидермајерским схватањем љубави, разумевало би се игњатовићевско галантомско, извештачено и површноности окренуто завођење или „чекмеџијско“ материјалности посвећено разумевање брака. Такав став према мушко-женским замршајима, активирао би еволутивни аспект народних романси, који у новом, модерном смислу остаје сведен на анегдотско и лишен култног оквира, али се задржава виталност и незаустављивост световног деловања, сада у контексту успона унутар друштвеног система који се одвојио од традиционалне матрице. Уместо слављења прокреације или младалачке опијености силом пробуђеног ероса, новац и друштвени углед постају упоришне тачке које јунаке покрећу на деловање и борбу са препрекама. Овде дакле љубавне страсти нема, већ се страст из мушко-женских односа помера у подручје просидбених шпекулација и проводацијских вештина, што и одговара свету у ком култ новца заузима централно место. Фокус је на умножавању имовине и богатства, док се идеје умножавања породице или детета као богатства, потпуно маргинализују. Чак, деца у случају удовица, или браћа и сестре у случају удавача којима треба обезбедити мираз и наследство, представљају пре свега потенцијалне претње за младожењу, које могу угрозити и окрњити богатство на које он женидбом претендује.

Под реалистичким, а посебно лазаревићевским схватањем љубави („Швабица“, „Ветар“), разумева се искрена приврженост и страст јунака према одређеној девојци. Али, да би до остварења односа са њом дошло, неопходно би било премостити низ препрека. У парадигматичном случају Лазаревићевих јунака, препреке, баш као и у народним баладама, долазе од воље и назора примарне породице, односно пре свега мајке. Будући да је сада такође реч о околностима у свету који је отргнут од везе са обредним и космолошким поретком, јунаци нису свесни сопствене жртвене функције, али и поред тога, будући неспособни било да се супротставе родитељској вољи, било да вољени субјекат замене другим, они неминовно страдају.

Са једне стране игњатовићевски ловац на „добру партију“ и поред задобијања плена, ипак „горко тријумфује“, јер чак и да оствари материјалну добит, он не спознаје величанство ероса коме су јунаци романси из истицане тематске групе *Јагода и Радоје* исконски одани. Са друге стране лазаревићевски сентиментални јунак након неуспелог љубавног искуства вене, луди, разбољева се, али не умире. За разлику од смрти баладичних јунака из тематског круга *Омер и Мерима*, жртва коју лазаревићевски јунак приноси је јалова, јер није спроведена нити на начин нити у оквиру традицијског контекста. Несврстани јунаци, бидермајерски галантоми и реалистички сентименталисти, управо тиме што су отуђени од народних корена, а још увек неснађени у новим друштвеним оквирима, они доносе и предукус наредне епохе, и истовремено сведоче духу времена које са другом половином деветнаестог века заувек нестаје.

11. Отимање хармонији колектива

Говор о љубави, еросу и страсти, до сада смо постављали у различите оквире колективног: митски, етнолошки, друштвени, док је еротско као непоновљиви и лични чин, изостајало. Могућности говора о индивидуалном еротском у прози друге половине 19. века код нас, темељиће се пре свега на делима у којима се активира потенцијал *модерног*. Модерно дефинишемо кроз покушаје одвајања од образаца типског, очекиваног, пожељног понашања, а са циљем испитивања сопствених тежњи и прохтева, што је у највећем броју случајева праћено усамљеношћу и отуђењем.

„У урбаној прози већ почетком 20. века патријархални мит о мушкарцу домаћину и верној љуби биће нарушен солепсизмом модерног човека; тиме ће се еротско из простора надзираног (јавног) преусмерити према простору интимног, личног“ (Вукићевић 2017а: 101).

Са Бартовом књигом *Фрагменти љубавног говора* (Roland Gérard Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, 1977), у љубавни мит се уводи једна дубоко модерна нота, а то је храброст да се иступи као слаб (в. Барт 2015: 32). Уместо витеза који се не одричу борбе са светом (што је исто што и борба за доказивање пред субјектом витезове жудње), или уместо слике мушкарца који активно осваја, а затим непоколебљиво брани освојено (вољено), појављује се етерични, клонули мушкарац. „Снага“ те модерне индивидуе је што се од рана које му наноси свет, брани порицањем тог света, укидањем (колективног) морала, а самим тиме и очекивања да се буде јак и спреман на борбе. Поред те црте обеснажености карактеристичне за модерног субјекта, у Бартовој књизи налазимо и на могуће објашњење тог онтолошког губитка „јарости“. Женско начело је кроз читаву књигу *материзовано*, жена није жена као објекат жудње, већ је жена у сваком човеку присутни архетип Мајке. Квалитет женског у љубавном односу је лишен пола, те ће неке „женске“ особености, као што је бити она која *чека одсутног*, постати тек феминизирајући фактор уколико се јаве код мушкарца. Дакле, женско је посматрано као апстрактно, теоријско, начелно, свима заједничко јер потиче од односа са мајчинским у нама. Зато женско може лутати и усељавати се у мушкарца, чинити га мекшим, слабијим, али и способним да буде заљубљен тек када усвоји *женскост*. „Дакле, ако заљубљеном пође за руком да „воли“, то је управо зато што је себе феминизирао“ (Барт 2015: 158); „Мушкарац није женствен зато што је „изопачен“, већ зато што је заљубљен“ (Барт 2015: 35). Или се пак чекањем као чином архетипске женскости, одређује биће заљубљеног на начин онтолошке филозофије: заљубљени је „онај који чека“ (Барт 2015: 64).

„Барт ослобађање сексуалности не види у либертинском плану већ у ослобађању од смисла, од смисла престапа који му западна цивилизација придаје. (У епштејновској формулацији то би било ослобађање од жанра хришћанске пасторале која је преобликовала/подредила све друге смислове/жанрове љубавног дискурса)“ (Вукићевић 2017б: 186).

Али иако ослобођен обзира према установљеним друштвеним нормама када је у питању лични сексуални израз, из Бартових фрагмената ипак израња конкретан *тип* осетљивог човека. Његови ловачки нагони су усмерени тако да он трага за љубавном насладом и опијеношћу, једнако као и за патњом и разочараношћу – управо зато што се и о једном и о другом, након што обузму читаву субјектову душу, може бескрајно контемплирати. За модерног човека је увредљиво признати да су облици његовог понашања у љубави – шаблон који се може систематизовати. Отуд и Барт инсистира на „ослобађању од наметнутог смисла“, као и на непредвидивости комбиновања фигура, или на личном углу из кога је књига писана (прво лице). А правде ради, осим феминизације мушког јунака, преко експанзије архетипске жене с

којом бива изнутра сједињен (како би било избегнуто сједињење извана), универзални љубавни мит остаје сачуван.¹²¹

Ипак, сама намера о „одбацивању смисла“ који одређена традиција намеће (у чему се види и највећа снага и интелектуално херојство модерног бартовског јунака), чак иако не донесе никакве посебно револуционарне резултате, дубоко ће обележити еротолошки дискурс књижевности која се налази на прелазу из традиционалне културе у индивидуалистичку.

Зато ће, пре него што отворимо тему могућности да се буде самосвестан у тренутку обузетости митским стањем какво је заљубљеност, односно да се из митског обрасца искорачи (в. поглавље „Ка усамљеном појединцу: самосвест љубавног процеса“), бити корисно испитати различита стања у којима страст успева да сруши задати поредак или га заобиђе (в. наредно поглавље „Гранична и маргинална искуства страсти“) на путу ка (само)освешћењу и индивидуализацији љубавног процеса. Ту не мора бити речи о слабом, отуђеном и преосетљивом јунаку, односно о неким за 19. век модерним тенденцијама, већ пре свега о постепеним искорацима из модела који би се сматрао типским. Дакле, биће довољно да укажемо на јунаке необичних страсти, или заљубљене јунаке који се налазе у околностима несравњивим са колективном нормом.

11.1. Гранична и маргинална искуства страсти

Страст и смрт на граници стварности и театра. На примерима двеју приповетки где се љубавни или страсни заноси доводе у везу са темом позоришта, сценски наступ, односно сублимација или пројекција сопственог ероса кроз преношење емоције на гледаоце, функционисаће као подијум за борбу изузетних страсти у јунакињама. У обе приповетке је реч о Београду на прелазу из 19. у 20. век, и иако законитости морала и етнолошких норми сеоске средине све више слабе, то је ипак време у коме је ерос и даље под будним оком колективних забрана и норми.

Прва приповетка, „Циганче“ (1898) Јанка Веселиновића, приказује живот девојке Паве коју због црномрњастог изгледа отац прозива Циганче. Пава има имућну најбољу другарицу Милену са којом је од детињства расла. Символични улазак у свет девојака, биће означен одласком Милене на бал где упознаје младића Гајића, док Пава одлази први пут у позориште и постаје опчињена театром. Гајић се једнако удвара обема девојкама, с тим што Паву посматра као „лепо парче“, а Милену као „добра партију“. Са друге стране Пава је искрено и по први пут заљубљена, а не могавши никоме да призна своја набујала осећања, она детиње замишља да је умрла и тако се свима осветила што је не разумеју. Читаву сцену сопствене сахране у мислима поставља у позоришни оквир, односно читав град и блиске људе претвара у позорницу сопствене смрти. А Гајић, након што занесе обе девојке, Паву на превару одводи

¹²¹ Сажето, универзални ток заљубљености бартовског јунака лишеног временских и просторних, социјалних, али и родних оквира, пратио би „уређен ток“ кроз „три стадијума (или три чина)“, од освајања, преко низа сусрета у којима постоји одушевљеност савршеношћу вољеног, да би неминовно уследила патња (Барт 2015: 240). Иако Барт инсистира да је наведени *ток фигура* суштински непредвидив и да га за дату прилику обликује „Имагинарно“ самог аутора, ипак јасно можемо да сагледамо ток митске приче о љубави као страсти о којој је писао Дени де Ружмон. То ће се посебно потврдити истицањем двају варијанти односа у које се љубавна страст може преточити, о чему пишу и Барт и Ружмон. У оба случаја полази се од претпоставке да је сваки од та два сценарија могућ ако наравно искључимо најтипичнију митску опцију романтичне страсти, а то је смрт љубавника. Дакле, уколико „неки љубавници не почине самоубиство“ (Барт 2015: 241), они ће научити да задрже љубав, али сада лишена фантазије заљубљености (хипнозе); или ће, неспособни да се одрекну фасцинације „првим задовољством“, наставити да у бесконачном низу понављају магију непоновљивог доживљаја почетне љубавне драме.

код градске подводачице и обешчати је. Пава бежи из Београда и долази у Смедерево где се прикључује једној глумачкој трупи са којом ће наступати на сцени, потпуно се предајући театру, али и алкохолу и нездравом животу. Убрзо, Циганче оболева и у тешком стању је враћају родитељима. Пошто није могла себи да опрости кривицу због тога што је изневерила родитељско поверење и што више није чиста пред њима, Пава окончава живот скакањем у Саву. Она тим чином реализује своју последњу представу, коју је режирало и кроз њу одглумило осећање заљубљености, касније изокренуто у гађење и кривицу. То је била представа о претварању девојчице у жену, на начин који се у традиционалној средини није могао оправдати, и Пава умире на сопственој животној позорници.

За то време, Гајић се венчава са Миленом, пазећи да њу никада не изложи дејству уметности која буди и распламсава страсти, чувајући је да му буде чиста и девојачки невина. Да је Милени допустио да чита све књиге за које је показивала интересовање (попут Золине *Нане*), или да јој је причао о позоришту на начин да је отвори за раскош сценске емоције и страсти (као што је чинио са Павом), за Гајића би постојала велика опасност да се Милена сасвим отргне од колективних назора и морала, и претвори у јунакињу какву срећемо у наредној приповеци.

„Гледајући Хамлета“ (1905) је приповетка Сима Матавуља у којој је истакнута личност једне богате а младе жене коју јунаци приповетке (сам Матавуљ и Милован Глишић – Чича) први пут уочавају у позоришту, док се изводи „Хамлет“ са славним италијанским глумцем Салвинијем у главној улози. Својом кокетеријом и немиром, та жена једног добродушног али непривлачног дворског посланика Младеновића, привлачиће сву пажњу публике, изводећи сопствени „акробатски“ театар у театру:

„Млада госпођа не само што беше душа тога скупа него у томе маху и предмет опште пажње; јер неверовном гипкошћу мрдаше, полегаше, превијаше се, окреташе се, извраћаше главу, удараше мушкарце лепезом, даваше знакове рукама, а уз то сипаше ли речи, сипаше, и српски, и француски, и немачки, и талијански, питаше, одговараше, бацаше досетке. [...] Мука ме хваташе гледајући онолику потрошњу животне снаге у неверовној акробатији, за коју нико, ни за тренутак, није могао поверовати да је природни израз темперамента или тренутног расположења!“ (Матавуљ 3 2007: 386).

Иако је први утисак о госпођи Младеновић непријатан, она задивљујућом силом своје неспутане еротичности, коју брак ни најмање не ограничава, а коју сада на сва звона усмерава на ванредно лепог Хамлета-Салвинија, успева да сачини представу у представи. Она се из обичне кокетке претвара у „Афродиту у тренутку највишег чезнућа, кад хоће да се преда душом и телом!“ (Матавуљ 3 2007: 388). Наратор у чудној жени и њеним неспутаностима, осећа ипак искрену снажну реакцију на уметност, што је и чини *обогитијем* у његовим очима, али и у очима читаве публике: „видех је преображену, видех лице божанствене лепоте, озарено љубављу и уживањем високе уметности, те онога маха пао би јој пред ноге вапијући за делком милоште! Опазих да се одушевљење и осталих дели између великог човека и чудне жене!“ (Матавуљ 3 2007: 389). Млада жена успева да, по утиску присутних, изједначи занос и представу своје страсти са величином и изведбом Шекспировог комада.

Ипак, након дугих разлагања, наратор и његов пријатељ (Чича), закључиће да је реч о жени која је „производ колико дегенерације, толико и васпитања и снобизма“ (Матавуљ 3 2007: 390). У приповеци се затим излажу изводи из њених будућих животних обрта о којима се јавност могла обавестити (од напуштања мужа до певачко-глумачке каријере), све до вести да је умрла у бечкој болници у највећој беди. То последње је окидач да се домаћи листови напуне фразама о величини глумице и незахвалности српске публике. И то је „шмизли“ (како ју је Чича прозвао) највероватније било довољно да прекине изрежирану представу о својој смрти, и објави да је жива и здрава, имовно обезбеђена, и да очекује наставак своје уметничке каријере.

Поређењем двеју представа о сопственој смрти, где једна јунакиња ту „представу“ заиста реализује (Циганче), док је за другу глума ипак „маркетиншки“ трик (шмира „шмизле“), изнова испливавају два различита унутарња модела у основама ових приповетки. Са једне стране страст којој се у потпуности предаје, којој се жртвује и која сажеше човека до краја; са друге стране страст која је глума са срачунатим ефектом, односно страст која је „већма пркос него страст“ (в. Матавуљ 3 2007: 389). Потцртавајући да једна јунакиња није способна да колективне назоре превазиђе, док се друга са датим назорима поиграва, можемо успоставити следећу паралелу према врсти њихових ероса покретача. Ерос небеског култа тражи да човек брзо сагори јер се у условљеностима и моралима земаљског света не сналази најбоље. Ерос земаљског непрекидно обнавља и васкрсава, човека желећи „живог, здравог, и имовно обезбеђеног“. Ту је и линија раздвајања високих и ниских драмских жанрова: док Пава своју глумачку каријеру као и свој живот, завршава као јунак трагедије – свеже васкрснула београдска шмизла „нада се сјајној будућности као уметница“.

На размеђу људског и демонског. Међу јунацима приповедака нашег романтизма, налазимо једну типску врсту јунака коју покрећу необичне а јаке страсти, што доводи до страдања било тих готово демонизованих јунака, било оних око њих, било и једних и других. Већ смо помињали јунакиње Јакшићевих приповедака „Неверна Тијана“ и „Једна ноћ“, али и јунаке приповетке „У планини“. На тип о коме говоримо, мање или више прецизно, односио би се опис Марија Праца који упућује на „злочиначки еротизам“:

„Они [фатални јунаци романтичне књижевности] наоколо сеју проклетство које виси над њиховом судбином, преплављују као олуја свакога ко има ту несрећу да налети на њих [...]; уништавају сами себе, а уништавају и несрећне жене које упадну у њихову орбиту. Њихов однос према вољеној жени је однос несносног демона према жртви“ (Прац 1974: 83).

Међутим, и у нашим реалистичким приповеткама налазимо сличан тип јунака, који се одликује тешко објашњивим карактером, често и надљудским особинама и страстима, али и јасно наглашеном цртом садистичких склоности, што све заједно резултира сличним низом страдања, али најчешће других, а не самог јунака. Два најупечатљивија јунака тога типа су истоимени протагонисти приповетки „Мишко Убојица“ (1893) Илије Вукићевића и „Ђукан Скакавац“ (1896) Сима Матавуља. Природа ових јунака, ћудљива и тајанствена, будући да се тешко може подвести под некакав општи реалистички тип, много се лакше може објаснити кроз категорију романтичарских девијантних или демонизованих карактера. Стога ћемо упоредити својства романтизма која Исаија Берлин истиче као најсуштаственије одлике ове стилске формације, са описима Ђукана Скакавца, и затим Мишка Убојице:

„Ова два елемента – слободна неспутана воља и порицање чињенице да постоји природа ствари, покушај да се уништи сама идеја стабилне структуре било чега – представљају најдубље и, у извесном смислу, најсулудије елементе у овом крајње вредном и важном покрету“ (Берлин 2006: 127).

Ђукан Скакавац: „Он се бојао оне тајне силе којој је извор у реду и запту – бојао се, али је није поштовао. Све је било збркано у његовој глави од првобитних домаћих предања и наивних вјеровања до онога што је у туђини научио или назрио из сувременог напретка“ (Матавуљ 2 2007: 250).

Мишко Убојица: „У њега се сплеле све саме супротности, од којих се свака пушта у своју крајност толико смело, да сломи сваку препону, а и толико јасно, да се види и најтајнија њена страна... У све то гледамо ми као у „забрањену јабуку“, жељни да је понекад загриземо, али увек стегнути овим кругом што се зове здрав разум. Свега тога код њега нема! Његова жеља нема тежину којом би се залепила за земљу, или коју би

ограничио какав закон или ред. Он се у свему пушта за својом вољом, не водећи рачуна о свршетку, као ни о опасностима које су му тада на путу“ (Вукићевић 2 б.г.: 25–26).

Матавуљев и Вукићевићев јунак, управо и јесу несхватљиви људима, јер њихова појава пориче законе реда и предвидљивости, а уместо тога намеће другима силу сопствене воље. У случају Мишка Убојице реч је о непредвидивом карактеру који се за час преокреће из безазленог у свирепог. Попут Мишка, и Ђукан се такође лако преображава из питомог у потпуно демонизованог. Након што се оженио са удовицом Мартом, започеће своју владавину у којој су се морали поштовати његови закони хаоса. Ђукан Скакавац силу своје природе демонстрира тако што се окружује бесним и оштећеним животињама и људима, које злоставља уживајући у испољавању своје моћи над тим пакленим збором душа. Наратор (наратор) ће утисак који му та Ђуканова дружина оставља, описати следећим речима: „Ја побјегах носећи утисак као да су Мартину кућу опсејели сами ђаволи, са својим поглавицом Велзевухом и да је Томка прва жртва те нечастиве најезде – прва, али, по свој прилици, не најнесрећнија!“ (Матавуљ 2 2007: 267).

Однос према женама код тих јунака увек води патњи оних које необјашњивом привлачношћу везују за себе. Девијантни еротизам Мишка Убојице је у блиској вези са несавладивом страшћу према убијању (од птица, дивљачи, сопственог пса, пријатеља Арбанаса...). Након што убије пса, из успутних коментара, Убојица се показује као психопата, који исконску страст црпе из бола другог: „–Нађе човек себи задовољства на разне начине. Мој је начин мало чудноват, али ми је пријатан! Иначе би ми било све обично“ (Вукићевић 2 б.г.: 43). Обе жене које су у приповеци доведене у везу са Убојицом, он је отео од другог мушкарца, и то тако да му се оне саме сасвим предају и полазе са њим, да би их он затим остављао и тражио задовољства у новим лововима и отмицама. За дати облик понашања, можемо употребити неологизам Шренк-Ноцинга који помиње Јулијус Евола у *Метафизици секса* – „алголагнија“. Тај појам би означавао еротско задовољство изазвано патњом, било да је реч о садизму (преовлађујућа предиспозиција код мушкарца) или мазохизму (преовлађујуће својство код жене) (в. Евола 1990: 118).

„Наиме, еротски садиста не би то ни био да му је патња другог потпуно страна, да она нема никаквог одјека у њему; он се, међутим, поистовећује с болом другог, усисава га и апсорбује, и у тој мери он му користи као узбуђење, као фактор сопственог егзалтираног задовољства. Што значи да је он и мазохиста, да он истовремено задовољава амбивалентну потребу да пати и да наноси патњу ублажавајући контраст спољном поделом на субјекат и објекат. Исто важи за мазохисту или жену: која имагинативно остварује или апсорбује оно што други чини или осећа наносећи јој зло, када јој ово представља мотив опијености“ (Евола 1990: 118).

Однос Ђукана Скакавца и Марте, али и Ђуканов однос са слугама Анђелијом и Курсупом, могао би се подвести под исти образац преплитаја садистичких и мазохистичких фиксација јунака. Могло би се рећи да Ђукан око себе окупља управо оне људе који имају потенцијал да на његове изливе агресије одговоре подређивањем. У том смислу „лично божанство“ Ђукана Скакавца је његов *жвр* („Јер (нијесте, ваљда, заборавили) да је 'све на свијету жвр!'“ (Матавуљ 2 2007: 267)). У тој измишљеној речи, која је слика његовог карактера у коме је све сплетено у хаос најразличитијих сила, одражава се приказ оног света који он гради око себе, а који се никад не приклања правилима осталог (божјег) света. То је сплет никад до краја јасног и логичног, увек нечег замршеног и будаластог, али и тајновитог и готово мистичног. Као жртве тога „жвр“, завршиће најпре Мартино нерођено дете, затим њена ћерка Фифина, а онда и сама Марта. Посебно је необичан и до краја неразјашњен однос између Ђукана и старе девојке Анђелије (по Ђукановом преименовању Ђинђувије) коју је познавао од младости, а коју ће довести у своју службу након што отера девојку Томку која је до тад служила удовици Марти. Међутим, о каквом се „жвр“ радило између њих, остаје тајна и предмет оговарања, а највероватније је реч о некаквом облику девијантног понашања које

остаје скривено и само наслућено кроз криптограмску форму нарације (в. Вукићевић 2016: 65–79).

За такве јунаке, који се не уклапају у друштвени поредак заједнице, а ипак није реч о романтичним јунацима (који по сили своје природе и не припадају земаљском поретку, већ поретку небеске хијерархије), уобичајено је да их колектив означи или као злочинце (Убојица), или да им припише различите наднаравне моћи (необична снага, поглед и друге чудесне приче везане за Ђукана). Разлог за то је страст која тим јунацима управља, а која није природна, магијски је заводљива, али није страст коју бисмо подвели под романтичну. Најпре би се могла објаснити кроз демонска својства тих јунака, што увек отвара поље мистичног и оностраног порекла такве силе.

Страст на граници двају светова. Веза страсти као сладострашћа са мотивима који залазе у простор наднаравних искустава, среће се на више места у Матавуљевим приповеткама. У приповеци „Доктор Ивановић“ (1907), казна за то што је обешчистио служавку и напустио и њу и свог сина, стиже доктора када се први пут након тих збивања врати у своје село. Већ унапред је несрећни догађај најављен сном докторове снахе у коме ишчитавамо прастари мотив посмртног кола у коме она сања Ивановића¹²², да би се сан убрзо и потврдио као тачан. Баш када је доктор намеравао да отпочне живот са једном богатом и лепом изабраницом, и да сасвим побегне од казне коју обичај захтева за злочин који је он починио, сан о посмртном колу, враћа Ивановића у мрежу *колективних* закона и пресуђује му.

Матавуљева приповетка „Привиђење нашег центлмена“ (1905), приказује велеградског сладострасника, коме ће његова страст такође отворити врата оностраних појава, али тако да му помогне да се од порока „излечи“. Центлмен, Јоца Максимовић, „густирајући живе предмете своје чежње“ (Матавуљ 3 2007: 357) по париским улицама, запратиће једну Парискињу, коју ће убрзо изгубити у гужви. Међутим, приказа са њеним ликом, али у виду леша са живим очима, наставиће наредних дана да га прогони, појавивши се тачно три пута, и увек у директној вези са битним обележјима великог града. Најпре се јавља при центлменовом изласку из цркве, затим међу проституткама, а онда након што се Јоца обратио за помоћ психијатру. На тај начин обележена су, и на одређен начин изједначена, три битна сегмента градског живота: институционална религија, кафанско-сладострасничка сфера и наука, као једнако трулежни и без изгледа да центлмена доведу било где осим до смрти. Зато се он окреће животу у природи, где налази мир и здравље. Центлменова привиђења нестају када култ страсти који је увек у блиској вези са појавама које долазе из онострани равни (страст увек испитује гранична искуства, врхунце и неумерености до исцрпљивања), бива замењен култом сеоске средине, где се слави живот на чврстим материјалним темељима. За разлику од доктора Ивановића, коме култ села, кола и колектива долази главе, центлмену Јоци Максимовићу ће донети спас. Али оно што се изнова понавља као образац, јесте суштинска раздвојеност (разграничење) тих двају култура, сеоске и градске, колективистичке и индивидуалистичке.

Од маргиналних јунака до митских хероја. Када је јунак маркиран као другачији, или на било који начин издвојен од колектива, он аутоматски функционише на начин који се не уклапа у успешан образац живота у заједници. Девојчица Јела, из Веселиновићеве приповетке „Сироче“ (1888), описана је тако да посматрач већ из њеног лица може ишчитати њену несрећну судбину, и то баш преко оних детаља који *нису* обични:

„Чудно дете! Лепа као уписана, а, опет, некако, човек кад је види – сневесели се. Све је обично: глава према телу, црна косица оплетена у перчинић, чело глатко, обрвице танке, лице бело. Ама очи и усне – то те сневесели ! ... Очи крупне, сјајне, па влажне,

¹²² Сан докторове снахе верно пресликава призоре који се налазе на гробним споменицима из илирског времена, па све до модерног доба. Баш као у снахином сну, умрли је приказиван на коњу, а поред њега се сликало коло. Највероватније је реч о обичају играња кола који се од давнине изводио при сахрањивању (в. Јанковић 1998: 147).

ама некако укочене, па кад те погледи, а тебе чисто хвата зима; а усне бледе, танке, па заигравају, као да их грч хвата...“ (Веселиновић 1 б.г.: 403–404).

И заиста, када Јели умре мајка и она остане сироче, у потпуности ће се окренути свету умрле мајке, бранећи себи да се игра са другом децом, тугујући и кажњавајући себе због најмање радости. Попут романтичног јунака обузетог страшћу која мир налази једино у смрти, а свега земаљског се одриче, и Јела једне зимске ноћи одлази на мајчин гроб и ту заувек остаје. У датој приповеци не можемо говорити о еросу у мушко-женско привлачећој форми, већ истичемо образац блиске везе танатоса (ероса смрти) и романтичарске страсне љубави ради приказа сличне динамике по којој се еротолошка матрица креће у наредној приповеци.

Јунак бећар-Димитрије из Веселиновићеве приповетке „Немиран дух“ (1896), такође је од почетка маркиран као другачији. И он после смрти мајке остаје сам, у кући за коју је речено да је „на крај села“, што у фолклорном коду одмах активира значењско поље граничног и особеног. Међутим, у овој Веселиновићевој приповеци постоји низ семантичких жаришта која упућују не само на необичност јунака у фолклорном контексту, већ јунака одређују кроз довођење у везу са конкретним митским подтекстом. Већ смо раније, при тумачењу такође Веселиновићеве приповетке, „Ашиков гроб“, наговестили могуће паралеле домаћег предања присутног у тој приповеци, са митовима из митраистичког култа. А у приповеци „Немиран дух“, проналазимо да читав ток радње прати битна обележја мита о Митри. Ради прегледности, дате паралелизме ћемо навести у табели, консултујући се са речником грчко-римске митологије (Срејовић, Цермановић 1987: 270–271).

Табела 3: Рефлекси митраистичког мита у приповеци „Немиран дух“

бог Митра	бећар-Димитрије
први Митрин подвиг – борба и мирчење са богом Сунца	први приказ Димитрија – гледа сунце („око бојје“) и плаче јер кад год гледа сунце („У његовој души беше као неки олтар цару дневном“), чини му се да види Бога
Митра се затим бори са биком и затвара га у пећину	Димитрије хвата разобаданог Милосављевића бика за рокове, обара га на земљу, и тако спасава народ
Бик бежи, али га Митра сада убија и из његове крви израста винова лоза	Димитрије сади виноград, иако то још нико није у Мачви чинио
Када је настала велика суша, Митра ударцем стреле о стену отвара извор	Димитрије копа бунар поред пута за путнике намернике
Жене су биле искључене из Митриног култа	Ни једна девојка није желела да се уда за Димитрија
Митра земаљски живот завршава тако што се на гозби опрашта од својих верника, улази у сунчеве кочије и одлази боговима	Димитрије оставља све своје имање сеоској школи, затим са попом и кметом одлази у механу, а одатле у рат у коме ће погинути

Након приложене табеле, увиђамо да се Димитријево разликовање од осталог народа, заснива на приближавању његовог лика митском јунаку, и то јунаку чији култ се највише славио у оквиру соларних гвозденодопских и античких култура (Персија, Рим). Како су такве културе доминантно ратничке, њихов култ неће славити земаљску плодност, већ бесмртност након смрти. Зато се и Димитрије понаша као романтичарски јунак у својој сеоској средини, несхваћен и неприхваћен, и зато се приповетка завршава поклањањем земног имања другима, и полагањем сопственог живота на олтар ратних дешавања. Границе страсти ратника, страсти романтичног јунака, као и страсти поклоника небеско-соларних култова, у највећој мери се

преклапају, јер су све три страсти једнако усмерене ка негацији култа плодности и живота, зарад величања аскетског, загробног, вечног и непропадљивог.

На основу анализе приповетки овог поглавља посебно јасно се видело да су границе романтичног и реалистичног израза када је реч о представи страсти јунака, пропусне и флуидне. Дистинкције којима се текст сврстава у романтичарску или реалистичку стилску формацију, представљају много каснији и млађи слој дела, док се суштинско питање усмерености страсти ка прокреацији или ка конзервацији, може одређивати пре свега преко базичних остатака митског културног наслеђа. А у завршном одељку рада, испитиваћемо покушаје јунака да се од устаљених митско-културних образаца одвоје, и остваре самосвесни љубавни избор.

11.2. Ка усамљеном појединцу: самосвест љубавног процеса

Михаил Епштејн ће еротологију дефинисати као „љубавну самосвест“, односно теорију љубави (в. Епштејн 2012: 11). Пошто еротологију у односу на медицински оријентисану сексологију, он пореди са древним, „пренаучним“ етапама у развоју научне мисли, долазимо до аналогија са процесом развоја хемије из алхемије, или астрономије из астрологије. Из дисциплина које су митопоетски инспирисане, прелази се у дисциплине ограничене на научни приступ. У сваком случају, еротологија је хуманистичка дисциплина која може проучавати искуства освешћења сопственог митског љубавног осећања, док се сексологија таквим питањима не бави.¹²³ Тема самосвести о сопственом еросу (аутоеротичке метаконтемплације), у љубавним приповеткама друге половине 19. века, прилично је ретка појава, али ту интроспективну борбу јунака са наслагама несвесног и колективног, ипак налазимо у неколицини приповедака са којима се најављује проза модерне.

Управо са претходно наведеног места подвајања две поменуте дисциплине на два погледа на полно и еротско, може се започети говор о приповеткама Лазе Лазаревића као кључним за контекст отварања љубавног осећања ка самосвесном и модерном. Наиме, сличне теме подвојености се често јављају у Лазаревићевом опусу. Сам са једне стране подељен између правника, па лекара, а са друге стране талентованог писца; на научника (и то и хуманисту и природњака) и уметника – преносиће те унутрашње дихотомије и у своје приповетке. У „Швабици“ (1879) и „Ветру“ (1886), налазимо парадигматичне примере распетости јунака између биолошког и сентименталног. У оба случаја та располућеност је симболично представљена и кроз удвајање јунака преко двају занимања самог Лазаревића – један јунак је доктор, а други је правник. Поред тога, нестабилност и неодлучност долазе и од подељености јунака на утицај примарне породице, руралне околине и обичаја у Србији, на супрот искуству школовања у иностранству у великим урбаним срединама.

„Он је [Лазаревић] имао танану осетљивост за све трептаје срца заљубљених јунака, за тешке муке на које их је с једне стране стављала њихова унутрашња решеност да вољено створење учине својим а, с друге њихова немоћ према колективном духу средине, породице, старешине задруге или матере који су се томе противили“ (Бошков 1958: 25–26).

Па ипак, и поред склоности ка оном еросу који треба бити тријумф субјекта и његових страсти упркос трајању (гашењу и обнављању) света и његових морала, Лазаревић романтичарски ерос увек и доследно подређује логици колективних очекивања, а у „Вертеру“

¹²³ Питање сексолошког свођења полности на биологију и еротолошког поетизовања љубавне страсти, донекле је могуће упоредити са два понуђена односа према еросу: ерос као обезбедитељ бесконачног низа плодности и ерос као средство којим се потврђује право индивидуалног избора и у небеском култу остварује бесмртност у вечности.

ту романтичарску идеалистичку позицију, подвргава пародији и хумору. Да ли је реч о пишевој „назадности“ и нераздевању напредних социјалних идеја, како је то истицала скерлићевска критика, или напротив (што је већ одавно потпуно извесно), можемо говорити о литерарној самосвести која упркос актуелној слици света инсистира на одређеном унутрашњем концепту јер он надилази и историјски тренутак и појединца. Анализом љубавних заплета и односа, уз разумевање са каквом митском и култном основом је еротолошка слика датих приповедака у дослуху, отвара се прецизније и стабилније теоријско одређење еротолошког дискурса Лазаревићеве прозе.

Приповетка „Швабица“ (1879) је писана у наративној форми писама, која опет представљају тек „крњав рукопис“. ¹²⁴ Тај рукопис ће приповедач чији глас чујемо само у уводу приповетке, двоструко довести у везу са Помпејом, античким градом који нестаје услед ерупције Везува, тако што бива прекривен дебелим слојем вулканског пепела. Приповедач до списа долази након посете Помпеји, а после читања рукописа пријатељу редактору, сам пријатељ у замену баш за „албум Помпеја“, нуди да га откупи. Из тога видимо да су смисао и вредност рукописа тајанствено повезани са симболиком историје Помпеје. С тим у вези је и податак да је иста песма која је наратора прогонила након посете насеља залеђеног у времену, била у његовој памети и након прочитаног рукописа: „Свја сујета человјеческаја, јелика не пребивајут по смерти“. Након тих места којима би се упућивало на одређену „синхроничност“ догађаја, симболички је битан и детаљ где се након извршене трампе – рукопис за албум, помиње „смешна досетка о мољцима и лави“. Тиме се сигнализира веза између лаве као сигнификатора бурне, изненадне, несавладиве *страсти* (!) – којом је ипак обезбеђена конзервација читавог пострадалог света (ради тога да се може може спаковати у албум за туристе?); и са друге стране мољца – невидљивог инсекта који се храни пропадљивим, времену подложним ситнаријама света. Како иза тог увода следи текст крњег рукописа – љубавна приповест у писмима местимично оштећена мољцем времена, можемо рећи да је већ на почетку назначена проблематизација идеје вечног и идеје пропадљивог, посебно у еротолошком контексту дате приповести.

Тема приповетке је забрањена љубав између Мише који завршава студије медицине у иностранству, и девојке Ане која је Немица. Они се налазе у истом пансиону, где се њихов однос месецима развија. Миша у писмима свом побратиму правнику који је у Србији, прво опрезно, па као шалу, а затим и кроз горак смех очајника, описује борбу између осећања према Ани и дужности према мајци и сестрама. Побратим, како из Мишиних писама сазнајемо, прво подстиче Мишу да о Ани пише, такође прихвата читав тај однос као шалу, али је он и тај коме се Миша изнова заветује да ће прекинути сваки ближи однос са Аном, све док то на крају заиста

¹²⁴ Матавуљева приповетка „Београдска деца“ је такође писана у виду писма, али како се текст тог писма налази уоквирен наводницима, можемо претпоставити „редакторску“ улогу треће стране (в. Вукићевић 2003: 114, 120), аналогне мољцима у рукопису „Швабице“. И Матавуљева приповетка, слично као Лазаревићева, тематизује ток мисли главног јунака (јунакиње), при чему је реч о слободном пуштању потиснутих садржаја: захваљујући алкохолу вентили цензорства попуштају, јунакиња је спремна да се супротстави моралу и схватањима баналног колектива. Али ослобађање страсти и аутоеротска самосвест – одмах призивају (ауто)цензоре и мољце. Матавуљева

„јунакиња писањем не спознаје себе (своје емоције). Госпођа М. себе зна (сама се идентификује као београдско дете). Избор драмског *ја* одличан је пример естетске мотивације њеног егзибиционизма. Јунакињино уживање у греху (то повишено узбуђење лирског субјекта који тежи да се изрази, ослободи тензије) појачано је жељом да саблазни, остави јак утисак на другога и признањем сопствене аморалности извојује супериорност (драмско *ја*)“ (Вукићевић 2003: 115).

Међутим, уместо стварног проговарања о својим осећањима према *Браци*, о прижељкивању сусрета и преваре, о сличним ранијим искуствима са њим, јунакиња изокола и несигурно закључује о Брациним симпатијама према њој; реторички се са свог случаја пребацује на далеке аналогije (описом сласти са којом је вероучитељ прелазео преко посебних зрна на бројаници, хедонистичка филозофија се генерализује); прећуткује посебно компромитујуће детаље из прошлости са *Брацом* (цензура или аутоцензура). Кроз све те поступке „београдско дете“ се и само уопштава, ореол бунтовништва и ексклузивности разоткрива се као неаутентичан – јунакиња се утапа у тип и нестаје у множинском облику наслова приповетке – „београдска деца“.

и не учини. До прекида долази када и од побратима и од своје породице, Миша прочита „пресуду“ да они заиста неће бити обрадовани његовом женидбом са странкињом.

Као писац психолошког реализма, Лазаревић се крајње пажљиво односи према сликању унутрашњих стања својих јунака. У „Швабици“ запажамо читав низ лексичких формулација, ситуационих и других поступака при којима се разоткрива заљубљеност Мише или Ане, иако изгледа да сами јунаци нису свесни колико их такви поступци одају. Док још увек није сигуран у Анина осећања, Миша инсистира на томе да је она равнодушна према њему, налазећи у томе оправдање да своје емоције (пред собом и пред побратимом) негира, али га одабир речи одаје: „Не, брате, још у мени *ћуна* (курзив Ј. Ј.) поштено срце, – та ваљда пред тобом смем то тврдити!“ (Лазаревић 1958: 42). Па ипак, поред тобожње незаинтересованости, он одмах затим провлачи питање женидбе са њом, сиротом, старијом, нелепом, странкињом, што би све била срамота за њега пред родбином и пред побратимом. Изокола, он тражи да му се све те забране оповргну, јер осећања су већ тада јасна. Затим, за време Аниног одсуства од више дана, Миша се разбољева, не једе, не одлази у трпезарију са осталима („мрзи га“ да се облачи и устаје из кревета), иако он сам не повезује те две околности, ипак наводи да оздравља баш када се Ана поново врати. У шалама са Аном, подсвесно провлачи поступке аналогне склапању брака: тражи од ње један *прст* да буде његов, склапа са њом *уговор* да се никад неће љутити једно на друго. Када натера себе да заузда даље нежности са Аном, и посвети се раду, иако рационално себе оправдава, ипак примећује да је зловољан, заједљив, описује свој сукоб са једним сустанаром пансиона, а притом не увиђа да су на силу потиснуте емоције узрок томе стању („...не знам шта ми је. Најмања ситница наједи ме, да дођем кб скорпија“ (Лазаревић 1958: 71)).

Пресудан догађај након кога видимо да се бујица страсти више није могла задржавати, и после чега сазнајемо да је дошло до пољупца и да су Миша и Ана сада љубавници, да се она сматра његовом будућом женом, а да се он налази тик пред коначним сломом воље пред дужностима према својима – биће догађај када Миша у Анином радном столу налази одбачено парче свиле са до пола извезеним, од пола распараним или тек назначеним иницијалима његовог имена: *МГМ*. То парче свиле, јер припада вољеној а на њему постоје урези који говоре о вољеном, оно постаје предмет који функционише као врста *еротеме* пресудне за даљи ток догађаја. Епштејн, улазећи у полемику са Бартом који потцењује значај предмета наспрам нематеријалне жеље у љубавном односу, стварима које су у вези са вољеном особом даје важно место у животу љубавника: „Свака ствар се магнетски пуни љубавним осећањем, а истовремено ствара његову непознату слику која захтева одгонетање; свака ствар јесте еротски поступак, заобилазан манир жеље“ (Епштејн 2012: 115).

Али, као што жеља сама себи прави препреке да би расла, уколико се са одлагањем жеље или са тежином препрека претера (в. Епштејн 2012: 103), жеља ће нестати. У случају Ане и Мише, након што јој он званично изненада саопштава да је између њих све завршено јер он има обавезе према својој родбини, све што затим сазнајемо је из писма насталог две године након Анине смрти. Мишу затичемо као човека кога је напустила свест и памет, чије књиге и лекарски инструменти су разбацани, разносе их деца и људи, налазе им сврху мимо намењене, а Миша, као човек кога су већ начели мољци времена, остаје замрзнут у прошлости. Он се не одваја од Анине урамљене слике, као од авети која је давно ишчезла а ипак једнако траје.

Из судбине јунака у „Швабици“, ишчитава се узалудна жртва коју појединац приноси захтевима колектива. То није ни апологија права на апсолутну слободу индивидуе, нити је традиционална заједница осликана као здрава и јака. Уместо тога, налазимо немоћ и слабост на свим пољима, индивидуалац је несигуран и изгубљен, а колективна средина је заостала и сиромашна. Крњи рукопис са темом сукоба нових и старих вредности, појединца и заједнице, страсне романтичне љубави и традиционално одговарајуће снајке, јесте слика доба окрњених збуњених појединаца и ослабелих култова. Зато јунак нити истрајава као ратник љубави спреман да за своју страст изгори, нити након дуге одвојености од огњишта он више припада традицији која слави идеју плодности, породице и заједништва.

„У своје индивидуалистичко доба, кад су се задруге у земљи распадале и стварала инокосна газдинства, кад су права на личну независност и слободу, економску и

политичку, истицана као највиши закон живота, Лазаревић је у сукобима између тежњи индивидуе и патријархалне заједнице давао у својим приповеткама по правилу решења која су била у супротности и са прогресивним духом времена и са стварношћу у тадашњој Србији. Високи култ породице и посебно мајке, који је пажљиво неговао у личном животу, унео је он и у своју уметност“ (Бошков 1958: 29).

Међутим, унети прастари матрицентрични култ у своје приповетке, не значи безусловно припадати истом, нити су Лазаревићеви јунаци са аутобиографским елементима самог писца исто што и низ јунака нашег фолклорног реализма који у потпуности делују према матрици народне културе. Лазаревићеви јунаци као Миша из „Швабице“ или Јанко из „Ветра“, управо су јунаци ближи модерни него реализму,¹²⁵ они су психолошки истанчани, идеолошки пољуљани и несамостални, осуђени да страдају или да никад не одрасту, мушкарци везани за улогу сина или брата, а неснађени пред улогом мужа. Стога говорити о Лазаревићу као писцу „архаичних моралних идеја“ или писцу који не поседује оно што се „тражи од једног модерног реалистичког приповедача“ (Скерлић 1977: 349), не може имати утемељеног полазишта, ни у чему другом осим у једностраној политици безусловне апологије прогреса. Уместо тога, баш преко истакнутих модернистичких обележја Лазаревићевих јунака, односно кроз унутрашњу сепарацију и самим тиме издвојени положај од обредне и култне традицијске позадине, преко таквих јунака се отвара перспектива за преиспитивање и свеобухватно сагледавање конкретно еротолошке матрице унутар дате средине. То јест, омогућене су позиције за искорак у метатекстуалну раван и разматрање питања самосвести љубавног процеса. Миша у „Швабици“ при борби са очекивањима колектива, успева да се накратко одвоји од тих очекивања, љубавна страст испливава и забрањени однос се остварује. Међутим, од те тачке колективна матрица поново преузима власт над вољом јунака, и он раскида започети однос. Али, као што одустаје од сопственог љубавног избора, Миша није способан ни да се уместо тога повинује вољи заједнице. Остајући сам у лимбу нереализованих могућности, (пред)модерни лазаревићевски јунак отвара пут за преиспитивање талог митски зацртаних матрица, као и за оживљавање неких мање уочљивих, а за модерно еротолошко искуство значајних митских паралела.

Лазаревићева приповетка „Ветар“ (1886) пре Фројдове теорије описује фројдовски едипални комплекс и матрицентричну фиксацију јунака Јанка¹²⁶, али исто тако наративизује стару архетипску тему о односу сина-мушкарца и мајке-жене. Као и у „Швабици“, главни јунак је неко ко је подељен између сопствене воље и избора да за себе одабере жену, и жеље да не поремети однос са својом „благодом, лепом, тихом, озбиљном, свечаном“ мајком, како је све Јанко назива. О том односу Јанка и његове мајке, сазнајемо: живели су „лепо и задовољно“; мајка је посебно задовољна што Јанко са студија није „довео какву Швабицу“; мајка се одраслом сину обраћа са „дијете“; *једанпут у години* (што би могло наговестити митско-календарски смисао ликова) Јанко леже главом у мајчино крило, као што је у детињству чинио; Јанка је стид сваки пут када се женидба пред мајком помене, мајка инсистира да се Јанко и његов друг Јоца доктор ожене, али кад се девојка појави, мајка пасивно негодује. Такође, мајка Јанку изнова препричава *мит* који треба да слави старост и њу саму, а не живот и плодност. У тој причи воља Бога је да поштеди „самохрану бабу“, а живот одузме „мајци ситне деце“.

Важна идеја приповетке „Ветар“ коју ћемо посебно издвојити, јесте идеја жртве. Јанко је тај који одустаје од љубави према низу девојака, и своју судбину као мужа, непрекидно одлаже зарад ненарушавања угодног живота са мајком. Говорећи о подређивању љубави

¹²⁵ У студији *Нулли степен реализма*, у којој се Драган Бошковић бави преиспитивањем граница реалистичке поезике, елементи модерности се истичу у делима неколико наших реалиста, међу којима посебно место заузима Лазаревићев опус: „Баш до тог места где се модерни хоризонт отвара и одакле модерни јунаци почињу да живе своје „кошмаре“, јунаци Лазаревићевих приповедака су дошли. [...] С једне стране, дакле, романтизам, с друге, модерност, додирују се у Лазаревићевом реализму, његов дискурс чинећи модерним, у сваком случају некохерентно реалистичким“ (Бошковић 2017 44–46).

¹²⁶ Снежана Милосављевић Милић у поглављу под називом „У мрежи испреплетених времена – Хофман, Фројд и Лаза Лазаревић“ које се налази у оквиру студије *Огледавања* (Д. Вукићевић / С. Милосављевић Милић), у Лазаревићевом „Ветру“ уочава и присуство феномена *unheimliche* (онеобичавање познатих појава тако да одједном стварају осећај језе и сабласног) о чему Фројд пише у тексту *Das Unheimliche* (1919).

колективним жељама код Лазаревићевих јунака, Живојин Бошков наводи: „И уколико је љубав била лепша и снажнија, утолико је њено жртвовање колективном духу више доприносило слави патријархалног реда ствари у друштву“ (Бошков 1958: 26). Али у „Ветру“, пре него патрицентрични, можемо назначити матрицентрични поредак коме се јунак жртвује. Јанко већ на почетку приповетке одаје почаст „прамајкама“, описујући их тако да поред улоге мајки, испуњавају и улогу идеалног маскулиног квалитета: „Боже мој, како су биле велике наше матере! Оне су имале праосновне, чврсте, просте принципе који су исписани у сваком буквару; а држале су их високо, с поуздањем и мало кокетним поносом, као витез свога доброга сокола“ (Лазаревић 1958: 228–229). Ове „митске мајке“, јесу подсвесни рефлекс архетипске „Велике уроборос Мајке“ у којој је сједињен и мушки и женски принцип (Нојман 2015: 36). У том најстаријем митском архетипу, жртва коју Велика Мајка захтева и узима, јесте кастрација синова које рађа или које користи за самооплодњу. Такво најраније митско сећање које се односи на никад дозреле и осамостаљене мушкарце, бива инкорпорирано и у касније митове у којима се дечак жртвује женском божанству. У елеусинским мистеријама, жртва изједначена са семеном којим се обезбеђује нови живот у новом кругу, јесте дечак најчешће назван Јакхо, управо син богиње која представља Земљу-Мајку (Деметра), али исто тако повезан и са богињом-девојком (Персефоном) (в. Башић 2016: 272).

Јанко у Лазаревићевом „Ветру“, јесте варијација таквог дечколиког мушкарца који се вечно налази између двају женских принципа – мајчинског и девојачког, оне која је родила и оне која треба да роди. У елеусинским мистеријама, тај дечколики мушкарац, било да се зове Јакхо, Плутон, Дионис, Зевс-Загреј или Фанес-Ерос (Нојман 2015: 378), онај је кога богиња рађа или кога уводи у тајне култа повезаног са *знањем о семену*. Јакхо као и Лазаревићев Јанко¹²⁷, представља никад дозрелог, осамостаљеног мушкарца чије светлосно-оплодитељско (маскулино) својство бива тек пасивно употребљено. Међутим, поред својства пасивности, за сада треба само додатно поновити, да дати митски јунак у елеусинским мистеријама јесте и онај коме се предаје знање, и то не било какво већ знање о тајни ероса.

Управо у тренутку када у болници први пут угледа ћерку ослепелог чича-Ђорђа, Јанко бива у потпуности прожет светлосним елементом, што је у обрнутој размери са губитком вида код човека који је Јанку представљао нешто најближе фигури изгубљеног оца. Најпре се Јанку цела болничка соба чини озарена тешко описивом светлошћу, затим се приказује дејство девојчиног погледа (вида, поново светлости насупрот слепилу) који се усељава у читаво Јанково тело од изнад темена до испод ногу. Светло тог (готово унутрашњег) вида, осим што ће учинити да се Јанко осети истовремено спојен и са небом и са земљом („Ја сам бар осећао горе на темену рупу и доле за патос заковане ноге“), то светло ће изазвати и температурне крајности које су у вези са стањима воде, од кључања до леда („И онда сам се знојио, кухао, топио и напослетку био хладан као леденица“ (Лазаревић 1958: 239)). И коначно, за девојчине очи, у Јанковом доживљају, везује се ветар и промаја од које му се кочи лева, феминина страна тела.

Мушки, светлосни (ватрени и ваздушни) иницијацијски принцип,¹²⁸ у Јанковом случају бива пробуђен девојчиним погледом, али не и сасвим ослобођен. У Јанку долази до очите борбе крајности, маскулиног и фемининог принципа (небо и земља, врело и хладно, десно и лево).

¹²⁷ Драгиша Живковић наслућује да се Лазаревић у одабирају имена својих јунака, користио митским подтекстом који се за та имена веже: „Именима својих личности Лазаревић је уводио још једну категорију означавања митске повезаности појединца са колективом, чиме је у ствари антиципирао још једну карактеристичну црту модерне књижевности XX века. [...] Лазаревић је, дакле, и овде, у семантици имена, тражио дубље корене бића човековог и откривао архајске слојеве значења у језику и у именима личности“ (Живковић 1994: 64–65).

¹²⁸ „Постоје, дакле, два начина новог рођења или иницијације у нови живот – посредством елемената ватре и ваздуха или силаском у матерински свет – утробу мајке земље или велику материцу – море/воду. Отуда се смрт изражава у метафорама преласка преко реке заорава, односно реке подземног света Лете, али и метафором лета – путовањем душе у небеско царство. Први је подржан вером у метаморфозу тела и поновно рођење из земље, те је стога био под утицајем аграрних култова, односно у њему делује метафора тела као семена и идеја оплођујуће моћи смрти, док други изгледа као потпуни прелазак двојника у нови, духовни живот. Ову поделу наслућујемо већ у миту о Деметри: дечак (Бримо или Јакхо) се предаје ватри, девојка (Кора) земљи“ (Башић 2016: 309).

Међутим, ма колико често се ветар кроз приповетку и касније јављао као симбол разгоревања унутарње мушке ватре¹²⁹, до огња неопходног за активну трансмутацију, за сазревање дечака у мушкарца, ипак неће доћи. И Јакхо и Јанко, остају у жртвеној улози у којој се њихов потенцијал за зрелог мушкарца вечно задржава у митском кругу кастрационих процеса под контролом мајчинске деметријске фигуре.

У зависности од тога да ли можемо говорити о засебном, диференцираном мушком принципу (светло, ватра, ваздух), или ће он бити само инкорпориран у матерински уроборос (у воду, земљу, хаос), разликују се и два погледа на вечност.¹³⁰ Ако је мушки принцип употребљен за оплодњу женског, реч је о вечности циклуса умирања и рађања, док бића не задржавају сопствену есенцију. Са друге стране ако мушки принцип оствари индивидуацију, онда говоримо о постизању бесмртности за конкретног хероја, бога – есенција бића није изгубљена након смрти.

На дати начин бисмо и однос између прокреацијског и апстиненцијског ероса могли посматрати кроз степен индивидуационе остварености маскулиног (хероичког) својства. Прокреацијски ерос подразумева матрицентричност и непрекидно обнављање циклуса плодности, док би апстиненцијски ерос (који коренски везујемо за херојско доба) означавао издвајање од Мајке и успостављање нове култне фазе у којој ће се прослављати Син – осамостаљени мушки херојски принцип.¹³¹ У том процесу сепарације маскулиног од уроборалног фемининог, догађао би се низ метасепарацијских искорачења: пуна свест о сопственој засебности, може се створити једино новим удаљавањима од неиздиференцираног (уроборос) стања. Тај архетипски низ менталних освешћивања, од једне до друге метапозиције, исходишно би се манифестовао у позицији свести која би заузимала опозитну тачку у односу на почетну неиздиференцирану припадност – а то би била тачка потпуне издиференцираности односно тачка индивидуалне самосвести. Истовремено, тај историјски пут развоја свести, описао би и путању еросових кретњи, од прокреације, преко медијалног ероса, до романтичарске љубави. На крају тог пута, и без потребе за упориштем у било којем обредном систему, живо дејство ероса би било пренето у мисаони простор, из кога би се родила и еротологија као „самосвест љубави“ или као историја еросове судбине.

Ерос на тој крајњој станици завршава поунутрашњен, интелектуализован, баш као што се том процесу саображавају и заљубљени јунаци нове епохе. Тако мит о жртвовању сина не у значењу хрестолике или херојске соларнокултовске фигуре, већ анализирани мит о елеусинском дечаку из старије прокреацијске култне матрице, поставља причу о слабом маскулином и о све више јачајућем (чак и застрашујућем) феминином принципу у кључни контекст еротског у књижевности 20. века, све до бартовског феминизиранио-контемплативног јунака. Издвојеност ради жртвовања у том миту, у модерној књижевности бива преображена у отуђеност и самоћу, као и у неутемељеност у било који од понуђених колективних оквира. Изузетност потребна за романтичарски дискурс је претерана, а типичност кроз коју опстаје реалистички модус тражи пристајање на неприхватљиво много „заједничког“. Јунак каквог препознајемо још у приповеткама Лазе Лазаревића, стога постаје прототип модерног заљубљеног субјекта: оног који о својој љубави контемплира, његове величанствене борбе се воде иза затворених врата сопствене психе, он дубоко осећа и танано разуме, али му је свака реализација страна, а бреме доследне припадности (традицији, култу, другом човеку) исувише

¹²⁹ Насупрот унутарњем жару, уз Јанка се готово амблематично везују цигаре, односно оспољашњени ритуал паљења дувана и пушења. На архетипско-митском плану, али и на плану приповедне радње, елементарна сила ваздуха и ватре се у том процесу механизује, уситњава и расипа (нпр. Јанко интензивно пуши са чича-Ђорђејем, читава просторија се испуњава димом, али затим недостаје „жара“ да Јанко старца пита за руку његове ћерке).

¹³⁰ „Мигел де Унамуно објашњава феномен „жеђи за бесмртношћу“ као суштински различит код жена и мушкараца – „женска“ бесмртност огледа се у продужењу врсте, мушка тежња ка бесмртности јавља се као тежња ка индивидуализацији“ (Башић 2016: 304).

¹³¹ Тезу о историјском развоју свести преко трансформације мита од стања почетног хаоса до идеје о светлосном херојском начелу, износи Ерих Нојман у студији *Историјско порекло свести*.

тешко. Елеусински дечак, митски праобразац модерног љубавника, јесте онај који прима знање о тајни семена, а истовремено бива принет на жртву и остављен без могућности да дато знање испољи у личној пракси – било прокреацијској било пракси романтичарско-апстиненцијског обожења. Зато је елеусински дечак *идентичан са знањем* које му је пренето, а то тајно знање, некада преношено у обредима за посвећене, знање о еросу, данас је одвојено од култне основе и изједначено са више не тако тајном науком којој су дати поетолошко-филозофски оквири и која је названа еротологија.

12. Закључак

„Прича о еротизи и књижевности
у ствари је и прича о Еросу и људској судбини“

(Петров 2021: 406).

Три вида ероса (прокреација, медијација, апстиненција) смештени између два вечно супротно усмерена пола – земаљског и небеског, рађајућег и обожавајућег, чинили су темељ и основу методолошког апарата у раду. Тим еротолошким моделом, промишљани су љубавни садржаји приповедака такође постављених унутар двају сада стилских полова – романтизма и реализма. Из међусобног саусловљавања грађе и модела, происходило је даље обликовање и структурирање рада. Грађа је призивала и откривала модел, а модел је организовао и продубљивао грађу. Механизми преко којих је успостављано додиривање и типолошко прожимање приповедне грађе и моделативног оквира, тражени су и налажени у посредујућем контексту: фолклору, миту, обреду, погледу на свет који је већ тада нестајао, али који је ипак успео да сачува довољно видљивих трагова да универзални принципи еросових дејстава буду препознати.

Након представљања методолошког апарата, односно еротолошког теоријског модела, динамика рада је у генералном смислу била усмеравана тако да најпре прати видове обредног, прокреативног ероса који укључује батајевски поредак забрана и престапа (простор профаног и простор светог); који пролази кроз капију венчања, истрајава кроз брак и живот у задружној традиционалној породици. Дати облик љубавне страсти, анализиран је преко низа приповетки махом наших реалистичких приповедача (Ј. Веселиновић, И. Вукићевић, С. Ранковић, С. Матавуљ).

Окретање ка апстиненцијском, романтичном ерополу, постало је интензивније од поглавља „Ерос 'на међи' стилских формација“ у коме смо се бавили анализом приповетки „Минехаха“ и „Ашиков гроб“. Ту је пажња била посвећена процесу постепеног уздицања еротолошког искуства од земаљског ка небеском (медијални, баладични ерос), односно указивању на кључне разлике у обрасцу страсне романтичарске љубави и баладичних формулативних решења. Страдање љубавника постојало је у обе варијанте, али су баладична жртва, и жанр народне баладе инкорпориран у приповетке са обележјима медијалног ероса, захтевали жртвеност као залог касније обнове (вегетацијске, народне, породичног измирења), док је страдање у романтичном кључу тражило потпуни раскид са земаљском равни.

Приказ романтичне љубави дат је кроз тему тоталног небеског рата (поглавље „Мит о љубави и рату“). Кроз приповетке у којима се љубавни заплет реализује преко подтекста косовског мита и небеског рата („Син седога Гамзе“, „Чедо вилино“, „Видосава Бранковићева“), назначени су типични образци деловања романтичне љубавне страсти: љубавници пролазе кроз искуство подвига (страдања) и заједничког преласка у онострани свет (потпоглавље „Блажена смрт и код 'царства небеског“). Са друге стране, у потпоглављу „Приземљење романтичарског мита у приповеткама о савременом рату“, преко приповетки са темом савремених, српско-турских ратова, динамика ероприче се удаљавала од романтичног, а приближавала реалистичном ерополу (критици друштва, поновном усмеравању на обредно-циклични животни круг). На плану митске подлоге, веза ероса и рата у тим приповеткама је кореспондирала не више са видовданском ратном парадигмом, већ са слојевима ђурђевданских љубавно-ратних обичаја који поред хришћанско-жртвеног слоја, једнако чувају симболику везану за конкретна земаљска ратовања, као и симболику прославе плодног и вегетативног.

Дух новог времена, које се одваја од обредног и култног у ширем смислу, назначен је у последња два поглавља. Поглавље „Љубав и хумор“, бавило се отклоном било од

романтичарске идеализације, било од традиционално-брачних љубавних односа. Пародизацијом узвишених љубавних завета и сатиrom малограђанског погледа на систематизовани љубавни однос, махом преко приповетки С. Сремца, Ј. Игњатовића и С. Матавуља, отварало се поље за деконструкцију задатих традицијских љубавних формула и припрему за индивидуалнији еродоживљај. Последње поглавље („Отимање хармонији колектива“) представља потрагу за примерима пробоја на терен унутрашњих борби у појединцу на различите начине одвојеном од колективне матрице. У том трагачком процесу, психолошким квалитетима приповедне прозе, односно похрањивањем кључних елемената за реконструисање модернистичког љубавног мита, издвојиле су се приповетке Лазе Лазаревића.

У генералном смислу гледано, напуштањем култне позадине унутар које се признавала условљеност човека природним нагонима и цикличношћу света, отварало би се подручје еросовог дејства које условно називамо романтичарским, а које се може препознавати и у другим стилским формацијама, попут експресионизма, одређених струја унутар авангарде, или уопштено у модернистичкој епохи. Дакле, где год се зависност човека од материјалног и чулног пориче, а пробија се пут ка унутрашњем и духовном, били бисмо на трагу оне линије покренуте настанком апстиненцијске еросове струје. Исто тако, кад год можемо назрети да одређени стилски поступак тежи конзервацији задатог поретка, да испољава присаједињеност свету живе материјалне стварности и карневалско-цикличних вртњи, у том поретку се могло говорити о реалистичком или прокреацијском еросовом својству.

Наиме, резултат испитивања једног жанра (ауторске приповетке) унутар две различите стилске формације (романтизма и реализма), из позиције историјског пута еросових поларитета, било би и проширивање квалитета романтичарског и реалистичког (апстиненцијског и прокреацијског) тако да ти квалитети могу бити разоткривани и уочавани и на најширем аналогичком плану. У табели 4, наводимо само неке од најважнијих симболичко-културолошки кодираних манифестација еросових квалитета којих смо се у раду дотicali, изложене у комплементарним половима-паровима.

Табела 4: Поларна својства ероса и њихове културолошке манифестације

ЕРОСОВИ ПОЛАРИТЕТИ	
Земљорадничко-сточарска заједница	Металуршко-ратничке скупине (касте)
Креација	Трансформација
Вода, земља	Ваздух, ватра
Натурално, природни ток свемира	Артифицијелно, усавршено радом
Матрицентризам	Патрицентризам
Велес, Велика Мајка	Перун, Јерина
Корен „јом“ (Материца, зеМља)	Корен „јар“ (ЈаРило, оРао)
Вечно кружење живота (вечност врсте)	Задобијање индивидуалне бесмртности
Време као коло	Линеарно време
Неесенцијалистичко посматрање бића	Есенцијалистичко посматрање бића
Афродита Пандемос	Афродита Уранија
Слављење начела земаљске плодности	Слављење начела небеске вечности
Село	Град
Задруга	Инокосна породица
Колективизам, популизам	Индивидуализам, елитизам
Народне романсе	Народне баладе
Сексологија	Еротологија
Брак и деца	Љубавници који умиру за свет
Идеал љубави у реализму	Идеал љубави у романтизму

Из приложеног видимо да теоријски оквир еротологије као „самосвести љубави“ дозвољава, па и захтева, продирање у низ слојева људске културе: језик, историју, археологију, етнологију, социологију, политику, филозофију, психологију, религију, књижевност. У тим спојевима и преплитањима еросових полова-парова, могла би се назрети унутрашња (еротолошка) динамика читаве стварности, али и разумети суштина еротологије као хуманистичко-космичке дисциплине (микро и макро космичке). У таквом еротизованом космосу, прелази из матрицентричних у патрицентрична друштва, из култова женских у култове мушке, из мирнодобља у рат, прелази из стилских формација које се инспиришу емоцијом и надахнућем у покрете који славе правила и разум – заправо су сажимања и премрежавања двају еросових крајности. А из тих динамичких спајања, рађала би се онда разнолика обличја света и унутар њих творила (еротолошка) историја људског рода.

Праћење читаве те историјске ероприче преко приповетки нашег романтизма и реализма, не би било могуће без способности њихових писаца да најпре ухвате, а затим испричају и пренесу нити древног еронаратива језиком својих савременика. У зависности од личног сензибилитета, различити аутори су бивали у прилици да „чују“ одговарајуће слојеве еромита.

Приповетке као жанр, гледано у контексту читавог опуса Ј. Ј. Змаја (1833–1904) и Л. Костића (1841–1910), функционишу као занемарен и готово невидљив садржај, али читане из еротолошке перспективе нашег рада, оне постају непроцењив материјал кроз који су испливали кључни елементи романтичарског љубавног мита. Тај распон се у Костићевом приповедном опусу могао пратити од баладичних приповетки („Минехаха“, „Мученица“), до примера тоталног сагоревајућег ероса у „Чеду вилином“ и „Махараџи“. Иако у Змајеве приповетке спада и низ сатиричних или анегдотских прича у којима су се могли тражити реализму блиски облици љубавног искуства, ипак су се као посебно важне, издвојиле романтичарске приповетке: „Славујев до“ као парадигматски случај конзервације и поетског и култног наслеђа романтичарског ероса; и „Видосава Бранковићева“ као наратив који преноси наш национално романтичарски косовски подтекст, али и додатно упућује на тријумф видовданске (небеске) над ђурђевданском (земаљско-пролећном) митском симболиком.

Приповедни опус Ђ. Јакшића (1832–1878) у односу на претходну двојицу аутора је доста разуђенији и жанровски гледано можда најуспелији. Из угла еромитске позадине, Јакшићеве приповетке су нам биле значајне због инкорпорирања прилично разноврсних видова тог подтекста: типични романтични љубавни заплет („Син седога Гамзе“), негативни романтични јунак („Неверна Тијана“), јунаци изобличених страсти („Једна ноћ“), борбе и преплитања обредно-цикличног и страдално-романтичног еропола („На мртвој стражи“, „Рускиња“).

Међу приповеткама С. М. Љубише (1824–1878), две су посебно значајне за наш рад, стога што су дубоко премрежне фолклором али и (литераризованом) историјском позадином: јунаци-љубавници су грађени према епским узорима, а племенско-хришћански морални код је изразито присутан. Баладична приповетка „Горде, или како Црногорка љуби“, скоро дословно преноси баладичну форму у приповедни садржај, те је на тај начин фигурирала као битна карика при приказу настанка медијалног, жртвеног ероса. У другој приповеди, „Скочидјевојка“, већ се отишло корак даље, ка основним типским видовима испољавања романтичарског ероса: љубавници се готово ни не додирну, а њихова небеско-жртвена љубав бива приказана кроз подвиге, било страдалне (погибија) било аскетске (одлазак у манастир).

Љубавни мотиви у приповеткама М. П. Шапчанина (1841–1895), упућују на необичан диверзитет, иако је често реч о преради већ постојећих приповетки других приповедача. Шапчанинов опус збира шематизоване идиличне или баладичне приповести („Рањеник“, „О вакацији“, „Туђа крв“, „Непојан гроб“), а затим и приповетке са разуђенијом фабулом и богатим симболичким сликама кроз које се љубавни садржај одједном може посматрати и кроз

психолошку и кроз призму универзалних, готово елементарних еропринципа („Матере“, „Хомолска лепотица“). Чак, у приповеци „Пут у просидбу“, Шапчанин заузима и хуморно-сатирични угао, правећи свесни отклон од шаблонског: било од изузетних, јединствених, љубави у романтизму, било од мушко-женске замењивости услед постављања породичних и социјалних мерила испред идеалистичких у реализму.

Највећи број анализираних приповетки у раду, припада Ј. Веселиновићу (1862–1895), самим тиме што је његов приповедни опус најобимнији. Код Веселиновића су се могли тражити етнолошки највернији прикази обичаја и живота у сеоској задружној породици, уз редовно присутну идеализацију таквог живота где се сваки сукоб и конфликт може решити и довести до срећног краја („На прелу“, „Пуница“, „После кише сунце“ и многе друге). Са друге стране када би се помињао живот градског човека, приповетке би одједном бивале преплављене трагичним љубавним исходима, или сликама порочних и искварених људи („Циганче“, „Селјак“, „Море без приморја“). На тај начин се Веселиновић позиционирао као апологета прокреацијске (сеоске, рађајуће) животне струје, а као неверљив према артифицијелном, градском, и у крајњем виду романтичарском ерополу. На примеру анализе приповетке „Ашиков гроб“, најбоље се могла уочити та сукобљеност сеоског и „романтично-градског“ кода, што се у самој приповеци претворило у борбу култно кодираних сила (хроми вук и цер као громовниково дрво), а на плану еронаративног читања довело до интерпретације љубавне подлоге у кључу медијалног ероса – управо оног поетичког својства које се налази између земаљског (хроми вук) и небеског (громовник). А када је реч о инкорпорирању митског садржаја који затим директно кореспондира са одговарајућим нивоом еротолошког митског наратива, посебно интересантном са показала Веселиновићева приповетка „Немиран дух“, где се испоставља да романтичарска љубавно-животна судбина јунака происходи из аналогне судбине соларног јунака из митраистичког херојског култа.

Паралелно са романтичарском и реалистичком приповедном струјом, кретала се и деконструкцијска струја која ће се бавити поигравањем са датим матрицама, пре свега кроз пародију романтичарских љубавних поза и кроз сатирични увид у брачне и предбрачне одношаје. За ту струју која се служила смеховном приповедном перспективом, најзаслужније су приповетке С. Сремца (1855–1906), али и Ј. Игњатовића (1822–1889). Игњатовић се својом приповетком „Једна женидба“ разрачунава са сопственом романтичарском фазом („Манзор и Цемила“, „Крв за род“), али такође успоставља пут за сликање свакодневних животних ситуација у којима љубавни заплети бивају вечито уплетени у свет материјалног и новчаног. За јунаке Сремчевих приповетки, карактеристичан је лик слабог мушкарца, неспособног за преузимање улоге мужа („Нацкова женидба“, „Капетан Марјан“, „Идеал“, „Малер“, „Мица и Микица“, па и „Пера Дружески“). За разлику од некаквих судбинских препрека да до реализације љубави дође у романтичарским или баладичним заплетима, а које су увек изван воље љубавника, код Сремца се те препреке налазе у карактеру самих јунака, и често су огољене, карикиране, пренаглашене, како би се хуморно дејство додатно појачало.

Са С. Ранковићем (1863–1899) и И. Вукићевићем (1866–1899) интензивирани су теме дегенерације (карактерне, моралне, генетске), те су љубавни односи углавном подређени преиспитивању устаљених модела, али се наговештава и искорак ка запитаностима модерног човека, несигурног и лишеног сидра традицијске укоренености. Код оба приповедача налазимо изузетно чест мотив и мушке и женске прељубе (Ранковић: „Прва туга“, „Стари врускавац“, „Бавоља посла“; Вукићевић: „Све сам знаш“, „Под багреном“, „У новој кући“, „Граничари“). У неким од тих приповетки изостаје фактор помирења и породица након прељубе остаје трајно разорена. Прокреацијски модел се преиспитује, а пошто окретање узвишеностима и идеализмима романтичарског еропола више није могуће, јунаци у приповеткама Ранковића и Вукићевића, најпре се окрећу сопственом психолошком свету где се конфликти покушавају решити или пак истрајавају трајно скривени и никад разјашњени за спољашњи свет (Ранковић: „Страшна ноћ“; Вукићевић: „Мишко Убојица“, „Два растанка“).

Сличне теме налазимо и код С. Матавуља (1852–1908). Међутим, док је фолклорни контекст код претходне двојице аутора често и даље снажно присутан, за Матавуљев приповедни свет се може рећи да почива на пре свега нуминозној или мистичној подлози која влада страстима јунака и одређује исход њихових љубавних згода и незгода. Јунаци погођени страшћу, понашају се као марионете било под силом чини („Чеврљино злочинство“), било да љубавни исход бива одређен изненадним непредвиђеним преокретом („Краљица“, „Избор“, „На њен дан“). Често су и сами јунаци грађени кроз однос према сујеверју, позитиван („Ђукан Скакавац“) или негативан („Мурталов случај“). А у приповеткама „Доктор Ивановић“ и „Привиђење нашег центлмена“, онострано се и директно уплиће у наративни свет, изазвано управо снажним а неконтролисаним страстима јунака. Због препуштања таквим страстима, јунак приповетке „Аранђелов удес“ бива учињен мистериозно „несталим“, али и доведен у везу са библијским контекстом (в. Бошковић 2017: 29–30). Па ипак, иако је реч о упливу дејстава сила из нематеријалног света, њима се неће мотивисати заплети романтичарског типа, већ готово редовно исходи који су или на трагу прокреацијског, или пак на трагу анегдотског, индивидуалног, независног од било какве култне основе.

Проза Л. Лазаревића (1851–1891) са обзиром на њену вредност, у овом раду можда није обухваћена у исцрпном смислу, али јој се ипак желело дати посебно истакнуто место. У оквиру архетипске приче о развојној путањи ероматрице, првенствено је значајан начин на који је код Лазаревића приказан обрачун субјекта са романтичним митом. Пародијом концепта идеалне, романтичне љубави са препрекама у „Вертеру“, сама идеја такве љубави се настојала посрамити и детронизовати, јер претерани заноси више не приличе времену испражњеном од идеала. Међутим, та фатална романтична сила страсти са којом се Лазаревић затим бори аутоиронијом и горким хумором („Швабица“), ипак је избијала на површину и кроз своје потиснуто разорно дејство настојала да, светећи се преко судбине јунака, узврати истом мером. Главни јунак „Ветра“, наизглед успева да се укорени у свет испуњених очекивања, у свет без идеала или јаким страсти које тврдоглаво руше препреке. А заправо, борбе са препрекама су поунутрашњене, пренете на снове и подсвесне радње. Снага неосвешћеног (а којег је ауторијална наративна инстанца ипак свесна), управо постаје главни узрочник да се кроз приповедни садржај промоле јасни обриси мита којим се модерни љубавник може објаснити, љубавник без храбрости да приграби расплодни животни ерос и без мотива за пут подвига којим води страст небеског обожења. Такав јунак регресира на претходни иницијацијски стадијум, и из симболичке тачке дечака (детета као полно незрелог – елеусинског дечака, а не више божанског детета-хероја о коме смо говорили унутар романтичарског мита) промишља о љубавном као о легитимно неостваривом. На тај начин се и љубавно преноси у контемплативно, у *знање* о љубавном, а из живог ероса рађа *ерологија*.

Дакле, текст наших романтичарских и реалистичких приповедака љубавне тематике, најпре нам је служио као погодан материјал преко кога су се ближе могла упознати наличја двају еросових поларитета. Користећи се мултидисциплинарним приступом и преко митско-фолклорних рефлекса заосталих у затеченом приповедном опусу, могло се наслутити и реконструисати друштвено-историјско порекло и култна позадина праромантичарског и прареалистичког еросовог обличја. А након тога, откривени поларитети су фигурирали као херменеутички алат преко кога су се јасније лоцирале и тумачиле како љубавне улоге појединачних јунака тако и знамења и начини функционисања еротолошких светова којима они припадају. Пошто смо романтичарски и реалистички стил сагледавали преко далеко старијих митова и култова са еротолошком позадином, стилскоформацијске одлике су самим тиме представљале тек финесе најмлађих слојева, док би истраживачка поставка неретко почивала на базичним ранијим темељима из којих су одређена стилска својства настала. У еротолошком истраживању дате грађе, на тај начин су се, поред стилских одлика епоха, као суштаствено важна показала универзална значења еросових бити.

А такође, пошто је приповедна грађа, и сама била присно скопчана са обредним, и пошто су јунаци приповетки, па често и сами писци, били недовољно дистанцирани од фолклорног, сви ти чиниоци су и изнутра захтевали приступ који би задирао у митско и архетипско. У сваком случају, будући да је област митско-архетипског заузела изузетно драгоцено место при испитивању наратива љубавне страсти и романтичарских и реалистичких приповедака, треба указати и на то да: „излазак из актуелног у фолклорно увек активира (романтичарско и модернистичко) архајски контекст, или, прецизније, мит/фолклор увек доводи у питање идентитет и конзистентност реалистичке поезике“ (Бошковић 2017: 32). Односно, аналогијом са архетипским моделом свесног и несвесног код мушкарца и код жене, где је наличје материјалном окренуте жене управо духу окренут анимус, и где је наличје реду окренутог мушкарца ћудљива хаосу окренута анима, вреди нагласити да и границе једног или другог еросовог лика дејствују као исто тако унутарње пропусне. На тај начин се може објаснити не само периодични ритам смењивања стилских епоха, где би се пратила смена наизменичне опијености једном или другом покретачком струјом ероса, већ би се могле уочити теже видљиве парадоксалности унутар појединачних струја.

Где је романтичарска поезика гласнија, ту тријумфује страст која сагорева, где је реалистични оквир јачи, ту побеђују рад и плод, а романтично је подређено томе или се само повлачи и нестаје. Такође, оно што се у контексту издвајаних еросових поларитета (в. табелу 4) на више места могло назрети, јесте то да се пренаглашавањем једног поларитета, он неминовно претварао у себи супротан. Тако се на материјализму почивајућа традиција у којој се поштује заједништво и плодност, често показивала као полигон најтежих духовно-психолошких борби – о чему су довољно писали и Дени де Ружмон, Никлас Луман, Роберт А. Џонсон (активна верна љубав; међусобна интерпенетрација; зрели мушки и женски принцип) и други теоретичари, када су говорили о подвигу који одржавање брачне љубави представља. У лицу другог, на кога се свесним пристанком ограничило, у подвигу брачне љубави, одједном би се појављивао никад до краја истражени бездан. Са друге стране струја настала у култу уздицања ка чистом духу и свесном прекорачењу граница, показивала би се као нешто што кроз стални линеарни напредак завршава у крајњем материјализму, како технолошко-потрошачком, тако и по питању љубави. Модерни романтични трагач за недостижним идеалом, одједном би се са висина изневерених надања спуштао у почетну тачку одакле би са новим неким, изнова морао започињати круг надањућа и заправо чулних, а не духовних заноса. Уместо пробијања нових вертикалних небеса – мит о духовним висинама би човека вртео у увек истим циклусима.

Пресудну улогу у исцртавању читаве те еротолошке путање, имали су одабрани примери приповедне грађе 19. века преко којих се теоријски оквир потврђивао како у варијантном тако у инваријантном своме виду. Заправо, будући иманентно садржан унутар расуте приповедне грађе, модел који смо користили у раду је управо самом том грађом и био призван да буде препознат, а затим и издвојен у засебном облику. Приповетке српског романтизма и реализма, показале су се као наративни материјал који је успео да конзервира динамичку структуру ероматрице у целовитом облику, од прокреацијске, преко медијалне до апстиненцијске линије развоја. Док је са једне стране похранила и очувала *стабилност* све три ероваријанте, приповедна грађа обухваћена у раду, истовремено је интегрисала и обележја *променљивог* историјског контекста. Тако су се кроз дати модел преламале одлике стилских формација, романтичарске и реалистичке, али се на текстовима наше грађе посредством митских аналогија или етнолошко-фолклорних остатака, могао уочити и далеко старији траг културних мена кроз историју. Отуд су ауторске приповетке забележене на размеђи модерног и готово архајског доба и биле посебно погодан литерарни предлог који је преносећи део по део слагалице, стварао могућност да се предање о еросу сачува, а онда и наративизује у самосталној причи-моделу о љубавној страсти кроз културно-историјско памћење.

Извори

Аристофан. *Облакиње; Птице*. Прев. Милош Н. Ђурић. Београд: Нолит, 1963.

Атанацковић, Богобой. *Даракъ Србкинџи*. Будим, 1945.

<<http://digital.bms.rs/ebiblioteka/pageFlip/reader/index.php?type=publications&id=1049&m=2#page/4/mode/2up>> 21.9.2022.

Атанацковић, Богобой. *Два идола*. Београд: Библиотека „Земља“, 1967.

Атанацковић, Богобой. „Буњевка“. *Антологија српских приповедача XIX и XX века*. Приредио Мирослав Јосић Вишњић. Београд: „Филип Вишњић“, 1999. 28–50.

Веселиновић, Јанко. *Целокупна дела*. 1–9. Београд: Народна просвета, б.г.

Војиновић, Станиша. *Од Нишаве па до воде Дрине*. Ниш: Просвета, 2005.

Вукићевић, Илија. *Целокупна дела*. 1–2. Београд: Народна просвета, б.г.

Дамјанов, Сава. *Граждански еротикон*. Ниш: Градина, 1987.

De Loris, Gijom. *Roman o ruži*. Preveo Kolja Mićević. Vanja Luka: Littera, 2004.

Ђорђевић, Владан. *Кочина крајина*. Београд: Књажеско српска књигопечатња, 1863.
<<http://digital.bms.rs/ebiblioteka/publications/view/3408>> 28.11.2021.

Ivanić, Dušan (Prig.). *Mrsne priče*. Beograd: Prosveta, 1984.

Игњатовић, Јаков. *Романтичарско историјске приповетке*. Књ. 7. Нови Сад: Матица српска; Приштина: Јединство, 1988а.

Игњатовић, Јаков. *Друштвене приповетке*. Књ. 8. Нови Сад: Матица српска; Приштина: Јединство, 1988б.

Јакшић, Ђура. *Приповетке 1, 2*. Београд: Слово љубве, 1978.

Јовановић, Јован Змај. *Видосава Бранковићева*. Солун: Штампарија „Велика Србија“, 1917.

Јовановић, Јован Змај. *Проза*. Књига IX. Приредио Божидар Ковачек. Нови Сад: Матица српска, 1975.

Карановић, Зоја (прир.). *Антологија српске лирске усмене поезије*. Београд: Завод за уџбенике, 2010а.

Карановић, Зоја (прир.). *Антологија српске лирско-епске усмене поезије*. Београд: Завод за уџбенике, 2010б.

Карацић, Стефановић Вук. *Српске народне пјесме, књига друга*. Беч, 1845.
<<http://digital.bms.rs/ebiblioteka/publications/view/1397>> 11.4.2022.

Карацић, Стефановић Вук. *Српске народне приповијетке*. Беч, 1853.

<<http://digital.bms.rs/ebiblioteka/pageFlip/reader/index.php?type=publications&id=1256&m=2#page/6/mode/2up>> 11.4.2022.

- Караџић, Стефановић, Вук. *Даница: 1826, 1827, 1828, 1829, 1834*. Сабрана дела Вука Караџића, књ. 8. Београд: Просвета, 1969.
- Караџић, Стефановић Вук. *Српске народне пјесме из необјављених рукописа Вука Стеф. Караџића: Особите пјесме и поскочице*. Књ. 5. Прир. Живомир Младеновић и Владан Недић. Београд : Српска академија наука и уметности, 1974.
- Костић, Лаза. „Одговор Светозару Марковићу на његов чланак Реалност у поезији“, Матица српска, број 18, Нови Сад, 1870. 422–426.
- Костић, Лаза. „Живи палимпсести“, *Летопис Матице српске*. 129 (1882): 86–106.
- Костић, Лаза. *Огледи*. Београд: Нолит, 1965.
- Костић, Лаза. *Песме*. Нови Сад: Матица српска, 1975.
- Костић, Лаза. *Приповетке. О позоришту и уметности*. Нови Сад: Матица српска, 1989.
- Крњевић, Хатица, прир. *Антологија народних балада*. Београд: СКЗ, 1978.
- Крстић, Никола. *Дневник (Приватни живот I)*. 9. април 1864. – 31. децембар 1866. Приредила: Александра Вулетић. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 2006.
- Лазаревић, Милош. *Племенита и силна љубав*. Будим: Писмени краљ. свеучилишта пештанског, 1831.
- Лазаревић, Лаза К. *Приповетке*. Нови Сад; Београд: Матица српска; СКЗ, 1958.
- Лонгфелоу, Хенри. *Песма о Хијавати*. Превео Слободан Петковић. Београд: Утопија, 2006.
- Матавуљ, Симо. *Приповетке 1–3*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 2006, 2007.
- Миладинови Димитър, Константин Миладинови. *Български народни песни*. <<https://liternet.bg/folklor/sbornici/miladinovci/content.htm>> 27. 12. 2021.
- Милојевић, Милош. *Песме и обичаји укупног народа српског: Обредне песме*. Књ. 1. Београд: Сазвежја, 2017.
- Митров Љубиша, Стјепан. *Целокупна дела, књига 1*. Београд: Издавачко предузеће „Народна просвета“, б.г.
- Моллов, Тодор. *Обредни песни*. Том I. <<https://liternet.bg/folklor/motivi-3/zmey-vdiga-moma/content.htm>> 27. 12. 2021.
- Моллов, Тодор. „Змей (вихрушка) вдига мома от хорото“. *Обредни песни*. Том I. <<https://liternet.bg/folklor/motivi-3/zmey-vdiga-moma/vlahi1.htm>> 27. 12. 2021.
- Mrduljaš, Igor, прир. *Kudilja i vreteno*. Zagreb: Znanje, 1980.
- Обрадовић, Доситеј. *Живот и прикљученија*. Прир. Јован Деретић. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 1997.
- Platon. *Kratil*. Prema oksfordskom izdanju s grčkog preveo Dinko Štambak. Zagreb: Studentski centar Sveučilišta, 1976.
- Platon, *Gozba ili O ljubavi*. Prev. Miloš N. Đurić. Beograd: Dereta, 2015.

Ранковић, Светолик. *Целокупна дела, књига 1–3*. Београд: Издавачко предузеће „Народна просвета“, б.г.

Соларић, Павле. *Гозба: сабране пјесме*. Приредио Здравко Крстановић. Београд: Српско културно друштво „Зора“, 1999.

Сремац, Стеван. *Целокупна дела у седам књига. Приповетке 1–2*. Београд: народно дело; Загреб: Типографија, без године издања (1928–1932).

Станковић, Борисав. *Нечиста крв*. Београд: Рад, 1998.

Суботић, Јован. *Приповести*. Дела Јована Суботића, књ. 9. Нови Сад: Српска штампарија др Јована Суботића, 1873.

Шапчанин, П. Милорад. *Целокупна дела. 2–3*. Београд: Народна просвета, б.г.

Šekspir, Vilijam. *Romeo i Julija*. Preveli Živojin Simić i Sima Pandurović. Beograd: Rad, 1964.

Литература

Ајдачић, Дејан. *Еротославија*. Београд: Албатрос Плус, 2013.

Aleksov, Jelena, Milica Mitić. „Prostor sela i seoske kuće u propovetkama Pavla Markovića Adamova (*Na selu i prelu*). *Jezik, književnost, prostor*. Niš: Filozofski fakultet, 2018. 231–242.

Алинеи, Марио. *Настанак европских језика: теорија континуитета*. Књига 1. Превод са италијанског Иван Димитријевић. Нови Сад: Прометеј; Београд: Библиотека града Београда, 2021.

Ališić, Željka. *Platonov pojam erosa*, doktorska disertacija. Novi Sad: Filozofski fakultet, 2016.

Андрејић, Живојин. *Митологија пчеле*. Београд: Центар за митолошке студије Србије; Рача: Центар за културу „Радоје Домановић“ Рача, 2002.

Анђелковић Јелена, Драгана Рогвић, Емилија Николић. „Од венца до круне – развој идеје и значења у визуелној култури касне антике и раног хришћанства“. *Српска теологија данас 2012*. Књ. 4. Уредник Радомир Поповић. Београд: Институт за теолошка истраживања, 2013. 346–355.

Bandić, Dušan. *Carstvo zemaljsko i carstvo nebesko*. Београд: Biblioteka XX vek, 2008.

Bart, Rolan. *Fragmenti ljubavnog govora*. Prevod sa francuskog Goran Bojović. Loznica: Karpos, 2015.

Bahofen, Johan Jakob. *Matrijarhat*. Prevod s nemačkog Olga Kostrešević. Sremski Karlovci: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 1990.

Bahtin, Mihail. *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjega veka i renesanse*. Preveli Ivan Šop i Tihomir Vučković. Београд: Nolit, 1978.

Bahtin, Mihail. *O romanu*. Preveo Aleksandar Badnjarević. Београд: Nolit, 1989.

Башић, Ивана. „Зашто се први мачићи у воду бацају? – икониčnost лексема мачка и кот (I)“. *Гласник Етнографског института САНУ* 58. 1 (2010): 69–83.

Башић, Ивана. „Зашто се први мачићи у воду бацају? – икониčnost лексема мачка и кот (II)“. *Гласник Етнографског института САНУ* 58. 2 (2010): 131–145.

Башић, Ивана. *Слике у речима – Икониčnost лексике српског језика у контексту словенске митологије: метафоре живота и смрти*. Београд: САНУ, Етнографски институт, посебна издања, књ. 85, 2016.

Башић, Ивана. *Љубавне нити: концепти љубави у европској и српској култури*. Београд: САНУ, Етнографски институт, посебна издања, књ. 98, 2021.

Belaj, Vitomir. *Hod kroz godinu*. Zagreb: Golden marketing: Tehnička knjiga, 2007.

Berđajev, Nikolaj. *Eros i ličnost: filozofija pola i ljubavi*. Novi Sad: Akademska knjiga, 2016.

Berlin, Isaija. *Koreni romantizma*. Београд: Službeni glasnik, 2006.

Bogišić, Valtazar. *Zbornik sadašnjih pravnih običaja u Južnih Slovena*. Zagreb: Jugoslovenska akademija znanosti i umjetnosti, 1874.

Bojanović, Kristina. „Etičko razumijevanje erosa u Levinasovoj filozofiji“. *Art+media, časopis za studije umetnosti i medija*. br. 11, novembar (2016). 11–22.

Бошков, Живојин. Предговор у: *Приповетке* Лазе Лазаревића. Нови Сад; Београд: Матица српска; СКЗ, 1958. 7–37.

Бошковић, Драган. *Нулти степен реализма*. Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, 2017.

Bužinjska, Ana, Mihal Pavel Markovski. *Književne teorije XX veka*. Urednik Gorko Tešić. Prevod s poljskog Ivana Đokić. Beograd: Službeni glasnik, 2009.

Bulatović, Aleksandar, Arthur H. Bankoff, Wayne G. Powell, Rada Gligorić, Radivoje Arsić, Vojislav Filipović, Andrea H. Mason. „Rezultati arheoloških istraživanja praistorijskih objekata na lokalitetu Trojanov grad“. *Arheologija u Srbiji: projekti Arheološkog instituta u 2014. godini*. Urednici Ivan Bugarski, Nadežda Gavrilović Vitas, Vojislav Filipović. Beograd: Arheološki institute, 2017. 38–44.

Вујанић, Милица и др. *Речник српскога језика*. Ур. Мирослав Николић. Нови Сад: Матица српска, 2011.

Вукићевић, Драгана. *Огледи о српском реализму*. Краљево: Народна библиотека „Стефан Првовенчани“, 2003.

Вукићевић, Драгана. „Нестанак слике епског света у реализму“. *Зборник Матице српске за књижевност и језик*. LIII. 1–3 (2005). 395–413.

Вукићевић, Драгана. *Писмо и прича: српска реалистичка приповетка и фолклорна традиција*. Београд: Друштво са српски језик и књижевност Србије, 2006.

Вукићевић, Драгана. *Анархија текста: огледи о српској књижевности 19. века*. Београд: Службени гласник. 2011.

Вукићевић, Драгана. „Сентименталистичка парадигма страсти или љубав у природи“. *Филологија и универзитет: тематски зборник радова*, Наука и савремени универзитет, 1, 2012. 244–254.

Вукићевић, Драгана. „Интимни свет у мемоарској прози 18. века (Симеон Пишчевић, Александар Пишчевић, Сава Текелија)“. *Филолошке науке: зборник радова са научног скупа / Научни скуп „Наука и традиција“*. Пале, 18-19. мај 2012.; главни уредник Милош Ковачевић. Пале: Филозофски факултет, 2013. 347–358.

Vukićević, Dragana. „Kako reći i izbeći – erotska književnost u srpskoj nauci o književnosti“. *Riječki filološki dani, Zbornik radova s Međunarodnoga znanstvenog skupa Riječki filološki dani održanoga u Rijeci od 22. do 24. studenoga 2012*, Odsjek za kroatistiku Filozofskoga fakulteta sveučilišta u Rijeci, 2014a. 261–270.

Вукићевић, Драгана, Снежана Милосављевић Милић. *Огледавања: Лаза Лазаревић – Симо Матавуљ*. Ниш: Филозофски факултет, 2014б.

Вукићевић, Драгана. „Драга или отаџбина – једна романтичарска дилема у приповеткама Ђуре Јакшића“. *Наука и слобода*, том 1–2. Пале: Универзитет у Источном Сарајеву, Филозофски факултет Пале, посебно издање, 2015а, 647–658.

Вукићевић, Драгана. „Романтичарска визија рата у прози Ђуре Јакшића“. *Рат и књижевност*, зборник радова са 9. Међународног научног скупа одржаног у Крагујевцу, Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, 2015б, 187–195.

Вукићевић, Драгана. „Еротолошки приступ српској прози 19. века“. Савремено изучавање српског језика и књижевности и словенских језика као матерњих, инословенских и страних 2, Београд: Савез славистичких друштава Србије, 2016. 65–79.

Vukićević, Dragana. „Erotsko kriptogramsko pismo i patrijarhalni svet“. *Romanoslavica*. ЛП. 4 (2017а): 99–105.

Вукићевић, Драгана. „Фигуре љубавног говора – на Бартовом трагу“. *Књижевна историја* 49. 162 (2017б): 180–193.

Вукићевић, Драгана. „Пародија у српској реалистичкој прози“. *Поетика српског реализма*. Зборник радова [са научног скупа одржаног у организацији пројекта Поетика српског реализма (Београд, 5. децембра 2016)]. Уредници Душан Иванић, Драгана Вукићевић. Београд: Филолошки факултет Универзитета у Београду, 2018. 55–93.

Вукићевић, Драгана. „Једна могућа паралела – Неверна Тијана Ђуре Јакшића и Косовка Дјевојка“. *Савремена српска фолклористика VII* (2020а): 257–273.

Вукићевић Драгана, Душан Иванић. *Дивна дисхармонија – Јаков Игњатовић*. Београд: Филолошки факултет, 2020б.

Vuletić, Aleksandra. „Vlast muškarca, pokornost žene – između ideologije i prakse“. *Privatni život kod Srba u devetnaestom veku*. Београд: Clio 2006. 112–132.

White, Hayden. *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*. Baltimore, London: The Johns Hopkins University Press, 1973.

Гароња Радованац, Славица. „Смена религијских система (лунарног – матријархалног соларним – патријархалним) – по теорији Ј. Ј. Бахофена и њихови трагови у српској народној песми“. *Il SoleLuna presso gli slavi meridionali I*. (2017): 149–177.

Grevs, R. *Grčki mitovi*. Zagreb: CID-NOVA, 2003.

Грујичић, Ненад. *Певај, ори, прозоре отвори: крајишке ојкаче*. Београд: Радио-телевизија Србије; Сремски Карловци: Бранково коло, 2017.

Делић, Лидија. „Змија, а српска. Змија у просторном коду“. *Гује и јакрени: књижевност, култура*. Уредници Мирјана Детелић и Лидија Делић. Београд: Балканолошки институт САНУ, 2012. 125–147.

Делић, Лидија. „Зв’езда тјера мјесеца. Концептуализација и мере времена у усменој поезији“. *Време, вакат, земан: аспекти времена у фолклору*, зборник радова. Ур. Лидија Делић. Београд: Институт за књижевност и уметност, 2013. 421–457.

Деретић, Јован. „Славносербски списатељ Атанасије Стојковић“. *Поговор у Аристид и Наталија*. Београд: Нолит, 1973, 227–244.

Деретић, Јован. *Историја српске књижевности*. Зрењанин: SEZAM BOOK, 2007.

Детелић, Мирјана. *Митски простор и епика*. Београд: САНУ; АИЗ Досије, 1992.

Дивац, Зорица. „Породичне и брачне (не)прилике у Србији (19. век)“. *Гласник Етнографског института САНУ*. 54. 1 (2006): 219–232.

Ђерић, Гордана. *Смисао жртве у традиционалној култури Срба – антрополошки оглед*. Нови Сад: Светови, 1997.

- Ђорђевић, Р. Тихомир (уредник). *Обичаји народа српскога, књ. 2*. Српски етнографски зборник, књ. 14. Београд: Српска краљевска академија, 1909.
- Ђорђевић, Р. Тихомир. *Наш народни живот*. Београд: Српска књижевна задруга, 1923.
- Ђорђевић, Р. Тихомир. *Животни круг: рођење, свадба и смрт у веровањима и обичајима нашег народа*. Ниш: Просвета, 2002.
- Evola, Julijus. *Metafizika seksa I*. Prevela s italijanskog Dubravka Rajh. Џаџак: ALEF, biblioteka časopisa Gradac, 1990.
- Eliade, Mircea. *Mit i zbilja*. Zagreb: Matica hrvatska, 1970.
- Eliade, Mircea. *Kovači i alkemičari*. Prevod Miljenko Mayer. Zagreb: GZH, 1982.
- Елијаде, Мирча. *Свето и профано*. Превео с француског Зоран Стојановић. Нови Сад, Сремски Карловци: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 2003.
- Епштејн, Михаил. *Филозофија тела*. Београд: Геопоетика, 2009.
- Епштејн, Михаил. *Sola amore* (Љубављу само). Превод Амра Латифић. Београд: Конрас, 2011.
- Епштејн, Михаил. *Филозофија љубави: љубав у пет димензија*. Сремски Карловци, Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 2012.
- Ераковић, Радослав. „Горки тријумф паланачких аргонаута“. „Сто педесет година од доласка Јакова Игњатовића у Даљ“ (1863 – 2013). Даљ: КНЦ „Милутин Миланковић“, 2014, 53–59.
- Живковић, Драгиша. *Европски оквири српске књижевности*. Београд: Просвета, 1970.
- Živković, Dragiša (Ur.). *Rečnik književnih termina*. Beograd: Nolit, 1986.
- Живковић, Драгиша. *Европски оквири српске књижевности*. Књ. 5. Нови Сад: Будућност, 1994.
- Живковић, Драгиша. „Народна фантастика у ткиву српске уметничке приповетке друге половине деветнаестог века“. 50 година Међународног славистичког центра. Књ. 1, Велике теме српске књижевности: Научни састанак слависта у Вукове дане (1971-2019), 2019, 521–526.
- Зечевић, Слободан. *Митска бића српских предања*. Београд: ИРО „Вук Караџић“, 1981.
- Иванић, Душан. *Српска приповијетка између романтике и реализма (1865–1875)*. Београд: Институт за књижевност и уметност, 1976.
- Иванић, Душан, Драгана Вукићевић. *Ка поетици српског реализма*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 2007а.
- Иванић, Душан. „Пародија и травестија љубавне приче у српском реализму“. *Прикази љубави у босанској, хрватској и српској књижевности: од ренесансе до данас*. Франкфурт на Мајни: П. Ланг, 2007б. 121–132.
- Иванић, Душан. „Сатана/Ђаво у новој српској књижевности (од барока до реализма и модерне)“. *Књижевна историја* 47. 157 (2015): 53–74.

- Јанковић, Ђорђе. *Српске громиле*. Београд: Свесловенски савез, Књижевна реч, 1998.
- Јанковић, Милан, Наташа Јокановић. *Српске свадбе*. Београд: А–Ш Дело, 1992.
- Јанковић, Ненад Ђ. *Астрономија у предањима, обичајима и умотворинама Срба*. Београд: САНУ, 1951.
- Јацановић, Драган. *Српско календарско знање у епској народној поезији*. Рача: Центар за митолошке студије Србије, 2000.
- Јовановић, Радмила (Ћапин). *Каснонеолитске и раноенеолитске градине према материјалу Народног музеја у Шапцу*. Београд: Филозофски факултет, 1993.
- Јовићевић, Татјана. *Књижевност изван памћења*. Београд: Институт за књижевност и уметност, 2021.
- Jung, Carl Gustav. *Synchronicity: an acausal connecting principle*. Princeton University Press, 2010.
- Јусуфовић, Весна. *Еротографија у српској књижевности XVIII и XIX века*. Докторска дисертација. Нови Сад: Филозофски факултет, 2014.
- Карановић, Зоја, Јасмина Јокић. *Смеховно и еротско у српској народној култури и поезији*. Нови Сад: Филозофски факултет, 2009.
- Карановић, Зоја, Весна Ђукић. „*Виј се, венче драго, завијај се* (сватовске песме у контексту обредне праксе из села око Белог Тимока – теренска истраживања)“. *Тимок. Фолклористичка и лингвистичка теренска истраживања 2015–2017*. Књажевац: Народна библиотека „Његош“; Београд: Удружење фолклориста Србије, 2018. 99–118.
- Карацић, Стефановић Вук. *Српски рјечник*. Беч, 1818. <<http://digital.bms.rs/ebiblioteka/pageFlip/reader/index.php?type=publications&id=1216&m=2#page/4/mode/2up>> 8.1.2022.
- Карацић, Стефановић Вук. *Живот и обичаји народа српскога*. Беч, 1867.
- <<http://digital.bms.rs/ebiblioteka/pageFlip/reader/index.php?type=publications&id=644&m=2#page/4/mode/2up>> 11.2.2022.
- Катић, Радослав. *Вођански бој*. Загреб: Филозофски факултет, 2008.
- Крњевић, Хатица. *Живи палимпсести или о усменој поезији*. Београд: Нолит, 1980.
- Крњевић, Хатица. *Утва златокрила*. Београд: „Филип Вишњић“, 1997.
- Куић, Ранка. *Црвено и бело – српско-келтске паралеле*. Београд: Ганеша клуб, 2021.
- Ласек, Агњешка. „Медијаторске границе у свадбеним песмама Јужних Словена“. *Зборник Матице српске за књижевност и језик* 53. 1–3 (2005): 179–252.
- Левинас, Емануел. *Међу нама*. С француског превела Ана Моралић. Сремски Карловци, Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 1998.
- Левинас, Емануел. *Тоталитет и бесконачност*. С француског превео Спасоје Ђулузан. Београд: Јасен: Службени лист СЦГ; Загреб: Деметра, 2006.
- Лесковац, Младен, прир. *Лаза Костић*. Београд: СКЗ, 1960.

- Лома, Александар. *Пракосово*, Београд: Балканолошки институт САНУ, 2015.
- Луман, Никлас. *Љубав као страст – прилог кодирању интимности*. Превод с немачког Лидија Топић. Сремски Карловци, Нови Сад: Издавачка књижевница Зорана Стојановића, 2010.
- Марковић, Душанка. *Српски свадбени обичаји у Војводини*. Нови Сад: Музеј града Новог Сада, 2017.
- Marković, Predrag (ur.). *Erotsko u folkloru Slovena*. Priredio Dejan Ajdačić. Beograd: Stubovi kulture, 2000.
- Maigron, Louis. *Le romantisme et les Moeurs*. Pariz: Champion, 1910.
- Милинковић, Снежана. „О једној фигури „руже“ у поезији и њеним специфичним значењима“. *Зборник Матице српске за књижевност и језик*. LX. 1 (2012). 57–71.
- Milić, Anđelka. *Sociologija porodice: kritika i izazovi*. Beograd: Čigoja štampa, 2007.
- Милошевић Ђорђевић, Нада. „Речник усмених књижевних родова и врста (II)“, *Књижевна историја* 7. 27. (1975): 499–510.
- Мојашевић, Миљан. *Јакоб Грим и српска народна књижевност: књижевноисторијске и поетолошке основе*. Београд: САНУ, 1983.
- Најдановић, Милорад. *Релације писац-средина у књижевности српског реализма*. Крагујевац: Светлост, 1983.
- Николић, Илија. „Мотив о смрти Омера и Мериме у српскохрватској народној поезији“. *Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор*. Ур. Павле Поповић. 24. 3/4 (1958): 294–300.
- Nodilo, Natko. *Stara vjera Srba i Hrvata*. Beograd: MVTС, 2003.
- Нојман, Ерих. *Историјско порекло свести*. Превод с немачког Глигорије Ерњаковић. Београд: Просвета, 1994.
- Nojman, Erih. *Velika Majka*. Beograd: Fedon, 2015.
- Palinaş, Nona. „Reconfiguring anatomy: ceramics, cremation and cosmology in the Late Bronze Age in the Lower Danube“. *Body Parts and Bodies Whole: changing relations and meanings*. Oxford, UK: Oxbow Books. 2010. 72–89.
- Pandurević, Jelenka. „Mitske žene srpskih predanja“. *Bazaar*, april 2012. <<https://bazaar.org.rs/mitske-zene-srpskih-predanja/#more-117>> 25. 5. 2022.
- Пандуревић, Јеленка. *Фолклорни еротикон: еротика и поетика српских народних нјесама*. Београд: Андрићев институт, 2020.
- Пајин, Душан. „Љубав и смрт на Истоку и Западу“, *Културе Истока*. IX, 31 (1992): 8–11.
- Perišić, Igor. *Uvod u teorije smeha*. Beograd: Službeni glasnik, 2010.
- Петров, Александар. *Еротика и књижевност (српска и светска): крај XIX – почетак XXI века*. Вишеград: Андрићев институт, 2021.

- Петровић, Сретен. *Систем српске митологије*. књ. 1. Ниш: Просвета, 2000.
- Петровић, Сретен. *Митолошке мапе*, књ. 2. Ниш: Просвета, 2000.
- Пилиповић, Јелена. „Две силе. Символички двобој с еросом у поетским сликама Сапфе, Вергилија и Лазе Костића“. *Књижевна историја* 48. 158 (2016а): 49–72.
- Пилиповић, Јелена. *Ка лепоти – еротолошко читање Сапфине поезије*. Нови Сад: Академска књига, 2016б.
- Polić, Rajka. „Sve se vrti oko vrta. Koplje od oruđa do oružja, grad od vrta do utvrde“. *Filozofska istraživanja*. 28.1. (2008): 177–192.
- Поповић, Миодраг. *Историја српске књижевности, Романтизам III*. Београд: Нолит, 1972.
- Потић, Душица. „Митизација слике света поетског текста“. *Наслеђе*. 21. 2012. 49–62.
- Pras, Mario. *Agonija romantizma*. Prevela Cvijeta Jakšić. Beograd: Nolit, 1974.
- Прица, Инес. „Ђурђевдан“. *Зборник радова етнографског института*, књ. 19. Београд: Етнографски институт САНУ, 1986. 121–165.
- Раденковић, Љубинко. *Симболика света у народној магији Јужних Словена*. Ниш: Просвета, 1996.
- Ређеп, Јелена. *Косовска легенда*. Нови Сад: Прометеј, 2007.
- Rogić, Dragana, Jelena Anđelković Grašar, Emilija Nikolić. “Wreath - its use and meaning in ancient visual culture”. *Religija i tolerancija*, Vol. X, № 18, Jul–Decembar, 2012. 341–358.
- Ружмон, Дени. *Љубав и Запад*. Београд: Службени гласник, 2011.
- Savić Rebas, Anica. *Predplatonaska erotologija*. Priredila Darinka Zličić. Novi Sad: Književna zajednica Novog Sada, 1984.
- Сиоран, Емил. *Пад у време*. Сремски Карловци, Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 2008.
- Скерлић, Јован. *Критички радови Јована Скерлића*. Приредио Предраг Палавестра. Нови Сад: Матица српска; Београд: Институт за књижевност и уметност, 1977.
- Слапшак, Светлана. „Антички мит, жене и југословенски филм???“. *Zeničke sveske* (decembar 2006). www.zesveske.ba/04/06/impresum.htm. 31.8.2021.
- Solovjov, Vladimir. *Smisao ljubavi*. S ruskog prevela Ljiljana Jovanović. Beograd: Sfairas, 1988.
- Срејовић, Драгослав; Александрина Цермановић Кузмановић. *Речник грчке и римске митологије*. Београд: Српска књижевна задруга, 1987.
- Стојић, Милорад. „Белица – пример култа плодности из старијег неолита (крај VII миленијума пре н. е.)“. *Антика и савремени свет: религија и култура*, зборник радова. Ур. К. Марицки Гађански. Београд: Друштво за античке студије Србије, 2011. 341–355.
- Тешић, Јелена. *Невестински накит код Срба у XIX веку и првој половини XX века – из збирке Етнографског музеја у Београду*. Београд: Етнографски музеј, 2003.

- Тројановић, Сима. *Главни српски жртвени обичаји*. Том I. Београд: Службени гласник, 2008.
- Тројановић, Сима. *Ватра у обичајима и животу српског народа*. Том II. Београд: Службени гласник, 2008.
- Фасмер, Макс. *Етимолошки онлајн речник руског језика Макса Фасмера*. <https://lexicography.online/etymology/vasmer/>> 5. 10. 2021.
- Филиповић, С. Миленко. *Човек међу људима*. Београд: СКЗ, 1991.
- Flood, Gavin. *The tantric body*. London: New York: I.B. Tauris, 2006.
- Fraj, Nortrop. „Књижевни арhetипови“. *Polja*. 27. 265. (1981): 126–128.
- Frye, Northrop. *Anatomija kritike*. Zagreb: Golden marketing, 2000.
- Fuko, Mišel. *Istorija seksualnosti*. Prevod s francuskog Jelena Stakić. Београд: Prosveta, 1982.
- Хегел, Георг Вилхем Фридрих. *Историја филозофије III*. Београд: Култура, 1964.
- Чајкановић, Веселин. *Мит и религија у Срба*. Београд: СКЗ, 1973.
- Чајкановић, Веселин. *Речник српских народних веровања о биљкама*. Прир. Војислав Ђурић. Београд: Српска књижевна задруга: Српска академија наука и уметности, 1985.
- Чајкановић, Веселин. *Студије из религије и фолклора (1910-1924)*, књ. 1. Београд: СКЗ: БИГЗ: Просвета: Партедон, 1994.
- Чајкановић, Веселин. *Студије из религије и фолклора (1925-1942)*, књ. 2. Београд: СКЗ: БИГЗ: Просвета: Партедон, 1994.
- Чајкановић, Веселин. *О врховном богу у старој српској религији*, књ. 3. Београд: СКЗ: БИГЗ: Просвета: Партедон, 1994.
- Чајкановић, Веселин. *Стара српска митологија и религија*, књ. 5. Београд: СКЗ: БИГЗ: Просвета: Партедон, 1994.
- Џонсон, Роберт. „Психологија романтичне љубави“, *Културе Истока*. IX, 31 (1992а): 4-7.
- Џонсон, Роберт. „Анима и Маја“, *Културе Истока*. IX, 31 (1992б): 33–35.
- Džonson, Robert. *Ona: Razumevanje psihologije ženskosti*. Prevod Ivanka Knežević. Београд: Pirc, Plato, 1994а.
- Džonson, Robert. *On: Razumevanje psihologije muževnosti*. Prevod Ivanka Knežević. Београд: B & D Books: Pirc, 1994б.

Биографија аутора

Јована Јосиповић је рођена 1990. године у Ужицу. У истом граду завршава основну школу и гимназију. Дипломирала је 2014. године на Филолошком факултету у Београду на групи Српска књижевност и језик. Наредне године на истом факултету завршава мастер академске студије. У току студија освојила је награду из фонда Владан Недић катедре за Српску књижевност са јужнословенским књижевностима, и награду из фонда Радмила Поповић за најбољи дипломски рад из предмета Српска књижевност XX века. Од априла 2018. године запослена је у Институту за књижевност и уметност у Београду као истраживач-приправник (од 2021. године истраживач-сарадник). Тренутно ради на одељењу Историја српске књижевне критике и метакритике. Учесник више националних и међународних научних скупова. Објављује радове у научним гласилима.

Изјава о ауторству

Име и презиме аутора Јована Јосиповић

Број досијеа 16085/д

Изјављујем

да је докторска дисертација под насловом

„Наратив љубавне страсти у приповеткама српског романтизма и реализма“

- резултат сопственог истраживачког рада;
- да дисертација ни у целини ни у деловима није била предложена за стицање дипломе студијских програма других високошколских установа;
- да су резултати коректно наведени и
- да нисам кршио/ла ауторска права и користио/ла интелектуалну својину других лица.

Потпис аутора

У Београду, _____

Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторског рада

Име и презиме аутора Јована Јосиповић

Број досијеа 16085/д

Студијски програм Језик, књижевност, култура

Наслов рада „Наратив љубавне страсти у приповеткама српског романтизма и реализма“

Ментор проф. др Драгана Вукићевић

Изјављујем да је штампана верзија мог докторског рада истоветна електронској верзији коју сам предао/ла ради похрањивања у **Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду**.

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци за добијање академског назива доктора наука, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада.

Ови лични подаци могу се објавити на мрежним страницама дигиталне библиотеке, у електронском каталогу и у публикацијама Универзитета у Београду.

Потпис аутора

У Београду, _____

Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитетску библиотеку „Светозар Марковић“ да у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду унесе моју докторску дисертацију под насловом:

„Наратив љубавне страсти у приповеткама српског романтизма и реализма“

која је моје ауторско дело.

Дисертацију са свим прилозима предао/ла сам у електронском формату погодном за трајно архивирање.

Моју докторску дисертацију похрањену у Дигиталном репозиторијуму Универзитета у Београду, и доступну у отвореном приступу, могу да користе сви који поштују одредбе садржане у одабраном типу лиценце Креативне заједнице (Creative Commons) за коју сам се одлучио/ла:

1. Ауторство (CC BY)
2. Ауторство – некомерцијално (CC BY-NC)
3. Ауторство – некомерцијално – без прерада (CC BY-NC-ND)
4. Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима (CC BY-NC-SA)
5. Ауторство – без прерада (CC BY-ND)
6. Ауторство – делити под истим условима (CC BY-SA)

(Молимо да заокружите само једну од шест понуђених лиценци.
Кратак опис лиценци је саставни део ове изјаве).

Потпис аутора

У Београду, _____

1. **Ауторство.** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце, чак и у комерцијалне сврхе. Ово је најслободнија од свих лиценци.
2. **Ауторство – некомерцијално.** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела.
3. **Ауторство – некомерцијално – без прерада.** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, без промена, преобликовања или употребе делау свом делу, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела. У односу на све осталелиценце, овом лиценцом се ограничава највећи обим права коришћења дела.
4. **Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима.** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце и ако се прерада дистрибуира под истом или сличном лиценцом. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела и прерада.
5. **Ауторство – без прерада.** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, без промена, преобликовања или употребе дела у свом делу, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца дозвољава комерцијалну употребу дела.
6. **Ауторство – делити под истим условима.** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце и ако се прерада дистрибуира под истом или сличном лиценцом. Ова лиценца дозвољава комерцијалну употребу дела и прерада. Слична је софтверским лиценцама, односно лиценцама отвореног кода.