



АНДРИЋЕВ
ИНСТИТУТ

Библиотека
ПОСЕБНА ИЗДАЊА

Књига 11

Главни и одговорни уредник
Емир Кустурица

Уредник
проф. др Александра Вранеш

Рецензенти
др Светлана Шеатовић, научни саветник
проф. др Бојан Ђорђевић

Александар Петров

ЕРОТИКА И КЊИЖЕВНОСТ
(СРПСКА И СВЕТСКА)

Крај XIX – почетак XXI века

Андрићев институт
Андрићград – Вишеград, 2021

Кринки

С А Д Р Ж А Ј

I ЕРОТИКА.....	9
II ЕРОТИКА И ЖАНР	29
III ЕРОТИКА И ДРАМА (Ибзен, Стриндберг).....	45
IV ЕРОТИКА И ДРАМА (Метерлинк, Вајлд).....	59
V ЕРОТИКА И ДРАМА (Станковић, Жене, Сартр)	69
VI ЕРОТИКА И ДРАМА (Пинтер)	89
VII ЕРОТИКА И РОМАН (Вајлд).....	97
VIII ЕРОТИКА И РОМАН (Аполинер).....	105
IX ЕРОТИКА И ПРИПОВЕТКА/РОМАН (Станковић)	111
X ЕРОТИКА И РОМАН (Џојс)	123
XI ЕРОТИКА И ДНЕВНИК/РОМАН (Црњански)	137
XII ЕРОТИКА И РОМАН (Црњански II)	151
XIII ЕРОТИКА И ПРИПОВЕТКА/РОМАН (Андрић).....	177
XIV ЕРОТИКА И РОМАН (Лоренс)	191

XV ЕРОТИКА И РОМАН (Батај).....	195
XVI ЕРОТИКА И РОМАН (Милер).....	201
XVII ЕРОТИКА И РОМАН (Булгаков).....	207
XVIII ЕРОТИКА И РОМАН (Нин).....	221
XIX ЕРОТИКА И РОМАН (Реаж).....	227
XX ЕРОТИКА И РОМАН (Набоков).....	233
XXI ЕРОТИКА И РОМАН (Булатовић).....	259
XXII ЕРОТИКА И РОМАН (Дирас).....	283
XXIII ЕРОТИКА И ПРИПОВЕТКА (Калвино).....	291
XXIV ЕРОТИКА И РОМАН (Мичел).....	297
XXV ЕРОТИКА И ПИСМО (Џојс).....	301
XXVI ЕРОТИКА И ПОЕЗИЈА.....	309
XXVII ЕРОТИКА И ПОЕЗИЈА (Бојић).....	339
XXVIII ЕРОТИКА И ПОЕЗИЈА (Црњански).....	349
XXIX ЕРОТИКА И ПОЕЗИЈА (Р. Петровић).....	359
XXX ЕРОТИКА И ПОЕЗИЈА (Давичо).....	379
XXXI ЕРОТИКА И ПОЕЗИЈА (Савремени српски песници и песникиње).....	393
ЛИТЕРАТУРА.....	407
ИНДЕКС ИМЕНА.....	419
БЕЛЕШКА О АУТОРУ.....	427

I ЕРОТИКА

Истраживања читавог спектра људске сексуалности систематизују се почетком 20. века делима као што су *Три есеја о теорији сексуалности* (*Three Essays on the Theory of Sexuality*, 1905) и *Тотем и табу* (*Totem and Taboo*, 1913) Сигмунда Фројда, *Истраживањима психологије секса* Хејблока Елиса (*Studies in the Psychology of Sex*, шест томова 1897-1910), да споменем само њих, као и покретањем специјализованих часописа међу којима је први био *Годишњак за интермедијне сексуалне типове* (*Yearbook of Intermediate Sexual Types*) Магнуса Хиршфелда (1899-1923). Хиршфелд је такође основао први институт за сексолошка истраживања у Берлину (1919).

Рана сексологија бавила се превасходно анатомским истраживањима, а утврђивање сексуалне разлике међу половима била је доминантна научна преокупација током просвећености у 18. веку (Bishop 1997: 102). Све што се није уклапало у друштвено озаконјену слику секса сматрало се сексуалном девијацијом, перверзијом, патологијом, које су представљали хомосексуалци и прости-тутке (уз које се везивала порнографија).

С Фројдовом оријентацијом на подсвест и открићем хормона почетком 20. века тежиште проучавања помера се ка субјективном аспекту сексуалности.

После Фројдових радова о сексуалном нагону, подсвести и сублимацији, појављује се мноштво студија,

расправа и књижевних дела која су у јавни дискурс увела нове, до тада потискиване или стигматизоване елементе сексуалности - жељу, уживање, фантазију, хомосексуализам, садомазохизам, фетишизам, игре моћи (power play).

Промене у односу на сексуалност постају нарочито видљиве након Првог светског рата. Велики рат је извршио огроман утицај на све домене друштва. Тада почиње прва сексуална револуција, како је назива Каролина Дин. Померања се уочавају свуда – у родним улогама, односу јавног и приватног, општој демократизацији, у померању нагласка с обезбеђења потомства на уживање, на разматрање сексуалне жеље не само код мушкараца, већ и код жена (Dean 1996: 49-54).

Мишел Фуко, међутим, у *Историји сексуалности: воља за знањем* (1976) тврди да ни у претходном раздобљу (17-19. век), није било сексуалне репресије него да је тада чак била „видљива експлозија неортодоксне сексуалности“, „сасвим различите од закона“, као и „пролиферација специфичних уживања и многострукост међусобно неупоредивих типова сексуалности“ (Foucault 1976: 49).

У књизи посвећеној књижевности, *Језик, лудило и жеља*, Фуко указује да Шатобријан и Сад, у року од само неколико година, „конституишу два прага модерне књижевности“ и да систем, заснован на сличности њихових дела, представља онај „спој одакле је рођено модерно искуство књижевности“. Превратно је, према Фукоу, дакле, раздобље „од касног осамнаестог до раног деветнаестог века, у таквим делима, у таквим егзистенцијама“.

„То искуство не може да се одвоји од преступа и смрти, оно не може да се одвоји од преступа којем је Сад посветио цео живот, који је, као што знате, платио ценом слободе. А што се тиче смрти, такође знате да је она прогонила Шатобријана од тренутка када је почео да пише. Било му је очигледно да речи које је писао имају једино смисао уколико је он у одређеном смислу мртав, уколико

те речи лебде изнад његовог живота и изнад његове егзистенције“ (Foucault 2015: 54).

Фуко је намеравао да своју књигу о историји сексуалности назове *Секс и истина* (издавач Галимар је тражио промену наслова) јер га је феномен истине и у том раздобљу занимао не мање, ако не и више него феномен секса. Естонски професор Марек Трам је 2016, поводом чедрдесете годишњице издања првог тома *Историје сексуалности*, објавио студију врло карактеристичног наслова - „Секс и истина: Фукоова историја сексуалности као историја истине“. Закључак његове студије је да је концепт истине централни концепт Фукоовог дела, а секс само један феномен или концепт у његовом истраживању (Tamm 2016: 153-168).

У „Предговору“ за други том *Историје сексуалности* (*Ујошреда задовољства*), и Фуко је 1984, пред саму смрт написао да му је изгледало да је „стекао бољу перспективу на начин којим сам радио“ и да је циљ целог његовог пројекта – „историја истине“ (Foucault 2012: 11).

Фуко је тада нагласио да се појам „сексуалност“, који није постојао пре почетка 19. века, није јавио случајно него у вези с развојем различитих области знања, правила и норми, које су биле подржане разним институцијама, религиозним, правним, педагошким и медицинским. Разне промене утицале су на понашање појединаца, на њихове обавезе али и задовољства, осећања, снове. Требало је „да се сагледа како једно 'искуство', конституисано у модерним западним друштвима“, утиче да појединци „схвате себе као субјекте 'сексуалности'“ (исто : 3-4). Искуство сексуалности морало је да се разуме „као однос између области знања, врсти норми и форми субјективитета у одређеној култури“ (исто, 4). „Да би се говорило о 'сексуалности' као историјски појединачном искуству, претпоставља се поседовање одговарајућих средстава за анализирање посебних карактеристика и међуодно-

са три осе које је конституишу: (1) формирање наука (saviors) које се односе на њу, (2) система моћи које регулишу њену праксу, (3) форми у којима појединци могу, или су обавезни, да препознају себе као субјекте те сексуалности“ (исто).

Међу многобојним и разноврсним студијама посвећеним сексуалности појавиле су се оне које су, такође из нове перспективе, настојале да диференцирају неке кључне термине сексологије - као шта то су секс, сексуалност и род, али и да пруже увид у развој приступа сексуалности у модерном добу.

Стивен Гартон у предговору књизи *Историје сексуалности* (Garton Stiven, *Histories of Sexuality*, 2004) утврђује разлике битних концепата сексологије. За њега секс означава различите праксе испољавања задовољства, жеље и моћи (pleasure, desire, power). Сексуалност се односи на начине на које сексуалне праксе почињу да означавају специфичне типове друштвеног идентитета. Род се односи на појмове мушког и женског.

Његова књига посвећена је, међутим, као што сведочи и наслов, типовима историје сексуалности у другој половини 20. века, посебно питању зашто су и како су историчари током шездесетих и седамдесетих година настојали да сексуалност постане „средишњи предмет историје“ (Гартон 2004: 3). „У контексту сексуалне револуције и нових покрета, као што су хомосексуална либерализација и феминизам, који су сексуалност ставили у центар савремене политике, историја сексуалности је заинтересовала и активисте и историчаре, који су такође били активисти... У једној деценији појава радова о историји сексуалности од капи по кап нараста је до поплаве. А од 1970. историја сексуалности постаје област све већег раста – дефинисана под-дисциплина а не само хоби појединачно – мрештећи многобројне дисертације, конференције, књиге, чланке и и чак специјалистичке часописе,

као што је *Часопис за историју сексуалности* (*Journal of the History of Sexuality*, 1991). Што је још важније, то је област која сада обухвата разне приступе и гледишта у међусобној кретативној тензији“ (исто : 2-3).

На појачано интересовање за сексуалност утицала је и друштвена историја, која је дала подстицај радикалним покретима и њиховима гласилима као што су *Часопис хомосексуалности* (*Journal of Homosexuality*, 1974) *Феминистичке студије* (*Feminist studies*, 1972) , *Женске студије* (*Women's Studies*, 1975). Тако су се јавила различита тумачења хомосексуалности. Поједини историчари су разликовали хомосексуалност и хомосексуалну улогу, сматрајући да је „хомосексуална жеља била део људске сексуалности и ван историје“, док је „хомосексуална улога била створена хомофобичном културом“ и да су „сексуални идентитети продукти угњетавања и контроле“ (исто : 10). За друге историчаре хомосексуалност је пре друштвена појава него условљена биолошким, медицинским или психолошким узроком. Феминисткињама, хомосексуалцима и лезбејкама сексуалност је изгледала као „као део природе а опресија као резултат културе и историје“ (исто).

Гарнет је написао да је Фукоова *Историја сексуалности*, нарочито њен први том, био радикални изазов претходним тумачењима сексуалности, поготову што је за њега сексуалност био скорашњи појам. И мада је њена појава довела до „изузетног нивоа и похвала и осуда“, она се „издваја као кључни текст међу историографијама о сексуалности“ (исто).

У вези са темом сексуалности, објашњавајући своје схватање Фукоових погледа, нарочито друштвене моћи, Гарнет је написао да је за Фукоа „хомосексуалац продукт нових снага дисциплине, нарочито медицинских, док је содомит продукт правних прописа“ (исто : 13). „Снаге дисциплине стварају субјекте као што су хомосексуалци,

а специфичан дискурс обезбеђује оквир у којем су људи могли да препознају себе. Тај процес препознавања претворио је људе у субјекте“ (исто).

На крају 20. века сексуалност је у средишту науке, чак и политике, а комерцијализација секса и његов продор у популарну културу прожели су, наративима сексуалне жеље, све аспекте савремене културе, укључујући кибернетички домен, не без опасности од претеривања (исто : 232).

Каролин Дин у студији *Сексуалности и модерна зајадњачка култура* (1996) наглашава културолошки оквир у коме се ови сексуални термини позиционирају. Она сматра, под утицајем Фукоа, да је сексуалност културно одређена конструкција, фантазија о томе шта жели тело. С једне стране, она даје предност термину сексуалност, сматрајући да он укључује и секс, јер је начин на који тумачимо секс неодвојив од његових културних значења. С друге стране, секс се не може прецизно одвојити од рода, тј. културних очекивања о томе шта у одређеном временском и просторном оквиру значи бити мушкарац или жена. Сходно томе, историја сексуалности је историја променљивих односа између секса и рода (Dean 1996: 21, XV, XIV).

Поред наведених термина (секс, сексуалност и род) има још неких који су важни за наша разматрања. То су жеља (desire), уживање (pleasure), фантазија (fantasy), имагинација (imagination). У вези с њима требало би се поново позвати на Фукоа. Цитирајући Садову реченицу „Ја пишем истину“, Фуко тврди да за Сада (а могло би се рећи и не само за њега) „говорити истину значи установити жељу, фантазију, еротску машту у односу на истину која је таква да неће бити ни једног принципа стварности који би био супротан тој жељи, способног да каже не, способног да каже 'Има ствари које не можеш да постигнеш', способног да каже 'Грешеш, ти си само фантазија и имагинација'. Од тренутка када писање, у потпуној саглас-

ности са жељом, испуњава ту жељу, умножава је, одбија принцип стварности, изненада, постаје немогућа потврда фантазије. Значи да свака фантазија постаје истина и да имагинација постаје своја сопствена потврда, или, пре, једина могућа потврда је чињеница превазилажење једне фантазије и откривање друге“ (Foucault 2015: 111-112).

У том времену се одређују и термини еротика и еротско. Еротика се најчешће диференцира према порнографији, а еротско према сексу. Разликовање еротике од порнографије условљено је географским, временским и културолошким оквирима у којима се успоставља однос ова два појма. Порнографија одступа од норме друштвено прихватљивог модела мишљења и понашања, али конкретна норма зависи од онога што се у одређеним друштвеним и културолошким оквирима канонизује као нормативни модел. У времену пре промена које се везују за 20. век, пролиферација порнографије - у британском викторијанском друштву, на пример – тумачена је као одговор на разне видове „сексуалне репресије“.

Шездесетих година 20. века бурно се развија потрошачка сексуална култура, оличена, на пример, у деловању *Плејдоја* Хјуа Хефнера, и сличних медија. Упоредо с „лажним пророцима ероса“, како ове појаве назива Гартон (Garton 2004: 222), цвета и еротика, често укрштена с политичким, социјалним, феминистичким, антирасистичким и антиколонијалним наративима. Тумачење ероса, еротике и еротологије настоји да ове појмове разграничи од секса, сексуалности и сексологије, али је разлика често артикулисана метафоричким дискурсом.

Михаил Епштејн у *Филозофији њела* даје варијације тих одређења. Еротологија је као алхемија, она је митопејски надахнута, док је сексологија као хемија и медицински је оријентисана. Еротологија је хуманистичка дисциплина која не проучава сексуалне односе него љубав и љубомору, жељу и уживање, забрану и завођење, страст и

игру као специфично људске феномене (Епштејн 2009: 93, 95). Ерос је неупоредиво моћнији од полног нагона, он претвара „сок здравог нагона у опојно вино“ (исто : 99).

А Батај тумачи еротику као облик сексуалности, одређујући еротику пре свега као кршење норме или забране.

Ерос и секс не могу се сасвим разграничити јер оба полазе од либида и његових манифестација. Кључна разлика је у томе што се секс завршава на граници телесног, док је телесно за еротику пре полазна тачка.

Пошто се ова два појма не искључују, реч је пре свега о утврђивању непрецизне границе на којој се исцрпљује секс, а почиње ерос. Еротика је фундаментално унутрашње искуство које трансцендира тело, плот (Bataille 1962: 93). Она полази од тела, нагона и чулности, али само да би продрла у домен жеље, подсвести, маште, фантазије, љубави, завођења, илузија, свести. Овај процес одвија се у оквиру интеракције два принципа – начела задовољства, које тежи ка кршењу забрана и превазилажењу граница, и начела реалности које тежи да их поставља, да ограничава и нормира.

У наслову студије *The Body of Writing. An Erotics of Contemporary American Fiction* (2013) ауторка Флор Шевалије користи игру речи везану за *тело*. У енглеском језику реч тело, *body*, има различита значења. То може бити материјални део природе, тело живог организма, леш, физичко лице (правно), главни део нечега, торзо (новинског текста, на пример), део музичког инструмента (резонантна кутија), маса воде, планета (космичко тело), група људи организована у неку сврху или колектив (*body politic*), количина, скуп или корпус (*body of evidence*), каросерија возила, блокада телом у спорту (*body check* у хокеју), степен вискозитета уља, чврстина текстуре неког предмета, ознака за богат укусу (вина, на пример).

Шевалије полази од тезе да је критика последњих деценија 20. века тежила разумевању експерименталне

књижевности, рецимо њених новина на лингвистичком плану, као порицање друштвених и књижевних конвенција. И наводи битне карактеристике тих нових дела у њиховом негирању претходне традиције. Она упућује и на Бартов став којим се реакција „књижевности исцрпљености“ на коришћену књижевну традицију одређује као врста ироничног имитирања. Други критичари и теоретичари у вези с експерименталним делима помињу изазов, деструкцију, демистификацију. Она, међутим, сматра да се „одбијањем“, „нападом“ или „опозицијом“ више наглашава шта нови текстови не прихватају него шта нуде (Chevallier 2013: 1-2). Зато је тело писања, или написаних књижевних дела, предмет њеног истраживања, а по њој је то - еротика књижевности. Проза неких нових америчких аутора нуди „примере еротских модалитета писања који омогућавају конструкцију интерсубјективних односа између читаоца и текста, док такође обелодањују друштвене и политичке обичаје који обликују наративе и самопредстављање. Еротска политика тих текстова доводи у питање њихову форму и садржину, као и изглед и основну структуру“ (исто, 135).

Еротско се, дакле, може проучавати и на језичкој равни. Шевалије пише о еротичи језика подразумевајући под тим везу између језичких одлика – звука, ритма, синтаксе, дикције, ортографије - и тела, која се испољава како у писању тако и читању књижевног дела (исто : 5-6). Она се ослања на идеје Лакана (који је увео појам *jouissance*), Кристеве (о физичким сензацијама које прате стварање и рецепцију уметности), а нарочито Барта (*Pleasure of the Text, A Lover's Discourse: Fragments, Camera Lucida*).

Батај је сматрао да поезија и еротика воде ка истом циљу - спајању два тела. Истраживање еротског у књижевности захтева ипак прецизирање инструмената којима се то ради. Еротско се може манифестовати на семан-

тичкој равни књижевног дела. То може бити (1) тема која семантички обједињује дело. На нижој семантичкој равни то су (2) мотиви и (3) слике.

У наративним делима у којима постоји радња, може бити речи о (4) ликовима, као и о (5) догађајима које Епштејн назива еротемама. Под тим се подразумева еротски догађај, јединица чулног доживљаја и радње, оно од чега настаје динамика, „сиже“ еротских односа (Епштејн 2009: 116).

Због прецизних дефиниција корисне су и неке друге књиге посвећене односу еротике и књижевности, као студија Мајкла Перкинса *Тајни документи: модерна еротска књижевност* (*The secret record: modern erotic literature*, 1976). Таква је, поред осталих, Перкинсова дефиниција жанра еротске литературе: „Еротичка литература је било која имагинативна литература улавно о сексуалности“ (Perkins 1976: 15).

Ево још неколико навода уз ову дефиницију: „... функција еротичке литературе је да изрази тајни део наших живота који повремено влада нама не мање него новац и смрт“ (исто : 10). „Еротичка књижевност је јединствена у томе да она једина од свих жанрова може не само да стимулише еротске реакције него и физичко пражњење“ (исто : 52).

И други теоретичари и историчари еротичке књижевности истичу емотивну и стимулативну функцију те књижевности, с тим што наглашавају да се она, за разлику од порнографске, не своди само на стимулацију оргазма.

Џон Елсом, писац значајне књиге *Еротичко позориште* (*Erotic Theatre* 1973) такође истиче да је реч еротско почела да значи „сексуално стимулисање“ (Elsom 1973: 3). Али Елсом указује и на ограниченост такве дефиниције еротског и своди је на порнографску литературу/ позориште:

„Ја зовем тај жанр порнографским позориштем, користећи тај термин више у клиничком него у моралном смислу. Порнографија је афродизијак: то је приказивање ситуације или слике које има циљ да стимулише оргазам.... Елиминишу се све слике - цео нееротски материјал, ирелевантан за тај циљ“ (исто : 6-7).

Перкинс, међутим, избегава да користи термин порнографски, као и термин сраман (*obscene*), јер су по њему то термини пре из правне него књижевне употребе. Он нуди друге термине за класификацију еротичке књижевности: нападни (*assaultive*), заводљив (*seductive*), филозофски. А ево још једног дужег Перкинсоновог цитата о његовој класификацији еротичке књижевности у оквиру самог жанра:

„Нападни начин еротичког писања укључује екстремни израз анархичког импулса у еротском. Агресивне, бруталне слике овог начина обликоване су тако да шокирају читаочево сазнање о деструктивном, обично репресивном аспекту његових еротских осећања. Аполинерови романи и већина Садових дела су свесно нападног карактера...

Заводљиви и филозофски начини еротичког писања покушавају да убеду читаоца у значај ероса описним и интелектуалним средствима. У заводљивом начину занимљива прича, веродостојни карактери и живописни описи еротских активности служе да заведу читаоца за саосећајан однос према делу. Значај такве рецепције је у прихватању еротичког писања као огледала у којем се одражава читаочева лична природа. Заводљив начин мора да стимулише сексуалну рецепцију, што није неопходна црта филозофског начина; ту предмет дела побуђује комплекснију мрежу рецепција које су исто толико интелектуалне колико и еротске. У филозофском начину еротска

осећања се стимулишу да би се илустровале идеје о природи еротизма. Већина најбољих дела еротичког писања припада философском начину, вероватно зато што се еротичким предметом размишља о природи егзистенције; али тиме се не каже да је проза писана и нападним и заводљивим начинима лишена идеја.

Видели смо да је еротичка литература способна да истражује и да прилагоди свом предмету већину тема основне (general) књижевности, али се две теме стално понављају. Разумевање и једне и друге теме је битно за оцену еротичког писања као књижевне уметности. Прва тема укључује признање да је сексуалност у људском животу независна од улоге размножавања; и признање, волели ми то или не, да ерос влада над нама исто толико колико владају и борба за опстанак и испуњење и свест о смрти“ (Перкинс 1976: 210-211).

Овакви Перкинсови ставови доводе га у везу са Батајем, о коме је у својој књизи писао и као о романописцу и као о теоретичару еротизма, а назвао га је „најоригиналнијим умом који је о еротизму писао у двадесетом веку“ (исто : 49).

Перкинс на страницама посвећеним Батају цитира Батајеве ставове о еротизму, као да је човеков еротизам активност свесног бића, да је еротизам независан од жеље за рађањем деце, да се о еротизму не може расправљати ако се истовремено не расправља о човеку у том процесу и независно од историје религија и да је, најзад, еротизам пристајање на живот чак и у смрти. Батајеву тезу да еротизам отвара пут ка смрти, а да смрт отвара пут ка порицању наших индивидуалних живота, такође налазимо код Перкинса јер му је ова теза важна не само када анализира Батајеве романе него и дела других писаца еротичке књижевности.

Батај је у праву да се о еротизму у књижевности не може да говори а да се при томе запоставе књижевни ли-

кови и социјална средина у којој они живе и делују, да се дакле заобиђу сви они односи и везе о којима он пише у свом битном делу *Смрт и сензуалности*, у оба његова одељка, „Табуи и грехови“ и „Аспекти еротизма“. И зато Перкинс опет у неколико реченица, и то веома добро, сажима Батајеве главне идеје и концепте о односу сензуалности према смрти:

„У првом делу Батај разматра еротизам као унутрашње искуство, као везу између табуа и смрти, греха, убиства, лова и рата, брака и оргија, проституције и хришћанства. Заједничка нит која се провлачи кроз све ове теме је важност табуа – у смислу ђавола – као покретачког импулса који нас гура према уједињењу са егзистенцијом, што се ултимативно достиже у смрти. У другом делу Батај се бави делима Алфреда Кинзија и Сада, и инцестом, мистицизмом и сензуалношћу, светошћу и усамљеношћу. Ове теме представљају носиоце Батајевих идеја о односу сензуалности према смрти” (исто : 55).

Ово је изванредан резиме Батајеве сложене књиге. Желео бих да укажем на дела двојице српских аутора, такође посвећеним Батају и незаобилазном Маркизу де Саду.

Милан Комненић је аутор књиге *Ерос и знак* (Београд 1975), а у његовој редакцији објављен је и зборник *Горойадни ерос* (Београд, 1981) у његовој редакцији, с једним Батајевим текстом на почетку књиге. У књизи, од готово четири стотине страна, налазе се и текстови Лешека Колаковског, Д.Х. Лоренса, Октавија Паза, Дени де Ружмона, Мишела Фукоа, Ролана Барта, да поменем само њих. А да је интересовање за тему еротизам и тада било велико и у Србији сведочи и податак да је друго издање тог *Горойадног ероса* 1982. године било штампано у свих 10.000 примерака и распродато. Уредник Милан Комненић, и сам аутор једног огледа у тој књизи, пажњу

је углавном усредсредило на Де Сада, док у једном синтетичком одломку истиче и Батаја, не слажући се, додуше, с оним крилом еротизма које он оличава:

„Постоји подвојеност у самом еротизму: никада светлост не допире до његове тамне стране. Један ток његов задира у област зла, где се изокреће у своју супротност. Ту се еротизам практично укида као форма. Рушилачке снаге, нечисте силе, смрт, злочин нису истински сродни са еротским, па је веома спорно мишљење о еротизму као квинтесенци самоће и смрти, које најватреније и, у основи, на помало мистичан начин заступа Батај. Други ток еротизма избија из опсесије чула, и враћа се у њу, у великом луку заноса где се разум не разара већ преображава у вид хомологне спознаје и 'анализе' заноса“ (Комненић 1975: 295).

Други српски аутор из *Горойадној ероса*, писац огледа „Еротизам и књижевност“, Иван Чоловић, објавио *Еротизам и књижевност. Маркиз де Сад и француска еротска књижевност* (1990). И Чоловић је, попут Комненића, био највише заокупљен Де Садовим делом, мада је једно цело поглавље посветио и Батају - „Књижевност као преступ. Уз приче Жоржа Батаја“.

Чоловић спомиње Батаја и у другим поглављима, упућујући на његове тезе о преступу и на његово дело као сам облик преступления, када ипак „остаје везан за забрану коју прекорачује“ (Чоловић 1990: 93). Или Батајевим речима: „Преступ се разликује од 'повратка природи', он уклања забрану не укидајући је“ (исто).

И поново Чоловић:

„Док је Сад настојао да за свој свет порока и злочина нађе оправдање, облик кодекса и стил законодавца, Батај се трудио да у књижевност нашег времена, којој се све лако прашта, поново уведе преступ, да криви-

ца његовог дела буде призната: 'Књижевност је дужна да брани своју кривицу'" (исто).

Тумачећи ту „кривицу књижевности“ (Батај у књизи *Књижевности и зло*, 1957), Иван Чоловић је дао и преглед текстова о проблемима еротске књижевности, цитирајући, поред Батаја, и Жана Полана, Пјера Клосовског, Симон де Бовоар, Албера Камија, Бернарда Ноела, Витолда Гомбровича, Роланда Барта, Мориса Бланшоа, Теодора Адорна, Јулију Кристеву, Мишела Фукоа и, наравно, пре свих и више од свих, Де Сада. Много је ту вредних запажања и идеја које Чоловић наводи и коментарише на веома разложен начин, тако да је његова књига и данас актуална, јер су можда до њене појаве најважније, мада не и све теорије о еротизму у књижевности већ биле срочене, а поводом најбитнијих дела тог жанра до тада већ објављених.

Уз једну ограду – руска мисао о руској и светској еротској књижевности код Чоловића је, као и код већине аутора које помиње, углавном остала ван граница увида. Није ни чудо јер је до последње деценије прошлог века руски еротизам био у подрумима, сличним ватиканским, или у, од обичних читалаца скривеном, „паклу“, као у француским библиотекама укључујући и националну, све до краја шездесетих година, а у првој земљи социјализма све до појаве „гласности“ средином осамдесетих година, значи скоро до краја социјалистичке утопије и распада совјетске државе. Измакла је Чоловићу већим делом и англосаксонска еротика и мисао о њој, што је, међутим, оправдано поднасловом његове књиге – „Огледи о Маркизу де Саду у француској еротској књижевности“.

Пропраћена је Чоловићева књига и сажетом и добро писаном рецензијом Ђорђија Вуковића, дугогодишњег професора Катедре за општу књижевност с теоријом књижевности београдског Филолошког факултета.

„Какве су разлике између еротизма и порнографије? Еротизам је, каже Чоловић у овој књизи, трагање за искуствима заснованим на сексуалности схваћеној независно од њене основне функције, функције размножавања. Еротска књижевност је усредсређена на искуство љубави. У том погледу нема разлике између еротизма и порнографије, али овај други назив више одговара текстовима који изазивају еротска узбуђења код читаоца, при чему њихова естетска функција остаје у другом плану. Забрана, преступ или прекршај важни су моменти ове врсте књижевности. Због тога се та дела морају испитивати у ширем, друштвено и културном оквиру у којем се текст пише или чита. Пре него што је постала унутрашњи чинилац самог текста, идеја о забрани постојала је у заједници. Трагови жеље уочавају се свуда у језику. Забране такође остављају трагове у језику“ (Вуковић у: Чоловић 1990, предња корица књиге).

Ти трагови жеља и забрана у језику најспорније је питање овога жанра и зато су му тумачи посвећивали велику пажњу, али су давали различите одговоре, не увек сасвим утемељене на помној анализи језика којим су књиге писане. Чоловић наводи неке битне тезе о „језику тела“ или „телу језика“, као Бартово разликовање „текста задовољства“ и „текста уживања“.

Код писања прве врсте текста Барт, како га интерпретира Чоловић, „прихвата одрицање од уживања, ограничавајући се на задовољство које му причињава само обликовање језика“ (Чоловић 1990: 87).

Писањем друге врсте текста, писац, према Барту „започиње неодрживи, немогући текст“ (исто). Какав је заправо тај „неодрживи, немогући текст“? Одговор је, према Чоловићевом тумачењу Барта, онај текст „о коме се не може ништа рећи, већ се до њега може допрети само кроз неки други ’текст уживања“.

Чоловић наводи и слично разликовање два „нивоа или стања текста“ код Јулије Кристеве: „’фено-текст’, који

остаје везан за правила граматичког функционисања, и 'гено-текст', који одговара нагонским процесима али није дат непосредно, него само као одсуство, као прекорачење језика“ (исто).

Чоловић је добро запазио тешкоће оваквих тумачења и да:

„претпоставка да у еротској књижевности или само у неким слојевима 'текста' долази до померања, преси-пања, или, чак, укидања граница између тела и језика, постаје много неизвеснија. У сваком случају мора се одбацити њена најсмелија и најнаивнија варијанта, према којој еротска књижевност нуди неки краћи пут до истине, слободе и уживања... У књижевности има места за страст, за жељу, за севдах и, с друге стране, за разне верзије (перверзију, инверзију, трансверзију) сексуалног понашања, али она не уме да опише и опева идеал савремене хигијене и медицине: здрав и срећан коитус и релаксирајући оргазам. Књижевност увек доводи у питање, проблематизује задовољство, или га изврће наглавце, па се оно претвара у страдање... Класична љубавна прича живи од жеље, а умире од њеног испуњења, те се најпре мора описати као техника неговања, подстицања жеље путем осујећивања задовољства... Одлагање задовољства и његово сенчење тамним бојама несреће и смрти својствени су и еротској књижевности у ужем смислу, коју можемо одредити још као еротизам престапа... Највећи Садови блудници у ствари се највише труде да се уздрже, да се не препусте оргазму, па макар он био припремљен у складу са њиховима најћудљивијим прохтевима. Како каже један од њих 'срећа се не састоји у задовољству већ у жељи'. С друге стране, они су убеђени да ни жељу не могу осетити ако није везана за неки преступ, ако похота није укрштена са злочином“ (исто : 87 - 90).

Одлична запажања српског еротолога пре више од четврт века заслужују овако дугачке наводе! Поготово када је реч о Батају и његовој *Причи о оку*. О Батајевој повести требало би говорити имајући у виду различите планове, једноставно речено план саопштења (смисла, значења) и језички план саопштавања. Када је о првом плану реч, у жижи су јунаци и њихови поступци, говор и дијалози, дакле о чему говоре када се обраћају једни другима. А када је о језику реч, занимљиво би било, рецимо, проверити на конкретном тексту оправданост Батајеве тезе да су у еротској књижевности „речи жртве“ јер је и сама та књижевност својеврсни ритуал „жртвовања“. Одмах да кажем, ипак, да се Батај одлучио за одређени тип језика у свом роману чим је причу поверио главном јунаку да је саопшти у првом лицу као врсту сећања.

Истакао бих и књиге: *Литература као завођење* (1988) Наде Поповић Перишић; *Грозница и њодви: Описи о еротској имагинацији у књижевном делу Иве Андрића* (2015) професора Тихомира Брајовића; студије Драгане Вукићевић о еротском („сексуалном“) дискурсу у српској књижевности 18. и 19. века; књига Јелене Панић Мараш: *Еротско у романима Црњанској*. Службени гласник, Београд, 2017.

Препоручујем и дипломске и магистарске, односно мастер радове, који су ми дошли до руку захваљујући професору др Предрагу Петровићу. Јелена Лазаревић: „Проблем еротског у прози Борисава Станковића“; Драгана Новаковић: „Ерос и насиље у романима *Ујошреба човека* и *Женарник* Александра Тишме“; Горица Бојовић: „Еротске фигуре у романима *Унујрашња стирана вейра* и *Последња љубав у Царираду* Милорада Павића“; Теодора Јевтић: „Феномен андроиније у делима Милорада Павића“.

Споменућу и да су током овог курса о еротици написани и радови ондашњих доктораната: „Забрана у љубави: митска, хришћанска и „ослобођена“ љубав по

Денију де Ружмону, Жоржу Батају и Жану Женеу“ Марије Ивановић, „Еротизам Жоржа Батаја и време у коме је настао“, Зорице Младеновић, „Страст и садизам у роману *Слика Доријана Греја*“ и „Пожуда у роману: *Смех у шами* Владимира Набокова“ Софије Пејић, „Еротско у роману *Женска француској њоручника*“, „Еротско у роману *Колекционар*“ и „Истина и фикција у поезији Ричарда Беренгартена“ Ане Радовић Фират, „Елементи еротског у роману *Лолиџа* Владимира Набокова“, Михаила Тошића, „Еротика гаталне Јелене у роману *Црвене мајле* Драгише Васића“ Јелене Шљукић.

II ЕРОТИКА И ЖАНР

Уместо општих теоријских теза о жанровима, или о родовима и врстама, указаћу прво на Бахтинову теорију говорних жанрова.

Бахтин је сматрао да говорни жанрови обухватају све врсте вербалне комуникације, да је свако казивање индивидуално, али да свака сфера коришћења језика гради релативно постојане типове таквих казивања. Он је разликовао две врсте говорних жанрова, *первичные* и *вторичные*, првобитне, првостепене, и секундарне, другостепене, или једноставне и сложене.

Први су повезани са комуникацијом у свакодневном животу, а други се јављају у условима развијене и сложене културне комуникације. У ту врсту сложених говорних жанрова спадају и књижевни жанрови (од пословице до романа), као и публицистички и научни жанрови. Код Бахтина се и првостепени и другостепени говорни жанрови јављају и у усменој и у писаној форми, с тим што је писана форма много више својствена сложеним говорним жанровима (Бахтин 1996: 137 – 281).

И Бахтин, као и Тињанов, који је жанр сматрао за књижевну чињеницу, жанрове описују као динамичне појаве и допуштају, наравно, њихова укрштања.

Мада је тврдио да је разлика између једноставних и сложених жанрова и велика и принципијелна (не функционална), Бахтин је с разлогом указао да сложени жан-

рови, а нарочито роман, укључују у себе и трансформишу једноставне жанрове. Ти једноставни жанрови, као реплике дијалога у реалном животу, или писма, могу у новој равни да сачувају своју форму и значење али као чињенице књижевно-уметничког, а не реалног живота. Уведени у књижевно-уметничку раван једноставни жанрови и сами постају другостепени и сложени јер губе непосредни однос ка реалности и туђим реалним исказима.

Указао бих одмах и на разлике између, поезије и прозе или, позивајући се на Бахтина, а посредством Новице Петковића, између романа и поезије:

„Ваљда није нико са језичке стране осветлио тако општу и тако темељну разлику између стиха (поезије) и прозе (романа), као што је то учинио Михаил Бахтин у студији *Реч у роману*. Док песник, по Бахтину, обликује стихове у језику као једном и јединственом коду, дакле уз начелно занемаривање мноштва поткодова, дотле се прозни писац, напротив, у сложеној наративној форми као што је роман преваходно служи поткодовима социо-гео-културном диференцијацијом језика на подсистеме. У поезији, могло би се казати, језик је уопштено-апстрактан, будући да се одваја од замисливог конкретног човека који говори у конкретној социокултурној ситуацији ... Стога било да говори аутор, приповедач или неки лик, у роману је сваки говор додатно одређен присуством другачијег 'туђег говора'; дакле 'свој' говор долази у дотицај с 'туђим', између њих се успоставља нека врста дијалога, што и даје динамизам романескном тексту. Романописац, по Бахтину, ако не жели да изгуби 'језичко тло прознога стила', мора остати 'на висини релативизоване, *јалилејске језичке свесћии*'. Супротно је у поезији: 'Све што песник види, схвата и мисли, он види схвата и мисли очима датог језика,

у његовим унутарњим формама, и не постоји ништа што би за потребе свога израза изискивало помоћ другог, туђег језика. Језик песничког жанра представља један и јединствен птоломејевски свет, изван кога ништа не постоји, нити је шта нужно“ (Петковић 1988: 213-214).

Наша књига, међутим, почиње тумачењем драмских дела еротичког жанра. Зашто?

Могао бих да се позовем на подстицајан Чеховљев цитат о разлици између романа и драме, а који наводи Џон Елсом у делу о еротичком позоришту: „Роман је пишчева законита жена, а сцена је бучна, путена, дрска љубавница“ (Elsom 1973: 25).

На позоришној сцени последње деценије 19. века доиста се рушио један табу – табу грађанског брака са свим последицама за драмске ликове, нарочито женске у том процесу.

Други је разлог што је еротизам на сцени у начелу шокантнији него на страницама књига романа, приповедака, поезије, дневника, мемоара, преписке. Није исто, као што се не једном у поређењима романа и драме помињало, када се наго женске тело појави на сцени или у романескном опису од неколико реченица: дама се скида, на пример, застаје пред огледалом и затим, протезући се, леже у каду с пенушавом водом. Зависи све од описа, наравно.

И роман може да изазове снажну еротску стимулацију, али не онакав шок какав се догађао када су наге жене почеле да се појављују на европској позоришној сцени пред сам завршетак или, још чешће, после Првог светског рата. Али те прве наге жене на сцени морале су да личе на античке камене кипове, да стоје без покрета, јер тек покрет нагог тела подстиче емотивну, или сексуалну реакцију.

С друге стране, заступници романескне еротике с правом су тврдили да ће добар опис наог тела пре довести до читалачког оргазма, јер се тешко може очекивати да се оргазам догоди код гледалаца збијених једно поред другог у позоришној сали, па чак ни у фотељи ложе, рецимо у првој галерији, смештеној готово изнад саме позоришне сцене. Ипак, једно је замишљати, а друго гледати и слушати. Читаоцима и када само читају драмски текст чини се да виде ликове на сцени, да прате њихове покрете и да слушају њихове гласове. Шта тек рећи за драме с музиком, игром и певањем!

Колики је емотивни, па чак и директно сексуални набој живог контакта гледалаца и слушалаца с актерима, о томе говори и један пример из контакта који би требало да буде много мањег интензитета: рецимо између предавача и његових слушалаца. Чак и ако је предавач врсни интелектуалац, психоаналичар, психијатар, а и писац еротичке књижевности, какав је био Жак Лакан (1901-1981), човек блиставог ума али не и нарочито заводљивог изгледа. Цитираћу Лакана како он, и то у време бар своје треће младости, објашњава повезивање сублимације сексуалне жеље с језиком. Само, наравно, делимично, јер није сада тренутак да се задржим на Лакановој теорији језика, како се по њему језик формира од човековог најранијег узраста, када тек очиње да говори, а што је објаснио у својој књизи *Четири фундаментална концепција психоанализе* (1969). Наводим део његовог предавања, одржаног на његовом семинару, дакле из непосредног обраћања слушаоцима, и то на енглеском језику. А због мојих обзира, иначе страних Лакану, у преводу на српски нећу да користим речи из сексуалног речника како их он употребљава, без еуфемизама, као што се види из овог краћег навода на енглеском:

„Sublimation is nonetheless satisfaction of the drive, without repression. In other words —for the moment, I am not fucking, I am talking to you. Well! I can have exactly the same satisfaction as if I were fucking. That’s what it means. Indeed, it raises the question of whether in fact I am not fucking at this moment“.

А сада ево и превода на српски ширег Лакановог цитата:

„Сублимација је ипак задовољење порива без репресије. Другим речима – за сада, ја не је.ем, ја вам причам. Дакле! Моје задовољење исто је као оно које бих имао да је.ем. То је то шта то значи. Тиме се поставља питање да ли у овом тренутку ја је.ем.

Овај исказ обично изазива две реакције: прва, да је он непотребно груб, а друго, да причање није исто што и јеб*ње, те да ова два доживљаја ни из далека не могу да се изједначе. Што се прве реакције тиче, увек сам био запрепашћен томовима и томовима које су интелектуалци написали о еротском, нагону, жељи и *jouissance*, увек успевајући да се ухвате у коштац конкретно с оним што већина људи мисли, а то је да се ради о сексу, зар не? Зашто то никада не звучи као да је реч о сексу? Ако погледате готово све академске и теоријске радове о сексу, запањиће вас како сви на неки чудан начин избегавају да јасно и гласно кажу о чему се ради, да користе слике и да изнесу конкретне и отворене сексуалне примере. Академски аутори и теоретичари су мајстори сублимације. У ствари, након трогодишњег чешљања текстова о еротици, рекао бих да га они претварају у прави фетиш. Сумњам да се ради о врло специфичној неурози од које болују интелектуалци, те не могу да говоре директно о сексу, осим у медицинском смислу. И то изазива хистерич-

ну црту у мени...Друга ме реакција више интригира: причање није је..ње, или можда ипак јесте...

Е сад, мада већина нас осећа да је секс неопходан, као што су нам неопходни храна, пиће, топлота, то није тачно. Људи могу да проведу цео живот без секса и да због тога не умру. Можда је секс неопходан у смислу продужења врсте, али није неопходан појединцу. Он је хтење, а филтриран кроз језик је жеља.

Мислим да то објашњава зашто толико уживамо да причамо о сексу. То је као агија са двоструким дејством. Предмет нашег разговора је сексуална жеља и ту се крије оно значење жеље која напредује тако што користи језик. Користи га, наравно, да себе унапреди у условима када се на сваки разговор о сексу гледа попреко. Онда улази у игру и треће дејство – о предмету, сексу, није требало да разговарате, а самим тим је разговор постао крајње узбудљив и трансгресиван и још више пожељан (мада помало и неугодан), ШТАВИШЕ, језик је искоришћен као средство преноса светлуцања жеље.

Као писац еротске прозе (а и писање је врста говора) могу да вас уверим да док вам причам, апсолутно је тачно и несумњиво да вам дижем ногу. То је заиста тако. А ви то и сами знате кад читате. И ви исто то радите мени. Дакле, и писци еротике чине сублимацију. Али, ми то не чинимо мајсторски. У мене полако улази сумња да је то разлог што многи интелектуалци сматрају да ми чак не заслужујемо ни њихов презир. Проблем је у томе што је степен наше сублимације недовољан..." (Lacan: July 7, 2015).

У последњем пасусу наслућује се Лаканов критички однос према еротичкој књижевности јер она, што се види и из неких других његових текстова, говори о еро-

тичком искуству о којем не може да се говори. Је ли то у противречности с Лакановим основним ставом у цитираном тексту да језик претвара хтење (*want*) у жељу (*desire*), која има зрачење сексуалности. Та противречност, ако јесте противречност, губи се највише у еротичкој драми, поготово када се она изводи на сцени, јер драма није говор о еротичком искуству него еротичко догађање у сублимисаном виду. На други начин то је и нарација у еротичкој књижевности, како то добро истиче Брус Финк:

„Еротичка књижевност је често нарација у првом лицу, или уместо у првом у трећем лицу, као покушај да се читаоцу пружи искуство еротичке приче из унутрашњости ума и тела наратора. На тај начин она има способност да чини што не може на слици заснована порнографија (која готово увек посматрачу даје улогу воајера): више него да једноставно покаже читаоцу шта се догађа, она тражи да читалац то осети физички и емотивно. Неке од најоштријих критика упућених том жанру произлазе из покушаја да 'искажу' искуства која по Лакану и другима не могу да се искажу“ (Bruce 2004 : 162).

Овој поплави, или цунамију цитата додаћу и занимљив о језику драме, а у вези с нашим савремеником Харолдом Пинтером (о чијем делу пишем у посебном поглављу). Морис Чарни је 2011. на симпозијуму „Песничка економичност: елипса и редундантност у књижевности“ („Poetic Economy: Ellipsis and Redundancy in Literature“) поднео веома занимљив реферат под насловом „Пинтеров разбијени дискурс у *Повраћку кући*“ („Pinter's Fractured Discourse in *The Homecoming*“), објављен у часопису *Коноџације* (Charney 2011: 241-255) Чарни цитира Питера Хола, који је режирао комад у Лондону 1965:

„Носим ... доњи веш („I wear...underwear“) једва да је поетично – јер звучи комично и истргнуто из кон-

текста - али у драмском комаду делује страховито снажно. Морамо имати у виду да се овај исказ јавља у кључном тренутку, када је Рутина доминација над Ленијем готово потпуна. Као писац, али и као глумац, Пинтер је био посебно заинтересован за невербални говор који тече испод речи. Понекад су речи тек димна завеса за имплицитна значења“ (Itzin, Catherine, and Simon Trussler. 144 (Hall 1974, 2005 : 131–57).

Черни цитира и Пинтерове речи о подземном језику, или о субтексту:

„У овим условима, бављење језиком је веома двосмислен посао. Врло често, под изговореном речи крије се нешто познато, али неизговорено. Моји ликови говоре и много и недовољно, с референцама на њихово искуство, аспирације, мотиве, биографске појединости. Између недовољних биографских података о њима и двосмислености њихових исказа простире се једна територија која не само да завређује да се истражи, него се мора истражити. Ви и ја, ликови који се дижу са странице, ми смо углавном не-експресивни, одајемо мало, непоуздани смо, неухватљиви, неодређени, постављамо препреке, невољни смо. Управо се из ових атрибута јавља језик. Понављам, онај језик у којем се испод онога што се казује – казује нешто друго“ (Pinter 1988: 18).

Ово се надовезује на Пинтерово схватање драмских ликова који су одвојени од аутора који их ствара:

„Да се под оним што се у драми привидно говори заправо 'говори нешто друго', јер је то пресудна потврда аутономије изражавања ликова, јер је то нешто скривено чак и од аутора – нарочито аутора“ (Charney 2011: 243).

Черни наводи и Џона Расела Браун о Пинтеровој употреби субтекста: „Изговорена реч, драмски текст, није сама по себи вредна, већ је вредном чини унутрашња садржина субтекста и оно што он обухвата.[...] Без тога речи немају оправдање да се представе на бини“ (Brown 1963: 27).

И Ендрју Кенеди, полазећи од исте тезе, дефинише субтекст као: „израз онога што лик као људско биће осећа у себи, што непрекидно тече под речима текста, дајући им живот и основу постојања. Субтекст је мрежа безбројних, разноврсних образаца унутар драмског ко-мада“ (Kennedy 1975: 20).

Пинтер објашњава и зашто је говор/језик лика више карактеристичан за драму него за уметничку прозу, односно зато што је драма у начелу дијалогска а не наративна:

„Жеља за верификацијом је разумљива али не може увек бити задовољена. Нема јасне разлике између онога што је реално и што није реално, између онога то је истинито и онога што је лажно. Ствар није неопходно истинита или лажна, може истовремено да буде и истинита и лажна. ... Лик на сцени који не може да понуди убедљив доказ или информацију о, рецимо, свом искуству из прошлости, о свом садашњем понашању или својим жељама или да пружи разумну анализу својих мотива, исто је тако легитиман и достојан пажње као други који, запањујуће, успева све то да уради. Што је жешће искуство мање је разговетан његов израз“ (Pinter 1998: 18) .

Изврсно је и запажање позоришног критичара Џона Лара о драми поводом Пинтеровог *Поврајка кући*, четрдесет година након њујоршке премијере:

„*Поврајак кући* променио ми је живот. Пре ове драме мислио сам да су само речи носиоци значења; после

само их видео као оружје одбране. Пре сам мислио да је позориште у говору; после сам разумео речитост неговореног. Схватио сам да положај фотеље, дужина паузе, избор покрета могу да буду као томови књига“ (John Lahr, “Demolition Man: Harold Pinter and ‘The Homecoming’”, *The New Yorker*, 24 December 2007).

Указаћу сада и на специфичан монолог, који у разним енциклопедијама и речницима књижевних термина, приписују баш уметничкој прози као за њу карактеристичан. Та врста монолога разликује се од драмског.

Драмски монолог, присутан и у драми и у поезији, подразумева саговорника и заснива се на некој врсти обраћања. Овај монолог је истовремено и својеврстан дијалог, углавном прикривен, па се може назвати и монолошким дијалогом, како бих га назвао, мислећи на Бахтина. У драмама је тај поступак уобичајен, када се лик монологом обраћа другим ликовима или публици.

Није редак ни у поезији, као чувени монолог у Елиотовој „Љубавној песми Алфреда Пруфрока“. Код Елиота, који је, не баш узгред речено, међу првима помно и дубински прочитао роман *Уликс* и оценио га највишом оценом, лирско „ја“ се у монологу од првих стихова обраћа директно другом лику (“Let us go then, you and I ...”. „Хајде да идемо онда, ти и ја ...“). А у Пастернаковој песми „Хамлет“, писаној три деценије касније, лирско „ја“ је усред бине и види стотине двогледа у сали, а можда су то и звезде, јер он и Господа моли, „ава Оче“, да га мимоиђе она судбинска чаша. Тренутак Христове „слабости“ чини драму распећа и људском, а не само васељенском и божанском.

Унутрашњи монолог, као прозни поступак, често се изједначава, као да су синоними, с поступком *шока свесци*, термином који је сковао брат Хенрија Џејмса Вилијам, иначе психолог. Тако је и један психолог знатно допринео стварању оног психолошког романа који је

обележио књижевност 20. века, с именима као што су, поред Џојсовог, и Вирџинија Вулф и Вилијам Фокнер.

У обимној литератури разликују се углавном две врсте унутрашњег монолога: директни и индиректни. Ричард Нордквист овако описује разлику између директног и индиректног унутрашњег монолога:

„*директиан*, у којем изгледа да аутор не постоји и унутрашње ја лика се даје непосредно, као да чита-лац ослушкује артикулацију тока мисли и осећања који теку његовим умом.

индиректиан, у којем аутор служи као селектор, при-казивач, водич и коментатор“ (<https://www.thought-co.com/what-is-an-interior-monologue-.1691073>).

Руска научница (прозаиста, књижевни критичар, преводилац) Анастасија (Асја) Димитровна Петрова (1988) из Санкт Петербурга објавила је 2012. у часопису *Сирана књижевності* (*Иностранная литература*, бр. 7) студију „Француски еротички роман. Неке особености жанра“. Наводим одломак из њене студије о тим особено-ностима еротичке књижевности:

„Без обзира што се појам еротичка књижевност асо-цира с појмом слободе, неусиљености, фриволности, еротички роман у пракси има довољно строго ре-гламентирану књижевну форму и потчињава се не писаним него очевидним канонима жанра. Међу ос-новним и најпостојанијим маркерима еротичког ро-мана су: театралитација (пресвлачење, завиривање, рашчлањивање текста у реплике), присутност архе-типских ликова (духовник/свештеник/монах/мона-хиња; невина девојка; саблазнитељ/саблазнитељица), тема изопачености (трансексуалност, жестина, хомо-сексуалност, инцест итд.).

Ролан Барт је писао да се у језику јављају „сексуалне“ и несексуалне фразе, да се „сексуалност тела текста“ састоји (да је „довољно само бацити на њега поглед и замислити га у време љубавног акта“. Језик еротичке књижевности, или ерографија, по Бартовим речима, дозвољава стварање осећања „задовољства текстом“). За стварање тог задовољства сваки аутор прибегава својим језичким поступцима, али неки се могу систематизовати и назвати општим правилима ерографије“ (Петрова 2012).

Петрова је анализама показала да је термин ерографија конкретнији и чак поузданији од неких других, готову што је она извршила и његову класификацију.

Нарочито је важан њен закључак да синтакса може да игра улогу и у родном разликовању ликова, или мушког и женског начела, као и на указивању врсте садомазохистичких инструмената.

„Дуге описне реченице, које укључују у себе многобројне реченичке делове, оличење су женског начела. Испрекидане, *носеће*, *ударне* тачке текста – кратке реченице – одликују мушко начело“ (исто).

Она сматра да граматичким средствима може да се представи и оргазам (усклицима, тачкицама, деловима речи и реченица), као и дугим монолозима мастурбација.

Следи очигледан закључак да и својеврсна синтакса унутрашњег монолога, или тока свести Моли Блум, може да служи као доказ тврђењу да се Џојсов *Уликс*, ипак, завршава мастурбацијом главне јунакиње.

После напомена о жанровским карактеристикама драмске (еротичке) књижевности и о одликама (еротичке) прозе, као и разликама између прозе (романа) и поезије (стиха), враћамо се на историјски тренутак од кога и почиње ово истраживање еротике у књижевности, дакле на последњу деценију 19. века.

Џон Елсом у својој књизи о еротичком позоришту истиче да су се у драми крајем 19. века догодиле суштин-

ске промене у односу на драмску књижевност претходних деценија тог века. И Елсом, да не кажем као Пинтер запањујуће, али свакако изненађујуће на први поглед, доводи радикалне промене и у књижевности с новим сазнањима и ослобађањем од неких предрасуда, поготову од сујеверја.

Реч је о новим погледима на продужавање потомства, на друкчије разумевање процеса рађања, или зачетка људског плода. Елсом наине тврди да се хришћански сексуални морал (ако је придев сексуални у том погледу уопште на месту, мада га Елсом користи) који је суверено владао западним друштвом све до пред крај тога века (његов јак утицај није ишчезао ни у каснијим деценијама, чак је веома присутан и данас у разним библијским „појасевима“, нарочито у Америци („biblical belts“)). Дакле, тај званични морал је своје упориште заснивао и на једној предрасуди, на сујеверју или – тачније речено – заблуди, обореној, да не кажем и раскринканој веома закаснелим али поузданим научним доказима. А предрасуда је била да мушко семе садржи цео ембрион. И сходно тој ненаучној претпоставци потцењена је улога жене у процесу зачећа и рађања, сведена на одржавање и размножавање људског рода, на улогу другостепеног значаја. По таквом схватању улога жене у тој борби за опстанак и наставак људског рода упоредива је са неком врстом живе епрувете, у којој ембрион сазрева у биће или, у најбољем случају, са улогом бабице, дадиље, неговатељке, дојиље, у сваком случају - помоћне особе. И такво схватање је трајало још од античких времена, дакле од времена *Оресџије*, како тврди Елсом. Савремени тумачи *Курана*, међутим, наглашавајући његову божанску природу и извор, тврде да је *Куран* дао тачно тумачење зачећа много векова пре модерних научних открића. Али Елсом и не помиње *Куран*. Елсом таквим сујеверјем објашњава зашто су хришћански

моралисти жестоко нападали хомосексуалност и, исто тако, мастурбацију код мушкараца. Овим се мушким сексуалним „девијацијама“ угрожавао опстанак човечанства. А то није могао да буде случај са женским сексуалним „девијацијама“ због наводно споредне улоге жена. Лезбијски односи и мастурбација код жена нису током 19. века били у првом плану. Жене су биле потцењене и у вези с тим сексуалним „гресима“.. „Онан је био мушкарац“, подсећа Елсом (Елсом 1973: 58).

Однос према сексу био је условљен и божанском поруком – плодите се и размножавајте. А према гледишту хришћанског морала плођење и размножавање требало је током дугих векова да се оствари једино у браку. Зато су и сексуални односи ван брака били под строгом забраном и имали статус тешког греха јер се, наводно, секла главна грана људског опстанка. А и секс у браку требало је да се сведе само на улогу стварања потомства. Ни секс у браку није требало да буде извор људског задовољства, плод љубави и јемац заједништва, чак ни међу брачним паровима:

„Ако би могућно било стварање потомства без осећања физичког задовољства, служило би то само добру ... И тек је сасвим недавно Англиканска црква прихватила да је физичко усхићење неопходно и пожељно у стварању потомства – да не говоримо као средству веће интимности у односима – или да је жена нешто више него болничарка за мушко семе“ (исто).

Оваква етика, писао је Елсом, довела је крајем 19. века и до антиетике (исто : 59), поред осталог.

Захваљујући и науци на међи два столећа почињу да се јављају нови женски ликови, и у животу и у књижевности. И то најпре у жанру породичне драме, односно драме са брачном тематиком. Али не увек и као позитивни драмски ликови ако својим понашањем,

поготову еротичким, нарушавају табу брака. Поготову, са становишта многих оновремених позоришних критичара, нарочито цензора, никако као ликови који би требало да служе за углед.

Први члан на списку разлога за књижевне забране у Енглеској биле су „неделикатне или сугестивне сексуалне ситуације“, а одмах затим „непристојан плес“. Исмевање министра религије сматрано је такође знатним преступом и зато разлогом за забрану. Није била дозвољена ни, мада на нижем месту те табу лествице, можда да не би изгледала нападна, „материјализација Христа или Свемогућег“ (исто). Није тај кодекс забрана био само енглески изум, мада се у Енглеској строже примењивао и дуже се одржао него у Француској и неким другим европским земљама.

А о односу еротике и жанра биће речи и у наредним поглављима.

III ЕРОТИКА И ДРАМА (Ибзен, Стриндберг)

На почетку мојих тумачења су Ибзенове *Авети*, породична драма како пише у њеном поднаслову из 1881. године. Тема драме је заправо „криза брака“ као таквог, заједно с темом прељубе, али, и највише, свеопшта цивилизацијска пометња, па и целог човечанства како је Ибзен изјавио поводом своје драме.

Због еротичког жанра задржаћу се прво на теми прељубе. Зато је ово и прави тренутак да се позовем на Дени де Ружмона и његову чувену књигу *Љубав и Зайаг* из 1938, односно на њено друго, донекле редиговано издање из 1956. године. У „Поговору“ из 1956. Ружмон сам истиче да се превасходно носио мишљу да опише „неизбежан сукоб страсти и брака на Западу“ као „прави предмет и стварну тезу“ његове књиге (цитирано овде и даље према српском преводу Милана Комненића – Дени де Ружмон 2011: 12). А своје тезе Ружмон је превасходно засновао на анализи једног мита и једног витешког романа из 12. века, чији одједи, како је он с правом тврдио, допиру све до наших дана:

„Постоји велики европски мит о прељуби: *Роман о Трисџану и Изолди*. У крајњој пометености наших нарави, у збрци моралности и неморалности који од њих живе, у најчистијим тренуцима драме, назире се филигрантско плетиво овог митског облика. Оно је налик великој једноставној слици или неком праисконском виду наших најнерешивијих мука“ (исто: 15).

Тема прељубе присутна је у многим делима еротичке књижевности, и не само еротичке, почевши од Хомеровог епа *Илијада*, у свим родовима и жанровима и у многим делима неоспорне, класичне вредности, о којима је Ружмон писао, или их само помињао, као у Толстојевом роману *Ана Карењина*. Зато је Ружмон у праву и када поставља питање о значају те теме, када нуди одговоре и поново поставља питања, као у овом дужем цитату из прве од седам књига те једне књиге, у „Миту о Тристану“:

„Да нема прељубе – шта би биле све наше књижевности? Оне живе од „кризе брака“. Чак је вероватно и одржавају, било тако што у прози или стиху „опевају“ оно што религија сматра за злочин а закон за преступ, било тако што се њоме забављају и из ње извлаче неисцрпан репертоар комичних или циничних ситуација. Божанско право на страст, монденска психологија, као и успех љубавног троугла у позоришту – било да се приказују у идеализованом, стилизованом или ироничном виду - углавном сведоче о небројеним и непрестаним мукама љубави у сукобу са законом. Да то можда не представља покушај да човек побегне од своје грозне стварности? Ако ту ситуацију показујемо као мистичну или шаљиву, тиме признајемо да је она неподношљива. ... Несрећно ожењени, разочарани, кивни, раздрагани или заједљиви, неверни или преварени: било у сну или на јави, мучени грижом савести или страхом, ликујући у побуну или зазирући од искушења – мало је људи који се не би препознали макар у једној од ових врста. Одрицања, уступци, мирења, раскиди, нервни сломови, ситничаве и раздражљиве збрке снова, обавеза и тајних задовољстава – пола људске несреће сажето је у тој речи *ипрељуба*. Без обзира на све што су о њој рекле наше књижевности – или можда баш због

тога – повремено изгледа да још ништа није речено о стварној природи те несреће, те да су се поједина *најбезазленија* питања поводом ње чешће решавала него што су се постављала ...

На пример, да ли за ту несрећу (чим се установи) треба пребацити кривицу на институцију брака или, напротив, на 'нешто' што њу разједа из дубине наших страсних жеља? Да ли заиста, као што то многи мисле, такозвано *хришћанско* поимање брака представља узрок свих наших мука или, напротив, нисмо запазили да је, услед извесног поимања љубави, та веза неподношљива од самог почетка?“ (исто : 14 – 15).

Де Ружмон један од таквих битних почетака види у миту о Тристану и Изолди, приказаном у неколико романескних верзија у 12. веку. А љубавну страст тог јединственог по утицају на будућа покољења љубавног пара не покреће према Де Ружмону жеља за сједињавањем у чулном, сексуалном чину него у смрти. Извор такве страстне љубави је, тврди Де Ружмон, у дуалистичком, манихејском учењу: „да у живом телу крије се само несрећа, док смрт представља *крајње* добро, јер се смрћу човек искупљује за сам грех што се родио, њоме се поново враћа у Једно те се сједињује с њиме и са светлом истоветношћу“ (исто : 51).

Али ово није ни хришћанско ни паганско поимање љубави него поменуте хришћанске јереси, прогоњене и уништаване од стране хришћанских верника, а ипак неуништене, или чак изгледа неуништиве јер је стално присутна, не само у западним књижевностима него у свим делима која се могу назвати *наследницима* мита о Тристану. Такву дијалектику сједињења ван живота, страну наравно и паганском чулном сједињавању, хришћанство је изокренуло Христовим отелотворењем, а не бегством духа из света него „ње-

говим принудним повратком у само средиште света“ (исто : 52).

Уместо сједињења, и с вољеним бићем и с Богом у смрти, ортодоксно хришћанство, западно, католичко, и источно, православно, понудило је *заједницу* и с Богом и с вољеним бићем и у животу, у Цркви и у браку. Де Ружмон закључује своја о размишљања о овој теми својеврсним парадоксом да Запад воли „барем у једнакој мери, оно што уништава брак и оно што обезбеђује 'срећу супружника“ (исто : 15).

Писцу књиге *Љубав и Зайаг* јасно је да се криза брака састоји у томе да је „привлачно оно што је забрањено“, али, ипак, не може да објасни „порив да уживамо у несрећи“ (исто), по њему, наравно, брачној.

Вратимо се сада Ибзену који је појавом породичне драме *Привиђења* почетком девете деценије 19. века изазвао прави друштвени шок. И не тиме што је насловом *Привиђења* дозвоа у сећање древну и некад застрашујућу тему о повратку мртвих, најчешће нимало добронамерних, у друштво живих. Драма је писана на данском језику, али је њен наслов на шведском (*Gjengangere*), који може да се преведе као „они који поново ходају“, или се „поново враћају“. А у самој драми главна јунакиња помиње не само „повратнике“ из смрти у живот него и опстанак и враћања прошлих, и то негативних, обичаја и идеја у друштво њеног времена.

Ибзенова јунакиња, као и сам Ибзен, очигледно имају у виду хришћански морал о браку, али и његов негативан утицај не само на установу брака него и на цело друштво на прелому два века. Због критике породичног морала заснованог на лажима, као и због увођења тема које су до тада биле сматране шокантним и неприкладним за позоришну сцену, као што су куповина невесте, брачно неверство и с њим повезано рођење ванбрачног детета

и, опет куповина, лажног очинства, наслеђене венеричне болести и инцеста, Ибзенова *Привиђења* су у почетку била жестоко нападана, да би тек касније била хваљена и проглашавана за ремек- дело, не само у Шведској и скандинавским земљама него и широм света. На педесетогодишњицу Ибзенове смрти 1956. године била је, на пример, у Совјетском Савезу објављена поштанска марка с Ибзеновим ликом.

Само пет лица било је потребно Ибзену да драмским заплетом потресе моралне основе не само норвешког оновременог друштва: Јелена Алвинг, удовица богатог капетана Алвинга; њен болесни син уметник Освалд; пастор Мандерс; столар Енгстран и његова кћи Регина, а у ствари капетанова кћи, која живи у кући удовице Алвинг.

Драмска радња је веома једноставна. Слика Освалд се због слабог здравља враћа на породично имање, на обали фјорда у западној Норвешкој, баш у време када се његова мајка спрема да свечано отвори сиротињски дом, посвећен успомени покојног мужа, као и његов споменик.

Енгстран је предузимач и главни извођач радова, који по завршеном послу намерава да се врати у град, да отвори ресторан за морнаре и зато позива ћерку да му се у граду придружи. Регина тај позив с гнушањем одбија.

То је већ знак да ова светла породична слика вероватно има и своју тамну позадину.

Приказивању скривене мрачне стране доприноси посета пастора Мандерса удовичином дому, јер се из његовог дијалога с удовицом постепено почињу да наслућују сложени односи између лица на сцени. Нити је удовица волела свог покојног мужа, нити он њу, јер је новцем приволео или присилио Јелену да се уда за њега. Зато је она ускоро после венчања бежала од куће баш код пастора Мандерса у кога је била заљубљена. Изгледа да се и она свиђала пастору али је он ипак успео да је нагово-

ри да се у име важећег хришћанског морала врати свом супругу. Јеленина побуна, покренута љубавном страху, није се завршила сексуалном прељубом и раскидањем брачне везе, него је она пристала да се врати и тако да постане доживотна жртва оне „несреће“ о којој је писао Дени де Ружмон.

Трагови њене некадашње побуњене еротичке природе препознају се у време драмске радње једино у томе што она, мајка већ одраслог сина, ипак чита књиге, које су, са становишта пастора Мандерса сасвим неподобне због своје еротичке садржине. Трагови њеног некадашњег лика исказују се и у тренуцима када у расправи о моралу подржава слободоумна гледишта свог сина Освалда, представника париске уметничке боемске средине.

Јеленинин муж и Освалдов отац, капетан Алвинг, такође се осећао спутан и оптерећен истом брачном „несрећом“ па је одушак тражио у распусном животу, у пијанчењу и везама са другим женама.

Врхунац брачне драме породице Алвинг био је тренутак када је Јелена затекла свог супруга на балкону са њиховом служавком у сексуалном чину. Резултат тог брачног неверства је Регина. Капетан је ипак успео да наводно реши питање своје ванбрачне кћери тако што је новцем купио пристанак столара Енгстрана да ожени трудну служавку, Регину призна и прихвати је за своју кћер. Удовицу, међутим, повремено прогони она слика неверства на балкону, па јој се мртви ликови враћају у живот као духови.

Еротички моменти у Ибзеновом комаду догађају се у прошлости, а још једна, и једина сексуална сцена, наравно не случајно, иза кулиса: удовица Јелена чује, ужаснута, како се Регина отима из Освалдовог загрљаја. У том тренутку Регина и не зна, као ни Освалд, да су њих двоје били близу већег греха него што је сексуално злостављање - на прагу инцеста. У том тренутку Освалдовој

мајци се привиђа аветињска сцена брачног неверства њеног супруга на балкону са служавком.

Породични пријатељ пастор Мандерс упућен је у све те догађаје и заправо је прави режисер ове трагичне драме у којој су упропашћени животи једне породице - прво жене која се у младости усудила да покуша да се избави из тамнице лажног брака. И она у садашње време драме постаје режисер лажне представе којом би требало да се прослави непостојећа породична срећа.

Пастор покушава да и Освалда поучи хришћанском моралу и да га врати на „прави“ етички пут. Пастор замера и мајци што га је још као дете одвојила од куће да би се школовао па је зато, по њему, пао под погрешне слободумне париске утицаје. А мајка је удаљила сина да бар он не буде сведок „несреће“, да опет употребим Де Ружмоннов израз за брак, својих родитеља.

Драма се, ипак, завршава као трагедија: сиротиште уништава пожар. Под пасторовим притиском Јелена није осигурала сиротиште, јер по пасторовој логици - зашто би га осигурала када га Свевишњи чува! А, осим тога, осигурање би околина могла да схвати и као чин сумње у оно што проповеда црква о Божјој вољи, бризи и доброти. И Освалдова болест, венеричног типа, наслеђена од оца, ближи се у драмском расплету, смрти или животу беспомоћног бића. Зато се тада јавља и мотив еутаназije.

Оваква радња и с оваквим ликовима навела је поједине тумаче да Ибзену драму пореде с грчким породичним трагедијама *Оресџијом*, *Царом Егидијом* и *Бахајкињама*. Тако Омер Скерчи у огледу „О хеленском у Ибзеновој драми *Привиђења*“ указује да име Ибзенове јунакиње Јелена упућује на једну другу, вероватно најчувенију Јелену у европској књижевности, ону хомеровску.

Она је такође бежала од своје куће и мужа, а била је слична такође чувеном женском лику Клитемнестре. Постоји, заиста, подударност између Јелене Алвинг и

Агамненонове жене. Јелена није убила свога мужа али је, као и Клитемнестра, покушала да завара околину о свом правом односу према покојном мужу (Клитемнестра свечаном сахраном, фрау Алвинг подизањем споменика и дома милосрђа у мужевљевој част, а и обе су послале синове у туђину).

И поред одсуства еротичких момената у Ибзеновој драми, Џон Елсом је у својој књизи о еротичком позоришту одлучио да пише о *Привиђењима* јер су била „’богухулна’ својим довођењем у питање светиње брака, ’неморална’ јер је бежање од брака изгледало као пропуштена могућност а не као покушај да се избегне грех, због ’сугестивног’ приказивањем тајног живота капетана Алвинга, оне дубоке основе тамног уживања које је већина Викторијанаца са задовољством прикривала“ (Елсом 1973: 67).

Један од оних који су се критички односили према оваквим Ибзеновим драмама био је и Август Стриндберг. Он је Ибзена називао „норвешким простаком“ (исто). Елсом истиче да је Стриндберга нарочито разјарила Ибзенова *Кућа лушака* у којој се Нора, мајка троје деце, на почетку драмске радње детиње везана за мужа адвоката Торвалда, на крају побуњује против њега. Заплет *Куће лушака* је мање занимљив него у *Привиђењима*, поготову са становишта еротичког жанра.

И Нора, као и Јелена у *Привиђењима*, али тек у завршници драме, напушта мужа јер се он понекад с висине односио према њој као жени, заправо као неједнаком бићу. А она га је, у једном тренутку позајмицом, спасила када је био болестан. И том приликом је чак меницу лажно потписала, очевим а не својим потписом (то је један од елемената драмског заплета). Нора сазрева током драме, а њена реплика, упућена мужу у епилогу, добила је статус, као и цела драма, својеврсног феминистичког манифеста:

„Овде сам била твоја луткица-жена, као што сам и у очевој кући била татина луткица-ћерка ... Мислим да сам пре свега човек, као и ти, или би бар требало да се потрудим да постанем човек ... Не могу више да будем задовољна оним шта говори већина и шта се говори у књигама. Сама морам да размислим о стварима и да покушам да се снађем у њима“ (Сви цитати према: Strindberg: 1963).

Стриндберг је сматрао да се Ибзен у рату полова сврстао на погрешну, женску страну. У драми *Госпођица Јулија* (1888) Стриндберг се такође определио за једну тада веома контроверзну тему ванбрачног сексуалног односа, с намером да осуди такав поступак. Али тада се на такав корак, у супротности са важећим моралним друштвеним нормама, одлучује девојка, у драми девица Јулија.

Ко је та девојка Јулија? Није довољно рећи да је она грофица и да живи у кући сама са оцем грофом јер јој је мајка умрла под доста чудним околностима. У кући је наравно и послуга, али се на сцени појављују само лакеј Жан и куварица Кристина, Жанова вереница. И нико други осим групе мештана који се песмама и играњем уз музику забављају жарке, јулске ивандањске ноћи.

А у таквим ноћима се, бар по скандинавским обичајима, заборављају све класне границе и у весељу могу заједно да учествују сви без разлике - мушкарци и жене, углавном девојке и младићи, из горњих и из доњих слојева друштва. Са сцене је одсутан чак и отац, мада се он у једном битном тренутку, уочи расплета, јавља позивом лакеју Жану иза кулиса, захтевајући од њега да му очисти чизме и кроз пола сата донесе кафу. Сенка власника куће, међутим, присутна је симболички све време на сцени, управо тим паром грофових чизама. И то је присуство веома утицало на судбину два главна лика. Одсутан је и Јулијин вереник, према коме се, како се у драми посредно

сазнаје, Јулија понаша садистички, горе него према свом псу, кога воли и о коме брине.

И Жан је занимљив лик. У предговору драми Стриндберг, с доста ироније, говори о њему као амбициозном човеку који једнога дана може и да постане оно о чему он и машта - власник хотела у Швајцарској. Жан је радио у таквом хотелу пре него што се појавио у Јулијиној породици као лакеј. Он и није сасвим обичан лакеј јер је стекао и одређено образовање - чита књиге, воли позориште, чак и говори француски, а и своје право име Јан је пофранцузио у Жан.

А Јулија? Зашто се она одлучила да у тој лудој ноћи заводи Жана, час му тепајући час га вређајући, да би назад у његовој соби, наравно иза кулиса, ступила с њим у сексуални однос, изгубивши као у неком трансу и невиност и, како она осећа после тог чина, своју част? Стринберг се одлучио да у предговору драми протумачи и њен и друге ликове:

„Зато сам модерне ликове, који живе у прелазном периоду, који је убрзанији на хистеричан начин, барем од оног који му је непосредно претходио, осмислио као ликове који се двоуме, који су ишчашени, који су разапети између старог и новог. И не сматрам мало вероватним да су модерне идеје, читањем новина и кроз разговоре које су припадници послуге имали прилике да начују, процуриле у друштвени слој којем они припадају. Моје душе (или ликови) су конгломерати, сачињени од прошлих и садашњих ступњева цивилизације, пабирци човечанства, делови празничног одела који су исцепани и претворени у крпе – састављени у јединствени крпеж, јер је управо таква и људска душа. Штавише, понудио сам и малкице еволуционе историје тиме што сам дозволио слабијима да понављају речи украдене од јачих, као

и тиме што сам дозволио разним душама да прихватају једни од других „идеје“ или сугестије, као што их други називају...

...Госпођица Јулија је модерни лик не зато што полужена, која мрзи мушкарце можда није постојала у свим временима, него зато што је након њеног открића она искорачила напред и почела да галами.

Тип полужене све више долази до изражаја, она се у данашње време продаје за моћ, одликовања, признања, дипломе, као што се раније чинило за новац, тако да овај тип указује на дегенерацију. Није то добар тип јер он не може да буде дуготрајан, али он нажалост има моћ да репродукује и себе и свој јад у још једно поколење. А изгледа да дегенерисани мушкарци инстинктивно бирају жене баш из ове категорије, тако да се они размножавају, производећи људе неодређеног пола за које је живот мучење. Срећом, међутим, они на крају страдају, или зато што су у раскораку с правим животом, или од неодрживе побуне њихових потиснутих инстинкта или услед неостварених нада да ће поседовати човека. Овај тип је трагичан, а нуди нам приказ очајне борбе против природе. Трагичан је и као наслеђе романтизма распршено доминантним натурализмом, који не прихвата ништа осим среће: а за срећу су потребне јаке и здраве расе.“

Стриндберг, и када у предговору набраја утицаје којима је Јулија подлегла као дете, не помиње случајно на првом месту Јулијину мајку. Из Јулијине приче дознајемо да јој је мајка била жена из нижег сталежа. Она се удајом дигла у класне висине једне грофице, али је и пре и после удаје била изузетно снажна и самосвесна личност. Мајка

је нарочито држала до родне равноправности и тако је васпитавала и Јулију, своје једино дете, да истовремено буде и дечак и девојчица, или пола мушкарац пола жена, како каже писац. И Јулија је својом мушком половином садиста, а женском половином мазохиста и хистерична личност. А то су две психолошке особине које су у то време сматране типично женским карактеристикама – мазохизам и хистерија. И те су Јулијине особине истакнуте у драмској радњи. Она хистерично губи девичанство, а затим се мазохистички предаје Жановој вољи који је наводи да изврши самоубиство.

У опису Јулије Стриндберг испољава и сам једну своју упадљиву особину – он је отворени мизогин. А није и мизогам, јер не испољава одбојност према институцији брака као, на пример, Дени де Ружмон. Стриндберг је унеколико двострука личност, и као писац и као човек. С једне стране је новатор који настоји да обнови жанр натуралистичке драме, што и постиже овом изванредном натуралистичком трагедијом, а конзервативац је у родном и класном погледу, што је такође наглашено у овом његовом делу.

Стриндбергова *Госпођица Јулија* обилује призорима родне и класне, углавном вербалне борбе, чији су представници главни ликови. Драмска радња је израз друштвеног хаоса, како га сагледава Стриндберг, чији су узроци поремећени класни и родни односи, у друштву којем се више не зна ко је ко и где је коме место, баш у родном и класном смислу. Главни јунаци су и представници тих зараћених родних и класних страна, али и жртве поремећених односа. Они душом и телом припадају својим родним и класним категоријама и, истовремено, у њима се осећају свесно и подсвесно скучени, желе да се извуку из таквих, њима наметнутих оквира. Ти унутрашњи и спољашњи сукоби долазе до изражаја у тој изузетној, и у родном и класном смислу за све равноправнијој, ивањањској ноћи.

Стриндберг је као писац овог дела био очигледно под утицајем одређених научних теорија, које су се јавиле у том позитивистичком веку, као што је Дарвинова теорија еволуције, у овом случају примењена и на односе у друштву, као и нових открића у психологији. Он је унеколико овом трагедијом претеча Фројда, нарочито у опису снова главних јунака. У критичкој литератури о овој драми су два сна, Јулијин и Жанов, тумачени с класног становишта. А могли су да се објасне и с еротичког становишта. У свом сну Јулија стреми да се с висина спусти доле, из високе класе у нижу, да би се с њом изједначила, што у драми, и чини, али хистерично раздвојена изнутра. Али тај камени стуб, на чијем се врху у сновима налази и са којег жели на земљу да се спусти, и чак у дубину земље зариие, има сложену психолошку симболику: стуб је очигледно и фалус, према којем Јулија има противречан однос. У вези с тим стубом-фалусом могу да се протумаче Јулијине жеље и за сексуалним односом и за смрћу. У драми она и остварује обе те жеље. У Стриндберговој драми готово је све у складу с еротолошким теоријама о односу ероса и смрти.

Јулија је модерни женски лик и Стриндберг га одлично приказује, чак и када га осуђује као душевно болесног и друштвено опасног. Поменућу да Стриндберг у „Предговору“ ипак наводи и низ разлога за Јулијин морални „пад“, односно за кратак сексуални однос са Жаном. Писац, поред осталог, истиче празнично расположење ивањадањске ноћи, менструацију, надражујући утицај игара, ноћну таму, машту, распаљујући мирис цвећа, случај који је то двоје гурнуо на скривено место и дрскост узбуђеног мушкарца.

Жан је једноставнији лик. Његов животни сан у драми је мотивисан жељом за класним успоном, али се и у њему препознаје и еротичка симболика. Жан се у свом сну пење на дрво, да би с његове крошње проширио видике.

Присетимо се српске народне еротичке песме „Момак и дјевојка“, у којој се препознаје еротичка симболика спуштања и пењања у Јулијином и Жановим сновима:

„О ђевојко, висока планино,
Ја умријех
не успех се на те!“
„Вај, јуначе, орахови ладе,
И ја умрих, не легох пода те!“

Стриндбергова драма с таквом отвореном сексуалном тематиком, мада се сам сексуални чин догађа иза кулиса, сматрана је сувише смелом и натуралистичком и била је приказана први пут само једном 1889. године у студентском дому у Копенхагену. Дуго је затим била забрањена у Шведској, да би тек, после скоро две деценије, коначно доживела успех и усталила се на позоришним сценама.

IV ЕРОТИКА И ДРАМА (Метерлинк, Вајлд)

И драма *Мона Вана* (1902) Мориса Метерлинка (1862–1949) нуди лик модерне жене, мада се драмска радња одвија у средњовековној, или можда већ ренесансној Пизи. Град опседа фиоренцијска војска, а у тренутку када је већ очигледна победа те војске, јер у Пизи више нема ни хране ни муниције, од фиоренцијског начелника стиже понуда: поштедеће град и послаће му храну и муницију, или ће да сасвим прекине опсаду, под условом да му у шатор те ноћи дође супруга Пизиног војсковође, потпуна нага, огрнута само туником. Војсковођа Гвидо не пристаје на ту понуду, спреман да жртвује и себе и цео град. Али његова жена Мона Вана прихвата понуду и спремна је да жртвује своју част ради спасења Пизе.

У шатору се, међутим, одиграва сусрет мушкарца и жене који су се познавали као деца, допадали једно другом, али их је живот, због разлога који за ову интерпретацију нису битни, раздвојио, изгледало је заувек. Мона Вана се удала за првог војника Пизе, спасавајући тако себе од немаштине али и убеђена да свог супруга воли правом љубављу, мада не и оном о којој може углавном само да се машта. Принцивал, међутим, остаје веран свој дечачкој љубави, оној љубави какву описује Дени де Ружмон у својој анализи витешког романа о Тристану и Изолди, а која се код њих јавила после попијеног магичног напитка. Та љубавна страст не циља на сједињење заљубљених

у сексуалном чину него у смрти. Сав сензуализам између Тристана и Изолде свео се само на један пољубац у чело, мада су они три године провели спавајући заједно, али са исуканим мачем међу њиховим нагим телима. Таквом љубављу Принцивал воли Мона Вану и приликом њиховог ноћног сусрета она га само пољуби опет у чело, изнад обрва. Ево једног одломка из критике о лику Мона Ване из 1914, ауторке Еме Голдман, објављене у књизи *Социјални значај модерне драме (The Social Significance of the Modern Drama)*. Boston: Richard G. Badger, 1914. pp. 130-7), као и одломка из дијалога главних ликова:

„У *Мони Вани* Морис Метерлинк даје изврсну слику нове жене – не нове жене како је портретисана у новинама, него нове жене као поново рођеног, регенерисаног духа; то је жена која се еманциповала од скученог погледа на живот и превазишла границе које јој је одређивао дом; укратко, жена која је постала свесна расе, те разуме да представља јединку у великом океану живота и да мора да преузме своје место као независни фактор да би могла да поново изгради и преобликује живот. У мери, у којој она научи да буде свесна расе, она постаје фактор у реконструкцији друштва и она постаје вредност за себе, за своју децу и за расу ...

„Принцивал: Да је вас десет хиљада дошло у мој шатор, све исто обучене, све подједнако лепе, десет хиљада сестара које ни ваша мајка не би распознала једну од друге, ја бих устао, узео те за руку и рекао: 'То је она!'. Није ли чудно како вољена слика може тако да живи у срцу мушкарца? Јер је твоја слика живела у мом срцу мењајући се свакодневно као у стварном животу – данашња слика заменила би јучерашњу – и како се расцветавала тако је постајала још лепша; а

године су је украшавале свим оним што додају детету које расте у љупкости и лепоти. Али кад сам те поново видео, учинило ми се у почетку да ме очи варају. Моја сећања била су тако лепа и топла – али су била и претерано спора и срамежљива – те се нису усудила да ти придају сав сјај који се изненада појавио и ошамутио ме.

Мона Вана: Други увек имају жељу у очима која би да наведе особу да им каже да их воли и да су ради знати шта им стоји у срцима. И у твојим очима гори чежња: али не иста – она ме не страши нити изазива презир у мени. Одмах сам осетила да те знам чак пре него што сам се сетила да сам те икада видела...“.

Град је спасен, али је спасен и Принцивалов живот. Мона Вана га доводи у Пизу, јер би га Фиренчани погубили због издаје. Супруг Мона Ване, међутим, не верује причи своје жене и жели да се освети свом противнику. Мона Вана га ипак на вешт начин спасава (одлучујући се да промени своју причу, призна да је била сексуална жртва и тражи да се она освети насилнику, а у ствари да га спасе). Мона Вана није ипак Изолда, заљубљује се поново у свог друга из детињства, заправо у његову љубав, и бежи са њим из Пизе у нови живот. Тако и Метерлинкова драма постаје својеврсна драма прељубе, мада се прељуба није догодила, али се поновио познати мотив бекства жене од супруга.

Мада је *Мона Вана* стекла велику популарност, а вероватно и допринела да Метерлинк 1911. добије Нобелову награду и мада је Метерлинкова драма рано надахнула музичаре (Рахмањинова, поред других) и филмске ствараоце, још из времена немих филмова, она се према одјецима ипак не може да пореди са Вајлдовом *Саломом*.

Када се Вајлд одлучио да у последњој деценији 19. века, 1892. године, на француском језику, због ригидности енглеске цензуре, напише драму о Саломи, он је наравно знао да је реч о причи с ликовима који се прво спомињу у Јеванђељу, затим код римског историчара Флавија, да се јавила на сликама Де Винчија, Дирера, Рубенса и других, у поезији Хајнеа, као и у делима Вајлдових савременика, Флобера и Малармеа. А ево и цитата из првог и најважнијег извора, из Јеванђеља по Матеју:

„Јер Ирод ухвати Јована, свеза га и баци у тамницу Иродијаде ради жене Филипа брата својега. Јер му говораше Јован: не можеш ти ње имати.

И шћаше да га убије, али се побоја народа; јер га др-
жаху за пророка.

А кад бијаше дан рођења Ирода, игра кћи Иродијади-
на пред њима да угоди Ироду.

Зато и клетвом обрече јој дати шта год заиште.

А она научена од матере своје: дај ми, рече, овдје на
кругу главу Јована крститеља.

И забрину се цар; али клетве ради и онијех који се
гошћаху с њим, заповједи јој дати.

И посла те посјекоше Јована у тамници.

И донесоше главу његову на кругу, и дадоше дјевојци,
и однесе је матери својој“ (Јеванђеље по Матеју, !4: 3
– 11).

У суштини је иста прича, с неким додатним поједи-
ностима, и код апостола Марка:

„Јер Јован говораше Ироду: не можеш ти имати жене брата својега.

А Иродијада расрди се на њега, и шћаше да га убије, али не могаше.

Јер се Ирод бојаше Јована знајући га да је човјек праведан и свет, и чуваше га, и много којешта чињаше како му он рече, и радо га слушаше.

И догоди се дан згодан, кад Ирод на дан свога рођења даваше вечеру кнезовима својим и војводама и старјешинама Галилејским.

И ушавши кћи Иродијадина и игравши и угодивши Ироду и гостима његовијем рече цар дјевојци: ишти у мене шта год хоћеш, и даћу ти.

И закле јој се: што год заиштеш у мене даћу ти, да би било и до по царства мога.

А она изишавши рече матери својој: шта ћу искати? А она рече: главу Јована крститеља.

И забрину се цар, али клетве ради и гостију својих не хтје јој одрећи.

И одмах посла цар целата, и заповједи да донесу главу његову.

А он отишавши посијече га у тамници, и донесе главу његову на кругу, и даде дјевојци, а дјевојка даде је матери својој“ (Јеванђеље по Марку, 6: 18 – 28).

Оскар Вајлд је донекле одступио од ове приче. Његова Салома заљубљује се на мало чудан начин у заточе-

ног Св. Јована. Она од стражара захтева да утамниченог изведу пред њу и покушава да га пољуби, чак и у усне, што светац, кунећи је, одбија. А млади стражар из Сирије, налик својом љубавном страшћу према принцези донекле на митског Тристана, изврши самоубиство. Још једно трагично сједињавање тристанске љубави и смрти.

А Салома својом игром са седам прозачних велова на нагом телу толико распамећује моћног тирана Ирода да јој нуди и пола царства само да би је гледао, жудео и горео за њом, својом братаницом и поћерком. И све то у присуству Саломине мајке Иродијаде, његове нове супруге, због које је и починио инцестуозни грех, а вероватно и уклонио свог брата, Иродијадиног првог мужа Филипа и Саломиног оца. Тај грех је, заједно с Иродијадином прељубом, у основи заплета Вајлдове драме. Због тог греха нововенчане супружнике жестоко осуђује Свети Јован Крститељ, у драми пророк Иоканан, а због те осуде и пада у Иродову тамницу.

Када Салома испуни Иродову жељу и одигра игру са седам велова, љубав и смрт се поново укрштају. Млада лепотица је одбила све дарове, које јој је Ирод упорно нудио да би играла пред њим, па после еротске представе тражи, повређена свечевом осудом њене жудње, једино да јој на сребрном тањиру донесу Јованову главу, баш као у јеванђеоској причи. Не наслућује ли с у тој сцени, где се злочин удружује с Еросом, утицај де Сада на Оскара Вајлда? Али Вајлд, призвавши у једном битном драмском тренутку Де Садову сенку, одмах се од Тристана окреће на другу, Изолдину страну. Салома љуби главу пророка мученика као што је Изолда љубила мрвог Тристана. И, наравно, умире над главом мушкарца.. згњечена војничким штитовима.

Ирод одобрава злочин због страха а не да би сексуално уживао у Саломиној смрти за разлику ликова Сада. Вајлд је, као писац *Саломе*, претеча каснијег великог еротичког писца, Батаја као романописца. И у Батајевим

романима се еротик сплиће са злочиначким нагоном и, наравно, смрћу.

Парадокс је, међутим, у томе, а тај парадокс може да се догоди само у драмском тексту, што Вајлд уопште не описује чувену Саломину игру. Уместо бар кратког описа - само напомена у загради: „(Салома игра игру седам велова)“. Саломину игру Вајлд препушта машти глумица, које су најчешће и изванредне играчице, досетљивости режисера, домишљатости кореографа.

Саломину игру, за разлику од писца уметничке прозе, и не може да опише аутор драмског текста, или то може да учини само у напомени, што је поступак који је, ипак, избегао Вајлд.

Изузетност игре са седам велова ипак је наговештена Иродовом понудом силног блага Саломи да игра пред њим, донекле и оценом „дивно“ после игре. Ни Салома о својој игри не каже готово ништа. Пре него што задовољи очухову жељу, упркос противљењу мајке Иродијаде, Салома моли Ирода само да јој робови донесу мирисе и седам велова, а и да јој с ногу скину сандале. После тих Саломиних речи следи опет кратка Вајлдова напомена у загради да јој робови доносе мирисе, седам велова и да јој скидају сандале. Толико.

Нагласак је код Вајлда пред почетак Саломине игре на нечем другом, на знамењима која предсказују трагичан расплет. Салома игра на тераси на којој је Сиријац стражар, у њу заљубљен, прекратио себи живот и камену подлогу терасе облио својом крвљу.

„ИРОД: А! Ти ћеш да играш голим ногама! То је добро, то је добро! Као бели голубови биће твоје ножице. Биће као мали бели цветови што играју изнад дрвећа ... Не, не, она ће да игра на крви ... јер на земљи је проливена крв. Она не сме да игра на крви. То би било веома лоше знамење.

ИРОДИЈАДА: Што би се то тицало тебе ако она игра на крви. Доста си ти газио по крви ...

ИРОД: Шта се то тиче мене? Ах! Гледај на месец! Постао је црвен. Сада је црвен као крв. Ах! Пророк је истинито предказао. Он је предказао да ће месец бити црвен као крв. Зар није предказао? И сада је месец постао крвав ...“ (Вајлд 2015: 36).

Могло би се закључити да је еротика Вајлдова драме приказана у веома сложенем контексту и да је изузетно дочаран еротски лик Саломе. Зато је она привлачила пажњу уметника и уметница у целом 20. веку као мало који други лик.

Драма *Саломе* се после премијере често враћала на позоришну сцену, адаптирала за филм, за балет (Питер Максвел Дејвис 1978) и оперу (Антуан Мариот 1905, Рихард Штраус 1910, чак и за рок оперу Марка Дунајевског почетком 1990), за симфонијске поеме (Хенри Хедли 1905, Александар Крејн 1229), мјузикле, прештампавала у многим издањима и на разним језицима, с већ познатим (Обри Бердсли) и новим илустрацијама. Вајлд је Салому писао да би је играла Сара Бернар, која је пре забране у Енглеској почела са пробама, а драма је привукла после једнога века и Ал Паћина да игра улогу Ирода и на позоришним даскама и на филму. И у Русији Саломе је привукла изузетне редитеље, Јевреинова пре Првог светског рата, а Таирова после Револуције. А ево и одјека Саломе на почетку 20. века, у поеми Александра Блока:

Холодный ветер от лагуны.
Гондол безмолвные гроба.
Я в эту ночь — больной и юный —
Простерт у львиного столба.

На башне, с песнею чугунной,
Гиганты бьют полночный час.
Марк утопил в лагуне лунной
Узорный свой иконостас.

В тени дворцовой галереи,
Чуть озаренная луной,
Таясь, проходит Саломея
С моей кровавой головой.

Все спит — дворцы, каналы, люди,
Лишь призрака скользкий шаг,
Лишь голова на черном блюде
Глядит с тоской в окрестный мрак

(Хладан ветар из лагуне. / Тутљиви ковчези гондо-
ла. / Ове ноћи – болестан и млад / - Простро сам
се крај стуба с лавом. // На кули, песмом ливеног
гвожђа / Гиганти откуцавају поноћни час./ Марк је
утопио у месечевој лагуни / Свој осликани иконо-
стас. // У сенци галерије дворца /Месечином јед-
ва осветљена / Скривајући се пролази Салома / С
мојом крвавом главом // Све спава - палате, канали,
људи, / Само привиђења клизави корак / Само гла-
ва на црном тањиру / Тужно зури у околни мрак.
Превод А. Петров)

Чиме је то Вајлд, у тој мери, очарао све поменуте и
непоменуте двадесетовековне уметнике, гледаоце, слу-
шаоце и читаоце?

Петра Диркес-Трун у књизи *Оскар Вајлд и естетика
прегресије* (Petra Dierkes.Thrun: *Oscar Wilde and the
Aesthetics of Transgression*, 2011) с правом доводи Вајлдову
драму у везу с Фукоовим гледиштима о естетици престо-
па. Она модерну естетику преступа тумачи и естетичким

дискурсима који развијају утопијску еротску и естетску визију индивидуалног преступа и деловања.

Не бих, ипак, рекао само преступним чином него и самосталношћу Саломе, тако различитом од Иродијадине ћерке у Јеванђељу, која само испуњава мајчину жељу за осветом. Вајлдова Салома свесна је своје личности и не да се замамити никаквим даровима, чак када јој се нуди пола царства, а спремна је и да се одупре притисцима са највишег места, не плашећи се смрти. Њој се чак вероватно мора, бар донекле, да опрости смрт човека кога је заволела оном безграничном, називају је и божанском љубавном страшћу, јер с његовом главом у наручју и сама свесно иде у смрт. Сусрет таквог ероса и смрти, па чак и насилне, очигледно не губи привлачност ни данас, поготово када су у питању човек светац и жена, поносна на своју родну припадност, а уз то – зашто и то не рећи? – лепа, привлачна, даровита, због које је и онај сиријски Тристан изабрао смрт.

Салома је лик модерне жене, карактеристичан и за 20. век. А то је век који је протекао у знаку не једне сексуалне рволуције и рушења не једног патријархалног табуа према женама, век којег је, у својим различитим видовима, битно обележио и феминизам.

Нису, међутим, сви критичари, историчари и теоретичари књижевности били једнодушни у високој оцени Вајлдове *Саломе*. Џон Елсом, кога сам са задовољством цитирао, читаве је стране, и једно поглавље своје књиге о еротском позоришту, посветио, на пример, Ведикенду и његовој *Лули*, и за то заслужује признање, а само три реченице *Саломе*, на три сасвим одвојене странице.

V ЕРОТИКА И ДРАМА (Станковић, Жене, Сартр)

После тумачења Ибзенових *Привиђења*, Стриндбергове *Госпођице Јулије*, Метерлинкове *Моне Ване* и Вајлдове *Саломе*, ево нас пред драмом српске еротичке књижевности, пред *Кошћаном* Борисава Станковића, изведеном први пут у последњој години 19. века, 1900, а штампаном две године касније. И *Кошћани* ћу приступити на исти начин као и поменути драмама, као драми европске и светске еротичке књижевности. А следи и осврт на драмска дела Женеа и Сартра, *Кошћани* на изванредан начин сродним, а важним за наша разматрања.

Изгледао би занимљив покушај да замислим шта би, на пример, Дени де Ружмон, на кога сам се већ позивао, запазио и истакао да је којом срећом могао *Кошћану* да прочита у преводу на једном од великих европских језика. Кажем срећом не само због Станковића и наше књижевности него и због самог Де Ружмона и његовог сагледавања европске традиције с љубављу као главним мотивом. Не мање ми се чини заводљивим и смештање *Кошћане* у оквиру књиге Џона Елсома *Еротичко њозориште*.

Присетимо се прво оне Де Ружмонове реченице у којој се пита како би изгледала европска књижевност без прељубе? Целом својом студијом Де Ружмон је доказивао да не би личила на ону коју познајемо. Мотив прељубе јавља се у европској књижевности и пре витешких романа из 12. века о митском пару Тристану и Изол-

ди, а с појавом ренесансе и модерних времена још тешње се повезао с „кризом брака“, која је у тематској основи многих по вредности класичних дела. Указао сам већ и шта је Де Ружмон мислио о браку, о којем је, да не бих понављао наводе, и овако писао: „Ако не видим разлога да се оспорава страст, чини ми се да ни разум никада није успешније оправдао брак. Исто тако, сви они најразличнији аргументи којима се најврснији духови супротстављају браку *ајсолућно* су и даље ваљани“ (Де Ружмон 1976: 231 – 232).

И у *Кошијани* је, као и код Ибзена, Стриндберга, Метерлинка, Вајлда, као и у Пинтеровој драми *Долазак кући* из 1965, приказан сукоб страсти и брака. Де Ружмон би, читајући *Кошијану*, могао са задовољством да закључи да такав сукоб није био присутан, по њему готово неизбежан, не само на европском Западу. Жртве такве, опет по Де Ружмону неприродне и несрећне везе, били су очигледно и супружници на Истоку. И на Балкану, и не само у турским временима.

И у Србији, како је описана у Станковићевим делима, у којој су упоредо опстајали османлијски друштвени и верски обичаји са хришћанском православном традицијом и ондашњим, тада још не сасвим укореењеним и утврђеним, западноевропским нормама и законима о људским правима, појединачним и колективним.

Станковићеви ликови живе двоструким животом, чак и у верском погледу, као што сведочи овај веома карактеристичан дијалог с почетка *Кошијане*:

„АРСА (здравиће се): О, хаџија, Христос воскрес и срећан ти дан!

ТОМА (прекида га гневно): Ето ти твоја Србија! А за време Хусејин-паше такве су се на четири коња черечиле. А сад? Циганима царство дошло!

АРСА (зачуђено): Шта, забога!

ТОМА: То! Зар да ми на овај благи дан, кад се и гора и вода весели, моја кућа плаче!

АРСА (досећајући се): А, за то, немој за то толико: Зашто?

ТОМА: Зато што ме расплакао мој син – несин! Што ми се кућа раскућила, што ме ... А да га немам, бар знам. Овако имам га и немам. И заклаћу га као врапца. Нека се зна да је хаџи-Тома хаџија ...“ . (Станковић 1978: 221).

Хаџија, који је као хришћанин ишао у свету земљу и посетио свети град Јерусалим да се би поклониио светим местима, где је Христос био распет и где је васкрсао, баш на најважнији хришћански дан, на Васкрс, жели да убије свога сина као врапца! Зашто? Због исте оне љубавне страсти због које је и он патио у младости, лудовао такође због Циганки које сада куне и жали што не може да их као некад турски паша растргне коњима!

Спомиње хаџи-Тома опет турско време када дозна да се та Циганка, која је занела његовог сина, нашла у рукама Арсе, председника општине. На Арсино питање шта сад да ради, хаџи-Тома му на тај благи васкршњи дан без оклевања одговара у оваквом дијалогу:

„ТОМА (плане): Па убиј! Зар за њих, Цигане, јоште мука? Па ја, у турско време, по десет од њих да на један куршум нанижем, па још тада око да ми не мрдне, а камоли сада ...

АРСА: Ех, немој то! Прошло је то време! Него, ово ће ваљда трајати док је она девојка, а после, када се уда, неће ваљда толико за њом трчати.

ТОМА: Па што се не уда? Што ти то ... Силом! Зашто си власт?

АРСА (правдајући се): Па то и радим. Гледам“ (исто: 223).

Невоља је у томе што та Циганка неће да се уда за Циганина, нити жели да се уда уопште јер зна каква ће несрећа за њу да буде брак. Арсине муке у решавању те ситуације, када Циганка својом игром и песмом слуђује и старо и младо, не разуме хаџи-Тома и закључује да је она и Арси „памет завртела“.

Коштана, по којој је цела драма добила име, појављује се тек на почетку другог чина и својом чулном појавом баца у сенку све женске ликове о којима је до сада било речи, а из драма које су настајале крајем 19. века када и *Кошћана*. Чулношћу својом превазилази Коштана чак и Салому, по сензуализму неупоредиву у европској драми на раскршћу 19. и 20. века. а готово и касније.

Еротизам у Станковићевој Коштани је, ипак, знатно директнији али и разноврснији. Коштана се први пут појављује на сцени певајући, а затим следи овакав њен дијалог са мајком Салчом и Магдом, женом воденичаревом:

„САЛЧЕ (Коштани, која гледа око воденице у дрвеће, гору): Коса ти се замрсила. (Оправља јој косу и одело).

КОШТАНА (забацује косу): Нека се мрси. (Магди). А, је ли, тетка ... (показује на гору). Шта је тамо! Гора?

МАГДА: Гора, кћери!

КОШТАНА (радосно се уноси, да што боље гледа у гору): А је ли то та гора за коју се пева: да је голема, пушта, тамна гора?

МАГДА: Та је, кћери.

КОШТАНА (Пропиње се на прсте, да би, преко зида, што боље да гледа. Дубоко удише и мирише): Ала мирише гора! А је ли то та, тетка, гора, што је по њој некада комита чету водио? И многе мајке уцвилио, расплакао, у црно завио, а највише мајку Јованову? Сина, јединца, Јована јој заклао. Па... мајку, оца, сестре, све их натерао да играју и певају: - Отац играо и плакао:

Јоване, сине, Јоване,

ти си ми, сине, првенац!

И мајка плакала:

Јоване, сине, Јоване,

ти си ми јагње ђурђевско!

И сестра плакала:

Јоване, брате, Јоване,

ти си ми цвеће пролећно!

(узрујано): Је ли то, тетка, та пуста, тамна, голема гора?

МАГДА (бришући очи): Није, кћери, није. Није то та гора! – А немој ту песму. Друго, весело, певај! 'Лошо је' да се сад плаче.

СТОЈАН (са чардака): Кошто, песму!

КОШТАНА: Коју?

СТОЈАН: Песму као што је твоје лице, грло, косе русе ...

КОШТАНА (зарадована): Ех, зар баш русе косе?

СТОЈАН: Русе, меке, још незабршене!

КОШТАНА (пева):

”Мирјано, ој Мирјано,
имаш русе косе, Мирјано!
Дај да ти мрсим ја,
дај, Мирјано, дај, дај!“

Петнаестак година касније Мајаковски ће објавити своју авангардну поему *Облак у њанијалонама* са стиховима који захтевом за сексом подсећају на Коштанину песму?

„Марија!

Песник сонете пева Тијани,

а ја –

цео човек,

сав од мяса,

тело твоје просто молим,

као што хришћани:

’хлеб наш насушни

дажд нам днес’

Марија – дај!“ (Мајаковски 2011: 387).

И у једној и у другој песми се тим „дај“ без увијања изражава жеља за сексуалним односом, али, ипак на различите начине. Мајаковски, који женско тело околишно пореди са „хлебом насушним“, директнији је у свом обраћању Марији: песникова жеља за Маријиним телом је равна глади за хлебом насушним из једине Исусове молитве упућене његовом небеском оцу. Да ли се вољена жена Мајаковског случајно зове Марија, или намерно као Христова мајка? Име девојке из српске народне песме нема таквих конотација нити упућује на тако симболичан контекст. Мушкарац из лирске песме жели само да мрси Мирјанине русе косе. Мрсити косу не значи неравно ништа друго него имати непосредан додир са де-

војачким телом, другим речима имати сексуални однос. Девојка „незамршених коса“ је у контексту народне усмене поезије девојка, девица, под условом да јој косе не мрси ветар него мушка рука. Коса је веома истакнут еротички део женског тела, па зато је овај одломак тако еротички изразит. А и изванредно је искомпонован - коса и на његовом почетку и на његовом крају. Зато и мајчин и ћеркин кратак дијалог о коси има и друго значење: исправљањем Коштанине косе мајка као да упозорава ћерку да је још рано да јој се коса мрси, док Коштана оним покретом, тако еротички наглашеним, када забацује косу, и оним узвиком – „нека се мрси“ – као да каже да је зрела за сексуални однос и да га је жељна. А бојом косе, русе, црвенкасте, риђе, успоставља се и поређење између Коштане и Мирјане. Певањем баш те песме Коштана као да опет наговештава потајну жељу да јој неки младић из снова, а не богаташки син Стојан, мрси њену косу русу, меку, још незамршену.

Имао би и Михаил Епштејн, који је у књизи *Филозофија шела* веома истакао значај чула додир у еротичкој књижевности, шта да открије у Станковићевом „комаду из врањског живота с песмама“. Песма се приказује као тело, као женско тело, па је зато додирљива. И то мршење косе био би још један изванредан пример за његову хаптичку теорију. За разлику од модерне културе, у традиционалној култури, па и у оној која се представља у *Кошћани*, додиривање нема само „ограничен комуникативни потенцијал“ (Епштејн 2009: 37) него, напротив, има велики и зато подлеже „репресивним мерама“. Не би Епштејну могао да промакне ни овај дијалог између Стојана и Коштане, с још једним хаптичким „дај“:

„СТОЈАН (грцајући): Уста ми дај! (Привлачи је).

КОШТАНА (трза се, одриче главом): Ах, не!

СТОЈАН (руком за њена прса): Груди!

КОШТАНА (бежи ка матери): Аман, не!“ (Станковић: 229).

И у Коштанином „не“, како се „не“ из ње отима, наслућује се она њена скривена жеља, изражена о коси: „нека се мрси!“

У Станковићевој драми, као и у овом одломку, наглашена је и изузетна еротичка улога чула мириса. И Коштана има изражено чуло мириса, као што се види у њеном односу према природи, када хвата мирисе оне големе и тамне горе. Нема никакве сумње да и она, не само песмом, заноси све око себе и својим мирисом. О значају мириса казује и Митка, главна мушка личност драме *Кошћана*: „Дошла снага, младост ... Дошле башче, цвеће, месечина. – Замирисале девојке! ... Син полетеја!“ (исто : 51).

А колику Станковић пажњу поклања и покретима види се и у цитираним одломцима, па и у овом где се и за младост, башче, цвеће, месечину. користи глагол покрета – доћи!

Коштана, девојка-девица, сва саздана од чула, сва у телесном покрету, и када мирише и када пева, и када, пропињући се на прсте, гледа ону исту гору, злослутну као крвава месечина у *Саломи*. Обдарена заносним гласом и бујним чулима, увек узрујана и узбудљива, занела је Коштана наравно и Стојановог оца хаџи-Тому. Подсетила га је Коштана на прухујалу и бурну еротичку младост, али и на венчање које га је, по његовом осећању, унесрећило, „закопало“, како он каже. Он другим речима упоређује брак са смрћу. Не јавља се случајно и у српским усменим свадбеним песмама мотив сахране, обично девојачке, па неке такве песме подсећају и на тужбалице.

Станковић, као и Ибзен у *Привиђењима*, али опет на непосреднији и драматичнији начин, даје опис принуд-

ног брака као несреће и ту несрећу такође приказује с обе брачне стране, и мушке и женске:

„ТОМА: ... Ех, Коштана, кћери! Де! Не песму, глас само и свирку. И то ону свирку, кад се пође на венчање за старо и недраго! Сватови напред, младожења остраг, а Цигани за њим. Певају му и свирају они да га развеселе, а свирка им оштра, оштра те срце кида! ... Таква је моја свирка и песма била, кад ја пођох да се венчам: - да више у зелену башту не идем, драго не чекам и милујем – да младост закопам. И закопах је. Сад? Старо дрво. Да, синко, стар сам, али срце ми је толико младо, толико пуно скривене, неисказане љубави, неизмилованог миловања... Ох, толико је оно тога било пуно и жељно да ће ми мртвоме земља бити вечито тешка“ (исто : 241) .

Није то онај хаџи-Тома с почетка драме, али је зато његова жена Ката увек иста, несрећна с мужем, а срећу једино види у сину, када га види поред себе баш као и лик мајке у *Привиђењима*.

„КАТА: ... За срећу те мајка родила. Да мајка с тобом живот проживи, кад није с оцем ти. А с њиме – црни мој живот! Од њега никад божја, блага реч, само вика. (стиска се за главу): Од страха ми, синко, већ памет изиђе!“ (исто : 240).

Зна све то и Коштана и зато неће да се уда ни за Стојана јер, попут де Ружмона, осећа неприродност брака као таквог, па му још као девојка претпоставља смрт:

„КОШТАНА: Нећу! Не могу! Код тебе? Зар само код тебе? И само хаџију, оца твога и мајку твоју да дворим и служим? Пред њима клечим и ноге да им перем? Из собе да не изиђем, већ само да седим, ћутим, трпим? (изван себе): Ох! А кад ноћ падне, месечина дође, сан

не хвата, око се рашири, снага разигра ... шта онда? Зар да се не мрднем, из собе не изиђем, већ само ту да седим, ћутим, гледам у месечину ... А ноћ дубока, месечина иде, греје, удара у чело, у главу ... пали ... Шта онда? (Одлучно): Ох, нећу! Убиј ме! Нећу! Ево, убиј!“ (исто:253).

И Коштана се овим страсним речима (колико је ту глагола и узвика), том силном жељом и за чулном слободом, представља као лик нове жене! Само што и Коштана, као и Салома, а и од њих много мање занимљива Јулија, нема велики избор. Поготово Циганка Коштана, добро свесна свог друштвено ниског положаја. Осим смрти она може једино „тамо, на мокрој земљи, на голи камен да седим, да се сушим, да гинем, венем!“ (исто)

И мушкарац Митка свестан је шта чека Коштану и да јој нема другог излаза осим несреће у браку, у који ће власт силом да је натера као у затвор:

„МИТКА (из дна груди): То је, Коштана! Писано! Суђенице ти досудиле (показује на кола, сватове) ... Младожења ће те целива а ти ћеш да плачеш. И прва ноћ плакање, друга ноћ плакање и цел век плакање ... И од руку руке ће ти испуцав, лице ће ти поцрни, очи ће ти се осушив ... Ће просиш па ће се раниш ... Срце ће да ти се искида“ (исто: 255).

Зато је Коштанин лик трагичнији од готово свих других женских ликова које је могао да има у виду Дени де Ружмон. А требало би нагласити и да је Коштана не само својом чулношћу него и уметничким даром и духовном радозналешћу једнака неким од најпривлачнијих женских ликова западне еротичке књижевности. Она је доиста лик фаталне жене, *la femme fatale*, и у њу се фатално заљубљују мушкарци, или се због ње присећају

својих фаталних љубави. Присетимо се и Скерлићеве оцене:

„Ниједно дело не износи боље но *Кошћана* ту особиту, заносну, фаталну љубав Та мала Циганка има немирну, осетљиву, упечатљиву душу уметника, неодређену потребу нечега лепшег, заједницу душе са великим Све“ (Скерлић).

Али и та фатална Коштана ипак жели смрт, мада не од своје руке.

Живот ни код Станковићевих ликова није укрштен са смрћу само због брака него и због тога што се човек рађа онакав какав се рађа, и у телу какво је људско тело, како се тело описује у делима оне књижевне традиције која своје извориште има и у миту о Тристану и Изолди. Код Станковића је то животно осећање још трагичније јер његовим ликовима очигледно није суђено да своју љубавну страст иживе у животу и зато не верују да је могу остварити у јединству с вољеним бићем у смрти. Као ни са оним „Све“ које помиње Скерлић на трагу оне традиције о којој је писао и Де Ружмон. Зато Станковићеве ликови, за разлику од Тристана и његових књижевних следбеника, љубавну страст у тренуцима које им младост пружа желе да доживе, а неки је и доживљују, у што већој сексуалној пуноћи. А оно што еротизам уздиже изнад сексуалности у неке духовне висине и осећајне чежње, тим ликовима остаје изван видика њихове наде и вере. Зато се њихова еротика претвара у жал за младосћу и љубављу, у црни ерос, у карасевдах.

Станковићев Митка је лик који је сексуално задовољство бар једном у младости доживео до краја, па га се касније сећа са сетом, толико болном да помишља да се убије. У тренуцима очајања он би да побије и друге око себе или да подстакне друге да га убију. Опис младалачког сексуалног односа Митка с удатом женом, коју зове

по мужевљевом имену – Ређеповица, заиста је изванредан, не само за то доба нити само за српску књижевност. Да ли лепоту оваквог еротичког сусрета могу да доживе само они који су само због оваквог једног тренутка живели, свесни да их после таквог еротског доживљаја чека стварност црног ероса:

„МИТКА: ... Ноћ паднала, месечина се спустила, а она, Ређеповица, чека ме. Легла на душеци гола, млада, капка ... Снага! Да цунеш, па да се заплачеш! Руке више главу фрљила, косу црну, филдиш, расипала око себе и – чека ме. Гледа у врата, гледа како би ме одма, још од праг, с'с своје пусте црне очи опиала, изела ... Гледа, чека ме, и поје“ (Станковић: 231).

И ова је слика сва од покрета. Седамнаест је глагола у овом кратком одломку од само 61 речи. Митка се и уклапа и не уклапа и у Де Ружмонова тумачења манихејске дуалистичке јереси коју он налази у основи мита о Тристану и Изолди. О тој јереси, пише Де Ружмон:

„у животу тела крије се само несрећа, док смрт представља *крајње* добро, јер се смрћу човек искупљује за сам грех што се родио, њоме се поново враћа у Једно те се сједињује с њиме и са светлом истоветношћу“ (Де Ружмон 2011: 51).

Де Ружмоново *Једно* је блиско оном Скерлићевом *Све!*

И Митка се у браку осећа као у тамници – „Зар сам ја бре бија за жену!“ Као тамницу доживљује Митка и своје тело када га издаје „снага“. И зато и од њега стижу речи о болу од самог рођења. И мада је у еротском погледу бар у младости имао „све што је искаја“, јер само „коју девојку није погледаја, само њене косе неје замрсија и уста целиваја“, у позним годинама је „болан, болан бија“.

„Болан от како се родија. ... То сам ја! Па од т’ј бол, јад, дерт ли је, проклетија ли нека – све на ногу да гинем. Идем, пијем, лутам по мејане, дерт да заборавим, с’н да ме ухвати. А с’н ме не ваћа. Земља ме пије ... Ноћ ме пије ... Месечина ме пије ... Ништа ми неје, здрав сам, а – болан! Болан од самога себе. Болан што сам жив. Откако сам на свет прогледаја, од т’т сам још болан“ (Станковић: 245).

Древно је то осећање, исказано питањем не у једној религији – није ли било боље да се човек није ни родио, да га Бог није ни створио. Али када је створен, а затим и од Бога прогнан, остаје у човеку чежња за повратком и сједињењем са Њим у часу када га смрт ослободи од тамнице тела. А отелотворењем Божјег сина измењен је и смисао опстанка у телесном животу. Ипак је у *Кошћани*, и поред тога што се радња догађа на дан Христовог васкрсења, готово сасвим одсутна та хришћанска перспектива.

Неке ликове *Кошћане* поред осећања самосажаљења због живота којим живе, а које је понекад на граници мазохизма, поред тог црног Ероса („од карасевдах поголем болес нема“; исто: 239), одликује и наглашена суровост неких ликова према другим ликовима. Тешко је и замислити већу суровост и страшнији садизам од оног у српској усменој песми о убиству сина јединца Јована. Мада се у самој драми не догађа злочин, претња убиством се често чује. „Све ће да ве потепам“ (исто : 229) узвикује чак и Митка! Па и Стојан у једном тренутку потеже пред Коштаном нож, или да је убије, или да себи прекирати живот, или и себи и девојци коју воли оном погубном љубавном страшћу. Претње убиством нарочито су озбиљне када долазе од председника општине Арсе, упућене и брату, јер је Митку због трошења новца на пиће и жене хтео да убије и рођени отац. Арса Коштану

насилно удаје уз жестоку наредбу да је воде на венчање: „Ако жива неће – мртву!“ (исто: 249). А Коштани прети и полицајац: „Ако само писне, камџијом ћу кајише с леђа да јој скидам“ (исто : 254).

Ова полицајчева садистичка намера да Коштанина леђа исече на кајишеве подсећа на једну сцену из Же-неовог *Балкона* (1956), вероватно његове најбоље и нај-чувеније драме, приказиване на многим позоришним сценама у свету, екранизоване и приређене и за оперско извођење.

Радња *Балкона* смештена је у бордел неког неименованог града, који у то време потреса револуција и где се руше стубови владајућег друштвеног поретка. У току побуне страдају и носиоци власти, генерали, судије... А у борделу, који Французи називају кућом илузија, неки посетиоци, углавном мушкарци из средње класе, остварују своје друштвене фантазије и глуме улоге баш друштвених моћника, генерала, бискупа, судија. У таквој маске-ради помаже им особље бордела, па једном запосленом, љубавнику власнице бордела Ирме, припада улога целата, док су проститутке принуђене да играју улоге лопова, па чак и генераловог коња. У борделу се као у огледалу одражавају стварни друштвени односи, наравно у гротескној и фантазмагоричној верзији.

У ту кућу илузија продире ипак стварност, у лику правог шефа полиције, на пример. А и неки запослени у борделу укључују се у стварне, револуционарне догађаје. Главне ликове бордела и не занима да с проституткама доживе узбуђење у правом сексуалном односу, какво таквим посетиоцима очигледно недостаје у браку, него су ту да својим настраностима, углавном садистичког или мазохистичког типа, дају маха и да своје снове о успесима, слави, моћи, задовоље, са маскама на лицу и у одговарајућој одећи, макар добро одиграним самообманама. Зато и све у борделу мора да личи као да се збива у судници, на бојишту или

у црквеној исповедаоници. Њихова самозаваравања не смеју да поремете они који су им у том театру подређени, па проститутке морају своје улоге да уче напамет, да преступе приказују као истините, да би зато и могле да буду кажњаване без милости и сажаљења, осим код бискупа који им грехе наводно опрашта.

Пола века после Станковићевог комада и у Женеовој драми се јавља сцена са бичевањем, на готово истовестан начин. Занимљиво је то да се у Станковићевој слици стварности претња бичевањем завршава на речима, а у Женеовој ритуалној слици варки и обмана бичевана основа завршава с кривим леђима у постељи.

Имам ли право онда да закључим да Станковић *Кошћаном* донекле претходи авангардном театру суровости, а још више театру садизма и мазохизма, који је један од својих врхунаца достигао педесетих година 20. века у Сартровим и у Женеовим драмама. Елсом нарочито истиче Женеову драму *Балкон*, у којој се игре варкама и уображењима укрштају са стварношћу, кућа илузија са револуцијом, а садистичке и мазохистичке фантазије са крвљу.

Џон Елсом је том садомазохистичком театру посветио у књизи *Ероїшко њозоришће* читаво поглавље под насловом „Жене и садистичко друштво“. И, како тај наслов наговештава, Елсом о садизму не говори само као о личној настраности него као о друштвеној појави. И то с разлогом. Жене и Сартр, као и други писци егзистенцијалисти, садизам не свде само на сексуалност него на много шири однос у друштву и међу људима. Код егзистенцијалиста, какав је био Сартр, а и како је Женеа као егзистенцијалисту тумачио Сартр, садизам се испољава и кад поједине друштвене групе на суров начин подређују друге групе својој вољи, својим идеолошким или религијским нормама.

Међу егзистенцијалистима постојале су и разлике у тумачењу садизма. Елсом у својим анализама Сартровог и Женеовог схватања битну разлику види у томе што је за

Женеа садизам урођена људска особина, док Сартр сматра да се она стиче у току живота због одређених породичних или друштвених околности. Зато Сартр у својим драмама објашњава појаве личног и друштвеног садизма, као рецимо нацизма у драми *Заточеници Албионе*, а посредно и капитализма, односно француског колонијализма. Жене, напротив, ништа не објашњава него само приказује. Отуда Сартр, полазећи од тезе да егзистенција претходи есенцији, верује у друштвени напредак и бори се за њега, подржавајући револуционарне левичарске покрете. Жене, напротив, сумња да такви револуционарни преокрети доносе стварне друштвене промене него показује како се само смењују учесници ритуала, а садизам, под овим или оним маскама, и с овом или оном одећом, остаје присутан. То је и једна од порука Женеовог *Балкона* с темом револуције. Кућа илузија није само бордел него и све што бордел окружује, варка је и споља и унутра, у личностима и у целом друштву.

А ево и оне садистичке сцене са бичевањем у Женеовом *Балкону*:

„ИРМА: Ниси претерао, надам се. Прошлог пута је јадна девојка одлежала два дана.

АРТУР: Немој са мном с том сентименталношћу према курвама. И прошлог пута и ноћас добила је што заслужује. И у тесту и у ударцима. Баш како треба. Банкар жели да види пруге на њеним леђима. И ја сам их направио.

ИРМА: Ти бар ниси уживао у томе?

АРТУР: Не са њом. Ти си моја једина љубав. А посао је посао. Ја сам савестан у раду.

ИРМА (оштро): Нисам ја љубоморна на њу али не

бих волела да повредиш особље. Све је теже да им нађем замену.

АРТУР: Покушао сам неколико пута да нацртам пруге на њеним леђима са розе бојом, али није ишло. Стари човек проверава је када стигне и захтева да је доведем без озледа.

ИРМА: Боја? Ко ти је дозволио?

АРТУР: Шта је нека илузија у већој или мањој мери? Мислио сам да радим како треба. Сада бичујем, шибам, она вришти а он пузи“ (Жене).

Елсом наводи завршне речи власнице бордела Ирме, упућене њеним посетиоцима после завршене игре обманама, (где једино ваљда трагови бича на леђима проститутке нису лажни). „ИРМА: Сада морате кући, где ће – можете да будете сасвим сигурни – све да буде још лажније него овде“.

С правом може да се закључи да ни садизам у *Кошијани* није лична особина хаџи-Томе, председника општине Арсе или полицајца с камџијом. Хаџи-Томин садизам је израз његове друштвене и породичне улоге, његове улоге заповедника и моћника, док је он дубоко у себи, како је приметио и Скерлић, несрећна и рањива личност. И то је нарочито очигледно у његовом односу према Коштани. С висине свог друштвеног положаја он види, њу или било коју другу Циганку, као личност и расу другог реда, која заслужује да буде коњима растргнута ако уноси немир у паланку. А гласом својих унутрашњих рана, свог црног ероса, свог карасевдаха, хаџи-Тома се Коштани обраћа као кћери и од ње, честите, узорне, даровите а понижене Циганке, тражи утеху.

„ТОМА: ... Де, кћери, де још ону: 'Насред села шарена чесма, бистра вода' ... Ох, камо је сада, да ми она бистра,

росна, свежа капне на ово моје старо, већ самртно чело ... (хвата се за чело, грца): Де, кћери“ (исто : 241).

Станковићево схватање садизма ближе је, дакле, Сартровом, као стеченом и зато променљивом, па зато ни друштвени садизам не мора да буде вечан. Женеов садизам је, пак, урођен и зато неискорењив.

Једна је ипак суштинска разлика између Станковићеве *Кошћане* и Сартрових и Женеових драма, рецимо *Зайоченика Алијоне* и *Балкона*. У Сартровој драми догађа се чак и инсцест, додуше иза сцене, јер са ратним нацистичким злочинцем Францем, сином богатог индустријалца фон Герлаха, у његовом склоништу, већ у послератној и просперитетној Немачкој, сексуални однос имају и његова сестра Лени и снаха Јохана. Али еротизма код Сартра заправо нема. Готово ни трага.

И радња Женеовог *Балкона* се одиграва, као што сам рекао, у борделу, у илузионистичком ритуалу, у којем учествују и проститутке, али и тој драми недостаје прави еротизам. Ни садизам у тим драмама није наглашено сексуалног типа, као лична сексуална изопаченост, него као друштвена појава. Вероватно због тог одсуства чулног аспекта садизма, па и сексуалног и еротског односа између мушких и женских ликова, Елсом је сматрао да је Сартрово и Женеово наглашавање везе „између наших слика сексуалног понашања појединаца и нашег разумевања друштвених структура“ (Елсом 1972: 168) још седамдесетих година почело да губи привлачност, поготову што ни егзистенцијалистичка теорија није могла да одоли процесу застаревања. Теорије замењују друге теорије док истински еротизам истрајава, па и онај „старински“ еротизам без обнажених тела на сцени. Такав еротизам није могла да потисне ни саблажњива *Ох*, *Калкуиша* или разголићеност Ливинг театра, чак их је и преживео.

И поред женских ликова „нагих као првог дана рођења“, лик Коштане наставио је да привлачи пажњу гледалаца и у позоришним салама и по биоскопима. Наставиће и даље. Јер у погледу женске еротике тешко је наћи и данас поређење са Станковићевом Коштаном. Као и са Софком.

VI ЕРОТИКА И ДРАМА (ПИНТЕР)

У Буенос Аиресу, на књижевном скупу августа 1988, годину дана уочи стогодишњице Борхесовог рођења, амерички авангардни песник Џон Ђорно, љубавник покојног Енди Ворхола и имун на сиду, како је с поносом говорио о себи, представио је смисао свог побуњеничког стваралаштва речима - *Доле њородичне вредности* („Down with the family values!“). Сетио сам се тада Харолда Пинтера (Harold Pinter, 1930-2008) и његове провокативне драме *Повраћајак кући* (*The Homecoming* 1965), награђене Тонијевом наградом после премијере у Њујорку 1967. године. И помислио – није ли и Пинтер својим делом достигао врхунац у приказивању пада оних породичних, можда боље речено брачних вредности, започет у модерној књижевности још са Маркизом де Садам.

Скоро десет година касније дошло ми је до руку децембарско издање *Њујоркера* (*The New Yorker*, Decembar 24, 2007) са текстом Џона Лара поводом обележавања четрдесете годишњице *Повраћајка кући*. Схватио сам колико сам пропустио што Пинтерову знамениту драму никада нисам видео на сцени. Пинтер је драмом подстакао Лара на закључак (наведен у „Уводу“ ове књиге) да суштина драме није само у говору. Мене је тада, поред Ларове теоријске тезе, на размишљање још више упутио наслов критике – „Човек рушилац: Харолд Пинтер и 'Повраћајак кући'“ (Lahr 2007).

Професија једног од петорице мушких ликова, Џоја, навела је Лара како да назове и Пинтера као драмског писца. Џој је рушилац старих зграда, а његов је сан да постане боксерски шампион и зато силно време проводи на тренинзима. У нечем другом Џој је већ, по мишљењу брата Ленија, постао својеврсни шампон – у освајању жена, незаинтересован при томе за женска срца или душе већ за њихова тела.

Тог 24. децембра 2007. године, тачно у дан годину пре Пинтерове смрти, две године након добијања Нобелове награде (јесени 2005), скоро десет година од његове осуде НАТО бомбардовања тада већ смањене Југославије (Србија и Црна Гора), Пинтер је за мене већ био више-деценијски рушитељ владајућих друштвених вредности. Његов протест против НАТО војне интервенције, започете марта 1999, објавио сам као уредник *Српске секције Американској Србодрана*. Али ме је Пинтер не мање интересовао и као изузетни драмски писац.

А три године након завршеног другог курса докторанта Филолошког факултета 1971. године о еротичи и књижевности ("Еротика и жанр", како се тада звао), почео сам за штампу да припремам књигу засновану на предавањима. Суочио сам се поново са питањем да ли Пинтерова „рушилачка“ драма садржи и елементе еротике, а не само секса у браку склоном паду, како сам до тада разумео Пинтеров текст. Одлучио сам да укључим у књигу бар кратко поглавље због покушаја тумачења велике сложености и амбивалентности драме. У њој се укрштају наглашени реалистички поступак, психолошког и лингвистичког типа, с неочекиваним, на тренутке готово апсурдним понашањем ликова, да би, најзад, и епilog био донекле препуштен машти гледалаца и читалаца.

Кућа у коју се после шест година враћа најстарији, с очевог гледишта заблудели син, са супругом за коју отац, стриц и два брата нису ни знали да постоји, била је, по-

сле смрти Џеси, супруге оца Макса, стожера породице, и мајке тројице синова, речено Максoвим речима - кућа без жене, мајке, сестре и курве.

Зашто се помиње курва? И то, како се изразио Макс – од Џесине смрти под њиховом кровом није било курве, све до појаве њему непознате Рут, у којој је одмах препознао уличарку?

Џесина сен присутна је наравно у породичним сећањима и разговорима. Али не толико као узорне жене и вољене мајке. Осим чудне, или бар двосмислене Максoве алузије, о њој ко неверници говори Сем, Максoв млађи брат, нежења и становник исте куће.

А Рут је, пре него што је била представљена породици, Макс нагрдио бираним и сочним придевима и називима из богатог речника Северног Лондона за даме сумњивог морала.

У сећањима Ленија, средњег брата, а у вези с истицањем најмлађег брата Џоја као неоодољивог покоритеља жена, појављују се и ликови две девојке, према којима су се браћа такође понели, не без разлога, као за секс лаким девојкама.

Курва је очигледно битан, ако не и најбитнији термин за опис девојака и жена у овој драми, од њеног почетка до краја.

Битан је за драму и простор Северног Лондона, у којем се налази ова породична кућа. Део је то енглеске престонице где живи радничка класа. Припадају тој класи и Макс као месар, и његов брат Сем као шофер у једној фирми, и већ помињани рушилац старих зграда Џој, док је Лени сводник и његово „радно место“ је у оближњој Грчкој улици (Greek Street), улици проституције.

И Рут је из истог краја. Она је, пре него што се удала заиста, била фотомодел, за сликање тела а не одеће. Изгледа да је оваква њена професија утицала на Тедија да се одрекне свадбе у поридичном амбијенту и да нову кућу/дом потражи и нађе у Новом свету. Није породици

ранија Рутина професија ни на почетку била нити ће касније постати проблем. Напротив.

Теди је изузетак у породици по образовању и стеченим дипломама. Он је доктор философије, а после изненадног напуштања лондонске породице универзитетски професор у Америци. Философ, донекле иронично цењени син, брат и братанац, чинилац је драмског заплета али је у сенци своје супруге. Она, брзим развојем драмске радње, постаје главна породична личност, онај женски лик који породици недостаје после Џесине смрти. Породици, када упозна Рут, њена професија наог фотомодела биће велики плус за њихове будуће планове.

Све што се могло с презрењем и осудом рећи о ноћној дами, сличној свакој са Грчке улице, изговорио је Макс приликом првог сусрета са Рут, верујући да је она нека курва која је без његовог знања провела ноћ под његовим кућним кровом. У том тренутку он као да подсвесно изједначава сумњиву младу жену са мајком својих синова, мада не и у својој свести. Нису до његових можданих ћелија сасвим допрле алузије његовог брата о стварној Џеси, поготово да је његова супруга на задњем седишту кола варала Макса са његовим најбољим другом.

Али Џеси и за Макса припада прошлости а Рут садашњости и будућности.

У обимној литератури о Пинтеровој драми уочено је да драма није о повратку блудног ученог сина из богатством благословене Америке у топлину породичног дома него о повратку Рут из њој туђег универзитетског градића у онај део Северног Лондона, заједно с Грчком улицом и проституткама, који Рут осећа као своју кућу.

Рут и мужевљевој кућу не открива као кућу разврата него природног, њој драгог, нижој класи својственог, сензуализма, заправо – секса.

Рут је страно више америчко друштво којем се придружила удајом за доктора и професора философије.

Блиска је њој мужевљева родна кућа у коју се с њим вратила ради кратке посете и упознавања с његовом породицом. Она се у кући које се муж одрекао понаша опуштено и за њу уобичајено, зато и изазовно у односу према мушкарцима. Као у својој, а не туђој кући. Сексуалне игре са двојицом девера, највише са „супер“ мушким и мишићавим младићем Џојем, мада без одговора варајућег врхунца, права су слика њене личности, како она види саму себе и како њу види њена нова породица.

Таква кућа је њеном мужу одавно и заувек престала да буде његова кућа. Зато се драма завршава и његовим повратком америчкој кући, унверзитету и тројници синова, рођених у сасвим другим условима од оних у којима је он одрастао и које је надрастао у сваком погледу. а разлика је у новом, стеченом погледу на свет доктора философије

У Тедијевом случају, речником егзистенцијалистичке философије речено, егзистенција је надвладала есенцију, у Рутином обнито, есенција је превладала егзистенцију. За Рут је кућа, негде на америчком западу, с базеном или покрај пацифичке плаже, чак и упркос тројници синова и безбрижном начину живота, престала да буде њена кућа, ако је икада и била.

О томе шта је за њу „своје“, а шта „страно“, Рут је вероватно слутила и пре повратка правој кући у Северном Лондону, у комшилуку Грчке улице, али је те разлике постала свесна одмах када је прекорачила мужевљев бивши кућни праг, када је удахнула ваздух радничког предграђа, када су је првог јутра дочекале Максове грдње, „добродошлица“ упућена њој не као снахи него као и свакој другој у кућу непозваној курви, на њој добро знаном псовачком језику. Тако освешћена, Рут се лако одлучује да привремени повратак претвори у краћи или дужи, а вероватно стални останак, са њој сличним члановима Тедијеве породице.

Навикла за шест година на комотан живот у Америци, она неће, ипак, пристати да борави само у лондонској куће ниже средње класе.

Драма о повратку у радничку кућу, с присутним елементима необавезне и изазовне сензуалности, па и, гледано са стране, разврата, завршава се, без шокантног изненађења, пословним разговором породице са Рут о њеној новој дужности проститутке, високог професионалног нивоа. Рут захтева радне услове који одговарају повратници из Америке и супрузи универзитетског професора а не уличној дами. И њих остварује са Тедијевом породицом као инвеститорима у њену професију, од које ће и они имати новчану корист.

А има ли уопште еротике у овој Пинтеровој драми? Влада ли њоме само секс? Секс као средство за рађање потомства? Секс као задовољење телесне потребе? Секс као игра и забава? И секс као врста прихода, неопходан за свакодневни опстанак?

За разумевање Рут битне су и њене речи упућене мужу пред његов повратак у Нови свет – не отуђуј се, не буди странац. Схвата вероватно и Рут да су те речи упућене странцу. У тренутку када се Рут растаје с мужем и оцем њихових малених синова у њеном, а и његовом понашању, нема ни трага од еротике.

Да ли је за Тедија еротика у начелу могућа и без секса? Теди својој лондонској породици објашњава да је његово философско умеће, а то је суштина и његовог погледа на свет, да зна да рукује, или ради с појмовима а не само са стварима, да све што види зна да повезује, усклађује, уравнотежује у интелектуалну равнотежу. Да, *интелектуалну*. Суштина је за њега да уме да - *види*. За њега су рођаци предмети који се крећу, ништа друго него само особе у покрету. Њих види како су се заправо заглибили, а он не жели и неће да се заглиби. У шта? У стварност? У секс и еротику као део стварности? Да ли је он, доктор

философског погледа на свет, изнад и еротике и секса? Ако јесте, да ли се зато распада његов брак са Рут? За њу био је могућ, пре удаје за Тедија, секс без еротике. А као удатој жени еротика без секса? Да ли је за њу и после удаје секс изнад еротике?

Макс, отац породице, очигледно је волео Џеси, чак и у његовој подсвести, могућно неверну жену. За његову њубав свакако је био битан секс. Поготову за Џеси, супругу вероватно незадовољену сексом само са презапосленим мушкарцем у борби за опстанак породице.

Чини се да је Макс једини еротичан лик у Пинтеровој драми. Он је и главни иницијатор задржавања Рут у породици. Удовац, телесно већ оронуо, он осећа, упркос годинама (преко седамдесет), и даље потребу за сексом. - Нисам старац! – узвикнуће Макс пре него што се на коленима последњи пут обрати снахи.

Пинтерова драма и завршава се Максовом еротском молбом упућеном Рут - не као снахи, и не као бућој привлачној проститутки, истанчаних и изазовних манира, него као њему драгој младој жени - *Пољуби ме!*

Присетимо се Дучићевог стиха – „Пољубац је сусрет највећи на свету“ („Песма жени“). А француски писац Пјер Луис (Pierre Louÿs, 1870-1925) у пољупцу и миловању видео је суштину људске еротике. Те две, по њему божанске радње, разликују људску љубав од животињске тоpline.

VII ЕРОТИКА И РОМАН (Вајлд)

После разматрања еротике у драми, свакако ограниченог броја драмских дела, приступимо проучавању еротичког књижевног жанра у епици, или прози, и то у роману.

Указаћу прво на књижевни термин из области еротике – на еротему. Еротема је према Епштејну „еротски догађај, јединица чулног доживљаја и радње, оно од чега настаје динамика, 'сиже' еротских односа“ (Епштејн 2009: 116). Епштејн у тумачењу еротеме користи и Лотманово објашњење „догађаја у тексту“ који је „прелазак лика преко границе семантичког поља ... Кретање сижеа, догађај је пресецање оне забрањене границе коју утврђује несижејна структура“ (исто : 117).

Еротема као сижејна јединица не мора, ипак, увек да буде „пресецање границе“, него би могла да се упореди и са чвором на дрвету, „где је избијала грана“, или „као место на стабљици из кога избија један или више листова, колена, коленце“. Мени највише одговара поређење – као „средиште живчаних нити“ (Речник Матице српске 1967: VI, 850).

Еротеме се, ипак, не налазе увек ни често ни и у неким делима модерне еротичке књижевности. Нема их, на пример, у већем броју ни у Вајлдовом роману *Слика Доријана Греја*, објављеном прво у часописној верзији 1890, а као књига 1891. године Мада на листама дела с

темом хомосексуализма, што је био и разлог прво за моралне осуде, а касније и признања, овај изванредним језиком писан, претежно дијалошки роман, с неколико занимљивих индиректних дијалошких монолога и обиљем духовитих парадокса, садржи можда само једну еротему. Сликари Базил Халвард је приликом првог сусрета с Доријаном Грејом, када су им се погледи сусрели, осетио да бледи и да га обузима чудно осећање страха. Показаће развој радње да је овај еротски импулс довео до настанка магичног уметничког дела, слике Доријана Греја, а да је и страх био наговештај његове насилне смрти од Доријанове руке.

Да ли је онда оправдано Вајлдов роман називати еротичким? Свакако. Не представљају само еротеме обележје еротичког књижевног жанра.

У роману *Слика Доријана Греја* (*The Picture of Dorian Gray*, 1891) постоји неколико сижејних линија, везаних за неколико битних ликова: Доријана Греја, младића изузетне лепоте, „принца шарма“, из високе класе викторијанског друштва; сликара Базила Халварда, опчињеног Доријаном и аутором његовог портрета у природној величини; лорда Хенрија Вотона, средовечног Базиловог пријатеља, који га упознаје с Доријаном и који ће на Доријана да изврши пресудни, готово демонски утицај (повезујући ову причу са фаустовском легендом), нарочито хедонистичком философијом, сажетом у духовите сентенце; младу, лепу и даровиту глумицу, Сибилу, из сиромашног сталежа, Јулију из Шекспирове драме *Ромео и Јулија*, трагично заљубљену у Доријана; њеног брата Џејмса, морнара, браниоца њене части и несуђеног осветника њене смрти.

Прва од тих линија може се назвати линијом фантастике и страве. Базилова слика има чудесну особину: лик Доријана на платну се временом мења и стари уместо Доријана, одражавајући истовремено и психичке и морал-

не промене његовог карактера. Младић се под утицајем лорда Харија све више заљубљује у себе (тема нарциса из грчких митова), претварајући се постепено у монструма и убицу свог пријатеља сликара Хорвалда.

На крају романа Доријан ће, суочен са својим, на слици изобличеним ликом, потегнути нож и на изопаченог двојника, забијајући га у предео срца на платну. Доријан тако, не оштећујући слику, врши самоубиство. Елеменат фантастичног тим чином не достиже врхунац. Мртви Доријан се од вечног младића и чулног заводника претвара у изобличеног старца, а портрет на слици добија свој првобитни лик – Доријана као принца лепоте и шарма.

Друга сижејна линија је такође обележена стравом, али и љубавним осећањем. Доријану се допадне Сибилла и он јој понуди брак, а она се толико заљуби у њега да није више стању да на позорници театра, додуше нижег реда, одглуми ону шекспировску, Јулијину љубавну чежњу, готово без премца у читавој светској драмској књижевности. Доријан, разочаран у Сибилу, опет под Харијевим утицајем, прекида везу са вереницом, а она изврши самоубиство.

Сибилин брат Џејмс намерава, сматрајући с правом Доријана кривцем за Сибилину смрт, да убиством освети сестру, па и ти догађаји, укључујући и Џејмсову смрт од случајног ловачког метка, граде још једну линију, назовимо је линијом трилера.

Четврта линија сврстава роман у такозвану, речено на енглеском, LGBT литературу, дакле у књижевност с мотивима истополне еротике, са бисексуалним ликовима и травеститима. У енглеској књижевности истополна љубав је и тада имала статус табуа. У делима која су претходила Вајлдовом једином роману истополна еротика била је прикривана велом страве и понекад била укрштана с фантастичним, претежно наказним ликовима.

Тиме се, како је истицано у литератури, Вајлдов роман надовезао на енглеску готску књижевност 18. века.

За предмет овог рада мање је значајна метауметничка линија, посебно истакнута Вајлдовим предговором за друго издање романа као књиге, а пошто је часописно издање сврстано у врсту културног и друштвеног скандала, највише због поменути хомосексуалне тематике.

Вајлдов предговор проширеној, за шест поглавља, али и аутоцензурисаној верзији романа, превазишао је намеру да само одбрани дело од разноврсних погрда у периодици, већ је постао и својеврсни манифест естетизма и ларпурлартизма, дакле залагања за посебан статус књижевних вредности као таквих, независних од других типова вредности, на пример моралних и с њима повезаних табуа. Вајлдова теза била је исказана и чувеним афоризмом – „Нема моралних и неморалних књига. Оне су написане добро или лоше. То је све ...“ (Вајлд 1989: 3). Вајлд је, ипак, био свестан да таквим ставом неће моћи да заштити ни себе као аутора, па је и сам уклањао спорне реченице и пасусе за друго издање, а није реаговао ни на чињеницу да је уредник часописа такође пре објављивања романа без дозволе интервенисао у понуђеном рукопису. Оригинал рукописа из 1890. угледао је светлост дана тек у 21. веку, у издању Харвардског универзитета (Harvard University Press, 2011).

Роман је у међувремену стекао статус култног дела, великог романа који је постао парадигма не само за врхунски стил, прожет иронијом и парадоксима, као и за концептуалну сложеност сижеа, него и за судбину која ће сналазити романисте и у знатно већој друштвеној и сексуалној демократији следећег, 20. века. *Слика Доријана Греја* биће, судбином жигосане књиге претеча и за поједине романисте еротичког жанра.

Базил Хорвалд је лик четврте линије, битан и за другу, а присутан и у првој линији сижеа. Његово име је, због

очараности ликом Доријана Греја, готово неизоставно на листама књижевних хомосексуалних ликова. И као носилац те истополне еротичке линије Хорвалд с правом може да се назове – еротским ликом. Или скраћено, као што предлажем - ероликом.

Да ли је и лик Доријана Греја те еротичке врсте? Јесте. Доријан Греј није хомосексуалац али је његова изузетна лепота, детаљно описана у роману, а и насликана на Хорвалдовом портрету, еротички мамац за истополну и трагичну уметникову наклоност према свом моделу.

Сексуални односи између мушког сликара и женског модела нису у то време били табу него пре својеврсни клише. Али заљубљеност сликара у мушкарца, мада није достигла степен сексуалног односа, и то у мушки модел из високог аристократског друштва, сматрала се кршењем постојећих моралних норми, као оно Лотманово пресецање сижејном линијом вануметничког, друштвеног табуа.

И Доријан Греј се може назвати ероликом, да употребим опет тај књижевни еротермин. И Золина Нана је еролик, само женског пола. Између та два лика постоје и знатна сличност и велике разлике, као и између Золиног натурализма и Вајлдовога естетитизма.

Главни лик Золиног романа (Nana, 1880), пореклом са друштвеног дна, од лепотице проститутке постаје позоришна звезда, захваљујући не дару него разголићавању на сцени и уновчавању дражи у високим друштвеним круговима. Битна разлика између Нане и Вајлдовога аристократског јунака је у симболици: Нана оличава друштвени контраст, карактеристичан, према Золи и како је истицано у литератури, за Француску доба Друге империје (споља злато а унутра разврат и распад), за разлику од фаустовске симболике, запажене у литератури, у лику Доријана Греја. Сличност је у застрашујућем утицају зла на телесну лепоту и еротску привлачност ових

ликова: Нана се на постељи пред смрт распада као леш у мртвачком сандуку, а Доријан лежи као страшило поред свог портрета - младића неодољиве еротске спољашњости, како је само могла да га наслика рука заљубљеног у њега уметника. Ништа на Доријану није остало од пређашње сексуалне магије, за разлику од, у гнојаву масу, изобличене Нане, на чијој глави, ипак, као златни ореол сунчаним зрацима и даље блиста њена риђа коса, неуништива парадигма женске еротике.

И Доријан Греј и Нана су ликови чија наглашена сексуалност у еротичком жанру представља изванредан сижејни замајац или, другим речима казано, покретач романескне радње, приче, фабуле.

Да напоменем, готово узгред, да ја наравно разликујем појам фабуле од појма сижеа, у смислу да је сиже начин како се нека фабула развија у прозном делу, почињући од почетка, средине или скраја, или се, пак, креће напред-назад, назад-напред, или у круг, или како већ одлучи романописац, а у постмодернизму и читалац. Сматрам да је за ова разматрања прикладније да користим појам сижеа или сижејне линије као реализоване фабуле.

Сексуална неодољивост и Нане и Доријана је пресудна за судбине већине ликова са којима се они на сижејном путу сусрећу и које физички уништавају, да не употребим јачу реч, која се користи за Нану – прождиру. Обоје су негативни али прави и изузетни ероликови.

Проблем с табуом не искрсава с Наном него с Доријаном Грејом. Прво, зато што је лик таквог разорног дејства из високе класе и што је, за разлику од Нане, неклишеирани сликарски модел. И баш је као такав разлог буђења Хорвалдове истополне страсти.

Због одсуства еротема у Вајлдовом роману, или описа сексуалног чина, појачава се значај еросижејне линије. И зато је роман могао да послужи као веома погодан текст

за ону врсту невербалне адаптације као што је балет, за језик покрета. Балет *Слика Доријана Греја*, у разним кореографским верзијама, као што су недавне Енглеза Мејју Борна и Владимира Лагунова у београдском Народном позоришту (1915), праћен разноврсном музиком, одавно је стекао класичан статус.

Важну улогу у еротичком роману, у начелу, играју не само еросижејна линија, еротеме и карактери, ероликови, него и врста говора и мисли појединих ликова. У Вајлдовом роману то су, рецимо, они парадокси лорда Хенрија, поготову о темама везаним за еротичку област.

Вајлдов роман се памти, а и данас се чита, поред осталог, због игре парадоксима лорда Хенрија. Међу њима је и онај да је једна од највећих тајни живота да се душа лечи помоћу чула, а чула помоћу душе. Из тог парадокса је произашла, назовимо је тако, вербална еротема с концептом греха. Она је присутна у средишту семантичког поља многих дела овог жанра, од де Садових до низа модерних, Женеових, Батајевих и других, заснованих, као и *Салома*, на естетици греха.

„Кажњени смо због наших одрицања. Сваки потицај, који настојимо угушити, притишће наш ум и трује нас. Тијело само једном згријеши, и тиме се задовољило гријехом, јер сам тај чин један је начин прочишћења. Након тога, не остаје ништа, тек сјећање на задовољство или ужитак кајања. Једини начин да се избавиш искушења, јест да му се препустиш. Одбијеш ли га, твоја се душа разболи жудећи за ствари-ма које је сама себи забранила, због чежње за оним што су њени чудовишни закони учинили чудовишним и недопустивим. Речено је да су се велики свјетски догађаји збили у мозгу“ (Вајлд 1989: 32).

Последњом реченицом Вајлд, посредством лорда Хенрија, наговештава Сартрово и уопште егзистенција-

листочко схватање друштвеног садизма о чему сам писао поводом *Кошћане* и Сартрових и Женеових драма. Саветима Доријану, док позира Базелу Холварду, лорд Хенри му нуди решење како да не постане жртва оног нагона за грехом, већ усађеног у њему, према схватању Женеа.

„И ви, господине Грау, са својом попут руже црвеном младошћу и попут руже бијелим дјечаштвом, и ви сте већ сами имали страсти које су вас учиниле плашљивим, мисли које су вас успуниле страхом, дневне и ноћне снове од којих би сама помисао на њих могла ваше образе обојити руменилом стида“ (исто).

Слика је то Доријана Греја изнутра, слика чувеног еролика, чије се име не налази случајно у наслову романа, али и филма, балета и опере, насталих према роману.

Да ли је онда оправдано Вајлдов роман називати еротичким? Свакако. Не представљају, да поново нагласим, само еротеме обележје еротичког књижевног жанра.

VIII ЕРОТИКА И РОМАН (Аполинер)

Гијом Аполинер (Guillaume Apollinaire) први је значајни настављач романескног де Садовога дела у 20. веку, а и ваљда први романсијер прошлог века коме је еротички роман законом и порнографским жигом искључен из културе. Забрана је у Француској трајала дуже од шест десенија, а ни Аполинер није јавно признао да се као аутор крије иза иницијала G.A.

У последњим деценијама века роман је био екранизован (1987), пошто је већ био превођен и објављиван на више језика. Забрана романа у једној земљи, Турској, била је 1999. ипак предмет судске расправе у Европском суду за људска права, а судије су роман прогласиле делом европског културног канона ([https://en.wikipedia.org/wiki/Les Onze Mille Verges](https://en.wikipedia.org/wiki/Les_Onze_Mille_Verges)).

Мада је Аполинеровом роману Патрик Кирни посветио пар страница у *Историји еротичке књижевности* (Kearney, 1993 : 164-166), а није заобиђен ни у *Енциклопедији еротичке књижевности* Гаетана Брулота и Џона Филипса (Brulotte and Philips 2006: 33-40) еротика, ма колико широко разумели њену дефиницију, заправо није главни предмет ни концепт тог дела. У роману је представљен секс, поред оралног, аналног, групног, лезбијског, хомосексуалног, и у виду мазохизма, садизама, педофилије, некрофилије, герантофилије, расистичке радозналости и насиља с убиством као врхунским циљем

сексуалног задовољења, а побуђеног и националном осветничком мржњом.

Аполинеров роман може се, ипак, назвати делом еротичке књижевности, дакле књижевним а не порнографским делом, не само због љубавног осећања појединих ликова, исказаног, на пример, у дужој мазохистичкој причи војника из Сибира према супрузи с којом није ни доживео сексуални однос, него и због високих естетских квалитета: изузетног богатства језика, врхунског стила, као и присутне софистициране, мада не и наметљиве ироније у приповедању.

Једна од одлика Аполинеровог стила је и иронично поигравање речима, на пример речима *девица* и *палица* (*vierge – verge*). Он у католичком свету познату причу о 11000 девица, мученица из пратње Св. Урсуле, претвара у еротичку причу о палицама. У роману, и у његовом наслову, *йалица* има двоструко значење. У епилогу се палицама, у основном значењу те речи, и то са 11000 удараца, кажњава и убија главни лик, сексуални манијак Мони Вибески, због садистичког убиства медицинске сестре, Пољакиње, такође садистичке осветнице Русима, у конкретном случају убијањем рањених руских војника због окупације Пољске. А целом радњом романа активира се још једно значење речи *палица/verge* - мушки полни орган. Наслов би могао да се чита и као *11000 ѝениса* (*ку*чева*).

Таквом заменом истиче се и ауторов ироничан однос према поменутој причи, а истовремено упућује на један од главних концепата романа, *пенис*, представљен многобројним и сликовитим изразима. У роману се не једном помињу и вагине *девица*, нарочито приликом чина њиховог дефлорисања.

Занимљива је још једна могућна игра речима, колико знам незапажена у литератури. Ту игру могу разумети, додуше, само добри познаваоци српског језика. Аполинер

није знао српски језик али је могао сазнати и неке српске речи из сексуалног жаргона као што је за време писања романа био у току с догађајима у оновременој српској историји.

Срби се, уосталом, помињу већ у првој реченици романа, и то, заједно с Турцима, као представници Азије у Букурешту, и, наравно, с Румунима као представницима Европе. Букурешт је за Аполинера град у којем се, како се првом реченицом такође наглашава, укрштају Запад и Исток. Главник јунак је, латињанин, Румун, представник Запада, али ће он живот да заврши на Истоку, у Порт Артуру, за време познатог руско-јапанског рата.

Границе романеског простора обележене су Паризом, у који јунак стиже у свом походу на жене, као крајњом тачком на Западу, и поменутиим Порт Артуром, као крајњом тачком на Истоку.

И романеско време означено је са два догађаја, повезана с историјом (бар делимично када је реч о првом): припремом убиства краља Александра Обреновића ради довођење Петра Карађорђевића на престо (почетак 20. века) и поразом Русије у поменутом руско-јапанском рату (1905).

Српски хронотоп је у I глави романа заједно са српским ликовима.

Мони Вибески полази у очигледно неформалну посету свом познанику, српском дипломати. Пред улазом он дуго мокри на фасаду, а врата му отвара - Албанац. У просторији за пријеме Мони затиче свог пријатеља вице-конзула како наг лежи на мекој софи, док му, такође гола и нагнута над њим, с лепо видљивом вагином, лепотица Црногорка Мира тетоши рукама набрекли уд. Опис Мирине вагине, с низом детаља, у роману је први од многих поетких описа женског полног органа. Монијеву пажњу, међутим, привуку и две обнажене лепотице у страсном загрљају.

Прва глава посвећена је прво Монијевим покушајима да има сексуални однос с младим лезбејкама. Како му то не успева до краја, задовољава се с дражесном Миром. И то је први опис неистополног секса. Доживљује и Мира бурне оргазме, као и две лезбејке у другом углу собе, не испуштајући, ипак, вицеkonzулов моћни уд.

Долази онда ред и на њега, вицеkonzула. Читалац већ зна за гласине да је Мони вицеkonzулов љубавник, али се он овог пута опире на захтев да му препусти своју задњицу. Учиниће то тек на претњу револвером.

Глава се завршава Монијевим писмом у којем konzулу пише да му је досадио Букурешт са својим женама, као и да га туца његов пријатељ, па зато одлази у Париз где може да буде много срећнији трошећи своје наслеђе. А свом љубавнику обраћа се у писму речима – мој драги Стојко.

Стојко! Да ли се Аполинер без разлога одлучио да овог сексом опседнутог Србина назове именом којим се у српском жаргону назива пенис?

Мони се кратко задржао у Паризу. Током прве и једине групне садистичке оргије, када се тукло штапом, шибало бичем и боло ножем, која се завршила убиством једне девојке, и он је био тешко рањен. Париз је Мони, ипак опорављен, напустио због вести да му је изненада преминули вицеkonzул оставио огромно наслеђе у Србији.

Повратак возом у Букурешт био је не мање узбудљив због сусрета с чувеном париском глумицом. Мони је и њу освојио шармом, духовитим стиховима о уду и лако сроченим еротичким сонетима на митолошке теме. Ни у источном експресу није изостао садистички секс, који се завршио двоструким убиством, глумице и њене служавке, а и некрофилним оргазмом убице, Монијевог пратиоца и плаћеног помоћника, чијом је руком, иначе, и он био рањен у Паризу.

Српски хронотоп се понавља на крају IV главе, опет у Букурешту, с још већим бројем српских ликова.

У центру пажње је привлачна млада жена, Наташа Коловић, супруга српског пуковника и завереника, осуђеног на затворску казну због критичког односа према Обреновићима. Српкиња је преузела мужевљево улогу у организацији убиства Александра и Драге Машин, чија имена зна и помиње приповедач. Али ни тема династијске смене у Србији не потискује ону битну у Аполинеровом роману па се на више страница поново укрштају имагинација, историја и порнографија.

Те вечери требало је на тајном састанку да се изгласа одлука о убиству „гнузног“ краља и његове „супруге курве“ да би се краљ Петар вратио на престо свога оца. Душа букурештанске завере је париски новинар, који је стигао огрнут шпанским плаштом. Чим се у салону окупило друштво сви су скинули одећу. Наташа је заблестала својим голом задњицом, а стомак јој је скривало црно локнаво руно, које је допирало све до пупка. Она се одмах забавила Монијевим удом и оралним сексом, Монијев помоћник задњицом париског завереника, а ни други нису седели скрштених руку. У таквом расположењу Паризлија се у име помоћниковог огромног уда заклео да ће убрзо уклонити династију Обреновића.

У групном сексу учествовао је и свештеник, позван да би венчао двоје малолетника. После обављеног брачног чина уследио је и онај други, дефлорација невесте, који је уз силне напоре обавио младожења. После такве иницијације и младенци су могли да задовоље жеље присутних. После педофилије је на баханалији уследила и, по мишљењу Монија и његовог помоћника, одвратна геронтофилија: доведене су и силоване две старије жене, од којих је млађа имала седамдесет и четири године.

У прве четири главе приказан је сав спектар сексуалног задовољавања, па у том погледу ни у следећих пет-

наест глава, мада у новим околностима и на другим тачкама земљиног шара, у Санкт Петербургу или на обали Жутог мора, није било новина ни изненађења.

Свакако би требало нагласити да оваквим наративом Аполинеру није био циљ да извргне руглу ни једну нацију, румунску, српску, француску, руску, пољску, шведску, немачку, јапанску.

Аполинер је својим романом настављач, више него де Сада, Раблеа и његовог карневалског и гротескног приказа секса. А прихватљив је и закључак да је Аполинерова књига „тако у ствари тако екстремна, тако намерно и свесно револтирајућа да је Аполинеров циљ био очигледно да пародира жанр ултра-садистичке еротске прозе доводећи је до њених могућно најдаљих граница“ (Kearney 1993: 164). Тако су роман вероватно разумели, а у сваком случају изузетно волели и ценили Аполинерови пријатељи и уметници, Роберт Десно и Пикасо (исто).

IX ЕРОТИКА И ПРИПОВЕТКА/РОМАН (Станковић)

Станковић је и романом *Нечистија крв* и појединим приповеткама раван најбољим писцима еротичког жанра у првим деценијама 20. века, second to none како би рекли енглески оцењивачи књижевних вредности. А бити у то време у најелитнијој групи значило је остати међу најбољима и у целом у 20. веку, а такође и у годинама које пратимо и у новом веку.

Указаћу прво на изванредан приповедачки фрагмент са цветом, баштенском ружом, који је истакао Новица Петковић у књизи *Два српска романа*.

„После прве брачне ноћи, пише Петковић – Аница, јунакиња приповетке *Покојникова жена*, у раздање се искрала из постеље и усамила у башти. И, часомице, од неке песме у кафани учинило јој се да чује *Развише ружу вейрови*, што је тобоже наручио Ита, њена непрегорела љубав. „И она, онако у башти, од страха, почела да скупља око себе одело, као крије прса, себе, да се не види ништа од ње...“. Касније, када јој је муж умро, кога није волела, и остала јака љубав према Ити, коју није смела ни пред собом признати, она у постепеном избезумљивању све више крије, потискује своје тело и 'све се боји нечега, а нарочито оне ширине и пространости друма, па 'све уза зид брзо иде'. Страх од отвореног простора и потискивање тела, и задовољство у затво-

реном простору и опуштање тела, појава је која се може пратити у многим Станковићевим делима. Она не би била могућа када се у тим делима не би придавао значај прикривеној вези између тела и простора“ (Петковић 1988: 95-96).

Добра анализа, важан закључак. Али ја бих указао на ону везу између руже коју развише ветрови и Анициног тела. Станковић, склон коришћењу мотива из фолклорног наслеђа, не користи у тој приповеци, када описује јутро после прве брачне ноћи, ништа од оних обичаја када се славила изгубљена девојачка невиност, или када се девојка осуђивала ако је брачна постеља остала без трагова крви. Аница, удата за недрагог, што је такође мотив у Станковићевим делима, неку кафанску песму чује као песму о ружи, коју је наручио мушкарац кога је Аница волела, а могућно и он њу, бар како она очигледно верује. Зашто баш песму о ружи коју „развише ветрови“? Вероватно зато што и она осећа своје тело после прве брачне ноћи, и нарочито онај, за ту ноћ најважнији део свог тела, као ружу коју су развили ветрови. Због очајања како се развила њена ружа и цело њено тело, у смислу, како се, према *Речнику Маџице српске* (књига 5, страна 348), ослободило тело од веза, како се размотало, одмотало, одвило, као што се чини с марамом, завежљајем, завојем, раном, Аница је почела да скупља одело и да крије прса, да се ништа од тела не види, ништа од ње. А и као да жели да своје тело тим скупљањем врати у стање какво је било пре свадбе. Слика је, дакле, то девојачке трагедије након прве ноћи несрећног брака, а истовремено и веома еротска у поистовећивању девојчиног тела, и оног њеног најинтимнијег дела, са ружом коју су насилно развили ветрови, претворивши пупољак, како она осећа, у расцветалу ружу.

Изгледало би да су Аница, а и Софка, у поређењу с Џојсовом Моли, па чак донекле и Гертом, јер и Герт се као ружа отвара пред непознатим човеком на плажи (а о којима ће бити речи у следећем поглављу), женски ликови с две планете, светлосним годинама удаљене једне од друге. А пошто су са ове исте мале планете, зашто у тој мери не личе једне на друге? Да ли због тога што су Станковићеве девојке расле и живеле у једном источњачком и, наглашено патријархалном, за жене тиранском друштву, док су друге уживале слободу у модерној цивилизацији? Или због тога, јер су Станковићеве девојке силом натериване у бракове као птице у кавез, док су оне са западне полулопте могле слободно да бирају партнере, па чак и да их „обрлаћују“, како то пред прошевину већ намерава са супругом Блумом да чини Моли.

И тако је, и не сасвим тако. Несрећни су и женски ликови које описују Станковићеви савременици, Ибзен и други. А и с променом друштвених система ипак се не решава она вечна загонетка љубави, нити се укида она тамна страна те тајне – за коју и нема рационалне одгонетке како да се пронађе вољено биће. Мислим у оном платоновском смислу како пронаћи другу, раздвојену половину и своје душе и свога тела и стопити се поново с њом у љубавној вези. Свакако да се слободом, нарочито за женски део оне раздвојене половине, умногоме отклањају наметнуте препреке. Модерно друштво, ипак, не решава ни онај телесни, да га назовемо и хемијски део привлачности између бића различитог пола, ни онај духовни и душевни, још загонетнији део вечите љубавне тајне у остваривању љубавне среће. И отуда брачне кризе с прељубама, разводи и брачне парнице, насиља и убиства у породицама, у свим друштвеним системима. Не прође ни дан а да се на телевизијским вестима, нарочито локалним, и то

у земљи најрекламираније слободе у свету, у Америци, не помене и насиље изазвано баш брачним неспоразумима. Све више је млађих жена које једноставно не желе да улазе у заједнице ако их не мотивише истинско љубавно осећање. Зато је и све више невенчаних мајки с децом, *single mothers*, које желе да имају децу али не брак ако не сретну мушкарца из својих снова. Зар не би и оне могле да се препознају и у лику Софке, у њеним маштањима док и она сама задовољава своје тело?

„Онда би почела да иде не знајући зашто и чисто да се вуче као болесна... док, а то одједном, изненада, сву је не обузме оно 'њено': снага јој у часу затрепери и сва се испуни миљем. Осети како почиње сва да се топи од неке сладости. Чак јој и уста слатка. Сваки час их облизује. Од бескрајне чежње за нечим осећа да би јаукала. И тада већ зна да је настало, ухватило је оно њено 'двогубо', када осећа: како није она сама, једна Софка, већ као да је од две Софке. Једна Софка је сама она, а друга Софка је изван ње, ту. Око ње. И онда она друга почиње да је теши, тепа јој и милује, да би Софка, као неки кривац, једва чекала када ће доћи ноћ, када ће лећи, и онда, осећајући се сасвим сама, у постељи, моћи се сва предавати тој другој Софки. Тада осећа како је ова дубоко, дубоко љуби у уста; рукама јој глади косу, уноси јој се у недра, у скут, и знајући за Софкине најтајније, најслађе и најлуђе жеље, чежње, страсти, грли је тако силно, да Софка кроз сан осећа како јој месо, оно ситно по куковима и бедрима, чисто пуца. Ујутру налазила би се далеко од материне постеље и са загрљеним јастуком а сва ознојена. Дању, кријући се и од матере и од свакога ко би дошао, цео би дан преседела тамо иза куће, у башти. И тада би, готово као луда, почела да разговара са цвећем. У сваком би цвету налазила по једну

своју жељу, у сваком цвркату птица покоји неиспеван, неисказан уздах и глас неке песме“ (Станковић 1978: 64-66).

Нико још, колико ми је познато, није се одлучио да те Софкине фанатазије назове онако како их називају у одговарајућој еротолошкој литератури, мастурбацијским, а њено самозадовољавање, са својом двојницом или измаштаним мушкарцем, врстом мастурбације. Није Софкина мастурбација истоветна оној како је описује Ерика Јонг, али јесте сексуално самозадовољавање и опис те аутоеротске симулације и аутоеротизације на уметнички врхунском нивоу и спада међу најлепше еротске описе, равне оном Гертином еротском унутрашњем монологу.

А Софкини снови могу да се тумаче и као рани двадесетовековни примери љубави између две жене, Софке и њене измаштане двојнице (ипак жене а не мушкараца у овим Станковићевим описима). Неколико реченица овог Софкиног сна могу да се укључе у најлепше цитате из жанра лезбијске литературе, мада Софка не припада тој сексуалној групи.

И Станковићев опис Софкиног еротског самозадовољења такође треба назвати правим теоријским термином – индиректним унутрашњим монологом, и то трећег типа, приказаног од стране приповедача смештеног у њену свест, али и ван њене свести. Свакако то није унутрашњи монолог директног типа, мада би вероватно Сергеј Хоружеј и Станковићев опис Софкине свести у тренуцима врхунског еротског задовољства назвао и током њене свести, као што је назвао и Гертин унутрашњи монолог.

А хтео бих и да додам да је Петковић (за кога су Софкини монолози такође директног типа) пронашао и одличан цитат Јаше Продановића о Станковићевом

језику: „Његове личности слабо говоре, оне имају свој мишићни језик. Када човек чита његове приче, изгледа му као да гледа какву пантомиму“. (Петковић 1998: 96).

Тај Станковићев „мишићни језик“ поготово долази до изражаја у опису Софкиног тела, нарочито у еротским тренуцима.

Софкин лик је, могу и на почетку ових анализа да закључим, управо као лик еротичког књижевног жанра, као и Коштанин, и данас савремен и актуалан, јер није сликан из само, да тако кажем, архетипског угла. А могу и да закључим да је и употребом унутрашњег монолога трећег типа, Станковић у време настанка *Нечистје крви* био и у погледу прозног поступка савршено савремен у европском и светском контексту, по чему је, као и по еротској упечатљивости достигао највишу меру и пре појаве *Уликса*.

Указаћу у роману *Нечистја крв* на оно место где је реч о оном Софкином „њеном“, на њен индиректан монолог, који се у српској науци зове и доживљени говор, у којем се посредством приповедача из њене свести описују снови које сам већ назвао мастурбацијским фантазијама, а то „њено“ и као чин мастурбације.

У *Нечистјој крви* постоје описи који су антологијски у светском еротичком жанру тог времена, а са становишта еротичког жанра нетипични за то време. Софка прво доживљује сексуално самозадовољавање и са својим удвојеним женским ликом (цитирао сам већ опис њеног „двогубог“ самозадовољавања).

Приповедач из Софкине свести не каже, ипак, ништа зашто Софка „кроз сан осећа како јој месо, оно ситно по куковима и бедрима, чисто пуца“. Не може месо да „чисто пуца“ само од онога што се догађа у сну“ него је вероватно да нису мировале ни Софкине руке.

Не намеравам *Нечистју крв*, због тог елемента физичког самозадовољавања, а и због свега осталог, да назовем

лезбијским романом, али да би горњи редови пристајали поджанру лезбијског романа за мене је ван сваке сумње.

У свет лезбијске литературе Станковића је могао да уведе Зола романом *Нана* из 1880, када је српски писац 1903. читаву годину боравио у Паризу. Ни Золина *Нана* се, ипак, не може назвати лезбијским делом мада се у његовом 8. поглављу описује како је садистичко-мазохистичку проститутку, Золину главну јунакињу Нану, у тренутку њеног поновног друштвеног пада, а пре њеног новог узлета у врхове друштва, на сексуални однос убедила проститутка Сатин. Ова мученица са друштвеног дна, која није правила разлику између мушке и женске клијентеле, успева да несклону истополним односима Нану убеди речима да ако неко нешто не воли данас не значи да неће да заволи сутра и да ако неко нешто не воли не би требало да присиљава друге да се тога гаде. Нана, немилосрдна у уништавању мушкараца с којима има везу (као да их прождире), била је тада мучена од глумца Фонтана, јединог човека кога је сматрала себи равним и чак с дозом уживања прихватала његова физичка злостављања.

Нема, наравно, ничег сличног у Софкином психолошком карактеру са психологијом ових Золиних женских ликова. Можда само у једној сцени Софка као девојка искорачује из својих еротских снова и приближава се Золином натурализму у опису индивидуалних и колективних перверзија француског друштва у последњим деценијама 19. века. Софка, уверена у том тренутку да се неће никада удати нити имати додир с мушкарчевим телом, за којим сасвим природно жуди, брзо довлачи ка себи мутавог Ванка и

„држећи га међу коленима, и, не слушајући његове неприродне гласове од страха и радости, откри своја прса и на своју једну дојку силом положи његову руку

придржавајући је, притискујући је ... Осети само бол и ништа више. Брзо, стресајући се од језе, устаде. Али он, избезумљен, луд, са пеном на устима, искривљеним лицем, гурајући је главом у трбух, грлећи је по куковима, кидао јој је месо и као клештима је вукао к себи, да је обори, пуштајући запенушане луде крике:

- Ба ... ба ... ба!

И друга да је била на њеном месту, сигурно би подлегла, изгубила би се, али она, гнушајући се, само га одбаци од себе и изађе, закопчавајући се“ (исто 1978: 68).

Софка није ни садистичка ни мазохистичка Нана него, је за разлику од Нане, и духовно и емотивно веома сложена и богата личност, свесна свог тела и свог пола.

А у тренуцима када се једна Софка сва предаје „другој Софки“ пред читаоцем је слика сновног сексуалног односа, донекле налик слици у једном другом роману, али правог лезбијског поджанра.

Тај други роман такође претходи, као и Золина *Нана*, појави *Нечистије крви*, али за њега Станковић вероватно није знао. *Тридесет њири наказе (Тридцать њири урода)* први је руски лезбијски роман, а његов аутор је Лидија Димитријевна Зиновјева-Анибал, супруга једног од водећих руских симболистичких песника Вјачеслава Ивановича Иванова. Роман је изазвао скандал у Русији 1906. и био је забрањен, али је већ 1907, уочи ауторкине смрти те године, забрана била повучена. Јунакиња почиње да води дневник и два дана након првог дневничког записа од 1. децембра бележи како јој њена пријатељица Вера, позната глумица, десетак година старија од ње, после повратка из позоришта, где је доживела велике аплаузе, припрема каду за купање, откопчава јој блузу и успоставља с њом еротски контакт:

„Она ми је љубила очи, и усне, и груди и миловала је моје тело. Да, имам прекрасно тело. Значи, у томе је моја срећа. Зато што сам ја лепота“ (<http://silverage.ru/33uroda>).

И то је све! Ништа жешће ни на осталим страницама дневника који се завршава смрћу глумице која није волела дечаке него девојчице. Опис истополног сексуалног односа у руском роману представљен је као стварни догађај, али је у еротичком смислу и уметничкој упечатљивости неупоредиво блеђи и у хаптичким детаљима куди-камо сиромашнији од оног Софкиног у сновима.

У овом опису једва да може да се говори о еротемама у оном смислу како их дефинише Епштејн наводећи један еротски засићен опис у Буњиновој приповеци „Гаља Ганска“:

„Кренуо сам по клиској свиленој зеленкастој чарапи до врха, до подвезице на њој, до ластиша, откопчао је, пољубио топло ружичасто тело почетка бедара ...“ (Епштејн 2009: 117).

Ово је пример сличан Станковићевим еротски засићеним описима.

Занимљиво да еротема, налик на Буњинове и Станковићеве, нема у чувеном енглеском лезбијском роману, веома симболичког наслова *Усамљенички бунар* (*The Well of Loneliness*).

Роман Редклиф Хол (Radclyffe Hall), објављен 1928. године, био је у Енглеској, наравно, одмах забрањен. Али не и у Америци. У роману, заправо, нема ни једне еротске сцене. Али сама чињеница да јунакиња мушког имена Стивен (Stephen), васпитана у детињству као мушко дете, има однос са женама била је довољан разлог за полемике, прогоне и суђење. Касније је роман, и због забрана, дуго имао статус узорног дела лезбијског поджанра. Данас *Усамљенички бунар*, мада су га у време осуда подржавали

познати писци, али не из уметничких разлога, остаје у историји књижевности углавном због своје улоге у афирмацији права на истополну љубав.

Закључак би био да еротичка тема није исто што и еротема и да је важан чинилац еротичког жанра.

Вратио бих се поново Станковићевим еротемама.

Опис Софкиног сексуалног односа са „другом Софком“, дакле односа два женска тела, унеколико се разликује од описа у којем Софка сања сексуални однос са измаштаним мушкарцем у првој брачној ноћи:

„Ишла је тобож да лежи, спава, а у ствари да што пре остане сама са собом, и да онда, сасвим сама у ноћи, покривена јорганом, настави што јаче грљење, миловање, тонући и губећи се од среће због тих снова. И што је најглавније, мада је била уверена како се неће удати, ипак, ипак сви су се ти снови стапали у сневачке брачне среће, брачне собе, постеље, намештаја... И тај сан један исти: у великој, раскошној соби, пуној изукрштане разнобојне светлости. Око ње остале собе, такође намештене, окићене пешкирима и даровима што је она донела... Доле, у дворишту, бије шедрван, његови млазеви, капље воде према светлости из ове њене собе, жуте се и шуште као ћилибар. Чује се свирка. Он, њен младожења, као завршавајући последње весеље, већ уморно, али весело, несташно и раздрагано се извија, заноси и прати песме које сватови одлазећи од њих певају, остављајући њу и њега овако саме. Он висока чела, црних, мало дугих бркова, а сав обучен у свилу и чоју. Миришу му хаљине од његове развијене снаге. Она га овамо, у постељи, у брачној кошуљи, у мору од те светлости, шуштању шедрвана, у свирци, песми, чека. И мада још није до ње дошао, она већ осећа на себи облик његова тела, и бол који ће бити од додира његових руку, уста и гла-

ве на њеним недрима, кад он падне и кад почне да је грли и уједа... И онда њега уводе. Он прилази. Пољупци луди, бесни, стискање, ломљење снаге; бескрајно дубоко, до дна душе упијање једно у друго“ (Станковић: 1978, 65-66).

„Упијање једно у друго“ је упијање два разнополна тела једног у друго, што је очигледно из „мишићног језика“ целог описа. Али то је истовремено упијање и „до дна душе“ јер је реч о еротском односу, и телесном и духовном за разлику од само сексуалног. Такво упијање, „бескрајно дубоко“, које се не спомиње у опису еротског односа два женска тела, упућује ме на Епштејна и његову *Филозофију њела*, књигу о додиру, најтелеснијем од свих чула. У Софкином сну су доиста „мишићним језиком“, да употребим поново термин Јаше Продановића, али и језиком душе, изванредно представљени – „жеља и коитус, односно обострано додиривање, освајање тела споља и изнутра, улажење у његове дубине“ (Епштејн 2009: 22).

У вези са Станковићем поменуо бих још један термин који користи Епштејн – ероzonу, у смислу еротског простора, простора еротског догађаја. Ероzona је најчешће део тела, али не увек само тела.

Софка и на јави и у сновима шири ерогену зону и, да кажем Епштејновим речима, „образује ерогену зону ван тела“, поштрава осећајност и усмерава је „и на ствари“ (исто : 105). И не само на ствари. У Софкиним сновима еротизују се постеља, намештене и окићене собе, са свим оним пешкирима и њеним даровима, сав онај њен интимни простор испуњен светлошћу, дневном или ноћном, као и двориште, у којем бије шедрван а „његови млазеви, капље воде према светлости из ове њене собе, жуте се и шуште као ћилибар“. Веома је еротизована и одећа. Мирис хаљина Софкиног сневаног супруга, на пример, обученог у свилу и чоју, за њу су снажан чинилац сексуалне

стимулације. У погледу еротизма спољашњег простора Епштејн полемише са Бартом:

„Тако да, упркос Р. Барту, у љубавном свету, поред фетиша и реликвија, постоји мноштво значајних предмета. То су предмети-метафоре и предмети- метонимије, при чему се, у приповедачком љубавном дискурсу, значења најчешће истовремено преносе и по сличности и по сродности. ... Свака ствар се магнетски пуни љубавним осећањем и истовремено ствара непознату слику осећања, која захтева одгонетање; свака ствар је еротски поступак, заобилазан начин жеље ...“ (исто : 106).

Код Станковића Епштејн би могао да нађе исто тако добре примере за своје тезе као и код Пастернака, Буњина и Набокова.

Станковић је Софкину личност приказао и из разних перспектива, описујући је како себе гледа и мушким погледом:

„А да би сасвим избегла страх од самоће и мрака, све више и више занимала би се собом. Слободно би се откопчавала, разголићавала прса и рукаве и саме шалваре, да би осећала како би једним покретом све могла са себе да збаци. Онда би се уносила уживајући у својој лепоти, осећајући драж од те своје откривености и од голицања ваздуха. А колико би пута, чисто као какав мушкарац, са толиком страшћу почела да посматра своје праве, крупне дојке, у којима су се испод белине коже, већ назирале, одавно зреле, неке грудве“ (Станковић, 1978: 66).

Софкин мушки поглед, поред опет хаптичког описа нагог женског тела (драж од голицања ваздуха), укршта две разнополне перспективе.

На основу свега реченог још више ми изгледа уверљивим већ поменути закључак да је Борисав Станковић, имајући у виду поред *Нечистије крви* и *Кошћану* и неке његове приповетке, један од најбољих писаца модерне еротичке књижевности.

Х ЕРОТИКА И РОМАН (Џојс)

Др Зоран Пауновић, преводилац Џојсовог романа на српски језик (с насловом *Уликс*), почео је свој предговор цитатом Данила Киша:

„Сви смо ми модерни изашли не из Џојсовог шиње-ла, него из џојсовског кошмара, из џојсовског величанственог пораза. Модерни европски роман заправо и не чини ништа друго него покушава да Џојсов величанствени пораз претвори у мале појединачне победе. Сви ми застајемо пред џојсовским амбисом амбигуитета и језичких кошмара, опрезно се нагињући над понором вртоглавих могућности у који се стрмоглавио наш велики Учитељ“ (Киш 2014: 761).

И Киш вероватно мисли пре свега на *Уликс*, мада, пошто говори о „величанственом поразу“, можда има на уму и Џојсов роман *Финејаново бдење*.

Постоји, међутим, и модерни српски романописац коме Џојс није могао да буде учитељ, мада с њим има неке важне сличности: Бора Станковић. Он је *Нечистију крв* објавио 1910. Дакле, дванаест година пре појаве *Уликса*.

А Џојсу је требало читавих седам година да напише тих седам стотина, и више, страна. Није ни наш писац могао ни у ком погледу да утиче на Џојса, као што је, рецимо, *Аном Карењином* могао Лав Толстој (мање вероватно и Андреј Бели). За разлику од неких других прете-

ча, међу којима се најчешће помињу Лоренс Стерн из 18. века, Едуард Дежарден и Хенри Џејмс с краја 19. и почетка 20, да поменем само њих, ирски писац није ни могао да чита *Нечистију крв* јер српски није знао, а нису постојали преводи на стране језике Станковићевог дела.

Када говорим о неким сличностима, мислим на еротику и на једну врсту унутрашњег монолога. Али и на једну врсту сексуалности, на један табу, и на његово кршење, које се такође највише везује за Џојса и његов *Уликс*: сексуално самозадовољавање, аутоеротизација, сексуалне фантазије, које називају и мастурбацијским или, да не избегавам и праву реч - мастурбацијом.

После основних напомена у Уводу задржао бих се поново на унутрашњем монологу. И на примерима из *Уликса* указао бих не на два, као Ричард Нордквист (<https://www.thoughtco.com/what-is-an-interior-monologue-.1691073>), него на три врсте унутрашњег монолога: директни, чија је је подврста ток свести, и два индиректна, зависно од улоге аутора у односу на романескни лик. У једном, индиректном унутрашњем монологу, аутор је само посредник, а у другом и много више, чак и коментатор како то истиче Нордквист (исто).

Унутрашњи монолог Моли Блум у последњем, 18. поглављу романа, директни је унутрашњи монолог типа тока свести. У том облику је сигурно најужорнији и најчувенији модел. Молин ток свести има 1600 речи, а само 8 реченица на неких педесетак страна. За овакав језички кошмар, како би рекао Киш, Џојс се наравно није одлучио случајно, јер је баш тим монологом Џојс хтео да опише универзални лик жене, не само модерне него и вечне, од Хомерових дана до бесконачности.

Треба ли уопште наглашавати да је Моли као савремена Пенелопа пример и оног Џојсовог романескног поступка који је преводилац Зоран Пауновић истакао већ делом наслова свог поговора као „митску узвише-

ност тривијалног“ (Пауновић 2014: 761). Моли је у том поглављу сама, мада се наслућује да ишчекује супруга коме сутра треба да припреми доручак и да га, по његовој жељи, што је иначе изузетак, послужи у кревету. Вероватно у оној истој постељи у којој се налази док из ње тече не поток него читава река њене свести, без свесне контроле, од прве речи „да“ на извору до последње речи, такође „да“, на самом увиру :

„да јер он никад није учинио тако нешто никада није затражио доручак у кревету с два јајета још одонда у хотелу *Сийи армс* када се правио да је болестан и говорио као болесник пренемагао се не би ли постао занимљив оној маторој вештици госпођи Риордан и веровао да је успео да је обрлати а она нам није оставила ни цвоњка све је дала за мисе за покој ње и њене душе циција једна над цицијама па њој је било жао и да да четири пенија за шпиритус причала ми је о својим бољкама умела је та без краја и конца да наклапа о политици и земљотресима и крају света дај бар да се пре тога лепо проведемо сачувај ме боже кад би све жене биле такве да гунђају против купаћих костима и деколтираних хаљина све се бојим да би неко од ње затражио да се обуче мислим да је била побожна због тога што је ниједан мушкарац не би два пута погледао надам се да никад нећу постати таква чудо једно да није тражила од нас и да покријемо лица али била је школована жена нема шта стално је тртљала господин Риордан ово па господин Риордан оно сигурно је једва дочекао да је се ослободи и онај њен пас стално је њушкао моје крзно и покушавао да ми се подвуче под сукњу нарочито онда кад ипак допада ми се то што је љубазан према таквим старим женама и према конобарима и просјацима такође он се не прави важан ни због чега али није увек такав а шта ако би се озбиљно разболео свакако је боље од-

мах их послати у болницу где је све чисто само што бих сигурно морала да га гањам месец дана а онда би се ту нацртала нека болничарка па би се он укопао и остао тамо све док га не избаце или нека калуђерица као на оној његовој огавној фотографији ма та је калуђерица исто колико и ја...“ (Džojš 2014: 718)

Какве су необичне реченице у овом одломку видеће се према контрасту с реченицама унутрашњег монолога њеног супруга, а ево и како је тај ток Молине свести описао сам аутор, у овом току потпуно невидљив: „Епизода има 8 реченица. Почиње и завршава се женском речју 'да'. Она се окреће слично огромној земаљској лопти, око своје осе ...“ (исто : 595).

Други део из Џојсовог писма Баџену 1921. године навешћу нешто касније.

Унутрашњи монолози Леополда Блума, Полдија, у 13. поглављу, веома су различити од оних његове супруге. На обали, попут Одисеја када сусреће Наусикају, он посматра младу лепотицу Герти, која га заводи за време ватромета. Блум јој се наравно не обраћа, мада је могао и то да уради, а сада размишља док не одваја очи од ње и све више, наравно виртуелно, улази „у њу“:

„Праве су ђаволице, кад их то спопадне. Мрачан, демонски изглед. Моли ми често каже да јој се чини као да је свака стварчица тешка читаву тону. Почеши ме по табану. Е, тако! О, дивно! Просто и ја осетим. Добро је одморити се с времена на време. Баш ме занима да ли и стварно не ваља да тада будеш с њима. У одређеном смислу је безбедно.“ (исто : 385)

И ово би био пример директног унутрашњег монолога, уз све разлике у односу на Молин ток свести. У следећем примеру укрштају се директан и индиректан унутрашњи монолог:

„И он је такав. Притиска га то. Чудно да ми је сат стао у пола пет. Прашина. За чишћење користе уље морског пса, могао бих и сам. Штедња. Да ли је баш кад је он, и она?

О, он јесте. У њу. И она је. Свршено.

Ах!

Господин Блум пажљиво поправи руком влажну кошуљу. О, Боже, какав хроми ђаволак. Сад постаје хладно и лепљиво. После свега није пријатно. Ипак, мораш некако да се олакшаш. А њих баш брига. Можда им то ласка. После оде кући на свежи хлеб и млеко и вечерњу молитву с дечицом. Стварно, зар нису. Кад схватиш какве су, то све поквари. Мора да има кулисе, кармин, костим, позу, музику. Као и име. Љубавне афере глумица. Нел Гвин, госпођа Брејсгирдл, Мод Бранскомб. Джи завесу. Сребрна месечина. Улази девојка замишљена и сетна. Дођи, драги, и пољуби ме. Још увек осећам. Како то даје снагу мушкарцу. У томе је тајна. Баш сам се добро олакшао тамо кад сам кренуо од Дигнамових. То је од сајдера. Иначе не бих могао. После ти се просто пева.“ (исто: 385-386).

А сада ево и Гертиног монолога:

„- Дођи, Герти – позва је Сиси. – То је ватромет поводом вашара.

Али Герти је била неумољива. Није хтела да им се послушно одазива на сваки миг. Ако оне могу да трче као фурије, она може да седи и да сасвим лепо види са свог места. Оне очи које су биле приковане за њу натераше јој срце да закуца брже. Погледала га је на тренутак, сусрела његов поглед, и нека светлост синула је у њој. На том лицу огледало се бело усијање страсти, страсти тихе као гроб, и од те страсти она

осети да припада њему. Коначно су остали сами, без икога ко би забадао нос и говоркао којешта и знала је да му може веровати до смрти, том постојаном, чврстом човеку, човеку од главе до пете непоколебљиво часном. Руке и лице беху му немирни и она осети да је прожима дрхтавица. Нагнула се унатраг да погледа где је ватромет и обујмила колена рукама да не би тако дигнуте главе пала уназад и није било никог другог ко би то видео, само она, када је сасвим открила своје отмене, складно обликоване ноге, нежне и благо заобљене, и чинило јој се да чује ударање његовог срца, његово промукло дисање, пошто је знала да постоји таква мушка страст, узавреле крви, јер јој је Берта Сапл једном приликом као највећу тајну испричала и натерала је да се закуне да никад неће ником рећи, о оном господину, њиховом станару који је радио у Одбору за помоћ пренасељеним крајевима, а чувао је из новина изрезане сличнице оних играчица што се ногатају, и испричала јој како је он понекад у кревету радио нешто нимало лепо, можеш да замислиш шта. Но то је било нешто сасвим другачије од овога пошто је ово било нешто сасвим друго, пошто је готово могла да осети близину његовог лица, први хитри врели додир његових лепих усана. Сем тога, било је могуће добити опроштај под условом да ниси пре брака радила и оно друго, а свакако постоје свештенице које ће то разумети све и да им не кажеш и Сиси Кафри је понекад имала некако сањарски поглед у сањивим очима тако да је вероватно и она, драги моји, као и Вини Рипингам, која лудује за фотографијама глумаца, а сем тога, било је то због оног другог што обично долази после.“ (исто : 381-282)

То је тај трећи тип унутрашњег монолога, индиректан, јер то и није унутрашњи говор лика у првом лицу него приповедачев, али и из свести модерне Наусикаје уз приповедачеве напомене.

А еротика?

Еротиком су, а реч је о мастурбацији, прожета сва три наведена монолога, мада опет на различите начине. И *Уликс* је роман с темом прељубе и одлично потврђује Де Ружмонову навођену тезу да би без прељубе европска књижевност изгледала не само сасвим друкчије него би била и битно осиромашена. „Да нема прељубе – шта би биле све наше књижевности? Оне живе од 'кризе брака'“ (Ружмон 2011: 14).

Моли се не устручава, бар не пред собом, да себе назове прељубницом и те вечери се, или већ ноћи тог чувеног 16. јуна 1904. присећа својих љубавника и љубавних авантура свог супруга Полдија, као и њихових пријатеља. Моли са задовољством и без зазора, а та њена отвореност у опису сексуалних односа и полних органа, био је један од повода да се Џојс оптужи за скандалозне вулгарности у свом делу. Један од разлога био је и Молин опис мушког полног органа, прожет иначе њеним доиста забавним хумором.

Прекинуо сам раније навод Џојсовог писма о том поглављу, а сада је тренутак и да додам завршетак наведене реченице, уз још једну, а које се односе на Пенелопино поглавље. Та епизода према Џојсу:

„има 4 кардиналне тачке, женске груди, задњицу, материцу и вагину, које се исказују речима: *зайшо шїю, зад ... жена, да*. Мада је епизода, непристојнија него било која претходна, чини ми се да је она апсолутна здрава исхрањена аморална плодносна непоуздана заводљива лукава ограничена празна равнодушна *Weib* (женска – нем.)“. (Хоружий у: Джойс 2014 : 595-596).

Сергеј Хоружий у коментарима за свој превод *Уликса* на руски (заједно са Виктором Хинкисом) Молин ток свести повезује с Гергиним монологом, који такође

назива „током свести“, моделом говора-реке, а и да је за Џојса „градња говора већ и градња жене, у градњи је све, и резултат градње, река подједнако представља и говор и њен ток“ (исто : 595).

Хоруџиј истовремено спомиње и два сижерна догађаја у том поглављу, подсећајући на литературу о Џојсовом роману. Један је Молина менструација, која тада почиње.

Питању „зашто менструира Моли Блум?“ Елман је посветио читаво поглавље у књизи *Уликс на Лифи* (Eltmann 1972) а Хоруџиј сматра да је Џојс вероватно тим чином хтео да наговести да Моли није остала у другом стању са својим љубавником Бојланом и да се њен брак с Блумом наставља упркос њеној прељуби.

А у литератури се као други сижерни догађај наводи Молина мастурбација, ја бих рекао ипак претпоставка да Моли мастурбира током свог монолога у постељи. Тумаче романа мучи само питање - ако она доиста мастурбира, у којим то баш тренуцима „свог славног монолога“ (исто : 593).

Те претпоставке о Молиној менструацији и мастурбацији изгледају оправдане јер се оне помињу у Блумовом монологу, чији сам одломак већ цитирао. Блум не само што и сам мастурбира док посматра Герти него и претпоставља да она, док седи заводећи га својим обнаженим ногама, вероватно има менструацију и по свој прилици као и он доживљује оргазам.

И сам Џојс, када пише о Герти и њеном монологу у том вероватно најеротскијем поглављу *Уликса*, помиње њену мастурбацију. Тај колажни монолог, који Хоруџиј назива и постмодернистичким, Џојс овако описује:

„Особени нови стил ... извештачен-џемо-мармеладни, гаћицасти, с додатком благих мириса, молитви Пречистој, мастурбације, куваних мекушаца, умет-

никове палете, женских сплетака и брбљања итд, итд ...“ (Хоружий 1914: 493).

Да та претпоставка о Молиној мастурбацији, готову њеној, није остала у оквирима само научне литературе, сведоче бар два примера. Хоружий спомиње скандал који је изазвала једна чувена ирска глумица када је тридесетих година глумила Молину мастурбацију током драмске адаптације Џојсовог романа. А једној позоришној представи и ја сам присуствовао у Њујорку крајем 1972. године, убрзо пошто сам први пут стигао у Нови свет. На Бродвеју сам могао себи да дозволим да видим само две представе. Једна представа била је адаптација Волтеровог дела *Кандидов врџи*, а друга *Уликс*, обе у жанру мјузикла. Та музичка адаптација Џојсовог романа завршавала се такође Молиним током свести, када она, смештена у великој постељи на сред бине, делимично говори, а делимично и пева свој монолог. У тим америчким „лудим седамдесетим“, у зениту друге сексуалне револуције, та глумљена мастурбација није изазвала никав скандал него је на крају представе подстакла одушевљене и дуге овације публице на ногама, такозване „standing ovation“.

Џојс у *Уликсу* мастурбацију, ипак, не описује директно него је или само наговештава или на њу упућује помињањем Блумовог намештања у панталонама кошуље овлажене од ејакулације.

И пенис и мушку ејакулацију Џојс такође посредно описује, у оном истом 13. поглављу, али посредством ватромета, дакле небеском сликом. Али Блумовим коментаром не оставља никакву сумњу о чему је реч: „Ено је тамо код њих, гледа ватромет. Мој ватромет. Диге се као ракета, пада као штапић“ (Džojcs: 387).

Сличну асоцијацију изазива ракета и код Герти док посматра ракету, па зато и снажну еротску реакцију:

„...она виде дугачку светлећу ракету како се подиже над дрвећем, високо, и у напетој тишини сви су без даха од узбуђења гледали како се диже све више и више, а она је морала да се све више нагиње унатраг да би је пратила, високо, високо, већ готово невидљиву, и у образе јој навре божанско, омамљујуће руменило, јер се толико нагињала унатраг да је он могао да види и све друго, гаћице од батиста, тканине која чува кожу, много боље од оних јевтиних, зелених, за четири шилинга и једанаест пенија, а ово су биле беле и она му је допустила и видела је да је он видео и онда ракета оде толико високо да за часак сасвим нестаде, а она је дрхтала читавим телом због тога што се толико нагнула унатраг да је он могао сасвим лепо да види изнад њених колена што нико никада није ни на љубашци ни при гацању кроз воду и није се стидела нити се он стидео што тако дрско гледа јер није могао да одоли призору чудесног разодевања које му се напола нудило, као оне плесачице које се тако бестидно понашају пред очима господе и он настави да гледа, гледа. Пожелела је да га пригушеним гласом позове, да испружи према њему танане снежнобеле руке, да осети његове усне на свом белом челу, и крик девојачке љубави, лак пригушен крик, отео се из ње, крик који одзвања вековима. А тада се једна ракета вину у небо и бам бам пом пом и О! Ракета се распрсну и то је зазвучало као уздах О! И сви усхићено повикаше О! О! И из ње се као плусак расуше власи златне косе и разлише се и ах! Као да су зелене влажне звезде падале заједно са златнима, о како дивно! О, да, да, тако!

А онда се све као роса расплину у сивој тами: све утихну. Ах! Исправивши се, она га погледа, кратак патетични поглед стидљивог прекора пред којим је он поцрвенео као девојчица“ (исто : 382-383).

Велика је та разлика ако се упореде овакви Џојсови еротски описи с описом мастурбације једног женског аутора, Ерике Јонг, у њеном чувеном роману, популарном и код наших читалаца, *Страх од лећења* (*Fear of Flying* 1973). Познат по свом опису женског еротизма и свом доприносу феминизму тих бурних година, роман је требало да носи, како ми је сама Ерика Јонг рекла једном приликом, много провокативнији наслов – *Fear of Fucking*. Издавач је утицао на промену наслова, али не и на експлицитни опис мастурбације.

Мастурбација је према тврђењу познатог Кинсли института данас веома раширена појава, и код мушкараца и код жена (7 од 10 код мушкараца, односно 5 од 10 код жена у годинама између 18 и 49), ослобођена многовековних предрасуда, па ипак се сматра за последњи важећи табу чак и у западним друштвима. Сматра се да није тај табу суштински уздрмала ни уметност, па се присуство табуа осећа и у уметничкој и књижевној критици и науци, укључујући и српску. Чак и када је о еротичком жанру реч.

Било је већ речи и о мастурбацији у *Нечистој крви*, а прилика је да се истакне и да еротизам у Станковићевом делу није ништа мање изразит него у Џојсовом, нити су Станковићеви књижевни ликови мање подложни деловању сексуалних нагона него Џојсови јунаци. Не пате од жала за младошћу и некадашњом еротском силином и моћи мање Митка или хаџи-Тома у Коштанином присуству него Леополд Блум док посматра младу и изазовну Герти. Рекао бих далеко више, судбински потресније и чак смртносно, мада без оргазма и помисли на самозадовољење.

Дубље и с тежим последицама потреса еротска страст и Софку него Џојсову прелепу и телесном маниом обележену Герти, а и да не говоримо о Моли Блум. Софкина сојеврсна прељуба с глувонемим слугом је

очајничка, мужевљевим сексуалним садизмом до безумља доведене жене, док је за Моли секс и нека врсте друштвене тривијалне игре. За Моли сексуални однос никад не достиже чежњу за једним мушкарцем, оно „само с њим и ни са ким другим“, као кад о Њему узалудно машта Софка, него, како сама каже Моли – „он или неко други свеједно“. Зато је и толико велики број њених љубавника на оној листи коју прави њен супруг Полди Блум. Софка у младости, пре касне удаје, живи еротским сновима и изузетно надражујућим фантазијама, док се чак и код Герти сексуална чежња укршта с интересовањем за моду. И није то еротизам „као љубав и мода“ него као – секс и мода.

Указаћу и на још једну сличност Џојсову са Станковићем – на пример са цветом. На крају свог дугог монолога Моли описује како је била испрошена и зашто је пристала да се уда за Блума, баш за њега мада је могла и за неког другог, свеједно:

„... као данас да пре 16 година Боже мили а после тога дуг пољубац скоро да сам изгубила ваздух да рекао је да сам ја планински цвет да сви смо ми цветови женско тело да тада је једини пут у животу рекао истину и данас сунце сија због тебе да зато ми се допао зато што сам видела да схвата или осећа шта је то жена и схватила сам да ћу увек умети да га обрлатим и пружила сам му сва задовољства колико год сам могла навела га да ме замоли да му кажем да нисам одмах одговорила само сам се загледала у пучину и небо размишљала сам о многим стварима за које он није знао о Малвију ...“ (Џојс 760).

Џојс је заиста у оном наведеном писму свом пријатељу добро описао психолошки карактер своје јунакиње Моли, коју је иначе волео и сматрао за модел праве жене, па је зато и био оптуживан за грех сексизма,

што у 20, донекле, а вероватно и недовољном феминистичком веку, није ни мали грех ни безначајна оптужба.

Али Моли је ипак Земља, како је такође описује Џојс, а и планета вероватно опстаје у немилосрдном космосу зато што је као Моли. Зато опстаје и брак супружника Блум, испуњен прељубама.

Опстаће и роман */Уликс (Ulysses)*, као што је опстао и Хомеров еп с Одисејем (*Odysseus*), или Уликсом (латинизовано име Хомеровог јунака), прототипом Леополда Блума, двадесетовековног Одисеја, и с Моли Блум, осавремењеном супругом Пенелопом, сином Дедалусом (сетимо се Телемаха) и, не само за Блума, сексуално узбудљивом Герти (*Gerty MacDowell*).

XI ЕРОТИКА И ДНЕВНИК/РОМАН (Црњански)

Када сам пролећа 1966. године на Коларчевом универзитету држао курс од шест предавања о модерној југословенској прози, на другом предавању сам говорио о раним делима Андрића и Црњанског. Есеј с насловом, „Рани Андрић и рани Црњански“, објавио сам у књизи *У њроствору њрозе* 1968. године. Нека своја запажања о Црњанском *Дневнику о Чарнојевићу*, као и о еротском код Андрића, мада не и непосредно о еротизму, цитираћу, без знакова навода, из моје књиге.

Једна од мојих теза у том есеју, и то она последња, била је да није с надреализмом, у књижевној пракси скоро деценију касније, него са раним делима ових писаца, и то управо с *Ех Pontom* и *Дневником о Чарнојевићу* (1921), а и неких других наших модерних писаца (Станислав Винавер, Растко Петровић), српска књижевност и у светским оквирима постала савременик свог књижевног доба. Бар ми то знамо, или би требало да знамо ако то не знају сви они којима су недоступна дела на српском језику. Тим двома књигама, када је о поетској прози и роману реч, почиње модерна српска књижевност.

Својеврсна најава новог романа и истовремено и први манифест суматраизма, па дакле и српског модерног песништва, а и књижевности опште, била је Црњанскова критика из 1919. године, објављена у часопису „Књижевни југ“, баш поводом прве књиге Иве Андрића.

Црњански је појаву *Ex Ponta* поздравио пророчанским речима: *Andrić est arivé*. А ова критика Црњанског је једним својим делом интертекст, тачније аутоинтертекст за текст његовог романа *Дневник о Чарнојевићу*:

Али вера у добро, која даје књизи нов тон, буди брзо, већ на првим страницама, осећај чистоте и неке обломовске искрености, која је можда снажнија у борби са мутним смислом живота, но култ херојизма и победе, који се давно јавља у свакој новој књизи код нас ... Узалуд он верује, хоће да верује свом силином напаћеног срца, и ума, он ипак не види то поколење, тај нови сјајни свет, он горко осећа само, да његову душу желе нека бића, која зависе од његових снова, а да ли су та бића на Калемегдану или у Полинезији, јесу ли та бића људи или грање, или река каква, то он у свом напаћеном болном осмеху не пита... (Петров 1968: 155).

А у једном сну Петра Рајића, унутрашњег аутора романа и наратора у првом лицу, јавља се његов својеврсни двојник Чарнојевић („Рајићев double“ како је написао Милан Дединац; Петковић 1988: 182), који му прича, поред осталог, своју еротску причу о сусрету у Каиру с неком богатом Американком, којој је говорио „веселе и смешне ствари“:

„Све што су чинили, тврдио је да негде, далеко, на једном острву, оставља трага. А кад би јој рекао, да сад, од њеног страсног осмеха, добија једна црвена биљка, на острву Цејлону, снагу да се отвори, она би се загледала у даљину.

Она није веровала да сва наша дела утичу тако далеко, и да је наша моћ тако бескрајна. А он је веровао само још то.

Под палмама, у салону хотела, он јој је говорио, како он не верује да се може убити, или да се може учинити некога несрећним; није веровао у будућност: рекао је да његове телесне сласти зависе од боје неба, да се живи узалуд, ах, не узалуд, него осмеха ради, којим се он смеши на биљке и облаке. Рекао је да његова дела зависе од неког руменог дрвећа, што га је видео на острву Хиос“ (Црњански књига 5, 1966: 52).

„Приметио је да понеко дрво у даљини зависи од његовог здравља; победе и битке негде, далеко, преко мора, од осмеха његовог“ (исто : 55).

Тако је говорио Чарнојевић који је себе називао – суматраистом. А поздрављао је другове „мутним и благим“ гласом – „Полинезија, господо!“ (исто: 48). Све је то у сну чуо Петар Рајић, који о себи пише: - „војник сам, нико и ништа, и све што се десило не разумем“. „Суматраиста“ Чарнојевић био је Рајићу, по његовом признању, „више него брат“ (исто : 51), заправо његов - суматраистички двојник.

Чарнојевић је и у љубави суматраиста. Ону Американку, која се, слушајући га, прво кикотала, он је „на топлом песку, на црвеном песку“, „љубио дивље и страсно“, да би онда, када је још дознала да он „беше невин“, „клевчала пред њим, тепала му хиљаде милих речи, дрхћући безумно, бледа и трома, силна, тешка, лепа“. А рекла му је и, погледавши траг својих малих ногу у врелом, црвеном песку, поцрвеневши, да јој Чарнојевић личи на лорда Бајрона, и да је „mad, bad and dangerous to know“ (исто : 53).

Чарнојевићев еротски однос је суматраистичког типа. Суматраистичким еротизмом као да су обухваћени, поред два људска бића супротног пола, и црвена биљка на Цејлону, и црвени врели песак на каирској

плажи, и румено дрвеће са острва Хиос, и „неке румене пруге на небу“, које су Чарнојевићу, како је доказивао, „показивале пут, и да је плакао од радости гледајући их“ (исто : 51-52).

Дневнику о Чарнојевићу претходи Црњанскова песничка књига *Лирика Иџаке* (1919). Неки стихови добиће непосредан одјек у роману, па поједине итачке песме такође имају статус аутоинтертекста у односу на текст романа.

Када истичем да су поједине песме *Лирике Иџаке* аутоинтертекст романескном тексту имам пре свега у виду две песме чак манифестног типа. У „Прологу“ су стихови – „На Итаки и ја бих да убијам“ (Црњански књига 4, 1963: 13). У роману читамо признање војника приповедача: „Ја волим моје дедове, они су знали да убијају. Уопште ми се убиство јако свиђа“ (књига 5: 80). У „Химни“, првој песми после „Пролога“, програмски су и ови стихови: „Немамо ничег. Ни Бога ни Господара“ (књига 4: 15). У роману је реченица: „Нити сам чији, нити имам кога, ни брата, ни слуге, ни господара“ (књига 5: 23). У „Оди вешалима“: „Још нас има што волимо смрт“ (књига 5: 23). У роману: „Ми треба да изумремо, учинићемо добра, много добра, смрћу нашом“ (књига 5: 79).

Суматраизам, као авангардни песнички правац, доbio је пре појаве романа тумачење и у „Објашњењу Суматре“, које је Црњански заједно са песмом „Суматра“ објавио после „Лирике Итаке“ у *Српском књижевном иласнику* 1920. године. И та песма је, заједно с њеним објашњењем, опет аутоинтертекст *Дневнику о Чарнојевићу*. Стих „Суматре“ – „И милујемо далека брда и ледене горе ...“ (књига 4: 71). препознајемо и у роману: „и гледам ледене врхове како се цакле, у руменој месечини“ (књига 5: 60).

Поезија Црњанског, међутим, није само суматраистичка, поготово она писана током рата. Црњански као

ратни песник у мојој класификацији ратне поезије припада трећој групи.

У првој групи је поезија коју су почетком друге деценије 20. века промовисали италијански футуристи. Они су рат славили у начелу као „хигијену света“. Блиска овом типу је поезија у којој се рат оправдавао, па и величао, у име виших циљева, као што је то била руска револуционарна поезија, писана у славу Октобарске револуције и победе Црвене армије у грађанском рату.

Другом типу припада поезија која се заснива на премиси заступања ратних интереса своје нације, дакле на ставу: у праву или не, моја земља (right or wrong – my country). Ова поезија је често на граници, или у сфери стиховане националистичке пропаганде.

Трећи тип чини поезија (превасходно авангардна) у којој се рат у начелу осуђује као зло катастрофалних размера, а који не може да се оправда без обзира на исход, позитиван или негативан по неку нацију. Патриотизам није својствен поезији овог типа, јер је потиснут сазнањем опште несреће. Црњански је појединим песмама *Лирике Ишаке* изразити представник ове песничке групе.

А када је, опет, реч о љубави, указао бих на једну изванредну песму Црњанског – „Мизера“. Она је писана у Бечу, за време револуције 1918. и посвећена је „студентеси“ Иди Лотрингер. Лирска песма је љубавног поджанра мада у њој нема ни једног стиха о њиховим еротским односима. Песма је сва од питања, молби и подсећања упућених партнерки. Наводим нека од њих, не држећи се при томе њиховог реда у песми.

„Сећаш ли се, ноћне су нам тице,
и лопови и блуднице,
били невини.

Стид нас беше домова цветних,
зарекли смо се остат несретни,
бар ја и Ти“

„Да ниси негде насмејана,
богата и расејана,
где смех ври?
О, немој да си топла, цветна,
О, не буди, не буди сретна,
бар ти ми, ти“.

И ова је песма у извесној мери аутоинтертекст за текст *Дневника о Чарнојевићу* као суматраистичког и еротичког романа. Имам ту пре свега у виду лик Петра Рајића као наратора и његов однос према женским ликовима с којима ступа у еротске односе.

Које су карактеристике лика Петра Рајића? И он би као аутор свог ратног дневника, или своје ратне прозе, могао да се сврста у ону трећу групу ратне књижевности као и песник Црњански. У првој реченици *Дневника* Рајић помиње „живот без смисла“. На крају првог пасуса је и питање: „Где је живот?“. У другом пасусу сазнајемо да је он војник кога су страшно умориле „оне кржаве, црвене, топле, непрегледне пољске шуме“. Ипак, у ратној бури, „што је завртела мозак свету“ он се осећа „слатко и мирно“ под дрвећем, „руменим и жути“ (књига 5: 9), и то због свог суматраистичког доживљаја природе, земаљске и космичке.

Али током целог *Дневника* Рајић истиче и свој умор док се вуче „од града до града“ или „са својим батаљоном по бојиштима“ (исто).

„Научили смо да пијемо живот дубље но икад, од када свет постоји. Страховито, уплашено, пажљиво, ја гледам живот и држим га рукама које дрхте, и гле-

дам око себе шуме и путеве и небо“ (исто : 9).

Пита се и: „коме ја ово пишем?“ И одговара:

„Младићима: можда мом сину, бледом и напаћеном. Око мене куља велика лудорија рата, све се ломи под мном и ја смешећи се гледам те руље, и идем од града до града. Руље пустих жена, руље хуља трговаца, руље радника, руље болесних и руље мртвих“ (исто : 23).

Осмех, који помиње често у *Дневнику*, као и лирски субјекат у „Суматри“ („и смешимо благо“), осмех је суматраисте. Исто тако Рајић често помиње и замор. За себе каже да припада замореној омладини. Ни Црњански, као ни Андрић, не види себе, чак ни у будућности, као припадника поколења оног новог сјајног света који је помешао у својој критици о *Ex Pontu*.

Зашто зато не рећи: пре чувеније изјаве Гертруде Стајн („То је оно што сте ви ... То је оно што сте сви ви ... сви млади људи који сте служили у рату. Ви сте изгубљена генерација (ISBN 0-684-82499-X), као и пре Хемингвеја који је Стајн цитирао у епиграфу романа *Сунце се њоново рађа* (1926), Црњански је *Лириком Ийаке* и *Дневником о Чарнојевићу*, описао себе и своје књижевне ликове као припаднике изгубљене генерације, „*génération perdue*“.

Међу светским песницима Црњански није једини који је то учинио у ратним и првим послератним годинама. Неки песници, као Вилфред Овен, били су још жешћи у опису те изгубљености. Овен је пред смрт, у последњој недељи пре примирја новембра 1918, написао да у његовој поезији нема ничег осим рата.

„Ова књига није о херојима. Енглеска поезија није још у могућности да говори о њима. Нити је она о делима или земљама, нити о слави, части, моћи, величанству, поседу, или о моћи, ни о чему изузев о

Рату. Изнад свега нисам заинтересован за Поезију. Мој предмет је Рат и жаљење због Рата“ (Owen 1918).

Међу светским романописцима Црњански је, међутим, са Џон Дос Пасосом (*Три хероја*, 1919) један од најранијих писаца изгубљене генерације. Три чувена романа писаца те генерације објављена су тек крајем двадесетих година: Ернеста Хемингвеја (*Збојом, оружје*, 1929), Ериха Марије Ремарка (*На зајпаду нишија ново*, 1929) и Ричарда Олдингтона (*Херојева смрт*, 1929). А такође светски познати ратни роман Луја Фердинанда Селина почетком тридесетих: *Пушовање на крај ноћи*, 1932. Истичем овом приликом само још да је готово свим тим ратним романима писаца те изгубљене генерације, поменути и непоменути, заједнички мотив љубави и да, бар у већини, припадају и жанру еротичке књижевности.

Код Црњанског, ипак, има нечега осим рата – суматраистичка вера, изражена осмехом, у неко васионско добро. И, наравно, неизбежни еротизам. Помињани Чарнојевићев сусрет с богатом Американком није ни први ни једини еротски догађај о којем Рајић приповеда у *Дневнику*.

Ако има разлога за поређење између лирског субјекта „Мизере“ и Петра Рајића као романеског наратора у првом лицу, а разлога има, онда је његова љубав с Мацом, као првом од његове две озбиљније и дуготрајније еротске везе, у поређењу са некима тек помињаним, била осуђена на неуспех. За разлику од студентесе, Иде Лотрингер, бар из времена када је лутала са својим истомишљеником бечким ноћним улицама, Маца је описана као наглашено топла и цветна, а и као девојка заинтересована да буде сретна у будућности. Срећа за њу значи да се што пре уда, како би могла да задовољи и своју изразиту сексуалност. Не мање Маца жели и да се, речима „Мизере“, дигне „међу госпе“ и свој дом такође учини

– цветним. Рајић би, међутим, могао рећи Маци, попут лирског субјекта „Мизере“ студентеси Иди, да не буде „цветна“ у том друштвеном смислу. Али и у телесном, бар не превише.

Маца је и веома чулна девојка и њена сензуалност је добро описана оним речима које она понавља у сексуалном односу: „још, још, слатки“ (исто). Рајићу, замореном ратом и животом без смисла, ипак није само до секса, поготово не до сексуалног „још, још“. Маца у једном тренутку, пре удаје, свог будућег мужа прекорева да је у погледу секса исти као Сањин. У браку Маца ће вероватно да зажали што Рајић није као Сањин, бар у еротском смислу.

Лик Сањина, из истоименог романа руског писца Арцибашева, не помиње се случајно у роману Црњанског. *Сањин* је објављен 1907. године, али је у Русији био због наводне порнографије забрањен следеће године. Роман је, међутим, доживео велики успех у свету и превођен је на многе језике. Читале су га, очигледно, и младе Српкиње, бар у Аустроугарској. Због порицања устаљених друштвених, моралних и религијских вредности и норми проглашаван је и нихилистичким делом, а због истицања сексуалне слободе и уживања у вођењу љубави дионизијским. Роман *Сањин* је једну врсту читалаца привлачио својим ничеанством и нихилизмом, а другу врсту еротским задовољством као највишим смислом живота. Маца је очигледно била од српских читалаца романа коју је Сањинов лик очарао као оличење еротизма, али не и као рушилац грађанских табуа у односу на сексуални живот. Маца је нови лик жене јер жели да ужива у еротизму свог тела, али не по цену кршења неких норми. Једна од њих је: секс тек након удаје. Сањин је близак „итачким“ лирским субјектима Црњанског по свом нихилизму, а донекле и Рајевићевом негативном односу према према табуима тог доба. Али секс ради секса у су-

протности је с Рајићевим суматраизмом. И Рајићев идеал љубавнице је пре налик револуционарној студентеси из „Мизере“ него горопадном Мацином еросу. Такав ерос добро је описао песник и романописац Ричард Олдингтон у песми „Љубавница“ („*Lover*“), која је била објављена у његовој песничкој збирци *Слике раиша*, исте године кад и *Лирика Ишаке*: 1919. Олдингтоновог лирског субјекта плаши и истовремено привлачи љубавница која личи на жену ратника: она својом страшћу и снажним заносом еротске среће може да повреди партнера, да му пољупцем оштрим као нож зада ране. Али он истовремено машта да би она могла да га успава лаким, нежним и вечним сном.

И Рајић се гуши у Машиним силовитим загрљајима и, упркос привлачности њеног тела, бежи од ње, од таквог еротизма.

Привући ће га, међутим, мада не трајно, Пољакиња, болничарка. Она је ближа Рајићевом еротском и истовремено суматраистичком идеалу. Па донекле и лику студентесе из „Мизере“. Пољакиња није ни „цветна“ као Маца нити је сретна у животу. И не машта да се „дигне у госпе“. Она је као болничарка и карактеристични лик љубавнице у ратним романима. Војници могу да доживе љубав и имају еротске односе или као рањеници у болници, углавном са болничаркама, или са усамљеним женама ако се после рањавања опорављају далеко од фронта. Нема много мушкараца по градовима и селима у ратним временима. Рајић ће да заволи Пољакињу и имаће с њом прави еротски однос али неће да остане с њом, јер припаднику изгубљене генерације није могуће ни у сексуалности нити у љубави да нађе ратом уништени смисао живота. И у тренуцима еротског заноса с Пољакињом, какав није доживео с Мацом, јер није било у болничарки ничег сексуално отужног, Рајић ће да постави питање о смислу љубави:

„Њене су руке бледе и топле. Чиниле су чуда те руке, које су га мазиле са слашћу, и које су имале смелости, лепе, слободне, чаробне смелости. Оне су опијале беле, бестидне, оне су чиниле лепим и оно што је и на невести отужно. А љубав? У љубичастим жилама је. У белим као лабудовим ребрима, и на чланцима руменим од страсти“ (исто : 41).

Али и поред тако еротски узбудљиве жене Рајић не налази оно за чиме, ипак, чезне, а што не може да нађе у „љубичастим жилама“ и чланцима руменим и голим, као оним из поеме „Стражилово“. Зато се и пита: „Ко још има снаге, младости и чари за љубав? Ко је тај ко ће и над топлим, узбурканим грудима женским, орошеним капљицама леда, луда, бесомучна зноја остати ведар?“ (исто).

За неким другим ледом жуди и овај суматраиста:

„Да могу да се вратим тамо, где топови грме и да кроз Русе одем далеко некуд на Новају Земљу, тамо, где је лед леден, а вода плава, под ледом, снег румен. Тамо бих, од силних боја занесен, загледао се и заборавио све“ (исто: 60).

Али таквог заборавана нема за Рајића, као ни за лирског субјекта Олдингтонове песме „Љубавница“ („Love“), нема вечног сна за оне који су прошли кроз рат и у рату изгубили животни смисао упркос томе што су сачували животе. Рајићев чарнојевићевски и суматраистички идеал, да својим бићем стигне тамо тамо где је „лед леден“ и „снег румен“, ипак није остварив. И то постаје очигледно ако се тај битан фрагмент *Дневника* чита посредством аутоинтертекста у песми „Ветри“.

„Моје вруће усне не жуде више
жива девојачка пребела тела.

Ноћу кад лутам у сенци града
крај распећа, баштина и гробља,
не жудим за сином
не планем за робља

Ветри ће место мене кличући да језде.
У вртлогу камења и неба пашће криком,
у завејане младе јеле, и посуће им крила,
дахом нашим, што ће се следити у звезде,
негде ... где нисам био ... и где ниси била.

Под небом, у леду руменом, где зора спи,
дисаће јеле што дисасмо ми,
и стишаће звезде осмехом и дахом,
што их је ветрова талас,
однео са нас, однео са нас“.

А роман као дневник, дневник као роман? Ово је једно од жанровских питања на које би на овом курсу о еротичности, и донекле о жанру, требало бар назначити одговор. Требало би одговорити на питање да ли је књига Црњанског роман или дневник и да ли је тако формулисано питање одговарајуће с књижевно-теоријског и књижевно-историјског гледишта. А при томе не би требало заборавити ни да Црњански није био само песник и романописац него и есејиста и критичар.

Своја гледишта о модерној прози Црњански је изложио у есеју „Нови облик романа“. Окарактерисавши Флоберов роман *Новембар* као дневник, Црњански је споменуо и жанр мемоара: „Мемоари су увек били најбољи део књижевности, особито када нису били дословце верни“ (Петров 1968: 160).

Реч дневник у наслову романа Црњанског свакако није случајна, али не би требало губити из вида чињеницу да је свој *Дневник* писац ипак дефинисао као роман.

Да ли је у питању поступак сличан поступку Иве Андрића као аутора *Травничке хронике*? Очигледно је да ни *Травничка хроника* није хроника него роман или, шире, уметничко дело, што код хроника није увек случај.

Дневник и хроника у насловима или поднасловима романа претежно упућују на начин на који се у романима представља фабула. Дневник, рецимо, одликује велика конкретност времена. Од значаја је за такав поступак сам временски тренутак записивања, рецимо размишљања, или описивања доживљаја и догађаја. За дневник није без значаја не само датум него често и време дана, јутро, подне, поноћ. Одлика хронике је у поступности праћења догађаја, који су обично од ширег значаја, објективност приступа, конкретизовање догађаја, личности, епохе. Време дневника је израз тзв. индивидуалног психолошког времена, а време хронике је подређено историјском времену. Дневник је нужно фрагментаран, за разлику од хронике, чак ако га води писац руковођен неком идејом или под утицајем опсесивних осећања и расположења. Хроника је ближа традиционалном роману, у којем се сликају друштва, историјска раздобља и углавном јавни догађаји. У хроници се успоставља и објашњава однос појединих личности према објективној реалности, или се осветљава генеза појединих карактерних особина личности. Поступак хронике је у основи реалистичан. Дневником се пре открива интимни свет писца, субјективно сагледавање света. Хроници је ближа повест, а дневнику исповест. Модерним романима двадесетих и тридесетих година 20. века ближи је био поступак дневника.

У тренутку када је Црњански писао свој *Дневник о Чарнојевићу* појам књижевне чињенице је почињао да се радикално мења. Писмима, дневницима, исповестима, не само што је био отворен приступ у књижевност већ су књижевна дела писана у облику писама, исповести,

мемоара, дневника постала након Првог светског рата готово доминантом тенденција за стварањем уметничких дела која би имала и вредност аутентичних сведочанстава уместо да буду само психолошки или животно уверљива. Таква тенденција није остала без последица по структуру књижевних дела и проузроковала је коренисте жанровске промене. Сижејна проза уступала је место вансижејној прози, напуштала се психолошка мотивисаност у грађењу ликова, а синтетички начин писања замењивао се аналитичким. Романескна теорија тока свести, теорије руских формалиста о књижевности чињеница, надреализам у припреми, све су то били различити изрази јединствене тенденције за стварањем нове, модерне и авангардне књижевности у тренутку појаве *Дневника о Чарнојевићу*.

Схватања Црњанског о модерној прози и о новом облику романа била су, дакле, потпуно у духу тих стремљења. Тачно је да Црњански пише дневник зато да не би написао роман. Али роман традиционалног типа. Црњански пише дневник зато да би написао модеран, авангардни роман. Казивање у првом лицу, које има облик исповести, и дневничка фрагментарност у основи романескне структуре, а да се при томе не следи календарски след догађаја, нити уопште региструју датуми и прецизније обележавање времена, битне су одлике *Дневника о Чарнојевићу*.

Занимљиво је да је Андрић у критици „Једна ратна књига Габријела Данунција“ (1922) истакао управо те две одлике као диференцијалне за сва дела настала у току рата: „Она је, даље, фрагментарна и има облик исповести. Ове ознаке заједничке су свим делима писаним за време рата“ (исто: 163).

Написао је Андрић и да је минули и „стварно још несвршени рат“ постао судбина и његовог и будућих наштаја.

ХИ ЕРОТИКА И РОМАН (Црњански II)

Сеобе

Ретка су књижевна дела у којима су наслови тако битни за њихово разумевање као што су наслови романа *Сеобе* Црњанског. И то сви наслови, а посебно два. Први наслов је књижевног дела као целине – *Сеобе*. Други наслов је првог и последњег, десетог поглавља: „Бескрајни, плави круг, у њему, звезда“. Они означају два основна и опречна вредносна пола у судбинама ликова и бар дела народа којем они припадају, српског народа у Аустријској империји.

А како је реч о роману који се може назвати и историјским, мада својим смислом далеко превазилази време догађања (1744-1745), важан је као вредносан и наслов шестог поглавља: „Прошлост је грозан, мутан бездан; што у тај сумрак оде, не постоји више и није никад ни постојало“. Везује се овај средишњи наслов за наслов на насловној страни романа. Сеобе, описане у роману (сељакања, скитања, лутања, вијања, мотања, тумарања, одласци, повраци), воде у празнину и не изводе из празнине. Све почиње у „једној безграничној беди“ (Црњански 1973, 231) и све се завршава као што је почело („Све је било као и при његовом поласку“ (исто : 248). Како је изгледа и суђено народу као „незваном госту“ у „тој туђини“ (исто : 231).

Поред те просторне, земаљске празнине/туђине главном јунаку Вуку Исаковићу се чини да постоји обећана земља, за њега и за његов народ у изгнанству: „безгранична, завејана Русија“ (исто : 246). За разлику од њихове прошлости (у Србији под турском влашћу) и садашњости (у Аустрији) – Русија је у будућности („у коју мишљаше да се одсели, да би већ лакше живео и да би се већ једном одморио и смирио“ (исто).

Концепт *сеоба* је према овом роману битан за историјску прошлост, за садашњост и за будућност српског народа у земљи коју је Вук Исакович „од милоште звао ’Новом Србиом’“ (исто : 250)

Али и над том просторном туђином, над животном бедом и егзистенцијалном празнином, и над тим за Србе неповољним историјским временом, постоји нешто „непролазно, и што се уздиже над животом, у неко вечно плаветнило“ (исто : 217).

То је концепт плавог круга са звездом у два наслова, чијим распоредом аутор наглашава да су *Сеобе* роман кружне или прстенасте композиције.

Плаветна визија са звездом јавља се не само у насловима поглавља и не увек истим речима.

Вук Исаковић први пут наслути бескрајни плави круг и у њему звезду у првом поглављу, на првим страницама романа, пред полазак у војну:

„А кад се заљуља, опет, у сан, запаљен и пун неких пламенова, тумба се у неком шаренилу у непрегледну даљину, у недогледну висину и бездану дубину, док га киша, што кроз трску прокишњава, не пробуди. Тада, помућеном свешћу, прво зачује лавез паса и пој петлова, да одмах затим широм, у мраку, отвори очи и не виде ништа, али да му се учини као да види, у висини, бескрајан, плави круг. И, у њему, звезду“ (исто : 10).

Црњански у овом првом опису звезду не назива Даницом, али која би друга звезда могла да сија у плавом кругу?

У српској усменој традицији звезда Даница је пореклом земаљско женско биће, заправо лепотица девојка у коју се Сунце заљубило, затим је оженило и претворило у своју свемирску сапутницу у облику звезде (народна лирска песма „Сунце се девојком жени“). У студији „Звезда Даница“ Миодрaг пише да је планету Венеру српски народ увек називао звездом Даницом и издвајао као најлепшу звезду, а и да „у *Забавнику* Димитрија Давидовића за 1815, када су се појавиле и прве Вукове песмарице, у белешци ’О царствујушчеј звезди’ вели се: ’Лепота зрака и блистање њено јесте свима добро познана, зато Срби за лепу жену кажу ’Лепа ти је, као звезда Даница“ (Матицки Даница 1996: 111). Еротско има очигледно важно место у српској традицији везаној за звезду Даницу. И то не само у вези с њеном лепотом, јер је српски народ у песмама и причама звезду Даницу представио и као „уклету невесту“ која „не успева да се састане са Сунцем“ јер „нестаје кад се Сунце појави, а појављује се тек кад Сунце зађе“ (исто : 112).

Поред Вука Исаковића, у тренутку када му се у кишном јутру учини да види звезду, окружену плаветнилом, лежи његова супруга Дафина.

„Жена, која му је била заспала на руци, дисала му је на груди“ (Црњански 1963: 4).

Али га тело жене, за коју ћемо сазнати да је лепотица и много млађа од њега, својим додиром не љуља у сну, нити су Вукови пламенови у сну еротски и не побуђују у њему жељу за сексуалним чином. Дафина, и у трећем месецу трудноће изузетно привлачна, одбијала га је чак од себе својим пољупцима у „ребра, грло, очи, уста, уши“ (исто : 12) или се, онако клонуо, „огромних груди и огромног трбуха, а и забринут пред одлазак у рат за децу, њеном лудилу и крстио и чудно, па и грохотом смејао“ (исто).

Дафина није, бар не више, еротска звезда у плаветном кругу Вукових снова и жеља него је пре уклетa невеста.

Звезда у плаветном кругу је симбол његове чежње за нечим далеким а безбрижним, звезда његове наде за лепшим животом, нека његова сањана, утопијска звезда водиља.

Указаће се други пут у роману Вуку Исаковићу та иста јутарња звезда, овог пута и именом Даница, али опет не као еротска звезда него у истој улози, као звезда вере и наде да свет ратне пустоши, пролазности и смрти није једини свет.

„Док су око њега рањеници падали на земљу и превијали се од болова, умирући“, између „два реда црних, чађавих кровова, напуштених и непомичних“ видео се „танки млаз заплавелог неба и, у њему, звезда Даница“. (исто : 148). И у српској књижевној традицији, усменој и писаној, звезди Даници је својствена и симболика смрти (в. Матицки: 114), као што се и у бајкама злато и Сунце доводе у везу са светом мртвих (Проп 1946: 262).

Јавља се симболика звезде и плаветног круга и у последњем поглављу романа, прво у његовом наслову, а затим и у два примера на један посебан, аутотекстуалан начин, такође повезан с Вуком Исаковићем.

У првом примеру је кишно вече слично по опису кишном јутру из првог поглавља. Вук је поново у постељи. Само крај њега не лежи његова супруга Дафина, преминула пре његовог повратка из војне, него око те постеље, сагињући се, обилази „својим округлим бедрима и грудима“ (исто : 249) најмлађа кћи слуге Ананија.

И Вук тада „виде њене голе ноге и бело месо под коленима и онако стар, изнемогао, већ мртав како мишљаше, осети како сав задргну и набрекну“ (исто).

Сексуални чин ипак изостаје јер Вук девојци наређује да оде када „осети како му се, као та киша, на неко семе у дубини земље, што клија, слива крв у глави на једну блештећу, звездану тачку ума, последњу што му остаде чиста у мислима, непомична, непролазна, у будућности“.

Овај опис један је од ретких описа Вукове сексуалне реакције у старости на изазов, опет младог, женског тела, нимало сличан осећању досаде које је у њему изазивало Дафинино тело у првом поглављу. У том опису сексуални порив не доводи се у креативну везу са оном истом, непролазном звездом водиљом наде, везаном за будућност, него са природним чином клијања семена. Чин рађања је, међутим, према не једном еротологу, само у посредној вези с еротиком. Овакво сексуално узбуђење, које би могло да води само рађању детета, чак прети да изливом крви у мозак помрачи звезду водиљу у срећнију будућност.

У последњем пасусу последњег поглавља романа опет се аутоконтекстуално, а посредно, призивају бескрајни круг, мада не плави, и звезда:

„И док му се, у души, као у бескрајном кругу, једнако понављаху мисли о одласку, о одласку некуд, у Русију, над којом се у очајању, изнемогао, после толико месеци тумарања, и патње био наднео, дотле му је, заспалом опет први пут код куће, у телу дрхтало, као нека звезда, последње зрно некадање младости“ (исто : 250).

У последњем пасусу романа чини се да се раздвајају бескрајни круг и звезда. Круг је повезан сада директно с Русијом, колико земаљском толико и небеском, па и утопијском. А Вукова звезда први пут је телесна, и то као симбол плодности, рађања, продужења потомства. Да ли и еротике?

„Зрно, што је и у његовој старости сачувало у себи моћ да проклија и наднесе нова бића над времена и небеса, која ће се огледати у водама што се сливају и састају, ту, испод Турске и Немачке, огледати и надносити као мостови“ (исто).

Еротике у овој завршној романескној визији нема ако се еротика не доводи у везу са рађањем нових бића. Али у

Друјој књизи Сеоба еротско има и функцију настављања живота и путем рађања. Зрно/звезда се у завршници романа *Сеобе* спаја с небеским кругом, али наднесеним не над Русијом него над Новом Сервиом.

Еротика, везана за Вука Исаковича, ипак је присутна у роману, и то је добро запазила Јелена Панић Мараш. У *Сеобама* еротско „има истурено место, а то што је обавијено историјским оквиром никако не умањује његово место унутар целине дела“ (Панић Мараш 2014: 744). Ауторка истиче, даље, да је могућно да је „erotско тако конципирано и из одређених унутар поетичких разлога, вођено сликом инцеста који се открива у односу између снахе и девера који, иако узгредно приказан, своју тежину црпи из последица које су се након њега збиле и које су на различите начине егзистенцијално *ојусиошиле* и Дафину и Аранђела, па, иако то можда у први мах не долази до изражаја, и самог Вука Исаковича“ (исто).

У критици је такође истицано (С. Леовац, Н. Петковић, Ј. Панић Мараш; исто: 755), да је у оном оном средишњем поглављу романа, са прошлошћу као безданом у наслову, еротско изразито наглашено, да представља еротски врхунац у роману.

Почиње то поглавље тврдњом да Вук није био љубавник жене Александра Виртенбершког. Али су га, у време његове младости, „у војничком оделу, непомично, као цепаница, од читавог хвата“ (Црњански: 114) због ње опседала еротска осећања. Запазила је то, наравно, супруга војсковође и мајка одраслог сина, и описала карактеристичним речима: „... приметила је ускоро како је задивљено, чежњиво и уплашено гледа. Гледа, као да је с неба сишла“ (исто).

А њему се „чинило“ да је „она сасвим друкчија него све друге, узвишена, дивна, надземаљска“ (исто : 115).

Ево, ипак, праве референце на звезду у еротској функцији. Не само као да је та дама с неба сишла, него

Вуку и изгледа као девица: „показа му се узвишена и не-такнута“ (исто : 114). Од тога што се нешто „тајно, до-гађало међу њима“ Вук Исаковић се „сасушио, тако, од љубави и жеље“ (исто : 115).

Сексуална жеља, и то обострана, а код њега прожета и осећањима дивљења и љубави, неће се остварити, мада ће се, у време његове младости, завршити оргазмом, изгледа само њеним. Оргазам је то сличан оном Гретином у најеротскијем, 13. поглављу Џојсовог *Уликса*. Грета га доживљује не у току коитуса, чак ни мастурбације, као Леополд Блум, него посматрањем сексуално узбуђеног Блума и ватромета. Црњански описује оргазам Исаковићеве „надземаљске“ даме при додиру с Вуковим телом у војничкој униформи, кад она осети како и он дрхти:

„Припијајући се све више уз њега, осети и она како како је полако обузима миље и да подрхтава. У глави јој се вртело.

И баш кад хтеде да се осврне, без душе, са устима полу-отвореним, издишући, па да му нешто каже, она осети, како све што јој чула распиње, расте увис, као нешто бестелесно и толико красно, да хтеде задивљено да отвори очи и погледа шта је. Тешке главе од удисања ваздуха и трава, клону полако, у недоумици, стиснутих колена, ван себе, у несвестицу“ (исто : 120).

Ово је веома изразит и јединствен опис еротског доживљаја у целом роману, несумњиво оргазма. И не само што се и у оваквом сексуалном чину, који не може да доведе до трудноће, укрштају табу прељубе и кршење забране, него и зато што је сећање на њега, код њих обоје, остало да траје деценијама. Мада је неколико деценија касније њихова љубавна прича добила комичан епилог (Панић Мараш 2014: 755). Како и доликује старости, једној од битних тема овог романа (као и романа *Друја књи-*

ја *Сеоба*). Човеков живот је осуђен да нестане, поготову телесни, као да никад није ни постојао, једино ако није био, и у тренутку смрти, у знаку бескрајног плавог круга и звезде у њему.

Плави круг са звездом везује се и за судбину Вуковог брата Аранђела, али не за сексуалну жељу за телом снахе Дафине него за њено умирање у његовом загрљају ускоро после прељубе.

Аранђеловој жудњи у роману посвећено је много простора, као што је опширан опис тренутака оне ноћи који непосредно претходе чину „кад му паде шака“ (исто 180). Саму прељубу, да се она доиста догодила, сажео је Црњански у једну реченицу прошлог времена: „Била је провела ноћ са девером“ (исто : 72).

За том реченицом следи опширнији опис Дафинине јутарње одлуке „да то ни сама себи не верује“ (исто), све док не „осети на телу трагове прошле љубавне ноћи и згади се“ (исто).

Сеобе су еротски роман превасходно због кршења табуа о сексуалном односу између снахе и девера, за који није одговоран само девер, али еротски врхунац роман достиже описом који подсећа на тезу Дени де Ружмона, цитирану већ у овој књизи:

„да у живом телу крије се само несрећа, док смрт представља *крајње* добро, јер се смрћу човек искупљује за сам грех што се родио, њоме се поново враћа у Једно те се сједињује с њиме и са светлом истоветношћу” (Ружмон 2011: 51).

Мада је Аранђелову похоту за Дафининим телом покретала жеља за њиховим сједињавањем у чулном, сексуалном чину а не у смрти, његовој, њеној или заједничкој, тек му посматрање очију Дафине на издисају открива нешто што му је остало непознато и поред сексуалних односа с многим женама, чак и са толико жељеном сна-

хом. До тог суочавања са њеном смрћу нису престајала да га опседају сећања на доживљај њеног тела те једне једине њихове сексуалне ноћи, па није престајао ни њој да их препричава у детаљима:

„Стаде тек онда кад дубље загледа у очи госпоже Дафине која издахну, у два непомична, модра круга, боје зимског неба, хладног и чистог, који издалека беху мали, али који су изблиза расли и обухватили га целог.

Тај поглед му остаде једино, и његову боју више није могао да заборави. У издисању његове снахе, која више није могла да говори, њему се учини као да се појављује високо небо. Као и његов брат, у сну, и он је над њом видео, ван себе од страха и жалости, плаве кругове и у њему звезду“ (исто : 210).

Привиђа се, док издише, небеска визија и Аранђеловој снахи, девојерој љубавници током само једне ноћи. И док он, губећи свест, мрмља сулудо молитве и изговара њихова имена, „Дафинчо моја, Дафинчо“ и „Аранђелче, мало Аранђелче“ (исто), госпожа Дафина „међутим, не видећи и не чујући више све то, са бисерним низом капљица на челу, гледала је, у надземаљском сјају, у вејавици пахуља снега и ковитлању пламенова, у мешавини славонских шума и небесних сазвежђа, Вука Исаковића“ (исто).

Дафини се, дакле, у тренутку смрти привиђа супруг у небеском кругу, налик на звезду у надземаљском сјају. Потврда је то још једном, после описаних сећања, да је она с Вуком, бар у младости, имала потпуни сексуални и еротски доживљај, док јој се девер гадио током прељубе.

И мада Дафина, Вук и Аранђел нису у еротском смислу Тристан и Изолда, њихови „звездани“ тренуци су врхунски, истовремено метафизички и еротски тренуци романа *Сеобе*, а и српске књижевности 20. века.

Друџа књиџа Сеода

Сличан је по сједињењу еротског и метафизичког и опис преласка Карпата Павла Исаковића у *Друџој књиџи Сеода*. Павлу Исаковићу „привлачно је оно што је забрањено“, као код многих ликова еротског жанра, а њему нарочито и оно што је одсутно из живота. Павла тек после смрти супруге Катинке, и то не одмах, почиње да заноси успомена на њу, њена визија.

Мотив „мртве драге“ веома је битан за српску поезију од Бранка Радичевића, преко Змаја и Лазе Костића, до Пандуровића и Диса, али је одсутан из поезије Црњанског (в. Петров 1971). Како је о томе изврсно писала Јелена Панић Мараш (Панић Мараш 2014), овај мотив је битан за *Друџу књиџу Сеода*. А и тај је мотив, као и концепт еротског у *Сеодама*, приказан у историјском контексту. Али истовремено и бајковном.

Задржаћу се прво на бајковним елементима овог романа, несумњиво не само историјског него и еротичког жанра, служећи се при томе тезама, без навођења, своје студије *„Друџа књиџа Сеода Милоша Црњанског – роман-бајка“* (Петров 1992: 2011).

Роман садржи на самом почетку традиционалну иницијалну формулу: „Било једном једно краљевство, у срцу Европе, које се звало Хунгарија.“ (Црњански 1966: 8). У српским бајкама те формуле углавном имају улогу увођења јунака (Росиану 1972: 34). Реченицом Црњанског, заправо њеним првим делом (само је тај део она традиционална формула), не уводи се јунак. Сем ако у његовом роману краљевство није посебан јунак (ако је у том роману једна империја доиста јунак, онда то није Хунгарија, па ни Аустрија него – Русија). Навођењем имена тог „јунака“, односно „јунакиње“, као и тачним лоцирањем, Црњански излази из жанра бајки и улази у жанр историјског романа. Другим речима: из универзал-

ног времена и простора прелази у реално време и реални простор. Бајка се, међутим, у роману остварује и другим формулама и другим функцијама, о којима је исцрпно писао Владимир Пропп (Пропп 1969).

Роман Црњанског почиње као бајка, а затим наставља као историјски роман. Али се тако не завршава. На то упућују две последње, чувене реченице: „Има сеоба. Смрти нема!“ (Црњански II 1966: 459) Има нешто што је више и изван историје и што је, према Црњанском, несхватљиво људском уму. Смрт се не поништава историјом него сеобама, које се настављају и понављају у природи. Црњански епилогом у свој роман уводи космос и вечност. У последњим реченицама романа наслућује се и траг завршне формуле бајки. Бајка је, као и мит, такође ван хронологије и историје. А почетна бајковна формула *било једном* говори и о догодљивости нечег у времену и о могућности понављања.

Пропп је у *Морфологији бајке* написао да се структура волшебних бајки среће у неким старим митовима, и то у чистом облику, а да је својствена и неким епским делима (*Одисеја*) и витешким романима (*Дон Кихот*), мада у врло сложеном облику. И да се упоредно испитивање „може очекивати тек у будућности“. Како је бајковна структура присутна и у великим делима модерне књижевности, та будућност је после Пропових књига морала да наступи (Пропп 350).

И главни јунак романа Павле Исакович је у романескном смислу историјска али према Проповим функцијама и бајковна личност. Бајковни јунаци морају да извршавају одређене задатке, а да би их извршили морају да имају противнике. У бајкама они противнике побеђују и извршавају задатке.

Павлов противник, с којим се судара од почетка до краја романа, није само појединац већ друштвени поредак тог доба као такав, оличен у демонском Гарсулијевом

лику. Противник је очигледно и метафизички: човекова земаљска судбина. У том сукобу пораз је суђен свима, па и Павлу Исаковичу.

Последња функција, у Проповој схеми (XXXI) везана је за јунакову женидбу и ступање на престо. И та је функција на један посебан начин присутна у роману Црњанског.

Највећи Павлов сан био је да у Русији сретне нову царицу. У поглављу које претходи последњем, „Честњејши Исакович код императрице“, долази до тог сусрета јунака и потенцијалне невесте. Али тај је сусрет налик сусрету Дон Кихота са Дулчинејом. Царица заправо није царица, само што јунак тога није свестан. Бајка се у роману Црњанског завршава пародијом. Како би и било друкчије, када ни Русија није била она Русија из јунаковог сна.

Сан Павла Исаковича, а и његове породице и свих Срба који су у 18. веку кренули да у Русији створе Нову Сервију, била је велика утопија. А бајка је, према мишљењу Романа Јакобсона у његовом огледу о руским бајкама, такође, „у ствари, друштвена утопија“ (Jakobson 1966: 51).

Црњански је роман о сеоби Срба написао служећи се бајком као композицијским стожером да би показао да се та утопија, као и друге, морала да завршати трагично на крају.

И у бајкама, као и у еротском жанру, битну улогу имају забране и кршење забрана. Проп, у III поглављу *Морфологије* („Функције лица у бајци“), као прве две функције истиче одлазак јунака и изрицање забране (јунаку). И одлазак и забране следе после ситуације коју Проп назива исходном. Забране се изричу да би се предупредиле несреће, а понекад су и саме узрок несрећа. Нарушавање забране је трећа функција, а облици нарушавања одговарају самим забранама.

Код Пропа постоји још једна важна функција (VIII-а): једном од јунака, углавном је то принц, нешто недостаје, он би нешто желео да има. Врло често је то – невеста.

Павле Исакович у роману Црњанског има све физичке и духовне атрибуте принца: без невесте је, он је удовац. Да ли Русија у његовом животу игра улогу невесте? Или жар-птице? Русија је у сваком случају његова жарка жеља. Она му доиста недостаје на друкчији начин него његовим братанцима и сународницима. А да би дошао до ње он мора да прекрши забрану (одлазак Срба у Русију) и да се сукоби с противником (Аустријска империја) и да оде, као у већини бајки – у друго царство.

Павле као јунак крши забране и упркос забрани стиже у друго царство, у Русију. Али Павле жуди и за мртвом драгом, а и она се налази у неком другом царству. Забрану о одласку у царство где се налази његова мртва драга Павле и не покушава прекрши и оствари свој циљ. Црњански одлазак у Русију описује као Павлов одлазак у царство мртвих.

Опис царства мртвих у Проповом делу *Историјски корени бајке* такође је веома важан. Проп наглашава везу „тридесетог царства у бајци“ са сунцем и златом (Проп 1946: 262) У неким бајкама царство мртвих је царство Сунца, или се налази на небу пред Сунца.

У овој тачки роман Црњанског се највише приближује бајковном моделу света. Црњански кроз цео роман даје Сунцу истакнуто место, нарочито у вези са Павлом. Али тек у поглављу „Пут у Русију водио је у висину“ Павлов опис добија прави смисао: коса му се „сијала као потамнело злато“. (Црњански 1966 II: 24). Пут у Русију био је сав у знаку сунца и злата. Њега сунце прати све време и он на том преласку у једном тренутку иде „омађијан заласком сунца“. (исто: 175). А ево и поистовећења два атрибута света мртвих: „Руменило заласка сунца падало је, у долину Ондаве, као неки златни прах, који је провидан, и кроз који цео свет трепери“ (исто).

А и у оном Павловом лепом сну женина ребра су „сијала“ док су они летели према Сунцу (исто: 180-181). Павлу је путовање у Русију личило на прелазак у свет мртвих.

Али приликом преласка Карпата нека његова сећања/ визије у знаку су и еротизма:

„Најзад, угледа, у мислима, и Божичку, голу, луду, дивну, бурну, црну, задихану. Учини му се да чује, како она, испрва, уздише, а затим крикне, од уживања. Од те слике у сећању, погну главу“ (Црњански II 1973: 176).

А то је сећање на женски оргазам Евдокије Божић, супруге мајора Јоана Божића.

Чин прељубе са удатом женом, којем се иначе опирао, дозива Павлу и слику његове мртве жене, укрштене с ликом Евдокије Божић: „Тек сад, у сећању, он је разумео, колико је то људско биће волео“.

Помешана са лицем и стасом госпоже Евдокије, у сећању од којег је бежао, његова, мртва, жена „враћала му се и на том пењању у Карпате, на путу у Русију, када би заспао“ (исто).

Привиђа се Павлу у том сећању и много шта друго из претходног живота, у складу са веровањем, које помиње и Црњански, да у тренутку човекове смрти пред очима прохује слике целог живота.

Отуда се Павлу, као у самртном часу, јављају и мисли о пролазности живота:

„Све је то била прошлост и све је то било, заувек прошло.

Оно, што би га поразило, кад би се тога сетио, била је променљивост среће, и у том, прошлом животу ...

... Људи су губили срећу као просјаци, кад их пси повијају, торбу“ (исто: 178).

Јавља се Павлу Исаковичу, у вези са мајором Божићем, „честитом старином, злочинцем“ (исто : 176), и мисао о злу, и то, што није често у српској књижевности, о злу „у његовим сународницима“, које му се чинило, „на том путу у Русију, главни узрок, да толико несреће има – у свету, у ком је дотле живео“ (исто). Мисао да је Павлов национ не само жртва зла него и узрок светског зла.

Карпати, где Павле осећа да му сунце „блиста, као нека сабља, на челу“, а којем ипак иде „дигнуте главе у сусрет“ (исто : 173), место су сусрета два концепта - еротског и смрти. Јашући у Русију иде смрти у сусрет, а смрт му се јавља, и у еротским сећањима на жену. У слици Катинкиној, и живој, укрштају се ерос и смрт: „Чело те лепе појаве било је бледо и ледено, а уста, међутим, весела, као да једе трешњу“. (исто : 180). Сећао се Павле поново таквих њених усана, „које су имале тако љупке, узвијене, крајеве, као да једе трешње“, а у које су се у ропцу смрти, њени „зуби били, у те усне, дивље зарили“ (исто : 193). Први пут, међутим, угледао ју је и као „врло допадљиву, и по стасу“ (исто), како је то „створење плахо, лако, а лепо у кораку и трку“ (исто : 180). Није му погледу умакао, „иако није био женскар“, ни „вртлог сукања, око њених ногу“, ни рамена „гола у летњој хаљини“ (исто). Јавља се у њеном опису и оно бајковно смртоносно злато – „била је нетакнуто злато“, „била је пребледела смртно“ (исто : 181) приликом првог сусрета. А у Карпатима се Катинкино „голо, витко, тело, мешало, у сећању, са снажним, дивним ногама Божичке, та жена би изашла, и из те мешавине, бела, лепа“ (исто : 189), како је изгледала, бела и лепа, на самртном одру. Преовлађује, ипак, Катинкин еротски лик када га је посећивала у сну – „све лепша, све примамљивија у телу, све страснија у тој ноћној љубави, од које је био, на слепоочницама, почео да седи“ (исто:189). Јединствен је Црњански у том довођењу еротског са косом која због страсти седи. А да је еротско

у Павловим сновима било и смртоносно сведочи и слика да му је мртва жена долазила „издалека, а нечујно, у провидној плавој кринолини, а силазила неким слалом у румени залазећег сунца“, И да је имала „увек своју црну лепезу у руци“ (исто : 189-190). После таквих сусрета у сновима страсти и смрти будио се „ужаснут том потпуном сличношћу, истоветношћу сна, и јаве“ (исто : 189).

На том бајковном путу, у Русију, у висину, причинило се Павлу и да с Катинком лети „у плаветнилу, изнад земље“, а тај „лет са врха на врх, био је нешто најлуђе и најпријатније, што је Павле доживео у животу“ (исто : 191).

На том бајковном путу, у Русију, у висину, Павле је, баш у тим тренуцима сусрета еротског и смрти, од снова, којих се „сад већ грозио“ (исто : 196), коначно дошао до сазнања о судбини човековој, а поводом сећања на смрт женину, коју је сматрао за „велику неправду“, а као „вољу Божију“, па је „над собом видео, као неку свињску главу, која ждере све што нађе“ (исто : 196).

Никола Милошевић је поменуо, пишући о гностичким мотивима у *Друјој књици Сеоба*, ту свињску гаву која све ждере, и оценио је као „најсуморнију визију, сасвим у духу најмрачнијих гностичких мислилаца“ јер се „ово крајње реско и опорно поређење, помоћу кога Црњански види поредак света, поклапа са оним код гностичара тако честим симболичним представљањем лика злог Демијурга, као гмизавца што има слику свиње, а иза ове сличности у сликама крије се свакако и она друга, дубља сличност у виђењу и тумачењу човекове стварности“ (Милошевић 1996: 129).

Милошевић у том контексту Павлових гностичких закључака да светом не управља Бог него зли Демијург, помиње и реч „мађије“ и доводи је у везу с изобличавањем српских жена, цитирајући један такав одломак из романа: „Неки удес зао, неке мађије, претвориле су њихове

жене, каткад, врло брзо, из пупољка у ружу, а затим у краву“ (исто : 128). Жртвом такве неке мађије, била је, можда и Евдокија Божић. И она се од лепотице, такође брзо, претворила у жену „дебелу као мечка“ (Црњански 1973: 466). Милошевић указује и на улогу мађија у Павловом сусрету с госпожом Евдокијом, цитирајући опет Црњанског, односно да се Павлу „чинило да су то неке магије у људском животу, да се он тако са том женом, у Вијени спанђао, и са тим Божичем нашао“ (Милошевић 1996: 128).

Али ни однос између концепта „мађије“ и концепта еротског у роману није тако једноставан како се повремено чинило Павлу, нити се се однос Павла и Божићке може свести само на „спанђавање“ посредством злих мађија.

Преласку преко Карпата претходило је Павлово путовање с породицом већ остарелог Јоана Божича из Будима у царску Вијену. У колима биле су Божичева млада жена Евдокија и привлачна ћерка Текла. И на том путу пратило их је такође свуда сунце, а у телима троје младих путника, нарочито путница, био је, због Павловог присуства, пробуђен сексуални нагон. У Павловим сећањима, још на том путу, мртва супруга Катинка јавља му се као веома живахно еротско биће.

„Принц“ Црњанског, одлучан да не тражи нову невесту и да не подлеже женским чарима, изложен је на путу у Вијену двоструком сексуалном и еротском деловању, изнутра и споља. За обе сапутнице Павле је нескривено привлачан сексуалан субјекат, а и за Катинку, како је се сећа, он је такође не само вољени супруг него и чулно, чак неодољиво изазован мушкарац.

У даљем току романа Павле ће се суочити и са двоструком забраном: опет спољашњом и унутрашњом. На спољашњем плану могући сексуални однос са Евдокијом Божич, удатом женом, значио би, као чин прељубе, кршење спољашње, друштвене и религиозне забране. А на унутрашњем плану представљао би изневеравање

неочекивано пробуђене љубави према мртвој Катинки.

Ни Црњански неће избећи да опише кршења забране у виду прељубе, без које, како је нарочито наглашавао Дени де Ружмон, не би било неких од највећих књижевних дела светске књижевности. А *Друџа књиџа Сеоба* роман је таквог вредносног нивоа.

Павле је одолео изазову ћерке Јоана Божича и није прекршио одлуку, у виду својеврсне забране, да има нову невесту. Али прекршио је с господом Евдокијом, невољно, готово присиљен у почетку, својевољну забрану да има сексуални однос са женама. Без кршења те забране, не само када је у питању удата жена, тешко је замислити да би роман Црњанског могао да се оствари као наратив еротског жанра.

Посебна вредност еротског романа *Друџа књиџа Сеоба* је и у поменутом укрштању два женска лика с којима је Павле Исакович имао не само сексуални него и еротски однос. Описи Павлових сећања на Катинку и њеног лика у сновима исто су тако високог еротског интензитета као и његов сексуални однос са, у романескној стварности, живом љубавницом.

Црњански је и полном односу са Едокијом на заиста изузетан начин дао не само сексуалну димензију него и духовну, начинивши је дакле еротском. И то тако јер је Евдокијин лик, у Павловом доживљају, удвојио с ликом завољене мртве драге. Тиме је и сновидовном лику Катинке дао телесна обележја.

Удвајања два женска лика, из света живих и из света мртвих, добро је анализирао у својој студији Јелена Панић Мараш („Мртва драга у осамнаестовековном еротском. 'Друга књига Сеоба' Милоша Црњанског“). Она истиче како Црњански открива „два принципа у Павловом доживљају двеју жена, један који је везан за телесност и снижавање, тј. за Евдокију, и други који тежи ка узвишеном и трансцендентном оличен у Катинки, те се

онда поводом њих две може размишљати као Еуридики и дионизијској жени“ (Панић Мараш 2014: 836).

Јелена Панић Мараш је у томе видела и потврду става

„да је Ерос ипак један те често долази до замене јунакиња, најчешће на путовању, и то тако да се мешају Павлове успомене на Катинку и Евдокију ... Божичкина чулност блиска је оном дионизијском и метонимијски се приказује преко њеног екстатичног заноса, а онда и узвика уживања који овај производи. Но, да Катинка поседује чулну димензију, посебно је видљиво током Павловог преласка преко Карпата, па у његовим сећањима она иде узлазном трансверзалом телесности, али не и силазном у односу на трансценденцију, него се увек на њу враћа и зато Катинка *сабира* принцип Павлове љубави“ (2014: 836-837).

И у *Друјој књизи Сеода* Црњански пише о неравноправном положају жена у осамнаестовековном друштву, нарочито и о несрећним браковима у којима су жене, углавном без своје воље биле удване за много старије супруге. Док Дафина, ипак, воли свог мужа Вука Исаковича и утеху за своју запостављеност у Вуковој старости не тражи у чину прељубе, мада се с њом ипак мири, желећи после прељубе брак са својим девером, Евдокија у прељуби види једину могућност за остварење својих сексуалних жеља.

За разлику од српског сеоског, дакле наглашено патријархалног друштва у Аустријској империји, описаног у првој књизи *Сеода*, у којем је улога жена била сведена на задовољење мушких жеља и рађање деце, Српкиње, као већ припаднице аустријског грађанског друштва, имале су према еротском однос усклађен с правилима градског живота у Будиму, Грацу и, нарочито, царској Вијени. Тако је и за Евдокију, као за и све те „успаљенице“, како их назива приповедач (исто : 466), сексуално незадовољене у браковима без љубави, прељуба била једина права мо-

гућност за жељени еротски доживљај. И одлучивале су се, ако је било неопходно, да неодлучне мушкарце, као Павла Исаковича, наведу, не само завођењем него и препадом, да са њима еротско осећање доживе у прељуби.

Ни девојке се нису устручавале да крше забране и у односу према својим еротским жељама, па и према девичанству. Табу или забране изгубиле су својеврсни статус иконе. Поводом своје ћерке Текле, сумњајући да је она успела да заведе Павла, не би ли га натерала да је ожени (покушала али није успела), мајор Божић овако слика еротизам своје епохе:

„Живимо каже у времена францеска, голишава, па се капетани по целом свету, па и у Аустрији, са женскињама играју, на постељи. Није ни он Божић, иако је оматорио, бољи. Пре двадесет година, и пре четрдесет, наш је национ био огрезао у крви. То су била времена јуначка. Сада су времена танаца, минета, шпинета, парфема, лепеза, штоно кажу, све што љуби, љуби лицемерно. Зна он какве су госпожице у Вијени, па и по Италији и Францеској, а зна и какве су Сомборкиње, Варадинке, Будимке и Вуковаре. Све је то, чим одрасте, пробушено“ (исто III: 23).

То је свет који у *Друјој књизи Сеоба* описује Црњански. Евдокија Божић припада том свету, а тежи му и њена ћерка Текла. Женски ликови у породицама Исаковића, Катинка, Варвара, Ана, разликују се у том погледу од Евдокије. Оне више личе на своје баке, мајке и стрине које је, и у браковима када нису биле сретне, „морал православни“ држао као „у гвожђу, до смрти“ (исто II: 399). Једино се Кумрија Исаковић одлучила, када је приметила да је муж вара, да Трифуна Исаковича напусти и одведе са собом шесторо деце, да би се касније упустила у везу с неким млађим корнетом, у њу лудо заљубљеног.

Поред српских женских ликова, међусобно ипак различитих, веома је занимљив, а баш у вези и с Евдокијом Божич, лик госпоже Монтенуово, супруге генерала. Она се у младости бојала браколомства, а касније, „видевши шта и друге жене раде, узе себи љубавника, па их је затим налазила, више него што је прстију имала, не само на рукама него и рукама и ногама“ (исто III: 45). Била је „класичан пример Бечлике“ (исто). У њеном, нешто зрелијем добу, она се заинтересовала и за друкчију врсту секса и принудила је Евдокију да постане њена љубавница.

Ако Борисав Станковић Софкине мастурбације описује у неким тренуцима као еротски однос са привиђењем друге Софке, дакле ипак као сновидован, лезбијски однос госпоже Монтенуово са Евдокијом није виртуелан. И за то доба нимало изузетан: „Свака је жена, у животу, мењала, у том свету, неколико љубавника, а дешавало се и то, да нека, старија, лепотица зажели љубав млађе жене, или девојке, из свог друштва“ (исто: 46).

Пише Црњански да се љубавницима, „крај све слободе, коју су мужеви признавали женама“, дешавало да их, затечене, мужеви „прободу“, док се женама љубавницама није дешавало ништа, иако је та врста љубави била „веома честа“. Једино што би неке од тих младих девојака, „жртве отмених баба“, „извршиле самоубиство, или полуделе“ (исто).

Евдокија је била присиљена на ту врсту секса, али је и она доживела оргазам, чији опис, те врсте ипак редак у српској књижевности, иде у ред уметнички остварених на највишем нивоу:

„Госпожа Евдокија, полулуда од свега што се дешава, сећала се јасно како јој је, пред зору, та жена – пред којом је стајала уплашена, и пред којом је, као пред неком царицом савијала колена, кад ју је први пут посетила – сад, задихано тепала.

До краја свог живота, могла је, после, да понови, у себи, тај глас, који јој је те ноћи мрмљао, немечки јаучући као од неког бола: 'Боди ме, боди ме дубље, - до срца – расеци ме, уби ме, да будем мртва, да будем мртва. Ти си дивна. Ти си силна! Ти си што ми треба!' ...

У тим јаловим, бестидним, скаредним, женским згрљајима, у том лудачком трљању и уједању рвача, који имају тела нимфа, госпожа Евдокија учествовала је само као пијана, зачуђена незналица, која је баш збога тога била тим луђа, тим бурнија, тим снажнија, иако је била изнемогла, сатрвена, испијена, више него за сто дана свог брака“ (исто : 50).

Реченица Црњанског, и иначе непрекидана запетама, овде нагомиланим придевима, доиста дочарава врхунац сексуалног доживљаја. Евдокија, на тај секс присиљена, ипак се по његовом завршетку није осећала као жртва него је била еротски потпуно задовољена. „Кад је госпожа Монтенуово скочила са постеље, па је и она скочила, госпожа Евдокија имала је несвестицу, од које је пала, али која је, после, била тако лепа, пријатна, тако дивна“.

Госпожа Монтенуово тражила је од Евдокије да јој остане верна, „тако чиста, невина“ (исто: 51), што је Евдокија и остала, па Црњански закључује: „тако је почела једна љубав, о којој госпожа Евдокија, дотле, никад није била чула, а која је трајала све дотле, док се госпожа Божић није вратила, с пута, на ком је срела Исаковича“ (исто).

Овакав сложен, не само сексуални однос између две госпоже, може да иде у прилог и сасвим прихватљивом ставу Јелене Панић Мараш о еротском у роману Црњанског (мада она у својој студији заобилази хомосексуални еротизам а њиме се бави у *Еројско у романима Црњанској* (2017: 220-224). За разлику од Владимира Соловјова, који сматра, како је Панић Мараш навела, да се полно

спајање (супружника) не одвија у „анималној материјалној природи“ човека, већ у „идеалној“ природи, која га, зато што се остварује у љубави, повезује с „апсолутном истином или Богом“ (Соловјов 2016: 19-25), „Црњански одступа од платонистичке концепције љубави будући да код њега физиолошки аспект иде у подручје идеализације, трансценденције и спиритуалности. Отуда је ероїско у његовој поетици, па онда и у *Друјој књизи Сеоба*, вазда телесно колико и духовно, оно осцилира између натурализације психе и психологизације природе“ (Јелена Панић Мараш 2014: 241).

А у свету осамнаестовековног грађанског друштва, склоног разврату, Црњански је знао да открије и опише истинска осећања љубави, понекад једнострана или обострана, нарочито у браковима Исаковича, Павла, Петра и Ђурђа. У психолошком, друштвеном и филозофском контексту осветлио је Црњански и за роман изузетно важан еротски однос између Павла, Катинке и Евдокије. Сложеношћу својих еротских осећања „принц“ Павле се издваја од свих осталих ликова не само према мртвој супрузи Катинки него и према госпожи Евдокији. Павлова љубав према мртвој жени Катинки не престаје у сећањима и сновима да буде и веома чулна, чак му сексуалне жеље према њој јачају у односу на оне које је имао док је била жива. Катинкина својеврсна двојница, жива Евдокија Божич, напротив, истовремено га и заноси својом телесним дражима и гади му се због своје сексуалне агресивности. Тренуци гађења нестају тек после Павловог одласка у Русију и растанка с Евдокијом, а смењује их емотивна наклоност према једином женском бићу које га после Катинкине смрти бар донекле и волело, а не само сексуално желело. Вест о Евдокији као напуштеној и нагло поружнелој жени Павла чак наводи на мисао да би једино она могла њему, удовцу и заклетом нежењи, да постане нова невеста.

Павле, међутим, остаје усамљеник, можда највећа жртва оног злог Демијурга, описаног у радикално песимистичком гностичком учењу, о којем је, како сам већ указао, изврсно писао Никола Милошевић.

Какво је онда место еротског у свету Црњансковог романа, ако је то свет којим влада зли Демијург с главом дивље свиње? Милошевић за свет, како га види Црњански у завршном поглављу, користи пишчево поређење, као део Павлових размишљања о својој судбини, са птичјим летом из таме у светлост и назад у таму (Милошевић: 128):

„Нико још није још своју судбу избегао, а живот није наручен, него је што нас сналази, без наше воље, и не онако, како бисмо желели. Живимо, плачемо, смејемо се, кад како. Сваки има свој век, своју љубав, свој светли део живота, као тица која, кажу, улети из мрака у осветљену дворану и излети на другу страну у таму. Тако му је, каже, протумачио то, поп Михаило при његовом пошаствију у Русију. Имао је Вани право“ (Црњански III: 476).

И еротско је, према том тумачењу („и љубав”), део те човекове светлости, а судећи по овом роману може да буде и њена суштина.

Закључио бих и да је концепт еротског у оба романа посвећена Исаковичима инклузивни а не ексклузивни концепт. Може еротско да засветли и у брачној заједници и није у начелу противречно жељи за настављањем потомства. Такво схватање еротског није у складу са тезом оних еротолога који еротско везују, насупротив браку, само за концепт прељубе као једне врсте кршења табуа и забране.

Слика брака Петра и Варваре иде у прилог инклузивном тумачењу еротског. Петар узвраћа Варвари љубав тек када она затрудни, а живот му заједно с еротиком губи смисао после смрти детета. С друге стране, ни шесторо деце у браку Трифуна и Кумрије не може да спасе њихов брак нити

да потисне Трифунову жељу за сексом с младим девојкама и женама. У једном случају и Трифунова веза с млађом несрећном женом има дубљу емотивну основу него што је само задовољење сексуалне жеље. А и Кумрија, погођена таквом Трифуновом прељубом, креће његовим путем.

И космичка визије Црњанског, којом се завршава *Друја књија сеоба* и којом се пориче смрт као врхунско начело свеопштег постојања, заснива се на плодности као извору живота:

„Ко би могао набројати тице, које се селе, или сунчане зраке, које Сунце сели са Истока на Запад, и са Севера на Југ? Ко би могао да предскаже, какви ће се народи селити и куда, кроз стотину година, као што се тај национ селио? Ко би могао набројати зрна, који ће, идућег пролећа, ницати на свету, у Европи, Азији, Америци, Африци

Несхватљиво је то људском уму“ (исто: 483).

Сеобе у романима Црњанског, поготово у *Друјој књици*, нису везане само за судбину човека као појединца, па и целог људског рода, него и за космичке смене светлости и таме.

Овом фантастичном сликом космичких, земаљских и људских сеоба, као и помињањем зрневља, слично помену оног зрна на крају романа *Сеобе*, не завршава се ипак *Друја књија Сеоба* него следи пасус поново посвећен сеобама. И то онима од којих „нема више трага, свему томе, сем два-три имена“ (исто). Реч је о онима „који су своју кућу носили на леђима, као пуж“ – а то су „Исаковичи и тај Soldatenvolk“ (исто).

Црњански, ипак, као да не издваја сеобе народа од природних, планетарних и космичких, када истиче – „биће их вечно“. И додаје – „као и порођаја, који ће се наставити“ (исто). Космички еротизам Црњанског не искључује порођаје, напротив.

И секс, који није само људска појава, везан је за функцију плодности. Секс је и физиолошка димензија еротског. И мада се еротско не своди на физиолошко функционисање, дакле не само на секс, еротско има скоро увек и везу с телесним. И од чисто духовних усхићења затрепери људско тело. Зато се и борба за највише духовне узлете и заснива на борби са телом, али жене и мушкарци веома ретко достижу те своје „небеске“, вантелесне екстазе.

„Има сеоба“ а „Смрти нема“ (исто) – јер се и човечанство, као и човеково еротско, као и све постојеће, цела природа, наставља порођајима. Зато Црњански и људске сеобе упоређује са сеобама тица, а људску еротику и са ницањем зрневља. Еротско се не своди на функцију рађања, како тврди модерна еротологија, али је еротско својеврсна емотивна и духовна надградња оне основне и природне тежње човечанства за опстанком.

Закључио бих, враћајући се на почетак анализе *Друје књије Сеоба*, да је и укрштањем бајковног жанра с еротичким жанром Црњански знатно допринео философској, односно метафизичкој и универзалној димензији свог дела. И у бајкама је најважнији циљ свих подухвата, и јунакове борбе против негативних магија уз помоћ позитивних, смена на трону старог краља и венчање младог принца са краљевом кћери. Дакле – победа младости над старашћу или живота над смрћу.

И еротика је врста позитивне магије.

ХИИ ЕРОТИКА И ПРИПОВЕТКА/РОМАН (Андрић)

О еротизму у делу Иве Андрића говорићу и на основу своје магистарске тезе одбрањене 1967. године: „Поетско у Андрићевој прози“. Теза је следеће године, у скраћеној верзији, објављена у мојој књизи *У њросћору њрозе* (Београд, Нолит, 1968). Тако се зове четврто поглавље тезе, а претходе му поглавља о односу структуралног, имагинативног и рационалног у поетском саставу, о природи поетског и о *Ex Pontu*. Поједине делове тезе објављивао сам у књижевним гласилима од 1964, а последње поглавље је после изласка књиге објављено у једном од Нолитових зборника *Срјска књижевност у књижевној кријици: Књижевност између два рата*, I (уредник Јован Христић, приредила Светлана Велмар Јанковић, Београд 1972). „Поетско у Андрићевој прози“ је један од пет текстова о Андрићу (аутори: М. Богдановић, И. Секулић, П. Палавестра, П. Џаџић, А. Петров).

После анализе краћих поетских записа из *Ex Pontu* указао сам да се и у Андрићевим романима, приповеткама, путописима, есејима, такође јављају одломци слични онима из његових првих књига. Али они нису карактеристични за нова прозна дела ако „имају тенденцију да се уобличе у посебне фрагменте, ако могу да стоје сами за себе.“ (Петров 1968: 96). Таквих фрагмената, поетских и есејистичких, има, на пример, у приповеци „Јелена, жена које нема“, као онај фрагмент од само четири реченице,

од којих је прва: „Сва искушења, сва испаштања и све патње у животу могу се мерити снагом и дужином неса-ница које их прате“ (исто : 96).

Све је карактеристична реч за ову реченицу а и за многе фрагменте у Андрићевој прози из разних раз-добља:

„Ту је био и глас свих труба, свих рогова, гусала, бубњева, гонгова, сирена клепапа, чинела и прангија, свега чиме је икад човек давао звучни израз својој сили, борби и храбрости, својој невољи, тескоби и одбрани, или својој победничкој радости ... Да сви су гласови света потопљени и ућуткани“ („У ћелији 115“; исто : 105, 107).

„Све је бескрајно, широко и дубоко и у исти мах све је на дохват руке, блиско и све диже човека са њего-вог седишта, чини га лаким и покретљивим, и у све-му подобним општој заталасаној стварности. Све га позива и гони на успон и лет ...“ („Летовање на југу“ (исто : 109).

Цитирањем ових одломака хоћу да укажем и на структуру тог посебног ткања у Андрићевој прози као и на природу пишчеве имагинације, упућене ка прошири-вању одређеног искуства, мисли, осећања и њиховој уни-верзализацији. Учесталим понављањем те речи *све*, као и набрајањима речи, слика, концепата, ствара се и фигура реторичког понављања којом се реченички израз струк-туира као реторички израз.

Фрагмент је био формула поетског у записима *Ex Ponto* (а такође и *Немира*), а за фрагмент сам користио Вилпертову дефиницију:

„Одређени фрагменти као свесна књижевна фор-ма показују бесконачност предмета или теме, која у

конкретном обликовању може да буде само уже изложена. Величина условљава, у контексту целе књиге *Ex Ponto*, да се имагинативно-есејистички простор прошири и код оних дневничко-есејистичких записа и записа новелистичке тенденције код којих је он сведен на конкретну истину, став или исказивање субјективних осећања“ (исто : 94).

Приповетка „Јелена, жена које нема“ састављена је од низа одломака који се примају и као делови целине и као посебни фрагменти. Ти фрагменти долазе непосредно један за другим или се спајају међу собом деловима приповедања, приповедачким партијама, али се препознају по посебном текстуалном ткању. Реч је о поетским, есејистичким, еротским деловима као, по Андрићевим речима „изузетним призорима“ игре и замене чула и њиховог неограниченог умногостручавања (исто: 99). Како је у питању мој текст из књиге *У ѝросџору ѝрозе*, код коришћења појединих реченица и пасуса не користим знаке навода осим у појединим случајевима. Код цитата из Андрићевих и других дела наводим моју књигу *У ѝросџору ѝрозе*, осим када таквих цитата у књизи нема.

Тог типа је и онај познати део из „Јелене, жене које нема“ који почиње реченицом „Дешава се да је сретнем, као да ме је чекала, већ на самом поласку на пут“, а завршава реченицом „И ни у једној тачки тога бескрајног лука нема застајања ни за тренутак јер се увек или пењемо или спуштамо“. Фрагмент почиње веома конкретном ситуацијом и прецизним детаљима („бледозелена чоја, са белим чипкама на узглављу“), доминира једна основна слика којој се потчињавају лексички, имагинативно и семантички, сви планови овог одломка. То је слика таласа неке изузетне плиме, моћне стихије. Слика природе представљена је као „течна, узвитлана маса“, која струји, савија се у ковитлац, расте. Психичко осећање радости

добија метафоричка одређења изузетне плиме: и радост страховито брзо расте, плави и брише, прелива и дажди. Психичко осећање ближе је одређено као плима среће, поплава среће. У другом пасусу овог одломка слици таласа одговара сродна слика „васионске љуљашке“ (исто: 100). Визија се ствара игром, заменом, умногостручавањем осета које чула примају из света. И мада се у одломку представља генеза саме визије, она је веома симболистичка. Она је плод изузетног тренутка, озарења, непосредна пројекција унутрашњег света у свет реалности, она је *еџифанија*. Џојс је у недовршеном и после његове смрти објављеном роману *Јунак Стивен*, (својеврсној првој верзији романа *Порџреџ уметника у младосџи*), Стивеновим речима, у XXIV поглављу, описао еџифанију као збирку неочекиваних тренутака које је скупљао у књигу:

„За њега је еџифанија значила изненадну духовну манифестацију, било у вулгарности говора или у изузетном тренутку саме свести који се памти. Он је веровао да је посао човека од пера да бележи те еџифаније са највећом пажњом, сматрајући да су те еџифаније најделикатнији и брзо пролазни тренуци” (Џојс 1944: 21).

Ирина Ковачевић у својој студији о еџифанији у роману *Порџреџ уметника у младосџи* истиче у којој је мери Џојс сматрао еџифанију важном за свест ликова и да је еџифанија нешто што мора да се ухвати и сачува у сећању. Џојс као писац „задржао би се на малим догађајима представљеним у роману да би даље испитивао ликове, истражујући и посматрајући значај тих догађаја за ликове. На тај начин, Џојс ствара искуство као еџифанију и – у процесу – роман“ (Ковачевић 1913: 217).

Код Андрића метафоричка тема прераста у симболичку тему поистовећења реалног и иреалног, духовног

и материјалног, земаљског и космичког. Метафоричка слика природе као таласа претвара се у слику људског живота као таласа на једном бескрајном луку. Слика је наглашено поетска и еротска мада без елемената сексуалности, слика оне божанске љубави која се не поништава ни смрћу мада се у том епифанијском еротском тренутку приповедачу у првом лицу чини да у тој поплави среће „ишчезавамо нас двоје, и купе, и васколико бели свет са нама“ (Андрић исто: 100). У том одломку, као и у неким другим, емотиван тон је повишен јер се представљају тренуци усхићења, па зато су и реченице дуже, развијене, а казивање у првом лицу такође доприноси посебној емотивности те приповетке. Доиста редак опис васионског еротског заноса.

Приповетка „Јелена, жена које нема“ једно је, да тако кажем, еротско крило Андрићевог приповедачког поступка. Фрагменти који издвајањем из структуре приповетке или романа ништа не губе од свог значења и имажинативне целовитости и нису тако чести у Андрићевој прози после књига *Ex Ponto* и *Немири*.

У такође изванредној приповеци „Бајрон у Синтри“, на пример, тенденција ка поетском са еротским елементима не заокружује се у целовит фрагменат, осим можда у опису усана португалских жена, али се распростире на целу приповетку и као основна нит се провлачи кроз приповедачко ткање. Низ одломака који нису довољно развијени да би се осећали као поетски фрагменти сведоче, ипак, о таквој тенденцији. Како је приповетка кратка и како су ти нецеловити фрагменти распоређени по целој приповеци, уткани у причу о једном догађају, о изузетном тренутку надахнућа у Бајроновом животу, цела приповетка је обележена таквом поетско-erotском тенденцијом, опет без елемената сексуалности.

Једна од таквих приповедака је, блиска „Јелени, жени која нема“, мада с присутним елементима сексуалности,

„Жена на камену“. Средовечну оперску певачицу, док се сунча на каменитој плажи, опхрвана мучним осећањем да њено раскошно тело почиње да стари, озарује и чини је радосном и срећном сећање на први еротски доживљај у детињству. Марта, још девојчица, приметила је, седећи на високом зиду, да је посматра старији човек Матија.

„Остајући непомичан и једнако загледан у њу, Матија је шкртим покретом скинуо избледелу капу, као пред капелом поред пута. Тада је приметила да му се очи шире и да су необично сјајне. То је био снажан поглед, нов и жив. Борећи се са стидом као са хладном струјом подигла је мало више ногу. Он је испружио главу напред, пратећи целим телом тај покрет. Очи су му биле велике, чисте, у необријаном препланулом лицу њихов поглед је био сав од неке богате, скупocene ватре, без икакве везе с његовим већ од рада искривљеним телом и просјачком одећом. (Шта је то што виде очи које тако гледају?). Још мало је подигла ногу, осећајући како трне од неког страха и висине. Матија се још више нагнуо према њој, као да је везан за њене покрете. Изгледало је да у том положају не може дуго остати и да ће пасти. Сва остуденела, она је још више подигла ногу, привукла је сасвим уз груди, тако да је брадом додиривала колена. Човек се још јаче нагнуо. Са обе руке држао је капу на грудима, непомичан у свом неприродном положају и у заносу који, изгледа, савлађује и физичке законе.

Све је било измењено. По свом положају, изразу лица и целом држању нити је она била девојчица из господске куће, нити Матија надничар и чудака; ни зид није био зид, ни прохладни ветар оно што је иначе. Све је постало безимено, споредно и лако, летело некуд као ветром ношено маслачково паперје, али без

успона и пада, без мере, краја и коначног изгледа, гоњено непојмљивом, безименом снагом. И да ли је све тако било и колико је стварно трајало, о том она ни онда није могла да себи да рачуна, а камоли данас после тридесет и толико година“ (исто : 111).

И у овом фрагменту, као несумњивом делу веће целине, ерозна се шири у недоглед, а снага ероса стварност претвара у надстварност, у визију, у епифанију. Два у сваком погледу различита лика постају само ликови два сексуална пола на, колико земаљској, толико и, опет, васионској еротској љуљашци. И у овом фрагменту жена је инспиративна визија, а присуством такве поетске и истовремено еротске визије мења се и приповедачка ерографија.

Сличан је поетско-еротски опис Фатиминог доживљаја ноћи у роману *На Дрини ћурџија*: добија се утисак да реченице почињу да трепере, понављају се поједини реченички делови, или поједине речи, а њихова значења попримају метафорички карактер:

„Њене дојке, бујне и тешке а праве почињу вршцима да додирују демир на прозору и на том месту она осећа како се цео брежуљак, са свим што је на њему, са кућом, зградама, њивама, дише топло, дубоко, једномерно, и диже се и спушта заједно са светлим небом и ноћним пространством. Од тог дисања дрвени демир на прозору пада и расте, пада и расте, додирује вршке њених дојки и удаљује се негде далеко од њих, враћа се и додирује поново, па се опет спушта и удаљује; и све тако, наизменце“ (исто : 133).

И тај се еротски опис проширује у поетски запис о дневном и ноћном свету, изванредно се уклапајући у ткиво романа и у новелистичку композицију епизоде о Фатими. Кулминационим тачкама у развијању сужеа код

Андрића често претходе, као елеменат задржавања или припреме, описи природе или медитације појединих ликова и самог приповедача.

Та тенденција ка таквој поетизацији еротског, ка еротизовању и земаљског и космичког простора, јавља се и у лирској сцени *Травничке хронике* када Дефосе посматра скромну, а изразито лепу девојку Јелку. Та везиља, једна од изузетних ликова Андрићеве прозе (по много чему и изузетна супротност такође ванредном лику Фатиме), инспирише француског дипломату Дефосеа на потпуно неочекиван и откривалачки, па и еротски доживљај Босне:

„младића је понела крв и осећање пуне среће и незадржаног тријумфа. Палили су се и гасили у њему, као светлаци, бескрајни видици. Да, то је то! Он је одувек осећао и толико пута тврдио да је ова убога, шкрта и запуштена земља у ствари богата и раскошна. Ово се сада објављује једна од њених скровитих лепота.

Зелене и расцветале стрме стране још једном процветаше и ваздух се испуни непознатим, опојним дахом који је – сад му се тако чини – одувек живео прикривен у овој долини. Објави се и показа тајно богатство наоко мрачног и сиротног краја и откри се одједном да његова упорна тишина крије у себи овај брзи, испрекидани дах у ком се ломе ропац отпора и сласт пристанка, да је вечито неми и сури изглед само маска под којом струји и трепери светлост, румена од слатке крви“ (исто : 124).

У овом опису објављивања скровите лепоте Босне жена није само инспиративна визија, која у стање егзалтације доводи младића, када се ствари показују у неочекиваном, новом, а свом истинском виду, непосредно и свим чулима доступно, већ се у овој слици губи граница између описа природе и описа жене. У овом одломку

ненаметљиво, скривено, представља се она мистична сагласност живог и неживог света: посредством жене доживљује се природа, а посредством природе жена; природа се доживљује као жена, а жена као природа („вегетална девојка“).

Али визуелни контакти између бића два пола не изазивају код Андрића увек стања усхићења и среће. Нема много тих приповедака еротичког жанра с таквим позитивним еротским искуством, које наставља да зрачи у ликовима као извор светлости током њиховог живота. Те еротске сцене када мушкарац посматра жену, или жена мушкараца, када једно друго само запазе у пролазу или уоче и на раздаљини, завршавају се и великим несрећама, појединачним и колективним. У основи две чувене Андрићеве приповетке еротичког жанра, обе трагичне и са, у цвету младости, уништеним животима, или пресеченим још по изласку из мајчине утробе, *Аникиним временима* и *Мари милосници*, такви су сусрети, готово додири, ока и тела.

Тихомир Брајовић у књизи *Грозница и њодвиј, ојледи о еројској имајнацији у књижевном делу Иве Андрића* (Београд 2015) користи појмове фокализација и фокализатор за овакав тип визуелизације: „Фокализација је однос између визије, инстанце која то види, и онога што се види, вели Мике Бал, сажимајући поимање овог релативно новог теоријског концепта који је инаугурисао Жерар Женет, и додаје: 'Субјект фокализације, фокализатор, јесте тачка са које се елементи посматрају', с тим што 'фокализатор везан за лик може се мењати, премештати се са једног лика на други'“ (Брајовић 2015: 82).

Аника и Мара милоснице су изазовне својом лепотом, а Андрић је велики књижевни сликар и прозни песник. Доказ је и опис Аникиног тела.

„Загасита белина коже сакривала је потпуно моћни крвоток и само се у оштрој црти, нагло, без најмањег

прелаза, преламала у тамну румен усана, или се полако претварала у једва приметно руменило око ноката или око уха. Цело то велико складно тело, свечано у свом миру, споро у покретима као да је замишљено само о себи, без жеље и потребе да се равна према другим, као богата царевина: довољно само себи, нема шта да сакрива и нема потребе да се показује, живи у ћутању и презире туђу потребу за говором“ (Петров: 1968: 11).

Ликовни елементи владају овом сликом. Опис Аникиног тела не исцрпљује се односима боја и скулпторском динамиком маса. Поређењем - *као да је замишљено само о себи* – у опис тела се уноси духовна димензија. Оријентална лепота Аникиног тела речита је у свом ћутању и свом свечаном миру. Из овог описа постаје сасвим јасно да се ово тело „није родило и израсло у вези са оним што га окружује“ већ да се, по сугестивној Андрићевој речи, *дојодило*. И то и такво тело, и толика лепота његова, постају узрок великог зла и несреће злом изазване, чије су жртве и његови обожаваоци и оно само јер ће завршити прерано али опет на чудесан начин, јер је и мртва изгледала већа него обично и „била је свуда, на поду, на душеклуку и на јастуцима прислоњеним уза зид. И цвет јој је био у коси. Крв је остала у њој“ (Андрић, књига 7, 1963: 91).

Тако је изгледала та еротска напаст за коју се веровало да ће касабу и мртва да трује сто година, колико ће проћи да се „њен отров слегне“ (исто: 95). Али све се забавило „као по мучком договору“ и средило „као чудом“ (исто).

Ако је Аникина лепота била силна, необуздана, пркосна, као да је била предодређена да буде оваплоћење зла, о коју ће се као о мрамор разбијати људски животи, у лепоту Марије милоснице као да је било нешто уписано

да буде жртвом неизмеривог и неописивог зла. И све то зато што је ту лепоту шеснаестогодишње девојке опазио турски паша, зато што се није преварио у оцени да је та девојчица била она врста жене „коју је увек тражио, и нарочито цијенио, и која га још једино привлачила“ (Петров 1968: 122).

Мара милосница није жртва једино пашине страсти, јер се још труди да према њој буде колико-толико милосрдан, али само као према извору свог сексуалног задовољства, дакле као према коњу за јахање или ловачком псу. Име „милосница“, као страхан и срамотан жиг на лицу, Мара је, ни крива ни дужна, добила у својој верској и националној заједници. „Њени“ би јој можда опростили грех самоубиства да је њиме одлучила да се спасе од туђе воље да постане „турска милосница“. Упркос повременим гестовима добротинастава Мара се нашла прикљештена садизмом са две стране, појединачне, туђе, и колективне, привидно своје.

У приповеци „Пут Алије Ђерзелеза“ прожимају се дух легенде и визије жена. Легендарни јунак трајно је опседнут привиђењима жена и њиховом лепотом, али пут до женског тела за њега је дужи него што јесте па он, са свом својом славом, никако не може да га пређе. Пред Алијом Ђерзелезом три пута се јављају жене, непосредно у његовој близини, засењују га лепотом, а затим нестају (изузев Јекатерине, његове и свачије).

У приповеци не постоји развијен опис женске лепоте, већ се ликови жена представљају са неколико јарких и карактеристичних детаља. Венецијанка је, на пример, описана само у два потеза: широка зелена хаљина и бео вео. Иза њих Ђерзелез наслућује нежне и ломне зглобове. И Земкин лик као да је прекривен велом: види се само њено бело лице и заклопљене очи. Али она је оцртана у покрету, више таласањем димија него прегибима тела (у Ђерзелезовим очима остаје слика димија које се лепр-

шају као зелени барјак). Слика Катинке своди се на гипке и велике покрете зреле девојке, младе и пуне као грозд.

Боје женских хаљина и покрети женског тела, код Андрића никад потпуно обнаженог, виђени једним оком и у пролазу, довољни су да покрену цело Ђерзелезово еротско биће и да ускомешају његову силну и смешну страст. Ђерзелез је представљен као страствен чулник, његова физичка слика је потпуна и дата низом детаља, а појачан рад чула држи га непрестано као у сну. Жена у његовим очима остаје визија, мађија, опсена, не зато што у жени види знак неке неодгонетиве тајне, већ зато што не може да се домогне женског тела, упркос силној жудњи и жељи. Лепота у његовој близини задаје му бол, а мисао да се нежни зглобови жена крше у његовим рукама помућује му свест. Сврстава се Ђерзелез у ред Андрићевих чулника чији је живот пакао, који налазе срећу само за тренутак („Бајрон у Синтри”), или никад, као неочекиване оазе у пустињи, у којима неће, ипак, моћи да задовоље своју еротску жеђ.

Описи сексуалног додира мушкараца и жена код Андрића некад имају елементе молитве, као када Матија држи пред девојчицом капу у рукама као пред капелом на путу, или као Јелка пред Дефосеом:

„Без гласа и покрета, она још није пружала отпор, али кад младићеве руке клизнуше низ њу и обухватише њен струк, на слабинама, између димија и јечерме, где је само кошуља, девојка се изви, као грана коју у берби савијају и која се отима. Није ни осетио како га је дигла са себе и како се нашао опет на стази. До његових ногу клечала је девојка, склопљених руку и лица уздигнута ка њему, потпуно као у молитви. Лице јој је одједном постало бледо, очи пуне суза које нису текле. Клечећи, склопљених руку, она је изговарала речи које он није познавао, али које су

му у том тренутку биле јасније од његових матерњих: преклињала га је да буде човек и да је поштеди, да је не упропашћује, јер она сама не може да се брани од онога што је наишло на њу неодољиво као смрт, али теже и страшније од смрти“ (Андрић, књига 2, 1963: 191).

Ево тог горопадног ероса, тежег и страшнијег од смрти, од којег је у молитви једина одбрана, ако молитва буде услышена. Ни молитва ни молба не помажу, као што је помогла Јелки, ако тај ерос још добије облик звери, како је ту слику еротске зверке код Андрића добро запазио Тихомир Брајовић. (Брајовић 2015: 226-227) .

Честити и готово безгрешни Алидеде, из приповетке „Смрт у Синановој текији“, није као младић отворио капију полунагој жени коју су гонили напасници. После тога је провео дуг живот без немира и патње, предан само раду и молитви, загладан у небо. А онда се слика прогоњене жене јавила као „последњи блесак његове свести“. У молитви Сведржитељу Алидеде признаје зато пред смрт:

„Заборавио сам да жена стоји, као капија, на излазу као и на улазу овај свет ... да смо за живот који нам је дат дужни злој судбини – греху, таксирату“ (Андрић, књига 6, 1963: 208).

Ерос тако, може да се закључи читањем Андрића, некад је могућност за доживљај велике среће и, бар за тренутак, надземаљског, васионског усхићења. А некад и узрок болног, стрмоглавог пада на тврду земљу. Такав пад доживели су многи Андрићеве ликови, или зато што нису могли или нису хтели да се одупру оној страсти која може да буде страшнија и од смрти, или су постали жртве туђих садистичких страсти, као што је било садистичко, са својим табуима и предрасудама, и друштво у којем су живели и коначно страдали.

XIV ЕРОТИКА И РОМАН (Лоренс)

Роман Д. Х. Лоренса, један од најчувенијих из времена прве сексуалне револуције двадесетих година, писан у три верзије, на светлост дана је изашао у скраћеној, цензурисаној верзији у Америци 1928. године. Био је, наравно због табуа, забрањен у Енглеској. И овај роман већ именом у наслову, као и неке драме и романи које тумачимо, упућује на своје ероликове.

Лоренсов роман надовезује се на дуги низ романа с темом прељубе. Табу се овим романом крши колико чином прељубе толико чињеницом да љубавници припадају различитим друштвеним класама, слично Стриндберговој драми *Јулија*. Констанца је леди, а љубавник је шумар на имању њеног аристократског супруга, тешког инвалида из недавно завршеног Првог светског рата.

Заплет је у томе што је супруг неспособан да брине о себи, зависан је дакле од жене с којом не може да има сексуалне односе. Да би сачувао брак супруг дозвољава да његова млада жена нађе љубавника, чак и да роди дете које ће он да призна као своје. Тајном прељубном везом не би се кршио табу, али јавном да, поготово с обзиром на друштвени статус љубавника и обострану жељу за новом брачном и родитељском срећом.

Таква еротичка прича, таква ерофабула, без обзира на сужејне промене у разним верзијама, била је узрок скандала и забрана романа, који су касније, као последицу, аутору и роману донели светску славу.

Као што се насловом и наговештава, у првом плану овог ероромана су ликови, а тек у другом сама прича с невеликим бројем еротема као сижејним еротичким центрима.

Лоренсове еротеме и данас изгледају занимљиве, али не и шокантне као некад, судећи према ондашњој критичкој рецепцији. И углавном су традиционалне у том жанру. И Лоренс има сцену шибања, нимало садистичку, више као сексуалну стимулацију у једном готово романтичном контексту. Али еротема садржи критику друштва којем Констанца припада.

Махала је шибом по ваздуху и лагано га ударала по телу и ногама:

„Боли ли те?“, упита она.

„Не!“, одговори он смејући се.

„Испрашићу те. Потпуно ћу да те испрашим“ И настави да га благо шиба лишћем худике.

„Испрашићеш ме!“, рече он, смејући се, док га је лишће голицало.

„Све их мрзим“, рече она.

„Мрзиш их?“

„Да! Све их мрзим што не могу да буду голи као Месец! Погледај Месец! Пољуби ме, Месече!“

Угледао је чисту и једру, округлих кукова, како подиже тело према Месецу.

„Ти се лепа“, рече он.

„Кажи Месецу!“, рече она. „Ти му, реци!“

Он одједном рашири руке према небу.

„Ај, ’ајде!“, рече он. „Силази!“

Али она му се одједном баци у загрљај, а он осети њену свежину и гранчице козје крви између њихових

тела. И цват као јасмин свеже лепоте испуни га неком новом свешћу, њена лепота заокупи његово читаво биће (Лоренс 2004: 207).

Све се ово одвија, ова љубавна сцена у природи, пре него што му она саопшти да је трудна. Али оно што је вероватно морало да љути читаоце више класе није само изјава да их њихова леди мрзи, него то супротстављање енглеског вишег друштва природи. И она, леди, свог љубавника, шумара, као биће природе, претпоставља њиховом неприродном, извештаченом вештачком, по њеном осећању и умртвљеном свету.

У контексту такве опозиције живо – мртво и очигледном асоцијацијом на недавни рат и осудом рата, јавља се у роману и еротема фалуса.

„Не стидим се онога што имам међу ногама’. Мислио је на свој пенис. Размишљала је о том мушкарцу, о страсти и његовој тајни: тајни његовог пениса. И знала, као што зна свака жена, да је пенис стуб од крви, живи извор среће у животу. Па читав живот настаје из чудног дизања и навале крви. Ма шта то било, то је река јединог Бога у кога можемо бити сигурни, крв. ’Ево извора испуњеног крвљу’, каже химна. А то је вечна истина. И сваки човек је такав извор. И неће мртва, проливена крв да опере сав грех, већ жива навала нове крви, увек обновљене. Мртва крв може на крају само да заудара. Жива крв је жива снага која испира старе изопачености. Симбол навале живе крви јесте фалус, а пенис је извор живота, испуњен крвљу.

С тајном фалуса повезана је сва лепота света, а лепота је виша од знања. Знање је често илузија, па чак и онда кад изгледа поуздано, његова моћ кад треба да нас подупре, пресакне. Познавање кретања звезда и закона гравитације је лепо, али лепота звезда у њиховом кретању још је лепша, а баш нас пенис сензуално повезује

с планетама. Да није пениса, никада не бисмо упознали лепоту Сириуса или основну разлику између шипка и гумене куглице” (исто : 183 – 184).

Ова еротема, ако овај цитат може тако да се назове, за мене је један од манифеста модерног еротизма, а самим тим и модерне еротичке књижевности.

XV ЕРОТИКА И РОМАН (Батај)

Могао бих ово полавље да почнем питањем: шта се још ново може рећи о писцу који је своју списатељску каријеру 1928. године започео због страха под псеудонимом Лорд Ош (Lord Auch). Дакле, ипак, донекле провокативним помињањем Господа. Девет деценија касније стекао је, бар у Француској, статус Лорда не само еротичке књижевности и науке о њој него и философске мисли посвећене кршењу свих врста табуа и, посебно, односу са злом.

Прошавши изузетно сложени пут, од преобраћеника у католичку веру и школовања за духовника до атеисте, материјалисте и левичара, блиског комунистима, од ученика Лава Шестова и недогматског надреалисте, неохегелијанца, психоаналитичара, следбеника Ничеа, сарадника Рајмона Арона, Мерлија Понтија, Жака Лакана, Сартровог неистомишљеника у полемици око тумачења Жана Женеа до претече Мишела Фукоа, Жака Дериде, Жана Бодријара, од настављача Маркиза де Сада, чијем је угледу и слави и он допринео својим делом, до најцитиранијег аутора одговора на питање „шта је еротизам?“, именом и презименом – Жорж Батај (1897 – 1962). Мајкл Перкинс га је у својој књизи *Тајни запис*, овде више пута помињаој и навођеној, назвао „најважнијим и најоригиналнијим умом који је о еротизму писао у двадесетом веку“ (Перкинс 1976: 49).

Прича о оку (Histoire de l'oeil, 1928) почиње од прве стране и прве реченице јунаковом изјавом у прошлом времену да је, колико год му допире сећање, увек био уплашен од свега сексуалног. А онда се догодио сусрет са главном јунакињом Симоном. Следи њен опис и готово потресно сазнање да би подизањем њене сукње могао да угледа њен полни орган, уз коментар да је од свих других та реч (пи*да) најлепша за вагину. Само три дана после тог, за њега битног познанства, девојчица га је упитала да ли се усуђује да се сложи да она седне у тацну за мачке испуњену млеком. Сложио се. Села је.

„Крв ми је ударила у главу и стајао сам кратко крај ње, непокретан и дрхћући, док је она посматрала мог укућеног ћоку како штрчи у панталонама. Легао сам онда поред ње а да она није буљила у мене, и први пут сам видео њену ’ружичасту и тамну” пут како се хлади у хладном млеку. Остали смо тако не мичући се дуго, обоје подједнако преплављени осећањима“ (Батај 1987: 5).

А онда је кренуло: прва мастурбација, први додир Симонине вагине, заједничко мастурбирање с њом, упознавање Марсел и њено учешће у сексуалним односима утроје, дефлорација Марсел, њено самоубиство ...

„Ја ћу само да саопштим овде да се Марсел обесила после страшног инцидента ... Пресекао сам конопац али била је сасвим мртва. Положили смо је на тепих. Симон је приметила да ми се дигао и почела је да ми онанише. Простро сам се такође на тепих. Било је немогуће друкчије; Симона је била још девица и ја сам је по*ебао први пут, баш крај леша. ... Посматрао сам Симону и, како се тачно сећам, моје једино задовољство је било у скаредним стварима које је Симона радила, јер ју је леш веома дражио, као да није могла да

поднесе помисао да ово створење, тако слично њој, не може више да осећа ништа. Отворене очи су је дражиле више него ишта друго. Чак када јој је Симона наквасила лице, те очи се, зачудо, нису затварале“ (исто : 50-51).

Симона се променила после Марселиног самоубиства, зурила је стално у простор, изгледајући као да припада неком другом а не овом земаљском свету где јој је све било досадно, или као да су је за овај свет везивали само органи, и то ретки, али зато много грубљи него раније.

Сусрет са сер Едмондом у Шпанији убрзава ову еротичку причу, у којој Енглеz прво учествује мастурбирањем док двоје љубавника воде љубав у благу, испуњењем Симониних необичних жеља.

Једном приликом у Севиљи, за време кориде, долази до првог сусрета два, поред полних органа, за ову причу битна еротска елемента – очију и тестиса. Симона жели да јој богаташ сер Едмонд испуни жељу и на тањиру донесе јој сирове мошнице убијеног бика да би их појела. А када на арени гину и бик и тореадор, коме је други бик рогом избио око, пожелете Симона, осим тестиса који су јој послужили као изванредни афродизијак (пре него што их је појела она је села голом вагином на тањир са крвавим месом као некад на тацну са млеком), да нечим још жешћим подстакне и задовољи своје блудне жеље.

Под жарким сунцем Севиље, мада у прохладној полутами чувене катедрале, одиграће се убиство. Жртва ће бити католички свештеник коме се Симона прво исповедала, мастурбирајући наравно истовремено, а онда је подстакла сер Едмунда да убије свештеника како би могао да јој испуни и њену последњу жељу:

„Да ли видиш око?“, упитала ме је.

’Добро?’

’То је јаје’, закључила је сасвим једноставно.

’Океј?’, рекао сам грубо, крајње узнемирен, ’на шта циљаш?’.

’Желим да се играм с тим оком’.

’Како то мислиш?’

’Слушај, сер Едмонде’, она се најзад изјаснила, ’мораш да ми одмах даш то око, ишчупај га одмах, желим га“ (исто: 82).

Око ће прво да заврши у њеном чмару, а када исклизне докотрљаће се до свештениковог пениса. Радња се завршава, као на каквој позоришној сцени, тиме да јунак има полни однос с јунакињом, да се Енглеz забавља с оком, ролајући га по њиховим обнаженим телима, да би га затим поново ставио у Симонину задњицу, да би га она коначно угурала у вагину, а јунак просуо на око своју сперму. Тренутак касније јунаку се учинило да је, оквашено сузама урина, тамо угледао плаво Марселино око.

Мајкл Перкинс је, као шго сам већ поменуо у првом предавању, разликовао три врсте еротизма, заводљив, нападан и филозофски. Еротизам овог Батајевог романа сврстао је у ову трећу врсту.

Цитирајући Батајево тврђење да је човек више него само биће ограничено гениталијама, али да га ти његови непризнати делови уче ипак тајни, Паркинс се упитао - каквој тајни? И као одговор опет цитирао Батаја: „Ми не достижемо екстазу осим пред ма како удаљеном могућношћу смрти, пред нечим што нас уништава“ (Перкинс 1976: 50).

За Перкинса Батај је филозоф упркос томе што није створио формалну филозофију, он је мајстор философског типа модерне еротичке књижевности зато што у његовим еротским романима

„сексуалност изражава његове идеје тако конкретно да ретко када нисмо овладани стварном плоти, стварним звуцима и мирисима, док у већини романа ликови остављају на нас утисак као да су гостујући предавачи“ (исто : 51).

Прича о оку била је, поред оне из 1928, објављена још у три „нове“ верзије, 1940, 1941. и 1967, доста различите од прве. Само је постхумна верзија садржала ауторово право име, као и „Нацрт за Додатак *Причи о оку*“.

У том „Додатку“ описана је, у трећем лицу, Симонина смрт, како умире у кампу за мучење од батина женског мучитеља, индиферентна према ударцима. Није то било никакво еротско уживање, пише Батај, нити мазохистичко, него је то била егзалтација ван свега замисливог, која превазилази све, а у њеној основи су „усамљеност и одсуство“.

Уз тај несумњиво филозофски завршетак објављују се у „другом делу“ романа још два поглавља: „Подударности“ („Коинциденције“) и „W.C.“.

Питам се, слажући се умногоме са Перкинсом о филозофском аспекту Батајевог романа, зашто је филозоф ипак осетио потребу за једном врстом биографског тумачења свог дела. Батај тврди да је роман почео да пише не постовећујући себе с ликом главног јунака, да би тек много касније почео да уочава неке подударности између младићевих сећања с неким животним детаљима из свог детињства. Наглашено присуство ока, јајета, и с њима повезаног мокрења у роману, објаснио је сликом оца кога је посматрао како слеп и везан за колица неконтролисано мокри избечених очију, која су дечаку личила на јаја.

Занимљив је тај податак за једну врсту генетског тумачења романа, али не бих се сложио на основу тога с изнесеним Чоловићевим закључком да је „*Прича о оку* несумњиво прича о очевом оку“ (Чоловић 1990: 105).

Отац се готово и не помиње у роману осим као „сенилни католички генерал“ (Батај 1987: 17) због кога је јунак побегао од куће.

А стоји по мом мишљењу Чоловићево запажање да „предмети опсесије – јаја, очи, тестиси, Сунце, представљају психолошке симболе, који су међусобно заменљиви јер имају исту функцију“ (Чоловић 1990: 105).

Када би се на Батајев роман примениле текстуалне дефиниције Барта и Кристеве онда би следио закључак о традиционалном типу Батајевог језика као језика у којем нема одступања од граматичких норми, дакле да је реч о тексту задовољства а не уживања и фено-тексту а не гено-тексту.

Традиционалност Батајевог језика и романескног поступка постала би очигледна тек када би се његов роман упоредио са, рецимо, Џојсовим *Уликсом*. У причи о оку нисам запазио примере ни тока свести, ни директног или индиректног унутрашњег говора. Батајев роман је шокантан због онога о чему приповеда јунак, а не због језика и поступка. Ма колико је Батај високо ценио поезију, као романописац, по тачном Чоловићевом опажању, „он се не обраћа тековинама модерне поезије, где су речи ослобођене референцијалне функције ради њихове материјалности. У Батајевим причама језик остаје средство, служи преношењу значења ... (Чоловић 1990: 104).

А ако Батаја као романописца судимо према критеријумима Оскара Вајлда, он свакако заслужује највишу оцену, јер тиме се отклањају и све примедбе на рачун морала, односно неморала саме приповести.

Прича о О је узорни ВДСМ (LGBT) роман у којем се такође јављају, за овај еротички поджанр изгледа неизбежне сцене шибања или бичевања.

Романописац Жоржа Батаја с разлогом називају Маркизом де Садом 20. века.

XVI ЕРОТИКА И РОМАН (Милер)

Предговор за роман Хенри Милера *Ракова обрајница* (*Tropic of Cancer*, Paris 1934) Анаис Нин је завршила асоцијацијом на концепт крви у Лоренсовом роману *Љубавник леги Чејтерли* (1927), дакле као на интертекстуалну везу потоњег са претходним делом:

„И то су крв и месо који су нам овде дати. Пиће, храна, смех, жеља, страст, радозналост, обичне реалности које негују корене наших највиших и најнејаснијих творевина. Суперструктура је сасечена. Ова књига доноси са собом ветар који обара мртво и шупље дрвеће чије је корење увенуло и нестало у јаловом тлу нашег времена. Ова књига иде до корења и копа испод њих, да би ископало подземно пролеће“ (Nin u: Miller 1961: XXXIII).

А ново, њујоршко издање Милеровог романа, било је 1961. пропраћено и једним од најбољих предговора за књиге еротичког жанра. Песник, романописац и есејиста Карл Шапиро назвао је у првој реченици Хенрија Милера највећим живим аутором тога доба. Предложио је и Лоренсу Дарелу да састави библију од Милерових дела која би заменила ону Гидеонову на енглеском језику.

Такве Милерове „библије“ већ су били почели да састављају други писци, а неки су и завршили тај посао. Шапиро је Милера упоредио и са Витманом, а цитирао је и шта је Милер написао о Витману:

„У Витману је заживела цела америчка сцена, њена прошлост и будућност, њено рођење и њена смрт. Све што је вредно у Америци Витман је изразио, нема ништа да се дода. Будућност припада машинама, роботима. Био је песник Тела и Душе, Витман. Први и последњи песник“ (исто : VII).

Поменуо је Шапиро и све писце који су исказали своје дивљење за Милера, или су похвално писали о њему, од Елиота и Паунда до Хакслија, Дос Пасоса, Вилијама Карлоса Вилијамса и Орвела.

Подсетимо и које су све Милерове књиге биле забрањене: оба *Рака*, *Црно њролеће*, део трилогије *Сексус*, *Плексус* и *Нексус*. И да је Милер био лишен части у својој земљи и у свом језику. Када је први *Рак* објављен био му је забрањен улазак у Енглеску и следећим бродом био је враћен у Француску.

На неки начин Шапиро то и разуме јер се Милер није васпитавао на енглеској класичној књижевној традицији него на књигама Раблеа, Бокача, Достојевског, Хамсуна, Твејна, Ничеа, Конрада, Џојса, а о Рембоу је написао читаву књигу. Привлачили су га филозофија Зена, Нострадамус, *Алиса у земљи чуда*, анархисти Кропоткин и Бакуњин, побуњеници против морала. Цитирао је Шапиро и Милерово мишљење о моралу: „Већину оног што моје комшије сматрају добром, ја сам дубоко убеђен да је зло, и ако се због нечега кајем, кајем се због свог доброг понашања“ (исто : XV).

За Шапира је, када о реч о моралу, Милер био светац, „Ганди са пенисом“ (исто).

Оваквог свеца су, наравно, сврставали у ред писаца опседнутих сексом, као и Витмана, Лоренса, Џојса. Шапиро упоређује Милера са писцима који су за њега били класици еротичке књижевности или су то постали још као Милерови савременици:

„Сваки озбиљан читалац еротике приметио је да је Милер вероватно једини аутор у историји који о таквим стварима пише са савршеном лакоћом и природношћу. Лоренс се никада није сасвим ослободио своје пуританске разблудности, као ни Џојс; обојица имају сувише религије у својим венама. Забавно је присетити се да је Лоренс сматрао *Уликс* скаредним, а и да је Џојс *Љубавника леги Чейтерли* сматрао скаредном књигом. Обојица су била у праву. Али су они бар покушали да се ослободе књижевне моралности... Милер је несумњиво имао корист од грешака својих претеча: његов циљ није био да пише о еротичности него да пише целу истину о животу који је познавао. Тај циљ је захтевао цео речник и потпуну иконографију секса и могућно је да је он први писац ван Истока који је успео да пише тако природно о сексу у великој мери као што романописци обично пишу о трпезаријском столу или бојном пољу. Мислим да је само Американац могао да изведе такав подвиг“ (исто).

Закључио је Шапиро да је Милер у томе успео јер је игнорисао уметничке форме романа, поеме, драме и јер се одлучио за аутобиографски роман. Милер је врстан есејиста, што је доказао и својом књигом о Рембоу, а ево како разложно пише о аутобиографском роману:

„Аутобиографски роман, којем је Емерсон предвидео раст у значају, заменио је велике исповести. Он није мешавина истине и фикције, тај књижевни жанр, него проширивање и продубљивање истине. Много је аутентичнији, истинитији од дневника. Није крха истина чињеница које аутори тих аутобиографских романа нуде него истина емоција, мисли и разумевања, сварена и унета у себе. Откривајући себе на свим нивоима чине то симултано” (исто: XVIII).

Ракову обрајници Милер је тако и писао, неограниченом слободом у описивању свог париског уметничког живота. Можда би зато овај роман требало читати и у контексту Ибзенове драме *Привиђења (Духови, Авеји)*, оне у мом ранијем поглављу навођене свештеникове критике неморала, по његовом схватању, париске боемије.

Милерово осећање животне, и посебно еротичке слободе, утицало је и да пише „голу књигу“, како *Ракову обрајници* назива Анаис Нин, са становишта да је „све то свето, а што је табу, то је бесмислено“ (исто : XXXIII).

Само је такав писац могао да да на првим страницама романа напише:

„Немам новца, немам прихода, немам наду. Ја сам најсрећнији човек на свету. Пре годину дана, пре шест месеци мислио сам да сам уметник. Не мислим више о томе, постојим. Све што беше књижевност спало је с мене. Нема више књига да се напишу, Богу хвала“.

„Шта је ово тад: Ово није књига. Ово је клевета, сплетка, погрда карактера. Ово није књига у обичном смислу речи. Не, ово је продужена увреда, испљувак у лице Уметности, шут у панталоне Бога, Човека, Судбине, Времена, Љубави, Лепоте ... шта год желели ...“ (исто : 2).

Не исписује случајно Милер све ове речи великим словима. Такав је његов став према свему што се пише великим словима. Милер је срећан јер воли живот као постојање, па зато он и није песник апсурда нити очајања. Зато је ова књига посвећена једној жени, Тањи, којој жели да „пева“ и којој пева овом књигом.

„Ти си, Тања, мој хаос. И зато ти певам“ (исто : 4).

Наравно он Тањи не пева само –

„О, Тања, где је сада твоја топла п...а ...?“

„Ја те ј...м, Тања, тако да ћеш да останеш ј... А“ (исто : 6).

И тако то, цео онај помињани вокабулар и цела она иконографија секса, у свим детаљима ероса, у свим појединостима реалности, „преко које пише“ (исто: 4), сав онај, чини се, незауостављиви, непредвидљиви, свакодневни животни ток.

Да, и оно што је *Уликс* за Даблин, то је овај *Рак* за Париз.

XVII ЕРОТИКА И РОМАН (Булгаков)

У *Мајстору и Марјарии* постоје четири сижејне линије, које су по реду појаве у роману: друштвена (совјетски књижевни живот 20-их и 30-их година 20. века), демонска (Воланд и његова сатанска пратња), јеванђеоска (Понтије Пилат, Христос, Леви Матеј), љубавна (Мајстор и Маргарита).

Могућно је да демонска линија, ипак, претходи друштвеној из два разлога. Први је да се та линија наговештава насловом. Није, свакако, спорно да од појаве легенде о Фаусту, а нарочито Гетеовог дела, нема Маргарите која би упућивала на неки други а не фаустовски контекст. А други је разлог што је мото романа цитат из Гетеовог *Фауст*а. У наводу је Фаустово питање странцу који се, преобраћањем пса у младића, изненада појавио пред њим: „али ко си ти, најзад?“. И странчев одговор: „Део сам оне силе која вечито стреми злу, а вечито твори добро“ (Булгаков: 2014: 31).

И приповедач пре критичких напомена о совјетском књижевном, дакле и друштвеном животу, упућује читаоца на првој страници да обрати пажњу на извесне „неприродности“ и „чудноватости“ у вези са ликовима и догађајима своје приче. Први од два грађанина који се јављају у роману носи „натприродно велике наочари у црном рожнатом оквиру“ (исто : 33). Затим, „да треба уочити прву чудноватост ове страшне мајске вечери“: на

обично прометном месту у строгом центру Москве „није било живе душе“ (исто). На другој страници романа опет се јавља приповедач указивањем да се „збила друга чудноватост која се тицала само Берлиоза“. Јунак, за кога читалац већ зна да је председник Массолита, једног од највећих московских књижевних удружења, изненада је престао да штуча, што је био знак срчане тегобе и да се на тренутак „некуда губи“ (исто). Ни то штучање није безначајно, јер наговештава гротескни, или бар хуморни аспект ове приче. Хуморан је, заправо, и наслов првог поглавља: „Никад се не упуштајте у разговор с непознатима“. Хуморан зато што је то савет који се обично даје деци.

Приповедач, међутим, ћутке прелази преко имена тог јунака, свакако исто тако чудноватог за једног Руса: Берлиоз. Обавештени читалац после наведених маркера вероватно већ наслућује одговор: презименом француског композитора ова се прича по трећи пут, и то од првих страница, везује за фаустовски контекст, само не књижевни него музички, у сваком случају културолошки. Хектор Берлиоз је аутор опере/кантате *Осуда Фаустиа* (*La damnation de Faust*, 1845), рађене према Гетеовом *Фаусту*. Поред Маргарите, Фауста и Мефистофела, Берлиоз је у оперу увео и хор, који ће у „Епилогу“ слушаоце песмом да обавести да се Маргарити опраштају сагрешења а осуђује Фауст.

Хор се јавља и у трагедији Кристофера Марлоа *Трагична историја живота и смрти докјора Фаустиа* (*The Tragical History of the Life and Death of Doctor Faustus*), штампане 1604. године, више од десет година после њене премијере 1592. године. Марло је своју трагедију написао убрзо после превода немачке легенде о Фаусту на енглески језик и вероватно је то уопште њена прва драматизација. Хор и у Марлоовој трагедији, као и у другим драмама тога доба, има улогу приповедача (narrator), нарочито наглашену у најави саме радње, на почецима чинова и као епилог.

У критици се пажња посвећивала и такозваним „комичним сценама“, писаним у прози а не стихом, затим питањима да ли је њихов аутор био сам Марло или су оне додаване у каснијим верзијама. Важна је за ову студију чињеница да је тим сценама, чији је вероватно аутор био ипак Марло, трагедија остала верна немачкој легенди у комбиновању трагичног са комичним.

Укрштању комичног и трагичног остао је веран и Булгаков, а комични елементи се нарочито истичу говором приповедача. Булгаковљев приповедач има двоструку улогу у роману. Он не само што као свезнајући лик наговештава догађаје него је и њихов тумач и оцењивач. Дакле, сасвим у духу фаустовске традиције, започете Марлоом и настављене Берлиозом, приповедач преузима и током целог романа, од почетка до краја, игра улогу сличну улози драмског хора.

Хорови играју значајну улогу и у опери *Фауст* (премијера 1859) познатог француског композитора Чарлса Гуноа, (Charles Gounod 1818 – 1893). Гуноова опера такође је заснована на Гетеовом делу, а познато је да је Булгаков волео ту оперу.

У почетку је приповедач мање истакнут, али *касније*, да искористимо реч који сам приповедач употребљава („в последстви“), постаје, чак у сфери смрти, свеприсутан лик. Његов се говор у појединим ситуацијама може најбоље да опише термином Бориса Ејхенбаума – сказ.

Приповедач некад говори у првом лицу множине, тврдећи, на пример, да нешто не зна тачно: „Е па, да ли је припадала ил није - тачно не знамо. По сећању чини се чак ... (исто : 84).

А, неколико пасуса касније, сада у трећем лицу, када о себи говори као о аутору, изјављује: „Зато и нема ничег чудног бар у оваквом разговору који је аутор ових крајње истинитих редова једном чуо ...“ (исто : 86).

Или у том истом 5. поглављу подсмешљиво напомиње: „Сваком посетиоцу – осим ако, наравно, није био крајње тупоглав ...“ (исто : 85).

Или готово клоновским, или бар комичним тоном коментарише чувену кујну у књижевном клубу „Грибоједов“:

„Ех-а-ха ... Да. беше му, беше ...! Још памте Московљани, староседеоци, чувенога 'Грибоједова'. Шта је кувани смуђ по наруџбини! Ситно је то, драги Амброзије ... Сећате ли се тога, Амброзије? Ма, шта има и да се пита! Видим вам по уснама да се сећате!... Али, доста је, одлутао си мало, читаоче! За мнош! ...“ (исто : 87).

Приповедач чак и полемисе са медијским описима главног демонског лика:

„Касније, када је, отворено говорећи, било већ доцкан, разне установе доставиле су своје извештаје са описом тога човека. Упоредивање тих извештаја мора свакако да нас запањи. ... Мора се признати да ниједан од тих извештаја не вреди ништа. Пре свега ...“ (исто : 36).

Али као што у порнографској књижевности, према запажању Набокова, љубавне сцене, или тачније сексуалне сцене морају да се развијају узлазном линијом, „с новим варијацијама, новим комбинацијама, новим половима, и уз стални пораст броја учесника“ да, би крај морао да буде „развратнији од првих поглавља“ (Набоков 2013: 351-352), тако и у Булгаковљевом роману улога приповедача у улози сличној античком и елизабетанском драмском хору постаје све уочљивија и важнија. На самом почетку другог дела романа, у поглављу „Маргарита“, он се опет непосредно обраћа читаоцу у вези са једном од две главне теме романа:

„За мнош, читаоче! Ко ти је рекао да на свету нема

праве, верне, вечне љубави! Нека лажову буде одрезан његов погани језик! За мноме, мој читаоче, и само за мноме, и ја ћу ти показати такву љубав!“ (Булгаков 2014: 263).

Приповедач сматра да ће читаоцу добро доћи улога оваквог искусног водича јер у *Мајсјору* и *Марјарији* постоје, за сада условно речено, две врсте еротизма, од којих он спомиње једну, ону оличену у вечној љубави. Друга врста еротизма, тачније речено сексуалности, блиска је оној из порнографске књижевности, дакле, по Набоковљевим речима, „развратној“. И у вези с таквом врстом сексуалности добро је поново сетити се текста „О књизи чији је наслов *Лолита*“, који је Набоков написао убрзо после првог париског издања романа крајем 1955. године. Набоков подсећа „да у античкој Европи, све до пред крај осамнаестог века (очигледни примери потичу из Француске), отворени разврат није био неспојив с блесковима комедије или здраве сатире, па чак ни са жаром даровитог, раскалашно расположеног песника“ (Набоков 2013: 351-352). Исто то важи и за порнографску сексуалност у Булгаковљевом роману, спојену управо с елементима комедије, сатире, а уз то и пародије такве књижевности.

Друга и четврта сижејна линија у *Мајсјору* и *Марјарији*, од поменутих четири, имају еротички карактер и сврставају роман у жанр еротичке књижевности. Постоје и сви разлози да се роман сврста и у жанр фантастичне књижевности, као и у жанр сатиричке књижевности. Подсетићу да се у роману, и то ђавољим устима, спомињу, поред *Ревизора*, *Мртвих душа*, *Евјенија Оњегина*, Достојевског и *Дон Кихот* и *Фауст*, (Булгаков 2014: 410). Булгаковљев роман је и роман „пете димензије“.

Термин еротички књижевни жанр има више дефиниција, а најшира је у већ цитираној књизи: Michael Perkins, *Secret record. Modern Erotic Literature..* Она гласи:

„Еротичка литература је било која имагинативна литература углавном о сексуалности”. У својој студији ову дефиницију користим унеколико измењену: с присутним елементима сексуалности.

При томе уопште немам у виду порнографију која је ван оквира књижевности и уметности уопште. Могу, поред многих других, и то изванредних теоретичара еротологије, да опет наведем Набоковљев поменути текст у којем он тврди да у порнографским романима „стил, структура, призори, никада не смеју читаоцу да скрећу пажњу с његове млаке пожуде“ и да такав „роман мора да се састоји од смењивања еротских сцена“ (Набоков 2013: 351).

У Булгаковљевом роману сексуалне сцене нису никада саме себи циљ него су у функцији дочаравања демонске равни романа (или линије). Требало би, дакле, разликовати сексуалност и еротизам. Овај други термин не изражава само сексуалну жељу за спајањем с особом другог пола него и шири спектар емотивног и духовног живота, као што је осећање љубави, којој понекад и не тежи сексуални однос.

Те разлике између сексуалног и еротског јасно су видљиве у две сижејне линије романа, другој и четвртој, чак и када оне почну да се укрштају и све више поистовећују.

Демонска линија везана је за фаустовску књижевну традицију, а донекле и за књижевност израженије и отвореније сексуалности, али у пародијској функцији. Претеча ове друге је, када је реч о модерној књижевности, Маркиз де Сад, а у времену Булгаковљевог стваралаштва један од најпознатијих представника је Жорж Батај с романом *Прича о оку*. (1927). И руска еротичка књижевност има дугу и вредну традицију, којој припадају и Булгаковљеви савременици обериути, Веденски у драми (*Јелка код Иванових, Кујријанов и Најаша*), а у поезији Хармс с појединим песмама у стиху.

У Булгаковљевом роману нема, међутим, ни једне скаредне речи, као ни у *Лолији*, нити описа сексуалног чина. Постоје изазовни описи нагих жена, углавном споредних ликова, као што су вештица Гела и лепотица Наташа. Маргаритина служавка Наташа, следећи газдарицу, такође постаје вештица, мада из сасвим баналних разлога. Већина таквих описа углавном се јавља у оквиру „комичних сцена“:

„Дакле, пошто је оставио економисту на одморишту, бифеџија се довукао до четвртог спрата и позвонио у стан 50.

Отворено му је одмах, али је бифеџија уздрхтао, устукнуо и није ушао из истих стопа. То је било разумљиво. Врата му је отворила девојка на којој није било ничег осим кокетне чипкасте кецељице и беле чипкане капице на глави. Додуше, на ногама је нешто имала - златне ципеле. Девојка је била беспрекорно грађена и као једини фелер на њеној спољашњости могао се сматрати тамноцрвени ожиљак на врату.

- Па шта је, улазите ако сте већ звонили - рекла је девојка простреливши бифеџију разблудним зеленим очима.

Андреј Фокич испустио је само једно ‘ох’, затрептао очима и закорачио у предсобље, скидајући шешир. Управо у тај час у предсобљу је зазвонио телефон. Бесрамна собарица, подигавшу једну ногу на столицу, скинула је слушалицу са ручице и рекла:

- Хало!

Бифеџија није знао куда да гледа ...“ (исто : 247-248).

Читалац, љубитељ порнографије, ма колико изазован био призор наге девојке са подигнутом ногом на столицу, тешко да би пожелео да замисли себе у бифецијином лику, јер хумор не делује као афродизијачко средство нити може да задовољи пожуду због које се углавном чита та врста књига. А о негативном деловању пародије на сексуалне стимулансе да и не говорим.

Још је комичнија сцена са Наташом која потпуно нага, са разбарушеном косом, јаше на дебелом вепру, заправо Маргаритином суседу из њене богаташке виле, кога је Наташа помазала сатанском помадом по ћели па сада он, под голом лепотицом у лету, предњим папцима придржава ташну, а задњим млати кроз ваздух. Гледајући тај призор и Маргарита, летећи такође нага на четки, не може а да се не насмеје грохотом.

„Пацијентима“ порнографске литературе, како их назива Набоков, не би се допала ова сексуална сцена јер би и у њој, бар неки од њих, препознали не само пародију фантастичне књижевности одређене врсте него и њихове омиљене лектире.

Четврта сижејна линија, коју после тумачења еротолошких термина можемо да зовемо и еротичком, везана је за ону љубавну страст која своје првобитно, и готово асексуално исходиште има, према Дени де Ружмону (*Љубав и Зајад*, 1939, друго редиговано издање 1956; Denis de Rougemont, *L'Amour et l'Occident*) у миту о Тристану и Изолди и витешким романима о њима у 12. веку. Таква љубавна страст јавља се касније код Шекспира (Офелија и Хамлет, Ромео и Јулија), Сервантеса (Дон Кихот према Дулчинеји), а неке врхунце достиже у модерно време код Толстоја (Ана Карењина и Вронски), Метерлинка (Принзивал и Мона Вана) Оскара Вајлда (осећања Сиријца стражара према Саломи). У свом најчистијем виду та љубавна страст жуди не толико за сједињењем заљубљених

у сексуалном чину колико у смрти. У суштини је таква љубав и Мајстора и Маргарите.

Мајстор чим први пут угледа Маргариту, тек у другој половини првог дела романа зна да је ту жену волео целог живота. Није, наравно, случајно да је поглавље „Појава јунака“ баш 13. по реду. О свом првом сусрету с Маргаритом Мајстор приповеда песнику Ивану Николајевичу Бездомном, оном комичном лику с првих страница романа, једне ноћи у психијатријској болници, у коју су обојица стигли након разних чудноватих догађаја. Необичне догодовштине су код песника Бездомног везане за сатанску страну приче.

Узрок Мајсторове наводне душевне болести је совјетски књижевни живот. Мајстор је већ свој роман приводио крају, и смислио је већ да га заврши реченицом – „пети прокуратор Јудеје, коњаник Понтије Пилат“, када је у медијима почела хајка на његово недовршено и необјављено дело. Разлог - зато што је издавачима понудио део романа. Због разорне совјетске идеолошке критике рукопис је завршио у пећи, а очајан аутор у лудници.

Рукопис, ипак, на чудесан начин касније спашава ђаво Воланд, јер, како он готово узгред каже, „рукописи не горе“ (Булгаков 2014: 339). Ово је постала једна од најчувенијих реченица романа без обзира што су је изговорила ђавоља уста.

У трећој, јеванђеоској сижејној линији, читаоцу су понуђени одломци тог Мајсторовог „васкрслог“ романа. Као и, пре тога, Воландова прича, у облику сведочанства о суђењу Христу.

А шта рећи за Булгаковљеву одлуку да и свој роман, као приповедачеву повест, такође заврши истом оном реченицом о петом прокуратору Јудеје? Та реченица се јавља и на крају последњег поглавља „Опроштај и вечно бора-виште“ и понавља се и као завршна реченица „Епилога“. Оставићу одговор на то питање за неку другу прилику.

Тек, чудесно откриће узајамне љубави приликом првог сусрета и после само неколико измењених речи, Мајстор описује као истинску епифанију:

„Она ме је погледала зачуђено, а ја сам одједном, и потпуно неочекивано, схватио да сам целог живота волео управо ту жену. Каква је то прича, а? Ви ћете, наравно рећи да сам луд?

... Љубав је искочила пред нас као што из земље изникне убица у сокаку, и погодила обоје одједном.

Тако погађа муња, тако пробада кама.

Она је, уосталом, касније тврдила да то није тачно, да смо једно другог волели одавно-одавно, док се још нисмо ни познавали, док се још нисмо били срели ...“ (исто : 177-178).

Маргарита ће, после сусрета с Мајстором, када схвати шта је истинска љубав за којом је чезнула, коју зову и божанском, оставити свог доброг мужа. Касније ће, да би спасла Мајстора, одлучити да тело и душу прода ђаволу и постане вештица, макар привремено, како се, вероватно, прво надала. Мотивима прељубе и бекства од мужа роман се такође сврстава у жанр еротичке књижевности.

У Булгаковљевом роману Маргарита је сличнија Гетеовом Фаусту, а и активнијем митском Тристану него пасивнијој митској Изолди. А Мајстор је, напротив, према улози и карактеру ближи Гетеовој Маргарити.

Мајсторово спаљивање романа може да се упореди са Маргаритиним убиством њеног и Фаустовог детета у Гетеовом делу. Маргарита према Мајсторовом роману има осећање као према свом детету и жели да га спасе по сваку цену

Ни љубав Мајстора и Маргарите нема наглашени сексуални карактер, него еротски. Сав директни чулни

додир између Тристана и Изолде своди се на онај чувени пољубац у чело. И на оне пољупце када Изолда, пре него што и сама умре, љуби мртваг Тристана. И Маргарита, у роману често нага, не само када лети него и као краљица сатанског бала, воли да љуби у чело. Последњи Маргаритин пољубац у чело је упућен Ивану, Иванушки, у психијатријској болници, већ после њене физичке смрти и пре одласка с Мајстором у вечно боравиште. Мајстора је Маргарита, ипак, љубила не само у чело.

И љубав Мајстора и Маргарите свој врхунац достиже у смрти. Поглавља које претходе смрти јунака ("Одлучена је судбина Мајстора и Маргарите"), њиховој земаљској смрти („Време је, време“) и боравку у другом свету („Опроштај и вечно боравиште“), спадају у најсложенија поглавља романа.

Судбина Мајстора и Маргарите одлучује се у поглављу у којем се чудесно укрштају демонска и јеванђеоска сижејна линија романа, а на посредан начин је присутна и еротичка, јер је о љубавном пару реч.

После доласка у Москву сатане Воланда с пратњом, на почетку романа, у совјетску престоницу, три поглавља пре „Епилога“, стиже и апостол Леви Матеј као Христов изасланик. Од нечисте силе која вечито стреми злу сада се с небеског трона тражи, па чак у једном тренутку и апостоловим молећивим тоном, да учини добро спасавањем душа Мајстора и Маргарите. Воланд је због својих разлога удовољио захтевима Маргарите да из болнице спасе Мајстора а сада би требало да се финале и ове фаустовске приче заврши готово у стилу Гетеовог дела.

Ипак, не сасвим. Маргарита није убица као њена имењакиња, али није ни покајница због тога што је своју честиту људску природу заменила сатанском природом вештице. Она до самог краја свог земаљског живота ужива у својој новој природи, оличеној поред осталог и у наготи. Она преображај у смрти и повратак својој

првој природи заслужује због неизмењене љубави према Мајстору, а и да би остала поред њега у вечном боравишту.

Мајстор није мењао своју природу. Својом вером у Христа, исказаном у роману, који је Учитель прочитао, заслужио је да се ученик Леви Матеј у Москви код самог ђавола заложи за његову судбину. Али он неће нити може због своје вештице да заврши у светлости него заједно са њом у љубави и миру. Уз помоћ нечисте силе ипак се не стиже у светлост.

Напоменуо сам сложеност поглавља у којима се описује смрт. Смрт се, када је реч о Мајстору и Маргарити, описује на различите начине у две сижејне линије.

У демонској сижејној линији они обоје умиру у Мајсторовом сутеренском стану, отровани Воландовим старинским и чаробним вином, наточеним у чаше Азазеловом сатанском руком.

У друштвеној сижејној линији они истовремено умиру, али одвојени једно од другог. Мајстор умире у психијатријској болници, у соби бр. 118, а Маргарита у својој вили, док очекује повратак свог мужа, зовући чак у помоћ лепотицу Наташу. Само Азазело донекле укршта обе линије као егзекутор, очигледан у Маргаретином, мање очигледан у Мајсторовом случају. Затим демонска, фантастична линија, поништава те догађаје у друштвеној, реалистичкој линији, преузимајући тела мртвих и васкрсавајући их у арбатском сутерену. Пре тога су поклоњене хаљине током сеансе црне магије у позоришту „Варијете“ нестајале у стварности, остављајући жене на московским улицама наге, само у гаћицама. Сада су хаљине и одећа остали а нестала тела. Маргаритино и Мајсторово тело ишчезла су из стварности а обрела у вечном боравишту, које подсећа на простор пете, дакле демонске димензије.

Али вечно боравиште не припада само демонској линији. И сатане губе свој ранији комично/кошмарни

изглед пре него што напусте ту сферу смрти. И Маргарита се у смрти ослобађа своје друге, вештичје природе и враћа оној првобитној, доброј.

Еротичка сижејна линија у последњем поглављу преображава до тада демонску линију у љубавну и уздиже се у зенит љубави, у врхунац оне бесмртне љубави која се остварује након телесне смрти заљубљених.

У завршници романа вечно боравиште постаје еротски простор у којем Мајстор и Маргарита свијају своје љубавно гнездо, а и писац Мајстор креће ка својој новој улози, изгледа сличној Фаустовој, до сусрета са Мефистофелом.

Последње поглавље пре „Епилога“, посвећено том вечном боравишту, почиње, наравно, приповедачевим речима о Мајстору и свима које је заморио живот на земљи:

„Богови, богови моји ... Ово зна уморни. И он без сажаљења напушта магле земаљске, њене мочваре и реке. Он се лакога срца предаје у руке смрти, знајући да ће га само она успокојити“ (Булгаков 2014:438).

При крају поглавља Мајстор слуша Маргаритине речи којима описује њихов вечни дом, где ће га посећивати сви они које он воли. Говори му и о сну који ће га окрепити и који ће му уместо узнемирења даровати мудрост. „Твој сан ћу чувати ја“ (исто: 443). Њене речи Мајстору жуборе као поток.

Приповедач ће се, као што се бар то могло да предвиди у овом роману, јавити и на крају поглавља, али не речима комедијанта, што и не доликује еротичкој сижејној линији у њеној димензији вечне љубави. Читалац сазнаје да је неко „отпуштао на слободу мајстора, као што је и он сам управо отпустио јунака кога је саздао, суровог петог прокуратора Јудеје, коњаника Понтија Пилата“. Тај син краља звездознанца такође је „добрио опроштај у ноћи на недељу“ (исто: 444), у ноћи васкрсења.

У „Епилогу“ приповедач је опет грађанин Москве и из те перспективе совјетског друштва покушава да протума-чи своју причу, мада се она тим погледом не може и неће да заврши.

„Да, прошло је неколико година и препокривени су догађаји истинито описани у овој књизи, и угасли су у сећању. Али не код свих, не код свих“ (исто : 453).

Један од оних код којих нису угасла сећања је Иван Николајевич, на почетку приче атеиста и неуспели песник Бездомни, а сада научник и сарадник Института за историју и филозофију, професор И.Н. Понирјов. Он се једном годишње враћа у онај исти хронотоп, обасјан месечином, светлошћу пуног месеца како га је последњи пут у животу видео Берлиоз: како се „распада на парчиће“ (исто : 453). После таквих ноћи Ивана Николајевича муче страшни снови. Приповедач га посматра изнутра. Његов најновији сан је преплављен ужасима као када се лечио у болници. Сада жена бди крај њега и смирује га убодом игле. Лек делује и Иван Николајевич почиње да сања срећан сан. Посећује га поново ноћни гост из болесничке собе број 118, који себе назива мајстором, овога пута у пратњи прелепе жене. Лепотица га љуби у чело. И каже му да ће и код њега све да буде „како треба“. Гошћа онда са својим сапутником одлеће према месецу.

А Ивана Николајевича неће до следећег мајског празновања пуног месеца да узнемирава нико, ни на јави ни у сну, чак ни лик, који се после сусрета с Мајстором у болници уселио био и у његов живот: сурови пети прокуратор Јудеје, коњаник Понтије Пилат.

XVIII ЕРОТИКА И РОМАН (Нин)

Роман *Делта Венере* (Delta of Venus, 1977) Анаис Нин, који би се према класификацији Мајка Перкинса, могао назвати, за разлику од филозофско-нападне *Приче о оку* Жоржа Батаја, еротичком прозом заводљивог типа, настајао је под чудним околностима 1941, а објављен је после више од три деценије.

У Њујорку почетком четрдесетих, као и у Паризу тридесетих година, велику улогу у њеном животу играо је пријатељ, а раније и љубавник Хенри Милер. Анаис, Хенри и њихово друштво кубурили су с парама после повратка из Париза 1939, па је Милер био принуђен да пролећа 1940. прихвати понуду да за једног непознатог љубитеља еротике, а преко посредника, „за сто долара месечно пише еротичке приче“ (Нин 1989 : VII).

Временом су, највише због Милеровог одсуствовања, на тај посао прионули Анаис и писци из тог њујоршког круга - Џорџ Баркер, Роберт Данкан, Карис Кросби, Вирџинија Адмирал. Можда не у тој мери за друге, али за Анаис био је проблем што је наручилац поставио строги захтев :

„Изооставите поезију и описе осим секса. Усредсредите се на секс“. И тај се захтев понављао : „мање поезије ...будите специфични“. (исто : IX).

Нин није, ипак, прекинула да пише, мада јој је послодавац плаћао само долар по написаној страни, не само

због недостатка новца у џепу него и зато што је тада први пут осетила каква се ту Пандорина кутија пред њом отварала:

„Осећала сам да Пандорина кутија садржи мистерије женске сензуалности, толико различите од мушке и за коју је мушки језик неадекватан. Језик секса требало је тек открити. Језик чула тек је требало истражити. Д.Х. Лоренс је почео да инстинктима даје језик, покушао је то избегавајући клинички, научни језик, који хвата само телесна чула“ (исто : XI).

Ауторка је децембра 1941. упутила писмо послодавцу, које је навела у предговору, а које и данас може да се чита и као један од манифеста еротичке књижевности, поготово оне писане женском руком:

„Секс губи сву своју моћ и магију када постане експлицитан, механичан, претеран, када постане механичка опсесија. Постаје досадан. Научили сте нас више од свих које познајем како је погрешно не помешати га с осећањима, глађу, жељом, појудом, хиром, прохтевима, личним везама, дубљим везама које му мењају боју, укусом, ритмовима, напрегнутостима.

Не знате шта губите својим микроскопским испитивањем сексуалне активности и искључивањем аспеката који су гориво које га распаљује. Интелектуално, имагинативно, романтично, емотивно. То је оно што сексу даје изненађујућу текстуру, његова танана обраћања, његове афродизијачке елементе. Сужавате свој свет осећајности. Гасите га, изглађујете, сушите му крв.

Када бисте неговали свој сексуални живот са свим узбуђењима и авантурама које љубав убризгава у сензуалност, биле бисте најпотентнији мушкарац на свету. Интелектуално, имагинативно, романтично,

но, емотивно. То је оно што сексу даје изненађујућу текстуру, његова танана преобраћања, његове афро-дизијачке елементе. Сужавате свој свет осећајности. Гасите га, изглађујете, сушите му крв у кревету. Секс мора да се измеша са сузама, смехом, речима, обећањима, сценама, љубомором, завишћу, свим начинима страха, страним путовањима, новим лицима, романима, причама, сновима, фантазијама, игром, опијумом, вином ...“ (исто : XIV).

Предговор је завршила тврђењем - да секс није никада одвајала од осећања, од љубави за целог човека. Тако је Анаис Нин желела да пише своје еротичке приче, како је и писала своје дневнике, као што се види читајући их у њиховим нескраћеним верзијама, објављеним тек после њене смрти и смрти њеног првог мужа.

Роман, међутим, састављен од петнаест прича, морала је ипак да пише под притиском клијента који је тражио да се отклони поезија.

Пре тога је осећала и да се се њен стил формирао под утицајем књига које су писали мушкарци и да је зато тако дуго било потиснуто њено женско биће. Дуго је времена зато и ову еротичку прозу држала необјављену. А када је после много година поново почела да је чита - препознала је ипак свој глас.

Писала је Анаис Нин следеће редове септембра 1976, неколико месеци пре своје смрти, у јануару 1977. године:

„На много места интуитивно сам користила женски језик, посматрала сексуално искуство са женског гледишта. Коначно сам одлучила да објавим ову еротику јер показује прве напоре жене у свету којим су владали мушкарци” (исто: XV).

Какав утисак оставља *Делија Венера* више од четири деценије касније?

Не може ова „еротика“ да се упореди, ипак, с њеним дневницима у смислу откривања женског погледа на еротизам у најширем значењу.

Али као једна од првих дама надахнутих слободом прве сексуалне револуције после Првог светског рата, написала је *Делџу Венере* коју је Хенри Милер описао као: „песничку и порнографску, чулну и осећајну, бестидну лепу књигу“. https://en.wikipedia.org/wiki/Ana%27s_Nin.

Књига је та необична пре свега у жанровском погледу – роман је састављен од прича које повезује једино иста еротска тема. Мада ни језик секса није исти у свим њеним поглављима/целинама, ову књигу јединственом чине још и два маркера: стил и кршење табуа. Нин је у предговору и сама истакла сродност свог стила с француском еротичком књижевношћу, с елеганцијом, финоћом. Њен стил је, и када описује „преступне“ сцене, увек отмен, углађен, не-наметљив.

У само једној причи, или у првом поглављу романа, „Мађарски авантуриста“, описане су сексуалне активности под најстрожом врстом забране. Тај авантуриста, звани Барон, води секс са малолетним девојчицама, и то са две кћери, близнакиње, а покушава и да се иживљава и с пенисом малолетног сина.

И бразилска играчица, изузетне лепоте и изазовне сексуалности, Баронова будућа супруга и мајка његове две девојчице, у време док јој се он још удвара, не одустаје од обичаја да у паузи између два наступа на сцени обилази позоришне ложе, само за мушкарце, и да угледне посетиоце задовољава оралним сексом.

У роману је то, ипак, опис сличан опису тананих, увежбаних покрета играчице на позоришној сцени, без скаредних речи, осим једне латинске из анатомског речника:

„Еластичност њених руку; ритмичка разноврсност: промена од захвата руком целог пениса до најтана-

нијег додира његовог врха, од чврстог стезања свих делова до лаког поигравања с косом око њега - све то од стране једне изузетно лепе и чулне жене док је пажња публике била усмерена на сцену. Гледање пениса како улази у њена предивна уста и између блиставих зуба, док су јој груди подрхтавале, пружало је мушкарцима уживање за које су плаћали великодушно“ (исто : 3).

Зато би Перкинс овај тип еротизма назвао вероватно заводљивим, упркос одлучном прекорачењу дозвољених граница.

Ево како ненападно изгледа чак и опис грубог инцеста:

„Држећи их очински, њихове главе на својим грудима, заштитнички их милујући, пустио их је да заспе, са обе његове стране. Њихова млада тела, са малим дојкама, једва обликованим, толико су га узбудила да није могао да заспи. Мазио је једну, а затим и другу, мачкастим покретима да их не узнемири, али убрзо жеља му је постала тако снажна да је једну пробудио и силом легао преко ње. Ни друга се није извукла. Оне су се опирале и плакале мало али су толико тога виделе док су живеле са својом мајком да се нису побуниле“ (исто : 7).

Анаис Нин ни Барона није описала као монструма него као мушкарца:

„запањујуће лепоте, несумњивог шарма, моћне привлачности школованог глумца, културе, знања многих језика, аристократских манира. Поред свега тога био је геније за интриге, да избегне тешкоће, да се лако креће из једне државе у другу“ (исто : 1).

Две стране исте личности, једна готово величанственог изгледа, нарочито за жене, друга срамно кри-

минална, нарочито у односу према женама. Обе стране виђене женским погледом. Наравно модерне жене која је превазишла оне некада типичне женске повишене реакције врштањем, гнушањем, плачем. Поглед миран, незамућен сузама, али и без наговештаја самилости и опроштаја.

Анаис Нин била је потребна само по једна реченица да обавести читаоца да је Барона, додуше после негодовања, напустила прво супруга, а затим, после све већег револта, ћерка и син.

За еротичку прозу важан је ритам који се постиже сменом кратких и дужих реченица. За емотивно стање је потребна сложена, дуга реченица, за чињенично стање проста, кратка:

„Једне ноћи када је оставио саме своје кћери, лутао је станом, још увек плен своје жудње, еротских дрхтавица и фантазија. Изморио је своје кћери. Оне су заспале. А сада га је поново мучила његова жудња“ (исто : 8).

Такав распоред реченица, дугих на почетку и на крају, а кратких у средини, Асја Петрова је назвала наруквицом (Петрова: <http://magazines.russ.ru/inostran/2012/7/p38.html>).

XIX ЕРОТИКА И РОМАН (Реаж)

Роман Полине Реаж (Pauline Réage), *Историја О* или *Прича о О* (Histoire d'O, 1954, на енглеском *Story of O.*) је, према већ помињаној Перкинсовој класификацији, еротичко дело нападног типа, али без филозофске ауре Батајеве прозе.

Ни такву ауру Батај није сматрао довољно заштитничком да би своје најчувеније дело *Причу о оку* објавио под својим именом. Настављач еротичке традиције Маркиза де Сада у француској књижевности, као и Батај, ни позната новинарка и преводилац с енглеског језика, позната и као Доминик Ори, није се усудила, све до неколико година пред смрт, да скине са свога лица маску псеудонима Полина Реаж. Прави узрок је вероватно био страх да не упропасти до тада стечени углед свог имена, а не зато што се можда плашила да не би била у стању да издржи терет евентуалне славе.

Историја и њене *Историје О* почела је парадигматично за књижевна дела таквог еротичког типа. Париски Галимар није желео да ризикује свој статус великог издавача и одбио је понуђени рукопис. Не мање парадигматичан је и наставак каријере романа – следеће године био је удостојен књижевном наградом, да би затим уследила тужба због порнографије, али суђење се завршило ослобађајућом пресудом, мада уз захтев да се не објављују његова нова издања. Захтев судије није,

ипак, био испоштован и роман је преведен на многе језике и екранизивали су га познати режисери еротичких филмова. И ја сам роман крајем деведесетих година прочитао у Америци на руском језику.

Амбиција списатељице, међутим, наводно није била већа него да блиском пријатељу и свом уреднику, поштоваоцу Маркиза де Сада, докаже да и жене могу да пишу еротичка дела која се не обазире на табуе него преко црвених граница задиру у забрањене зоне алтернативне сексуалности.

Простор у који је Реаж зашла својом књигом био је прво, колико ми је познато бар из енциклопедија, откриван стручним књигама из области фетишизма и сексологије, да би затим стекао и своју познату абревијатуру – BDSM (Bondage, Discipline, Sadism, Masochism), на српском ВДСМ – везаност, дисциплина, садизам, мазохизам. Помиње се још једна абревијатура, која се с овом доводи у везу, рекао бих у смислу извесне легитимизације претходне – SSC (*safe, sane, consensual*), или БРД — безбедно, разумно, добровољно.

За простор замка Руаси, у париском предграђу, описаном као жариште садомазохизма у роману Реаж, мада и за нека друга места, налик по намени на знаменити будоар Маркиза де Сада, битна је прва абревијатура, а до некле и друга, могућно без слова Р (разумно).

Основна теза романа је и да ропство може до доноси срећу, данас наравно у емотивном смислу или – еротском.

Како некадашњим робовласничким друштвеним односом, према неким тврђењима и неким историјским примерима, нису били задовољни само привилеговани на друштвеном врху, власници робова, него у појединим околностима и они на дну, људи у власништву других, тако у новим временима и садисти, у роману сексуални власници, могу да усреће своје сексуалне робове, односно девојку О, претварајући је у мазохисту.

Роман, читан у складу са закључцима модерне сексологије о садизму и мазохизму, није толико роман о доминантним и потчињеним ликовима, још мање о силеџијама и силованима, него покушај књижевног проницања у психологију девојке којој мазохизам задовољава потребу не само за сексом него и жељу за љубављу.

Прича о О је прича како једну девојку, запослену као модни фотограф, а и отворену за секс без ограничења, љубав на почетку романа према неком младићу, садисти Ренеу (потоњем и мазохисти), доводи до тога да, преко низа сексуалних односа са мушким и женским садистима, у које се заљубљује, или којима добровољно допушта све врсте сексуалног иживљавања над њеним телом, у појединачном или у масовном сексу, постане на крају романа, бар гледано са стране, ствар, предмет, лутка. Али девојка О, у ланцима и телесно унакажена, замаскирана чак и у сову, не доживљава себе као пуњену птицу.

Пре него што са власницима њене душе и тела стигне на последњу оргију, девојка О, да би испунила њихову жељу да буде потпуно гола, чак и без косе, одлази у салон лепоте. Девојку, која је требало да јој ишчупа и све длачице, слепљене воском и на стидном месту, потресену више свежим ранама од бичевања него гвожђем и жигом на телу, морала је О узалудно да смирује, убеђујући је да је савршено срећна и задовољна својом судбином. Авај! После тих речи, сажалење на лицу девојке сменио је ужас.

Не мање је карактеристичан и опис последње сцене у роману када се О са својим пратиоцима и Наталијом, сестром њене некадашње љубавнице Жаклин, сада садистичком власницом поменутог Ренеа, појављује у башти, гола и вођена на ланцу, где се на вечери са свећама и под месечином, уз музику са грамофона, окупило друштво деколтираних жена и мушкараца у белим прслуцима. Када су видели О, обасјану месечином, мушкарци су се

дигли са столица, парови који су већ плесали зауставили су се, а слуга крај грамофона је скинуо плочу. Зачула су се питања – Ко је она? - Откуда? - Чија је то жена? - Она припада свакоме ко је пожели, одговорио је њен главни власник, звани Командор. Затим су јој многи прилазили, разгледали је, интересовали се да виде како јој је ланац закачен за тело, додиривали је, не обраћајући јој се ни једном речју, као да је била модел на изложби, а и личила је на камену или воштану лутку, или на неко биће долетело из другог света, па се нису ни сетили да са њом могу да говоре људским језиком. Или се нису усудили? Тек су пред зору двојица њених власника пробудили Наталију, заспалу крај њених ногу, и натерали је да положи О на један од столова. Скинули су јој са лица маску и ланац, и имали је на ред. А када су је кроз неколико дана вратили у замак Руаси, она је била искрено срећна што се нашла међу његовим зидовима.

Браћа се, дакле, додајем, после ове непотпуне и приближне интерпретације завршног дела романа у руском преводу, у онај исти замак – главни простор обострано задовољавајућег садистичко-мазохистичког секса.

Асја Петрова је, у одломку докторске дисертације „Француски еротички роман. Неке особености жанра“ (часопис *Иностранная литература* 2012/7), у *Историји* О, коју је назвала „порнографским романом“, учила и анализирала неке синтаксичке особености еротичког жанра које нису карактеристичне за, на пример, Батајев језички поступак.

Једна од тих особености је смена простих и сложених реченица, а њихова дужина или краткоћа у роману има диференцијално значење. Она већ помињана особеност еротичке књижевности да се жељи даје предност у односу на њено задовољење има и свој синтаксички израз:

„Припрема љубавног чина описује се споро и у појединостима. Сам чин кратко, једним потезом. При томе је еротика знатно видљивија у дугој реченици, док се чин још није догодио, када је мисао тек у развијању, тек наговештај“ (Петрова : <http://magazines.russ.ru/inostran/2012/7/p38.html>).

Граматициким средствима представља се и оргазам (усклицима, тачкицама, деловима речи и реченица), као и дугим монолозима - мастурбација:

„Дуга, замршена, пузајућа фраза игра улогу бича, а кратка, сува, тренутна, улогу прута. Тиме нису изазване асоцијације само на прут и бич. Имајући у виду цео избор наглашених изопачености, којима је испуњен текст Реаж, не може да се игнорише ни *моћив њражњења*, ма како то смешно звучало. ... Исто тако, као и у ауторовом говору, подела на дугачке/кратке реченице приметна је и у говору ликова. Циљ таквих конструкција је и - да се имитира полни чин и испуњује празнина. Јер ни у еротичком роману, као ни у еротичком филму, не може стално да се догађа сексуални однос“ (исто).

XX ЕРОТИКА И РОМАН (Набоков)

Два су аутора романа *Лолиџа*, спољашњи и унутрашњи, Владимир Набоков и Хамберт Хамберт. Наратор Хамберт је и главни лик романа. Он током два непуне месеца у затвору, очекујући суђење, пише текст као своје замишљено обраћање пороти, чија одлука о тежини кривице, убиство с предумишљајем, може као последицу да има смртну казну.

Роман почиње, међутим, предговором такође романескног лика, професора философије др Џона Реја. Професор је после смрти главног јунака од срчаног удара, неколико дана пре почетка суђења, добио на оцену Хамбертов рукопис од свог пријатеља, браниоца окривљеног. Поступком романа, или приповедне прозе, грађеног или грађене на преузетом, „туђем“ рукопису, *Лолиџа* наставља традицију коју су обележили, поред осталих, *Дон Кихот* Сервантеса (1605-1615), *Рукопис нађен у Сарајоси* (1797-1815) Јана Потоцког, *Рукопис нађен у доци* Е.А. Поа (1833), *Моди Дик* (1951). Х. Мелвила.

За разумевање *Лолиџе* битна су аутопоетичка запажања Владимира Набокова. Она се налазе у два текста који се сада објављују као предговор и поговор роману. „Предговор“ је Набоков приписао Џону Реју као наводном уреднику Хамбертовог рукописа, дакле такође романескном лику. Својеврсни поговор „О књизи чији је наслов *Лолиџа*“ Набоков је написао убрзо после првог париског издања крајем 1956. године.

Џон Реј млађи, др фил. и аутор дела *Имају ли смисла чула*, „у коме су размотрена извесна нездрава стања и настраности“ (исто: 7), пише о разлозима због којих није ублажио ни изоставио „неке сцене“. Уредник те сцене назива „афродизијачким“, сећајући се, не помињући га именованом, суђења Џејмсу Џојсу, 6. децембра 1933. године, када је судија Џон М. Вулси вероватно изненадио „неотесане филистре“ (исто: 8) ослобађајућом пресудом америчком издању *Уликса*. Уредник тврди да би, да је изоставио те сцене како би утешио „парадоксалног чистунца“ (исто: 9), морао сасвим да одустане од објављивања *Лолиџе* „јер су баш те сцене, за које би неко неумесно могао да каже како су чулне саме по себи, најфункционалније у развоју ове трагичне приче, која непоколебљиво тежи ка ништа мање него моралној апотеози“ (исто).

Уредник др Реј полемише и са могућним тврђењем циника који би рекао да тако нешто тврди и комерцијална порнографија, и зато своди Хамбертову исповест на „буру у чаши воде“ (исто). Као прилог оваквом свом ставу др Реј наводи усмено мишљење неког др Бленш Шварцмена да „бар дванаест процената одраслих Американаца истог пола“ сваке године ужива „на овај или онај начин у истом искуству које ’Х.Х.’ описује са толико очајања“ (исто).

Набоков је као писац поговора имао више циљева, од којих су, како их ја сврставам, за овај рад важна четири (изоставићу, на пример, ауторову одбрану од критичких примедби за „антиамериканизам“ његовог романа).

Први је да пружи историју настанка *Лолиџе*, од првих импулса 1939. године. Други је да опише проблеме везане за њено објављивање због кршења друштвених табуа и у вези с њима да објасни разлику између уметничких и порнографских дела. Одбраном од оптужби да је *Лолиџа* порнографска књига настао је и један од оних еротолошких текстова које треба имати у виду приликом

анализа дела еротичког жанра. Трећи - да посредно оце-ни нека позната дела из књижевне традиције и савремене књижевности. И, као четврти, да надахнуто и лирским стилем укаже на њему омиљена места у књизи, која пред-стављају њен „нервни систем“.

У вези с историјом романа Набоков се задржава на рукопису од тридесетак страна, *Чаробњака*, фавуле до-некле сличне у *Лолији*. Средњоевропејац Артур жени у Паризу оболелу Францускињу, мајку безимене нимфице, коју он као удовац настоји да обљуби, а после неуспелих покушаја изврши самоубиство под камионским точковима. Текст је Набоков прочитао неким руским емигрантским писцима, међу њима и М.А. Алданову, али је рукопис уништио после доласка у Америку 1940. године.

Набокова је, и као америчког грађанина и професора руске књижевности на Корнел универзитету, у граду Итака, у држави Њујорк, наставила да опседа та „волшебна“, у одређеном смислу и педофилска тема. Почео је да пише нови роман 1949. године, овог пута на енглеском језику, којим је савршено владао још из детињства, и завршио га је после пола деценије, 1955. године. Заносна дванаестогодишња девојчица и Хамберту је, као и Артуру, разлог за женидбу с њеном мајком. Нимфица Долорес, Лолита, Лола, Ло, после мајчине смрти под точковима кола, удовцу постаје љубавница. Незадовољна, ипак, односом са старијим мушкарцем и статусом бегунаца од закона, Лолита напушта очуха и, после низа авантура, не решивши ни удајом основне животне проблеме, умире на порођају.

У *Лолији* је, за разлику од *Чаробњака*, европски простор замењен америчким. Вероватно најпознатији еротички роман 20. века, с битним ликом нимфете Анабел у првим главама првог дела, није ипак само роман еротичког жанра. Еротски мотиви потиснути су у другом делу романа догађајима по друмовима и мотелима Америке.

Лолиџа је објављена две године пре другог чувеног романа с карактеристичним, од тог времена и жанровским насловом – *На груму* Џека Керуака (1957). *Лолиџа* је и својеврсни трилер, нарочито у епилогу са сценом убиства нимфетиног заводника. Набоков је био свестан да је темом педофилије, поготово о сексуалном односу између очуха и поћерке, прекршио табу о чему није било дозвољено писати ни у демократској Америци и да је могао да буде проглашен за писца порнографског дела и чак кривично гоњен. Помишљао је и да изостави своје име као аутора али је одустао јер је закључио да би „маска“ могла лоше да утиче на истину његовог дела. Слутње су се показале као тачне када су четири америчка издавача одбила да објаве *Лолиџу*. Чак и његов пријатељ, познати амерички критичар Едмунд Вилсон (кога не помиње у поговору) роман није препоручио свом издавачу.

Роман је био објављен у Паризу код за Набокова тада непознатог издавача. Тек је касније сазнао да Олимпија Прес, како напомиње у поговору, издаје дела на енглеском језику која су због неког разлога била забрањена у Енглеској и Америци. Издања Олимпије прес, на основу тужбе из Енглеске, биће касније чак и забрањена, међу њима, мада привремено, и *Лолиџа*, тада већ објављена у Америци.

С обзиром да је *Лолиџа* роман и еротичког жанра, за ова предавања су још важније Набоковљеве напомене о табуу и порнографској књижевности. Поред везе малолетне пасторке са очухом, Набоков истиче још најмање две теме које су тотални табу за издаваче у Америци тог времена: црначко- белачки брак са много деце и унучади и дуговечни живот апсолутног атеисте.

Набоков наглашава у поговору и релативност теме разврата, као што то у роману чини и Хамберт у вези са сексуалним односима у раном животном узрасту:

„Мада је истина да у античкој Европи, све до пред крај осамнаестог века (очигледни примери потичу из Француске), отворени разврат није био неспојив с блесковима комедије или здраве сатире, па чак ни са жаром даровитог, раскалашно расположеног песника, исто је тако истина да у наше време 'порнографија' подразумева медиокритетство, комерцијалност и извесна строга правила радње. Бестидност мора бити спојена са баналношћу, јер било која врста естетског ужитка мора бити у потпуности надомештена обичним сексуалним надражајем, који изискује традиционалну реч за деловање на пацијента. Порнограф мора да се држи старих ригидних правила да би се његов пацијент исто тако поуздано задовољио као, на пример, љубитељи крими-романа – у којима, ако човек не пази, може да се испостави да је прави убица, на гађење истих љубитеља, ауторов уметнички хир (ко би, рецимо, читао крими-роман без иједног дијалога?). Тако се у порнографским романима радња своди на копулацију сижеа. Стил, структура, призори, никада не смеју читаоцу да скрећу пажњу с његове млаке пожуде. Роман мора да се састоји од смењивања еротских сцена, међупасуси морају да буду само мисаони шавови, логични мостови најједноставније конструкције, кратка излагања и објашњења која ће читалац вероватно прескочити, али он мора знати да она постоје, како се не би осетио превареним (начин мишљења који потиче из навикнутости на 'истините' бајке из детињства)“ (исто : 351-352).

Неки поступци у првим главама *Лолије* принудили су прве „читаоце туристе“ да погрешно помисле да је пред њима порнографски роман па су очекивали нарастање еротских сцена, а када је оно изостало престајали су да читају јер је „јадни читалац осетио досаду и ра-

зочарање“. Набокова не занима да ли су они закључили да је дело сувише неприлично, већ да је њихово одбијање било засновано не на обради теме него на самој теми.

Набоков је желео да нагласи да нити чита нити пише дидактичку и моралистичку књижевност. Зато полемише и са ставом романескног уредника Реја да роман *Лолита* има моралну поруку. Такву поруку роман нема јер за њега

„књижевно дело постоји само уколико ми пружа оно што ћу лаконски назвати естетским блаженством, осећајем да си некако, негде, повезан са другим облицима постојања, где је уметност (радозналост, нежност, доброта, занос) норма“ (исто: 353).

За њега, дакле, приповетка и роман постоје само уколико пружају естетску насладу. Под њом он подразумева посебно стање, када се осећа некако, негде и нечим повезан с другим формама постојања, где је уметност (радозналост, нежност, доброта, случајност, усхићење) - норма. Све остало је журналистичко брбљање.

Набоков не цени ни дидактичку ни тзв. 'књижевност идеја' прижељкујући да неко чекићем распали „по Балзаку, Горком, Ману“ (исто). Само веома мрачни читалац проучава белетристичка дела да би се информисао о одређеној држави, друштвеној класи или о личности аутора.

Отуда је Набоковљев четврти циљ био да низ наизглед неважних детаља књиге, као кад Лолита игра тенис или када, као на успореном снимку, прилази Хамбертовим поклонима, или опис појединих споредних ликова, или фотографију на стилизованој мансарди, или звук звона који из једног градића, дубоко у долини, допире до стазе на брду, прикаже као „тајне тачке“ књиге и подсвесне координате њеног нацрта.

После Набоковљевог поговора *Лолити* задржаћу се укратко и на Набоковљевом „Постскриптуму“ за њено

руско издање, који је написао новембра 1965. у Палерму. Поред упоређивања енглеске и руске верзије *Лолиџе*, што би било занимљиво за рад с неким другим предметом проучавања, Набоков у новом аутопоетичком тексту посвећује нарочиту пажњу раној рецепцији свог романа, указујући посебно на значај два критичка текста и одлуку америчког цариника, који је дозволио да наручени примерци романа буду достављени на америчке адресе као дела „легалне литературе“. Одлука царине имала је, сматра Набоков, позитиван, ако не и пресудан легалистички утицај на одлуку издавача (Путнам) да роман објави 1958. у Америци. Похвални текст енглеског писца првога реда Греама Грина (Graham Greene, *The Sunday Times*, London 1955), који је уврстио *Лолиџу* међу три најбоље књиге те године, био је, и према Набоковљевом мишљењу, важан за вредносни статус романа у интелектуалним круговима, док је негативна критика Џона Гордона (John Gordon, *The Sunday Times Express*, London 1955), и романа и Грине оцене с моралистичког становишта, побудила интересовање за роман у ширим читалачким круговима.

У „Постскриптуму“ Набоков проширује листу савремених светских и руских писаца чијим делима пориче уметничку вредност, а у вези с интересовањима читалаца на Западу и, нарочито, у Совјетском Савезу за страна и руска књижевна дела. Набоков Хемингвеја само упоређује, ипак потцењивачки, с америчким писцем Томасом Мајном Ридом (Thomas Mayne Reid, 1818-1883), некада популарним због дела о Америчко-мексичком рату, чији је био учесник, и авантуристичких књига о америчком западу, кога је, према Википедији, и он волео као дечак и касније чак преводио, а Сартра и Фокнера назива ништавним љубимцима западњачке буржоазије и руске емиграције. Не очекујући да ће *Лолиџу* објавити у његовој отаџбини (превео је на руски из библиофилских раз-

лога), Набоков је посредно, игром речима, негативно оцењено и дела руских добитника Нобелове награде, *Тихи Дон* Михаила Шолохова и *Доктор Живаго* Бориса Пастернака.

И овим Набоковљевим поетичким текстом потврђује се правило да тезе романописаца о роману у теоријском смислу нимало не заостају од оних чији су аутори књижевни критичари и теоретичари мада често измичу пажњи. До таквог закључка дошао сам још давно, у време када сам састављао избор написа романописаца о роману, *Роман*, објављен 1975. у Нолитовој едицији „Рађање модерне књижевности“. Сабрао сам у тој књизи текстове од Достојевског, Флобера, Толстоја, па преко Жида, Пруста, Мана, Белог, Џојса, Вирџиније Вулф, Замјатина, Д.Х. Лоренса, Пастернака, Булгакова, Црњанског, Андрића, па до, прескачући опет многа имена, Фокнера, Орвела, Бекета, Сартра, Камија, Кортасара, Белуоа, Керуака, Бела, Битора, Солерса. Тек сад видим колико недостају и текстови, рецимо, Маргарит Дирас и Владимира Набокова, као и, поред осталих, неких аутора управо еротичке књижевности. Зато неке од тих поетичких текстова, мада не само због осећања дуга, наводим у дужим одломцима. А препричавању се још више одупиру многи важни, готово антологијски делови еротичке књижевности, па и њих наводим са задовољством.

Навешћу и другачији Набоковљев одговор моралистичким критичарима, садржан у песми без наслова, писан у Сан Рему 1959. године, у прве две, од три, полемичке строфе:

Какое сделал я дурное дело,
и я ли развратитель и злодей,
я, заставляющий мечтать мир целый
о бедной девочке моей?
О, знаю я, меня боятся люди,
и жгут таких, как я, за волшебство,

и, как от яда в полом изумруде,
мрут от искусства моего.

(„Какво сам то лоше учинио дело, / зар мене међ раз-
вратнике и злочинце / зато што у машту нагнах свет
цео / о јадној мојој девојчици? // Знам, људи ме се боје
/ и знам да за вештичлук спаљују такве као ја, / али,
као отров из шупљег смарагда, убија их уметност
моја“ (Превод Вера Хорват, А. Петров 2011: 454).

С великим бројем референци на класична и савремена књижевна дела, па и на један догађај отмице малолетне девојчице, који је имао велики одјек у штампи почетком педесетих година прошлог века, с коришћењем, али и пародијом нових романескних техника (пародија Џојсовог унутрашњег монолога), *Лолиџа* је имала многобројна издања на великом броју језика, постала извор за два филма, за опере, балете, драме и монодраме, о њој је настала доиста огромна литература, с одговорима на готово сва књижевноисторијска и теоријска питања, поред осталог и о њеним интертекстуалним и аутотекстуалним везама, дакле с пишчевим делима и делима других аутора.

Критике, есеји, научне студије, предговори, новински чланци, монографије, на више језика, а у новија времена и дигиталне енциклопедије, понудиће, међутим, нове чињенице чак и у вези с оним о чему је Набоков писао у поменутом поговору *Лолиџи*.

Набоков, непосредно пре несрећног *Чаробњака*, у свом последњем роману на руском језику, *Дар* (1935-37), у трећој глави, у пар пасуса с наглашено јеврејском темом, пише како је његов романескни лик, руски емигрант у „руском Берлину“ Шчогољев, намеравао да напише роман с сличном темом и с истом жудњом према поћерци – чији је сведок био његов пријатељ, додуше у некој бајковитој земљи. У ствари, реч је посредно и о главним ликовима

у роману *Дар*, поћерци тог истог развратног Шчоогољева, Зини, и главном јунаку, писцу, Фјодору, о њиховој истинској љубави и најзад срећном епилогу.

И у роману *Камера Обскура* (1932) присутна је тема страсти средовечног Бруна Кречмара, ожењеног и оца девојчице из деветогодишњег брака, према шеснаестогодишњој девојци Магди Петере из сиромашне породице, којој је секс с њим средство за стицање новца, за авантуре и каријеру. До сусрета с Магдом, склоној везама са старијим од ње мушкарцима, Кречмар је успешан човек и веран супруг, али веза с Магдом, у коју се заљубљује, слеп да сагледа све њене мане и преваре, водиће га пут стварног слепила након аутомобилске несреће и смрти, управо од Магдине руке.

А у роману *Машењка* (1926) Набоков је обрадио тему која није била далека његовом личном емотивном животу, за разлику од педофилије. Реч је о љубави нимфете са својим вршњаком. И Машењка је у романескној садашњости удата са знатно старијег човека, али она је и прва љубав главног јунака Ганина. Дознавши да она ускоро стиже супругу у Берлин (поново „руски Берлин“), Ганин прекида везу са својом тадашњом девојком и сав се предаје сећањима на најсрећнија четири дана свог живота проведена с Машењком. И она је прототип Анабеле, али мање заносна од ње. Као и Хамберт с Анабелом, и Ганин ће чистим случајем бити спречен да оствари обострану жељу. Роман се завршава уочи њиховог поновног сусрета на железничкој станици. Гањин изненада схвата, очекујући Машењкин долазак возом, да прошлост не може да се врати. Он сам возом одлази у другом правцу, свестан да друге Машењке нема нити може да буде.

У литератури се указује и на две туђе „Лолите“, претходнице јунакиње Набоковљевог романа.

Једна је стварна, једанаестогодишња ученица Сели Хорнер, коју је педесетогодишњи аутомеханичар, Френк

Ласал, већ осуђивани педофил, отео 1948. године и дуже је од двадесет месеци бежао с њом од полиције по друмовима Америке. Набоков је знао за тај случај и по мишљењу неких научника (Брајан Бојлд, Александар Долињин, Сара Вајнман, Роберт Роупер) тај му је догађај помогао да реши наставак првог дела романа, када је готово, не налазећи расплет, чак покушао да га уништи. Овај догађај директно спомиње писац рукописа о Лолити, Хамберт Хамберт, али је Набоков негирао утицај отмице девојчице Сели на његов роман. Ни Сара Вајнман, ауторка књиге *Реална Лолитија: киднајовање Сели Хорнер и роман који је скандализовао свет* (2018), није сумњала да би *Лолитија* настала и без Набоковљевог знања о Сели Хорнер.

Знатно већу пажњу привукло је дело Михаела Мара (Michael Maar) *Две Лолитије* (2005, превод с немачког Питера Андерсона). О тој другој, књижевној Лолити Мар је прво писао у немачкој штампи 2004. године, па се у периодици писало о Набоковљевој *Лолити* и као о врсти плагијата. Друга, заправо прва Лолита, јунакиња је приче *Лолитија*, објављене на немачком 1916. године и потпуно заборављене током скоро деведесет година, пре тог доиста великог научног открића. У причи Хајнца фон Лихберга, у првим деценијама 20. века познатог писца и још познатијег новинара, студент се заљубљује у тинејџерку Лолиту, која касније, у млађим годинама, умире као и Набоковљева Лолита. Набоков је живео двадесетих и тридесетих година у Берлину, у истом региону као немачки аутор „Лолите“, знао је немачки језик и читао немачке књиге, па Мар сматра више него вероватним да је Набоков читао дело свог немачког савременика, мада га руски писац никад није поменуо у својим текстовима. За разлику од полемичких написа о бар делимичном плагијату, Мар је је недвосмислено написао да у првобитној „Лолити“ нема ничег од оног чему се свет дивио у Набоковљевом делу истог наслова и о јунакињи истог имена

и сличне судбине (Maar, Michael; Anderson, Perry (2005). *The Two Lolitas*. Verso. ISBN 978-1-84467-038-3; Hansen, Liane (25 April 2004) "Possible Source for Nabokov's 'Lolita'", *Weekend Edition Sunday*).

Битна је, међутим, и од Набокова обелодањена, ин-тертекстуална веза између *Лолитје* и Анабеле из поеме Е.А. Поа „Анабела Ли“ (“Annabel Lee”, 1849). У литератури се проучавала та веза и помињала Набоковљева намера да свој роман назове према стиху, више пута понављаном у Поовој поеми (“In a kingdom by the sea). На првој страници романа и Набоков пише да је пре много година заволео једну девојчицу у некој „кнежевини крај мора (готово као код Поа)“.

Наводим први, заправо један од два права еротска одломка у роману *Лолитја*, из завршетка четврте главе првог дела романа:

„За крај своје ’Анабел’ фазе оставио сам опис нашег првог неуспелог састанка. Једне ноћи успела је да изврда строгом надзору своје породице. ...Видео сам њено лице наспрам неба, необично јасно, као да је зрачило неким слабашним светлом. Њене ноге, њене прелепе ноге, нису биле превише стиснуте и кад је моја рука нашла оно што је тражила, на њеном детињем лицу појавио се неки снен и сабластан израз у коме је било и бола и уживања. Седела је мало изнад мене и кад год би њен усамљени занос навео да ме пољуби, глава би јој се нагнула сањивим, благим, клонулим покретом, који је био готово тужан, док ми је голим коленима хватала и стезала шаку, а онда их поново ширила; њене уздрхтале усне кривиле су се као од горчине неког тајанственог напитка и уз шиштави уздах примицале мом лицу. Покушавала је да ублажи љубавне муке, грубо тарући суве усне о моје; онда би се моја драга одмакла, нервозно забацивши косу

да би се поново тамно приближила, допустивши да се напајам на њеним отвореним устима, а ја сам јој, великодушно спреман да јој дарујем све: своје срце, утробу, дао да у неспретној шаци држи жезло моје страсти“ (исто : 19.20).

У овом дугачком параграфу, из којег цитирам само почетак и другу половину, укупно је осам реченица. Све су оне проширене, дуге, или изразито дугачке, све дуже како се опис ближи крају. Ерозна је такође веома широка. Описује се цео простор у којем се овај љубавни чин догађа, уточиште иза виле, у „честару нервозних мимоза тананог лишћа“, све до „треперавог неба“ које се чинило „исто тако голо као и она испод своје лаке хаљине“ (исто). Великим бројем придева, којима је природа персонализована на еротски начин, као оним „нервозним“ мимозама и „треперавим“ и „голим“ небом, постиже се онај ефекат онеобичавања, којим је науку о књижевности задужио Виктор Шкловски, а који је Михаил Епштејн, следећи Шкловског, сматрао карактеристичним за еротичку књижевност:

„Ево зашто је за Шкловског поступак онеобичавања, својствен уметности уопште, најочигледнији управо у еротској уметности. ... Циљ фигуративности најјасније можемо пратити у еротској уметности. Овде се обично еротски објекат представља као нешто што је први пут угледано’ ... Еротика је, у суштини – уметност алегорије, пренесености: не само као својства говора или слике него и скривања-откривања, одевања-свлачења, отуђивања-присвајања телесног бића“ (Епштејн 2009: 110-111).

Одсуство кратких реченица у одломку Набоковљевог романа као да сведочи о разлогу зашто Хамберт овај изузетно чулни, наглашено хаптични љубавни доживљај деचाка и девојчице оцењује као „неуспели састанак“: „жез-

ло“ дечакове страсти није достигло свој врхунац и Анабел је остала девица.

А тај опис „неуспелог“ љубавног састанка је и најпoетичнији и најеротичнији у целом роману. У енглеском језику овог романа нема ниједне „скаредне“ речи, ни речи „уд“ као код француске списатељице Маргарит Дирас, него уместо ње метафора „жезло“. Нема ни оног за енглеским језиком писану еротичку прозу карактеристичног глагола од четири слова него, ваљда само једног употребљеног, другог глагола, такође од четири слова, много неутралнијег: „mate“. У српском преводу мени тај глагол звучи некако оштрије, „спарити се“, а значи и „венчати се“.

Имао је Хамберт, све у свему, стварно разлога да пред крај свог живота, а приликом описа своје дечачке 'Анабел фазе', напише: „О, Лолита, да си ме *џи* тако волела!“ (исто : 19).

Лолита, ипак, код свог очуха није потпуно избрисала Анабелин лик. Јер Хамберт признаје:

„Убеђен сам, ипак, да је на неки магичан и судбоносан начин Лолита почела са Анабел.

Исто тако знам да је шок због Анабелине смрти учврстио фрустрацију тог кошмарног лета и, током хладних година моје младости, постао непромостива препрека свакој другој љубави. Духовно и телесно тако су се савршено стопили у нама да то мора бити несхватљиво једнообразним мозговима данашњег припростог, сировог младог света“ (Набоков 2013: 18-19).

Постоји још један лик девојчице у Набоковљевом делу, мање помињаном у литератури, а у којем је такође описан однос између неименованог наратора и нимфице. Имам у виду песму „Лилит“, објављену скоро три деценије пре романа (Берлин 1928). Набоков се, ипак, у по-

говору руском издању *Лилији* из 1958. није присетио ни Зине, ни Магде, ни Машењке, па ни Лилит из истоимене песме. А песма се не може заобићи у раду о Набоковљевој еротичи:

Я умер. Яворы и ставни
горячий теребил Эол
вдоль пыльной улицы.
Я шел,
и фавны шли, и в каждом фавне
я мнил, что Пана узнаю:
«Добро, я, кажется, в раю».

От солнца заслонясь, сверкая
подмышкой рыжею, в дверях
вдруг встала девочка нагая
с речною лилией в кудрях,
стройна, как женщина, и нежно
цвели сосцы - и вспомнил я
весну земного бытия,
когда из-за ольхи прибрежной
я близко-близко видеть мог,
как дочка мельника меньшая
шла из воды, вся золотая,
с бородкой мокрой между ног.

И вот теперь, в том самом фраке,
в котором был вчера убит,
с усмешкой хищною гуляки
я подошел к моей Лилит.
Через плечо зеленым глазом
она взглянула - и на мне
одежды вспыхнули и разом
испепелились.
В глубине

был греческий диван мохнатый,
вино на столике, гранаты,
и в вольной росписи стена.
Двумя холодными перстами
по-детски взяв меня за пламя:
«Сюда», - промолвила она.
Без принужденья, без усилья,
лишь с медленностью озорной,
она раздвинула, как крылья,
свои коленки предо мной.
И обольстителен и весел
был запрокинувшийся лик,
и яростным ударом чресел
я в незабытую проник.
Змея в змее, сосуд в сосуде,
к ней пригнанный, я в ней скользил,
уже восторг в растущем зуде
неописуемый сквозил,
как вдруг она легко рванулась,
отпрянула и, ноги сжав,
вуаль какую-то подняв,
в нее по бедра завернулась,
и, полон сил, на полпути
к блаженству, я ни с чем остался
и ринулся и зашатался
от ветра странного. «Впусти», -
я крикнул, с ужасом заметя,
что вновь на улице стою
и мерзко блеющие дети
глядят на булаву мою.
«Впусти», - и козлоногий, рыжий
народ все множился. «Впусти же,
иначе я с ума сойду!»
Молчала дверь. И перед всеми
мучительно я пролил семя

и понял вдруг, что я в аду. (<http://nabokov-lit.ru/nabokov/stihi/218.htm>)

Уместо превода интерпретираћу ову наративну песму, такође у аутотекстуалној вези с романом *Лолиџа* и њеним главним женским ликом.

Лирски субјекат у улози приповедача констатује одмах у првом стиху „ја сам умро“ и описује загробни свет као предео с бићима из грчке и римске митологије (Еол, фауни, Пан), само уз парадоксалан детаљ да он и фауни не шетају, како би се могло очекивати, шумском или планинском стазом него „прашњавом улицом“. Нови становник другог света закључује ипак - „Добро, ваљда сам у рају“...

У складу с градском улицом у другој строфи наратор наилази на зграду у чијим се вратима изненада појављује нага девојчица „с речним љиљаном у коврџама, / витка као жена, нежно / процветалих брадавица“. И као што су га фауни подсећали на Пана, тако га и ова нимфица враћа у „пролећа земаљског живота“ када је на обали, скривен иза јова, сасвим изблиза могао да види „кћер млинара / како излази из воде, сва од злата, / с брадицом мокром између ногу“.

И пре него што се у трећој строфи представи као мушкарац знатно старији од обе девојчице, с обзиром да је и даље „у истоме фраку / у којем сам јуче убијен“, чиме указује и на своју припадност вишој класи од млинареве кћери, мада не и од Лилит, лирски субјекат се без зазора сврстава и у категорију љубитеља нимфица, тачније педофила и воајера. У наставку следи сусрет с „мојом“ Лилит и опис простора, са „грчком крзненом софом, / вином на столу, наром, / нехајно осликаним зидом“. Почетак строфе, међутим, садржи и детаљ којим се Лилит приказује и као биће посебног реда, као надљудско биће. „Преко рамена зеленим оком / она ме погледа и на мени /

плану одећа и претвори се / одједном у пепео“. Поглед је то бића демонских моћи.

Трећа строфа је јединствена међу претходницама роману *Лолитија* по свом експлицитном опису сексуалног чина, искључиво као доживљаја лирског субјекта. Лилит је само - нимфица заводница. „С два хладна прста / детињасто узев ме за пламен: / 'Овамо' - рече. / Непринуђена и опуштена / враголасто и без журбе, / раширила је, као крила, / преда мном колена мала, / и заводљив и весео / повио се уназад њен лик“.

Овим стиховима директно се наговештава четврт века каснији почетак сексуалног односа између Хамберта и Лолите, као и сличност Лилит са Лолитом, уз не мале разлике, у завођењу старијег мушкарца.

Експлицитни опис сексуалног чина одликује наставак те строфе. Ни у опису саблажњавања и навођења на сексуални однос наратор, као ни Хамберт у роману *Лолитија*, не користи уобичајене термине за полне органе, већ прибегава сликовном језику. Име за мушки орган замењује се у песми речима *йламен* и *йшойуз* (*дулава*), док у роману метафором - *жезло*. И полни однос описује се и изванредно пронађеним метафорама. „Жестоким замахом бедара / у незаборављиву продрех. / Змија у змији, суд у суду, / уз њу прибијен, клизих у њој / и већ ме усхит од све јачег трења / неописиво прожимао целог - / кад се она одједном, покретом лаким, / одмаче од мене и, скупивши ноге, / вео подигавши неки, / умота до кукова у њега, / а ја, пун снаге, на пола пута / до блаженства, оставши без ичег, / одскочих, заљуљан од чуднога ветра“. Песма „Лилит“ је у сексуалном, тешко би се могло рећи еротском смислу, најексплицитнији Набоковљев текст посвећен нимфицама.

Лилитин неочекивани прекид сексуалног односа у пуном замаху, на пола пута до нараторовог „блаженства“, сасвим удаљава песму од романа. А нараторов изненадни

повратак на градску улицу, с окупљеним народом, опет у облику фауна, као цео гротескни епизод песме, очигледно у Лилитиној режији, упућује да је она такође митско биће, слично демонској Лилит из митова и легенди многих народа. „Пусти ме унутра’ - / повиках и престрављено спазих / да опет на улици стојим / док блеју одвратно деца, / у мој зурећи топуз. / ’Пусти ме унутра’, а јарећи, рићи / скупљао се народ. / ’Пусти ме унутра / да сасвим не полудим!’ / Ћутала су врата. И пред свима / мучно просух семе, / схвативши одједном да сам у паклу“.

Лилит подсећа својим поступком на прву жену библијског Адама у апокрифним текстовима, која такође прекида везу са супругом. Лилитин прекид с Адамом тумачи се њеном жељом да буде равноправна са супругом, заправо за таквим статусом женског рода у будућности.

А ево и цитата другог битног еротског одломка из *Лолитије*, са краја 29. главе првога дела романа:

„ Сматрао сам да ће проћи месеци, ако не и године, пре него што се усудим да откријем себе малој Долорес Хазе; али око шест сати пробудила се потпуно, а у седам и петнаест постала је дословно моја љубавница. Рећи ћу вам нешто веома чудно: она ме је заводила. Када сам чуо њено прво јутарње зевање, правио сам се да спавам, лепог профила окренутог према њој. Искрено, нисам уопште знао шта да радим. Да ли би била огорчена када би ме затекла близу, а не у резервном кревету? Шта би она урадила - узела одећу и закључала се у купатилу? Захтевала да се одмах одведе у Рамсдел? У болницу код мајке? Назад у камп? Али моја Лолиточка била је несташна девојка и кад се огласила оним пригушеним смехом, који сам толико волео, схватио сам да ме је већ посматрала својим игривим очима. Склизнула је на моју страну, а њене топле плаве коврџе

пале су на моју десну кључњачу. Прилично сам неспретно имитирао буђење. У почетку смо мирно лежали. Миловао сам је лагано по коси и тихо смо се љубили. Био сам некако блажено збуњен помало комичном тананошћу њеног пољупца, треперењем његовог испитивачког жалца, па сам закључио да ју је нека мала лезбијка тренирала у раним годинама. Ниједан Чарли није могао да је научи таквој префињености! Као да жели да види да ли сам се заситио и јесам ли научио раније обећану лекцију, лагано се одмакла, посматрајући ме. Образи су јој се зацрвенили, натечена доња усна заблестала, а ближио се мој распад. Одједном, букнувши веселим мангупским расположењем (одлика нимфете!), прислонила ми је уста на ухо - а мој мозак дуго није могао да у речи претвори врели жамор њеног шепата, који је прекидала смехом, склањајући коврџе с лица, покушавајући све поново, а невероватан осећај да живим у фантастичном, тек створеном, лудом свету, где је све дозвољено, полако ме је захватао па сам почео да нагађам шта ми се тачно предлаже.

Одговорио сам да не знам о каквој је игри реч - не знам у шта се играла с Чарли

јем. „Хоћеш да кажеш да никада -?“ - почела је, зурећи у мене с гримасом гађења и неповерења. „Ти значи никад?“ - поново је почела. Искористио сам тренутак предаха да лице гурам на разна нежна места. „Престани“, брецнула је кроз нос, нагло одмичући смеђе раме од мојих усана. (На врло занимљив начин, Лолита је сматрала - и наставила дуго да сматра све додире, осим пољупца у усне и једноставног сексуалног односа, за било „слинаву романтику“ или „патологију“.) „Значи, никад“, наставила је да инсистира (клечећи сада изнад

мене), - „никад то ниси радио док си био дечак?“ „Никад“, узвратио сам сасвим истинито“.

„Добро“, рекла је Лолита, „па види сад како се то ради.“ Нећу, међутим, да досађујем наученом читаоцу детаљном причом о Лолитиној самопоузданости. Довољно је рећи да ни трага чедности не би могао да види неки накриво насађени посматрач у овој лепој, једва формираној девојци, развраћеној навикама савремених момака, заједничким учењем, преварантским подухватима окупљања око ватри девојака-скаута и слично. За њу је чисто механички сексуални однос био саставни део тајног света адолесцената, непознат одраслима. А како то одрасли чине да би имали децу, то је уопште није занимало. Лолиточка је руковала жезлом мог живота необично енергично и вешто, као да је реч о безосећајном уређају који нема никакве везе са мном. Желела је страшно, наравно, да ме импресионира младалачком вештином малолетне мангупице, али није била сасвим спремна на извесну разлику у величинама мог и њене. Само јој понос није дозволио да напусти започето, док сам се ја, у свом глупом положају, претварао да сам безнадежна будала и остављао је да се труди сама – бар све док сам могао да поднесем одсуство свог учешћа. Али све то, у ствари, није релевантно; Не занимају ме сексуалне ствари. Свако може да замисли ову или ону манифестацију наше животињске природе. Други ме један велики подвиг привлачи: одредити једном и заувек погубни чар нимфица.

(Превод А.П.)

Веза између две еротске сцене у Набоковљевом роману и превасходно сексуалног чина у његовој песми је

у сличностима и у разликама њихових ликова, женских и мушких.

Набоковљева девојчица Анабела замишљена је према је Поовој Анабели, која је живела само једном мишљу - да воли и да буде вољена од свог вршњака („she lived with no other thought / That to love and be loved by me“). Прва, Поова Анабела ипак је малолетна девојчица с почетка 19. века. Њена љубав била је готово анђеоска па су јој завидели серафими и анђели. Осећањима знатно јача, била је чедна у поређењу са старијим и мудријим од ње женама и мушкарцима тог времена. Друга Набоковљева Анабела, сазрела је за љубав у доба сексуалне револуције после Првог светског рата. Њени, малолетни, емотивни заноси прожети су еротском чежњом и, мање свесном него подсвесном, спремношћу за потпуни сексуални чин.

О лирској Лилит мало знамо осим да је лик из загробног света, својеврсна двојница, не само по имену, митске и демонске Лилит. Сличност између Набоковљеве Лолите и Набоковљеве Лилит пре свега је у њиховим именима, односно у наглашеном слову Л и његовој вези са самогласником И. У једном од интервјуа, касније сабраних у књизи *Набоков о Набокову* (2002), Набоков објашњава да му је за лик нимфете „било потребно деминутивно име с лирским мелодичним звучањем“ За њега је слово „Л – једно од највише јасних и јарких слова“, „суфикс 'ита' садржи у себи много латинске мекоће и то ми је такође било потребно“ (Набоков 2002: 227). Запажено је у литератури и да Набоков следи Поа и у склоности према женским именима са словом Л.

Упркос словној сличности, Лилит нема ништа заједничко са Набоковљевом сликом Лолите као „јадне девојчице“ из његове песме из Сан Рема 1959. нити са ликом нежне девојчице из поменутог интервјуа. И поред присуства магичног слова Л у њиховим именима, наглашенијег него у имену Анабела, ни за Лолиту, по-

готово не за Лилит у песми, тешко би се могло рећи да су нарочито „меке“ или „слатке“ девојчице. Очигледне су и разлике. Митска и демонска Лилит, у раскошном амбијенту (крзнена софа, вино и нар на столу), заводи и свесно кажњава лирског јунака у фраку, претварајући његов почетни сексуални рај у пакао. Лолита, девојчица из реалног света, одрасла у нижој средњој класи, лута Америком с изванредним познаваоцем француске и енглеске књижевности, такође и писцем (пародира Елиота и Џојса, идентификује се с Прустом), мада не и нарочито имућним, после изненадне смрти мајке и њеним очухом. У соби друмског мотела и она саблажњава у њу заљубљеног средовечног мушкарца, доводи га до врхунца сексуалног задовољства, предаје се и сама сексу али као виду својеврсне игре. У другом делу романа Лолита секс користи и као средство уцене, чега је свестан и њен сексуални партнер. Лолита је, као романескни лик, знатно сложенија од лирског лика Лилит.

Наратор поеме „Анабел Ли“ и наратор песме „Лилит“ удаљени су као рај и пакао па отуда и слична разлика између небеске љубави између деце и порочног секса Лилит с мушкарцем у фраку. Сасвим је друга прича о два дечака заљубљена у две девојчице истог имена. Стих – „She was a child and I was a child“ важи и за Поовог наратора и Хамберта Хамберта. Обојица воле своје Анабеле у космичком контексту, обе остављају огроман траг у душама бивших дечака, обе их опсесивно прате кроз живот, Поовог наратора до смрти, Набоковљевог јунака све док мртва Анабела после двадесет четири године не васкрсне у лику друге девојчице, Лолите. Хамберт је лудо заљубљен и у једну и другу, с првом доживљује и врхунце емоција, друга му, без осећања за њега, постаје ипак и љубавница. Поовом дечаку наратору Набоковљев педофил ипак је близак својом потребом и умећем да воли, Хамбертов је проблем, како и пише, опет у првим реченицама романа,

да ни Лолита не би за њега постојала да није било њене претече, девојчице Анабеле. Његова дечачка страст према чарима нимфица није се променила, постала је само порочна у зрелим годинама.

У том пороку је сличност Хамбертова с наратором из песме „Лилит“. Разлика је, међутим, што је после Анабеле и лутања у сексуалном животу, Анабелина наследница постала за њега, како стоји у првој реченици романа – „Лолита, светлост мога живота, ватра мојих бедара. Грех мој, душа моја“.

А разлика између две битне сексуалне сцене у *Лолити*, између сасвим младог Хамберта са вршњакињом Анабелом и средовечног Хамберта са Лолитом, није у одсуству еротске страсти и љубавних осећања него у његовој свести о својој педофилској инспирацији, у сазнању о кршењу табуа. Свесна је Хамбертовог „греха“ и Лолита. Зато је за Лолиту сексуални чин врста забаве, прилика за доказивање надмоћи, касније за уцене и остварење циљева везаних за друштвени успех, а за Хамберта љубавна страст као циљ и смисао живота, којим је могао на крају, да није преминуо уочи суђења, да плати цену задовољења свог греха.

Битна разлика између Набоковљеве песме „Лилит“ и романа *Лолита* није у теми сексуалног чина него у обради теме, у Хамбертовим описима својих доживљаја. Опис сексуалног чина у песми „Лилит“ готово је искључиво сведен на полни чин, мада не и порнографски, управо према Набоковљевом разликовању порнографије и еротике. Романескни опис таквог чина је, због Хамбертових наглашених лирских елемената и љубавних осећања, пре свега еротски.

Требало би истаћи и да је израженија интертекстуална веза између Набоковљевог романа и Поове поеме него аутотекстуална веза између „Лилит“ и *Лолите*. Већа је и сличност између две Анабеле, као и између два лирска

наратора, неименованог Поовог и Хамберта, него између Набоковљевих Лилит и Лолите.

Постоји још једна битна веза између неких Поових поема и поменутих Набоковљевих романа – веза еротике и смрти. Примећено је у литератури да је Поов омиљени мотив мртва драга, а више је него очигледна чињеница, и без позивања на литературу, да Набоков у обради теме педофилије често повезује сексуалност са смрћу ликова, насилном или изазваном „медицинским“ разлозима. Наратор „Лилит“ је убијен, незнано како; јунак романа *Камера обскура* страда од руке своје малолетне заводнице; Артур из *Чаробњака* завршава самоубиством под точковима; Хамберт убија Лолитиног заводника; он, очекујући суђење, с могућом смртном казном, и Лолита, лишена некадашњег чара нимфете, умиру „природном“ смрћу (срчани удар, порођај), обоје обележени својом сексуалном везом.

Завршићу ова разматрања у вези с *Лолијом* напоменом да се даљим развијањем сижеа Набоковљев роман све више приближава поджанру романа на друму, претходећи првим објављивањем Лолите 1955. за две године Керуаковом култном роману тог наслова (*On the Road*, 1957). Хамберт Хамберт је са својом миљеницом провео више од годину дана крстарећи Америком и одседајући у близу три стотине хотела и мотела. И у свом поговору Набоков је указао на неке, нееротичке слике као „нерве романа“, на „тајне тачке, сублиминалне координате од којих је исткан заплет књиге“ (исто : 354), сасвим различите, по његовим речима, од *Мемоара једне куртизане* или *Љубави Милорда Гросвиџа*. Међу омиљеним сликама у роману Набоков истиче и једну Лолитину, далеко већ удаљену од оне, заносно лепе девојчице, „бледу, трудну, вољену, неповратну Доли Шилер која умире у Греј Стару“ (исто : 354).

Има *Лолитѝа* и неке елементе жанра криминалног романа, мада не трилера заснованог на питању – ко је извршио злочин. Од самог почетка се зна да је злочинац унутрашњи аутор романа, као и да му није ни напамет пало да њу, вољену пасторку убије, како каже приликом коначног растанка с Лолитом, мада је том приликом извадио пиштољ (исто: 316). Лолита је остала Хамбертова „мила америчка бесмртна мртва љубав, јер је она мртва и бесмртна ако ово читате“ (исто). А ко је жртва злочина читалац ипак сазнаје тек на крају приче.

Набоков се на крају поговора пожалио што овај роман није написао на руском језику, а разлог је био зато што је покушао да буде и амерички писац. Ипак је *Лолитѝу* сам превео на руски језик.

XXI ЕРОТИКА И РОМАН (Булатовић)

У роману Миодрага Булатовића *Херој на маџарцу* (прво издање 1967, друго 1984) присутан је, поред приповедача, и лик мајора Антонија Педута који се на више места назива аутором рукописа, делимично укљученог у роман. Цитирају се и Педутове речи: „Рукопис се засад зове 'Херој на маџарцу', поднаслов је 'Време срама'“ (Булатовић 1984: 19).

Аутопоетичка напомена на самом почетку романа упућује и на могућност поистовећења аутора Булатовића с приповедачем, поготову што се зна да је Булатовић Бијело Поље сматрао својим родним местом:

„Бијело Поље које стоји у овој свесци није Бијело Поље са мапе. То је Бијело Поље из једне друге топографије, песничке. Позорница крвавих збивања, описаних у овој хроници, једно је друго Поље, свакако не Бијело. Варошици, Пољу на Лиму, која је такође из сна и из успомена, додат је придев Бијело, сликовитости ради, контраста ради, боје ради, не због блаћења, те су сличности с градом са карте случајне...“ (исто, 5)

Белешка има и своју некњижевну функцију да заштити аутора од политичког погрома. Роман више година није могао да буде објављен у социјалистичкој Југославији, а када је био објављен ни оваквом белешком није спречена критика политичког типа.

Важно је, међутим, истаћи да приповедач није представљен као двојник романеског лика Антонија Педута него као аутор своје верзије „рукописа“. Грубан Малић је истовремено главни лик и романа и рукописа, а на њега упућује и њихов заједнички наслов.

Није непознат поступак да се приче и романи представљају као нађени рукописи или да се указује да су такви рукописи битно утицали на појаву нових дела.

Сервантес је у *Дон Кихоту* (1605-1615), да би се, вероватно, због сатиричких и критичких елемената у роману одбранио од власти и инквизиције, прибегао својеврсном „маскирању“ себе као аутора. У „Предговору“ роману пише да „ја, који ако изгледам да сам отац Дон Кихоту, тек сам му поочим“ (Сервантес 1895:1). У 8. глави, након што је нагло прекинута прича о Дон Кихотовој борби са Баскијцем, стоји да је „истина да други писац ове приповести није могао да верује, да би тако љубопитна приповест била предана законима заборава“ и да је наставак нашао „на начин“ о којем ће се „причати у другом делу“ (исто, 51). У деветој глави описује, у првом лицу као у „Предговору“, да је у Толеду видео „једног дерана“ да продаје „неке тетраде и старе хартије“ и да је од Мавра прводиоца, „са арапског на кастиљански“ дознао да је у питању „*Повести о Дон Кихоту од Манче, сјисана Сидом Амејом Беленцелијом, арайским њовестњојисцем*“ (исто : 53). Сервантес, или неименовани наратор, купио је ту повест и замолио Мавра „да ми на шпањолски преведе ове свитке, све где је реч о Дон Кихоту, ништа не изостављајући, нити што додавајући“ (исто : 54). По мишљењу већине тумача наратотор није нико други него Сервантес.

И први преводилац романа на српски језик, Ђорђе Поповић, у фусноти указује на Сервантесову игру с именима наводно првог и наводно другог аутора. „Сервантес се прилагођавао начину у романима о витезовима, те

каже, да му је књигу написао Мавро, а себе назива само издавачем. Иначе је под именом Бен Енџели сакрио своје име. *Иџел* ил и *еџел* у арапском рећи ће јелен, као што и Сервантес долази од шпањолскога *сјерво*, јелен” (исто : 54). Сервантес критички пише о наводном преводу, а „првог“ писца Арапина, чији рукопис опет наводно користи, често помиње у роману, оцењујући га не увек на исти начин као писца.

Мотив нађеног рукописа јавља се и у не сасвим завршеној књизи Пољака Јана Потоцког *Рукойис нађен у Сарајоси*, написаној на француском језику, чији су одломци били објављивани од 1797. до ауторовог самоубиства 1815. Дело је фантастичног и еротичког жанра, с основном причом и главним ликом (из књиге шпанског официра с краја 17. века, коју је пронашао такође шпански официр с почетка следећег века) и другим битним ликовима (укључујући и две лепотице сестре), као и низом повезаних прича, које као да се рађају једна из друге, што је и навело поједине тумаче да закључе да је реч о поступку сличном техници романа у роману.

Фантастичног и истовремено хорор жанра је прича *Рукойис нађен у доци* Едгара Алана Поа из 1833. Унутрашњи аутор је писац рукописа, морепловац који у првом лицу описује стравичне догађаје на броду из реалног света, а затим и на гротескном броду, с посадом из надстварног света, налик свету мртвих.

И роман *Моби-Дик* (1851) Хермана Мелвила садржи рукопис и истовремено се своди на њега, само што рукопис није нађен нити је аутор непознат него је именован као морнар Исмаил. Ликом морепловца и пловидбеним догађајима роман успоставља интертекстуални однос с Поовом причом, али и елементима фантастике и хорора, мада не и „другог“ света. Разноврсношћу фабуле и прекиданим основним сижеом, роман је близак *Рукойису нађеном у Сарајоси*.

Набоковљева *Лолиџа* (1955), о којој је већ била реч у овој књизи, једно је од најчувенијих дела таквог романоеског поступа и истовремено еротичког жанра.

Пољски писац Станислав Лем је насловом (мада готово апсурдистичким) *Рукопис/Дневник нађен у кади* (прво издање 1961) роман повезао такође с делом Јана Потоцког, али је и истакао да га је стварао под утицајем Кафке и Гомбровича. Роман се сматра за једно од најбољих дела о апсурдном тоталитаризму комунистичког типа. Радња се, међутим, због захтева тадашњег цензора, збива у гротескном здању тајне безбедносне, односно шпијунске службе у Америци. Једна од битних одлика овог дела је и да гротескни ликови, осим главног лика, аутора дневника, говоре вештачким, апсурдним језиком.

Булатовићу су нарочито блиска два књижевна узора: поред *Дон Кихота* и Раблеов *Гарјанијуа* и *Панџаируел* из средине 16. века. Дон Грубан из Бијелог Поља маркиран је као аналог Дон Кихота из Ла Манче утолико што Сервантес пародира средњовековне витешке романе, а Булатовић традиционалне еписко-јуначке и нове „витешке” наративе из Другог светског рата. Обојица се обрађају „ветрењачама” и сличним сподобама сличним захтевом: „Предајте се, звјери мрака”. Само што Малић на предају зове у име „Покрета, Свјетске револуције, Коминтерне” (Булатовић 1984: 147). И Антонио Педуто је исто тако аналог „Сида Амета Бененцелија” (Сервантес 1895).

Дон Грубан од Бијелог Поља је аналог Дон Кихоту и по значају који придаје књизи, као кад тврди да Италијанима не сметају „ни бомбе ни експлозивни у мом торбаку, ни мој пиштољ ни толики меци” него „књиге и дјела с којима сам снабдјевен”. „А кад би сазнали шта сам све научио од ријечи до ријечи .., пуцали би! Они за овакве материјале, то јест књиге, имају ријеч – суб-вер-зи-ја” (исто : 214). У *Хероју на мајарцу* то су оне које од радника и сељака стварају новог човека и револуционара -

Грамајика за њрви разред, Како се калио челик и Руски у хиљаду лекција (214). И Малић наступа на белом коњу налик на неустрашивог витеза који јаше Росинанте, али се његов коњ зове ни више ни мање него Хорације - по великом римском песнику.

Аналогија се усложњава тиме што Булатовић у лику Грубана Малића укршта Дон Кихота са Гаргантуом. Тако се пародија високих књижевних узора измешта у домен карневалске књижевности, чиме се Булатовићев јунак удаљава од Дон Кихота, а приближава Раблеовим ликовима. Из тога укрштања произилази карневалска еротика као опозиција крајње идеализованој љубави лишеној еротике (какву налазимо у *Дон Кихоту*). Али за разлику од раблеовске карневалске еротике, која представља наглашену похвалу свим, нарочито ниским облицима живота, Булатовић користи карневалску еротику као средство сатире уперене на разобличавање онога што назива временом срама (урушавања личних, друштвених и општељудских вредности). На крају је Дон Грубан Малић од Бијелог Поља ипак херој на магарцу, односно, клоун који је за собом оставио пољски путујући циркус.

На првој страници *Хероја на мајарцу* јавља се главни протагониста романа - тело. И то голо мушко тело:

„Раскорачених ногу и стиснутих песница, стајао је на сред собе и личио на рвача с којим се нико из запањене гомиле не сме да ухвати у коштац. Клатно зидног сата подсећало га је на нешто што је и сам имао. Клатно је висило. Није дуго гледао своје кукове, ни јаку избочину међу ногама. Бесно шчепа справу за растезање и стаде да хукће: 'Уно - дуге - тре...' Справицу је теглио тако снажно да се и уоквирено Мусолинијево лице на зиду напињало.“ (Булатовић 1984: 8).

Тело се тек потом идентификује именом: Спартак Алегрето, италијански пуковник. Име упућује на снажно

и ратничко тело у којем се римски Спартак оваплоћује у модерној италијанској оперетској варијанти фашистичке Италије. Презиме га повезује са нечим меким, раздраганим и безбрижним, а то је италијански музички термин, *allegretto* (100-128 удара у минути, брже него *andante*, али спорије него *allegro*). Спартак Алегрето, у балканској бијелопољској недођији, представља вођу у Риму, Дучеа, пројектујући хиперболисано мушки, јуначки привид мачо културе – снаге уопште, а посебно сексуалне снаге (аналогичом са зидним сатом, јер и мушко тело има своје „клатно“).

Мушко тело настоји да се поистовети с ликовима који симболишу политички естаблишмент „велике“ Италије 1943, која ће крајем те године да капитулира. То су ликови са урамљених фотографија, које такође „висе“, али на зиду пуковникове канцеларије. На првом месту је Дуче, затим „мрзовољни, кисели човечуљак на коњу“ Виторио Емануеле III (који никако није мачо), а на крају Краљица Јелена, „дична и поштена Црногорка“ која је махала „својој војсци на Балкану“ и била „упоредива са сенком мајке“ (Булатовић 1984: 9). Касније ће се сазнати да је њен главни поклон свом родном народу био јавни нужник, свечано подигнут у средишту варошице зване Бијело Поље.

Сви они „излазе из оквира“ фотографија и учествују у причи која се одвија као карневал у ритму алегрета.

И за Булатовићев роман битна је телесност као и, према Бахтину, (*Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса*, 1990, прво издање 1965) за Раблеов роман *Гаріанїуа и Панїаїруел*.

Тело и Раблеових и Булатовићевих ликова тежи да буде снажно и непобедиво. А оно је, истовремено, у делу обојице аутора, као и тело на карневалима - гротескно тело: „... најсуштинскију улогу у гротескном телу играју они његови делови, она *месїа* где оно *їрерасїа себе*, из-

лази из својих њредела, зачиње ново (друго) њело: уџроба и фалус. Њима припада водења улога у гротескној слици тела; управо се они подвргавају преваходно њозиивном њреувеличавању – хиперболизацији“ (Бахтин 1990: 351-352).

Бахтин овако гротескно тело, као и гротеску уопште, повезује с карневалском традицијом и често користи изразе као што су „карневалско-гротескни ликови“ или „карневалско-гротескна форма“. „Карневалски поглед на свет и гротескна ликовност“ мењали су се током векова и од народног стваралаштва, празничне културе повезане с градским трговима, „настављали су да живе и да се преносе и предају већ као књижевна традиција, углавном као традиција ренесансне књижевности“ (Бахтин 1990: 42). Гротескно-карневалска форма је, ипак, у различитим књижевним правцима и појавама, задржавала неке битне одлике као што су слобода маште, спајање разнородног и зближавање далеког, ослобађање од владајућег погледа на свет, од сваке конвенционалности, од уходаних истина, од свега уобичајеног, навикнутог, свима прихваћеног, дозвољавала да се на свет гледа на нови начин, да се осети релативност свега постојећег и могућност сасвим новог светског поретка. (Бахтин : исто).

Бахтиново схватање карневала заснива се на могућности симболичног укидања хијерархија, моћи и табуа као битних друштвених одлика. Изворни карневал јавља се као привремено стање слободе док је смисао карневалескног у уметности и књижевности подривање друштвених структура моћи хумором, исмејавањем, иронијом, сатиром. Овим средствима хијерархија се разоткрива, обрће (ниско заузима положај високог и обрнуто) или укида (исто : 276).

Хумор, иронија и сатира постоје, наравно, и мимо карневала. Оно што карневал издваја је упадљиво усредсређење на тело, па тиме се он директно везује за еро-

тички жанр и карневализацију, а у новијој књижевној традицији и за појам порнографија.

У Бахтиновом тумачењу „високо“ и „ниско“ у гротескном реализму имају „апсолутно и строго топографско значење“. „Врх – то небо, низина – земља; земља је прождируће начело (гроб, црево) и начело рађања, препорађања (мајчино тело) (исто : 27). А телесном аспекту, „који није нигде јасно одвојен од космичког, врх је лице (глава), доњи део – производни органи, стомак и задњица“ (исто : 28).

Код Булатовића доњи топоси су два јавно институционализована места: краљичин нужник (говнарница, чучавци и пишаонице) и Малићева крчма-бордел (где се ждере и лоче, а потом оргија). Посебна пажња се, дакле, посвећује телесним отворима (нос, уста, уринарни отвор, анус, генитални отвор) зато што се њима остварује комуникација тела с окружењем (Булатовић 1984: 33).

И за Раблеа, за поступак карневализације и гротескни реализам, унутрашњост тела је такође била битна. „Унутрашњост, стомак, црева – утроба, та *унушрашњост*, то је живот човека. Али истовремено то је утроба која гута и која се прождире. Тим двоструким значењем, тако рећи горњим и доњим делом те речи играо је гротескни реализам“ (Бахтин 1984: 180). Уз утробу је и изнутрица „*ценитар телесне топографије, где торњи и доњи део шела прелазе један у друји*“ (исто : 180).

Надовезујући се на ту традицију Булатовић од нужника прави суштинско језгро свог фиктивног Бијелог Поља.

За разумевање Булатовићевог романа битни су и, у роману веома чести, аутопоетички ставови и изјаве аутора рукописа Антонија Педута:

„Идеја се родила ту, у Бијелом Пољу, месту кроз које мора да су прошли Данте и Бош. Спартако, схвати,

пресрећан сам што ми је дат живот у ком сам срео тебе, човека чудног изгледа, чудне душе, чудног имена и још чуднијег презимена. Захвалан сам што ми је подарен живот у ком сам смртно заволео једног човека, једно чудо, словенског Витеза. Духовно сам му се предао! Знаш га, како га не би знао! Па ћу ићи с вама до краја. До краја света. До краја свега. До краја живота, ако буде требало. Ставићу на пробу емоције, ум. Све чиме ме подарила мајка, она која тражи да јој се одужим поезијом! Па да видимо колико може срце кад иде за својом звездом, за својим песништвом ...“ (Булатовић 1984: 19).

Први поменути јунак је италијански пуковник Спартакo Алегрети, а други Грубан Малић. Аутор рукописа посвећује своју „смешну књигу“ (исто : 53) још једном лику, Салватору Паолонеу, војнику без смене, војнику жртви, а да би његова „књига успела“ никад га неће смелити са страже, „тако да ће ти сунце прогорети шлем“ (исто, 54).

Италијан свог идола, Малића, „Монтенегрина“, смешта у мит („Малић припада легенди, миту, а то је више него да припада историји“ (исто 261) и зато га моли да се остави политике и револуције, „макар она била и та за коју си срцем и умом – Свјетска“. Јер ће га оне, и једна и друга „курве“, оставити као што су и њега. Али када је већ он пропао не мора и он, његова „инспирација“. Малићев крах би га потпуно дотукао и његов дух би умро када би га „Свјет-ски“ проблеми протерали из његовог „рукописа ’Херој на магарцу““. А за себе још каже да као писац „сем, блуда, поезије и ироније на смрт осуђених на овој грешној и одвратној земљи ништа не примећује“ (исто : 67).

Необразованом Монтенегрину, у првом делу романа власнику бордела, а затим гротескно занесеном револу-

ционару, мораће мајор да објасни кључне појмове свог рукописа – иронију и „још свеобухватнији појам“ - порнографију.

Иронија је „све што видиш, укључујући тебе и мене“, и „наш назови новоослободилачки рат, наша револуција, такође Свјетска, наш препород којим, ево и ти си ми свједок, свет засмејавамо“ (исто).

Тумачење порнографије аутора рукописног *Хероја на маџарцу* уздиже у висине реторике, или, како би он рекао, песништва:

„Од порнографије, дакле бестића, бешчашћа, безверја у сваком погледу, нема садржајније и узвишеније речи. Пор-но-графија, о какав склоп слова, какав звук! Порнографија ти је, рецимо, и живот, и љубав, и смрт ... порнографија су и оне две ратне заставе, ратне и назовибратске, талијанска и црногорска ...“ (исто).

„... бласфемеија, пораз, лажи ко ће нас све коштати, доћи, оргазам на миг, поверење, порнографија, као сурогат слободе, а по неким само слобода, и то потпуна, сапун, Бијело Поље је престоница песништва, захваљујући зна се коме, Витезу због кога се исплатило доћи а због ког је немогуће отићи из Долине гонореје“ (исто : 153).

„Тако да вам с пуно података, које ми пружају песништво и хумор, могу рећи да други светски рат, порнографскији и глупљи од свих досадашњих, неће добити Савезници, Енглези, Руси, Американци, већ херој на маџарцу из малог Бијелог Поља, Дон Грубан...“ (исто : 251)

У роману се стално понавља аналогија рат/секс/порнографија. Отуда и теза да Италија може да изгуби рат на

војном пољу, али да га добија на сексуалном плану. Рат је порнографија и зато италијанску војску прате свуда проститутке, домаће и стране, старе и младе, лепе и наказне, углавном гротескне.

Аутору рукописа, а у томе га следи и приповедач, за поступак карневализације неопходна је и - хипербола.

На готово самом крају романа, у претпоследњем пасусу, у цитату из рукописа „Херој на магарцу“, аутор поново исписује прозну оду свом јунаку, с којим се на крају и поистовећује. Читаоце ће да замоли да му опросте што је на једном месту скупио толико бола и беде и што се тако страсно бавио људском несрећом:

„Ако вам буду сметали моја горчина, јад и смех, претеривање без кога нема песништва, не сахрањујте ме тамо где се копају људи. За мене је и иначе, псеће гробље. Ако ме закопате на примереном месту, не забравите да у камен уклешете да ме је једног кишног јутра, код бјелопољске чесме, оставила пољска циркуска дружина” (исто: 293).

А како без претеривања нема песништва, примере хиперболе налазимо на многим страницама романа. Претеривање је и Педутово поистовећење с Малићем као наочетом, дакле од првог трена Малићевог живота.

Хиперболе су разноврсног типа, а многе се заснивају на претераним мерама. Богаљ-просјак хода на штакама „пет метара дугим“ (исто : 226); војничка пушка расте у висину и достиже „осам или девет метара“ (исто : 205), затим „тридесет“ (исто : 229) и ту се не зауставља него наставља пут неба, „видеће се доклен“ (исто : 232); претеран је и број партизанских армија 1943. године, а најпознатија је 501.

За роман су нарочито карактеристичне телесне хиперболе. Срески шпијун Агић има ненормално велико десно уво, а „толико је ревностан да му расте“ и постаје

„дуго двадесет и широко каквих десет или једанаест сантиметара“ (исто : 176), да би се такорећи сав „претворио у своје ухо, десно, а ухо у надахнуће“, које, мада „пуно паучине, мушица и труња“, постаје „највеће и најславније ухо другог светског рата“ (исто : 218).

Хиперболизују се и све излучевине тела, не само урин и фекалије, него и пљувачка, па отуда функција пљувања (буквалног и метафоричног). Када Малић има секс још с једном љубавницом, с Аном, она мисли само на његов пенис, а он на светску револуцију, док му све време жабе пљују у уста (исто : 273).

Међу телесним хиперболама истичу се оне које се могу назвати еротичким.

Исмета-Исмет је не само двополно него и трополно биће. Малић, који по речима аутора рукописа „припада песништву“ (исто : 27), као беба има „мудашца детета од шест или седам година, ларвицу с капуљачом скоро до колена“, која ће му до петнаесте или шеснаесте тако пораста да ће „киту своју моћи да веже у чвор“ (исто). Зато ће Малићева љубавница, због „кучеркање“ као „цијеви брдског топића“ (исто : 216) код њеног „ђавола“ (исто : 217), и пре него што јој га је „закркао међу бубреге“ (исто : 216), повикати у екстази: „Не дам те никоме! Никоме, сем револуцији Свјетској! Никоме сем Петсто првој, сем Коминтерни, њима који крваре ...“ (исто). И црвена звезда налази се не само на Малићевом шлему (иначе италијанском), него је Малић и „са звијездом на главићу“ (исто : 217).

Еротичке хиперболе су јављају и у вези с анусом (хетеросексуални и хомосексуални односи), с оралним сексом, с онанијом/рукоблудом, у опису појединих жена. Дроља Далматинка је „са сто и једном брадавицом на вименима“, „с по једанаест кила у сиси, с килом и двјеста педесет грама у пизди, док гузни отвор и цријево, које после порођаја намотава, да не рачунамо ...“ (исто : 233).

Сличног типа је и опис порођаја, заправо Далматинкина глума порођаја:

„Загнуте стражњице и на подијуму, сачињеном од три стола, уметница натприродних, мастодонских размера, била је у трансу. Грашке зноја росиле су јој лице. Од порођајних напора испадале су јој очи. Уз сам навијак њене косе гитариста је певушио *Catari, Catari, o Catari*. Далматинка није марила за наполитанске дрхтаје, напињала се и стењала. Најближи подијуму подвиривали су не би ли, поред гузног прстена који се растезао, видели и кило и по тешку пиздну апаратуру. Тад, уз олакшање у гомили, уз повике и лом стакла, поче порођај, тачка коју је Далматинка изводила за добре паре и кад је пред њом било више од пет официра. Војници, црноберзијанци и подводачи су испред чмара, налик на гушчији, држали шлем. Уметница је, док су јој се колена тресла а рукама се стезала око струка и трбуха, одвајала. Шлем се, у самртничкој тишини, пунио.. Биле су то час дефанзивне и црвене талијанске бомбе, с петељком од гуме, час крвави противавионски меци, а час минобацачке гранате. Неко искрај Антонија рече да већ трећи пут има част и срећу да дочекује и гледа најдебље говно другог и светог светског рата. Артисткиња се, правећи отмен дубровачки кникс, осмехивала“. (исто : 55).

Далматинка као да је, припремајући свој гротескни перформанс, читала опис порођаја у првој књизи Раблеовог романа - *Гаріанџуа и Панџаџуел* Она, наравно, није али Булатовић можда или вероватно јесте.

Рабле је на крају те шесте главе *Прве књиге* указао да необични порођаји читаоцима могу изгледати не сасвим вероватни и зато им је поручио да и не морају да верују ако не верују. Али он, позивајући се посредно на Нови за-

вет и директно на Стари, доказује да су и такви порођаји могућни ако су по Божјој вољи. А Богу је све могуће чак и да учини да се све жене порађају на уши.

У том нестварном порођају Гаргамела доиста рађа Гаргантуа на лево уво, а он је, тек што се појавио на светлост дана, уместо порођајног крика попут других новорођених, из свег гласа викао, - „пиће, пиће, пиће“, као да све позива да пију.

И Михаил Бахтин је у помињаној књизи о стваралаштву Раблеа цитирао опис тог порођаја, назвавши целу ту епизоду „једном о најпрекраснијих и најкарактеристичнијих за Раблеов поступак у целом роману“ (Бахтин 1990: 245). И зато јој је посветио исцрпну анализу у контексту тумачења Раблеовог романа као истакнутог дела гротескног реализма и за њега карактеристичног поступка карневализације.

По Бахтину, ипак, права јунакиња овог порођаја је анатомски описана утроба породиље (исто : 249). Разлог чудног рађања јунака, новог Херкула, у томе је што се породиља претходно прејела изнутрице бика и што јој је животињска „утроба“, заједно са делом дебелог црева и изметом, покуљала из чмара. Дошло је и до забуне код бабица јер им се учинило да је дете део дебелог црева. Гаргантуа је, међутим, услед мајчиног преједања, променио правац па је уместо наниже кренуо навише, сасвим у карневалском стилу.

Бахтин, ипак, тврди да на овај опис не би требало гледати очима савременог доба него Раблеовог века. Ни измет за пишчеве савременике није имао онај смисао који има данас. Пражњење утробе се доживљавало као суштински моменат у животу људског и животињског тела и земље. У Раблеовом опису порођаја изједначују се поједена животињска утроба и породиљска утроба жене као делови јединствене земаљске телесности. Код Раблеа је весела, изобилна и победничка телесност су-

протстављена озбиљности, страху, угњетености средњо-вековног владајућег мишљења (исто : 251). По Бахтину се Раблеов опис порођаја не може оценити као натуралистички ни порнографски него „као висока и истовремено весела драма тела и земље“ (исто : 248).

Код Булатовића, напротив, Далматинкин перформанс порођаја, са свим физиолошким детаљима, преувеличан до гротеске, представља и политичку пародију идеологије засноване на рату и насиљу. Зато је и порођај само перформанс, а Далматинкина утроба се празни и оружјем и хиперболизованим изметом, по величини, опет, јединственим у Другом светском рату. За протагонисте „времена срама“ нема будућности јер су им и секс и порођаји лажни, а деца копилад, рођена од мајки проститутки.

Више пута помињани термин гротеска такође може у овом роману да се назове еротичком гротеском, јер се заснива на еротичкој хиперболи. Не мање важна у Булатовићевом роману је и политичка гротеска, често повезана с еротичком као у неколико већ наведених примера.

Гротеска се испољава не само у опису ликова и њиховог делања него и скаредним језиком. Непристојан је по Бахтину и језик карневала, али језик у карневалу има друкчију функцију, опет празничну, забавну и израз је караневалског фокуса на доњи део тела. А код Булатовића је гомилање разних назива за мушки полни орган, нарочито на српском језику, један од начина да се рат и италијанска окупација изједначе с порнографијом.

Карневалско-гротескни је код Булатовића и начин пружања отпора хијерархији, њеном разоткривању и деградирању представника свих видова моћи и власти: италијанске окупационе војне власти на локалном нивоу (генерали, пуковници, мајори, капетани, војници); врховни вођа (Мусолини, Дуче) и краљевски пар (В. Емануел и Краљица Јелена); локални црквени лидери, поп

Вукић, хоџа Мердан, месни шпијун Мустафа Агић.

Цео простор романа је заправо гротескан. Салон у којем се одвијају свечаности највишег ранга налази се у јавном нужнику, ћенифи, говнарници. Италијанска војна команда је приватни амбијент порнографског секса. Кафана која важи за центар отпора је јавна кућа у којој се скупљају „војници, дроље, црноберзијанци, скитнице, шпекуланти војничком робом, подметачи летака и прогласа, шпијунчине, кафански клуподери, римске педерчине“ (Булатовић 1984: 26).

А гротеска је и у функцији поступка карневализације, који је суштински и за Булатовићев роман. Само што поступак карневализације има радикално супротну функцију него у Раблеовом роману. Булатовићев пројекат је да романом прикаже време срама:

„...крах морала, крах погрешног, то јест сифилистичког погледа на свет, свеопшти крах, пад свих вредности, хаос, време срама, колабораната и достављача балканско-апенинског типа, доба које ће историја морати да презре, епоха достојна досад ненаписане сатире, други светски рат ће се памтити по човеку који га је добио, по Дон Грубану од Бијелог Поља, деценија трипера, препродаје, туге и суза које још није описала књижевност, бласфемија, степеновање трагикомедија...“ (исто : 146).

Карневализација у роману показује превласт грехова које, додуше, и католичка црква осуђује. Данте највеће грехове дефинише као однос према основном појму – љубави: као претерану љубав, злоупотребу или недостатак љубави.

Булатовић истиче везу секса с идеологијом, политиком и ратом и ту везу смешта у карневалски оквир. Тако се може разумети изједначавање рата и порнографије или приказивање Другог светског рата као сексуалног

рата – у којем сасвим очекивано мора победити, макар само у „легенди“, локални „јунак“ Грубан Малић. Његов природни „топ“ је без премца и не може се поредити с италијанским окупаторским „топићима“, „тенкићима“ и „авиончићима“.

У кључу карневализације рат се води сексуалним средствима па је тако део општег снижавања свега што је високо и уздизања онога што је ниско, што производи ефекат хуморног и смешног, али и ироничног и гротескног.

Еротика, а посебно љубав, спуштена је из сфере трансцендентног, метафизичког и небеског – у сферу опипљивог, овоземаљског и телесног секса који руши хијерархију моћи али, с друге стране, потврђује сопствену моћ „уздизања“. Многи актери приче имају амбицију да „уђу у историју“, затим легенду и мит. Малић је наводно ушао захваљујући мноштву удовица, Агићевим измишљотинама и Педутовим хроникама. Али лепа, млада курва Марика, која је пре Малића прешла на слободну територију (доводећи са собом једнооког италијанског генерала Cazzodura (чије презиме значи „тврди фалус“), најављује да ће од будуће слободе највише узети она јер се сексом борила против окупатора. Малић, наравно тврди да није исто да „држиш прст у фашистичком шупку уместо на орозу пушке...“ (исто : 206). Аналогија између фалуса и оружја (пушке, топа, митраљеза, пиштоља јер сви имају цев из које избија метак) слична је аналогији између фашистичке идеологије и венеричних болести („гонореја се брже шири од наше идеологије“ (исто : 29).

Прво издање Булатовићевог романа (Ријека, 1967) изазвало је негативне реакције критичара, представника партијског естаблишмента. А разлог је био што је званични наратив Другог светског рата представљао једно од средстава легитимисања нове југословенске власти у јавном домену. Било какво смештање ослободилачке

(партизанске) борбе југословенских народа и народности у карневалско-гротескни оквир представљало је неопростиво кршење табуа.

Свестан оваквог табуа, Булатовић је свој наратив створио на специфичан начин. Битне југословенске табуе није рушио (вођа ослободилачке борбе и социјалистичке револуције), па су главне мете биле италијанске окупационе власти и представници локалних „помагача окупатора“, нарочито из редова православне и исламске религије, што се већ уклапало у јавни наратив.

Главни лик је, међутим, амбивалентан, као и гротескни ликови карневала.

Грубан Малић је, с једне стране хиперболисани представник партизанског наратива (он се куне у светску револуцију, прогрес, Коминтерну, петстопрву црногорску армију, црвену петокраку), али је с друге стране клоун изникао из путујућег циркуса и делује у циркуском микрокосму фиктивног Бијелог Поља. У таквом окружењу, судбинска одредница Грубана Малића је његов, такође хиперболисани полни орган, чијој моћи је све остало подређено, укључујући светску револуцију. Он је локални херој на магарцу, али и магарац који жели да буде јунак отпора и борбе за слободу.

За Булатовићев роман битан је и термин – пародија, такође повезан с хиперболом и гротеском. И пародија је двоструког типа, еротичког и политичког, који се често јаављају у укрштеном виду.

Пародирају се термини и симболи из комунистичког наратива - Коминтерна, светска револуција, приче о немачким офанзивама, другови, црвена звезда, савезници, слободна територија, прогрес, диктатура пролетаријата, прогласи, клицање вођама, њихови говори, пропагандни леци, петсто прва и остале црногорске партизанске армије, слобода, једнакост, задруга, агитатори, изјаве, попут Малићеве да „без жена нема ни Покрета, ни Про-

греса, ни Слободе, то јест диктатуре пролетаријата“ (Булатовић 1984: 281). У пародичном контексту помињу се и Његошеви стихови о нечовештву (исто : 247).

У бијелопољској „говнарници“ не постоје димензије чојства и јунаштва, ни традиционалног црногорског, ни новијег народноослободилачког, комунистичког, социјалистичког, ни било каквог другог. То добро зна само писац-хроничар Педут: „Порнографија, бестије, бешчашће, зар не видиш, најбоље подрива идеје, политичке и националне, верске и милитаристичке, нарочито наше! Порнографија срозава идеологију и романтику, шлем и пушку, чизму и солдатеку, сваку капу, сваку мапу, све бојне заставе!“ (исто : 56). Све су капе, мапе и бојне заставе изједначене.

Бијело Поље је фиктивни анти-простор: у њему су изједначени војници и цивили, носиоци окупационе власти (италијански генерали, пуковници, капетани) и представници окупираног народа, највише друштвене институције (војна команда места) и најниже (јавна кућа). Апсолутна слобода укида потребу за хипокризијом која би да прикрије разлику између стварног и привидног: ништа се не скрива, лице и маска су исто, узвишено и ниско се изједначавају. Резултат је укидање узвишеног.

Простор фиктивног Бијелог Поља је дводимензионалан, има унутрашњи и спољни део. Унутрашњи су просторије војне власти, али и сексуалног оргијања. Спољашњи је трг као место свих карневалских догађања. Символ двоструког гротескног простора код Булатовића је прозор, који у исто време може да открије шта се догађа унутра и споља. Они напољу, на пример, могу у соби да виде главу и горњи део пуковниковог тела, док дроља унутра види његов доњи део „без гаћа“, а истовремено и трг на којем се одвијају такође сексуализовани јавни скупови (прославе и параде).

За спољни простор је битан полувзвични објекат који окупља окупаторе и окупиране, Италијане и Црногорце, врх и дно друштвене лествице. То је јавни нужник, поменути поклон ћерке краља Николе и супруге краља Виторија Емануела III, „пободен у само дно Главне улице, тамо где је почињала стрмина литица, низ коју су се, све до Лима, сливали урин и измет“ (исто : 189). Са свих својих „седам чучаваца“ и „пишаоницама“ (исто : 103) био је „већи и гиздавији од осталих Краљичиних ћенифа, изграђених широм запостављене Јеленине постојбине“ (исто, 189), те је имао и салон „с два балкона наднета надурвином с фекалијама и поцркалим животињама, балкона с десетак дашчаних сандука и блатом облепљених трнки, тако да се гости нису стискали око стола претрпаног храном и пићем“, прекривеног „чаршавом боје крвавог пролива“, приликом свечаног дочека италијанског генерала. Зидове су красили „гоблени с описима мухамеданског раја, џенета – језеро, голе жене око њега, мед и млеко при руци заслужних, парадајз и тикве висе с митолошких грана; цетињски везови на венецијанској свили боје жабокречине“, „црногорске капе, гусле, медаље, крстови, револвери колаши без метака, муслимански појасеви и тамбурице, дугуни, ибрици, измирске тепсије, ћилими, пљеваљско сукно од руде вуне, ловачки трофеји, коже зечје, лисичје, вучје, кожа јелена и кожа вепрова, кожа дивље а и кожа питоме мачке, твора, змијска кошуљица сва од сребра и злата и неба поред самог кандила, рогови...“ (исто : 189-190) приликом дочека италијанског генерала. Простор испред краљичиног објекта је узвишен јер би се ту одиграли витешки двобоји (да их је било као што су желели и Малић и италијански генерал Баста (исто : 126, 155).

Друга функција тог објекта је неузвишена јер је говнарница место за елементарне телесне потребе без обзира на друштвене, родне, социјалне и етничке разлике.

Она пројектује слику горе споменутог гиздавог салона као огромне стражњице с анусним отвором, док се не-далеко од краљичиног објекта налази и важна друштвена институција позната као затвор. Отварање и затварање јавља се као динамични процес аналоган пуњењу и пражњењу, који повезује једење, варење и пражњење, исто као и два телесна отвора, горњи и доњи, мирисни и смрдљиви – уста и анус. Мотив телесних „рупа“ – од уста, преко ушију и носа, до уринарних отвора, пениса, вагине и ануса – игра кључну улогу у Булатовићевом *Хероју на мајарцу*.

Важно место у топографији фиктивног Бијелог Поља заузимају верска здања, црква и џамија, које само представљају мултиконфесионални народ, православни и муслимански. Ти објекти, везани за локално становништво, сагледавају се искључиво као зграде са препознатљивим ознакама, крстом и минаретом. Ова здања су празне љуштуре. У цркву и џамију нико не иде, јер правих верника у овом простору нема нити може да буде. Тако да су оба објекта лишена унутрашње димензије (окупљања верника ради молитви). Они се сагледавају искључиво споља, визуелно као део варошне топографије, а још боље се чују „урнебесном звоњавом и урликањем с џамије“ (исто : 39). Ове објекте, а још више саме себе, представљају одабрани појединци: крупни поп Вукић („...под црним брдом поповог меса и длака, костију и црева, муда и колена, стењала су шесторица“, који су га у једном тренутку држали на носилима (исто : 123) и ситни хоџа, хоџица, Мухамед, Мухо, Мухица Мердановић.

Битно је место крчма/јавна кућа, чији је власник Грубан Малић. Он је отвара истог дана када у место улази италијанска окупациона војска. То је место кала, смрада, шљама, протува, црноберзијанаца, мешетара, џамбаса, карташа, подводача „с тим у суштини добрим људима који наздрављају свему, како новим гостима тако и рас-

креченим женским телесима са зидова“, то је „паклени расадник гонореје и стидних вашију“ (исто : 49).

Могло би се рећи да се Булатовићев роман надовезује на релативно примитивне и архаичне „жанрове тргова“ („площадные жанры“), који „поседују велики травести-рани, снижени, материјализовани и отеловљујући свет“, који „стварају тај *ајсолуџно* весели, *бестрашни*, *слободни* и *искрени ѿвор*, који припремају атмосферу за сопствене *народно-ѿразничне форме и ликове*, на чијем је језику Рабле откривао *веселу истину* о свету“. (Бахтин 1984: 215-216).

Еротика у тим жанровима, везаним за тргове, а које битно одређује поступак карневализације, могла би се назвати - карневалском. И еротика романа *Херој на марици* карневалског је типа.

Булатовић је писао роман у јеку такозване друге сексуалне револуције у западном свету, која се одвијала и у социјалистичкој Југославији, знатно више него у социјалистичком лагеру.

Везу секса и политике приказао је и Душан Макавејев у филму *Мистиерије оргазма* (1971). Док се Булатовићев роман провукао кроз прсте цензуре упркос критици, Макавејевљев филм био је једно време забрањен. Овим филмом актуализоване су у јавности идеје контроверзног психоаналитичара Вилхелма Рајха (1897- 1957) из његових књига *Функција оргазма* (*The Function of the Orgasm*, 1927), *Масовна психологија фашизма* (*The Mass Psychology of Fascism*, 1933) и *Сексуална револуција* (*The Sexual Revolution*, 1936).

Превладало је мишљење да је Рајх аутор појма „сексуална револуција“ али је важна и чињеница да је после Другог светског рата својим идејама о сексуалности и оргазму утицао на низ познатих књижевника (Норман Мајлер, Ј.Д. Селиндер, Сол Белоу, Ален Гинзберг, Џек Керуак, Вилијам Бароуз), интелектуалце и на студентски

покрет у Паризу 1968. Рајх је то учинио не само тврђењем да нема истинске политичке револуције пре него што се укине сексуална репресија, него и као творац својеврсног акумулатора за развијање биолошке „оргон енергије“, или за потенције оргазма. Због својих идеја Рајх је дошао у сокоб с америчком владом, о чему је Роберт Антон Вилсон написао драму *Вилхелм Рајх у њаклу*, 1987.

Булатовић је роман објавио пре него што је Макавејев завршио свој филм, а чини се и да је утицај Рајха, отворен код Макавејева, дискретно присутан и у његовом делу. Булатовић је у југословенској књижевности први успешно и на оригиналан начин повезао појам секса са појмовима као што су политика, идеологија и рат. Тиме је направио битан отклон од југословенске књижевности као носиоца доминантног југословенског наратива о Другом светском рату, уводећи ову „озбиљну“ тему у домен хумора, ироније, пародије и гротеске. А и један је од првих југословенских писаца који је у другој половини 20. века постигао светски успех.

XXII ЕРОТИКА И РОМАН (Дирас)

Између романа *Љубавник* Маргарит Дирас (Marguerite Duras) и Набоковљевог романа *Лолита*, који је Владимир Набоков такође прво објавио у Паризу, али на енглеском језику и скоро три деценије пре Маргарит Дирас, 1955. године, постоје бар две сличности: оба су писана као сећања у првом лицу и, што је много важније, од готово првих страна у њима је реч о сексуалним односима малолетница.

Љубавник, овенчан чувеном француском Гонкуровом наградом, објављен је у деветој деценији 20. века, 1984. године, када је постмодернизам завладао већ светском књижевном сценом потиснувши авангарду у њеном другом таласу коначно у прошлост, а и друга сексуална револуција, веома присутна у свету све до краја седамдесетих година, уступила је место једној, тада смртоносној сексуалној болести ејдс (aids), на српском језику званој – сида.

И Маргарит Дирас, или М.Д. како је списатељица волела да се потписује, сматрала је да би књижевност требало да обухвата оно што се у јавности осуђује као забрањено, да говори о оном о чему се „номално не говори“, да

„мора бити скандалозна: све духовне активности, данас, треба да носе ризик, авантуру. Песник по себи је ризик, неко ко се, за разлику од нас, не брани од живота“ (Дирас 2015: 72).

У разговорима које је водила са Леполдином Палотом де ла Торе, а који су објављени у књизи *У сенци сира-сџи* у Паризу 2013, а у Београду две године касније, М.Д. је као такве песнике истицала Рембоа, Верлена, а пре свега и изнад свих Бодлера, коме је довољно било „двадесет песама да досегне вечност“ (исто: 73).

Табу који је Дирас кршила својим славним романом била је љубав петнаестогодишње јунакиње, приповедачице приче у првом лицу, са човеком старијим од ње десетак година. Љубавник је, наравно, знао да је било забрањено имати сексуални однос с малолетницом и зато је током њихове скоро двогодишње везе на сваки начин гледао да сакрије свој идентитет, осим, касније, пред њеном и својом породицом. Оно што је, наводно, доиста скандалозно било у овој причи и није било само питање девојчиних година, него још једна врста забране, везане за романескни хронотоп: радња се догађа крајем двадесетих година у француској колонији Индокини, данашњем Вијетнаму, у предграђу града Сајгон. У то време и у том географском простору још преступније је деловала веза између једне белкиње и мушкарца жуте расе, уз то, и поготову, девојчице Францускиње, из друштвене класе колонизатора, и Кинеза, дакле младића из националне мањине у тој азијској колонији.

Постоји још једна врста забране везане за тему овог романа, која је видљива мада не и нарочито истакнута: тема проституције. Малолетна девојка, која је принуђена да због сиромаштва за сексуалне односе прима новац, није из потлачене класе, нити је њен богати љубавник из колонизаторске нације, него обрнуто, што теми малолетне проституције тек даје наглашени скандалозни тон. Штавише, француска породица прихвата због новца тај однос њихове девојчице, мада њеног љубавника презире због типичног расистичког и колонијалног осећања више вредности. И младићева богаташка

породица, с друге стране, одбија да прихвати девојку из осиромашене породице друге расе.

На граници престопа је и чињеница да је роман аутобиографског карактера, да већ позната француска књижевница тако отворено и без кајања пише о гресима своје младости. Хронотоп везан за појаву романа битно је, ипак, различит од романескног – осамдесете године у Француској нису више време колонијализма него нове европске демократије. После појаве романа изашла је његова својеврсна друга верзија, *Љубавник из Северне Кине*, још отворенија у приказивању „скандалозне“ ауторкине младалачке љубави, несумњиве љубави упркос елементима проституције, толерисане, чак и подстицане од стране породице. Ни М.Д. се није устручавала да у јавности романескно „ја“ поистовети са собом као ауторком романа, нити је ћутала о чему се „нормално не говори“, као о примању новца од богатог љубавника и телесној жудњи у сасвим раном младалачком узрасту:

„Осећала сам да ми је дужност да га (новац) узмем од милијардера и да га дам у кућу. Правио је поклоне, возикао нас је колима и све нас позивао у најскупљи ресторан у Сајгону. За столом, нико му се није обраћао, људи у колонијама били су помало расисти, и моја породица говорила је да га мрзи. Наравно, када се о новцу радило, затварала је очи. Барем нисмо морали да продамо или да ставимо под хипотеку намештај да бисмо јели.“ (исто : 48).

М.Д. с крајњом отвореношћу говори и о телу свог љубавника друге расе: „Његово кинеско тело није ми се допадало, али је чинило да моје ужива“ (исто).

И чак је та расна различитост будила у њој жељу која је по снази била:

„потпуна, с ону страну осећања, безлична, слепа. Не може се исказати. У том човеку волела сам његову љубав према мени и тај еротизам сваког пута запаљен нашом дубоком двосмисленошћу“ (исто).

Двосмисленост се овде поистовећује с вишеструком различитошћу међу љубавницима, у годинама, богатству, друштвеном статусу и, нарочито, у раси (истицање „кинеског тела“). Роман, као и цело дело М.Д., нарочито истиче жудњу независну од година:

„Већ одмалена, од мојих првих авантура с непознатима у кабинама на плажи и у возовима, знам шта значи жудња. С кинеским љубавником искусила сам сву њену снагу и, отада, моји су сексуални сусрети били бројни, виолентни чак“ (исто: 124).

Виолентни, али не и експлицитни у опису као у романима Полин Реаж и Анаис Нин. Ево још једне важне аутопоетичке изјаве М.Д. о језику и страсти:

„У настојању да је именује, извлачећи је из њене првобитне и свете таме, језик убија страст, ограничава је, умањује. Али кад љубав није изречена, она има снагу тела, слепу и недирнуту снагу уживања: остаје, остаје чудесна слика љубавника обавијених тамом. Ту причу у 'Љубавнику' могла сам да испричам само издалека, говорећи о кинеском граду, рекама, небу, несрећи белаца, који су тамо живели. О љубави, ћутала сам. ... Секс - као врста огољене чулности – није оно што ме занима. Занима ме откуд потиче еротика, жеља. Оно што не можемо, а можда и не треба, сексом да ублажимо“ (исто : 122-123).

М.Д. је своја сећања на младост описивала у роману у садашњем времену и несумњиво је и тим поступком допринела привлачности свог романа. Она је протицању

времена доделила необичну, парадоксалну улогу. Роман, штавише, и почиње описом њеног још у младим данима остарелог лица и оном чувеном реченицом с прве стране, често у критикама истицаном:

„Врло рано у мом животу постало је сувише касно“ (Дирас 1988: 7).

Оно што јој се догодило у младости није више могло да се измени и до краја је обележило њен живот. Она је и свој први сексуални однос доживела као да касни у односу на зрелост како га је доживела:

„Није трабало изазивати пожуду. Постојала је или није постојала. Била је ту већ од првог погледа или пак није никада васкрсла. Она је била часовито поимање сексуалне жеље или пак није постојала. То исто сам, такођер, знала прије *акџа*“ (исто : 23).

Тим поступком пресецања временског тока радње, оно што је „касно“ оним што је „рано“, смењивањем фрагмената из „каснијег“ и „ранијег“ времена, или укрштањем различитих временских перспектива у оквиру појединих фрагмената, М.Д. је прилично једноставну фабулу претворила у сложен и донекле тајновит сиже.

А у односу према хомосексуалности, присутној у њеном делу, М.Д. је, међутим, традиционална, мада не у смислу табуа:

„Љубави између сличних недостаје та митска и универзална димензија која припада једино супротним половима: више од свог љубавника хомосексуалац воли хомосексуалност“ (Дирас 2015: 126).

Ово је и разлог због којег М.Д. није Ролана Барта сматрала великим писцем: није имао „најдревније животно искуство, сексуално познавање жене“ (исто).

Пре „акта“ с „кинеским телом“ свог првог љубавника, или истовремено када је с њим била у не баш краткој

сексуалној вези, М.Д. је описала и рано интересовање за тело своје кинеске другарице. М.Д. познаје, дакле, женску хомосексуалност али ...

„Задовољство које пружа друга жена врло је интимно, што ће у себи увек носити недостатак вртоглавице. Истински удар грома, удар који може да вас усмрти, то је сусрет с мушкарцем“ (исто).

У *Љубавнику*, ипак, постоји и бар један изванредан еротички лезбијски фрагмент:

„Тијело Хелене Лагонеле је крупно, још увијек недирнуто, благост њене коже је таква да наличи на глаткоћу неких плодова, скоро једва примјетна, помало нестварна. Хелене Лагонеле наводи на жељу да је убију, она изазива дивни сан да је усмрте њеним властитим рукама. Те облике, најбјељег брашна, она их носи а да о томе појма нема, она показује те ствари створене да их руке гњече, да их уста једу, не задржавајући их, не познавајући чак ни њихову чаробну моћ. Хтјела бих да гризем дојке Хелене Лагонеле као што он гризе моје у соби кинеског града где ја идем сваке вечери да продубим спознају о Богу. Да ме поједе у њене дојке боје најбјељег брашна“ (Дирас 1988: 74).

Ево и једне наизглед парадоксалне напомене у овом одломку: о вези Бога и секса. Парадоксална можда, важна и истинита. Као и са смрћу, како би пре рекао Батај.

И лезбијски моменти у *Љубавнику*, поготову у бело/жутом расном контексту, држе роман у зони где се табу крши али, опет по Батају, и не укида. Ту еротичку расну зону нису често посећивали модерни писци, а када јесу углавном ону познату по црно/белом расном обележју.

Када сам већ споменуо Батаја требало би подсетити је М.Д. друговала с њим али да није била под његовим утицајем. Напротив, она је истицала да се разликује од

Батаја зато што у писању о еротичким темама није имала осећање кривице, присутне код њега као нешто „врло католичко“, што је ограничавало еротизам његове прозе:

„Еротика у његовим рукописима више се тиче стерилне насладе на папиру, него насладе живе, телесно искушане. Што се употребе језика тиче, величина Батаја почива на његовом начину да 'не пише' – пишући“ (исто : 78).

Разлика између Батаја и М.Д. је и у томе што је и у најеротскијим сценама она избегавала експлицитне описе и тзв. скаредни језик. Сцену дефлорисања, једне исте девојчице у улози и спољње и унутрашње ауторке, М.Д. је чак описала са дистанце трећег лица, што је иначе изузетак у *Љубавнику*:

„Стргнуо је хаљину, баца је, стргнуо је гаћице од белог памука и носи је тако голу до кревета. И тада се окреће на другу страну кревета и плаче. А она мирна, стрпљива, привлачи га к себи и почиње да га свлачи. Чини то затворених очију. Полагано. Он покушава да јој помогне. Моли га да се не миче. Пустите ме. Каже да јој је стало да то она уради. То и ради. Свлачи га. Када му она то затражи, он помиче своје тијело у кревету, али полагано и благо, као да је не би пробудио.

Кожа је раскошно мека. Тијело је мршаво, без снаге, без мишића, можда је био болестан, на опоравку, без маља је, без друге мужевности осим оне сполне, врло је слабашан, изгледа као да је жртва неке болести. Она га не гледа у лице. Она га не гледа. Она га дира. Дира благост уда, коже, милује злаћану боју, непозната новина. Он плаче, стење, У страшном је љубавном заносу.

Плачући он оно и ради. Прво се јавља бол. А затим последице те боли и она је прожета срећом, измијењена, благо отргнута, понесена ка ужитку, њиме обухваћена.

Море без облика, напросто ни са чим упоредиво.

Већ на скели, ова слика садржавала би нешто од овог тренутка“ (Дирас 1988: 40-41).

Четири фрагмента. У првом је припрема самог ”акта” детаљно описана, прво полагаано, дугим реченицама, затим кратким, ритмички испрекиданим, да би се тај фрагмент завршио, заокружио веома дугачком реченицом, дајући му облик оне „наруквице“ Асје Петрове.

Други фрагмент има два параграфа. Први почиње кратком реченицом, затим следи веома дуга, па три кратке, опет једна веома дуга и, најзад, кратка реченица. Опет наруквица. Други параграф има другачију реченичку структуру – две врло кратке, па дугу реченицу. Сам „акт“, „оно“, сведен је на једну кратку реченицу, пропраћену још краћом, да би најзад био доврхуњен веома дугом реченицом.

Два последња фрагмента су безлична, са само две проширене реченице. У трећем фрагменту је слика мора, као природе ни са чим упоредиве, док се у четвртном фрагменту баш наговештава поређење - вожња скелом слици мора додаје „нешто“ од чари оног тренутка сексуалног односа. Машти читаоца се препушта да поређење природе и секса испуни сликовитом садржином. Можда би, како ми сугерише моја машта, тело мушкарца могло да се упореди са скелом, а тело невине девојчице, у тренутку дефлорације, са морем. Да ли би привлачније, ипак, било поређење мушког тела са бродићем? Не би у овом случају, јер девојчица је море које преплављује скелу. Поетична два фрагмента, као две најкраће песме у прози.

XXIII ЕРОТИКА И ПРИПОВЕТКА (Калвино)

Студија Терезе де Лауретис (Teresa de Lauretis) „Калвино и Амазонке: Читање (пост) модерног текста“ („Calvino and the Amazons: Reading the (Post) Modern Text“) у њеној књизи *Технологије рода. Есеји о теорији, филму и фикцији* (*Technologies of Gender. Essays on Theory, Film, and Fiction*. Indiana University Press. Bloomington and Indianapolis, 1987), подстакла ме је да се заинтересујем за еротика у Калвиновим причама о љубави, *Теškoће љубави* (*Gli amore difficili*, Torino, 1970) али на енглеком језику (*Difficult Loves*, translated by William Weaver, San Diego, 1981). Енглеска књига садржи и друге Калвинове приче, које су преводили и други преводиоци, а осам, од тринаест прича *Теškoћа љубави* (превод наслова је мој) у поглављу је „Приче о љубави и усамљености“ („Stories of Love and Loneliness“).

Терезу де Лауретис занимају не само љубав и еротика у Калвиновим причама него, како указује и наслов њене књиге, низ других теоријских питања - род, постмодернизам, текст, читање текста, мушкарац и жена као читаоци и као ликови читалаца. А и у већем делу студије „Калвино и Амазонке“ она усредсређује пажњу на Калвинов роман о читаоцима, посебно женског рода (*Se una notte d'inverno un viaggiatore*, Torino, 1979, а на енглеском, у Виверовом преводу *If on a winter's night a traveler*, San Diego 1981), подстакнут том темом у његовим причама (нарочито у „Авантури путника“ и „Авантури читаоца“).

Сам почетак студије де Лауретис посвећен је ипак љубави, „у савременом смислу љубавне афере, еротске авантуре или сентименталног односа“ (Де Лауретис 1987: 70). У том првом пасусу она указује и да је „интимна веза наратива с љубављу, артикулисана у обавезној вези растојања и жеље“ присутна у целом Калвиновом делу, али и разлике интерпретације љубави у причама и роману. У причама је „касно романтична тема путовања и тражње без достигнућа“ (исто). А када Калвино ту тему прерађује у роману који „проглашава своје учешће у постмодерној естетици симулације, текстуалног спектакла, маскераде, и саморефлексивног претеривања“ резултат је исти: „љубавна прича“ (исто). Али та је љубав, „за разлику од претходних, сувише лака“ (исто).

Све Калвинове приче из књиге *Тешкоће љубави* имају у наслову реч – авантура. А у предговору за књигу изгледа да је сам Калвино (без потписа у француском издању), како га цитира Де Лауретис, дао и дефиницију тог појма: „Дефиниција авантуре, која се понавља у наслову сваке приче, иронична је ... У већини случајева она подразумева само унутрашњи покрет, причу о стању духа или стању постојања (*stato d'animo*), маршруту ка тишини“ (исто : 71).

Из овог, ипак анонимног цитата, не може да се закључи много, поготово не о ироничном односу авантуре и љубави, односно еротике, односно секса. Де Лауретис ипак извлачи, подстакнута и овим цитатом, а наравно и својим анализама прича, далекосежне закључке.

„Језгро тишине у основи људске комуникације је област пасивности“ (исто : 71).

Следи ауторкина анализа приче, свакако једна од најбољих тог циклуса о аванурама – „Авантуре читаоца“. Али ја ћу се пре тога задржати на причи „Авантура пут-

ника“, чију прву реченицу Де Лауретис наводи на почетку студије („Фредерико В., који живи у граду у Северној Италији, у љубави је са Синцијом У., становницом Рима“ (исто : 70). Између те прве реченице и оне којом се завршава прича опис је Фредерикове ноћи у возу, у купеу друге класе, за који се овог пута одлучио, уместо купеа прве класе, верујући да ће и у њему моћи да се испава и одморан стигне у постељу своје драге. Калвино с много детаља описује Фредерикове покушаје да се испружи и преда сну, пошто је чак и променио одећу, да ону бољу не би изгужвао, али о његовој љубавној жудњи готово да и нема речи. Ноћ описана у причи подсећа вероватно и на друге, с више или мање Фредериковог „стања“ одмора, зависно од броја путника у његовом купеу и њиховог понашања. Тек у тој последњој реченици наслућује се поменути Калвинов иронични обрт у тумачењу путникове авантуре, који се не слуги на почетку приче прстенасте структуре.

Фредерико креће на пут не желећи да се разликује од свих путника, споља сличних њему, осим по осећању да се налази на врху таласа који га носи ка Синцији. У џепу свог капута руком он стеже жетон који ће, кад стигне на станицу Термини, убацити у отвор најближег јавног телефона. И зато држи тај жетон „као да је најдрагоценији објекат, једини на свету, једини опипљиви доказ онога што га чека на доласку“ (Калвино 1981: 237). Не потврђује се поменута теза да Фредерико неће остварити своју жељу, о чему и сведочи сложена завршна реченица у свом првом делу: „ставио је жетон у отвор, окренуо број, слушао узнемиреног срца како звони удаљени телефон, чуо Синцијино ’Ало’, још поспано и меко од тоpline, и он је већ био напет због дана које ће провести заједно, у очајној борби са часовима“ (исто : 253). Али после тачке са запетом следи тај, како ми изгледа, ироничан наставак: „и схватио је да ништа неће моћи да јој каже

о значају те ноћи, коју је осећао како бледи, као и свака перфектна љубавна ноћ после сурове експлозије дана“.

Више је него упитан значај ноћи проведене у купеу друге класе, па се „значај“ те ноћи не чита у ироничном смислу. Зато и не чуди што и Фредерико осећа како она бледи пред очекиваном перфектном љубавном ноћи са Синцијом. Али могло би да изненади поређење по сличности између те две ноћи, ако се не разуме да Калвин целу Фредерикову љубавну авантуру представља као ироничну. Штавише, иронично делује и Калвинов однос према љубавној авантури у начелу, као и према „свакој перфектној љубавној ноћи“. Он, ипак, придаје већи значај односу између путника у ноћном возу него љубавном односу Фредерика и Синције, па том односу и не посвећује никакву пажњу после не баш прикривене ироничне опаске о краткотрајности љубавних страсти.

Присутна је иронија и у Калвиновој причи „Авантура читаоца“ у којој се ипак описује коитус између страстног читаоца Амадеа Олива и даме без имена на доста издвојеној плажи с мало купача. И за тај сексуални однос каже се у причи да је био прави јер су у том погледу њих двоје били „перфектан пар“ (У Виверовом преводу, који Де Лауретис хвали: „Their love making was a perfect match“; исто: 270). Како је Калвино и овој причи и оцени „перфектан“ дао ироничну нијансу? Као и класици приповедног жанра, нарочито када је реч о краткој причи, Калвино такође воли да користи завршну поенту у последњим пасусима или реченицама текста.

Амадео се, дакле, не раздваја од књиге ни када се ипак одлучује да дама и он ураде „то ако то треба да се уради баш тако“, ни да, „чак и у екстази загрљаја, не покуша да ослободи бар једну руку да би ставио знак у књигу на правој страници“ јер „ништа не нервира више него када сте жељни да наставите читање, а морате да листате по књизи да бисте нашли где сте стали“ (исто). Завршава се

и ова прича крајем дана, а дама, после љубавног чина, до-пола у води, позива Амадеа да се последњи пут окупају. Знала је она добро да је то њихово последње купање, не само док се спуштао сумрак после њихове сасвим кратке авантуре. „Амадео, гризући усну рачунао је колико му је страница остало до краја“.

Цео табак је Калвино опет посветио предигри, опису како су се у Амадеу прво сукобљавали а затим укрштали страст за читањем и заинтересованост за даму, пре него што је и помишљао да би њихов сусрет могао да се заврши сексом. Амадео је у почетку био сасвим задовољан тиме да, док лежи на боку са књигом у руци и погледом клизи низ штампане редове, на почетку сваког реда, испред белине страница, угледа и ноге усамљене купачице. На њен позив легао је крај ње на њен гумени душек и пријатност додира њихових тела, бар што се њега тиче, читање је чинило комплетнијим.

Упитала га је безимена да ли га читање никад не замара, као и да ли зна да би у друштву жена требало да води разговор. Амадеу се и њен осмех, који је вероватно требало да буде ироничан, учинио претећим јер би у том тренутку дао све само да не оставља роман.

Тереза де Лауретис Амадеову страст за читањем не сматра нечим посебним јер га оцењује као „просечног читаоца“, додуше дуго посвећеног деветнаестовековним романима и поистовећењу са њима, тако да се у причи појављује „удубљен у један од њих, једнога дана, на усамљеној плажи, када његово око спази слику жене која се купа у близини“ (Лауретис 1981: 71). И мада изгледа да ће се Амадео одлучити за компромис, за „два задовољства, посматрања и читања“, за ову читатељку приче она постају ипак само „за тренутак паралелни и у савршеној равнотежи“ (исто : 72).

Калвино је несумњиво мајстор кратке приче, а за нас је овде занимљив због добро искомпанованог „компро-

миса“ између две страсти, једне снажне, читалачке, и друге слабије, сексуалне, него и због сексуалности, тешко би се могло рећи еротике, осенчене иронијом.

XXIV ЕРОТИКА И РОМАН (Мичел)

И један нови Греј, наш савременик, стићи ће својим именом у наслов другог веома популарног еротичког романа – *Пегесет њијанси Греја (Fifty shades of Grey)*, Ерике Мичел, или Е.Л. Џејмс.

Ауторка насловом упућује на Вајлдов роман, мада користи другу варијанту тог имена Греј, са самогласником **е** за разлику од Вајлда са **а**, како се у обе варијанте пише исто презиме изведено од енглеског придева *сив*. И *њгесет њијанси* упућује на реч *слика* у наслову Вајлдовог романа. Зато и мислим да је погрешно превођење презимена Греј као Сиви јер се тиме још у наслову губи битна текстуална референца. А о важности наслова као субтекста и поетичког знака излишно је и да се троше речи.

Између два романа с презименом Греј, од којих је један до скоро био трилогија (2011-2012), стоје два светска рата и више локалних, у којима је била ангажована и Велика Британија, бар две сексуалне револуције, и бар два књижевна раздобља, модернистичко и постмодернистичко, са више књижевних праваца и школа, као многи срушени социјални, верски, морални и уметнички табуи.

И један и други Греј имају исту садистичку црту. И њихова изузетна лепота је у садистичкој функцији, мада се садизам код њих не испољава на истоветне начине. И један и други као да следе наведене савете лорда Хенрија, препуштајући се својим, по друге, али и по њих, погубним страстима.

И један и други су изразити ероликови. Кристијан, за разлику од Доријана, ипак, када сретне жену свог живота, пожели да је воли и да, после свих отпора и истрајавања у садизму, затражи у љубави спас. Оба романа су и наглашено дијалошки, чиме њихови аутори потврђују тезу да је еротички књижевни жанр превасходно дијалошког типа.

Вајлд је, као и Станковић, упркос почетним двоумљењима, као и Џојс, избегао говор приповедача у првом лицу. Е.Л. Џејмс није, што њен роман чини једноставнијим у поступку и сувише зависним од главног еролика, па зато и еротичку сужејну линију умногоне предвидљивом (осим самог завршетка, недовољно мотивисаног).

Перспектива првог ауторовог лица показала је, ипак, и своју предност због доиста шармантног сленга савремене америчке девојке, сазреле већ у овом 21. веку, ишколоване на савременом универзитету. Анастасија својим говором, засићеним интелектуалним асоцијацијама, подсећа на ликове које глуми Вуди Ален. Студенткиња која је вероватно похађала часове из психоанализе овако описује своју обамрлост у тренутку када угледа справе за мучење у кревету мушкарца са којим жели да доживи сексуални однос:

„Мислим да сам запањена. Подсвест ми је некуда побегла, а можда се запрепастила или се једноставно срушила и испарила. Обамрла сам. Могу да примећујем, али не могу да изразим ниједно осећање у вези с тим што сам пренеражена. Шта је прикладно рећи кад откријете да вам је могући љубавник прави уврнути садиста или мазохиста? Страх ... да ... изгледа да је то преовлађујуће осећање. Сад га препознајем. Али зачудо не страх од њега – не верујем да би ме повредио ... па не без моје дозволе. Бројна питања

ми замагљују ум. Зашто? Како? Кад? Колико често? Ко? Пришла сам кревету и прешла руком преко једног сложено изрезбареног стуба. Веома је чврст, а рад је изврстан“ (Е.Л. Џејмс 212: 111).

Можда би и Епштејн закључио да је ово пример добре хаптичке еротеме. Као и рани наговештај јунакињиног мазохизма. Не би је повредио без њене дозволе! Дозволиће му она исувише дуго да на њој примењује своја садистичка правила. Можда због привлачности Кристијанове ипак романтичне природе. Мушки садизам, упакован у романтизам, + добар секс + женски мазохизам - у средишту је ове романескне ероприче.

А ево још једне, краће хаптичке еротеме:

„Молим вас, Анастасија’. Као да ми језиком милује име и срце ми поново махнито залупа“ (исто : 37).

Јунакиња новог *Греја*, млада Анастасија Стил, или Ана, пре сусрета с Грејом девица и студенткиња, истовремено је и лик и приповедач. Рођена на самом почетку последње деценије 20. века, она је пристанком да учествује у садо-мазохистичким ритуалима могућно под утицајем лектире Де Сада и Батаја, у погледу свог слободног речника, са речима fuck и shit на врху листе по учесталом коришћењу, вероватно добра ученица Хенрија Милера, а по односу према сексу личи на следбеницу Милерове пријатељице и љубавнице Анаисе Нин. Нин је такође и веома истакнута списатељица еротичког жанра, позната ауторка романа *Делџиа Венус* и, нарочито, неколико томова својих еродневника.

Својом приповешћу Анастасија Стил се одлично уклапа у поджанр с краћеницом BDSM, а на српском ВДСМ – везивање, дисциплина, садизам, мазохизам. Ана, као унутрашњи аутор по Бахтиновој терминологији, делује и као ученица Жана Женеа.

Она је и жртва Грејовог каиша. Баш као у Женеовом *Балкону*, а пре тога у виду претње у Станковићевој *Косићани*, сцена бичевања се јавља на крају првог романа трилогије и игра важну улогу у њеној сижејној линији. Ова трилогија је, штавише узорно дело овог ВДСМ поджанра. Демон садизма, у лику Кристијана Греја, као доминантне личности, и Ане, њему потчињене, дакле као мазохистичког лика, у овом романескном простору имају своје добро игралиште и своју супер учионицу. Једна просторија у Кристијановој кући се и зове учионица и садржи све потребне реквизите неопходне за остваривање односа између Доминантне и Потчињене особе.

За разлику од Вајлдовога романа, чију генералну сижејну линију обележавају и елементи фантастике и криминалног трилера, као и одсуство еротема како их је описао Епштејн, сижејна линија *Пегесей нијанси* има и елементе, бар у једном њеном аспекту, оне љубавне традиције која има извор у миту о Тристану и Изолди. И сва је саткана од оних чворова које данас зовео еротемама. Али онај европски љубавни мит овде се јавља у сасвим уврнутом виду, са сексом у првом плану. Детаљно описивање коитуса у еротичком жанру, у овом роману и на више страна, и много пута, већ постаје клише, па није ни чудно што постаје предмет пародије, као што је случај и с овим романом.

XXV ЕРОТИКА И ПИСМО (Џојс)

Било је већ речи о жанровима дневника и хронике, а сада ћу се укратко задржати на епистоларном жанру.

Писмо се јавља, као и дневник и хроника, и у облику књижевног поступка, као на пример, у роману у писми-ма, али и као, слично опет дневнику и хроници, посебан жанр. У овом другом случају и епистоларни жанр може да буде и књижевни жанр, али и да остане ван граница књижевности. Одређена писма могу у различитим књижевним раздобљима да се налазе с ове или с оне стране границе уметности, да у ходу књижевне еволуције добијају или губе статус књижевне чињенице. О таквој несталности жанра, укључујући и епистоларни, писао је током двадесетих година један од најистакнутијих представника руске формалистичке школе – Јуриј Тињанов („О књижевној еволуцији“, „Књижевна чињеница“).

Када је реч о жанровским питањима не могу да се заобиђу ни текстови још једног изузетног руског теоретичара, кога називају и оцем науке о жанровима (жанроведение), Михаила Бахтина. Важни су и радови руске теоретичарке Наталије Борисовне Лебедеве, која је посветила посебну пажњу, Бахтиновим трагом, теорији жанрова „природног писаног језика“ („жанры естественной письменной речи“), у које се сврставају и:

„преписка (’епистолe’): писма (приватна, пословна, у редакцију, у ’установе вишег ранга’), дописнице, белеш-

ке, електронске врсте (компјутерска преписка, 'чат', телеконференције, форуми); личне белешке: дневници, мемоари ...“ (Лебедева, Зирянова, Плаксина, Тюкаева 2011: 10).

Списак је веома дугачак, а обједињен је јединственим термином „природног писаног језика“, за разлику од „не-природног“ (али не „вештачког“) и „уметничког писаног језика“, као од и две врсте усменог језика, такође природног и не-природног (јавни говори, беседе, предавања).

О неким питањима епистоларног жанра писао сам и ја у чланку, на руском језику „Эпистолярный жанр и Интернет или эпистолярный жанр в сети Интернета“, објављен у часопису *Новый журнал* у Њујорку.

За писање тог чланка подстакла ме је појава књиге *Љубавна писма великих људи* (*Love Letters of Great Men* edited by Ursula Doyle, 2008), објављена 2010. и на руском језику. Аутор првог писма у тој својеврсној антологији је Плиније Млађи, из првог века нове ере, а на крају су писма војника из Првог светског рата. Занимљиво је да у тој књизи нема ни једног од Дојсових писама Нори, нити наглашеније еротских писама уопште. Урсула Дојл се, додуше, у једној од своје три тезе посредно оградилa од свих видова сексуалности, истакавши да се у књизи налазе „најромантичнији обрасци епистоларног жанра“. За њу романтични обрасци нису очигледно у вези са сексуалношћу или еротиком. Требало би, међутим, да такав став буде у супротности с њеном другом тезом: читајући ова љубавна писма може да се дође до закључка да се „човечанство, у суштини, мало променило за последњих две хиљаде година“.

Посебно противречном, међутим, изгледа њена трећа теза: за љубавно писмо није важно у каквој је „форми написано и на који начин стиже до адресата“. Противречи оваква изјава њеном тврђењу да је епистоларни жанр „готово заборављен у нашем веку електронске поште и СМС порука“.

Пре би, заправо, могло да се каже да епистоларни жанр у електронском добу доживљује прави процват, упркос томе, или баш због тога, што се променио начин на који писма стижу до адресата. Није исто ако су се силом прилика писма међу коресподентима у „романтичним везама“ размењивала једном месечно, па затим, у бољим приликама технолошког развоја, једном или два пута недељно, или посредством електронске поште и поменутих СМС порука и по десетак пута дневно. Нова брзина преписке, светлосна у поређењу са једрењацима, парним бродовима, коњским запрегама, возовима, па и авионима, али и даље с писмима у рукама поштарара пре него што стигну у поштанско сандуче, изменила је и форму писма.

У електронском епистоларном поджанру губи се некадашња епистоларна етикеција а ствара нова, мењају се и стандардни елементи композиције као што су означавање места и датума, видови обраћања и изражавања жеља, различите формуле поздрава на почетку и на крају писама, постскриптуми и слично. Али типови преписке, којих има наравно разних, и даље зависе од категорије адресата, да ли је у питању пријатељ, рођак, супруга, љубавница, јавна личност или установа, шира или ужа заједница људи, да ли је писмо, дакле, лично или јавно, намењено одређеном тренутку или, како се то каже када су у питању уметничке намере, не ретко присутне и у овом жанру - упућено и у „вечност“.

Преписку прате често и разне врсте предострожности и забране, у односу на време када и интимна писма постају доступна јавности, а некој врсти писама унапред се предвиђа да раније или касније заврше у пећи или у машини за сецкање хартије. Истраживачи све више обраћају пажњу и родном аспекту, не само када је у питању сексуални пол коресподената, него се уводи и елемент друштвеног пола итд.

Епистоларни жанр такође је, према Бахтину, део широког спектра говорног жанра, усменог и писаног исказивања која обухватају све сфере људских делатности и често се пресецају с књижевним жанровима. Бахтин је у функционалном смислу, као што сам већ истакао у другом поглављу (Еротика и жанр), разликовао жанрове везане за комуникацију у свакодневном животу и сложене, углавном писане, који настају у условима високоразвијеног и организованог културног општења.

Епистоларни жанр, као у суштини дијалогски, може да припада и једном и другом типу, да буде близак и свакодневной усменој комуникацији, али и оној другој, сложеној, каква је књижевна, с претензијом на трајност и естетичку вредност. Од тенденције ка једном или другом типу комуникације, једноставном или сложеном, различити типови епистоларног жанра разликују се и формално, и по типу језика, узвишеног, свечаног, комичног, „књишког“ или „уличног“, уздржаног или отвореног у употреби сексуалних речи или израза, мада сви имају заједничку језичку природу.

Разликује се и преписка еротичког жанра од оне романтичне и љубавне каква се налази у избору Урсуде Дојл, а каква се доиста није много мењала током два миленијума. Џојсова писма Нори су еротичког жанра и блиска су усменој комуникацији по спонтаности и директној употреби тзв. скаредних речи, а то значи и радикалним делима модерне еротичке књижевности.

Џојсова писма Нори, прво девојци а затим и супрузи, садрже и изјаве љубави, али и чак и у еротичкој књижевности ретко експлицитне описе ауторове жудње за Нориним телом, као и сећања на њихове сексуалне односе. Нема никакве сумње да је Џојс могао да претпостави да ће његова писма Нори после њихове смрти постати јавна, мада веоватно није могао да слути пре појаве Уликса да ће у облику књиге имати велики број издања на разним

језицима. У Србији, на пример, *Писма Нори*, у преводу Новице Петровића, доживела су у 20. веку три издања (у Нишу 1982. и 1983, а у Београду 1993. године). Избор Џојсових писама се појавио и 2020. на порталу P.U.L.S.E, како се потписује и аутор превода и коментара. Наводим прво коментар, а затим и одломак из писма 9. децембра 1909. године:

„Доносимо вам избор из писама у којима Џемс Џојс, пишући својој супрузи Нори, свједочи о тешким условима под којим су излазиле његове прве књиге, о својој потреби да одбаци друштвено-религиозни поредак, али и о аверзији коју је осјећао према Даблину и Ирској. Писма су, међутим, занимљивија по томе што и у њима аутор *Уликса* испољава свој жестоки сензибилитет, јер овдје критериј љепоте постаје сласт бестидног волуптуозног изражавања, а у пребирању по скаредним ријечима, као најљепшим изразима љубави, открива се јака потреба да се воли на један другачији начин, мимо добрих узуса окамењене брачне љубавне граматике.“

„Драга моја мала калуђерице, има нека звезда одвећ близу земље, јер сам још увек у грозници животињске пожуде. Данас сам често застајао на улици са узвиком на уснама кад год сам помислио на писма која сам ти написао синоћ и прексиноћ. Мора да грозно изгледају при хладној светлости дана. Можда ти се од њихове простоте смучило. Знам да си у души много финија од твог необичног драгог, и премда си ти сама, ватрена девојчица, прва написала како чезнем да те по**бем, ипак претпостављам да је поамна прљавштина и непристојност мога одговора прешла све границе пристојности. Када сам јутрос примио твоје препоручено писмо и видео како си пажљива према твом безвредном Џиму, постидео сам се онога што сам написао. Ипак, сада се ноћ, тајновита грешна ноћ, поново спустила на свет, и поново сам сам и пишем ти, а твоје писмо је опет пресавијено испред мене

на столу. Не тражи од мене да идем у кревет, душо. Пусти да ти пишем, душо.

Као што знаш, најдража, у говору никада не употребљавам непристојне изразе. Никада ниси чула, зар не, да сам пред другима прозборио неку недоличну реч. Када овде у мом присуству људи причају прљаве или похотљиве приче, ја се једва насмејем. Међутим, ти као да ме претвараш у звер. Ти си сама, неваљала бесрамнице, прва почела. Нисам ја тебе први додирнуо у Рингсенду, пре много времена. Ти си мени завукла руку у панталоне, благо померила кошуљу и дотакла ми ку*ац својим дугим голицавим прстима, и постепено си га целог, набреклог и укрућеног узела у руку и дркала га лагано док нисам свршио међу твојим прстима, а све време била си нагнута нада мном и гледала си ме тим твојим мирним светачким очима. Исто тако, твоје су усне прве изговориле неку непристојну реч. Добро се сећам те ноћи у кревету у Пули. Досадило ти је да лежиш испод мушкарца и једне ноћи си нагло стргла спаваћицу са себе и зајახала ме нага. Набила си ку**ц у пи*ку и почела да јашеш горе-доле. Можда ти мој рог није био довољно велики, јер сећам се да си се сагла до мог лица и нежно промрљала: „Је*и, љубави! Је*и!”

Можда се не би могло тврдити да оваквим писмом Џојс руши одређени табу, јер реч је о приватној преписци између супружника. Истовремено се, међутим, може уочити да и сам Џојс осећа да својим писмом иде далеко изван граница уобичајеног, дакле табуираног начина чак и приватног комуницирања. У јавном општењу он не само да се уздржава од скаредних речи него наглашава да пред другима никада није изговорио недоличну реч. И претпоставља да се и њој, коју сасвим романтично на почетку писма назива својом „малом калуђерицом“, смучило читајући његове скаредне речи. Али га она, Нора, како тврди, претвара у звер. Судећи по писму нема, ипак, раз-

лике међу њима у сексуалном понашању, па и у вербалним захтевима у таквим тренуцима. Мада не пропушта Нора да му се на врхунцу страсти обраћа речју - „љубави“, као што и не престаје да јој тепа речима „душо“, „најдража“, „ватрена девојчице“. Не, нису ова писма порнографија него доиста изузетно укрштање љубавне нежности и, уз накнадна кајања, потребе да се поништи табу пристojности и сексуални однос двоје заљубљених опише природним писаним језиком, везаним за комуникацију у свакодневном животу, како би рекле теоретичарке говорних жанрова. А колико је таква преписка и књижевна чињеница зависи од статуса књижевне чињенице у одређеној епохи.

Писма Владимира Набокова супрузи Вери, напротив, блиска су традиционалном епистоларном љубавном поджанру, какав је заступљен у књизи Урсуле Дојл, или руској љубавној прози 19. века.

И Набоков је био свестан да ће његова писма бити објављена у књизи, мада је веровао заједно с Вериним писмима, како читамо у писму Вери 2. јула 1926. године, у којем јој замера што ће у таквој књизи она бити заступљена „не више него са 20 % твога труда, my love“ (<https://arzasmas.academy/mag/634-nabokov>).

Али Вера је препустила ватри део свога труда. Ипак, како наглашава Јуриј Левинг, аутор избора од девет цитата те преписке, Владимир Набоков је у својим писмима причао својој жени о свему, о сновима и поједеним кобасицама, о љубави и бубама, о својим навикама, бригама, о себи самом. Ево и једног примера:

„Моја нежна звери, моја љубави, моја зелена, са сваким новим даном без писма постајем све тужнији, зато ти јуче нисам писао и сада много жалим након читања о лабудовима и пачићима, драга моја, моја

лепотице. Увек си, увек за мене тиергартенска, кестенаста, ружичаста. Волим те. Овде има стеница и бубашваба. Чим сам јуче угасио светлост - осећам нечије присуство на образу, додир брчића. Упалих светлост. Бубашвабетина. А пре неки дан сам био на вечери у „Друштва песника” (Праг – Берлин, 16. маја 1930).

Не еротичко, упркос помена звери, него сасвим особено љубавно писмо.

XXVI ЕРОТИКА И ПОЕЗИЈА

Поглавље о еротици и поезији почињем цитатом подуже песме у прози „Еротикон“ с повременим унутрашњим римама, у њу укљученим стиховима појединих песама и низом изванредних еротских слика. Аутор прозне песме је авангардни српски песник Раде Драинац (1899-1943). Он је покретач песничког правца *хийнизам*, истовремено власник и уредник кратковеког часописа за „интуитивну уметност“ *Хийнос* (1922-23). Песничку књигу, насловљену такође – *Ероџикон*, штампао је 1923. године. Песма „Еротикон“ заправо је и мала антологија његове хипнистичке, еротске и песничке маште.

1. И после пијанства и угарских виолина ој тела, мршава, тела детиња... Аман! сухо шуми багрем иза куће пун јесење магле и белог иња. Са лишћем тужније постају мутне моје очи. Блед друмовима ја ћу умирати стопама вечерњим за прошли детињи грех и кратак градски смех. Крв ова отрована умире као бакцил у епрувети. 2. Госпођице, откуцајте једну моју вену на писањој машини. Ноћас сам волео једну жену лудо у белој тишини. О мале кошуље и чарапе боје вечерњега неба! Никако да нађем сличност између дојке и неба у мртво вече на писањем столу. Како помажу кише да се са душом говори кад човек меланхолично прилегне иза јесењих прозора. 3. Ту на столу су

песме пуне женских топлих сиса, мртве плаве рибе на пешчаним спрудовима.. Ко да ме научи да сопствени језик заборавим? О та језовита дубина неба у кругу слова О! Кроз мале шаре ја гледам њен тамни Бомбај.. хај! како је ипак све апсурдно на катарци мога мозга.. 4. А кад ме понеше вечерње шуме ја постах песник. Крв прели видике из вене која случајно пуче. О пингвини на белим мехурима за Аквитанијом! Тужне су ипак моје љубави у врту, париске клупе и хотели... О бескрајна самотна утапања пробијене лубање мислима сивим. 5. Развратно сам молио у четри тамна зида. На њеним коленима отисак далеке звезде бледилом спава. Ој тешка бедра и жута млечна недра! Ја сам мало дете што се доји пре сна... Безначајан је свет на ноћним модрим завесама. Поднебље чудно силази у дно дивана и све, онуда где језик врело прође, апотеозом се открива бескрајна нирвана. Волео сам је свим на себи обезумљен са дна ума. 6. Ја шумско дете у граду постах задњи мохиканац. Са оком на стаклу и месецу уморни паганац уједам твоје усне у шуму лишћа. Улице мокре, собе жуте, булеварски хотели, све поста огроман немир прошлости под плавим сводом у сикстинској капели. Ај! кад свечери снимам сам.. 7. Дискретне софе, канабета и твоја гола нога на углу кревета. Зимски адацио и карирана фуга. Леманско језеро је отпловило у плаво око даљина: Ти ипак чудно спаваш у дну родног луга. И овде као Онан грешим изазивајући твој лик. О шта је пред пространством замрлога неба један бедни стих, сломљен птичији крик? 8. А ипак кад воз за мостом ишчезне остаће урезане две дојке и два колена на кревету. Умор што с плафона жутог на очи пада умреће тихо на мутној зеници као октобарски мрак на твојој слици. Две мрље крви на белом застору живеће све: твоје руке две, и сенку моју тешким сном

застрту. О сву ноћ тако ко ће да издржи болна шапутања у собном кућу? 9. У мермерне часове поноћи неко је спустио чежњу на моје лице... Тргао сам се: НОЋ... Ствари не дишу под сенкама, на столу лежи мрки леш таме. Задовољан сам од блудних раздражења. На окну месечево лице за мном плаче... 10. Глад ми је бескрајна а руке вечно празне. Ноћу низ улице градске на прстима носим месец и тугу остављам под прозорима изгубљених жена. Дао бих све а ништа немам. Глад ми је бескрајна а руке вечно празне. 11. Спустио сам очи у дно душе и ништа не видим. Река мирна и модра од летњег неба: сребрни бол моје туге плови мирном површином. Зашто те не видим заспалу у себи као по дану бледу у градском врту? Спустио сам очи у дно душе и ништа не видим. 12. У априлске ноћи ја сам месечар пијани од месеца пуног душа ми се жути у чежњу цветова рани. А кад усним плашним се да ме не сахрани визија неке жене и тамни собни кући. ... Чудни су априлски дани... 13. Небо по крововима оставља траг мутних суза ја по лишћу сејем сање на прошлост и њу. О, дани лепоте страсти и живота ја сам отворио тај тешко непролазни пут гестом Бога и скота. Ај, бродови су такви у хоризонте утонули. У ладном дому умирем за прошли дан. 14. Кревет софе и мрачни градски хотели буђење птица са тапета у крвавим снима и мртва јутарња сунца у мутним очима. Посртале су улице и сива предграђа ој, празне младићске кости у зорама љубави. И били су тужни симплони у ноћи и болничко пролеће што се водама плави. 15. Њена дојка отисак васељне има тежак слатки плод што дозрева у кафанским снима. У једном тренутку чаробно румени врт на телу процвета... Страст је моја прешла у наркотизам крви тако сам задњи отпадник Нирване и човек први. 16. Враћам се са очима мртвим и усном бледом у душу

твоје љубави. Звезде падају на моју сенку под обалом реке, месец сребрним концима односи моје очи. Не знам да ли је небо на твојим ноктима. Стрепим у ноћи... У мраку прстима тражим покрадену душу. 17. Ја никад нисам из срца лажне ритмове крао. Да душу контролишем више немам ума. Отац који ме за једну летњу ноћ створи даде ми и занос крви... И чим падне сутон први ја сам тужан и луд - и све око мене постаје пакао и блуд. 18. Ти сумњаш у свет који ти откривам иза платна песме. Мисло сам синоћ – „Она не гледа небо“. Слутње ме носе на концима преко ноћних шума. Кад месец за голим стаблом јасике плане полако у сну пређем руком преко твојих меких сиса... 19. Не, нисам месечар, али те видим у овом сну екстазе. Уста су твоја влажна и отворена да огасе пожар неба, врх твоје дојке пробија стрела месеца. Сањам на трави: меку флауту твоји прсти стављају у слатке усне да из ње кану тонови оплођења. Да ли ћу заплакати срећно ако пуни месец спазим на трбуху твоме? 20. Изгубио сам појам времена на плавом кругу неба, на длану боре оцртавају пређене путеве, на огледалу спазих јесен и лишће у језеру очију. Не плачем: око мене шуме бесмртне строфе љубави. Још једну песму, мала рађајућа птица сутра ће ме натпевати и ја ћу утонуту у црне шуме пролазности.

Сасвим сажет преглед еротске поезије од краја 19. века започећу руском поезијом.

У Украјини, у Харкову, објављена је књига *Љубавна лирика руских њесника (Любовная лирика русских њоэтов, 2013)*, од средине 17. века (Ломоносов, Сумароков), до песника Николаја Заболоцког (1903-1958) и Арсенија Тарковског (1907-1989).

Запажа се одмах одсуство еротског песника Ивана Баркова, (1702-1768), кога је ценио Пушкин и, чак, пи-

сао да ће се књижевна слобода у Русији остварити тек онда када се објаве Барковљева целокупна, укључујући и цензурисана песничка дела. Издања његових класичних а „бесрамних ода“ појавила су се због „ненормативне лексике“ у Русији тек деведесетих година 20. века, али су се његови провокативни стихови учили напамет, преносили усменим путем, преписивали и чак преводили на стране језике.

Наравно да ни традиционална љубавна поезија није увек без еротске сенке, или еротске светлости. Таква је песма првог руског нобеловца (1933), после Октобарске револуције емигранта Ивана Буњина (1870-1953), награђеног због препознате вредности његове прозе, али не и поезије (Наводићу стихове у прозним преводима ако немам других).

Код ње уђох у поноћни час.
Спавала је – сијао је месец
У њен прозор, а склизнулог
јоргана светлуцао је сатен.

На леђима лежала је она,
Наге раздвојивши груди -,
И тихо, као вода у посуди,
Стајао је њен живот у сну.

Буњинаова песничка слика подсећа на сличан еротски приказ сликара Балтуса, као да је Буњинаова песма, а није, послужила сликару као вербални интертекст.

Еротике несумњиве има и када се само машта подстакне да иде даље од оног што се само наслућује под блештавим сатеном.

У антологији је и песма Константина Баљмонта (1867-1942) о новом типу жене с почетка 20. века:

Она се дала без прекора,
Љубила је без речи.
- Како је тамно море дубоко,
Како дишу ивице облака.

Она није понављала: 'Не треба',
Обећања очекивала није,
- Како сладосно дише свежина,
Како се диже вечерња магла.

Она се није бојала освете,
Последица се плашила није,
- Како бајковно светле сазвежђа,
Како бесмртно сијају звезде.

Изванредан је ова песма пример и благе еротизације земаљске природе и претварања читаве васељене у еро-зону.

У овој антологији љубавне поезије не спомињу се именом гениталије, као у песмама Баркова, али се препознају посредством метафора као у песми истог песника Константина Баљмонта:

Сплешћемо се ми у забраву,
Ти – међ јастуцима, на дивану,
Ја – приљубљујући к теби моја уста,
На коленима, ко у чулној магли.

Спуштене су тешке драперије,
Из угла нам светле канделабри,
Угледаћу вале, блесак зоре,
Морских риба једвачујне шкрге.

Белих ногу, сав предан маштању,
Лепоту, без граница блаженство,

Препуштено стегнутим рукама,
Грчевима уздрхтало тело.

Шкољке меки мрак волећи,
Очима тражећи очи ти далеке,
Жежећи, упијајући, усисавајући те
Жедним, гладним уснама.

Свануће Сунце, згаснуће опет,
Шта је нама Сунце – тек разума претња?
Онај који воли, скупиће мед влажни
С крунице отворене – сакривене руже.

У песми две изванредне метафоре за полни орган вољене жене - шкољка меког мрака и медена и отворена круница сакривене руже – чине сасвим непотребним употребу директног сексуалног речника. Мушкарац на коленима, крај белих женских ногу, блаженством и заносом оралног секса шири ероzonу од јастука на дивану прво према мору, због поређења са шкољком, а затим је сужава и усредсређује, због укуса меда, на круницу заго-нетне руже.

Женски полни орган упоређује се са ружом и код савремених америчких песникиња које пишу хаику песме, или са баштом, а навешћу примере на крају овог поглавља.

Симболистички песник Баљмонт има еротски отвореније стихове од наведених, али ни они нису укључени у ову антологију љубавне поезије.

Навешћу још једну песму, која је требало да се појави у Баљмонтовој књизи *Будимо као сунце* (1903), у циклусу „Зачарана пећина“ али је ту песму, заједно са још неколико, Баљмонт морао да изостави због цензуре.

Песму наводим према изванредном чланку Николаја Богомолова о еротичности у руској поезији од симбо-

лизма до обериута: „Ми – два непогодом запаљена стабла“. Занимљиво је да је текст Богомолова на интернету објављен с упозорењем да „без обзира што је доле цитирана студија изузетно научна, у њој се налазе речи и изрази из ненормативне лексике“. Чак се онима, којима такав језик изгледа неприхватљив, препоручује да пређу на било коју другу страну пројекта „Сребрног века силуета ...“. И ту сам песму превео због циљева овог курса, као и претходне, само прозним, готово дословним преводом:

Како пожудно волим твоја уста,
Не она која види свако него друга,
Она скривена, где је друкчија лепота,
За моје усне жељено драга.

Сласт је у њима неочекиване среће,
Више је тајне и блаженства влажног,
У њима је свежина мирисног зачина,
Као у капљицама таласа, у њиховој песми бескрајној.

Дремљива у њима вечно се магла диже,
Као у ћелији у њима је тесно и пријатно,
Лепота је њина умиљато-топла,
И снага у њима расте сваког часа.

Пољубац је њихов неприкидан, снован,
И гаснем ја, љубећи их жедно.
Још! Још! Побеђен још нисам ја!”

Руски песнички симболизам био је и у знаку љубавне поезије, али и идеологије Ероса, обожавања Ероса, како у поезији тако и у приватном животу песника и песникиња.

Валериј Брјусов, један од главних теоретичара и практичара симболизма, заступљен је великим бројем песама у помињаној антологији руске љубавне поезије, али не и

раним еротским песмама, које је писао средином десетих година 19. века. Циклус песама „Мојој Мињони“ морао је да чека скоро две деценије да би био објављен 1913, мада и тада донекле цензурисан. Нису ни све песме овог циклуса ушле касније у седмокњижно издање Брјусовљевих дела, па је Богомоллов одлучио да у напоменама своје студије објави две изостављене песме из тог репрезентативног издања, нарочито због њихове неприступачности данашњим читаоцима. Ево превода две строфе из друге песме, и то у две варијанте, објављене и оне која је остала у рукопису:

...Твој стас, исувише гибак и витак,
Те груди, иза разреза на кошуљи,
Та рамена, колена и бедра,
Само су батина достојни.

Све што сам сада миловао с љубављу,
Волео би да избијем немилосрдно!
Ах како би се радовало срце
Да те види обливену крвљу.

Ваљани разлог је да наведем и рукописну варијанту друге строфе:

„Та уста са закрвављеним уснама,
Те груди, иза разреза на кошуљи,
Те руке, колена и бедра,
Желео бих да исечем бичевима“.

Ови стихови из 1895. о жељи да се девојка ишиба до крви бичем, претходе, мада необјављени, и таквој намери, о којој сам већ говорио, у Станковићевој *Кошћани*, таквој пракси у борделу Женеове драме *Балкон* и у роману *Историја О Пуалине Реаж*.

Само што садизам руског песника није садизам колективног и друштвеног типа, оног о којем су писали Сартр и егзистенцијалисти, него је психолошки, личан, интиман, садизам девојачком бестидношћу повређеног љубавника:

Ти си руке подигла бестидно,

И бестидно упрла погледе.

У рукописној варијанти последњег стиха девојка Мињон понаша се још „бестидније“: „И бестидно раширила ноге“.

У Брусовљевим стиховима се у лирском субјекту, у њему самом, на чудан, а можда с обзиром на време када су ови стихови писани, и донекле разумљив начин, сударају морал и сексуална жудња, табу и еротизам.

И Вјачеслав Иванов (1866 - 1949) био је готово опседнут Еросом, не само као симболистички песник и мислилац него и у приватном животу. Он је у тројству са супругом Лидијом Зиновјевом-Анибал, ауторком лезбијске прозе *Тридесет њри наказе* (1906), и с Маргаритом Сабашњиковом, супругом песника Максимилијана Волошина, неговао духовно, телесно и вишесмерно јединство, а није био отпоран ни према чарима млађих песника. Остао је, чини ми се, ипак највише запамћен као теоретичар еротичке философије живота, по тезама о односу етике, естетике, религије и еротике на почетку 20. века:

„Ерос води по својим баштама за руку Психу, планетарну човекову душу ... Етика као да у савременом сазнању не постоји одвојено од естетике с једне, и религије с друге стране. Ритам наших дужности одређује се ритмом лепоте, његова садржина – нашим религиозним растом и стваралаштвом. Распад етике на естетику и религију био би коначан када се њена целина не би успостављала присуством начела, заједничког подједнако естетици и религији ... то је начело

- Ерос. И тако, у устројству нове душе етика постаје еротика и, тачније, могла би да се назове – еротика“ (цитирано према студији Богомолова).

Богомолов је с правом посветио пажњу и песнику Константину Кузмину (1875-1936), који је прешао сложен пут од симболизма, преко акмеизму блиског кларизма (друга деценија 20. века) до периода у којем је био близак с обериутима (двадесете године) све до надреализма. Еротском песмом, коју цитира Богомолов из књиге *Пасџирма раздија лед* (1929), Кузмин донекле претходи сатиричкој врсти еротизма у Булгаковљевом роману *Мајстџор и Марјариџа* (мада код Булгакова нема „ненормативне лексике“):

Мај овај проводимо као у борделу,
Спустили панталоне, скинули сакое,
У предсобље довукли кревет
И пола дана куцамо китама,
Од доручка до чаја ...

Обериути, а пре свега Александар Введенски (у драми *Јелка код Иванових, Куџријанов и Наџаша*), а Даниел Хармс у поезији, спустили су такође Ерос из симболистичких висина у друштвену и телесну реалност. Једна од Хармсових песама је у еротском опису оралног секса блиска Баљмонтовој, чак је и знатно директнија. И њу наводи Богомолов, али то није онај Хармс који је својим „алогизмом обичног“ освојио читаоце широм света. Александар Флакер, који је с Хармсовом прозом први упознао југословенску јавност, тачно је запазио да Хармс „као да одбацује свијет ’ноћних љубица’ Блокова симблизма, а побуњена улица Мајаковског из *Облака у хлачама* претвара се у њега у обезличени, непокретни свијет“ (цитирано у: А. Петров 2011: 488).

Поезија Хармса, као и неких других обериута, заноси се и на пародијском односу према различитим видовима песничке традиције и успоставља своју традицију пародијске, хуморне и апсурдистичке поезије. Она повезује „кошмарне“ и „страшне“ светове симболиста Андреја Белог и Александра Блока с новим песницима апсурда с краја прве половине и неколика деценија друге половине 20. века (Сатуновски, Глазков, Сабгир, Хољин).

Еротизам код тих незваничних, „подземних“ песника совјетског доба у вези је с програмским „примитивизмом“ као критиком званичног и утопијског идеализма у свим областима „реалног социјализма“, па и у љубавној поезији, углавном наглашено сентименталној. Такав друштвени и песнички програм изразио је Николај Глазков (1919-1979) у песми „Примитивац“ (1951):

„... Срећа ми се осмехивала понекад,
Ретко ипак: чешће превиђала.
Освојио ме је стиховања занат,
Нисам хтео свађу с годинама.

Да би, као трава или као шума,
Стихови код песника оживели,
Треба реч да буде добро одабрана
А не да је душе узвишене хвала.

Као и сви људи једноставни,
Волим срећу што не зна за битке.
Видим реку – искупам се у њој.
Видим шуму – тражим тад печурке.

Ако ми се намести – ја пијем,
Нема ништа – тад остајем трезан –
Ту ми жене откривају ману,
Питајући се: а где је интерес?

А, кад је о интересу реч,
Тек показујем примитивизам:
С добром женском интерес је кревет
А не сентиментализам...“.

А када је реч о руској еротској поезији 20. века требало би истаћи, поред већ у овој књизи цитираног Мајаковског (*Облак у њанџалонама*), песникињу коју је заобишао у свом прегледу Богомоллов – Марину Цветајеву. И у њеној поезији присутан је концепт љубави, али, као и код већине модерних руских песника, без наглашеног еротизма.

Руска љубавна поезија, с реџим изузецима, као свој интертекст има легенду о Тристану и Изолди. Одједи такве љубави, вечне и као од Бога дане, дуговечније и од смрти, веома су присутне и у Булгаковљевом роману *Мајстор и Маргарита*. Поред, наравно, оне демонске еротске сижејне линије. Помињем Булгаковљев роман зато што се и такав митски љубавни концепт, као и веза с фаустовском традицијом, јавља и у поезији Цветајеве, као у стиховима песме „Дами с камелијама“:

„О љубав. Спасава свет - она.
Само у њој је спасење и заштита.
Све је у љубави. Спавај мирно, Маргарита ..
У љубави све је ... Волела - спашена“.

И Булгаковљева Маргарита, као и она митска, воли да љуби у главу, мада Мајстора не само у главу. Цветајева и почиње једну песму стихом: „Пољубила у главу“ - да би већ додала у следећем стиху: „Не сетих се – у усне!“. Мада време у којем је она живела није било створено за љубав, јер у „таквој години“ ни љубав није била жена, а и сама Венера морала је да цепа дрва у подруму, док је Амур зими своја крила замењивао чизмама ваљенкама,

песникиња је желела да, по старом сећању, попије „весело вино“, скине бунду како би поново – зајуборила крв. И бога љубави позива да, опет по „старом сећању“, седне девојци у кревет јер вреди да се поново науче дечаци да не љубе не само у главицу.

Концепт љубави код Цветајеве, међутим, има и изразито телесну страну, за разлику од поезије Ахматове, на њен специфичан начин:

„Као да сам на скуту планину носила,
Целог тела бол.
Љубав препознајем по болу,
Дуж целога тела ...

... Као да су јаму у мени ископали,
До основе, до смоле.
Љубав препознајем по жили
Дуж целога тела“.

Као да је била дуж целога тела ишибана жилом, зар не!

И о америчкој модерној еротској поезији постоји добра студија, слична Богомолловљевој, типа прегледа, од почетака отвореног еротизма па до дана када је писана (2006), мада само о песникињама. Не мари, јер се песникињама у сличним прегледима углавном мање поклањала пажња него песницима.

Аутор студије „Интимни делови: еротичка женска поезија“, објављене у електронском часопису, и сама је песникиња - Џојс Нојер (Joyce Nower). По њеној оцени отворени секс није био део књижевног арсенала већине западних песника, песникиња поготову, све до шездесетих година 20. века. Нојерова је, ипак, у виду имала само поезију писану на енглеском језику, и то америчку. Уобичајена перспектива била је, по њој, чак и у љубавним песмама, психолошка и духовна, углавном у романтичар-

ској традицији. А тамо где се и препознавала чињеница о сексуалним односима, мало је било референци, или их уопште није било, о „механизму сексуалне интимности“ (Nower: 2006). Нису се помињали ни мушки и женски полни органи, изузев повремено женских груди. Разлози су, наравно, добро познати – друштвени и религиозни табуи, претежно патријархалног друштва, с његовим „јудео-хришћанским или хришћанским моралом.“ А, како је истицала и документовано доказивала Нојер, „извесна паганска поезија је о недвосмисленој сексуалности писала на прилично отворен начин“ (исто).

Такав је песник био - Катул (84. с.е. – 54. с.е.). Ни жена у Катуловој поезији није се јављала у оној стереотипној улози каква се јавила у средњовековној дворској поезији посредством ликова Еве и Девице Марије. Примери такве идеализоване и чедне жене су и Дантеова Беатриче и Петраркина Лаура. Продуховљена жена таквог типа била је лишена своје сексуалности.

Нојер наводи и тезе Вирџиније Вулф о женском „кућном анђелу“, као оличењу чистоте који је нам заклањао видике у догађаје стварног света. А на другој страни је, по њој, „интернализирани човек“ као разлог „неспособности да се пише о искуству наших тела, оптерећеној друштвеном дефиницијом шта је одговарајући лични предмет“ (исто).

Први од два таласа женског покрета, по Нојеровој од 1848. до 1920. године, започео је борбу против анђеоског, а онај шездесетих година и против мушког стереотипа.

После тог другог таласа песникиње су почеле отвореније да пишу о искуству свога тела. (Важно је да се примети да су педесете и шездесете такође сагледале слабење сексуалних табуа и у мушком писању, посебно после легалних победа у вези са делима Џејмса Џојса и Хенрија Милера, раста битничког покрета у Сан Франциску – што је све имало утицаја и на женско писање).

И остали душтвени, културни и књижевни покрети, у Берклију, Блек Маунтин колеџу и Њујорку, затим антиратни протести, за слободу говора, утицај источних религија, номадски начини живота, рок и духовна музика, сви ти ослободилачки покрети и тенденције били су „изазов традиционалним обичајима, укључујући конвенционални језик и сексуалност“ (исто).

Следи онда преглед најважнијих књига, од не много естетски квалитетне књиге Лорин Кендел (Lenore Kandel) *Ј**ајџи с љубављу* (*To Fuck with Love*) до поезије бољих песникиња, да поменем Андријану Рич и њене лезбијске стихове:

„како ме додирујеш, чврсто заштитнички,
како ме истражујеш, твој снажни језик
и танки прсти који допиру тамо где сам те
чекала узалудно годинама
у мојој розе-влажној пећини – ма шта се догодило, то
је то.“

Андриана Рич, као и Баљмонт, користи метафору за женски полни орган – „rose-wet cave“ („ружа-влажна пећина“), избегавајући анатомски речник који је у једном тренутку почео да преплављује америчку књижевност, да би затим престао да има функцију изненађења и отпора разним врстама табуа и постао до те мере уобичајен да је изгубио и своју еротску упечатљивост. Како је написао Данило Киш у свом предговору за антологију француске еротске поезије, *Бордел муза* (1972):

„уметност је увек стилизација, поезија је увек метафора, па и ако говоримо о „реалистичкој“ тенденцији у поезији и мишљењу, ми под тим подразумевамо увек ту поезији својствену метафоричност и стилизацију, која је увек и пре свега увећање, и која појавности

даје један вид апсолутног: као што је трубадурска поезија стварала метафору апсолутне чедности, тако и поезија ренесансе ствара често метафору апсолутне сензуалности, која има каткад призивок порнографског; то је, као што каже Дени де Ружмон, тај страсни испитивач западноевропског Ероса, на крају крајева онај исти *иреализам*, који је видљив, на други начин, у куртоазној поезији средњег века. „Непристојност“ француске поезије од тринаестог века па надаље није, по њему, ништа друго него нека врста наопаког петраркизма. Већ поменути Хуизинга такође сматра да је непристојност, као и углађеност, само романтична фикција. Еротска фикција, да би досегла до културне вредности, мора да представља целокупну реалност у једној упрошћеној форми, па стога све оно што сачињава непристојност (фантастичне песничке слободе, презирање свих природних и друштвених међа у љубави), као и визија бескрајног задовољства, само су нека врста стилизације, и постоје једино зато да би се стварност заменила сном о једном срећнијем животу“ (Киш 1972: 10-11).

Кишова антологија је стварно била догађај и није чудо што је имала и истинске поштоваоце и огорчене критичаре. Француска еротска поезија „од Ренесансе па надаље“, како је написао Киш, с прекидима, наравно, као што је био умногоне конзервативни, мада и романтичарски 19. век, најжешће је кршила разне врсте друштвених и књижевних табуа. Еротску поезију писали су на крају тог истог 19. века не само песници од којих се то и могло очекивати, као Бодлер и Верлен, него и такав херметички песник као Стефан Маларме.

Песмом „Балада“ о циганској цури, француски симболиста као да најављује Лоркине циганске баладе, само што је његова лепотица куртизана а не неверна жена.

Грех је важан концепт Малармеових еротских песама, али грех не умањује еротизам песникових слика женског тела, као у овој балади:

„... Вода текла јој са груди,
ружа сва у роси!
Пред колено што руди
алга нежност носи...
Ту, занемела и ведро,
ти спази на води снено
свој лик свежи, рујна жено
у колевци ветра!

То ми у срце жар проспе!
У мом срцу с вечери
ја видим - груд моје госпе
кроз црн зрак трепери!
И дуж зрака луне риђе
што ми с чела снено зрца,
као вампир до мог срца
моја црнка сиђе!

Ал' испод крила исткана
од плавила ведро
ја видим где куртизана
открива ми бедра! ...”

Еротском, или порнографском прозом, а више него његовом поезијом, почело је, још уочи Првог светског рата, ново доба еротске ренесансе. Али, и по мом при-
страсном мишљењу, француска еротска поезија с краја
19. и почетка 20. века, како је представљена у Кишовој
антологији, није по својој естетској вредности на висини
руске симболистичке еротске поезије из истог времен-
ског раздобља. Нивои оне метафоричности и стилиза-

ције, на чему је инсистирао Киш, естетски су супериорнији код руских песника, што ми је у нашим разговорима не једном тврдио и сам Данило Киш.

У овом крајње непотпуном прегледу еротске поезије, а и без примера из српске поезије, о којој ће бити речи у наредним поглављима, не могу заобићи, бар кратким освртом, још тројицу песника: шпанског Фредерика Гарсију Лорку, чилеанског Пабла Неруду и румунског Ђеа Богзу. (Неком другом приликом желео бих пажњу да посветим и неким другим песницима, на пример Јејту, Рилкеу, Тагори).

Појава књиге Лорка и свет геја (*Lorca y el mundo Gay*, 2009) Јана Гибсона (Jan Gibson), једног од најпознатијих биографа и истраживача Лоркиног дела, утицала је, и поред дотадашње обимне литературе, на ново тумачење дела великог шпанског песника .

Као и Нојер, Катрин Рајдер, једна од првих приказивача Гибсонове књиге, сложила се с тезом да је Лоркин мучан однос према својој хомосексуалности био заповиједан, а да представља битан елемент песничког дела (*Ryder*, 2009). Оно је, по новом тумачењу, дубоко хомоеротично. Рајдер је ову врсту табуа потврдила и чињеницом да је чак и осамдесетих година 20. века песничка породица преименовала постхумне Сонете тамне љубави у Сонете љубави.

Хомосексуалност Лорке није за многе, међутим, била тајна. Гибсон је у књизи Убиство Фредерика Гарсија Лорке још почетком седамдесетих година указао да је франкисте на злочин, не мање од Лоркиних симпатија за комунизам, мотивисала и његова истополна сексуалност.

И Наталија Корољова је, ускоро после објављивања те последње Гибсонове књиге о Лорки, написала да изгледа готово невероватно да је песник који је писао о безумној љубави према женама и који је испевао праву химну лепом полу био геј. Она је указала да је и немачки часопис Шпигл (*Spiegel*) закључио да је управо хомосексуа-

лизам кључ за интерпретацију Лоркиног стваралаштва. И Корољова тврди, слажући се са Гибсоном, да кроз сва песникова дела као црвена нит пролази тема песникове тада забрањене страсти према мушкарцима, поготово што је он, као скривени хомосексуалац, морао да води двоструки живот испуњен патњом и да страдање зато прожима његово целокупно стваралаштво. Као пример Лоркине, за то доба настране склоности, Корољова истиче и његову неузвраћену љубав према свом земљаку и пријатељу, сликару Салвадору Далију (Королева: <https://www.dw.com/ru/тайная-страсть-федерико-гарс>).

Читајући преводе Лоркине поезије на српском, руском и енглеском језику, а поредећи их уз помоћ супруге др Кринке Видаковић Петров са оригиналима, уочио сам низ могућих Лоркиних амбивалентних стихова у љубавном и еротском погледу.

Тако, на пример, у „Газели о скривеној љубави“ читамо – „горео сам у твом телу не знајући чије је“. Чије је тело – жене или мушкарца?

У „Касиди о ружи“, посвећеној Анхел Лазару, могућно је да се песник у тражењу еротски нечег другог поистовећује с ружом, омиљеним концептом своје поезије: „Ружа, / Није тражила зору: / Готово вечна на својој грани / Тражила је нешто друго? // Ружа, / Није тражила ни науку ни сенку/ границу тела и сна, / Тражила је нешто друго / Ружа, / Није тражила ружу. / Непокретна, на небу / тражила је нешто друго“.

Поред ове метафизичке руже, јавља се ружа и у првом стиху у „Оде Салвадору Далију“, за којом сликар чезне као што је песник, по Далијевом сведочењу у интервјуу Алену Боскеу 1969. чезнуо за њим, желећи да има и сексуалне односе са њим. У овој надреалистичкој оди, упркос присутне, по мишљењу неких тумача хомосексуалне сенке, „увек ружа“ је у више стихова у сексуалном смислу превасходно – „чиста ружа“.

„Сонет слатке жалбе“ је наглашенијег еротског типа: „Бојим се да не изгубим чудо / твојих очију статуе и акценат / који ми ноћу ставља на образ / усамљена ружа твог даха. // Боли ме да будем на овој обали / стабло без грана; и највише жалим / што немам мекоту цвета / или глину за црва моје патње // Ако си ти моје скривено благо, / ако си мој крст и мој влажни бол, / ако сам пас твог господарства, // не дозволи да изгубим оно што сам добио / и украси воде своје реке / лишћем моје отуђене јесени“. Еротска амбивалентност ових стихова је у родној неодређености бића којем се песник обраћа, с његовом или њеном „ружом даха“.

Патња, као „црв патње“ из ове песме, бол, туга, горчина, битна су осећања Лоркиног песничког стваралаштва почев од његове „пролошке“ песме „То је – пролог“ из 1918. године. Двадесетогодишњи Лорка песничким сликама дефинише своје схватање песника и поезије: „Песник је дрво / с плодовима туге/ и лишћем увелим од плакања за оним што воли;“ „Песник разуме / све што је неразумљиво, / а ствари које се мрзе / назива пријатељима“; „Поезија је - горчина, / небески мед који извире / из невидљиве кошнице / коју производе душе“; „Поезија је немогуће, које је постало могуће. Харфа / која уместо струна има / срца и пламенове“.

Лорка је аутор и баладе „Неверна жена“ из Циганског романсера (*Romancero Gitano*, 1928), осмерачког стиха у катренима. Циганин у првом лицу, и лирском нарацијом, дочарава ноћ проведenu на обали реке с младом, лепом и страсном удатом женом (мада се представила као девојка), без икакве родне двосмислености. Лоркин еротски опис неистополног секса у овој балади с правом се сматра, без обзира на песникову склоност ка мушкарцима, за један од најимпресивнијих у модерној светској поезији.

Дали је, међутим, у писму Лорки 1928, поводом те тек објављене песничке књиге, инспирисане тада још живим

народним баладама и у песниковој родној Андалузији, управо, „Неверну жену”, оценио као најгору у целој збирци... Разлог је у њеном наводном вишеструком анахронизму. Авангардни сликар је свом пријатељу замерио да је у тој и у низу других балада био и рукама и ногама везан за уметност старе поезије и захтевао слободу од конвенционалних идеја којима интелигенција подређује стваралаштво. Далију, надреалистичком авангардисти, једна од Лоркиних песама најдражих свакако је била балада такође са стиховима о ружи из књиге циганских балада, присутним и у оди њему посвећеној.

До сличне, позитивне оцене „Оде Салвадору Далију“ дошао је и Ален Гинзберг у предавању студентима 1981. године, снимљеном на траци. Рецитуюћи оду у енглеском преводу и у оригиналу, Гинзберг је нарочито истицао Лоркин надреалистички стил. Фолклорни романсеро је Лорка пре одласка у Њујорк и, нарочито, књиге Песник у Њујорку (писане 1930, објављене постхумно 1940) претпостављао надреализму.

„Управо у време успона надреализма, Гарсија Лорка и Алберти актуализовали су шпанску народну поезију у сопственој лирици, да би из усменог наслеђа преузимали елементе које су реинтерпретирали и укључили у модерну поезију. С надреалистичке тачке гледишта, њихов 'неофолклоризам' деловао је конзервативно и старомодно, јер је изазито одударало од усмерености авангарде на модерну културу мегаполиса и космополитизма, па и од надреалистичке варијанте испитивања подсвести и преиспитивања дотадашњих етаблираних вредности и конвенција“ (Видаковић 2015: 72).

„Неверна жена“ и данас, ипак, осваја читаоце својим лирским еротизмом, а за српске читаоце поготово у изванредном преводу Владете Кошутића. Навешћу неколико њених изванредних, и то баш еротских строфа:

„Иза задњих градских кућа
дотакох јој груди снене,
и оне се расцветаше
као зумбул гране нежне...

И прођосмо крај купина,
трња и трске зелене.
Испод њене пунђе на тлу
направи се удубљење.

Тад одвезах своју машну,
она скиде вел са себе,
ја опасач с револвером,
она јелеке свилене.

Нити смиље нит пужеви
нису коже тако лепе,
ни кристали месечеви
таквим сјајем не трепере.

Ноге њене бежаху ми
као рибе уплашене,
допола још увек хладне
а отпола сасвим вреле.

Најлепшим сам од путева
јездио те ноћи целе,
на ждребици седефастој
без дизгина и опреме.“

Балада „Лепотица и ветар“ (посвећена песнику и пријатељу из „генерације 27“, Дамасу Алонсу, а коју је у писму високо оценио Дали), о страсти старијег мушкараца, ветра, сатира, према девојчици циганки, садржи и

ову еротску строфу од четири осмерачка стиха (у прозном преводу):

„Девојчице пусти ме да дигнем
твоју хаљину да те видим.
Отвори у мојим древним прстима
плаву ружу твоје утробе“.

Ни у овој балади, казиваној у трећем лицу за разлику од „Неверне жене“, нема такође родне двосмислености јер нема сумње чија је „ружа плаве утробе“.

Еротска амбивалентност, присутна у неким Лоркиним исповедним песмама, за разлику од циганских балада, потпуно је одсутна у делу Пабла Неруде. А и Неруда у љубавним песмама користи концепт руже, као у песми „У Теби земљи“, где се вољена жена поистовећује прво са ружом а затим и са земљом:

„Мала ружо,
ружо мала,
понекад,
малена и нага, чини се,
као да би у једну моју руку
стала,
као да ћу те овако у далановима склопити
и принети мојим устима, али

одједном
моја стопала дотакну твоја и моја уста твоје усне

...

у љубави распустила си се као вода морска:
једва могу измерити најпространије очи на небу
и нагињем се твојим устима да бих љубио земљу“
(Неруда 1998: 3; превод др Драгослава Димитрића).

И ова песма је добар пример песникове тежње да ствара еротске хиперболе и да еротизовани простор изједначава са планетарним па и космичким.

Сличан је поступак и у још једној песми „Твој осмех“, такође с концептом руже:

„Ускрати ми хлеб, ако желиш,
ускрати ми ваздух, али
не ускраћуј ми твој осмех.

Не ускраћуј ми ту ружу,
младицу коју круниш,
воду која одједном
сукне у твојој радости,
нагао талас / од сребра у теби рођен. /

Моја борба је тешка и враћам се
са очима уморним
јер сам виђао
земљу која се не мења
али кад уђе твој смех
диже се к' небу тражећи ме
и отвара ми сва / врата живота ...“ (исто : 17).

Постоји и другачији Неруда, склон такође хиперболама и нагомилавању песничких слика, али као песник „убилачке“ еротике. У песми „Тигар“, он се поистовећује са звери о којој је Вилијам Блејк написао једну од најпознатијих песама у целокупној енглеској поезији („Тигар“ у књизи Песме искуства, *Songs of Experience*, 1794). Блејкова песма, од шест катрена, сва је од питања, посебно о тигровом пореклу, о бесмртној руци, или оку, која је могла (у првој строфи), или се усудила (у последњем стиху последње строфе) да урами тигрову „заstraшујућу

симетрију“. А Нерудина је песма сва од еротике, од које нема ни трага у Блејковој песми:

„Ја сам тигар.
Вреbam те у лишћу
широком као одливци
руде мокре.

Река бела расте
под измаглицом. Долазиш

Урањаш нага.
Чекам.

Онда у салту,
ватре, крви, зуба,
једним ударом шапе разарам твоје груди.

Испијам твоју крв, ломим
твоје удове један по један

И остајем да бдим
годинама у прашуми
над твојим костима, твојим прахом,
непокретан, далеко
од мржње и беса,
разоружан у твојој смрти,
изукрштан лијанима,
непокретан на пљуску,
неумољив стражар
моје убилачке љубави“ (исто: 51).

Могућан утицај де Садове садистичке еротике, и не само де Садове, очигледно је битнији од Блејковог пламтећег тигра.

А Ђео Богза (Geo Bogza 1908-1993) је своје прве стихове објавио у другој половини двадесетих година, када су се на истом послу, иницијацији песничког прогреса, заједно нашли авангардни песници и настављачи последњег великог европског романтичара и утемељивача двадесетовековне румунске поезије, Михаила Еминескуа: Тудор Аргеџи, Ђорђе Баковија, Луђијан Блага, Јон Барбу и Ђео Богза.

Огроман је био утицај и легендарног а рано преминулог песника апсурда Урмуза (1883-1923). Његово име било је тако чудесно и трагично испуњено, како је Богза рекао, литерарним нитроглицерином, да га је млади Богза ставио у наслов свог авангардног часописа (Урмуз, 1928), у којем је објављивао поезију „продирућих“: Елијара, Маринетија, Ревердија, Иларија Воронке и румунског емигранта у Швајцарској и Француској, дадаисте и надреалисте Тристана Царе.

Мада својом поезијом дели судбину румунске и европске авангарде, Ђео Богза се издваја из мноштва „изама“ као веома самосвојан песник.

Његово чувено песничко „Вјерују“, из „Поеме увреде“ 1933, најбољи је доказ о сложености и разноликости румунске поезије тог времена и специфичности Богзиног радикализма. У њему се стичу вера у атрибуте своје али и сваке друге генерације, сумња у постојање живота „одвећ неопходних“ (сви цитати Богза 1986: 5-10), приврженост гласу предака „који је увучен у плиму срца“, сазнање о коначности „незамисливих облика“ и слух за њихове одјеке „повратно антиципиране о савременој души“, признање за „бронзу речи које су одјекнуле у вековима“ и опредељење за „чудо голих речи“ и перо као сабљу. Вера у естетичке видике отворене психоанализом шириће хоризонт вери у снове о једном праведнијем сутра али неће искључити песникову осетљивост за апсурд. И све је то било прожето сексуалном визијом читавог универзума.

Млади Богза остаје запамћен по обнажености своје до краја изеротизоване слике света. Али његов, како бисмо то данас рекли, фалоцентризам није ни најмање једноставан.

Песма „Предговор за један љубавни роман“ је класична химна богу Фалусу:

„Ти си била досуђена мени
Не очају моме, не тузи мојој
Већ истинском мени, моћном и без трунчице милости...“

Ти си плен на који је дуго чекала моја канџа“ (Сви цитати према: Bogza: 1986).

После овакве песме, у којој се игра и пева око уда „подивљалог у ерекцији“, долази ништа мање фалосцентрична али и апокалиптичка слика света у песми „Те су се године рушили древни градови“.

Из фалусног бога, уништеног ратом, излази црна сперма и лижу „први пламенови апокалипсе“. Жене су у таквом моделу света слушкиње или свештенице свом идолу, а зависно од његове судбине и улоге могу да буду и ритуално жртвено јагње, сумануте очајнице на његовом гробу, или скрнавитељке и осветнице када их оставља незадовољеним.

Пут у сексуални рај, из којег је према Богзи било изгнано буржоаско друштво, предочавао се као повратак у природу и садржао се у слици: „само земља и бог“.

Другим речима: универзум као женски секс и бог Фалус.

У парадигматичној песми „Оглед“ чобанин мастурбира „тамо на оштрим врхунцима Карпата“, а семе, као пљувачка, пада на стену, лижу га пси и „све је било тако лепо и тако чисто“.

Жене у „Огледу“ нема, она је, заправо, „слободни простор“, што је вероватно ретка парадигма жене у било којој „мушкој“ песми, једнака оној „материји“ која плаче (уместо „врбе, брезе, воћњака, потока, стреха, речних ко-

рита – за које је већ толико пута речено да плачу“ – како је то запазио Богза 1979. у Баковијиној песми „Сојеница“.

Ако у песмама уместо „слободног простора“, или беле површине, нешто друго оличава жену и њен секс, онда је то „цртеж“ мртве или живе природе: женски секс „као јело од плавих патлицана“ („Увредљива песма“), или „жут као кришка бундеве“ („Представљање легендарног хероја“), или као „црвени каранфил у зубима“ („У лоповској тамници из Дофтана“).

Један Богзин мушкарац, сходно томе, љубав води са женском ципелицом, други са кравом, трећи са мајком, четврти са ћеркама, а пети, најзад, додуше за новац, с мушкарцима.

И неке Богзине жене одступају, мада у фалусоцентричном кругу, од утврђених норми, па једна своју жељу утољује краставцима, а оне „махните“, у апокалиптичком тренутку, љубе све што има цилиндрични облик.

Европски и светски песници сличним описима секса шокираће читаву јавност тек двадесет, па и тридесет година после Богзе.

У доба „женског писма“, или у време када се о таквом писму навелико пише, рајски модел из Богзиних раних песама приказује се својим наличјем. Поједине би феминисткиње могле да кажу да он и није заслужио другу награду за овакве песме него награду која има облик кључа. Реч је наравно – о златном кључу града Смедерева чији је Богза био први добитник 1986. године.

Али у почетку је то био – затворски кључ. Богза је због своје еротичке поезије два пута био осуђиван на затворске казне тридесетих година. Непоновљива, или „неподношљива“ оштрина Богзиног модела света сама је по себи деловала као увреда, најпре као увреда признатог естетичког и етичког „укуса“. Кажњавано је било обелодањивање жеље као такве и говор без маске као такав. Судије које су Богзу слале у затвор имале су сигурно на уму и увреду грађанског друштва, јер се буржујским кће-

рима као сексуалним објектима претпостављала слушкиња као сексуални објекат (Богза, у Петров 2011).

Крајем 20. и почетком овог 21. века појавило се неколико антологија савремене еротске хаику поезије. Наводим неколико примера са сајта Патрика Гилеспиа (Patrick Gillespie), (*Erotic Poetry, Love & Passion • A review of Poets & Anthologies*), а из антологије *Haiku for Lovers*, (Edited by Manu Bazzano)>

Касни је Август
доносим му башту
у мојој сукњи;

Траје расправа
ружичаста ружа
сажима петељке (Alexis Rotella);

У сумраку га
ногама обавијам
дигнут му месец у оку (Jo-Anne Elder);

Соба с погледом
акт љубави
у огледалу (Philip Rowland)

Није се тешко сложити с мишљењем Гилепсиа да се хаику и еротизам одлично слажу и да су естетски најбоље песме (и када се не поштује увек метрички образац 5-7-5) оне које нису експлицитне у опису секса него сугестивношћу, алузијом, асоцијацијом, сликовитошћу, амбивалецијом подстичу машту. Можда жене, написао је такође Гилепси, пишу боље хаику песме јер у њима слободније испољавају свој еротски сензибилитет.

(<https://poemshape.wordpress.com/2010/02/03/erotic-haiku/>).

XXVII ЕРОТИКА И ПОЕЗИЈА (Бојић)

Када је Милутин Бојић 1914. године објавио своју прву песничку књигу *Песме* Јован Скерлић је написао да је реч о једном „од оних природних талената који прокључају и у силним млазевима избију у једном бићу“ (Скерлић 1961: 192). Скерлић је испољавао углавном негативан однос према модернизму српских песника с почетка 20. века, па је као врлину истакао да се Бојић „не усиљава да буде ’модеран’, то јест да ропски подражава снобове или мистификаторе једног тренутка, но пева онако како осећа, без обзира и често без зазора“ (исто : 193).

И то „без зазора“ није засметало врховном српском књижевном судији првих деценија 20. века него је, напротив, похвалио Бојића што он не опева „сентименталну љубав наших старих песника, љубав према бледим девојкама под бледом светлошћу месеца, но љубавну страст која као пламен букти, греје и сажиге“ (исто).

Поштоваоцу „јаких песничких идеја“ (исто : 192), чврстог друштвеног и личног морала, снажних патриотских осећања, „млада баханткиња у жарко разблудно летње подне“ била је дража од „бледог девојчета што сања“ (исто : 193).

Могла је таква изазовна баханткиња да заигра и страшћу плени, попут новозаветне Саломе, чак и у Скерлићевом храму српске поезије, у којем се, нарочито у

време балканских ратова и уочи оног Великог, служило народу и његовим државотворним, што је тада значило и ослободилачким циљевима. У Скерлићевом храму, међутим, није било места за мртве драге, ни за ону која зрачи неодољивом светлошћу из простора где „свих времена разлике ћуте“ нити за успавану лепотицу, којој гроб само „негује стас“, а какве су се јавиле у песмама „Santa Maria della Salute“ Лазе Костића и „Можда спава“ Владислава Петковића Disa, сврстаних касније у сам врх српског песништва не само Скерлићевог доба. Као да је Скерлић једним цитатом стихове песника, чија муза има „жеђ живота“ и која „халапљиво срче његове сласти“, препоручио својим читаоцима и поштоваоцима баш да би се и љубавним осећањем, наглашено еротским, подстакла енергија живота као опредељење за акцију и борбеност, а и онај бергсоновски *élan vital* као животни занос и полет:

„Волим твоје уде сазреле и вруће,
И детињско око што немиром жеже,
Волим те кад лицем плане ти чезнуће,
Кад се мрком кожом проспу руже свеже.

Љубави и Срећо, ко кобац вас кљујем!“ (Бојић 1927).

„У његовој поезији блешти сунце, букти живот, буја пролеће, и као у античким 'светим гајевима' са баханткињама и фаунима певају тице, сокови у дрвећу, цвеће на стабљикама, извори у трави. То је једна велика химна плотском животу и анималној животној радости“ (исто).

Скерлић описом Божићеве поезије као да наговештава и појаву авангардног песника Растка Петровића, али заобилази неке друге стихове цитиране песме „Ветром

шибани“. А у њима се сусрећу мотиви, или концепти еротике и смрти:

„Да отворим жиле хтео бих у трену
И ти на њих усне да поставиш жудно
И крв да ми сишеш, док ти жудње вену
И, док мрем, да топлиш моје тело студно.

И тад отрована, телом мога леша,
Да ме гризеш, док ти трну уди голи,
Да кричиш док ти се жуч крвљу комеша
И да свесно појмиш онај понос холи.
Кад се дивље, лудо само крвљу воли“ (Бојић 1927: 8)

Скерлић је споменуо у својој критици и две Бојићеве песме с библијским мотивима, „Заљубљени Давид“ и „Салома“, као песме „ретке снаге и израза“ (исто: 194), али није ишао даље од ове оцене, осим што је указао да се код песника осетило „дуго и савесно проучавање Библије“ (исто).

Еротички садизам је, међутим, заједно с некрофилском страшћу, сасвим јасно изражен у песми о библијском псалмопевцу:

„Твоје око просу дрхтај мојим месом,
Ја хоћу да чупам твоје златне косе,
Хоћу младост златним урешену ресом,

Слапи твоје крви да ми ране росе,
Да у мени рикне младост оних дана,
Кад Сеулу певах химне ум што носе,

Кад осетих оков Микхиних усана,
Оков пољубаца! А сад оков злата,
Место мрамор тела гној неситих рана.

Нада мном сикташе крик посмртних јата,
Рушио сам куле, сатирао чете,
А данас сам жељан крви из твог врата'

... Цар дохватив Псалме, три пут у њих пљуну,
И баци их у дно оргијскога сола.

Сосана и харфи бесни оркан груну,
Док је бела тела, пијана и врућа,
Цар резао ножем, да сласт лоче пуну

Из крвавих уда и раздртих плућа ...“ (исто : 32).

И Бојићева Салома унеколико је налик Давидовом лику. И она је опхрвана старачком плотском страшћу само без моћи да је остварује по својој жељи:

„И набрана уста још једном би хтела

Да окусе младост разблудних младића,
Да им срчу очи, док се чаше лију
И удара задах ложница и пића;

Хтела би да руке још једном се вију
И стежу мраморне голе мушке гњати,
Да у мушком недру очи јој се крију,

Да пехаром крви сваки целов плати,
Истрошену снагу да у неврат проспе,
Да у вечно ништа пољупцем се врати“ (исто : 35).

Бојића је библијском лику Саломе могла да привуче истоимена Оскарова драма, написана скоро две деценије пре његове поеме „Салома“ (1911). Вајлд је из јеванђелске приче о смрти Јована Крститеља задржао

и мотив Саломине игре али му је дао битну еротске улогу.

Бојић је страствену и загонетну Вајлдову Салому претворио у гротескну старицу, са садистичким сексуалним жељама, за разлику од оних код Вајлдове Саломе:

„Чини јој се неки мужјак у долини.
Чека га и чезне. И у смртном трену,
У немоћи вришти и мре у горчини.

Шкрипе тешке кости и уди што вену,
Модре, црне нокте у песак заптива.
Из уста просипа крв и жуч и пену.

Отворила уста, умире и снови
Бесни танац, раскош Иродова дома.
Бели осмех модрим лицем се разлива.

Тако мру на југу. Салома. Салома“ (исто : 37-38).

Песник култа младости, као битног, за њега и јединог извора еротизма, у обе наведене песме еротизам старости претвара у гротеску, у карикатуру. А тиме и ублажује прекршај вантекстовног, односно друштвеног табуа.

Нешто је друго, ипак, битно за Бојићеву „Салому“ а не само одлука да лик младе девојке лепотице претвори у пожудну старицу. Бојић је у песми знатно одступио од јеванђоске приче, мада не у свему („ снови / бесни танац, раскош Иродова дома“), а са Вајлдовом драмом сличност је у смрти јунакиње, мада је сасвим различита него у делу који песми претходи. Код Вајлда Салома љуби у уста св. Јована, у кога се заљубила оном необјашњивом љубављу каква је љубав између Тристана и Изолде у интерпретацији Дени де Ружмона, или Мајстора и Маргарите у Булгаковљевом роману. Од времена витешког романа из 12.

века мотив љубави, у заједници и с мотивом прељубе, често врхунац достиже баш у смрти. И Изолда љуби мрвог Тристана као Салома св. Јована Крститеља.

Пољубац се јавља и у Бојићевој песми стихом - „да у вечно ништа пољупцем се врати“. Уместо у уста мртвог свеца, чиме се отвара видик загробног живота, свеједно раја или пакла, Бојићева песма се завршава шокантним пољупцем у ништа, у празнину. Изостављањем злочина, битног за дела с ликом Саломе која Бојићевој песми претходе, дакле за интертекст и његове песме, Бојић се у тој песми, за разлику од других еротичких, није прикло- нио оној модернистичкој естетици престапа, како је ту естетику формулисао Фуко.

Петра Диркес-Трун у књизи *Оскар Вајлд и естетика његовог престапа* (Petra Dierkes.Thrun: *Oscar Wilde and the Aesthetics of Transgression*, 2011) баш Вајлдову драму доводи у везу с таквом Фукоовом естетиком, коју тумачи као „замену традиционалних метафизичких, моралних и културних система веровања с књижевним и естетичким дискурсима који развијају утопијску еротску и естетску визију индивидуалног престапа и деловања“ (Dierkes. Thrun 1911: 2).

Може само да се нагађа ли је Бојић, песник младалачког еротизма, тим стихом о пољупцу у „вечно ништа“ почео да слути неке друкчије видове еротике.

Бојић и могућним интересовањем за естетику нихилизма остаје, ипак, на попришту борбе с табуом. Тиме се, да поновим, и његовом поезијом потврђује Батајева теза да еротике нема ван сукоба с табуом, а и да „наизменично смењивање забране и престапа најизразитије се јавља у еротизму“ (Батај 2009: 59). И Лотман еротичку текста описује као пресецање вантекстовног табуа.

Остало је, колико знам, без одјека Бојићево кршење оног табуа по којем се светогрђем сматра скрнављење светих списа, у какве несумњиво спадају и Давидови псал-

ми. А баш њихов творац у Бојићевој песми „Заљубљени Давид“ на њих ритуално пљује три пута. Социјалиста Скерлић тим ритуалним гестом није могао да буде изазван, али је изгледа изостала и реакција заштитника вере.

Таква реакција на наводно светогрђе неће изостати када се ускоро после завршетка Првог светског рата појаве еротски стихови такође једног песника младости – Растка Петровића. Додуше, у питању је било наводно скрнављење не Старог него Новог завета, не цара псалмопевца Давида него Исуса Христа.

Бојић се својим наглашеним еротизмом, нарочито садистичког-мазохистичког и некрофилског типа, знатно разликује и од Дучићеве и Ракићеве љубавне поезије пре Првог светског рата али и од еротске поезије Растка Петровића у двадесетим годинама.

А какво је Бојићево место у европском контексту еротске књижевности од краја 19 века? И у којој је он мери био оригиналан?

Како је детаљним анализама, у књизи *Парнасовци и симболисти* у Срба, показао Владета Р. Кошутић, Бојић је претрпео „знатно мање утицаја од Дучића и Ракића“ (Кошутић 1967: 171), и то само од Бодлера. Али ни Бодлеров утицај Кошутић није оценио као повољан. „Плах и чулан, Бојић је сматрао да ће доливањем уља на ватру, прихватањем пренаглашених страсти, деловати неодољиво“ (исто). И да ће зато „управо због изражајности“, по Кошутићевом мишљењу претеране, „бити ускоро оспорен“ (исто).

Позвао се Кошутић скраћеним цитатом и на мишљење Владимира Ђоровића, из предговора Бојићевој књизи *Песме и Дrame* из 1927. године, да Бојићево осећање „нема дубине и сувише је пресићено и загушено речима“ (исто). Ђоровић је замерио Бојићу и да у његовој „путеној узбуђености младости, казиваној са страху“, има и „извесних склоности за патолошко“ (Ђоровић 1927: VI).

С Ђоровићевим мишљењем сложила се, осам година касније (1935), и Исидора Секулић тврђењем да за њу Бојић није био „како неки кажу 'краљ речи'“ него – „роб речи“ (Секулић 2002: 235). А и она је на линији учачавања нечег патолошког у неким Бојићевим песмама написала да је он жену – „рашчовечио“ и као доказ је навела Бојићеве стихови:

„Као какав дивљак азијских племена,
Што бесни од бола, а несрећан није,
Шибалући тела обнажених жена ...“ (исто : 234).

Ови стихове из песме „Младост“, у којој песник каже и – „ја знам само хоћу, а не знам шта хоћу“, као и да би, „кад бих могао, и на небо се пео“, а и тражио би „песме дотле нечувене / да тај бол без бола из груди му гоне“, ако се, дакле, стихови о жељи за шибанјем нагих жена читају издвојено од осталих, а и ван Бојићевог целог еротског контекста, онда је тумачење Исидоре Секулић оправдано и песник би могао да се осуди за грех садизма у сексуалном односу према женском полу, мада не и за мизогинију.

Али Бојић има и стихове, већ наведене, и о женским, Саломиним садистичким и некрофилским жељама у односу на мушкарце. Тачнији би био закључак да Бојић еротизам ставља изнад морала, у складу баш с будућим Батајевим тезама о еротизму као кршењу свих табуа и Фукоовом естетиком преступа.

Бојић се и пренаглашавањем Бодлерових слика телесне трулежи, односно тиме што је у специфичној сензуалности ишао даље и од *Цвећа зла*, потпуно уклопио у онај тип еротичке књижевности који Мајкл Перкинс у делу *Тајни запис* (*The Secret record*, 1976) назива нападним, за разлику од заводљивог и филозофског:

„Нападни начин еротичког писања укључује екстремни израз анархичког импулса у еротском. Агресивне, бруталне слике овог начина обликоване су тако да шокирају читаочево сазнање о деструктивном, обично репресивном аспекту његових еротских осећања. Аполинерови романи и већина Садових дела су свесно нападног карактера“ (Perkins 1976: 210).

Перкинсовом списку свакако би требало додати и дела из руске књижевности, која и он превиђа, као и многе његове западне колеге.

XXVIII ЕРОТИКА И ПОЕЗИЈА (Црњански)

Однос песника Црњанског према еротици, или према сексу и женама, веома је противречан.

У *Лирици Ийшаке*, у првом циклусу *Видовданске њесме*, у песми „Здравица“, став је крајње негативан: „Не треба нам жена кад цвета, ни кад вене“ (сви цитати пе-сама према Црњански: 1993). Песник „изгубљене генера-ције“ свој негативни радикализам наглашава завршним стихом: „Ми смо за смрт!“.

У песми „Југославији“, писаној у последњој ратној години 1918, такође гротескној здравици, упућеној браћи „у сраму, покору, беди“, песник помиње девојке и жене, наглашавајући заједничку судбину свих у још непостојећој држави, знатно и пре него што је добила име (друго њено име) из наслова:

„Иста је наша псовка прва,
нож и девојка насред села
и стид домаћа.

Здраво, наше обесне жене!
Истом су сузом, болом и страшћу
кошуље и свадбе нам извезене“.

У првој песми другог циклуса *Нове сенке*, „Гардиста и три питања“, песник говори другим, еротичким гласом,

изражавајући жељу субјекта песме да му краљицу у лову звездана мајска ноћ „на груди, / рујну од жуди, баци, сву бледу од жуди. // Да засузи, загрли, рукама обема, / гола као поток, са бедрима као лабудови“. Понавља се слична жеља и у трећој строфи – „Нежна као бела ружа, чиста као роса, / да дотрчи задихана, врела, боса, / сузна због зоре јесење, благе, нечујне“. Ни у тој песми главни нагласак није на еротици него на тузи. На три питања зашто је тужан гардиста одговара – „Јер сам мушко“ или: „Тужно је бити мушко“.

У песми „Серената“, писаној још 1915. године, пенички субјект поручује драгој да умире и да ће и после смрти, када га се она сети, певати „да сам ја љубио јесен, / а не твоје страсти, ни чланке твоје голе, / но стисак грађа руменог, увенулог“. Љубав према природи јача је од љубави и страсти према жени, и то природи не у цвату него када вене.

Песма „Путник“, настала исте 1915, садржи два стиха који као да најављују прву сексуалну револуцију након завршетка Великог рата: „Љубав је пут бескрајан / на ком је дозвољено све“. Али се љубав истовремено описује као „тужна моћ“. А уз осећање туге истиче се и умор:

„ Не жалим ни тебе ни себе ја,
и смешим се на даљине.
Умор ми само у очима сја,
и све што иштем од тебе
то је: часак-два
тишине, тишине“.

У песми „Беле руже“ порука је још нееротичнија, ако се тако сме рећи, или бар двосмислена:

„О, немој доћи,
остави ми страсне јаде,

сласт још једина ми је тајна“.
Слично је осећање и у песми „Очи“:
„И осетим да ми није доста љубав невесела.
Разочаран од твог уморног тела,
радознано милујем блудне и меке
велике очи биља“.

А у песми „Ветри“ одрицање од еротичке жудње је већ недвосмислено наглашено: „Моје жудне усне не жуде више / жива девојачка пребела тела“.

Другачији однос према еротици присутан је, међутим, у песми „Успаванка“, где се истиче да једино женско голо тело има власт над болом или да је радост једино у телу голом:

„Ветар студени душе, не стиди се мене, нема душе,
ни закона ни части, над болом има власти
још само тело голо.

Све што сам волео
умрло је вичући име моје,
а ја му не могах помоћи.

Збаци одело своје.
У целој звезданој ноћи
једина радост над болом
у телу твојем је голом.

Све нам допушта туга“.

Концепт туге присутан је ипак и у овој песми, и то као доминантан и у односу на концепт еротике с обзиром нарочито на последњи стих, упућује на закључак да туга допушта и еротизам као начин превладавања бола. И у овим еротичким стиховима пресудно је осећање пес-

ника изгубљене генерације, опхрваног осећањима бола и туге од којих избављење тражи не у љубави него у сексу.

Сличне противречности у вези с еротиком присутне су и циклусу *Сйихови улица*.

Песма „Досада“ садржи стихове сасвим супротног односа према еротизму (и љубави), него песма „Успаванка“. А, слично Видовданским песмама, истиче се и жеља за упокојењем у смрти:

„Не дај да наше душе падну
и наставе љубав нашу јадну,
наш горак несрећан загрљај,
нек буде свему у теби и мени
гроб и крај.“

Почетак песме „Срп на небу“, са исказаном жељом поетског субјекта да му женка на родном пољу остане сенка, карактеристична иначе за неке итачке песме, не најављује опис њеног оргазма у следећој строфи, нити еротизоване слике природе у наставку песме, чак ни када „свира смрт“:

„Ти незаборављена моја
на родном пољу изненада женка,
остај ми сенка, сенка.

Ко редови зарђалих коса
кукуруз је на сунцу зрео.
Тешка си била, врела и боса
као сноп жита кад се разгрне.
Очи ти беху мале ал црне
као рупице на фрули.
Кад ми на теби сваки заглавак врео
од сласти поче да трне
раширила си се, и уздрхтала,
ко земља испод грана трулих.

У црном дугом свиленом плашту
по свету блудим.
И свуд где стигнем шапатам будим
болан осмех, сузе и машту.

Свирам смрт,
ал ми гудало расипа нехотичне звуке.
А зидови мртве и облаке што плове
благо ми милују руке.
Једнако ћарлија као далек врт
трагом мојим сенка моја,
пуна жита и неба ведра,
врела као једра недра твоја.

И док ми се ноћу преплићу на руци
голе жене, и звуци
крвавих накита страшних,
тешке свиле и листови прашни,
чим пред зору сване,
небо ми је росно ко равне пољане,
а Месец се над њима сја
као срп.

У књизи *Ишјака и коменџари* Црњански је у вези с овом песмом писао и о „неким странама у сеоском Декамерону“ (Црњански 186: 1993), а заправо о судбини девојака у доба његове младости. Пре удаје њих су „браћа чувала од сваког ветрића“, нису морале да раде осим што су доносиле воду, „љуљајући се, као каријатиде, у струку“, имале су „на очима таман вео, као боју плавих шљива, у праху“, биле лепе, „много лепше него што се мисли у граду“, а после удаје, због тешког рада, „та лепота се губила брзо и претварала те лепе девојке у погрбљену, јетку, сасушену жену“ (исто).

Мада истиче „нисам Јесењин“ (исто : 187) Црњански је о том сеоском Декамерону имао читаву збирку песама, које није штампао у рату, мада их је, као аустроугарски војник и под својим правим именом, слао загребачким издавачима Кашиковићу и Бенешу. А после рата, чак када је неке рукописе сачувао, није смео да их унесе у *Лирину Ишак*. „Цвијановић их је читао са уживањем, али одбијао, као порнографију. Можда је имао, са свог гледишта, право“. Песму „Срп на небу“ ипак је „унео у *Лирину Итале*, бестидно“ (исто).

Црњански је био свестан да песмом „Срп на небу“ крши тада постојећи табу, поготово стиховима о оргазму, објављиваним у свету, мада ретко, и пре прве сексуалне револуције двадесетих година прошлог века, али не и у Србији. А ипак изражава и жељу, да поновим, да му „на родном пољу „изненадна женка“ остане – „сенка, сенка“.

Слична је жеља и у песми „Траг“, из истог трећег циклуса:

„да после снова
не остане траг мој на твоје телу.

Да понесеш од мене само
тугу и свилу белу
и мирис благ ...
путева засутих лишћем свелим
са јабланова“.

И у песми „Прича“ случајно се сећа само, „невесео“, да је безимена жена, јер јој је заборавио име, била

„невина и танка
и да јој је коса била
топла, као црна свила
у недрима голим
И да нама пре уранка
замириса багрем бели“.

Еротика у низу песама постоји само у сећањима или се песниковом жељом претвара у сенку.

Али је зато „Моја песма“ блиска песни „Срп на небу“ првом строфом, мада не и осталим:

„ Душа је моја богат сељак,
пијан весељак,
у завичају.
Милује голу жену што спава,
тврдо, ко плећа гојних крава,
у житу, куд ноћи пуне црних врана,
падају“.

Црњански је написао, за време, како сам истиче, кратког боравка у Француској, четири писма из Париза и текст „Finistère“, о посети „крају света“ (Црњански 1993: 331), области званој Finistère, што, према латинском *Finis Terræ*, значи крај земље. Суматраистичко схватање света и поезије налази и у том тексту, а повезано је и са песниковим интересовањем за кинеску класичну поезију. Сведоче о томе два одломка:

„Ђак сам Кинеза, који су први видели да је све љубав. Ја ћу сад ту љубав, која је била само физичка и етичка моћ, претворити у метафизичку снагу“ (Црњански 1993: 324

„Цео мој живот био је везан за лишће, за гране, које су ми давале мисли, и модре воде, од којих је зависило колико где остајем, и све што се око мене збило. Сад, кад знам да је све у вези, и да покрет милоште моје руке напуни водом горке потоке, као што, кад рубови долина, увече, задрхте од додира небеса, која се спуштају над њих, сад то проспе по мени самртно бледило, које ме ослобађа од веза са женом, ја више нисам ничији. Испуњавам оно што јутарња небеса, кад су воде тако хладне, хоће

да се збуде. Не сећам се живих бића, ништа ми не могу, остављам их, и пролазим кроз ове мрачне градиће тако да ми ни њина имена не остају на души. Свуд стојим за-гледан у небо, и провлачим руком по ваздуху и милујем га, милујем га“ (исто: 325).

Одломци које наводим делују као делови суматра-истичког манифеста. Истичем пет теза: 1. живот везан и зависан од природе; 2. љубав, која је била физичка и етичка моћ, претворити у метафизичку снагу; 3. зна се да је све у вези; 4. самртно бледило ослобађа од веза са женом; 5. уместо живих бића миловати небо.

Суматраизмом се Црњански одриче еротизма.

У „Мојој песми“, из 1918, душа песничког субјекта „милује голу жену“. У „Суматри“, из 1920, уз тек помену-ту „једну љубав“, песнички субјекат и њему блиски људи, сад, очигледно после рата „безбрижни, лаки и нежни“, али и растужени због неког изгубљеног „бледог лика“, назовимо их и преживелим ратницима „изгубљеног поколења“, како их је касније назвала у Паризу Гертруда Стајн, милују – „далека брда / и ледене горе, благо руком“. Баш као што песник у тексту „Finistère“ руком милује небо.

Пре „Суматре“ била је присутна, као у песми „Срп на небу“, али не само у њој, заједно са физичком љубави и везаност за простор природе и чежња да се жива бића претворе у сенку. А у песми „Љубавници“, смештеној при крају *Лирике Ийјаке*, читамо и ове суматраистичке стихове:

„Још мало само, па ћемо суморни,
са осмехом тужним,
у страстима ружним,
стати,
болни, бледи, уморни.

У биљу, или нечем другом, моћном,
над пропланком једне шуме младе,
наћи ћемо опет своје наде.
У мирисном небу ноћном.
Наде свих који се болно смеше“.

А после „Суматре“, у „Посланици из Париза“ они којима се песник обраћа су „сузно голи“, али контекст је другачији, налик редовима из текста „Finistère“:

„Осетићете да и вама иде сан
и стојати под небом сузно голи;

и лећи ћете и ви у траву звездану,
где ништа више не боли...

Испуниће се песничке лудости,
и, кад прва пролетња ноћ заплави,
видећу ја још вас и живот како играте,
на небесима, а не на јави.“

И у поеми „Стражилово“ јавља се голо тело „и гола драга „из меког, тосканског мрака“, и свирале девојачких ребара, и „румен крина са девојачког ребра“, али га „ја, зором, уморно бришем, без милина“. Еротизам се пробија кроз суматраизам у стиховима поеме јер сећа се песник „и дивне бестидности, далеке“, али се „страст, полако, у умирању смири, / и чула упокоје“.

Уместо визије неизбежне смрти у „Привиђењима“ (1929), последњој песми Црњанског двадесетих година прошлог века, у лабудовој песми пре коначне лабудове песме, поеме „Ламент на Београдом“ (1956), песнику се привиђа како се, уз неверицу, претвара у зрак:

„Заиста, зрак сам само? И то је сјај у мени,
што се сад, нестајући, расипа, у празнину,
осветливши ми пут, и бездан, у исти мах?
Све су то биле, дакле, пролазне само сени,
на које сам, кроз благод, и жалост, и тишину,
стресао, устрептао, свој звездан, зрачни, чисти, прах?

Одлазим, дакле, са тела топлих, и младих, срна,
леду, на врху неком, у болном свом хитању?
А плач ми само враћа се, порфиру једног зрна,
што виси, о дрхћућем, жарком, концу, у свитању?

Ту, ту бих, у овом животу, да ме облије слап
свих дивота чулних, као пад мирисног млека.
А, чини ми се, једна једина, таква, блиста кап,
над песком пустиња, и тла, над земљом, далека...“.

У овом коначном метафизичком преображају као да
еротизам надвлађује суматраистичко схватање света.

XXIX ЕРОТИКА И ПОЕЗИЈА (Р. Петровић)

Растко Петровић је своја главна песничка дела објавио у сасвим кратком периоду, краћем од прве половине авангардне треће деценије 20. века. Поезију је с прекиди-ма наставио да пише и објављује све до средине 1932. године само што она није била више радикално авангардна као у раном стваралаштву.

Бојан Јовић је у књизи о поетици Растка Петровића у песниковим песмама с краја 1920. године запазио „даље правце Петровићевог књижевног развоја, како у тематском погледу (пре свега уплив гротескне слике стварности са наглашеном телесном компонентом) тако и по питањима форме (одбацавање традиционалних облика)“ (Јовић 2005: 257).

Песме објављене следеће, 1921. године, одликује песничко „окретање митопоетским структурама, односно старословенским и средњовековним темама, које долази до изражаја практично у свим видовима његовог стваралаштва“ (исто).

„Актуелизује се један број особина жанра озбиљно-смешног: у књижевном свету уочљива је топографија небо-земља-подземље, потом наглашена, често гротескна телесност; те на плану форме генолошка те језичко-стилска разноликост и експериментисање. Петровић својим делима нарушава како књижевне тако и друштвено-историјске конвенције. Дела су че-

сто прожета различитим облицима комичног - од ведро, односно раскалашног смеха преко карневалског весеља до ироније, сатиричног и циничног става, па и језивог хумора. У поезији се примећују и елементи пасторалне слике света, прожете карактеристикама карневализоване књижевности“ (исто : 257-258).

Година 1922. била је једна од најважнијих, ако не и најважнија у Петровићевом песничком стваралаштву, када превласт, на рачун старословенских тема, добија, како тачно истиче Јовић, „тематика тела и за њега везаних функција“ (исто: 258).

„До изражаја нарочито долази отпор према животу и жеља за повратком у мајчину утробу, у постојање пре рођења, инсистирање на пренаталном животу праћено је изразитим поигравањем просторно-временским поретком, заступљеним у претходним 'старословенским' делима. Петровићеве песме сада су слободно и разноврсно римоване“ (исто).

И у следеће две године, 1923. и 1924, Петровић „превазилази“ своју авангардну поетику, остајући при томе модеран песник и поред „регулисанијег стиха“ (исто). Песника тада заокупља „тема сложеног агоничког односа сина (хтонског створења, бика, вука, човека) и оца (Сунца, Бога)“ (исто).

Испитивању концепта еротског у Петровићевој поезији приступићу хронолошки, задржавајући се прво на раним Петровићевим песмама, на онима које су занимљиве са становишта еротичког жанра, чак када у њима еротско углавном и није у првом плану.

Песма „Песник на водама“ објављена је у *Српском књижевном иласнику* 1921. године, с Аполинеровим стиховима као мотом: „Quell veine lutter derière / les cretés de Sebie!“. Прво тешко рањен шрапнелом у рову, затим жртва шпанске грознице, Аполинер је и после смрти (1918) имао статус култног песника, и као један од ро-

доначелника послератне европске авангарде, и као писац еротичког жанра у његовој врло радикалној, „нападној“ варијанти, књижевности. Роман *Једанаест хиљада њалица* (*Les onze mille verges*, 1907) и пародијом наставља садомазохистичку традицију Маркиза де Сада и претходи романима Батаја, Реаж, Мичел.

Због Растка треба поновити о чему сам већ писао на претходним страницама, да је наш песник могао да зна да је у Аполинеровом роману, у првом поглављу, једна од важних личности био Србин, дипломата у Букурешту, а да се у четвртном поглављу јављају и други српски ликови, завереници у планирању убиства краља Александра Обреновића и његове супруге Драге.

Тек, Гијому се, очигледно његов поштовалац као авангардног претече и узора, обраћа као пријатељу, без метапоетичких и еротских назнака, са жељом да му покаже Србију у пролеће, сличну оном пролећу у стиховима Милутина Бојића:

„Шљиваци се сад тамо расцветали,
Изродили се сад тамо нови животи са груди,
И зоре се забеласале свеже, заплужили рали;
Волео бих да те ја поведем свуда,
Тебе по горама; увео бих те редом у манастире“.
(Цитати песама према Р. Петровић: 1958)

Не би, међутим, француског и разблудног песника српски брат по перу уводио „редом у манастире“ да би се у њима кајао, или ради заједничког покајања због паганског и еротског односа према животу и целој земаљској природи, него да би „седали у прва пролазећа кола“, да би „међу кокошима“ задремали упола, да би Француз пољског порекла, и дуго, скоро до пред крај прерано прекинутог живота грађанин царске Русије, толико уживао да би можда пожелео да „за оне горе“, да и свој живот.

Животна је то радост раблеовског типа, ренесансни хедонизам у српској или старословенској иначици, али и без сексуалности и непосредније исказаног еротизма. У том истом контексту јављају се и Петровићеви стихови с донекле истакнутом еротском жељом у песми „Месец пун“:

„кад ја певам као да други ћуте,
 Да удаљено чезне за мношћем малена дева,
 Малена дева као да скида повезачу сељачку,
 Из очију јој да лудост трепти“.

Код Петровића се еротизам не усмерава ка „маленој деви“ кад скине своју сељачку подвезачу него се шири као љубав планетарних размера, обухватајући и звери и народе:

„Бескрајна нас ће љубав да збуни.
 Тамо где сија месец пуни,
 Изљубићу се са зверовима свима,
 За добро упитаћу се здравље,
 Постављена су, ево, сребрна постоља,
 Око њих су Татари, Скити и Хуни,
 А много медовине и узљућеног млека има
 И просипа се вино:
 Гојно се слави славље“.

У „Припеву“ те песме Петровићев лирски субјект изјављује да би „за један осмех девојачки“ радо „дао живот свој“, дакле чак и само за осмех, а онда, следи опис смрти:

„Ево, овако ћемо умрети:

Без гласа, тихо, мирно,
 Кроз тиху ноћ сребрну,

А по језеру заспалу,
Отпловиће смрти чун;
Искрадем ли се кад сија месец пун“.

У овим стиховима као да се наслућују два мита, онај о вечној љубави Тристана и Изолде, која свој врхунац достиже у смрти, са митом о Хароновом чуну на реци Стикс. А „смрти чун“ јавља се и у словенским митовима, који такође концепт смрти везују за концепт или елемент воде.

У лирском спеву „Пролетња елегија“ Растко Петровић мотиву пролећа и природне плодности придодaje мотив плодности људске, уводећи лик жене породиље. У мислима пролећног „дерана“ Велеса, чије су усне „саздане за љубљење“, све су „девојке оплођене / Већ рађају јунаке / И ноге су јакe / У сваке младе жене“.

Раније сам већ наводио мишљења разних теоретичара еротологије „да је сексуалност у људском животу независна од улоге размножавања“ (Perkins 1976: 210), као и Батајев став да је човеков еротизам активност свесног бића и да је, опет, еротизам независан од жеље за рађањем деце, другим речима, да се код људи сексуалност не своди на функцију оплођивања и рађања. Баш у том смислу су занимљиви Петровићеве стихови из овог лирског спева у којима се истиче како код породиље замире еротизам, јер се њено биће своди на нееротичку улогу мајке:

„Па и породиља, загледајући се у детињу пелену,
Неће осећати више брадавицу зажарену
Него ће се све више нагињати над колевку
И чекати“.

У тој песми се улога мајке изједначује с улогом мајке природе, матере земље. Поистовећују се човекова мајка и мајка земља не само у чину рађања него и у часу смрти,

што се види у једној каснијој Петровићевој песми „Час обнове“ из 1926. године, када се лирски субјект овако обраћа „земљи“:

„Мајко нам, јер помеша са собом матер,
Не гадимо те се, нити, гутајући нас, бићеш последња звер:
Улазимо у тебе тужно као што изађосмо из матере,
То је само повратак њој; јер нема шта да се изабере:

До спустити и њу и себе у чашу бескрајне воде
Као што се спуштамо сами у умор и зној. ...

...

Где год да бих управио поглед насмешио би ми се њен лик,
А затим бих скакао ноћу чувши материн крик, -
Изашао бих тад из собе, смешећи се колико сам сам,
Сузе теку низ лице: једино за Њу знам“.

У Петровићевој „Пролетњој елегији” јављају се и обнажене дојке, „као две груде снега“, али у контексту Аморовог удварања бајколикој краљици. Све је ту ипак чедно, као да наглашава и песник: „О моје среће дивне, што ми је младост чедна“.

У тој „Пролетњој елегији“, посвећеној мртвом младићу Јовану, јавља се и „мушки знак“. Пише у наглашено лирском тону да је он „Као крин међу девојке носио мушки знак“. Том младићу, који је „под врбама“ писао песме, зажариле би се јагодице већ на помисао „да једне малене дојке / Никада додирнути не сме“. Чедна је и његова пријатељица о којој је размишљао онда када „Љубила је баш тог тренутка, опијено, / Јаког и милог једног регрута“. Следи, међутим, стих: „И то је све“.

Помен мушког знака у једној другој песми, „Споменник путевима“, објављеној у часопису *Пушеви* 1922. године, оцењен је, међутим, као светогрђе. Овакво тврђење могло би да иде у прилог тези да и код Петровића постоји

онај еротизам који се, према Батајевом схватању, заснива на кршењу табуа. А да ли је Растко Петровић стиховима, које наводим и који се обично цитирају, доиста прекршио хришћански табу?

„Да, лирике
Наш Христ сад у врту
Округао и црн од махаговине –
- Мушки му знак допире до колена
Са очима белим: то је Црнац на рту,
Кога је крстила због истине
Љубави цела васиона.
Пије и пије, ах пије са морнарима,
Сам шпиритус и милујући све жене
Под дрвима прича о кравим жаловима“.

Овај цитат из „Споменика путевима“ налази се и у књизи Соње Чабрић (2012: 26), али без завршних стихова – „Сањате ли ви о љубавницама, моји пријатељи, / У вртovima“. За наводно светогрђе последњи стихови „Споменика путевима“ нису ни били битни, али се бар у њима јавља асоцијација на еротику.

Уследила је, тек, жестока реакција Синода Српске православне цркве. Зоран Мишић је касније написао да је такво згражање над књигом *Ошкровање* било и очекивано, готово разумљиво. „За конзервативне грађанске кругове Растково *Ошкровање* морало је представљати прави друштвени скандал“. (З. Мишић у: Петровић 1964: 18).

Сам песник је, међутим, тврдио да му није била наме-ра да светогрди, односно да руши табуе:

„Ти стихови се односе на пантеизам локалних афричких веровања. Христ је овде узет само у значењу божанства, а никако као представник једне особите религије: као што се може казати, на пример, за как-

вог палог јунака на Церу: Стеван Синђелић или Леонид у значењу јунак. Дакле стихове: 'Да лирике наш Христ сад у врту и округао од махаговине' [...] треба разумети са: наше лирике сад је божанство један фетиш од махаговине у врту [...] Сам стих, који је изазвао спор, није имао да буде ни порнографски, нити увредљив ма за чије веровање, но је овде наставак описа једне црначке скулптуре, очију белих, истакнутог секса. Познато је да пантеистичка концепција црначких веровања представља своје више духове, женске и мушке, са необично развијеним сексом ..." (Р. Петровић 1922: 4; цитирано према: Чабрић 2012: 28).

Када је реч о кршењу табуа, поготово еротским текстом, намера писца није пресудна, односно исто је толико важна као и рецепција читалаца. Петровићево тумачење има свог ослоња у прозним редовима који претходе наведеним стиховима, а у којима је такође реч о кршењу табуа. али књижевног: „Нек живи сад плагијат. Он плагира велику мисао Свемира; украо је слику једног острва па је стрпао у овај стих“.

Песник се у свом писму није позвао на аргумент да је код њега реч о својеврсном плагијату слике са једног острва. Али Петровићев текст је противречан, као и неки други његови текстови, јер се у тим стиховима о Црнцу каже и „Кога је крстила због истине / Љубави цела васиона“.

И сам глагол „крстити“ одударе од слике пантеистичког божанства, као и тврђење о истини љубави целе васионе, применљиво готово само за Христа. А Растко Петровић је чак и свој песнички манифест у том истом *Ошкровењу* представио као спис провокативног подналова, наравно с хришћанског становишта: „Пробуђена свест. Јуда“. Да ли је тим насловом песник хтео да крши још један хришћански табу – о Јуди као издајнику Христа

и да подржи ону тезу да је Јуда издао Христа по налогу самог Учитеља?

Мада се Петровићева модерна осећајност везивала највише за тајну рођења, о којој је написао најбоље стихове у српској поезији, а која се и не уклапа у жанр еротичке књижевности, Петровић је у *Откровењу* и песник тела.

Растко Петровић је за живота објавио само једну песничку књигу - *Откровење* 1922. године. Књига је веома смишљено и оригинално компонована и то је разлог што у њу нису ушле неке песме објављене пре њеног изласка. Љубитељи симболике бројева знаће да оцене податак да се у *Откровењу* налази тачно тринаест текстова, 12 песама у стиху, а за једну у прози, последњу, „Пробуђену свест“, с поднасловом: „Јуда“, песник је у њој написао - „и ова проза је једна песма“ (Петровић: 1958: 119). Тој тринаестој поверена је посебна улога: да читаоцу понуди песничково лично тумачење своје личности и свог стваралаштва.

И оне који воле књижевна поређења подсетио бих да је првобитни, цензуром забрањени наслов *Облака у њанџалонама* (1915) Мајаковског био - „Тринаести апостол“. „Облак“ Мајаковског за руску поезију значио је оно што је „Откровење“, заједно с „Лириком Итаке“ (1919) Црњанског, значило за српску: преврат у певању.

Изазивачи нових песничких грозница по правилу смерају да својим „вирусом“ допру до срца верника, загрљаја љубавника, до руку оних који месе хлеб и до оних који га деле. Петровићев програм био је ужи: језик, еротика и апокалипса. И склоп „Откровења“ је унеколико огледало Петровићевих намера. Његових дванаест песама овако су распоређене: 3 + 6 + 3. Прве три су игралиште ослобођеног, непосредног, значењем неспутаног, а звуком и ритмом надахнутог језика. Средишњи циклус је попреште сукоба еротике и апокалипсе. Песнику није до

широког поља и миле воље на прагу велике тајне рођења и пред лицем смрти. Мада распоред песама не следи доследно ред њиховог настанка (прва песма „Откровење“, дошла је на чело средишњег циклуса), последње три песме својим суморним сликама и мотивима самоубиства и животног пораза као да представљају тамно наличје певања с почетка.

Песма „Пустолов у кавезу“ (1922) налази се на почетку књиге, мада је песник за „Једини сан“ написао да је „прва песма „Откровења“. За песму би се могло рећи да је писана поступком тока свести, мада се у литератури тај поступак превасходно везује за књижевне жанрове у прози, а као образац у поезији највише се истиче Елиотова „Љубавна песма Алфреда Пруфрока“ („The Love Song of J. Alfred Prufrock“). Ток свести Петровићеве поезије анализирам у другом тексту, а у вези с овом песмом, ипак на посебном, првом месту у књизи, желим да истакнем важан аутопоетички стих на крају друге строфе; „то крв из мене говори“.

Не мање значајни стихови за *Откровење* су из треће строфе, којим се јаче наглашава концепт телесности. „Та задовољење похоте само успе да ме начини чудовиштем, / што дрхће, дахће, звижди од трбушности и засићења“. Овакав опис песниковог лирског субјекта, без истицања дистанце у односу на личност песника, на самог Растка Петровића, вероватно је први у историји српског песништва, а карактеристичан је за авангарду прве половине 20. века.

О Петровићевој „телесности“ је опширно и убедљиво писао у својој монографији Бојан Јовић, указујући на песникову везу са Максом Жакобом, Маринетијем (његов футуристички манифест „Тактилизам“), Ничеом и код нас мало познатим, а у свету на почетку 20. века веома утицајним аустријским филозофом и психологом, Оттом Вајнингером.

Истицање грубе чулне страсти јавиће се и у следећим песмама, где концепт похоте превазилази концепт зверства. У тој истој строфи песник истиче да он у свој телесности превазилази чак и природу, па ваљда зато и користи реч – чудовиште. Биографски метод, који има разлога за коришћење под одређеним условима и у модерној науци о књижевности, пружиће додатне доказе да је и овакве радикалне стихове неопходно читати пре као провокацију и жељу за кршењем друштвених табуа, битну за еротичку књижевност, него као искреност, чак и у исповедном песништву.

Овакав тип поражавајуће „искрености“ био је наговештен стиховима песме „Једрила“, објављеној у часопису Зенит још 1921. године: „И какве лудачке ја све смишљам планове: / Час краљ лудака, час цар, камбоџске гледам кланце, / Син сам Словена дивљих некада, али сада путник“.

„Пустолов у кавезу“ је песма и еротичког жанра, али на Растков посебан, асоцијативан начин. Он хронопом обухвата и Јелисејска поља Париза и словенску прошлост. А у прилог тврђењу о еротичности Петровићеве поезије са садистистичким, „перунским“ назнакама, уз наглашен концепт телесности, навешћу два одломка из те дуже песме:

„Један пољубац дуг на њена уста
која притиска на рђаве карте где је сликано цвеће,
пољубићу је тако често на прси,
јер се сања о девојкама које задрхћу рано,
и којима је уз очи зелене дано
да им ноћ односи глас као шешире,
као пад тешке хладне воде.

Ти, чији сам сад женик, која говориш хладно о смрти,
док су по теби барбарства моја словенска
и њини перунски врти,

својом косом као венцем ме узвиси:
 да у пољима јелисејским којима будем шетао
 моја сенка увек мирна буде,
 измеђ вечери које не плаве и зора које не руде;
 да када пођем на збор међу негдашњу словенску господу
 уз села мирна или уз воду,
 када зборити им будем стао:
 величанствен и горд да сам на тебе, поносит као
 шумски петао!“.

„Нема више жеље, већ да избришем постојење,
 да испуним све собом, све размаке, све шупљине,
 нема више ни дубоко плавог ни планине,
 само: кркати, хркати, чмавати, грократи,
 бити гнусна, огромна, дрхтава плазма:
 а тиме престаје ова песма и настаје крваво отупљење“.

Може да се претпостави да је разлог што је Петровић песмом „Пустолов у кавезу“ почео „Откровење“ и у стиховима којима се такође наговештавају поједини стихови у песмама које следе. У овој се песми, на пример, помиње историја – „па ипак ја хоћу да пушим тела, а много ме брига: историја. / Шта историја! Шта Каледонија!“.

У песми „Ноћ Париза (Са последњег снимка материног)“ с подсмехом се говори о „историчару“, у свакако општијем смислу него о самој струци:

„Да ли мој отац према ...
 да ли мој отац према теби, мајко беше звер
 та најдивљија, најдивнија што је човек?
 Мајко, отац мој беше ли звер
 Крај тебе, ил' само историчар:
 јер и сам ја звер?“

Нашто ми сав тај живот и пролазна му чар,
мајко, ако и ти, моја колевко – не беше звер!“

Истицање концепта звери у опозицији звер – историчар заправо је својеврсна апотеоза сексуалности, али у функцији оплођивања, дакле и рађања, које је готово опсесивни концепт Петровићевог песништва. Значење концепта „историје“ или још прецизније „историчара“, постаје готово небитно пред тим основним начелом природног живота и човека као бића природе.

Отуда у песми „Тајна рођења“ готово екстатични стихови посвећени тој највишој људској „тајни“:

„ О црвенило ми дотече из матере
Светлост, чуј, из дома где се не враћа ...
Ја вам нећу рећи никада црвену плиму слободе,
Ја вам нећу споменути никада
Прашумски занос слободе.“

У литератури о Петровићевој поезији је наглашавано да је жеља за повратком „у дом у који се враћа“ за песника битна, ма како била узалудна.

Али еротика није везана за функцију рађања, па је зато, са тог становишта много занимљивији концепт зверства у песми са тим песничким концептом у наслову.

„Зверства“ су вероватно најкомплекснија и најконтроверзнија Петровићева песма, не само због садистичког односа према женском бићу. Песму би требало наводити целу, али ће и два одломка да послуже циљу њеног разумевања:

„Да, чини ми се, смећу да певам твоје руке,
Твој трбух намагнетисни, твоје груди,
На животворјашче начине са гроктањем ритмова!
Смећу – ха, неукротљивче!

Да извучем и све хајдуке
 Из помрчина где неки храст кашље луди
 Од дрхтања, па просипања, па болова!
 И скаљујем се, ево, по твојем телу,
 Ударајући те бесомучно по лицу
 Избијам једну љубичасту варницу;
 А ту мишицу белу,
 И обливену крвљу и белу,
 Умочили, мајку му! у апокалипсу.
 Не својом мржњом: обоје небо мрзи,
 Планина нас, долина кичевска, и грло то, и гњат;
 И све то биће ропац мој: грло то, врат! проклет! Проклет!

Но само псујући показиваше ми прси од модрица шарене.

Плаках од усхићења да си ми толико жртва;
 Да ускоро ће нас (и нас) тај покољ наћи...
 Где наћи?
 Кад наћи?
 Оба мртва:
 Мајку Му! И не успесмо никада постићи
 Ванмишићне екстазе“.

Како објаснити мизогени садизам у овој песми? Да ли „барбарствима мојим словенским“ и њиховим „перунским вртима“ на телу драге, поменутих у песми „Пустолов у кавезу“? Утицајем де Сада? Или Бојићевих стихова, само у измењеним улогама мушкарца и жене: „Да отворим жиле хтео бих у трену / И ти на њих усне да поставиш жудно / И крв да ми сишеш, док ти жудње вену /И, док мрем, да топлиш моје тело студно. // И тад отрована, телом мога леша, /Да ме гризеш, док ти трну уди голи, / Да кричиш док ти се жуч крвљу комеша / И да свесно појмиш онај понос холи, // Кад се дивље, лудо само крвљу воли“ .

У „Зверствима“ се и Растко Петровић препознаје као песник изгубљене генерације, мада у Првом светском рату није носио пушку о рамену као, на пример Црњански? Није ни Ујевић, па се и он појединим песмама сврстава у тај тип писаца. Али, ма колико да су песници, који су преживели страхоте рата, изгубили поверење у цивилизацијске вредности предратног доба, у њиховој поезији тешко је пронаћи стихове такве садистичке мизогиније. Навешћу и стих – „ Плаках од усхићења да си ми толико жртва“. А тешко је наћи и стихове песника те генерације у којима се тако непосредно истиче мржња неба и осећање да је лирски субјект проклет до те мере као у овој песми.

Песма је истовремено и мазохистичко-самоубилачка, о чему сведоче завршни стихови:

„Зато смо чекићима разбијали своје мишићне палубе,
Зато смо бритвама кидали ужад живу са крви;
Под катарком обореном здрузганих црева издисасмо
тад први
А већ се за нас рађало и рађало миријадама нових
црви“.

Лирски субјект се, дакле, не иживљава само на телу своје драге него и на свом телу, и то не сам него друштву истих проклетника као што је он. Концепт зверства доведен је до крајности, а превазилази природу зверства код звери. Као да је намера песникова била да поново покаже, као у песми „Пустолов у кавезу“, да човек, када се осећа проклетим, постаје звер и у односу на најближе и најдраже, а да чином зверског самоубиства превазилази зверства природе.

И у таквом стању лирски субјект исказује, ипак, тренутке жудње за женским телом о чему сведоче почетни

стихови песме - када се пита да ли ће смети, а очигледно жели, да пева њене руке, њен трбух намагнетисани и њене груди.

Да ли је искаљивање на телу драге изазвано и незадовољством зато што у сексуалним односима нису постигли никад, очигледно жељене, „ванмишићне екстазе“?

А колики је тек песников очај што су „ту мишицу белу, /И обливену крвљу и белу, /Умочили, мајку му! /у апокалипсу“. Песник под апокалипсом очигледно нема у виду завршетак *Ошкровења Јовановој*, где је реч о крају једног света, о новом небу, новој земљи, новом Јерусалиму и заједници блажених с Богом него онај „зверски“ његов део „наметања зала“, застрашујуће описаних у тој књизи, свима који не поштују Онога који је „алфа и омега, почетак и свршетак, први и пошљедњи“ (22, 13). Лирски субјект очигледно убраја себе међу вероватне жртве зверских казни, па и сам прихвата зверство као начин свог понашања. Али „звер“ ове песме није „звер“ песме „Пустолов у кавезу“.

Праву похвалу еротизму, и то баш сексуалности, исписао је, међутим, Растко Петровић у завршном тексту *Ошкровења*, у „Пробуђеној свести“, која је пре песнички манифест него песма у прози.

Ево поново Растка Петровића њим самим:

„Божији син је ипак, ма и само мени рекао: Једи овај крух јер је то моје тело! И ја постах рад њега људождер. И пиј ово вино, јер је моја крв И ја и рад њега постах крвопија... Доста је својом лудошћу и мој дух испаштао: јер док нисам мислио уз припомоћ својих органа и бутина, колена, премда сам на изглед мислио правилније, нисам мислио до ствари споредне и без важности; може се чак рећи да нисам ништа ни мислио. А сад је мисао спасоносно прелила моје тело као млак талас“.

На истој страни овог, могао бих га назвати и еротичког манифеста, Петровић замера науци како је могла да заборави и да не „изучава и изради једну, што прецизнију механику еротичких одношаја, од момента првог еротичког надражења па до видљивог зачећа новог живота“ (исто 114).

И наставља да пише шта би он урадио, као да жали што није урадио као песник, да би „поновио све оне фине и величанствене трептаје бескрајних делића предодређене материје, оплођавајућих, мужјака и женске, који изазивају она беспримерна дрхтања, привлачења, и одгуравања целих тела, катастрофе удара, ерупције, грчеве, еклипсе свести ...“ (исто: 114-115).

Важна је у овим редовима и за Петровића тако карактеристична асоцијација на оплођење. Песник не истиче, ипак, у овом одломку, а не описује их ни у целом манифесту, телесне трептаје при порођају него само у сексуалном односу.

Растко Петровић ни у следећем параграфу, у тренутку када је „била рођена ова књижица у мени“ (исто: 115), не доводи секс у везу са чином оплођења. Он чак истиче да „све ово говорим што бих хтео да покажем колико је тај свакодневни сусрет сексова величанствен, ваљда најважнији у животу, и страшан својом правилношћу и условљавањем, па зато диван“ (исто).

Мада све ове наведене реченице делују као да су истрнуте из каквог, да поновим, еротичког манифеста, Петровић као да жели да умањи њихов манифестни карактер тврђењем да он не проповеда „какав нови начин живљења“ (исто), него да само утврђује једноставну чињеницу да кад се „два намагнетисана тела стану привлачити, ни њихова воља, ни сви људски морали не могу их спречити да се привлаче све док су у области тог привлачења. Само енергија механичка равна енергији њиховог приањања и нешто јача може то спречити, а онда

отпада питање слободног избора, дакле и слободног држања према моралу“ (исто).

Свестан, ипак, жестине своје изјаве о моралу, Петровић као да налази за неопходно да напомене да он није анархиста, као и да „ипак немам ништа против морала, као што немам ништа ни против академија наука, већ знам да живот постоји пре и после друштвеног морала, изван, испод и изнад њега, да и оно што друштвени морал сматра наказним улази тако нужно у живот као правилност, и да је и сама индивидуалност изазвана од природе као нешто што је нужно“ (исто : 115-16).

Присутан је, очекивано, и у „Пробуђеној свести“ став да је тајанство рођења „исто тако велико, можда и веће но тајанство смрти“ (исто : 118). Али је и концепт смрти важан за Петровића као песника, од првих значајних стихова које је написао, као у песми „Јади јунакови“, објављеној у књизи *Бурлеска Госјодина Перуна Боја Грома* 1921, па до низа песама у којима је већ било речи у овом тексту. У песми „Пролетња елегија“ постоји такође значајан стих: „Ниједна визија није него визија смрти“. Али о концепту смрти биће речи у неком другом тумачењу Петровићевог песништва.

Растко Петровић и концепту песништва посвећује значајне редове своје „Пробуђене свести“. У овом манифесту, ипак, о концепту песништва пише са мање заноса него о еротском, мада истиче да је грађење песама „један од најважнијих тренутака мога живота: једна од његових функција: то је као корачати или задрхтати“ (исто:119). Чин песништва је, како смо већ уочили, за њега животна, дакле пре свега и телесна функција. Ипак тврди да „живот у мојој песми није довољан“ али и да „без ње не би био цео“. И „да би ова, иако интензивна као и остали покрети животни, могла га свег заменити“ (исто). Упитаће се Петровић и да ли противречи тврђењем да „живот носи уметност собом: да ако уметност исту окрњиш, неће ли

и сам живот тиме бити окрњен!“ (исто). И одговориће, као песник а не као теоретичар, или аутор идеолошког манифеста, да би га било стид „да се никако не противречим“ (исто). И завршава тај део својих рамишљања већ наведеном у овим разматрањима изјавом: „и ова проза је једна песма“ (исто).

Није ова „песма“ мање битна од било које друге песме *Открочења*. И њу је писао, како сам наглашава – „у екстази“. Чак и с осећањем које подсећа на смерност аутора јеванђеоског *Открочења*: „Открочење је нада мном“. Уз аутопоетичко објашњење да песме не пише „из критике на живот“ него „из одушевљења да их стварам“ (исто : 120). Али не пропушта да нагласи и концепт телесног у свом стваралаштву:

„Дајем им наслов Открочење! Ако и не спадају у лирику, ја се не љутим: богатство може бити и ванлирско па ипак да буде велико. А чак и да су ништавне за вас, оне су прошле већ кроз моје варење. Нисам примитиван. Споредна је ствар лирика, или недовољно то, али нешто друго много. Главно је да се од тога живело“ (исто).

Ово спасење, наглашено телесно, одиграло се, како је песник веровао, у књизи библијског наслова - *Открочење* .

XXX ЕРОТИКА И ПОЕЗИЈА (Давичо)

„Давичо се као песник прво јавља у надреалистичком кругу песмама писаним крајем треће деценије, а сакупљеним у *Трајовима* (1929), затим „плакатом“ *Четири сйране и иако даље* (1930) и *Анаџомијом* (такође 1930). Песме којима ће обележити ову епоху налазе се ипак у каснијим Давичовим књигама, у *Песмама* из 1938. и у књизи *Хана* из 1951.

У *Хани* су и неке, вероватно и најбоље Давичове песме, штампане уочи Другог светског рата или написане у тим годинама.

Давичова епоха почиње радикалном променом схватања о уметности и њеној улози, која не би требало искључиво да носи ни боје социјалне литературе нити да буде надреалистичка. У односу на поезију великих српских модерних песника, Давичово прво песничко дело *Анаџомија* неће бити револуционарно.

Револуционарно је *Детињство*. Оно настаје после *Анаџомије* и значи пад с облака или скок из подземља.

Детињство делује ново, свеже, оригинално, не само у односу на поезију Дучића и Ракића и поезију Црњанског, Растка Петровића, Настасијевића, већ и у односу на надреалистичку поезију.

Користећи се формулом дечје поезије, Давичо је свој роман у стиховима писао из дечје перспективе, емотивне и језичке. Зачуђујуће новом, раскошном, јарком свет-

лошћу зрачи та поезија. На 'неозбиљан' начин Давичо пише о рату, домовини, другарству, породици, љубави, смрти, космосу, богу. И показало се да писати тако – неозбиљно, неодговорно, као у шали – значи у том тренутку писати песнички и људски најодговорније.

Дейињсѝво је значило и значи велику обнову песничке осећајности, сликовитости, семантике, језика. Поезија у том новом кључу отворила је сва врата, оно што ни надреалистима ни социјалној литератури није полазило за руком: писати о вечитим песничким темама, сањати, чезнути и стрепети пред недокучивим, и треперети свиме што је на тапету дана, што је у ваздуху, и оним што се наслућује у дану сутрашњем, бити дубоко у себи и отворен према свету, бити песник до краја остварен у језику, живом, богатом, говорном, новом, сликовитом, ритмичком.

Све то – што је поетика Давичовог песништва, гледаног у целини – остварује се у *Дейињсѝву*” (Петров 1980: 42-43).

А речено другим, теоријским језиком, Давичо је у *Дейињсѝву* укрстио две поменуте врсте говорних жанрова: по Бахтину једноставне и сложене, по Лебедовој природне и вештачке, а уз то цитатно усмене и писане (о чему сам писао у поглављу „Еротика и жанр“).

Давичо је у *Дейињсѝву* не само укрстио говорне жанрове него је оним првостепеним и једноставним, или природним и усменим, дао предност у односу на сложене и писане. Како је то учинио? Пишући *Дейињсѝво* и поему *Хана* Давичо је у тим делима користио једноставне и природне жанрове, а у њих уводио елементе виших, сложених и вештачких жанрова (стих, рима итд.). У *Дейињсѝву* дечји говор делује као примарни, и то као врста усменог природног говора, као *сказ*, као непосредно казивање. Ево и три примера тог привидно усменог дечјег говора:

„Расли између гувернанти, кризантема,
чоколаде, пољубаца, маминог мираза
и тате који се вазда на нешто одлучно спрема...“.

„Баци-војници певају мангупске песме
и псују псовке“;

„Киша пада у Дунав.
О, боже, боже,
Дунав је покисао
све до голе коже“ (Сви цитати песама: Давичо, 1979).

У сваком овом примеру налазе се лексичке досетке/
новине које делују као да су преузете из дечјег говора.
У *Дейињсїва* се налазе и примери туђег говора, и то
одраслих људи у њиховој природној усменој варијанти,
која је понекад смешна у својој спонтаности:

„... само је мама бела
сва бела као брашно:
 - Убићу те, грли тату,
 Усуди се само и падни
 У овом глупом рату“.
 Убиће мама тату ако тата погине у рату!

Ту су, наравно, и „страшне приче деде“ „о цину који
под земљом, / у рупи / људе једе / и о сељацима који
говоре српски / јер су глупи“. И – „ко нам

је казао како тата и мама, / како тата и мама .. / без
срама ... / како се праве деца?“

„Хана је очигледно израсла из *Дейињсїва*. Она ће
понети шарм младалачке свежине и занесености, ча-
ролије и враголије урбаног говора, јаркост песничке
сликовитости, али ће бити устикована и уримована по
класичним обрасцима.

Али то класично дело епохе, која би се могла назвати и Давичовом, разликоваће се од класичних дела прошлог и будућег раздобља. Хана је 'отворено' песничко дело, с којим се лако успоставља комуникација, ни прециозно ни претенциозно, дело широког тематског спектра, дело најчистије љубавне егзалтације и јасног друштвеног опредељења" (Петров 1980: 43-44).

Песнички говор поеме *Хана* је не само римован него и римован на веома промишљен начин како би те риме, унутрашње и спољашње, деловале као случајне и нетражене, настале ради забаве, готово као у поезији за децу, о чему сведочи и овакав стих: „и цвркућу зликовци као врапци и основци“.

А ево и свих тих осамнаест спољашњих и унутрашњих рима са сложеним сугласником „ц“ у шест катрена прве песме ове Давичове поеме од шеснаест песама: ловца, овца, трговца, удовца, шатровци, поморци, риболовци, поморци, зликовци, врапци, основци, Богословца, основца, новца, бродоломце, дворце, летњиковце, ровца.. Овакво нагомилавање овог пискавог сугласника као да такође има циљ да песнички говор прикаже као дечји.

Овај тип рима подсећа на онај тип 'лаке' поезије коју Енглези називају *nursery rhymes*. Сличност неких делова Давичове поезије *Дешињсџива* и *Хане* са енглеским дечјим песмама је и у томе што су многе чувене песме тог типа настајале као пародија политичких догађаја. Многа реална историјска збивања била би после више векова потпуно заборављена да их као поводе није сачувала читалачка љубав код деце и одраслих за игру речима и језичким звуцима. Анонимни енглески аутори често су користили такве „дечје“ песме да би замаскирали своје политичке намере. Да су ондашње власти дешифровале те лаке песме на прави начин њихови аутори би били жестоко кажњени, а када је била

реч о критици круне и јавно погубљени. И 'дечје' риме, дакле, имале су и могу да имају социјално ангажовану функцију.

У *Хани* наведене риме као да указују да поема има и друго лице, да јесте и љубавна песма и апотеоза љубави али и да је и критика друштва и да намеће захтев за суштинским, да не бих рекао и револуционарним друштвеним променама.

У првој строфи *Хане* су примери језичке инвентивности због које је Давичо заслужио оно високо место које му у српској поезији с правом припада. Реч је о изванредно пронађеним сликама и за лирско „ја“ и за девојку која му је освојила срце. Песниково друго, или другостепено ауторско „ја“, описано је фигуративно као „и видра и овца“, али и много сложенијим песничким поступком - као „син мутнога ловца“. Овде је израз *ловийи у муїном*, или *ловац у муїном*, преображен у синтагму – *муїан ловац*. Овакав поступак могао би се назвати поступком онеобичавања на лексичкој равни.

А *Ханин* социјални статус као сувласнице бакалнице, која се у то време називала и колонијална радња, или продавачице у очевој радњи, означава се атрибутом – *колонијална Хана*.

Тај колонијални аспект Давичо је, међутим, у неким песмама ове поеме развио у два смера: у раширени опис женске лепоте бакалничког или тропског типа, па тако имамо и *бакалничке* и *їројске їројке*:

„Чим сам јој видео прса над вагом крај излога
између пресечене наранце и сапуна.
Заволех је што је најлепша, заволео сам је стога
Што је била сва хранљива, сва као уста пуна.

Хана са зеницом од бибера, с прамењем од ваниле,
Са прстима као свеће што у чираку горе ...

Ко не би волео те зачине, то лиснато обиље,
Тај димњак носа, та прса: бибаво море. ...“

Овакав „проширени опис“ девојке Хане има своје корене у *Песмама над њесмама* и у сефардској усменој поезији. Кринка Видаковић Петров указала је о каквом се проширењу описа ради у тим изворима. „Првобитни опис који је обухватао веома ограничен број елемената (очи, образи, усне) проширен је и употпуњен новим детаљима (коса, глава, језик, нос, зуби, стас, хаљина, украси на глави, врат, груди)“ (К.В. Петров 2001: 206-207).

Као пример описа оваквих појединости у *Песмама над њесмама* К.В. Петров је навела и опис носа – „као кула Ливанска која гледа према Дамаску“ (исто : 207). Ни Давичо не пропушта да помене Ханин нос, поредећи га са димњакком. А да је Давичо познавао и културну и књижевну традицију својих сефардских предака можда може да посведочи још један детаљ који спомиње К. В. Петров (којој је песник у једном разговору рекао да се сећа сефардских песама које му је певала његова бака): у једној усменој песми девојачки стас се упоређује са свећом (исто), а Давичо користи слику свеће за опис Ханиних прстију. Не наслућују ли се и слике меноре у том необичном поређењу Ханиних прстију са свећама „које у чираку горе“?

После стихова са „загрљаји њени у мене точе и изруче / све што дивљак руча и матроз вечера“ - из друге песме долазе као готово очекивани стихови на почетку треће песме у којима ће лирско „ја“ упоредити Хану и са барком:

„Хано, барко моја, запловимо пут тропа
у прашуме међ пуме, затигримо се у лета“.

Егзотика тропа привлачи и „социјалног“ Давича из тридесетих као што је привлачила и авангардног Раст-

ка Петровића, само што је она код Давича много изразитија и чулнија. О томе сведочи и фаунски аспект Давичових слика тропских предела и његове девојке Хане. Она је „животиња Хана“, а и тропи имају фаунски карактер: поред пума јавља се и необична слика везана за тигра, с новоискованим глаголом: „затигримо се у лета“.

Песник у првим стиховима поеме и своје лирско „ја“ описује фаунским сликама – „и видра и овца“. Како свог оца назива ловцем, може да се закључи и да је „син мутнога ловца“ такође ловац, еротички, чији је плен „животиња Хана“.

Фаунске метафоре „и видра и овца“ представљају и социјалне и етничке маркере, као што је то и синтагма „мутни ловац“. Један од клишеа антисемитског описа Јевреја био је да су они ловци у мутном, па се ту уклапа и фаунска метафора *видре*: и она је ловац, како у чистој тако и мутној води. Употребом слике *овца* Давичо као да упућује на двоструку карактеристику Јевреја: они су жртве, а могу опстати једино ако су истовремено и видре. „Уловљени“ морају да лове у мутној води да би преживели у мутном, њима ненаклоњеном свету.

Фаунском метафором овце призива се, наравно, и библијска слика жртвеног јагњета. Том метафором истиче се код Давича и социјални аспект, а он слику жртве не пројектује само у савременост него и у далеку прошлост. И у том контексту се јавља изванредна слика „уједа“ у 5. песми:

„Ти не знаш да мртви под белим каменом,
кад наслоним главу на слеђено крило,
грле под мојим олујним раменом
све што ће бити и све што је било. ...

... Шта знате о смрти, ви млечни младићи?
У моме месу живе и љубе се преци.

Ако ме уједеш, кроз ујед ће ми изићи
мати моја тужна и сви туђни свеци“.

У овој песми, као и у неколико других које је Давичо објавио у „Печату“ 1939. године, он је пре појаве холокауста доиста наговестио геноцидну будућност Јевреја, „све што ће бити“, као и „све што је било“ пре Другог светског рата. Ако и не баш „све“, а онда свакако суштину и антисемитизма и геноцида.

Када сам писао о поезији холокауста у свету (Петров 1998), у студији која је касније била објављена на девет језика, пропустио сам да истакнем да је баш Давичо био, и у светским размерама, један од најранијих песника наговестилаца јеврејског пострадања у Другом светском рату. Ко би рекао да је осму песму Хане „Масакри, масакри“ Давичо писао и објавио 1939, дакле три године пре, а не после Аушвица! Написао је он пре Аушвица да су му од ватре „живот и смрт подједнако врели“, а у „Масакрима“ се налазе и ови антологијски стихови холокауст поезије пре њене појаве на светској сцени:

„Логори без краја,
ударци без душе,
провале, о, провале ...
Боду нас у грло,
из заседе руше
и пале нас тихе и мале.“

Ти „тихи и мали“ су потоње жртве холокауста, чијим су судбинама 1939. били посвећени сонети „Ја нисам од ића коленовића“ и „Нисам од краљића, царских царевића“. У овом другом сонету јавља се опет концепт лова и ловца: песников лирски двојник није, међутим, од оних „што лов ловују, бију и лумпују“ него од оних

они којима је суђено да лове и тако опстају у мутној води. А ту је још један пример Давичовог иновативног песничког поступка трансформације језика: бол болује – лов ловује.

Желео сам да укажем и на још једну карактеристику Давичове поезије с краја четврте деценије прошлога века: на присуство хронотопа у његовој поезији тога доба. За разлику од прозе, а нарочито романа (Бахтин 1975), мало је писано о хронотопима у поезији (в. Петров 2010). Неки закључци о времену и простору у језику, међутим, могу да се примене и на анализе песничког текста.

Светлана Михајловна Толстој истицала је да је „језик главни мада не јединствени извор наших знања о томе како човек представља време, како га карактеризира, структурира и како га користи (како му се прилагоджава и како утиче на њега)“.

„Осим језика можемо та знања да добијемо и из различитих форми и видова културе (пре свега ритуала, забрана и прописа животног и обредног карактера). Али прво место, безусловно, припада језику. Шта управо у језику може да нам укаже на представе о времену, које се налазе у језику? То су пре свега лексика и синтакса, затим граматика, јер се време у већини језика исказује граматичком категоријом глагола“ (Толстој 2010, 152-153).

Важно је и њено запажање да се време, које човек не осећа чулима, пре свега схвата и исказује „преко категорија и језика простора“ (исто, 150). И ово је једно од могућних тумачења и оправдања Бахтиновог термина *хроноіой*.

Први део (или циклус) књиге *Песме* садржи у наслову именицу, али је она из темпоралног речника: *Детіињсїво*. Како је и наслов другог дела из лексике истог типа, *Младосї*, могућно је само посредством наслова

закључити да је време те Давичове књиге време човековог биолошког живота, које се обично представља линијом, а не време природе, које се најчешће представља кругом.

С.М. Толстој прву врсту времена описује „као време свега живог, свега што се развија, расте и прелази из једног стања у друго (од детињства ка младости, од младости ка зрелости, од зрелости ка старости, крећући се од почетка ка крају (свега што има свој ’узрост’)“ (исто : 151-152).

Толстојева као да је имала намеру да, пишући о параметрима времена у језику и култури, опише и време Давичових *Песама*. Поред речи у наслову (*Детиньство*), и прва реч у првом стиху првог поглавља такође је реч коју она помиње: глагол *расѝи*. А тај глагол у првом стиху прати прилог за простор (између), а у четвртом стиху прилози за простор (у), уз два прилога за време (дању, ноћу): „Расли смо између гувернанти, кризантема ... / ... Расли смо дању у башти, ноћу у белом кревету ...“

Детиньство почиње, дакле, хронотопичним стиховима, а њихов простор садржи социјалне маркере, по којима се Давичова поезија те епохе разликује од Давичових раних и позних песничких дела. Указао бих само на неке најизразитије социјалне маркере грађанске класе у наведеним стиховима: гувернанте, мамин мираз, бели кревет. А у следећој строфи „добру децу“ чувају анђели чувари и бог „с врха ормана“. Социјални маркер у последњим стиховима првог поглавља – „ивер не пада далеко од кладе“ такође се односи на грађанско друштво. *Клада* (породица) је статични предмет усидрен у ограниченом простору, а *ивер* (деца) је покретни предмет који се креће у затвореном кругу и у непосредној близини непомеривог породичног стабла.

Глагол *расѝи* три пута се јавља и у Давичовој „Љубав“ (уз глагол *гоћу*). Али док је хронос остао непро-

мењен у односу на *Дејиньсїво*, топос је сасвим различит: „Да ли си, сестро, расла на ливади ...?“ // Да ли си, сестро, расла крај жала ...? // Да ли си дошла из топлих руда, / из бакарних жица, из тамне лаве...? // Или си расла међ песком злата, / на дну реке, у корењу воде ...?“

Топос навођених стихова *Дејиньсїва* је кућни и градски простор грађанског друштва, а хронос је не само биолошки него и историјски, културни, социјални живот.

Топос „Љубави“ је простор природе, заправо Земље као живе планете, а субјекат љубави песник описује као биће подложно законитостима природног, а не људског времена. Особа песникове љубави је *расла* и као да се зауставила у свом расту. Њено детињство приказује се језиком простора (где је расла, прошло време), а младост описом њеног изгледа (језик простора и садашњег времена). Не постоје било какве назнаке о могућним променама пошто је одсутно време будућности. У наглашено тродимензионалном простору ове песме време се доиста доживљује као „четврта димензија простора“. (С. Толстој 151). Посредством понављања из строфе у строфу структурно готово истоветних поређења (*ѝа ѝи је лице као, ѝа су ѝи очи, ѝа су ѝи дојке као, ѝа ѝи је ѝлас, а суза ѝела, ѝа су ѝи руке*) лик девојке се представља као аналоган по човековим мерама вечной, бесконачной Земљи.

Али поређењем из прве строфе гради се и један од најетеричнијих и најсновнијих описа женског лица:

„као да га глади
крилом сенке лептир што у сну пролеће“.

Да би исказао тананост лепоте девојачког лица песнику није било довољно поређење са крилом лептира, нити са сенком лептировог крила, него је лептир уздигнут у трећу, сновну димензију. Ова девојка, поређена са

сва четири основна природна елемента (вода, ваздух, ватра, земља), има и лице надземаљско, небеско. Давичова песма „Љубав“ свакако може да се сврста међу врхунске песме српске љубавне, али и, што је за овај рад битно, и еротичке поезије.

Мада се у овој песми наглашава природни вид времена, простора и људског бића, такође се наслућује социјални маркер, карактеристичан за социјалну поезију тога времена и за Давичову поезију у том књижевном раздобљу стварану. Песник се својој љубави не обраћа неким именом карактеристичним за љубавну поезију (драга, мила, љубави, дево, жено) него – *сесиро!* Како је очигледно да се тим именом не наговештава родоскрвна веза, лирско „ја“ и „сестра“ приказују се као припадници друштвене групе чији чланови живе према начелима љубави и узајамног братства/сестринства. Штавише, мада је сестра расла у „песку злата“, руке су јој око врата вољеног „два мала извора жедна слободе“. Утопија слободног друштва призвана је сликом љубавне слободе, другим речима – еротике.

Могла би оцена Давичове поезије четврте и пете деценије прошлог века да се заснује и према неким реченицама из текста „Давичо на делу“ (Петров, 1980, 44-54), као и онима које се не налазе у претходно објављеним текстовима.

Детинство делује слободним и гипким ритмовима, говорним језиком и хумором, а оно је било и пародијски ”кратки курс” из основних предмета традиционалне поезије. Може се то рећи и за поему *Хана*, док неке краће песме из те књиге, као песму „Љубав“, одликују обновљени класични стихови, сложеност и префињеност метафоричког ткања, као и еротичност заснована на новом односу према жени.

Давичо је, међутим, на крају двадесетих и у првој половини тридесетих година, као и у другој половини

20. века, поезију писао претежно према естетици супротстављања.

Давичова *Хана* и песма „Љубав“ примери су еротике, друштвено временски маркиране (середина XX века) али и због, своје наглашене чулности у опису женског бића, као бића природе, истовремено - универзалне.

И, као треће, када је реч о *Хани*, еротички биолошки одређеној младићким добом, тачније на граници између детињства и младости, али и лексиком, заправо и жаргоном карактеристичним за тај узраст и за одређену социјалну класу и етничку групу – Јевреји у Србији средње друштвене класе.

Лотман разликује књижевна дела која се стварају у оквиру естетике истоветности (естетики тождества), естетике супротстављања (естетики противопоставления) и укрштањем те две естетике. Лотманова теза се заснива на теорији рецепције. У првом случају стваралац својим делом оправдава очекивања читалаца/слушалаца и не нарушава постојећа правила. У другом стварају се дела чији кодови нису пре тога били познати публици и стваралац постојећим начинима моделовања стварности супротставља своје оригинално решење. А у трећем случају аутор „одређеним елементима свога дела дозива у сазнање читаоца ону структуру која ће затим бити подвргнута уништењу“ (Лотман 1998: 273, 276, 277). Тај трећи тип естетике могао би се назвати естетиком активирања и уништавања. Или скраћено – активирања. Уместо уништавања могу поједини песници да се одлуче и за обнављање, ако им процес уништавања није у првом плану.

Најбоље Давичове песме тридесетих и четрдесетих година XX века створане су из отпора према академизму традиционалне поезије, и догматизму владајућег социјалног песништва тог доба, као и из намере да се и у односу на поезију модернизма и авангарде (над-

реалисти) тог раздобља створи нова синтеза која би била заснована и на начелима естетике активирања, а не естетике истоветности или само супротстављања. С тим што се, када је реч о Давичовој поезији мора извршити и одређена ревизија Лотманове естетике „трећег случаја“: постојећи песнички кодови се не активирају – када се користе - да би се „уништили“ него да би се обновили.

У томе је оригиналност Давичове еротске поезије.

XXXI ЕРОТИКА И ПОЕЗИЈА (Савремени српски песници и песникиње)

Радмила Лазић је за мексичку издавачку кућу Васо Рото приредила *Анџолоџију савремене српске женске поезије*, а Марија Кртинић је тим поводом интервјуисала песникињу за лист Данас почетком 2020. године. Упитала је, поред осталог, да ли су песникиње мењале токове српске савремене поезије. Радмила Лазић је одговорила да их оне неизбежно мењају, нагласивши да су, осим осталог, жене „ослободиле нашу поезију пуританства, рушећи табуе везане за тело и сексуалност“. Као и да су „наши песници конзервативни, зато је њихова поезија већма конвенционална, куртоазна као поезија деветнаестог века“. Није се песникиња зауставила само на тој примедби, али је питање у којој је мери и она оправдана.

Песник Милан Комненић (1940-1915), својевремено уредник у издавачкој кући Просвета, био је уредник и прве књиге Радмиле Лазић *То је ѿо* (1974). Спомињем Комненића зато што је он, знатно пре Лазићкиних књига, у којима она није штедела табуе у вези са сексуалношћу, објавио књигу изузетно провокативног наслова, баш у односу на сексуалне односе – *Мамуза за њене сайи* (1980). У књизи је и песма с описом женског полног органа какав се не би могао наћи у српској еротичкој поезији. Ни у тзв. грађанској еротичкој поезији, ни у у њеном златном добу, од средине седамдесетих година 18. до краја двадесетих 19. века. Сачувана је она у рукописним

песмарицама, па је тако и била ослобођена цензуре, па зато и с наглашеном сексуалном садржином, неограниченом друштвеним моралним нормама... За такву песмаричку поезију, коју смо могли да упознамо нарочито захваљујући књигама Саве Дамјанова, а њени су аутори мушки песници, тешко би се могло рећи да је „куртоазна и конвенционална“.

Комненићева песма, коју наводим у целини, добар је повод за почетак сасвим кратке расправе о савременој српској еротичкој поезији, освртом на песме само неколико истакнутих песникиња и песника:

„Љубим твоју чавку,
ту варничаву дрхтуљу,
то продрто седло,
гњечим твоју бризгаву конопљу,
жваћем твој коров фосфорни,
један мајушни лиз
уз то веверичје крзно,
узлизујем твој спруд, ту рујну кресту,
гњечим ту рибизлу,
„Свето писмо“ помиње мошус,
ја додајем жалфију и шебој,
љубим тај слузни различак,
још један липтај, још једном
слачица до гркљана,
љубим твоју чавку,
љубим тај миришљави буђелар,
срчем ту остригу у шеварју,
опијам се тим богатим нихилизмом,
увлачим језик у твоју прслу махуну,
љубим те
изнутра“ (Комненић: 1980).

Опис оралног секса, задивљујуће метафоричке маштовитости, не крши, међутим, табу на који се циља насловом у интервјуу с Радмилом Лазић – „Жене се третирају као пасторке књижевности“. Комненићева песма, а и низ песама књиге *Мамузе за њене саји*, већ би насловом могла да упути на заључак да је песник склон да жену „третира“ као пасторка и у сексуалним односима два пола. У наведеној песми жена готово да није ни пасторка. Жена је тим стиховима представљена искључиво као субјекат мушке пожуде и мушке сексуалне „радње“ док чавка чак није ни махнула својим метафоричким крилима. Песма је сва од метафора и глагола, (*љубим, њечим, жваћем, узлизујем, додајем, срчем, ойцијам увлачим* од којих се неки понављају, као глагол *љубиши* чак пет пута) а сви су у првом лицу једнине, дакле описују само мушкарца у акцији. Жена се нити види, осим њене „чавке“, нити чује.

Жена, жртва мушког насиља, у песми „Зверства“ Растка Петровића, о којој сам већ писао у овој књизи, не само да псује него с лирским субјектом учествује у у опијању „до ригања“, скрива се с њим „под палубе и у порубе“, а најзад и у самоубилачком телесном сакаћењу („ми“ а не само „ја“).

Ни у поменутој нецензурисаној српској „грађанској“ поезији од пре два и по века жене нису биле само предмет мушке жудње него су понекад биле и иницијатори сексуалних односа.

У литератури се разликују, мада су блиске, еротска и љубавна поезија. У љубавној поезији мушких аутора жена је увек у првом плану, мада ређе присутна на активан начин него често као лик обожавања, дивљења, као оличење лепоте, којој су упућене љубавне изјаве, чак када их она не узвраћа, што је и разлог осећања туге, па и очаја заљубљеног песника. Може, наравно, она да се јавља и у сну, или као привиђење, па и да ћути када јој се мушки лик обраћа директним говором. Не мора ни њено ћутање да буде раз-

лог да песник, или лирски субјект, посумња у узајамна осећања...

Ни у изванредним љубавним песмама Васка Попе, упућеним супрузи Хаши, нарочито у његовој првој књижи *Кора* (1953), Хаша не проговара ни речи нити на неки други начин преноси песнику своја љубавна осећања. Посредно присутна вољена особа надахњује, ипак, песника да јој узвраћа, такође посредно, речима за незаборав. Присетимо се – „Очију твојих да није /не би било неба /у нашем малом (касније слепом) стану“.

Љубавна поезија Васка Попе је без елемената сексуалности, Комненићева песма без трага од љубави.

У дужој песми Драгана Јовановића Данилова (1960), истакнутог српског песника 20. и 21. века, „Вино с вулкана“, два сродна жанра се укрштају на веома импресиван начин. Песму због дужине не могу да наведем у целини, али нећу ни да заобиђем неке њене карактеристичне фрагменте.

Женски лик присутан је у песми и својим духовним/душевним и својим телесним бићем. Још у првом стиху помиње се загонетни, па и не тако загонетни „Жељени“, као творац природних дарова, а присутно је и њих двоје, да би се на крају строфе поменуо у савременој поезији ретак концепт милости, али на занимљив, скривит начин:

„Озарене нас налазиш, Жељени, у овом светлом јутру
и нудиш нам свој касни дар, лепоту која узбуђује
зато што смо од ње потпуно незаштићени.

Срећног ли дана кад сретосмо се ти и ја, телом тако
различити, али једне једине душе, у ово нујно
пролеће; што свету враћа све оно што су зиме протекле
удавиле

... а сад у смртним нашим телима
наслутисмо лавиринте милости која се даје
тек у скривитости крајње дубине“ (Данилов: 2008).

Ко би очекивао да овим стиховим почиње еротичка песма? Међутим:

„... букнула си у мом загрљају као трешња у цвату; а ја сам се склонио од невремена; усидрио сам се уз твоје тело као уз обалу натопљену мирисом смокве и ружмарина; бескрајна су два континента тела и речи не могу докучити то хучање таласа под кожом.“

Еротизам Данилова уклопљен је у пролећни цват природе. У песми су и њих двоје описани бића природе, чак и испод коже (хучање таласа). Наставља се тај поступак и описом њених дојки, бедара и оног свето-тајства, како би рекао Пушкин:

„... рђаво је на сваком месту
осим на твојим дојкама, најлепшим знамењима земље
што под мојим прстима бејаху два плода

којима се довршавао овај валовити предео;
у твојим бедрима жене,
на тим рубовима снежним, била је нека кротка животиња
која се није имала коме исповедити; ...

Ти, женко отајствена, звала би ме својим лордом,
остављала би на себи само охридске бисере, а онда
бисмо се, као на божијем длану, додиривали тако
стрмоглаво обло, попут деце, најдубљим кутцима себе,
желећи да ноћ буде што дуже наша; узимао сам те као
слатки напиток, у малим гутљајима; и мој длан постајао је
наједном јоргован уцветао на твојем бедру; нага наша тела
бејаху спремна за велику тишину на наковњу секса;
говорила си да је мој мирис испод пазуха твоје авионско
гориво, а доле била си влажна и слана као да те је море
залило; зло је у духу, у телу га нема – тамо су само
рудници благости што једино могу уделити бесмртност.

... У валовитој реци жена, једино ти си била хлеб свагдашњи мојим устима, запаљиво саће мом језику; као и код деце, путена наслада бејаше део наше најхрабрије невиности;

... И слатке боровнице брадавица дозревале су у дивљини; међу твојим ногама, на благом отоку бољем, отварао се таласаст историјски лагум; дуго сам улазио у твој топли женски чун; бејаш ложач што усипа угаљ у врели котао маневарке, у свето огњиште Земље; водио сам те литицама куда се пењу само врлетнице дивокозе, а ти мене по неистраженим спиљама, у шуме божура, у бујне тропе, што се бокоре у речима. Заривала си ми у леђа нокте кандиране црвеним и црним капима месечевим, док напољу спремало се невреме....“

Не одустаје Данилов ни од описа оног дела женског тела које је Комненић назвао чавком, и истражује га на начин готово сличан свом претходнику:

„... И кад свукла си те гаћице од дима,
видех у уљаним рашљама
где цветају калина и медљика, како у мирисавој влаги
дубоке шуме злати се распукла тулумба из које мирише
као у пекари вреле векне ујутро;
сећам се само твојих прстију,
нежних као да су брали папиресе,
златастих власи просутих
по леђима као ватра и мог језика што је пробијао пут по
звезданом шипражју, по том честару сласти,
трагајући за
нарастајућом гримизном рибизлом што отпушта женски
мед у благо пошумљеној ниској делти,
древној попут света.“

У следећој строфи, с концептом њене благости, која лирском субјекту даје све, Данилов се враћа жанру љубавне поезије:

„...Твоја је благост све у мени разоткрила и све ми дала; а она од које добијеш све, с њом си у свему и ту добит и губитак више не значе ништа; чуо сам твоје женство како вапи: желим да будем вољена, не знајући колико је то превелика жеља ...“

Последњи стихови поеме права су апотеоза љубави:

„И читав овај изокренути свет наједном, замирисао би на јасминове латице; на наук да нико није крив у љубави, да од наше жеђи живи вечност и да једино љубави смо дужни.“

Ретки су овакви стихови у савременој поезији. Они чак делују као да су из неког прошлог времена, како би рекла Радмила Лазић. А истовремено су и готово пост-модернистички јер им претходи изванредан укрштај с телесним уживањем на „наковњу секса“. Песник упоређује секс чак и са молитвом („изнова смо се играли и узимали једно друго / као молитву“) али укључује у поему и маштовите описе секса којем је, такође изванредно упечатљиво, Комненић посветио своју песму.

У чему би онда била разлика између поезије Радмиле Лазић и песникиња из њене антологије *Мачке не иду у рај* с поезијом Комненићевом, представљеном горе наведеном песмом, и поемом Драгана Јовановића Данилова ?

Разлика постоји јер песме двојице мушких аутора, нимало пуританске и конвенционалне, не спадају у врсту побуњеничке поезије, оне радикалне еротичке поезије у којој је наглашена намера за преступом у кршењу табуа.

Радикална је и Комненићева еротичка поезија у односу на друштвени табу о одређеној врсти сексуалног односа, праћен погрдним изразима када је реч о анал-

ном сексу с мушке стране. Комненић, међутим, пише као да табуа нема и као да је таква врста телесног уживања уобичајена, сасвим „нормална“.

Нема трага од побуне ни код Данилова. Он чак сексуални и љубавни однос лирског субјекта с вољеним женским бићем описује служећи се и религиозном лексиком у позитивном смислу. Присетимо се већ наведене слике најеротичнијег дела женског тела, када није реч о рађању него о вођењу љубави: „међу твојим ногама, на благом отоку божјем“.

А Радмила Лазић, у предговору својој изванредној антологији поезије српских песникиња, *Мачке не иду рај*, објављене 2000, наглашава побуњенички карактер српске женске поезије, стваране од седамдесетих година прошлог века:

„Женска поезија овде представљена несводива је на одређен песнички модел или правац и представља полиморфно певање песникиња различитих ауторских опредељења. Заједнички именитељ ових песникиња је раскид са канонизованим мишљењем, а одступање од норме је њихов поетички принцип. Поетичке премисе претежног дела ове поезије могу се означити категоријама негативне естетике. Оне кажу Не свету као таквом, својој хијерархизованој позицији у њему, друштвеним и полним конвенцијама, прописаним књижевним нормама. Како би рекла Јулија Кристева: „женско стваралаштво једино може бити негативно стављајући у питање постојећи ред ствари“. Њихово писмо је писмо побуне и отпора, тон њиховог изражавања је најчешће тон оспоравања, а њихову поетику бисмо могли назвати поетиком преступа.“

А када је о еротичкој, или љубавној поезији реч, Лазић такође подвлачи разлику између поезије коју стварају песникиње и песници, тврдећи да „еротизам, ауто-

еротизам, укидање подвојености између душе и тела, а нарочито детабуизирање полности (готово непознато код мушких аутора, бар наших) још неке су од карактеристика ове поезије“.

Мада сматра да „љубав није честа тема ових песникања, што се може разумети као још један њихов ’бег’ од стереотипа, овог пута оног по коме се љубав сматра најчешћом женском темом“, Лазић на доиста сажет начин даље описује како љубавна, пре бих рекао еротичка поезија ових песникања, одступа од традиционалистичког „љубавног изрицања“:

„Љубавна топонимика је углавном иронизирана (М. Божин), хуморизирана (Ј. Шалго), померена ка бизарном (Ј. Ленголд рецимо у песми ”Пассион”) и опсценом (К. Ладик). Она је опонентна и субверзивна у односу на моралне норме и конвенције (Р. Лазић), догме и канон као што је то рецимо случај у песми ”Господи, не помилуј” Каталин Ладик и песми ”Љубави моја” Мирјане Стефановић. Обе ове ауторке користе хришћанску топонимику да би у већој или мањој мери кршиле хришћански канон, Каталин Ладик ”грешном” љубављу према Богу, а Мирјана Стефановић славећи телесну љубав. И код једне и код друге ауторке за грех се не тражи опроштај, напротив, Каталин Ладик каже ”Господи, не помилуј”, а Мирјана Стефановић ”Не допусти ми да се избавим/ од лукаве и гладне мреже/ у коју ме сплете крв моја“.

Радмила Лазић није само изврсна антологичарка него је и одличан есејиста, у шта се уверавамо читањем њеног предговора, а изнад свега је и песникања првога реда. Њене тезе о савременој српској женској поезији најбоље се потврђују њеним песмама. Побуњенички карактер њене поезије изванредно се очитује већ у првој строфи њене чувене песме „Женско писмо“:

„Нећу да будем послушна и кротка.
Мазна као мачка. Послушна као псето.
Са стомаком до зуба, са срцем-угљеном,
И његовом руком на мојој задњици“ (Лазих: 1993).

Њен „бег од стереотипа“ нарочито је изражен, као што се наговештава и последњим овде наведеним стихом, у песмама о сексуалном односу полова. Не би се могло рећи да ова побуњеница пренебрегава описе уживања у сексуалном односу, али без традиционалног, да поновим „љубавног изрицања“. Ту врсту „реторике“ она не сматра типичном за савремену женску него, напротив, за мушку поезију.

„Него да пређем на ствар:
Дајем ти визу
За моје тело – моју домовину
Некад добро парче,
Ни сад нисам за бацање.

Кожа ми је изнутра плишана,
Као у перунике.
Помириши. Пробај.

Чим закључаш врата
Стисни ме уз њих
И почни да ме љубиш
Све ниже и ниже.
Ако то не учиниш ти, учинићу ја.
Моје до малочас зимско тело
Сад је грм пун дивљих пчела“ (Лазих: 2003).

А можда би следећа строфа могла да се чита и као њен еротички (не љубавни) манифест у стиховима:

„Сваког мацана на црту изведи
Да видимо колико вреди,
Шта има у гаћама а шта у недрима –
Хваљеним на сва уста.
Оног који ти цепа срце а пицу не пали
Шутни одмах“ .

Поезија Ане Несторовић није у тој мери побуњеничка, мада је једна од њених најпознатијих песама, она о „независним женама“, такође веома радикална у свом еротичком „изрицању“:

„Независне смо жене.
У ишчекивању нове љубави
дишемо астматично. Хранимо се пилулама
неиспуњених обећања. Тонемо у мутне снове.
Двадесет и четири часа болно водимо љубав
са мигреном
и опраштамо јој јер је женског пола.
Независне. Својим мушкарцима
кувамо јела којима су нас научили
њихови претходници.
Макароне у облику клиториса.
Кечап што клизи као менструална крв
и обећава само лизање тањира.
Ал’ још увек верујемо у тријумфалне капије
које расту између постеље
и кухињског стола.
Пуштамо им музику коју смо слушале
при губљењу невиности и девојаштва.
Међу заводљивим вешом
сетно чувамо примерке
са невидљивим трагом претходних сперми.
Њишемо бедрима као да окрећемо млин:
после извесног времена цури

још само лепљива жуч.
И кажемо, да не верујемо више
у заједнички ваздух
који се може делити између уста и уста,
а све чешће остајемо без даха.
И кажемо, да центрифугу веш-машине
користимо само када се на њој
може одиграти добар сношај.
А у програм претпрања и цеђења
све чешће, уместо рубља, убацујемо
парче по парче своје истањене коже.
Независне жене. Цензуришемо
своје одвећ меке речи.
Подупиремо ревизију осећања и теорију
по којој је прво настала недужна Ева,
Адам загризао отровну јабуку
јер је пожелео да му Бог
од змије створи још два фалуса:
мислио, јадничак, да му један
довољан неће бити.
Независне, кажемо, више но икад.
А у осамљеним ноћима, у уску вулву
спуштамо свој чудесни прстић све чешће
као да убацујемо метак у пушчану цев
која опалити неће.
И смешимо се, с тугом, у сну без снова.
И рука је на сигурном, док кружи
око меке нуле“ (Ристовић 1999).

Не би био неоснован утисак да Ана Ристовић овом песмом наговештава резултат још једне побуне, не само песничке, посебно љубавне и еротичке српских, и не само српских песникиња, као и прозаисткиња. Њихова својеврсна револуција из основа је променила књижевност женских аутора, а према овој песми и њихових лич-

них судбина, на многим плановима. Ослободила их је традиционалног баласта подређености у односу на мушки род, која ипак изгледа да, према овој песникињи, није још довршена.

То је песма о женском бићу, о женској еманципацији и о женској усамљености, и песма у којој отворено и бунтовно говорим о женској сексуалности и начинима да се буде своја, у свету којим и даље покушавају да управљају мушкарци.

Могло би, ипак да се постави и питање да ли је еманципација жена могла да промени судбину жене, као и узајамну судбину полова, која не зависи само од друштвених односа?

Човек или жена не могу да остваре „срећну љубав“, или задовољавајући еротички однос, с Другим или с Другом, којем вероватно теже сва људска бића, само револуцијама, друштвеним, технолошким или уметничким. Нужни али не и довољни услов. Неопходна је и готово необјашњива тајна, или хемија како се такође каже, узајамне привлачности. Друштвени табуи могли су да спречавају остварење љубави не само између мушкарца и жене, што је велика тема класичне књижевности, али њиховим рушењем не може ни чудо љубави, као дар Ероса, на свим њеним плановима, телесним, душевним и духовним, да постане доступно свакој људској јединки или сваком пару.

С друге стране, можемо ли да завршимо ово поглавље, па и целу књигу, засновану на раније одржаним предавањима о еротичности и књижевности, а да се не прisetимо и песме „Срећна љубав“ Виславе Шимборске? Наводим на крају и одломке из те и ироничне песме:

„Срећна љубав. Је ли то нормално,
је ли то озбиљно, је ли то корисно –
шта свет има од двоје људи,
који не виде свет?

Уздизани једно од стране другог без икакве заслуге,
једни у милион, али уверени
да се тако морало десити – као награда за шта – ни за шта;
светлост однекуд пада –
зашто баш на њих, а не на друге? ...
... Тешко је чак и рећи до чега би дошло
кад би се њихов пример могао опонашати.
На шта би могле рачунати религије, поезије,
шта би се памтило, шта би се осуђивало,
ко би хтео остати у кругу.
Срећна љубав. Је ли то нормално?
Такт и разборитост налажу да се о њој ћути
као о скандалу из виших кругова.
Дивна дечица рађају се без њене помоћи.
Никад не би успела да насели земљу,
јер се дешава врло ретко.

Нека људи који не познају срећну љубав
тврде да нигде нема срећне љубави.

С том вером лакше ће им бити и да живе и умиру.“
(Превела Бисерка Рајчић)

Прича о еротици и књижевности у ствари је и прича
о Еросу и људској судбини.

ЛИТЕРАТУРА

I

- Вуковић, Ђорђије, рецензија Чоловић, Иван. *Ероџизам и књижевност*. Београд, 1990.
- Епштејн, Михаил. *Филозофија тела*. Београд, 2009.
- Комненић, Милан. *Ерос и знак*. Београд, 1975: 295
- Чоловић, Иван. *Ероџизам и књижевност*. Београд, 1990.
- Bataille, Georges. *L'Impossible : Histoire de rats suivi de Dianus et de L'Orestie*, 1962.
- Bishop, Clifford. *Sex and Spirit*. London, 1996.
- Chevallier, Flore. *The Body of Writing, An Erotics of Contemporary American Fiction*. Columbus, 2013: 1–2.
- Dean, Carolyn J. *Sexuality and Modern Western Culture*. New York, 1996.
- Garton, Stiven. *Histories of Sexuality*. London, 2004.
- Elsom, John. *Erotic Theatre*. London, 1973.
- Foucault, Michel. *The History of Sexuality: The Will to Knowledge, Paris*, 1976:
- Foucault, Michel. *Lanuguage, Madness and Desire, On Literature*. Mineapolis, 2015.
- Foucault, Michel. *History of Sexuality, Vol. 2: The Use of Pleasure*. Paris, 2012.
- Foucault, Michel. *History of Sexuality as History of Truth*. Paris, 2015.
- Perkins, Michael. *The Secret Record: Modern Erotic Literature*. New York, 1976
- Tamm, Marek. *Cultural History*, 5. 2. 2016.

II

- Бахтин М. М. *Эстетика словесного творчества* / Сост. С. Г. Бочаров, примеч. С. С. Аверинцев и С. Г. Бочаров. Москва, 1979.
- Петковић, Новица. *Два српска романа*. Београд, 1988.
- Петрова, Анастасија Д. *Иностранная либература*, бр. 7, 2012 <http://magazines.russ.ru/inostran/2012/7/p38.html>).
- Ружмон, Дени. *Љубав и Зайад*. Београд, 2011.
- Brown, John Russell. "Mr Pinter's Shakespeare." *Critical Quarterly* 5 (1963): 251–65. Charney, Maurice. *Connotations* Vol. 21.2–3, 2011/12, 241–255.
- Elsom, John. *Erotic Theatre*. London, 1973.
- Fink, Bruce. *Lacan to the Letter: Reading Ecrits Closely*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2004, 162
- Hall, Peter interviewed by Catherine Itzin and Simon Trussler in *Theatre Quarterly*, No. 16, 1974. *Pinter in the Theatre*. Ed. Ian Smith. London: Nick Hern, 2005.
- Kennedy, Andrew K. *Six Dramatists in Search of Language: Studies in Dramatic Language*. Cambridge: CUP, 1975.
- Lacan, Georges. "I'm Not Fucking, I'm Talking to You, or I Could be Fucking You", [July 7, 2015](#)
- Lahr John. "Demolition Man: Harold Pinter and 'The Homecoming'". *The New Yorker*, 24 December 2007.
- Pinter, Harold. *Various Voices: Prose, Poetry, Politics*. New York: Grove, 1998.
- Nodkvist, Richard. (<https://www.thoughtco.com/what-is-an-interior-monologue-.1691073>)

III

- Elsom, John. *Erotic Theatre*. London, 1973.
- Ибзен, Хенрик. *Авеиу*, превод Јован Кулунџић. Земун, 2005.

Стриндберг, Аугуст. *Госпођица Јулија, Отац*, превод
Михаило Стојановић (*Госпођица Јулија*). Београд,
1963.

IV

Вајлд, Оскар. *Саломе*, превео Радмило Јовновић. Београд,
2015.

Јеванђеље по Матеју, !4: 3–11.

Dierkes Thrun, Petra. *Oscar Wilde and the Aesthetics of
Transgression*. 2011.

Goldman, Ema, *The Social Significance of the Modern
Drama*. Boston: Richard G. Badger, 1914.

Elsom, John. *Erotic Theatre*. London, 1973.

V

Епштејн, Михаил. *Филозофија њела*. Београд, 2009.

Мајаковски 2011

Ружмон, Дени. *Љубав и Запад*. Београд, 2011.

Станковић, Борисав. *Нечистија крв, Кошћана*. Београд,
1978.

VI

Lahr, John. "Demolition Man, Harold Pinter and The
Homecoming". *The New Yorker*, December 24, 2007.

Pinter, Harold. *Homecoming*. 1965

VII

Vajld, Oskar. *Slika Dorijana Graya*. Zagreb, 1989.

Епштејн, Михаил. *Филозофија њела*. Београд, 2009.

Речник Мајшице српске, VI. Нови Сад, Загреб, 1967.

VIII

- Аполинер, Гијом. *11000 њалица или Госјодарове љубави* (*Les Onze Mille Verges ou les Amours d'un hospodar*. 1907.
Brulotte, Gaëtan, Phillips, John. *Encyclopedia of Erotic Literature*. New York, London, 2006.
Kearney, Patrick. *A History of Erotic Literature*. Dorset Press, Hong Kong, 1993.

IX

- Зиновјева-Анибал, Лидија Димитријевна. *Тридцатњ љри урода*. <http://silverage.ru/33uroda>
Петковић, Новица. *Два срјска романа*. Београд, 1988.
Станковић, Борисав. *Нечисња крв, Кошњана*. Београд, 1978.

X

- Джойс, Джемс. *Улисс*, превод на руски В. Хинкис, С. Хоружий. Москва, 2014.
Ellman, Richard. *Ulyses on the Liffey*. Oxford University Press, 1972.
Џонг, Ерика. *Стјрах од лејтења*. Београд, 1986.
Киш, Данило у: Пауновић, Зоран. *Džojks, Uliks*. 2014.
Нордквист, Ричард (<https://www.thoughtco.com/what-is-an-interior-monologue-.1691073>)
Џојс, Џејмс. *Уликс*, превод, коментари и поговор Зоран Пауновић. Београд, 2014.
Хоружий, Сергей у: Джойс, Джемс, *Улисс*. Москва, 2014.

XI

- Јакобсон, Роман. *Линјивисњика и њоењика*. Београд, 1966.

- Матицки, Душан. *Звезда Даница, Даница, Српски народни илустрирани календар*. Београд, 1996.
- Милошевић, Никола. *Гностички мотиви у Друој књизи Сеоба, Србија и коменјари*. Београд, 1996.
- Owen, Wilfred. 1918, <http://projects.oucs.ox.ac.uk/jtap/tutorials/intro/owen/preface.html>
- Панић Мараш Јелена. „Мртва драга у осамнаестовековном еротском. 'Друга књига Сеоба' Милоша Црњанског”. *Лейојис Мајице српске*, јун 2014.
- Панић Мараш, Јелена. *Еројско у романима Црњанској*. Службени гласник, 2017. 220–224.
- Петковић, Новица. *Два српска романа*. Београд, 1988.
- Петров, Александар. *У њројору њрозе*. Београд, 1968.
- Петров, Александар. *Поезија Црњанској и српско њеснишњво*. Београд, 1997.(прво издање 1971)
- Петров, Александар. *Пре њрошлостји*. Боград 2011.
- Проп, Владимир. *Морфолођия сказки*. Москва, 1969.
- Проп, Владимир. *Историческии корни волшебной сказки*. Ленинград, 1946.
- Росиану, Николае. *Традиционне формул сказки*. Москва, 1974.
- Ружмон, Дени. *Љубав и Зайаг*. Београд, 2011.
- Соловјов, Владимир. *Свейлост са истјока*. Београд, 2006.
- Стајн, Гертруда. ISBN 0-684-82499-X.
- Црњански, Милош. *Сабрана дела, Проза, књига 5*. Београд, Нови Сад, Загреб, Сарајево, 1966.
- Црњански, Милош. *Сабрана дела, Сеобе, књига 1*. Београд, Нови Сад, 1966.
- Црњански, Милош. *Сабрана дела, Сеобе 2, књига 2*. Београд, Нови Сад, Загреб, Сарајево, 1966.
- Црњански, Милош. *Дела I*. Београд, 1993.

XII

- Андрић, Иво. *Сабрана дела, књиџа 1*. Београд, Загреб, Сарајево, Љубљана, 1963.
- Андрић, Иво. *Сабрана дела, књиџа 7*. Београд, Загреб, Сарајево, Љубљана, 1963.
- Брајовић, Тихомир. *Грозница и њодвиј, оїледи о ероїској имаїнацији у књижевном делу Иве Андрића*. Београд, 2015.
- Kovačević, Irina. „Manifestation of Epiphanies in A Portrait of the Artist as a Young Man”. *Речи*. Београд. V, 6, 2013.
- Петров, Александар. *У њросїору њрозе*. Београд, 1968.
- Joyce, James. *Stephen Hero*. New York. 1944.

XIII

- Лоренс, Д. Х. *Љубавник леги Четїерли*, прва верзија, превео Бранко Вучићевић. Београд, 2004.
- Perkins, Michael. *The Secret Record: Modern Erotic Literature*. New York 1976: 15.
- Петров, Александар. *У њросїору њрозе*. Београд, 1968.

XIV

- Батај, Жорж. *Прича о оку*. Београд, 1987.
- Perkins, Michael. *Secret record. Modern Erotic Literature*. New York, 1976.
- Чоловић, Иван. *Ероїизам и књижевносї*. Београд, 1990.

XV

- Милер, Хенри. *Ракова обраїница*, превео Антун Шољан. Београд, 1985.
- Miller, Henry. *Tropic of Cancer*. New York, 1961.

Nin, Anais u: Miller, Henri. *Tropic of Cancer*. New York, 1961: XXXIII.

Shapiro, Karl, u: Henri, Miller. *Tropic of Cancer*. New York, 1961: VII.

XVI

Булгаков, Михаил. *Мајстор и Мариарија*, превео Милан Чолић. Београд, 2014.

Набоков, Владимир. *Лолита*, превео Флавио Ригонат, о књижи Лолита. Београд, 2013.

Perkins, Michael. *Secret record. Modern Erotic Literature*. New York, 1976.

XVII

Нин, Анаис. *Делта Венере* (Delta of Venus, 1977). Нин 1989. Милер, Хенри. https://en.wikipedia.org/wiki/Ana%C3%AFs_Nin.

Петрова, Анастасија Д. *Иностранная литература*, бр. 7, 2012 <http://magazines.russ.ru/inostran/2012/7/p38.html>).

XVIII

Епштејн; Михаил. *Филозофија њела*. Београд, 2009.

Набоков, Владимир. *Лилиј*. <http://nabokov-lit.ru/nabokov/stihi/218.htm>)

Набоков, Владимир. *Лолита*, превео Флавио Ригонат, о књижи Лолита. Београд, 2013.

Набоков, Владимир. *Набоков о Набокове и њрочем. Рецензии, ессэ*. Москва, 2002

The Two Lolitas. Verso. ISBN 978-1-84467-038-3; Hansen, Liane (25 April 2004)

Hansen, Liane. “Possible Source for Nabokov’s ‘Lolita’”.
Weekend Edition Sunday, April 25, 2004.

XVIX

Бахтин, Михаил. *Творчество Франсуа Рабле и народная
культура средневековья и Ренессанса*, 1990.

Булатовић, Миодраг. *Херој на мајарицу*. Београд, Загреб, 1984.

Сервантес, Мигуел. *Дон Кихот*, превод Ђорђа Поповића Даничара. Београд, 1895.

XX

Diras, Margerit. *Ljubavnik*, prevod Muharem Nezirović.
Sarajevo, 1988.

Diras, Margerit. *U senci strasti: razgovori sa Leopoldinom
Palotom dela Tore*, prevela Mira Popović. Beograd, 2015

Петрова, Анастасија Д, *Иносјранная лијература*, бр.
7, 2012, <http://magazines.russ.ru/inostran/2012/7/p38.html>).

XXI

Kalvino, Italo. *Difficult Loves*, translated by William Weaver.
San Diego, 1981.

Lauretis, Teresa de. “Technologies of Gender. Essays on
Theory, Film, and Fiction”. *Calvino and the Amazons:
Reading the (Post) Modern Text*. Bloomington and
Indianapolis, 1987.

XXII

Мичел, Ерика. *Педесет нијанси. Сива (Fifty shades of
Grey)*. Београд, 2012.

XXIII

Doyle, Ursula. *Love Letters of Great Men*. 2008.

Joyce, James. *Pisma Nori*. P.U.L.S.E, <https://pulse.rs/pisma-nori-dzems-dzojs>

XXIV

Лебедева, Зирянова, Плаксина, Тюкаева. *Жанры естетивной письменной речи*. Москва, 2011, <https://cyberleninka.ru/article/n/zhanry-estetivnoy-pismennoy-rechi->

Левинг Юрий. *9 цийаї из йисем Набокова жене Вере*. <https://arzamas.academy/mag/634-nabokov>

XXV

Богомоллов, Николај А. „МЫ - ДВА ГРОЗОЙ ЗАЖЖЕННЫЕ СТВОЛА, Эротика в русской поэзии — от символистов до обэриутов”. *Литературное обозрение*. — 1991, № 11.

Bogza, Deo. *Živim ili sanjam istoriju (na srpskom i rumunskom)*, prevod Adam Puslojić. Smederevo, Beograd, 1986.

Видаковић-Петров, Кринка. *Модерни шїански йесници и нагрелизам, од авангарде до нагрелизма*. Београд, 2015.

Gibson, Ian. *Lorca y el mundo gay*. 2009

Gillespie, Patrick. *Erotic Poetry, Love & Passion – A review of Poets & Anthologies*. (<https://poemshape.wordpress.com/2010/02/03/erotihaiku/>).

Драїнац, Раде. *Ероїикон*. Београд, 1923.

Haiku for Lovers (Edited by Manu Bazzano).

Киш, Данило. *Бордел Муза*. Београд, 1972.

Королева, Наталија. <https://www.dw.com/ru/тайная-страсть-федерико-гарс>.

- Љубавна лирика руских њесника (Любовная лирика русских њоэњњов). Харков, 2013.
- Неруда, Пабло. *Кайењанове риме*. Беркли, Београд 1998: 3; превод др Драгослава Димитриња
- Nower, Joyce. "Private Parts: Erotic Poetry by Women". *Alsop Review, online literary magazine*, 2006.
- Петров, Александар. *Анњолоњија руске њоезије XVII–XXI век*. Београд, 2011.
- Петров, Александар. *Пре њрошлосњи II*. Београд, 2011.
- Ryder, Katherine. "Lorca and the Gay World". *The New Yorker*, March 19, 2009, <https://www.newyorker.com/books/page-turner/lorca-an>

XXVI

- Боњињ, Милутин. *Песме и Дрaме*. Београд, 1927.
- Dierkes Thrun, Petra. *Salome's Modernity: Oscar Wilde and the Aesthetics of Transgression*, 2011 (<https://www.amazon.com/Salomes-Modernity-Oscar-Aesthetics-Transgres>)
- Кошутињ, Владета Р. *Парнасовци и симболисњи у Срба*. 1967.
- Perkins, Michael. *The Secret Record: Modern Erotic Literature*. New York, 1976
- Секулињ, Исидора. *Из домањних књижевносњи*. Београд, 2002.
- Скерлињ, Јован. *Избор*. Сарањево, 1961.
- Ђоровињ, Владимир. *Предњговор*. М. Боњињ, Песме и драме, 1927.

XXVII

- Црњански, Милош. *Дела Милоша Црњанскоњ, Лирика*. Београд, 1993.

XXVIII

- Јовић, Бојан. *Поеџишика Расџика Перовића: стирукиџура, конџексти*. Београд, 2005.
- Мишић, Зоран. *Расџико Пеџировић у: Растко Петровић 1964*.
Perkins, Michael. *The Secret Record: Modern Erotic Literature*. New York 1976: 15
- Петровић, Растко. *Срџска књижевности у стио књиџа, Избор, I*. Нови Сад, Београд, 1958.
- Петровић, Растко. *Изабрана дела, Поеџиџа*. Београд, Загреб, Сарајево, 1964.
- Чабрић, Соња. *РАЗОТКРИВАЊА или о џесничкој здирици Оџкровење Р. Пеџировића*. Београд, 2012.

XXIX

- Davićo, Oskar. *Izabrana poezija. Pesme. Nana*. Beograd, 1979.
- Лотман Ю.М. *Стирукиџура художесџивенноџо џекстиа. Од искуссџиве*. СПб, 1998.
- Петров, Александар. *Поеџиџа данас*. Београд, 1980.
- Petrov Vidaković, Krinka. *Kultura španskih Jevreja na jugoslovenskom tlu*. Beograd, 2001.
- Толстоя, С.М. *Семанџишеские кайеџориџи џџа кулџџуры*. Москва, 2010.

XXX

- Јовановић Данилов, Драган. *Мемоари џеска*. Београд, 2008.
- Комненић, Милан. *Мамуза за џене сайи*. Београд, 1980.
- Лазић, Радмила. *Исџориџа меланхолиџе*. Београд, 1993.
- Лазић, Радмила. *Мачке не иду у раџ: анџолоџиџа савремене женске џоеџиџе, предговор*. Београд, 2000.

Лазић, Радмила. „Жене се третирају као пасторке књижевности”. *Данас*, 7. август, 2020.

Лазић, Радмила. *Дороџи Паркер блуз*. Београд, 2003.

Ристовић, Ана. *Забава за доконе кћери*. Београд, 1999.

Шимборска, Вислава. „Срећна љубав”, <https://www.poezijasustine.rs/2017/08/vislava-simborska-srecna-ljubav.html>

ИНДЕКС ИМЕНА

А

- Адмирал, Вирџинија (Admiral, Virginia Holton) 221
Ален, Вуди (Allen, Heywood "Woody") 298
Алиџијери, Данте (Alighieri, Dante) 266, 274, 323
Андерсон, Пери (Anderson, Perry) 243
Андреј Бели (Бугаев, Борис Николаевич) 123, 320
Андрић, Иво 137, 143, 150, 177–181, 184–186, 188, 189, 240, 412
Аполинер, Гијом (Apollinaire, Guillaume) 19, 105–108, 110, 347, 360, 361, 410
Арон, Рејмон (Aron, Raymond Claude Ferdinand) 195
Арцибашев, Михаил (Арцыбашев, Михаил Петрович) 145

Б

- Бакуњин, Михаил (Бакунин, Михаил Александрович) 202
Бал, Мике (Bal, Maria Gertrudis "Mieke") 185
Балзак, Оноре де (Balzac, Honoré de) 238

- Баљмонт, Константин (Баљмонт, Константин Дмїтриевич) 313–315, 319, 324
Барков, Иван (Барков, Иван Семёнович) 312–314
Бароуз, Вилијам (Burroughs, William Seward) 280
Барт, Ролан (Barthes, Roland Gérard) 17, 21, 23, 24, 40, 122, 200, 287
Батај, Жорж (Bataille, Georges Albert Maurice Victor) 16, 17, 20–23, 26, 27, 64, 103, 195, 196, 198–200, 212, 221, 227, 230, 288, 289, 299, 344, 346, 361, 363, 365, 412
Бахтин, Михаил (Бахтин, Михайл Михайлович) 29, 30, 38, 264–266, 272, 273, 280, 299, 301, 304, 380, 387, 408, 414
Белоу, Сол (Bellow, Saul) 280
Бердсли, Обри (Beardsley, Aubrey) 66
Берлиоз, Хектор (Berlioz, Hector) 208, 209, 220
Бернар, Сара (Bernhardt, Sarah) 66
Бишоп, Клифорд (Bishop, Clifford) 9, 407

- Бланшо, Морис (Blanchot, Maurice) 23
- Блок, Александар (Блок, Александр Александрович) 66, 319, 320
- Бовоар, Симон де (Beauvoir, Simone de) 23
- Богдановић, Милан 177
- Богза, Ђео (Bogza, Geo) 327, 335–338
- Бодлер, Шарл (Baudelaire, Charles Pierre) 284, 325, 345, 346
- Бодријар, Жан (Baudrillard, Jean) 195
- Бојић, Милутин 339–346, 361, 372, 416
- Бојовић, Горица 26
- Бокачо, Ђовани (Boccaccio, Giovanni) 202
- Борн, Метју (Bourne, Matthew) 103
- Борхес, Хорхе Луис (Borges, Jorge Francisco Isidoro Luis) 89
- Брајовић, Тихомир 26, 185, 189, 412
- Браун, Џон Расел (Brown, John Russell) 37
- Брјусов, Валериј (Брјусов, Валѐрий Яковлевич) 316, 317
- Брулот, Гаѐтан (Brulotte, Gaëtan) 105
- Булатовић, Миодраг 259, 262–264, 266, 267, 271, 273–277, 279–281, 414
- Булгаков, Михаил (Булгáков, Михаи́л Афанáсьевич) 207, 209–213, 215, 216, 219, 240, 319, 321, 413
- Буњин, Иван (Бўнин, Ивáн Алексѐевич) 119, 122, 313
- В
- Вајлд, Оскар (Wilde, Oscar) 59, 61–70, 97–104, 200, 214, 297, 298, 300, 342–344, 409
- Вајнингер, Ото (Weininger, Otto) 368
- Васић, Драгиша 27
- Введенски, Александар (Введенский, Александр Иванович) 319
- Велмар Јанковић, Светлана 177
- Верлен, Пол (Verlaine, Paul) 284, 325
- Видаковић Петров, Кринка 328, 330, 384, 415
- Вилијамс, Вилијам Карлос (Williams, William Carlos) 202
- Вилсон, Едмунд (Wilson, Edmund) 236
- Вилсон, Роберт Антон (Wilson, Robert Anton) 281
- Витман, Волт (Whitman, Walt) 201, 202
- Волошин, Максимилијан (Кириѐнко-Воло́шин, Максимилиáн Алексáндрович) 318
- Ворхол, Енди (Warhol, Andy) 89
- Вукићевић, Драгана 26
- Вуковић, Ђорђевије 23, 24, 407
- Вулси, Џон М. (Woolsey, John M.) 234
- Вулф, Вирџинија (Woolf, Virginia) 39, 240, 323
- Г
- Гартон, Стивен (Garton, Stephen) 12, 15
- Гете, Јохан Волфганг (Goethe, Johann Wolfgang von) 207–209, 216, 217

- Гилеспи, Патрик (Gillespie, Patrick) 338
- Гинзберг, Ален (Ginsberg, Irwin Allen) 280, 330
- Голдман, Ема (Goldman, Emma) 60
- Гомбрович, Витолд (Gombrowicz, Witold Marian) 23, 262
- Гордон, Џон (Gordon, John) 239
- Горки, Максим (Горький, Максим) 238
- Грин, Грејем (Greene, Graham) 239
- Гуно, Чарлс (Gounod, Charles) 209
- Д
- Да Винчи, Леонардо (da Vinci, Leonardo di ser Piero) 62
- Давидовић, Димитрије 153
- Давичо, Оскар 379–388, 390–392
- Дали, Салвадор (Salvador Felip Jacint Dalí Domènech) 328–331
- Дамјанов, Сава 394
- Данкан, Роберт (Duncan, Robert) 221
- Дарел, Лоренс (Durrell, Lawrence George) 201
- Дединац, Милан 138
- Дежарден, Едуард (Dujardin, Édouard) 124
- Дерида, Жак (Derrida, Jacques) 195
- Десно, Роберт (Desnos, Robert) 110
- Дин, Каролина (Dean, Carolyn J.) 10, 14
- Дирас, Маргарит (Duras, Marguerite) 240, 246, 283, 284, 287, 288, 290
- Дирер, Албрехт (Dürer, Albrecht) 26
- Диркес-Трун, Петра (Dierkes-Thrun, Petra) 67, 344
- Дис, Владислав Петковић 340
- Дојл, Урсула (Doyle, Ursula) 302, 304, 307
- Дос Пасос, Џон (Dos Passos, John Rodrigo) 144, 202
- Достојевски, Фјодор Михајлович (Достоевский, Фёдор Михайлович) 202, 211, 240
- Драинац, Раде 309, 415
- Дучић, Јован 95, 345, 379
- Ђ
- Ђорно, Џон (Giorno, John) 89
- Е
- Ејхенбаум, Борис (Эйхенбаум, Борис Михайлович) 209
- Елиот, Т. С. (Eliot, Thomas Stearns) 202, 368
- Елсом, Џон (Elsom, John) 18, 31, 40–42, 52, 68, 69, 83, 85, 86, 342
- Епштејн, Михаил (Epstein, Mikhail Naumovich) 15, 16, 18, 75, 97, 119, 121, 122, 245, 299, 300, 407, 409, 413
- Ж
- Жакоб, Макс (Jacob, Max) 368
- Жене, Жан (Genet, Jean) 69, 83, 84, 86, 103, 104, 195, 299, 317
- З
- Заболоцки, Николај (Заболоцкий, Николай Алексеевич) 312
- Зиновјева-Анибал, Лидија Димитријевна (Зино-

- вьева-Аннибал, Лидия
Дмитриевна) 118, 318, 410
Змај, Јован Јовановић 160
Зола, Емил (Zola, Émile) 101,
117, 118
- И
Ибзен, Хенрик (Ibsen, Henrik)
45, 48–53, 69, 70, 76, 113,
204, 408
Иванов, Вјачеслав (Ива́нов,
Вячесла́в Ива́нович) 118, 318
Ивановић, Марија 27
- Ј
Јеврејинов, Николај (Евреинов,
Николай Николаевич) 66
Јевтић, Теодора 26
Јовановић, Драган Данилов
396–398, 400, 417
Јовић, Бојан 359, 360, 368, 417
Јонг, Ерика (Jong, Erica) 115, 133
- К
Калвино, Итало (Calvino, Italo)
291–295
Ками, Албер (Camus, Albert)
23, 240
Карађорђевић, Петар 107
Караџић, Вук Стефановић 253
Кafka, Франц (Kafka, Franz) 262
Кенеди, Ендрју (Kennedy,
Andrew Edmund Karpati) 37
Керуак, Џек (Kerouac, Jack) 236,
240, 257
Кинзи, Алфред (Kinsey, Alfred) 21
Кирни, Патрик (Kearney, Patrick
J.) 105
Киш, Данило 123, 124, 324–327,
410, 415
Клосовски, Пјер (Klosowski,
Pierre) 23
Ковачевић, Ирина 180
Колаковски, Лешек (Kołakowski,
Leszek) 21
Комненић, Милан 21, 22, 45,
393–396, 398–400, 407, 417
Конрад Цозеф (Teodor Józef
Konrad Nałęcz Korzeniowski)
202
Костић, Лаза 160, 340
Кошутић, Владета Р. 330, 345, 416
Крејн, Александар (Крејн,
Александр Абрамович) 66
Кристева, Јулија (Kristeva, Julia)
17, 23, 24, 200, 400
Кртинић, Марија 393
- Л
Лагунов, Владимир (Лагунов,
Владимир Владимирович)
103
Лазаревић, Јелена 26
Лазић, Радмила 393, 395, 399–402,
417, 418
Лакан, Жак (Lacan, Jacques Marie
Émile) 17, 32–35, 195
Лар, Џон (Lahr, John) 37, 89, 90
Лауретис, Тереза де (Lauretis,
Teresa de) 291–295
Лем, Станислав (Lem, Stanisław
Herman) 262
Леовац, Славко 156
Лоренс, Д. Х. (Lawrence, David
Herbert Richards) 21, 124,
191–193, 201–203, 222, 240,
412
Лорка, Федерико Гарсија (Lorca,
Federico García) 325,
327–330, 332
Лотман, Јуриј (Лотман, Юрий
Михайлович) 97, 101, 344,
391, 392, 417
Луис, Пјер (Louÿs, Pierre) 95

- М
- Мајаковски, Владимир (Маякóвский, Влади́мир Влади́мирович) 74, 319, 367, 409
- Мајлер, Норман (Mailer, Norman Kingsley) 280
- Макавејев, Душан 280, 281
- Максвел Дејвис, Питер (Maxwell Davies, Peter) 66
- Маларме, Стефан (Mallarmé, Stéphane) 62, 325, 326
- Ман, Томас (Mann, Paul Thomas) 238, 240
- Мар, Михаел (Maar, Michael) 243
- Маринети, Филипо (Marinetti, Filippo Tommaso Emilio) 335, 368
- Мариот, Антуан (Mariot, Antoine) 66
- Машин, Драга 109
- Мелвил, Херман (Melville, Herman) 233, 261
- Мерло Понти, Морис (Merleau-Ponty, Maurice) 195
- Метерлинк, Морис (Maeterlinck, Maurice Polydore Marie Bernard) 59–61, 69, 214
- Милер, Хенри (Miller, Henry Valentine) 201–204, 221, 224, 299, 323, 412, 413
- Милошевић, Никола 166, 167, 174, 411
- Мичел, Ерика (Mitchell, Erika; James, E. L.) 297, 361, 414
- Мишић, Зоран 365, 417
- Младеновић, Зорица 27
- Н
- Набоков, Владимир (Набоков, Владимир Владимирович) 27, 122, 210–212, 214, 233–236, 238–247, 250, 253–258, 262, 283, 307, 413
- Настасијевић, Момчило 379
- Неруда, Пабло (Ricardo Eliezer Neftalí Reyes Basoalto) 327, 332–334, 416
- Несторовић, Ана 403
- Нин, Анаис (Nin, Anaïs) 201, 204, 221, 223–226, 286, 299, 413
- Ниче, Фридрих (Nietzsche, Friedrich Wilhelm) 195, 202, 368
- Новаковић, Драгана 26
- Ноел, Бернар (Noël, Bernard) 23
- Нордквист, Ричард (Nordquist, Richard) 39, 124, 410
- О
- Обреновић, Александар 107, 109
- Овен, Вилфред (Owen, Wilfred Edward Salter) 143
- Олдингтон, Ричард (Aldington, Richard) 144, 146, 147
- Орвел, Џорџ (Orwell, George) 202
- П
- Павић, Милорад 26
- Паз, Октавио (Paz, Octavio) 21
- Палавистра, Предраг 177
- Панић Мараш, Јелена 26, 156, 157, 160, 168, 169, 172, 173, 411
- Пастернак, Борис (Пастернак, Борис Леонидович) 38, 122, 240
- Паћино, Ал (Pacino, Alfredo James) 66
- Паунд, Езра (Pound, Ezra Weston Loomis) 202

- Пауновић, Зоран 123–125, 410
 Пејић, Софија 27
 Перкинс, Мајкл (Perkins, Michael) 18–21, 195, 198, 199, 221, 225, 227, 346, 347
 Петковић, Новица 30, 111, 112, 115, 116, 138, 408, 410, 411
 Петров, Александар 67, 138, 148, 160, 177, 186, 241, 319, 338, 380, 382, 384, 387, 390, 411, 412, 416, 417, 421
 Петрова, Асја (Петрова, Ася) 39, 40, 226, 230, 231, 290, 408, 413, 414
 Петровић, Новица 305
 Петровић, Предраг 26
 Петровић, Растко 137, 340, 345, 359–369, 371, 373–376, 379, 385, 395, 417
 Пикасо, Пабло (Picasso, Pablo Ruiz) 110
 Пинтер, Харолд (Pinter, Harold) 35–37, 41, 70, 89, 90, 92, 94, 95
 По, Едгар Алан (Poe, Edgar Allan) 233, 244, 254, 261
 Попа, Васко 396, 423
 Поповић Перишић, Нада 26
 Поповић, Ђорђе 260
 Потоцки, Јан (Potocki, Jan) 233, 261, 262
 Продановић, Јаша 115, 121
 Проп, Владимир 154, 161–163, 411
 Пушкин, Александар Сергејевич (Пушкин, Александр Сергеевич) 312, 397
- Р**
 Рабле, Франсоа (Rabelais, François) 110, 202, 262–264, 266, 271–274, 280, 414
 Радичевић, Бранко 160
 Радовић Фират, Ана 27
 Рајх, Вилхелм (Reich, Wilhelm) 280, 281
 Рајчић, Бисерка 406
 Ракић, Милан 345, 379
 Рахмањинов, Сергеј (Рахманинов, Сергей Васильевич) 61
 Реаж, Полин (Réage, Pauline) 227, 228, 231, 286, 317, 361
 Ремарк, Ерих Марија (Remarque, Erich Maria) 144
 Рембо, Артур (Rimbaud, Arthur) 202, 203, 284
 Рид, Томас Мајн (Reid, Thomas Maune) 239
 Ристовић, Ана 404, 418
 Росиану, Николае (Росиану, Николае) 160, 411
 Роупер, Роберт (Roper, Robert) 243
 Рубенс, Петер (Rubens, Peter Paul) 62
 Ружмон, Дени де (Rougemont, Denis de) 21, 27, 45–48, 50, 51, 56, 59, 69, 70, 77–80, 129, 158, 168, 214, 325, 343, 408, 409, 411
- С**
 Сабашњикова, Маргарита (Сабашникова, Маргарита Васильевна) 318
 Сад, Маркиз де (Donatien Alphonse François) 21–23, 64, 89, 103, 105, 110, 195, 200, 212, 227, 228, 299, 334, 361, 372
 Сартр, Жан-Пол (Sartre, Jean-Paul) 69, 83, 84, 86, 103, 104, 195, 239, 240, 318
 Секулић, Исидора 177, 346, 416
 Селин, Луј-Фердинанд (Céline, Louis-Ferdinand) 144

- Селинџер, Џером Дејвид
(Salinger, Jerome David) 280
- Сервантес, Мигел де (Cervantes
Saavedra, Miguel de) 214,
233, 260–262, 414
- Скерлић, Јован 79, 80, 85,
339–341, 345, 416
- Скерчи, Омер (Şekerci, Ömer)
51
- Соловјов, Владимир (Соловьѣв,
Владимир Сергѣевич) 172,
173, 411
- Стајн, Гертруда (Stein, Gertrude)
143, 356, 411
- Станковић, Борисав 26, 69–72,
75, 76, 79–81, 83, 86, 87,
111–113, 115–124, 133, 171,
298, 300, 317, 409, 410
- Стриндберг, Август (Strindberg,
Johan August) 45, 52–58, 69,
70, 191, 409
- Т
- Таиров, Александар (Таиров,
Александр Яковлевич) 66
- Там, Марек (Tamm, Marek) 11
- Тарковски, Арсениј (Тарков-
ский, Арсений Алексан-
дрович) 312
- Тишма, Александар 26
- Толстој, Лав (Толстой, Лев
Николаевич) 46, 123, 214,
240
- Толстој, Светлана Михајловна
(Толстáя, Светлáна Миха́й-
ловна) 387–389, 417
- Тошић, Михаило 27
- Ђ
- Ђоровић, Владимир 345, 346,
416
- У
- Ујевић, Тин 373
- Ф
- Филипс, Џон (Phillips, John) 105
- Финк, Брус (Fink, Bruce) 35
- Флакер, Александар 319
- Флобер, Гистав (Flaubert,
Gustave) 62, 148, 240
- Фокнер, Вилијам (Faulkner,
William) 39, 239, 240
- Фројд, Сигмунд (Freud,
Sigmund) 9, 57
- Фуко, Мишел (Foucault, Michel)
10, 11, 13, 14, 21, 23, 67, 195,
344, 346
- Х
- Хајне, Хајнрих (Heine, Christian
Johann Heinrich) 62
- Хаксли, Олдус (Huxley, Aldous)
202
- Хамсун, Кнут (Hamsun, Knut) 202
- Хармс, Данил (Хармс, Даниил)
212, 319, 320
- Хејвлок Елис, Хенри (Havelock
Ellis, Henry) 9
- Хемингвеј, Ернест (Hemingway,
Ernest Miller) 143, 144, 239
- Хефнер, Хју (Hefner, Hugh
Marston) 15
- Хинкис, Виктор (Хинкис,
Виктор) 129, 410
- Хиршфелд, Магнус (Hirschfeld,
Magnus) 9
- Хол, Питер (Hall, Peter Reginald
Frederick) 35
- Хомер (Ὅμηρος) 46, 124, 135
- Хоруџиј, Сергеј (Хоружий,
Сергѣй Сергѣевич) 115, 129,
130, 131, 410
- Христић, Јован 177

- Ц
Цара, Тристан (Tzara, Tristan) 335
Црњански, Милош 26, 137–145, 148–153, 156–158, 160–165, 167–169, 171–176, 240, 349, 353–357, 367, 379, 411, 416, 421
- Ч
Чабрић, Соња 365, 366, 417
Чарни, Морис (Charney, Maurice) 35
Чехов, Антон (Чéхов, Антóн Пáвлович) 31
Чоловић, Иван 22–25, 199, 200, 407, 412
- Џ
Џацић, Петар 177
Џејмс, Хенри (James, Henry) 38, 124
Џојс, Џејмс (Joyce, James Augustine Aloysius) 39, 40, 113, 123, 124, 126, 129–131, 133–135, 157, 180, 200, 202, 203, 234, 240, 241, 255, 298, 301, 302, 304–306, 322, 323, 410
- Ш
Шапиро, Карл (Shapiro, Karl Jay) 201–203
Шагобријан, Франсоа Рене де (Chateaubriand, François-René de) 10
Шевалије, Флор (Chevaillier, Flore) 16, 17
Шекспир, Вилијам (Shakespeare, William) 98, 99, 214
Шимборска, Вислава (Szymborska, Maria Wisława Anna) 405, 418
Шљукић, Јелена 27
Шолохов, Михаил (Шóлохов, Михай́л Алекса́ндрович) 240

БЕЛЕШКА О АУТОРУ

Александар Петров рођен је у Нишу јануара 1938. Школовао се у Београду – дипломирао је на Филозофском (касније Филолошком) факултету 1961. на Групи за југословенске књижевности и светску књижевност, магистрирао на истом факултету 1967. с тезом „Поетско у Андрићевој прози”, докторирао на поезији Милоша Црњанског („Поезија Милоша Црњанског у еволуцији српског песништва”) на Филозофском факултету у Загребу 1971.

Радио је у Институту за књижевност и уметност у Београду (1964–1990, научни саветник, оснивач и руководилац научног пројекта *Историја српске књижевне периодике 1971–1988*. Оснивач је и главни уредник научног часописа *Књижевна историја* (1968–1972), а сада је уредник *Српске секције Американској Србодрана* (од 1993). Члан је Удружења књижевника Србије од 1964. (председник Удружења 1986–1988, в. д. председника Савеза књижевника Југославије 1987, а ПЕН-а од 1966.

Држао је предавања на више светских универзитета и почасни је члан Универзитета Ајова, САД (од 1973). На Питсбуршком универзитету (САД) био је дугогодишњи научни сарадник (*fellow*) Центра за руске и источноевропске студије (касније међународне) и гостујући професор Београдског универзитета (од 2015). Члан је руске Академије за естетику и слободне уметности.

Институт за књижевност и уметност у Београду објавио је *Зборник у часи Александра Пејрова* (2004), а заједно с београдским Филолошким факултетом и зборник *Револуција и култура у делу Александра Пејрова* (2011). Филолошки факултет је издавач књиге др Милана Буњевца *Ћитајући поезију Aleksandra Petrova* (2011), која је затим преведена на француски језик (*Lire la poesie d'Aleksandar Petrov*, L'Harmattan, Paris 2012). Колективну монографију *Свети и век. Књижевно дело Александра Пејрова* (2016) такође је издао Филолошки факултет у Београду. Монографију Драгане Ратковић *Песник и емиграција. Концепт-сфера дома и домовине у поезији Александра Пејрова* објавио је Институт за српски језик САНУ, Београд (2019).

Петровљева књижевна биографија објављена је у *Dictionary of Literary Biography* (v. 181, 242–250 pp, Washington D.C. and London 1997). Представљен је и у другим српским и америчким енциклопедијама.

У Србији је штампано десет Петровљевих збирки песама. Песме су му преведене на 30 језика, а књиге преведених песама објављене су у Америци, Енглеској, Француској, Шведској, Шпанији, Русији, Пољској, Румунији, Израелу, Кини, Тајвану, Хонг Конгу, Јапану и Македонији.

Укупно је ван Србије објављено 20 Петровљевих књига. Осим превода, једна књига (два издања) садржи и руске песме у оригиналу, а једна – песме и есеје писане на руском језику (обе објављене у Москви). У две књиге су преведене студије на енглески и кинески језик (Хонг Конг, Тајван), а на француски је преведен роман *Као злато у вајри* (Париз).

Објавио је у Београду четири романа: *Као злато у вајри* (1998, 2002, 2009), *Турски Беч* (2000, 2009), *Лавља њећина* (2004, 2009) и *Мемороман* (2018).

Аутор је већег броја књига критика, есеја, студија објављених у Србији на српском језику, осим једне на руском (Филолошки факултет, Београд).

Појединачи научни и есејистички текстови објављени су у десетак земаља (преведене на 9 језика). Учесник је научних скупова у Србији и свету. Студија о циклусима Васка Попе објављена је, осим у Србији, и Немачкој, у антологијској серији светске критике XX века (*Cycles in the Poetry of Vasko Popa, in Twentieth Century Literary Criticism*, 167, Gale, 2006).

Аутор је два издања двојезичне антологије руске поезије. Прво, у два тома, од 17. до треће четвртине 20. века, а друго, знатно проширено мада у једном тому, до краја прве деценије 21. века (Београд 1977, 2011).

Добитник је државних, професионалних и књижевних награда, у Србији и иностранству.

Библиотека
ПОСЕБНА ИЗДАЊА
Књига 11

Александар Петров
ЕРОТИКА И КЊИЖЕВНОСТ
(СРПСКА И СВЕТСКА)
Крај XIX – почетак XXI века

Главни и одговорни уредник
Емир Кустурица

Уредник
проф. др Александра Вранеш

Издавач
Андрићев институт
Трг Николе Тесле, Андрићград
00387 58 620912; info@andricevinstitut.org

За издавача
Емир Кустурица

Лектура и коректура
Зорица Ивковић Савић

Индекс имена
Милан Ружић

Прелом текста
Жељка Башић Станков

Штампа
Белпак, Београд

Тираж
150

ISBN
978-99976-21-89-4

ISBN 978-99976-21-89-4



9 789997 621894

CIP - Каталогизација у публикацији
Народна и универзитетска библиотека
Републике Српске, Бања Лука

82.09

ПЕТРОВ, Александар, 1938-

Еротика и књижевност (српска и светска) : крај XIX - почетак
XXI века / Александар Петров. - Андрићград - Вишеград : Андрићев
институт, 2021 (Београд : Белпак). - 429 стр. ; 20 cm. - (Библиотека
Посебна издања / Андрићев институт ; књ. 11)

Тираж 100. - Белешка о аутору: стр. 427-429. - Библиографија: стр.
407-418. - Регистар.

ISBN 978-99976-21-89-4

COBISS.RS-ID 134414849