

ЕРОС И ДЕСКРИПЦИЈЕ ПРОСТОРА У РОМАНИМА БОРИСАВА СТАНКОВИЋА

Ана Д. Козић

Институт за књижевност и уметност, Београд

Београд, Република Србија

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7535-0887>

Кључне речи: Борисав Станковић, ерос, поетика простора, роман, еротологија

Резиме: Рад проучава однос између ероса и поетике простора у романима *Газда Младен*, *Нечиста крв* и недовршеном делу *Певци* Борисава Станковића. Посебна пажња посвећује се концепту *еропростора*, када се ерос шири простором у којем јунаци живе и раде, или се пак еротска енергија преноси преко предмета које ликови додирују, на које се ослањају и сл. На изабраним примерима из романа тумачиће се дескрипције како интимних (породичне куће, собе), тако и јавних места (дућани, чаршија, хамам), у којима се испољава (потиснут, спутан или ослобођен) ерос Станковићевих књижевних ликова.

EROS AND DESCRIPTIONS OF SPACE IN THE NOVELS OF BORISAV STANKOVIĆ

Ana D. Kozić

Institute for Literature and Arts, Belgrade

Belgrade, Republic of Serbia

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7535-0887>

Keywords: Borisav Stanković, eros, poetics of space, novel, erotology

Summary: This paper explores the connection between Eros and space in the novels *Gazda Mladen*, *Nečista krv*, and the unfinished work *Pevci* by Borisav Stanković. Special attention will be paid to the analysis of spatial

eroticization, when the Eros felt by the characters spreads through the spaces in which they live, and work, or when the erotic energy is transmitted through the objects they touch, lean on, etc. Using selected examples from the novels, the paper interprets the descriptions of both intimate (family homes, rooms) and public places (shops, bazaars, hammams), in which the Eros of Stanković's literary characters manifests itself (as repressed, restrained or liberated).

У богатој литератури посвећеној стваралаштву Борисава Станковића вишеструко је истакнуто повлашћено место ероса, тј. чулне љубави у његовим књижевноуметничким текстовима. Еротолошко читање овог пута усмерићемо ка дескрипцијама простора у романима *Газда Младен*, *Нечиста крв* и *Певци*.¹

У Станковићевим романескним световима чести су описи чулних сензација посредством којих се дочарава простор испуњен еротском енергијом. Ерос често прелази од субјекта / јунака на околину, и обрнуто – сам простор буди (потиснути) ерос у јунацима и подстиче њихову еротску имагинацију. Тада је у приповедачевом фокусу тело јунака, што представља значајан преокрет у односу на књижевну традицију која је Станковићу претходила. Тела књижевних ликова приказују се најчешће управо у некој врсти односа са простором у којем се налазе – то су тела која додирује тканина, тела које седе на прозору, ослањају се на врата, уређују и чисте кућу, облаче се и свлаче се, покривају јорганима, једу, пију, плешу и сл. Преко додира тела специфична еротска енергија шири се на предмете и испуњава читав простор. Александар Петров користи термин *ерозона* приликом тумачења Станковићеве прозе управо како би описао посебан тип еротског простора (*еропростора*) који није само део тела, већ обухвата и предмете, одећу, просторије, читаве баште, улице (в. Петров 2021). Пишући о односу између ероса и предмета Михаил Епштејн истиче да „љубав пооштрава осећајност, укључујући и

¹ Еротолошким тумачењем Станковићевих романа, уз компаративно читање романа Светолика Ранковића, бавили смо се у необјављеној докторској дисертацији: *Ерос у романима Светолика Ранковића и Борисава Станковића*.

њено усмеравање на ствари које као да проширују опипљиви опсег жеље, образују посебну ерогену зону изван тела“ (Епштејн 2012: 113). Еропростор код Станковића не представља, стога, (само) простор у којем се љубавници састају, у којем изјављују љубав – јер у Станковићевим романима и нема оваквих сцена, већ се еропростор односи управо на простор испуњен еротском енергијом (она се најчешће прелива од јунака на зидове који га окружују, предмете које додирне, столове, миндерлуке на које се ослања и сл.). У овом раду, дакле, пратиће се однос између ероса и различитих типова простора којим се јунаци у Станковићевим романима крећу – породичне куће, собе, јавна места попут дућана и хамама.²

Породичне куће (екстеријери)

Тумачење односа између ероса и простора у Станковићевим романима започећемо од дескрипције екстеријера кућа у којима ликови живе. Станковић карактеризацији јунака често приступа управо посредством описа породичне куће, њене архитектуре, њеног изгледа (висине, ширине, облика), као и њене позиције у чаршији и у односу на друге куће у околини.

У роману *Газда Младен* до изражаја долази висина и приватност дома Младенове породице – кућа је ограђена високим зидовима, а двокрилном капијом издваја се од осталих улаза у чаршији. Посредством издвојености куће сугерише се посебност и изузетност бића која ту живе, а ограђеност куће високим зидовима указује и на велики јаз између приватног и јавног, друштвеног и интимног, као и на емотивну дистанцираност којој су и Младен и баба Стана склони (потискивање емоција, нагона, еротских жеља, које, на крају, Младена доводи до емотивне изолованости од свих људи у његовом животу). Новица Петковић указује и на чињеницу да је у питању *простор у простору* јер је

² У овом раду фокусираћемо се на екстеријере и ентеријере кућа и других грађевина а изоставићемо тумачење природе као својеврсног еропростора. Природа (баште, виногради, ливаде) има посебно место у Станковићевој ерофотографији, што више долази до изражаја у његовим приповеткама.

кућа увучена (Петковић 1982: 165). Велико и дугачко двориште, са кућом у дну, упућује на дубину простора: са улице као да се упада и све дубље силази ка кући, што се може повезати са дубинама Младенових жеља које остају неисказане.

Индикативна је и чињеница да се само један део куће види са улице, као што Младен само једну страну своје личности јавно показује, потискујући онај други (емотивни, еротски) део свога бића чак и када је сâм. Значајан детаљ у даљем опису односи се на чињеницу да се из куће види не само цела варош већ и околна села, чиме се указује на висок друштвени статус породице – што је повезано са страхопоштовањем које чланови заједнице осећају према баба Стани најпре, а потом и према Младену. С обзиром на то да је реч о простору који све види на улици, али који се са улице не види, Новица Петковић закључује да је у питању вид *затвореног простора* (Исто: 166). Доњи део куће, који у потпуности остаје ван домета погледа са улице, повезујемо са интимним деловима Младенове личности, који нису осветљени, као и с дубоком подвојеношћу која је обележила судбину главног лика, изражену већ у његовом имену, и наслову дела: *газда Младен*, о чему је у литератури вишеструко писано (в. Петковић 1982; Петровић 2005; Чолак 2009; Ахметагић 2011; Милосављевић Милић 2013; Nodel 2024 и др.).

Горњи спрат, који омогућује поглед на целу чаршију, био је познат као „баба-Станин чардак“, а светло с њега је, током ноћи, пружало неку врсту утехе путницима који су се враћали у варош. У том смислу, чардаку се приписују својства светионика, путоказа, баш као што је баба Стана била путоказ у животу свог унука. Пишући о *поетици простора* Гастон Башлар истиче да упаљено светло указује на симболичку будност укућана: „Svetlost iz udaljene kuće znači da kuća vidi, bdi, nadgleda. Čeka“ (Bašlar 2005: 53), што се може повезати с бабиним недреманим оком које надгледа унука, и које Младен временом интернализује. Тињање светла / свеће такође ће се често појављивати у овом роману као мотив повезан с Младеновим унутрашњим потиснутим еросом или пак с осећањем љубавне чежње – којој никад не дозвољава да се у потпуности испољи.

Око приповедача пролази кроз ту високу двокрилну капију, описујући прво башту, а потом и унутрашњост просторија, од богато опремљеног горњег спрата до подрума и *бабиног сопчета*. У дескрипцији баште присутна је еротизација предела – доминира утисак дубине која има своје познате еротске конотације, затим ту је вода са чесме којом се башта залива, влага и тмина трема као изразито хтонски женски принципи (влажност улаза); светлост је присутна али долази, индикативно, из позадине куће, и осветљава само један њен део, па и еротски део бића главних јунака (баба Стане и Младена) остаје вечито у тами. Баш изнад подрума налазе се мали прозори, који светле и „вире“, у чему су поново присутне будне бабине очи које надзиру благо сакривено у подруму. У овом опису још једном долази до изражаја вертикалност куће и поларитет између врха и дна – тавана и подрума, при чему се „racionalnost krova može suprotstaviti iracionalnosti podruma“ (Isto: 39).

Подрум је значајан део куће, и није случајно што је баш он окарактерисан као бабин простор – то је доњи простор који се протеже целом дужином, напуњен храном која није могла одмах да се троши, а поред тога у њему је скривен и новац који је баба закопала у страху да они „ако виде како имају толико новаца, не напусте радњу, дућан, не ослободе се и не постану меки, раскошни“ (Станковић 1983б: 14). И овде су нам значајни Башларови закључци да је подрум повезан превасходно с ирационалношћу. То је простор жеља и страхова на који баба полаже право, што се с куће преноси и на ирационалне стране Младеновог бића, у које спада управо и његова еротска жеља.

У Станковићевим романима се, неретко, мртвило и тама коју јунаци предосећају повезују и с изгледом породичне куће. Младен (као и Софка) сопствену судбину и сопствену жртву, симболичко умирање, повезује са црнилом и мртвилом саме куће.

Висока, величанствена и издвојена од остатка чаршије, Софкина породична кућа у *Нечистој крви* представља слику и прилику њених становника. Истиче се, најпре, да је реч о старој кући – она постоји откад и варош постоји, чиме се сведочи о значају, угледу и посебности саме породице. Хаџи Трифун је

први члан породице који породично богатство, до тада сакривено, обзнањује чаршији управо преко улепшавања и сређивања куће – он је подигао „капију на свод и јаку као град“, окречио горњи спрат украсивши га резбаријама, док је собе напунио скупocenim ћилимима и сликама, сребром и златом (Станковић 1983а: 7–8). У складу с тим, газда Марко ће о Софки говорити као о *хаци Трифуновој унуци*, а управо ће она имати посебан однос с кућом у којој је одрасла, при чему њено тело, ослоњено на капију или прозоре, готово да постаје део архитектуре куће.

У Нечистој крви, можда више него у другим Станковићевим романима, до изражаја долази веза између простора и јунака, односно њихових тела. Новица Петковић у једној од најбољих студија посвећених Станковићевом књижевном стваралаштву (*Софкин силазак*)³ указује на посебну концепцију простора у овом роману, истичући чињеницу да се управо одреднице попут *јужни* и *северни* (ако се говори о прозорима) или *тамо* и *овде* одређују на основу положаја тела које је у приповедачевом фокусу – најчешће је то Софка, али и Тодора, Марко и сл. (в. Петковић 1988). Значај простора за дубљи смисао романа огледа се и у опозицији горе–доле, у чињеници да Софка силази из горњег, имућног дела чаршије у доњи, сељачки, у предео где су вредности обрнуте, па оно што је горе недозвољено, доле је дозвољено, и пожељно (в. Исто: 113–114).

Управо Софкино тело приказано је у различитим положајима у роману: њено тело стоји испред капије, слободно, по средини, не уз оквире или зидове, није опхрвано стидом,

³ Ова прекретничка Петковићева студија скренула је пажњу управо на уметничке домете Станковићеве реченице, на неосветљене аспекте његовог приповедачког поступка, пре свега у домену фокализације и тачке гледишта јунака, али и на концепт и значај простора и тела у простору у Станковићевим приповедачким световима. Реч је о студији која је усмерила новија истраживања и модерније теоријске приступе Станковићевој прози, а управо због наведених издвојених аспеката Станковићевог романа, ова студија представља основ за еротолошка читања Станковићевих дела.

срамом, или страхом; слободно и смело Софка упућује погледе пролазницима, у чему се огледа и велики удео гордости и таштине. Она је често на прозору, ослањајући се на руке, при чему осећа сопствено тело у односу с простором у којем се налази:

„Цео дан видела би се како преседи горе, на прозору, са подбоченим рукама о образе, који би јој се надмели и још више поруменели, са састављеним плећкама, са наднесеном целом горњом половином, њихајући се полако и осећајући драж у тој својој извијеној половини, у испупчености и раздвојености кукова, у додиру прса о перваз прозорски“ (Станковић 1983а: 49).⁴

У контексту повезаности с кућом готово да долази до стапања тела куће и Софкиног тела – позиција на прозору, коју Софка заузима, представља граничну позицију, постаје део и екстеријера и ентеријера куће, она се налази истовремено и споља и унутра. Јунакињино тело је на граници између јавног (јер је изложена очима колектива, с једне стране) и интимног (јер је други део њеног тела скривен од погледа). Ово поигравање границом у самој јунакињи буди задовољство, па она осећа драж у том положају освешћујући сваки делић тела који је у додиру с прозорским оквирима. У питању је један вид еротизације простора, односно преношење јунакињине еротске енергије на све што њено тело дотакне – зидови, прозорски оквири, капија, предмети у кући... Станковић и касније у роману развија Софкину идентификацију с кућом, што врхунац достиже у чињеници да је Софка сигурна како је отац продао кућу, а истина

⁴ О наведеној сцени на прозору писао је Новица Петковић, истичући да је у оваквом положају Софка на граници између спољашњег и унутрашњег, приватног и јавног: „Нагнута горњом половином кроз прозор, Софка се у исти мах налази и у спољњем и у унутарњем (собном) простору. [...] Разлици у простору међу спољним и унутарњим (собни је простор унутарњи у односу на дворишни, а оба у односу на улични) придружује се разлика међу далеким и блиским; такође и разлика међу горе и доле“ (Петковић 1988: 94–95).

је да је она испрошена. Физичка, телесна идентификација с кућом присутна је и приликом повратка из хамама, када се Софки чини да су нови црепови на крову од њеног меса саздани, при чему преовладава мртвачка атмосфера, а кућа постаје знак танатоса (в. Петковић 1988).

Будући да се описом породичне куће сигнализује друштвени статус породице, за разлику од Софкине куће у *Нечистој крви* или Младенове куће у *Газда Младену*, Стојанова и Златина кућа у роману *Певци* је недовршена, несаграђена, празна, као да је „гола, хладна“ (Станковић 1983б: 178). Значајан део радње у овом роману формираће се управо у вези са изградњом куће и Стојановом женидбом мајсторовом кћерком Софком. Посебна веза између породичне куће и њених становника долази до изражаја и у чињеници да Јован, на почетку романа, управо посредством куће покушава да оствари повезаност са преминулим пријатељем.

Архитектура, изглед, позиција куће, дакле, повезана је управо с дубљим слојевима бића главних јунака, с њиховом карактеризацијом, а веома често управо с њиховим (потиснутим) еросом.

Од екстеријера пажњу ћемо сада усмерити ка ентеријерима, који су од још већег значаја за еротски свет ликова.

Простори интима (ентеријери)

У Станковићевим романима описују се кухиње у којима се налази посуђе, трпезарије у којима се обедује, собе у којима се спава, подруми у којима се чува храна, сандуци у које се слаже одећа, постељина итд. Око приповедача улази у сваку просторију, често је везано за фокализацију јунака тако да се читав простор прелама кроз његово/њено око или биће, што је изразито важно за формирање еропростора. Унутрашњи простор домова код Станковића се еротизује и дескрипцијом и осећањем јунака – када се описује кућа, истиче се дубина дворишта, влажност земље у башти, затим влага трема или зидова, тама соба, ветар или промаја у кући и сл.

Станковићеви јунаци сигурност често траже у затвореном простору, окружени предметима, или ушушкани у постељи, што им пружа посебно осећање безбедности и мира.⁵ Баба Злата у роману *Певци* срећу и животну оствареност повезиваће управо с визијом уређене и богате куће – у њеном виртуелном наративу ту су пуна гостинска соба у којој ће се славити, мала соба у којој ће бити Стојанова жена и деца, у подруму коњ којим ће Стојан одлазити на саборе итд. Пуна кућа, у којој је све на свом месту, постаје знак успешног и срећног живота.

У роману *Газда Младен* главни јунак, лежећи у постељи, осећа ограђеност, издвојеност кућног простора, и у набрајању предмета (у кухињи су судови, у соби намештај, јастуци), као и уз свест о другим укућанима који сви бораве на својим местима (мајка с братом до њега, баба у свом сопчету), јунак убеђује себе да је *све у реду* и као *што треба да буде*. Набрајање и распоређивање предмета сведочи о готово опсесивно-компулсивној потреби да све ствари буду на своме месту, и да се тиме успостави ред, контрола над животом и судбином. Страх који се овде најпре манифестује као страх од губитка, од нестајања, гони Младена да се изолира, затвори у простор непробојан за опасност, али и за лепоту, жељу, па ће се временом перцепција куће мењати: уместо мира и сигурности, она ће почети да угрожава и гуши. Исти простор ствара потпуно опозитна стања смирености и узнемирености:

„Напољу мрак, дубок, густ, а Младен у постељи и, онако осамљен у мраку, у ноћи, осећа како су сви ту око њега, у кући, ограђени, затворени, сигурни. Све је	„Горе, у соби, гори му свећа и леже отворени тевтери, спискови вересије, примања, дуговања, а он доле, у башти, шета, пуши. Осећа тежину, загушину земље, баште, зидова
--	--

⁵ Ову значајну особину Станковићеве прозе препознао је Новица Петковић, истичући да се Станковићеви јунаци константно окружују мноштвом предмета, што је одраз строгог животног поретка у Станковићевом Врању (Петковић 1982: 167).

у реду, све је као што треба. До њега мајка му с братом, а тамо у сопчету баба. У кујни судови, посуђе; овамо по соби намештај, они исти покровци, јастуци, у истом реду, исто онако сигурно, тешко поређани, намештени...“ (Станковић 1983б: 43).	око себе. Осећа како га цела кућа гуши, затвара и као прикљештена, везана држи и притиска. Зна да би му лакнуло кад би изишао, прошетао се улицом, чаршијом. Чуо жубор воде што тече олуком чаршије. Видео поље, ноћ на њему, рубове планина што се спојили са небом и иза којих је увек светло, јасно...“ (Исто: 91).
---	---

Док је у првом примеру кућа извор сигурности за јунака, у другом постаје његов прогонитељ. Предмети који се у првом примеру наводе, односе се на материјална богатства, док се у другом примеру говори о списковима, вересијама, тефтерима – што су све знаци Младеновог (успешног) рада, али превасходно његове дужности, његове улоге у породици и у заједници. Кућа и њене зидине тако постају симболичка тамница за Младенове дубоко потиснуте жеље које изнутра гуше, те јунак остаје жељан ваздуха, месечине, воде, ширине неба и поља.

Управо простор има, дакле, утицај на јунаке, на буђење посебних осећања у њима. У роману *Нечиста крв* Софка у интими своје соби разоткрива груди, или пак, лежећи у кревету, на прагу еротске имажинације, она осећа како ноћни ваздух пролази (продире) кроз просторије куће, долази до ње, проналази је у пуној снази, милујући је и узбуђујући, на основу чега Драгана Вукићевић истиче: „Простор је соматизован, а еротски чин екстернизован“ (Вукићевић 2011: 112).

Илустративни пример за однос између ероса и простора налазимо и у *Певцима*. Приликом описа једног сусрета између Софке и Стојана до изражаја долази Станковићев поступак еротизације простора – сви предмети, одећа, мириси, звуци, сакупљају еротску енергију ширећи је свуда кроз простор и стварајући специфичну *ерозону*. Та ерозона постаје Софкина „мала соба“, тј. девојачка соба, која већ својом наменом носи

одређени еротски потенцијал јер је у знаку иницијације. Девојачка соба упућује на почетак новог живота – она је сакривена, издвојена од остатка куће, чиме се истиче и њен интимни карактер – то је простор у којем Софка везе, ради, спрема дарове и припрема се за нови живот, након удаје. Сам чин везења такође се типично повезује с еротским елементима.

Простор собе описује се кроз Стојаново око, кроз дескрипцију онога што посматра, што га преплављује и гуши, а што је несумњиво повезано с еросом. На првом месту ту је одећа која чува форму, мирис, топлоту девојачког тела, а потом и кревет окружен ситницама – цвећем (које је она брала и мирисала), укосницама (којима задржава косу) и на крају меканим чаршавима који чувају мирис њеног тела. Осим јастука и чаршава, јунак посматра њене хаљине, ношене и при свлачењу бачене, чиме се у свест дозива сам чин свлачења. Цвеће око кревета и укоснице еротску имагинацију јунака хране визијама девојачке косе, док празан кревет изгледом и мирисима призива слику испруженог женског тела. Софкина телесност остаје задржана у сваком кутку собе, а преко кључних предмета који су у неком тренутку додиривали њено тело – одећа, кревет, јастуци, чаршави – сам простор се преобликује у горућу лопту испуњену еросом, која савлађује и гуши овог стидљивог јунака. Након што изађе из собе, Стојан развија један виртуелни наратив замишљајући како је Софка сада, када њега тамо нема, пала на кревет, баш на оно место где је он седео и да, уместо њега, то место љуби и грли. Реч је о још једном виду опредмећивања еротске енергије – његово еротско биће, којег је она жељна, бива задржано у предметима које је додирнуо, месту на коме је седео, и додирујући те исте ствари она као да додирује њега и забрањени / недоступни додир замењује дозвољеним, наизглед безначајним, ослањајући се на сопствену машту, замишљајући да то њега грли и љуби, као што је он замишљао њено прострто тело у заносу док је посматрао њен кревет. Тако се ерозона проширује, а тачка сакупљања ероса постаје само тело јунака, које је отворено за све утиске.

Јавни простор

Када се налазе у јавном простору, Станковићеви јунаци свесни су превасходно погледа који су им упућени, тако да се простор чаршије неминовно поставља као простор у којем не сме бити ослобађања ероса – то је простор потискивања. Међутим, има примера када долази до неких елемената ослобађања ероса и у чаршији – када у *Газда Младену* Младен посматра како се улице испуњавају шареним девојачким хаљинама, када посматра Јованку која усхићено трчи ка њему; када Софка, у *Нечистој крви*, са капије своје куће смело и заводнички гледа пролазнике, изазивајући својом лепотом и оholим еросом, или пак када се у *Певцима* описују реке младих и лепих девојака које исказују своје (љубавно) интересовање за стидљивог Стојана.

Типично је, ипак: простор чаршије не постаје еропростор. Због истакнутог сукоба између интимног и јавног у романима Борисава Станковића, његови књижевни ликови најслободнији су у својим интимним просторима. Ипак, у појединим ситуацијама у Станковићевим романима и делови јавног простора (у којем јунаци преузимају своје друштвене улоге) преображавају се у специфичне врсте еропростора – као примере издвајамо дућан из романа *Газда Младен* и хамам из романа *Нечиста крв*.

Дућан. – У роману *Газда Младен* дућан, након очеве смрти, постаје простор Младена-газде, и конститутивни део његове нове улоге и новог идентитета. Младен је најпре оптерећен страхом да ће се очева смрт највише осетити у пословању, а у вези с тим повезана је и дескрипција дућана: Младену је важно да се баш њихов дућан одмах распознаје и да се издваја од других у чаршији, чему доприноси и његов екстеријер: извучен кров и широки ћепенци. Занимљиво је да је улаз готово затрпан бурадима, што упућује на изобиље и снабдевеност, добро пословање, али, симболички, и на бреме које Младен осећа преузевши улогу главе куће. У складу с теретом који му је поверен, и укорак са страхом који га све више преплављује, мења се и физички изглед јунака – он постаје *погурен* и *снужден* од брига, *тешког* и *чудног* изгледа. Младен има утисак да се савија

и кочи под теретом еспапа у магази и буради из подрума, али да га тај терет истовремено и очвршћује.

Предмети, дакле, имају своју тежину – реалну, материјалну, али и симболичну, о чему сведочи и опис два еспапа, Младеновог и очевог. Посматрајући дућан с висине (одозго с тезге), Младенов поглед се посебно задржава на новом еспапу који је поређан на истом месту и на исти начин као док је отац био жив. Супротстављеност се успоставља контрастирањем придева – нови, горњи (Младенов) еспап : стари, тамни, тежак, суров, доњи (очев) еспап. Тежина и *суровост* очевог еспапа упућују на тежину породичног наслеђа, са којом је Младен морао да се суочи, али и на јунакову жељу да се докаже и надмаши оца.

Занимљиво је да ће управо у дућану, а не у кући, Младен себи допустити да осети патњу и еротску чежњу за Јованком – пре коначне одлуке да подржи њену удају за другог. У самоћи дућана, окружен (ограђен) робом од чврстог материјала (каменима соли, бурадима, даскама које га попут дуплих зидова додатно заклањају од света), у тами са само једном упаљеном свећом у дну, Младен се препушта *слатком болу*. Ова оксиморонска синтагма односи се управо на љубавну бол, те у свест призива и *слатко уздисање*, као метафору еротског чина, који Младену остаје непознат. Међутим, у тренуцима слатког бола јунак се препушта еротској фантазији. Кроз привидну забрану коју себи поставља на мисао о Јованки, јунак заправо дозвољава сегментима сопствене еротске имажинације да се развију у слике о њеној коси, о топлим и мирисним грудима, о њеним витким бедрима и о одећи која их додирује. Бошча која *обвија мила бедра* сведочи о интимном доживљају њеног тела, и о жељи да се то тело додирне, милује, љуби.

У монографији *Фрагменти љубавног говора*, Ролан Барт као једну од фигура издваја управо тело вољеног/вољене (*corps / тело*), истичући да се оно не односи искључиво на реалну физичку појавност, већ је то „svaka misao, svaka emocija, svaka privlačnost koju u zaljubljenom subjektu pobuđuje voljeno telo“ (Bart 2015: 96). На овај начин, Јованкино тело (посредством јунакове имажинације) стоји са Младеном у тами његовог дућана, и они,

ограђени од остатка заједнице, као да се налазе у неком другом свету у којем не морају постојати иста ограничења. Ипак, ток његових еротских мисли се прекида јер јунак цензурише сопствену еротску имагинацију. Када напусти дућан и крене кући, Младену се чини као да је све око њега мртво (ноћ је *мртва*, чаршија је *мртва* заједно са дућанима, а калдрма се *црни*, баш као и Јованкина кућа), па и она једина свећа која је у дућану горела, као да је горела за мртваца – а то је уједно могао бити и пламен његове угушене, потиснуте жеље.

Хамам. – Посебна врста еропростора коју Станковић уводи у *Нечисту крв* јесте простор *хамама*, који је имао своју и социјалну и еротску функцију.

У отоманско доба хамами су представљали друштвени простор у којем су се обављали многи значајни (религиозни и сакрални) ритуали (Boyar, Fleet 2010: 249). Неретко је то био простор у којем су се тражиле адекватне невесте за синове или браћу, приликом чега су се девојке за удају процењивале не само физички, већ и по понашању, манирима (Isto: 257) – сцене које у својим делима представљају Стеван Сремац и Јелена Димитријевић. То је такође простор у којем старије, искусније жене саветују и подучавају девојке како да буду примерне супруге (Chevrestt 2020: 9), па ће тако у Станковићевом роману остале девојке у хамаму претпостављати како баба Симка открива Софки тајне љубавног завођења док је припрема за прву брачну ноћ.

Хамам је имао значајну улогу у свадбеним церемонијама. Купање невесте одржавало се неколико дана пре венчања, и укључивало је женске чланице обе породице, заједно с рођакама и комшиницама (Boyar, Fleet 2010: 257). Тада су све оне умивале младу и певале верске химне и тужне традиционалне народне песме, а било је и плеса; жене су често по цео дан проводиле у хамаму, у бескрајном кругу прања, јела и ћаскања (Isto: 257).

Само помињање хамама има своју симболичку функцију, а већ чин ходања ка хамаму и враћања из хамама давао је жени осећај моћи над собом и својим животом (Chevrestt 2020: 3) јер жене хамам перципирају као јединствени простор слободе у

строго уређеном (патријархалном) друштву. И када у *Нечистој крви* Софка одлази у хамам, огрнута новом колијом, газда Марковим даром, она је свесна погледа који ће јој бити упућени, те зато бира да јој корак буде одмерен, миран и достојанствен.

У Станковићевом роману, већ у опису екстеријера хамама до изражаја долазе изразити принципи женске сексуалности – хамам је *округао* и са свих страна *мемљив* и *влажан*. У питању је потпуно ограђен простор, на прозорима се налазе решетке, тако да је безбедан од спољашњих погледа. Он је широког и црног крова, са стаклом у средини, кроз који се пробијала светлост, и окружен водом од чесме којом се хамам пунио, и која се потом изливала око хамама, по чаршији. У самом опису уочљиве су еротске конотације, а архитектура хамама повезана је са физиономијом и физиологијом женског тела (овални облик, шупљина односно стакло у средини крова, влага и тама).

Хамам је простор који у књижевном тексту има снажну оријенталну и еротску димензију. Проучавоци различитих аспеката живота у Отоманском царству истичу да је хамам за већину западних путника „представљао 'оријент' и 'егзотику' *par excellence*“ (Boyar, Fleet 2010: 262). Доминантне представе османско-турских хамама, које су настале међу оријенталистима, изградиле су хамам као репрезентативни простор сексуалности (Pasin 2016: 123).⁶ У Станковићевом роману то је простор

⁶ Када је реч о култури Балкана, позитивне представе Оријента рано се успостављају, већ у делу Јована Илића. Пишући о Истоку у српској књижевности у делима шест изабраних писаца (Ј. Илића, Д. Илића, В. Илића, Б. Нушића, А. Шантића и С. Ћоровића), Иван Шоп истиче да су код нас везе са Истоком понајмање литерарне, и да се српски писци уместо са оријенталном књижевношћу много више сусрећу непосредно са Оријентом, услед историјских фактора (Шоп 1982: 18–19), што је случај и са стваралаштвом Борисава Станковића. (Иван Шоп овом приликом синонимно користи термине Исток / источно и Оријент / оријентално, те их и ми тако преузимамо, без успостављања разлике у значењу.) Роберт Ходел такође закључује да „*mada Stanković nije doživeo period jakog Osmanskog carstva, to vreme je neumitno oblikovalo život njegovih predaka, pa se time implicitno odrazilo i na doba njegovog delovanja*“ (Hodel 2024: 26).

испуњен нагим женским телима, која су ангажована у разноврсним радњама – купању, али и певању, прскању, стискању, плесу, плакању итд. Иза затворених врата (која амамџика у једном тренутку потпуно затвара и закључа, како се девојачка песма не би чула у чаршији, те како се око хамама не би сакупљали мушкарци), жене и девојке се ослобађају и читав простор оживљава у једној специфичној *еротосфери* (в. Епштејн 2009):

„И чим се за њима затворише и закључаше амамска врата, све, осетивши се затворене, сасвим се ослободивши, брзо, весело почеше да се пењу по миндерлуку и да се свлаче. Убрзо се амам зашарени свученим хаљинама, испуни се разговором, кикотањем, радосним узвицима од журбе“ (Станковић 1983а: 166).

Описују се (полу)нага тела која се прскају, скачу, трче, задирују, квасе, бришу, сапуњају, греју, голицају, ваљају... и у једном тренутку простор хамама се антропоморфизује тако да жали (попут жена које жале и чезну за својим вољенима) за женским окупаним телима:

„Из самог амама, курне, једнако је овамо на махове, како би се врата отворила, допирала пара и топлота, и то тако јасно отуда на махове пахтала, да је изгледала чисто као нечији уздах, као од оних тамо мраморних плоча, које као да жале за њихним лепим телима, која су до сада по њима лежала...“ (Исто: 175).

Хамам, према томе, представља простор испуњен звуцима плјускања воде, песмом, узвицима и уздасима, у којем се чувају различита љубавна искуства. Овај амбијент истовремено поседује и хтонске карактеристике: слабо је осветљен, а густа пара знатно умањује видљивост; дуж обода просторије горе кандила, док једини извор светлости продире одозго кроз „зракаста стакла“; простор је испуњен звуком воде која се слива, а у средишту се тек назире мокра женска тела, обавијена влажним

праменовима косе; топлота и пара стапају се са светлошћу свеће, али упркос томе, хамам остаје обавијен влагом и тамом.

Међутим, ова постепена надоласећа тама неће бити извор језе и страха за жене, већ супротно. У једној готово ритуалној атмосфери читав хамам оживљава и бива испуњен различитим врстама додира, он остаје простор ероса, песме, али и туге (жала због изгубљених љубави, растанака итд.). Управо у хамаму Софка плаче први и једини пут у роману, због своје судбине. Плакање се овде одиграва иза спуштеног застора (дакле иза неке врсте додатно затворених врата), само у присуству баба Симке, док је истина о Софкиној патњи замењена веровањем осталих жена у хамаму да у том тренутку купачица Софки даје „мађије, чари за мужа“ (Станковић 1983а: 172). Сцене плакања константно се смењују са сценама певања и с описима баба Симкиног купања Софкиног тела. У покушају гурања у Симкино крило, слика која подсећа на дете које покушава да се ушущка у мајчином загрљају и ту нађе утеху, Софка се губи од бола. Управо кроз ову Софкину потребу да се врати у мајчино крило Новица Петковић препознаје и Софкино суочавање с танатосом у хамаму (в. Петковић 1988). Само плакање описано је као грцање, ридане, јаукање, потресање тела које се од бола *грчи*, *кида* и *вије*. Истовремено, то тело је прелепо, чак и док плаче оно зрачи еротизмом, њему се и сама баба Симка диви, а покрети тела у којима плач налази свој израз слични су покретима тела током сексуалног односа – грчење, вијање, кидање. Док је споља неокрњено попут мрамора, Софкино тело је изнутра потпуно сломљено. У чињеници да се за прву брачну ноћ Софка припрема плакањем, које је уједно и оплакивање сопствене судбине, еротски принцип преплиће се с танатичким.

У том смислу хамам представља и еротски и танатопростор – то је простор који је обележен влагом и тамом, што су симболи женске сексуалности, циклуса рађања и умирања, али он одзвања и тужним песмама о љубавној чежњи и љубавним губицима, и у њему главна јунакиња романа постаје свесна сопствене симболичке смрти.

* * *

Тумачећи простор у Станковићевим романима, од екстеријера породичних кућа јунака, преко њихових интимних простора, ентеријера њихових соба у којима бораве слободно, далеко од туђих погледа, па све до делова јавног простора у којима Станковићеви јунаци воде рачуна о сопственом представљању због будних очију јавности, долази до изражаја веома успело преношење унутрашњих стања јунака на простор у који су смештени. Та унутрашња стања некада представљају одраз еротског узбуђења, усхићења, или еротске узнемирености, патње или чежње. Тада долази до посебног поступка еротизације простора, коју издвајамо као аутентичну одлику Станковићеве прозе, и утицаја који ће имати на даљи развој српске еротографије.

Извори / Sources:

- Станковић, Борисав. (1983a). *Нечиста крв*. [*Impure Blood*]. Живорад Стојковић (прир.). Београд: „Светозар Марковић“, БИГЗ. (In Serbian.)
- Станковић, Борисав. (1983b). *Газда Младен; Певци*. [*Gazda Mladen; Pevci*]. Живорад Стојковић (прир.). Београд: „Светозар Марковић“, БИГЗ. (In Serbian.)

Literatura/References:

- Ахметагић, Јасмина. (2011). Прича о Нарцису злостављачу: злостављање и књижевност. [The Story of Narcissus the Abuser: Abuse and Literature]. Београд: Службени гласник. (In Serbian.)
- Bart, Rolan (2015). *Fragmenti ljubavnog govora*. [*A Lover's Discourse: Fragments*]. Goran Bojović (prev.). Loznica: Karpos. (In Serbian.)
- Başlar, Gaston. (2005). *Poetika prostora*. [*The Poetics of Space*]. Frida Filipović (prev.). Čačak: Gradac. (In Serbian.)
- Boyar, Ebru; Fleet, Kate. (2010). *A Social History of Ottoman Istanbul*. New York: Cambridge University Press.
- Вукићевић, Драгана. (2011). „Нови ерос у роману Нечиста крв“. [A New Eros in the Novel Impure Blood]. У: Нечиста крв Борисава Станковића сто година после (1910–2010). [Impure Blood by Borisav Stanković One Hundred Years Later (1910–2010)]. Сунчица Денић

- (ур.). Врање: Учитељски факултет Универзитета у Нишу, 104–114. (In Serbian.)
- Епштејн, Михаил (2009). *Филозофија тела*. [The Philosophy of the Body]. Радмила Мечанин (прев.). Београд: Геопоетика. (In Serbian.)
- Епштејн, Михаил (2012). *Филозофија љубави: љубав у пет димензија*. [The Philosophy of Love: Love in Five Dimensions]. Радмила Мечанин (прев.). Сремски Карловци / Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића. (In Serbian.)
- Милосављевић Милић, Снежана. (2013). Отпори и прекорачења: поетика приповедања Боре Станковића. [Resistances and Transgressions: The Poetics of Bora Stanković's Narration]. Ниш: Филозофски факултет Универзитета у Нишу. (In Serbian.)
- Pasin, Burkay. (2016). "A Critical Reading of the Ottoman-Turkish Hammam as a Representational Space of Sexuality". *Metu Journal of The Faculty of Architecture*, 33, 2, pp. 121–138.
- Петковић, Новица. (1982). „Књижевни свет Борисава Станковића“. [“The Literary World of Borisav Stanković”]. У: Борисав Станковић. *Газда Младен*. [Borisav Stanković *Gazda Mladen*]. Новица Петковић (прир.). Београд: Нолит. (In Serbian.)
- Петковић, Новица (1988). Два српска романа: студије о Нечистој крви и Сеобама. [Two Serbian Novels: Studies on Impure Blood and Migrations]. Београд: Народна књига. (In Serbian.)
- Петров, Александар. (2021). Еротика и књижевност (српска и светска): крај XIX и почетак XX века. [Eroticism and Literature (Serbian and World): The Late 19th and Early 20th Century]. Вишеград: Андрићев институт. (In Serbian.)
- Петровић, Предраг. (2005). „Станковићев роман о страху (*Газда Младен*)“. [“Stanković's Novel of Fear (*Gazda Mladen*)”]. *Научни састанак слависта у Вукове дане*. 34/2. Београд: Међународни славистички центар на Филолошком факултету, 245–253. (In Serbian.)
- Hodel, Robert. (2024). *Ranjav i željan: Borisav Stanković – život i delo*. [Wounded and Longing: Borisav Stanković – Life and Work]. Mina Đurić (prir. i prev.). Београд: Laguna. (In Serbian.)
- Chevrestt, Zamira. (2020). "A Public Space for Muslim Women: The Hammams". *Mundi: Global Studies Society Undergraduate Research Journal*, Vol. 1 No. 1, Global Connections, pp. 1–12.
- Чолак, Бојан (2009). *Роман патријархалне културе*. [A Novel of Patriarchal Culture]. Београд: Институт за књижевност и уметност. (In Serbian.)

Шоп, Иван (1982). *Исток у српској књижевности*. [*The East in Serbian Literature*]. Београд: Институт за књижевност и уметност. (In Serbian.)