

Мср Сара Арва

## УМЕТНИК У ВАТРИ, ВАТРА У УМЕТНИКУ: ЕРОТОЛОШКО ЧИТАЊЕ РОМАНА *ЈАН НЕПОМУЦКИ*\*

Овај рад представља еротолошко читање романа *Јан Нејо-муцки* и тумачење односа између насловног јунака и женских ликова: (одсутне) жене Ларисе и (присутне) братовљеве удовице Жење. Кроз теоријске постулате Михаила Епштејна, Жоржа Батаја, Ролана Барта и Николаја Берђајева проблематизована је хипотеза – да ли је љубав инхерентна књижевном јунаку уметнику? Анализом *еро-џема*, места у којима долази до чулних доживљаја и прелажења граница, сагледана је и опозиција између женских ликова, те емотивних и тактилних епитета *џојло* – *хладно*. Значајно место у овом истраживању посвећено је и мотивима воде и ватре – јер пожари непрестано прате Јана Непомуцког – те њиховим деструктивним, превратничким, композиционим, али плодотворним и еротолошким значењима.

Кључне речи: Јан Непомуцки, уметник, ватра, ерос, еротологија.

**1. Ерос и уметник.** Приликом тумачења књижевних дела Јаре Рибникар, Љубиша Јеремић чини значајан осврт на романескни свет *Јана Нејо-муцког* и сматра да се односи између јунака могу тумачити „у оквиру старе теме судбине уметника који је распет између захтева практичног живота и захтева проистеклих из уважавања једног друкчијег, од животне праксе независног реда вредности“ (Јеремић 2009: 118). Јеремић тиме алудира на раскол личности који постоји унутар уметника – на непомирљивост уметничке стране јунака са, такође присутном, човечијом, грађанском сфером личности, која стреми уобичајеном и тривијалном, мада у њој не успева да се оствари. Овај књижевни критичар препознаје у *Јану Нејо-муцком* и традиционалне мотиве романа о уметнику: предодређеност за лутање, тражење

---

\* Рад је представљен на научној конференцији за младе истраживаче и докторанде – *Савремени џокови у изучавању језика, књижевности и културе*, у организацији Филолошког факултета Универзитета у Београду, 2022. године.

духовног завичаја, али и артистичку непрактичност и одсуство смисла за животну борбу и политичку праксу (Јеремиф 2009: 119). Будући да је дао знаменит увид у суштинске елементе *Künstlerromana*, Љубиша Јеремиф поставио је погодан темељ за наш даљи истраживачки процес, који ће бити усредсређен на еротолошко читање романа Јаре Рибникар. Сагледајући насловног јунака кроз парадигму романа о уметнику, еротолошко тумачење усмерићемо ка његовом односу према женским ликовима. Наиме, однос Јана Непомуцког према женама у потпуности је подређен судбини уметника, те она умногоме обликује Јаново љубавно искуство. Током своје животне путање – уоквирене музиком, а окончане писањем, као још једним обликом стваралачке активности – уметник ће остварити две интимне везе. Међутим, ни у једној неће успети да истраје. Разлог неуспеха огледа се у немогућности артистичког духа да се повинује човечној страни личности и одговори на практичне захтеве живота, као што су оснивање породице и стабилна брачна ситуација. Иако у њему постоји чежња за домом, духовним завичајем и породичном сигурношћу, уметничке амбиције га у томе спутавају.

Наше истраживање отпочећемо подробном анализом односа између уметника и две јунакиње са којима остварује емотивну блискост. Најпре ћемо тумачити краткотрајну, али страствену и прекретничку везу са Жењом, сагледајући развој еротеме и улогу додира и ватре у овом љубавном искуству. Потом ћемо анализу усредити на нешто сложенији и нестабилнији однос са супругом Ларисом, физички одсутном, мада присутном у животним одлукама и промишљањима. Након сагледања разорних и неуспешних љубавних искустава Јана Непомуцког, проблематизоваћемо и могућност љубави уопште за уметника – у којој мери је Ерос инхерентан уметницима, на који начин се испољава, те *да ли уметник икада може имаћи велику љубав*<sup>1</sup>?

**2. Жења – додир ватре, додир у ватри.** Искуство Јана Непомуцког представљено је у првом лицу, кроз аутентичну исповест насталу на самом зачељу живота, као сведочанство о ратним збивањима, непрестаним лутањима, али и личној трагедији – губитку рођеног брата Михала, виолинисте и животног сапутника. Трагичне околности условљавају и необичну блискост између Михалове жене – сада удовице Жење, и његовог брата – приповедача и насловног јунака, Јана Непомуцког. Не бисмо ли анализирати комплексан однос који ће се испољити између Јана и Жење, неопходно је да сагледамо теоријска начела Епштејнове филозофије тела и љубави, што ћемо постићи кроз тумачење *ероџема* унутар овог романа. Наиме, Епштејн сматра да је *ероџема* структурно-тематска јединица ероса (Епштејн 2009: 116). Она представља тренутак пресецања границе – еротски догађај – који се може мани-

<sup>1</sup> „Јеси ли икада имао велику љубав?“ (Рибникар 1986: 140) питање је које ће Жења поставити Јану Непомуцком, уједно и питање на које ће тек на крају своје приповести, на крају животног пута, али и на самом крају романа – уметник сазнати одговор. Ово питање полазиште је нашег истраживања и проблемски ћемо тумачити његов одговор у закључном делу студије.

фестовати кроз различите чулне елементе: као *ошворено – зашворено, дозвољено – недозвољено, њивлачно – одбојно, блиско – далеко* или пак *раздвајање – додиривање* (Епштејн 2009: 117). Начин на који ће се испољити пресецање границе умногоме зависи од ситуације у којој се налазе књижевни јунаци, али и културноисторијских оквира у ком је дело саздано, те времена и простора у ком се радња одвија. У складу са тим, Епштејн истиче да еротски догађај може варирати од додиривања руке до подизања сукње, „све зависи од тога каква граница одређује структуру односа у датом тренутку времена“ (Епштејн 2009: 117). Интимизација Јана и Жење заснива се превасходно на дихотомији *дозвољено – недозвољено*, будући да јунаци не прекорачују само чулне, већ и моралне границе: Јан не само да чини прељубу и вара своју жену Ларису, већ то чини са удовицом преминулог брата. *Додиривање – раздвајање* бинарност је која у случају Јана и Жење условљава да се граница прекорачи, те управо *додир* постаје прекретница у зближавању јунака.

Епштејнова еротолошка студија знаменито место посвећује *хајџици* – науци о пипању и додиривању, у којој кожа представља орган за опажање, али и стваралаштво и тактилне облике делатности и самоизражавања (Епштејн 2009: 29). Многе психолошке студије су указивале на значај додира у искуству живих бића, те не чуди да кожа, као највећи орган, заузима средишње место у интензивности доживљаја света који нас окружује. Међусобна блискост постиже се управо кроз додир, те Епштејн истиче да се *сијојеност* достиже *сијањем њелом*: „У додиру постоји та веродостојност присуства, топлина заједништва, која се не може осетити никаквим другим чулним органом“ (Епштејн 2009: 42). Додиром се издвајају и различита тактилна осећања, попут осета бола, али и топлоте или хладноће (Епштејн 2009: 29). За тумачење Јановог интимног искуства од посебне важности ће бити управо термоцепција, будући да је она суштинска за разликовање додира двају жена: док је Лариса, Јанова супруга, нестална и флуидна, те хладна и симболички представљена водом; Жења је топлина и нежност, обликована кроз мотив ватре и пожара, што ћемо и тумачити у даљем излагању. Еротема између Јана и Жење развија се управо – *додиром*.

Наиме, у години након Михалове смрти, Жења и Јан се настањују у селу крај Саратова не би ли избегли болести и недаће које харају ратном Русијом, те пронашли мир након губитка блиске особе, мужа и брата. Сцена која ће иницирати развој еротеме представљена је с аспекта протагонисте, најпре као осећај радости: „[...] хтела је одмах првог дана да у кући испече хлеб *да ме обрадује*. [...] Много сам се *радовао* том обећаном хлебу. [...] Жења је *заложила ваиру* и осетио сам *њојоо мирис дома*“<sup>2</sup> (Рибникар 1986: 33). Озареност, ватра и топлина дома – део су чежње коју Јан Непомуцки испољава током читаве приповести, те је важно нагласити да се управо кроз ово осећање антиципира емотивна блискост са јунакињом. Када услед несмотрене несреће избије пожар, Јан се приближава Жењи и тиме пресеца границу.

<sup>2</sup> Курзиве под наводима истакла је ауторка овог истраживања.

Еротски догађај се, у складу са лексиком романескног света – *расѿламсава* путем додира: „*Гори*, рекао сам, и *ухваѿио сам је за руку*“ (Рибникар 1986: 34).

Левинас разликује два типа додира: додир-опипавање и додир-мажење (Епштејн 2009: 45). Чињеница да се додир заснива на принципу узајамности доводи до тога да „чисто перцептиван додир прелази у додир-деловање“ (Епштејн 2009: 45). *Додирнуѿи – миловаѿи – сѿиискаѿи* три су ступња на која указује овај филозоф, образлажући како долази до мажења или „опипљивог освајања другог бића у ширину и дубину, начела блискости као спајања, где [ја] са другим дели[м] своју топлину и кожу“ (Епштејн 2009: 45). Блискост између Јана и Жење постигнута је најпре кроз нехотичан и инстинктиван додир, не би ли се он развио у усмерено и намерно додиривање – *мажење*, а потом и *сѿиискање*: „*Жења је оѿусѿила набрекле руке крај ѿела, ухваѿио сам их* да јој захвалим, оно пређашње осећање захвалности због хлеба вратило се, *веће, бујније, радосно, ѿобедоносно, њене ѿешке руке у мојима, мирис* њеног тела, *мокра хаљина, наслонила се* поверљиво на мене и подигла главу да је пољубим“ (Рибникар 1986: 34). Додир постаје интензивнији, руке се спајају, а и остала чула, попут мириса, буде се и наглашавају. На тај начин Јан Непомуцки упознаје не само Жењино тело, већ и њену *ѿлоѿ*. Док тело има свој облик и величину и може се откривати кроз визуелне и тактилне елементе, плот је сложенији – састоји се од влажности, глаткоће, тоpline – доживљаја током додиривања и миловања (Епштејн 2009: 121). *Мирис* Жењиног тела, њена *мокра* хаљина, *ѿешке* руке (Рибникар 1986: 34) – све су то ознаке плотског упознавања и интимног доживљавања жене која му стоји у наручју. Епштејн истиче да у речнику додира и тактилне уметности не постоји много лексема за додир, те издваја терминологију: *ѿаѿи, дираѿи, ѿиѿаѿи*, уз различите метафоре додиривања (Епштејн 2009: 84). Језик којим у свом рукопису Јан Непомуцки обликује своје еротско искуство са Жењом заснива се на *хваѿању* – ухватио сам је за руку; *улеѿању* – улетео сам јој у загрљај; *наслањању* – наслонила се на мене (Рибникар 1986: 34–37). У овим изразима види се извесно посезање: посезање за другим бићем и чежња за блискошћу. Можда управо блискошћу која са сопственом женом Ларисом није могла бити остварена, будући да се њихови додир готово и неће спомињати у Јановим сведочанствима.

Искуство додира никада не припада појединцу, већ је оно узајамно, захтева двоје. Епштејн (2009: 43) вели да је додир увек *узвраѿан* чин, „боравак на оној граници која истовремено дели и спаја двоје, а која због своје граничности не може да припада само једном“. Из тога и произлази закључак да је *онај који додирује* увек и *додирнуѿи* (Епштејн 2009: 43). Суштина интимног тренутка развија се кроз обостраност додира и стварање својеврсне еротске уметности. Еротема коју тумачимо заснива се на прекораченој граници насталој кроз нехотичан додир, уобличен страхом због пожара, али додир који ће се развити у еротско спајање. У додатку Епштејнових истраживања налази се и *Ероѿикон* Ивана Соловјова у ком је истакнуто: „Захваљујући додирима, свет постаје *ѿоѿлији*. Две тоpline додиривањем постају

*вајтра*“ (Епштејн 2010: 183). Символика ватре, њене разгарености и топлоте, од велике је важности за еротско искуство Јана и Жење. Додир између јунака настаје *збој вајтре* – при првом додиру, акценат је на реалној, физичкој ватри која указује на животну претњу и опасност. Други додир, након угашене деструктивне ватре ствара симболичку, нову ватру, страствени елемент, ватру између два књижевна јунака. Ватра је уједно и средство онеобичавања, јер Епштејн сматра да је љубав неопходно онеобичавати како би била другачија и да би се, како сматра Станчић док тумачи Епштејнову еротологију, „превазишао уобичајени аутоматизам телесне блискости“ (Станчић 2013: 337). Тај ефекат се у књижевности постиже стилским фигурама, на првом месту метафором, а потом и њеним сродним фигурама: метонимијом и алегоријом (Станчић 2013: 341). Будући да је читаво еротско искуство Јана и Жење обликовано ватром, она јесте алегоријска слика једног сексуалног искуства – кроз градацијско распламсавање ватре, буја и страст међу ликовима. Вишезначност ватре омогућава да се поглавље у ком долази до сексуалног односа између Жење и Јана сагледа као целовит сиче или, према Епштејну (2009: 120), као сасвим нова *йоејшика коијуса*, са својим законитостима и непредвидљивостима. Ватра не само да је покретач, већ и окосница радње у којој се сплићу ерос и танатос. Наиме, тек након *убијене вајтре*, након *смрти вајтре* као једне деструктивне силе, рађа се еротско искуство: „Нас двоје смо сами савладали пожар. Чинило ми се да сам убио *нешиио живо, крваво, йодмукло и йагно*. Осетио сам се јак“ (Рибникар 1986: 34). Снага коју Јан Непомуцки развија долази из ватре – то је управо снага која ће му омогућити да пређе невидљиву границу и приближи се Жењи. Ватра и пожари се отуд јављају у свом амбивалентном значењу, на које је сугерисано и у *Речнику симбола* кроз елементе оплођивања, очишћења и просветљења; али и негативне аспекте попут дима и уништавања (ШЕВАЛИЈЕ – ГЕРБРАН 2004: 1027). Ватра се у својој опречности приказује и као *снаја йсихичке рејресције, йобуњени ум* и стога, чак и када спаљује и уништава, она је уједно симбол очишћења и препорода (ШЕВАЛИЈЕ – ГЕРБРАН 2004: 1027). Ватра је уистину сва у опречности, али отуд је она погодна средство за обликовање еротске енергије између Јана и Жење, јер је и она осликана у својим противречностима и подстицању набујале подсвести – оне која прелази границе и крши забране.

2.1. ЗАБРАНА КАО ЕРОТСКИ ПОДСТИЦАЈ. Еротолошким тумачењем *Јана Нейо-муцкој* могу се уочити и остали феномени које еротологија, као хуманистичка дисциплина, проучава: љубав и љубомора, жеља и уживање, забрана и завођење, страст и игра (Епштејн 2009: 95). На елементе забране смо већ алудирали и они се могу сагледати у Јановој проблематичној одлуци да искуси задовољство са братовљевом женом. Станчић истиче како је и сама љубав неретко у стегама и забранама, ограничењима и кршењима правила, у чему ова теоретичарка препознаје сукоб двеју енергија – ероса и танатоса (Станчић 2013: 339).

Међутим, забрана се у Лакановим опажањима обликује и у самој игри свлачења и облачења. Наиме, Лакан опажа да је „немогућно свући жену“ (Епштејн 2009: 98). Прекривање тела и његово поновно откривање последица је еротике – еротика „поново опипава и открива као забрањену, па зато двоструко пожељну област. [...] Без забране нема завођења“ (Епштејн 2009: 98). Јан Непомуцки узбуђено посматра Жењину *мокру хаљину*, не би ли неколико тренутака касније добио порив да је свуче: „Нисам рекао ни речи и почео сам да је *ојкојчавам*. *Помајала ми је* јер су *моји њрсџи*, иако мирни, успавани, испражњени после узбуђена, *били невестији*“ (Рибникар 1986: 34–35). У невестом свлачењу жељене жене смењују се елементи покривеног и откривеног, не би ли се они с одевних предмета пренели и на психолошки план – откривено, огољено тело убрзо открива и прекорачену границу, те доводи до негације протагонисте: „*Нисам имао шџа да ојкривам*. Можда сам нешто важно тада пропустио“ (Рибникар 2009: 35). Чињеница да нема шта да открива утемељена је на помисли да је брат све открио пре њега, те да њему није дато да открива Жењино тело и њену плот. Епштејн нуди извесну градацију опажања у оквиру плотског сазнања: најпре се активира чуло слуха и предмет опажања се послушкује; не би ли се активирали визуелни елементи, те предмет сагледао; а на крају, као последњи елемент перцепције, јавља се чуло додира – „потпуно улажење у јаву, непосредна интеракција између додиривача и додирнутог“ (Епштејн 2009: 181). Ипак, оваква поступност чула има своје одступање у еротском искуству Јана и Жење: позиција чула вида и додира се измешта, те додир добија примат над видом. Парадоксално, јунаци се прво додирују, не би ли тек онда били у могућности да се погледају. Током љубавног чина Јан истиче: „Ништа више *нисам видео*. Ништа *нисам желео да ледам*“ (Рибникар 1986: 35). Откривањем Жењиног тела открива се и пређена морална граница – она је пресечена додиром, а поглед је табуизиран: „Нисам је видео. Имао сам је. *Али њосле сам морао да је ледам*. Да свега овога није било, не би ми пало на памет да је гледам“ (Рибникар 1986: 35). Поглед нема привилеговано место јер је забрањен – Жења је удовица мртвог брата, уједно и прељубница. Отуд је потоња нужност погледа последица побуђене свести, али и савести и моралног суноврата јунака. Међутим, та освешћеност долази касно, након прекорачене границе, те се забрањени поглед приказује кроз метафору *искојаной ока*:

„Освестио сам се брзо. Живео сам без жене, властите, годинама. Живео сам уопште без жена. Било је тога сувише да се поживи. Нисам за њих имао ни снаге, ни времена. Нисам никад раније приметио Жењу као женку. *Била је свеџица, жена умрлој браји. Ко џи око искоја? Брајџ. Зајто џако дубоко*“ (Рибникар 1986: 34–35).

У игри еротског скривања и разоткривања, поред свучених одевних предмета и наог тела, свучена је и копрена занесености и, у складу са досадашњом лексиком, *иламена* који није вечног трајања. Међутим, то је и ново



проблемско чвориште у роману – зашто *йожар* између Јана и Жење не успева да опстане?

2.2. Да ли је Жења Јанова (не)могућа жеља? Како бисмо тумачили краткотрајност односа између двоје љубавника, неопходно је да проникнемо у порекло њихове блискости и начела на којима се спајање јунака заснива, те сазнамо да ли је у питању страст, жеља или пак оно што врхуни у односу између двоје људи – љубав?

Приликом дефинисања *жеље* Епштејн истиче како је жеља револуционарна: „жеља, и кад се задовољава, тражи нов предмет жеље и/или нове начине за своје задовољавање“ (Епштејн 2009: 100). Жеља се не може задовољити, њено задовољење представља набујалост нових жеља: жеља је тако потреба да буде више онога што постоји – *жеља је бићи жељан* (Епштејн 2009: 100). Жења преставља Јанову жељу побуђену пожаром и ватром страсти, али и недостатком жељености од стране сопствене жене. Утолико је Јанова жеља проблематична јер, када се оствари *жеља* – Жења – јавља се *нова жеља* – Лариса и повратак завичају, жеља да буде жељен изнова код своје супруге. Лариса није само жеља за успостављањем стабилног брака, она је и симбол завичајности и дома. Лариса је тако жеља коју потенцира људски део Јанове личности, оне у коју се уметник не уклапа, а којој тежи управо након што се заврши сексуално искуство између њега и братове удовице. Уосталом, због тога што у Јану преовлађују помешане жеље и немогућност да се оствари љубав, искуство са Жењом се не завршава срећно. Станчић (2013: 336–337) примећује да жеља некад ишчезава, те се деси да након љубавног чина жеља за особом престаје – што се одвија управо у случају искуства између Јана и Жење. Међутим, Станчић (2013: 336–337) истиче да се то не може догодити уколико је дошло до развитка љубави, „јер се у правој љубави жеља за особом не гаси сексуалним чином“. Јасно је отуд да се приликом разматрања сложеног односа између Јана и Жење не може говорити о љубави. Услед недостатка љубави, интимизацију Јана и Жење прати оно што Епштејн (2009: 144) назива *йуіом йосле коитуса*.

Берђајев је писао управо о овом феномену у ком се сексуално искуство не завршава екстазом или пак усхићењем, већ негативном емоцијом – *казном*: „Сједињавање сексуалним чином је привидно, па због тога привидно сједињавање увек чека казна“ (Епштејн: 2009: 145). Зато овај филозоф истиче како сексуални чин увек прати неповољна реакција, кретање уназад или разједињавање (Епштејн: 2009: 145). Сексуални однос требало би да представља сједињавање бића у вечности, надвладавање искуства смрти и бића која успевају „да до краја проникну једна у другу [плот]“ (Епштејн: 2009: 145). Када се то не деси, дешава се *смирјна йуіа*; еросу следи помисао на танатос, те спознаја бића о немогућности досезања вечног. Туга која је побуђена након сексуалног односа код Јана није само туга након коитуса о којој сведочи Берђајев, већ и туга због изневереног брата и сложености једног односа. То је уједно и туга сазнања о томе на чему је уопште жеља за Жењом и

создана: на заједничком очају због мртваг брата. Жења ће бити та која годинама касније евоцира како су њена осећања била присутна и одмах након Михалове сахране, те признаје Јану истину:

„[...] оне ноћи, прве ноћи после Михалове сахране, да ли се сећаш?... Лежала сам ти на грудима, урлали смо обоје као пси, био је то *живојини љубићак, љубићак сваке сићурносџи, признај, за нас обоје живојина кайа-сџирофа* [...] лепила сам се уз *џебе и хџела џе* онда, страшно *хџела џебе умесџо њеџа*, тебе, тада, одмах, људи су отишли, она је заспала, *осџали смо сами на целоме свеџу*, осећала сам да никога нема на овоме свету ко би могао да стоји *џако близу у очају* као нас двоје, тада сам то хтела, тебе сам сасвим јасно хтела и...“ (РИБНИКАР 1986: 140).

Станчић (2013: 342) подсећа да „није страно суседство еротског са гробљанским“, будући да је сваки оргазам „смрт у малом“. Целокупно искуство између Јана и Жење обавијено је сенком мртваг брата и супруга. Љубав према мртвом супругу преобликује се у привидну љубав према његовом живом брату: „Ја сам те осетила као једну једину судбину, заштиту, *љубав, јер си ме волео, знам да си ме волео*, била сам твоја исто колико и његова, јер си и *џи био њеџов, ми смо били једно* [...]“ (РИБНИКАР 1986: 141). Ипак, оно што Жења перципира као љубав манифестује се у облику жеље која изнова и изнова тежи да буде задовољена. Еротски сусрет Јана и Жење доказује да међусобна љубав није инхерентна овим јунацима, јер изостаје оно суштинско – надвладавање смрти. Услед туге која настаје након коитуса и немогућности да се превазиђе *мала смртџ*, услед потребе за другом женом – јасно је да Јан не воли Жењу. Епштејн (2009: 146) о еротици говори као о мегдану са смрћу, то је „напет напор да се она одагна, да се рашири царство жеље и уживања; али, у том мегдану, ма колико је хероичан, еротика је осуђена на пораз“. Након што избегну смрт ватром, Јан и Жења упуштају се у сексуално искуство да виталистичком еротском енергијом надвладају смрт. Ипак, у томе не успевају јер међу њима нема љубави, само *џожара* – страствене енергије и жеље:

„[...] *Уџрабио си ме збоџ џожара. Само збоџ џожара. У џаници*. Знам. Знам. А онда си рекао: враћам се кући. [...] У паници си ме узео, због пожара, *изџубљен, очајан*, можда си и плакао док сам те љубила као луда, а у новој паници си викао нада мном одмах после: одлазим, идем, бежим, враћам се жени и детету, мајци и оцу, враћам се. Уплашио си се и зато си се тако нагло одлучио да кренеш према својој домовини коју на мапи једва можеш да нађеш [...]“ (РИБНИКАР 1986: 141).

У паници, Јан улеће у Жењин загрљај *џомеџен и уџрејан* (РИБНИКАР 1986: 36) не би ли еротским искуством надвладао танатолошки страх. Ипак, у немогућности да то учини, у немогућности да са Жењом оствари љубавно искуство, Јан се враћа помисли на неморалност свога поступка, а потом



и новој жељи – да се врати жени Лариси и пронађе завичај: „Легао сам са женом свог брата, кунем се, тада први пут, и одмах сам донео одлуку да ставим све на коцку, да спалим мостове за собом, *да кренем још једном у нејо-знајто, у завичај. Шта је завичај? Где је завичај човека?*“ (РИБНИКАР 1986: 37). У новом посезању – овог пута за завичајем – вратиће се Јан Непомуцки оној жени која симболише дом и породицу: својој супрузи Лариси.

3. ЛАРИСА – ЉУБАВ ФРАГИЛНА, ЉУБАВ ФРАГМЕНТАРНА. Читав наратив, утолико и живот Јана Непомуцког, назире се кроз фрагменте, што и одговара аутопоетичким промишљањима списатељице: „Живимо у фрагментима. [...] У човеку постоји жеља да било каквим отпацама затрпа рупе у себи. А сав се, у ствари, састоји од рупа“ (РИБНИКАР 1986а: 7). И љубавни дискурс се разлаже у својој фрагментарности, без истанчане хронологије, предочен кроз психолошку призму јунака, али уз извесну подударност са Бартовим *Љубавним фрагментима*. И док се прича између Јана и Жење може пратити уланчаним еротемама, однос између супружника присутан је током целокупне исповести јунака, али у тек назначеним фрагментима и немогућностима да се одгонетне мистериозни однос двоје људи.

Анализирајући *Фрагментне љубавној говора* Ролана Барта, Драгана Вукићевић примећује да је за овог еротолога говор у љубави увек фрагментаран – предочен кроз делове, фрагменте и „остатке дискурса“ (ВУКИЋЕВИЋ 2017: 181). Љубавни дискурс за Ролана Барта сачињен је од фигура које су заступљене у сваком љубавном искуству другачије, у сопственом складу и редоследу, у својој непредвидљивости (ВУКИЋЕВИЋ 2017: 181). Управо кроз фигуре које Барт нуди без разложног следа, кроз фигуре које су „изван синтагме приповедања“, фигуре које се „комешају [се], смирују [се], враћају [се], удаљавају“ (Барт 2011: 23) тумачићемо и љубавно искуство Јана и Ларисе.

Најпре, Бартова фигура *Одсућности* (*Absence*) умногоме је важна за сложени однос између Јана и Ларисе. Према Барту, одсућност је „свака језичка епизода која на сцену поставља одсућност објекта – без обзира на њен узрок и трајање – и настоји да ту одсућност преобрази у искушење због напуштања“ (Барт 2011: 33). Међутим, сложено питање у роману *Јан Непомуцки* јесте – ко је, заправо, одсутан – да ли Јан или пак Лариса? Ролан Барт у својој студији сагледа историјски след и напомиње да је жена та која приповеда о одсућности, будући да је она *седелац*, а мушкарац тај који путује (Барт 2011: 33). Уистину, на први поглед ситуација између Јана и Ларисе може се тако тумачити – Јан Непомуцки непрестано лута по свету, у немогућности да се учврсти у једном месту, као и у непрестаној чежњи да нађе свој духовни завичај. Уколико ствари сагледамо из те перспективе, Лариса јесте напуштена жена, бартовски речено *на чекању*, док је Јан – *груји, штај који осјавља* (Барт 2011: 33). Не би ли била осветљена перспектива Јанове жене, у роману је присутна наративна недоследност: иако је читав роман у првом лицу и приказује Јанову животну путању, у дванаестом поглављу се фокализација премешта на Ларису и читаоцу је дат увид у њен мисаони склоп и њену

визуру. Почетак Ларисиног казивања призива и фигуру коју Барт именује *Чекањем (Attente)* – и дефинише као стрепњу која настаје услед чекања вољеног бића – или пак заказаних састанака, позива, *йисама*, повратка (БАРТ 2011: 60). *Чекањем* отпочиње Лариса своју огорченост према мужу: „*Чекала сам њејова йисма свакој дана. Мислила сам, нема их, али он их пише, пише и шаље, једног ће дана стићи велики пакет писама, поштар неће моћи да их угура у поштанско сандуче [...]*“ (РИБНИКАР 1986: 109). Свакодневно чекање навршава се двоструким разочарањем – најпре, због писама која и не постоје, те нису никада ни послата; а потом због тренутка у ком, када се Јан врати у домовину, најпре о томе обавештава оца: „*Ниједно писмо није стигло. А кад је требало да се сам појави, као на сцени испред тамне завесе тмурних година, обасјан светлошћу, сјајем, једини међу јединима, да коначно дође, коначно, коначно, он пошаље депешу свом оцу*“ (РИБНИКАР 1986: 110).

Барт сматра да се у говору о одсутности место субјекта и место другог не могу заменити (БАРТ 2011: 33). У томе и јесте додатно проблематизован однос Јана и Ларисе, јер се он не може тумачити једнодимензионално, према Бартовој концепцији. Тумачењем фигуре *Одсујиносйи* и *Чекања* у случају Јана и Ларисе мора се сагледати и инверзна улога – чињеница да није Лариса једина која чека – јер то чини и Јан. Наиме, уметник током рата проводи готово два месеца у Копенхагену, чекајући воз којим ће допутовати Лариса са њиховом ћерком Аном. Ватра је и ту прекретница, мада она огрева негативна осећања: „*И у Копенхагену, док сам свакодневно чекао берлински воз да ми доведе Ларису са Аном, морао је један йежак и ојасан йожар у пристаништу да ме још јаче уйера у ћорсокак очајања, да ме још јаче усами и ујрози. Био сам наприжен сумњом, љубомором, осећањем йрезреносйи*“ (РИБНИКАР 1986: 37). Узајамно чекање усложњава и проблем одсутности – више није сигурно да ли је мушкарац тај који је одсутан или је то ипак жена. Одсутност се у роману може тумачити у зависности од призме кроз коју се сагледа – Ларисин аспект је у потпуности у складу са Бартовом фигуром *Одсујиносйи*, у којој она представља напуштenu жену која непрестано чека мужа да се врати. Ипак, у перспективи протагонисте, ствар је изокренута – Лариса је та која одлаже могућност сусрета са мужем, будући да га не прати у Русију јер нема дозволу за пасош. Јан у томе види одсуство жеље да га прати и истиче да она и није желела да пасош добије, нити да дође:

„*Али ти ниси хтела да дођеш, у ствари ти ниси ни желела, јер да си хтела, увек постоји начин, како сам обишао читаву Русију, прешао преко Финске и Скандинавије, скоро сам до Северног пола стигао да бих се пребацио до Копенхагена; и ти си могла да обијаш прагове, да убеђујеш, да молиш, онако лепа, млада, паметна, могла си да добијеш дозволу само да си хтела, знаш шта то значи кад се нешто заиста жели, само си се правила пред свима да хоћеш, и пред самом собом, *изйиравала си унесрећену најуцйиену жену, заљубљену у мужа који је, гйо, йобегао, а њу остйавио са гейгејом*“ (РИБНИКАР 1986: 29).*

За Јана, чекање се додатно наглашава истицањем броја година одсуства – седам наглашених, хиперболисаних година обележава период чекања: „Седам година као седам столећа. Рат. Револуција. Пут на север. Пут на југ. Смрт Михалова. Жења. Одлука. Повратак у завичај“ (РИБНИКАР 1986: 49). Ова инверзија је последица тога што се у Ларисином нарративу не огледа уметничко стварање које је присутно у старим књижевностима – она није верна Пенелопа која ткањем и парањем надмудрује своје просце и чека мужа. Напротив, Лариса је конституисана као фатална жена, будући да је њен пређашњи љубавник извршио самоубиство; али и неверство, јер то истиче као појединост на коју је поносна. Она није тип личности који одговара Бартовој фигури у којој жена „одсутности даје облик, гради причу о њој, јер она за то има времена; она тка и пева“ (БАРТ 2011: 34). Напротив, у Јановој животној епопеји у којој се сплићу пут уметности, стваралаштва, рата и љубавних искустава, мушкарац је тај који превасходно даје облик овој одсутности, а Ларисина фокализација само је одступање од норме приповедања. Отуд и долази до непрестане измене места и онога што је код Барта *ја* – свагда присутно у односу на *џи* – свагда одсутно (БАРТ 2011: 33). Мешање перспектива *ја* и *џи* доприноси томе да се и један и други јунак могу тумачити у својој одсутности – они нису одсутни само једно у односу на друго, већ код њих постоји и одсуство у односу на себе: несталност промишљања, недефинисаност и немогућност да се изађе из оквира тренутних животних захтева.

Одсутност једног јунака у односу на друго, одсутност жене или пак мужа, доприноси уочавању још једне Бартове (2011: 136) фигуре – фигуре ишчезнућа (*Fading*). Наиме, оно што Барт ословљава као *Fading* представља повлачење вољеног бића и губљење контакта, што као последицу ствара немир који готово да нема ни узрока ни краја: „Попут тужног привиђења, други измиче у бескрај и ја се изнурујем покушавајући да га досегнем“ (БАРТ 2011: 136). Будући да се наше тумачење темељи превасходно на фокализацији Јана Непомуцког и аспекту уметника, Лариса је жена која ишчезава и уноси нелагоду у Јановом искуству. Однос у ком долази до удаљавања између мужа и жене, до престанка блискости и узајамног разумевања најбоље се осликава алегоријским сном који Јан непрестано сања након братовљеве смрти:

„Земљина лоптица је пресечена и обе половине се удаљавају, једна од друге. На једној, као на врху лоптице, балансира неситурно Лариса, машући рукама да се одржи на кривој површини, чинило ми се да ће сваког тренутка да се оклизне, и да се сруши некамо у бездан. На другој сам негде био ја, беспомоћан, сићушан, нисам се видео, али сам знао да сам ту, мањи од мрва, прилепљен уза земљу, половину земље која је леиела у мрак у сувирином правцу од оне половине на којој је веома трациозно, као у неком лудом балету, балансирали уилащена Лариса“ (РИБНИКАР 1986: 72–73).

Сан јасно симболизује однос у ком је *Fading* (Барт 2011: 136) доминантан – две земаљске лопте које се удаљавају представљају два човека која не могу да остваре заједнички живот. То је искуство љубави која је сва у фрагментима, а уједно и фрагилна у тој мери да се не може опоравити. Ипак, оно што је карактеристично за Јанову перспективу јесте и начин на који он доживљава себе – као беспомоћног, сићушног човека, готово незнатног у својој појави, коме предстоји тмина; а потом и Ларису – која, иако балансира несигурно, свеједно испољава грациозну величину. Удаљавање две половине земаљске лопте указује на немогућност спајања и сједињавања.

Платон је у *Гозби* приказао једно од могућих тумачења искуства љубави у којем су богови, уплашени због људске моћи и напретка, одлучили да човека разделе и тиме осуде две половине да непрестано трагају једна за другом: „Пошто природа људска беше разрезана на две половине, свака половина чезнула је за другом својом половином и састајала се с њом, па су се онда рукама грлиле и припијале се једна уз другу, пуне жудње да се срасту [...]“ (Платон 1964: 30). Посредством ероса, половине су проналезиле једна другу и стапале се у ново јединство, те је ерос представљао потпору и снагу у новом сједињавању и спознаји другог. Две земљине половине из Јановог сна несумњиво подсећају на античку идеју, али се разликују у томе што код Јана и Ларисе сједињавање није могуће – они нису једно, не могу чинити заједнички амблем услед међусобног неразумевања. Њима не управља ерос, те су осуђени на разједињавање и удаљавање. Иако у вишегодишњем браку, Јан и Лариса живе потпуно одвојеним животима, међу њима нема љубави и заједништва. У писмима које је иницијално Јан добијао од своје жене, приметно је одсуство блискости: „Ларисина писма су ме пратила по свету. Писала је мирним, округлим словима из којих се није дало прочитати *никакво узбуђење. Љубав, а још мање сѝрасѝ, никад нису ѝодрле у њена ѝисма. Била је ѝо само веза, једна људска веза коју није било лако деѝифроваѝи*“ (Рибникар 1986: 73).

Штавише, у односу који изграђују доминира Љубомора (*Jalousie*), још једна од љубавних фигура које уочава Барт (2011: 172) и о њој говори као о осећају израслом из љубави, али услед страха да вољена особа предност даје другом. И Епштејн, истраживач који је, како примећује Драгана Вукићевић (2017: 180), био под великим утицајем Бартове еротологије, значајно место у својој филозофији посвећује управо љубомори. Према Епштејну, љубомора већ са аспекта лексике подразумева тровалентно становиште: „неко (1) је љубоморан на неког (2) због неког (3)“ (Епштејн 2010: 203). Овај еротолог даље образлаже да се суштина љубоморе огледа у томе што љубав претвара у нешто сасвим супротно – симпатију у антипатију, одушевљење у завист (Епштејн 2010: 203). Љубомора се потенцира експлицитно путем фокализације оба јунака. Наиме, Лариса развија љубомору у тренутку када се Јан Непомуцки врати у родно место са удовицом свога брата и њиховим дететом – када види Жењу и Михалову ћерку, за коју непрестано мисли да је заправо Јанова ћерка, и када пореди себе са Жењом: „Нисам ја никада тако

лежала у његовом наручју. Нисам никад видела тако озарено лице пред собом, такво лице за мене није имао. Није га имао ни за Ану [ћерку]. *Жењу друкчије љега. Чини се да између њеџа и Жење љосџоји неџџо ужасно*“ (РИБНИКАР 1986: 125). Поглед који Лариса примеђује аналоган је погледу који и сам уметник проживљава након што се освести и схвати да је имао сексуално искуство са женом свог преминулог брата – то је оно *ужасно* што Лариса наслуђује (РИБНИКАР 1986: 125). Међутим, код ње је присутан и изванредан ниво посесивности. У избегнутој трагедији у којој се Жења баца под воз, али преживљава, Лариса слуги да је то услед Жењиних осећања према Јану: „Рекла је нешто о Ани Карењини. То је појачало моје сумње да је све то било због њега. Због мој мужа. Коначно, Јан је био *џада једини, заиста једини и мој. Морао је бити само мој*“ (РИБНИКАР 1986: 116). Ипак, када схвати да Јан ипак није само њен, развија се љубомора, о којој Епштејн расправља: „Љубомору, љубав и мржњу везује у један чвор и не дозвољава им да победе једна другу, него победу сваке претвара у њен властити пораз. Побеђује једино Љубомора, као чиста енергија свих цепања и узајамних дејстава“ (ЕПШТЕЈН 2010: 204). Победом љубоморе долази до пораза – поражена је тиме љубав између Јана и Ларисе, осуђена на неуспех. Љубомора је само један од разлога који доприноси овом поразу, а додатни утицај огледа се у непомирљивости два различита света – Ларисиног људског, грађанског, уобичајеног, животног; и Јановог, уметничког, луталачког, света ауторефлексија и трагања. Паралелизам са Јановим сном у ком се два света, две земиљине полутке раздвајају, код Ларисе јесте питање о Свету: „Чији је свет, Јане Непомуцки? Где почиње свет? Свет, то је оно што нисмо ми. Свет, то је оно што ти носиш у себи. Свет је Саратов који сам мрзела. Свет је Жења која мисли да је боља од нас“ (РИБНИКАР 1986: 121). Јанов Свет у расколу је са Ларисиним Светом, и отуд однос ова два књижевна јунака не може опстати.

Љубиша Јеремић (2009: 118) у већ поменутој монографији сматра да, док Жења представља откровење кроз симболички пожар, Лариса указује на јунакову непрестану жељу за завичајем и породицом. Овај књижевни критичар је приметио и да у роману постоји „повезаност са светом елемената и прапорекла“ која се огледа у избору елемената: ватре и воде (ЈЕРЕМИЋ 2009: 125). На мотив ватре смо већ указали, а воду Јеремић тумачи као мотив празнине (ЈЕРЕМИЋ 2009: 125). Међутим, сматрамо да је и овај мотив доста сложенији те да се може довести у везу и са другом јунакињом Јановог искуства – Ларисом. Као што смо већ поменули, два женска лика – Жења и Лариса – налазе се у опозицији. Док је Жења оличење топлоте и ватреног духа, Лариса симболизује хладноћу и воду. Када Јан схвати да Лариса неће доћи у Русију и да између њих постоји истинско неразумеваше, Ларису ће поредити са мутним водама: „Схватио сам да је жеља само у мени, *њено незадовољство било је као љодземна вода, била је мућна, била је џешка, љућљива и загрђа*, умела је да *љлаче* сатима. Жестина, очајничка жеља за зближењем била је само у мени“ (РИБНИКАР 1986: 29). Ларисина неподвижност у складу је са симболиком воде, њеном флуидности и променом

облика. Вода је динамична и хаотична, те репрезентује комплексна психолошка стања (O'CONNEL – AIREY 2007: 196). Лариса о свом унутарњем немиру сведочи и у првом лицу, будући да је њеној перспективи посвећено читаво поглавље. Оно није дато само у сврху приказивања ове јунакиње, већ и зарад осветљавања сложеног односа са протагонистом – неодлучним и пасивним јунаком. То је илустровано идејом о унутарњој поплави, истини, која би могла да удави Јана Непомуцког:

„Не усуђујем се да му кажем ниједну праву реч. Чини ми се да ме моје ћутање спасава *йойлаве*, која би из мене пробила да не држим усне тако чврсто стегнуте. Кренуле би наслаге, прљаве и чисте, гломазне *санџе*, оштре као нож, црно блато. *Бојим се ње йойлаве*. Бојим се да би га, *слабої, бледої, исцрїљеної, йойлава у їруди ударила, оборила, уїушила. Однела би їа“* (РИБНИКАР 1986: 120).

Јасно је да су женски ликови романеског света Јана Непомуцког представљени кроз симболичку опозицију, те да је протагониста растрзан између поплава и пожара – али не успева да истраје ни у једној емотивној вези, те наставља путем луталаштва.

**4. ЕРОС КАО СТВАРЛАЧКА ЕНЕРГИЈА УМЕТНИКА.** Немогућност Јана Непомуцког да одржи љубавну везу са било Жењом било Ларисом, последица је нестабилне позиције уметника у свету, на коју је упутио Јеремеј у свом тумачењу, али и позиције коју темељно разматра Морис Бибе у опсежној монографији о фигури уметника. Наиме, у уметнику се одвија непрестани кофликт између – људских порива, оних који налажу да се оствари у грађанском свету, постојећим друштвеним приликама, брачним и породичним релацијама; и уметничких – условљених естетичким захтевима и њиховим досезањем, те личним артистичким амбицијама које се испољавају кроз дуготрајан пут постајања уметником (БЕЕВЕ 1964: 10). Протагониста жели да буде посвећени муж и брижни отац, да води уобичајени живот, са чврстим уверењем о припадности и завичајности, али у томе не успева да истраје јер уметнички сензибилитет превладава грађанске пориве. Повратак у родно место, у оно што сматра својим природним завичајем отуд представља један од најтежих тренутака које Јан доживљава након седам година бескрајног лутања и неостварене самоспознаје<sup>3</sup>. Убрзо затим, вођен новим пожаром – у ком је руинирана породична кућа – схвата да се превише рано зауставио и путује надаље, изнова<sup>4</sup>. Жења га у једном од разговора дефинише мотив вечитог луталаштва: „[...] ти, који не можеш нигде да се скрасиш, ти, светски путнице или светска скитница, за кога нема граница [...] вечито у покрету [...]“

<sup>3</sup> „Ништа теже нисам доживео од повратка у завичај“ (РИБНИКАР 1986: 64).

<sup>4</sup> Јану се привиђа преминули брат Михал који му виче са врха запаљене куће: „Схватао сам. Бежи, све је ово узалуд, то је говорио, главно је: одавде, одавде, сувише си се рано зауставио... Сутрадан сам отпутовао у Праг.“ (РИБНИКАР 1986: 127).



(РИБНИКАР 1986: 139–140). Уистину, уметник је у књижевним делима двадесетог века подређен непрестаном трагању, покушајима да пронађе себе сама и прихвати своју естетичку природу, што је у нескладу са налажењем животног партнера и учвршћивању у једном месту, а тиме и у једном животу: јер уметнички походи то превазилазе. Лариса ће уметност у Јановом животу тумачити као непремостиву баријеру која га удаљава од друштва, уједно и од ње: „Уметност је стајала пред Јаном као ограда. Нико није смео да га измеша са животом“ (РИБНИКАР 1986: 119). Стваралаштво отуђује јунака од тривијалних животних спрега и људи – због чега женски ликови преиспитују његова осећања и уопште способност да воли. Зато ће, при поновном сусрету, Жења поставити Јану питање о његовим осећањима, питање о љубави: „Ништа не осећаш. Ниси никад ни осећао? *Јеси ли икада имао једну велику љубав?*“ (РИБНИКАР 1986: 140). Међутим, Јан Непомуцки тада неће наћи на одговор, јер у тренутку када да је упитан – он и није свестан на чему се заснива његова способност да воли: „Сећао се да није имао ни онда за њу одговора. Оно што је хтео да јој каже било је *неизрециво*“ (РИБНИКАР 1986: 180).

Одговор, тиме и спознаја једине љубави за протагонисту, долази на самом животном, али и романескном епилогу *Јана Непомуцкој* – он представља разрешење његовог рукописа и уметничког дела које се налази пред читаоцем. Одговор се може тумачити и као епифанијски тренутак који је дискурзивни елемент *Künstlerromana* – Јан не само да спознаје сопствени Ерос, већ развија и свест о себи, али и сопственом делу и целоживотним тенденцијама. Одговор на Жењино питање о љубави јесте Јаново *йосџајање уметником*, тренутак када за собом оставља свеобухватан рукопис, сведочанство једног живота, док најзад признаје значај који су музика и уметност имале за њега. Отуд једина љубав коју Јан Непомуцки и може да издвоји из сложене мреже својих интимних искустава, јесте љубав за цела живота – *музика*. Уметност. Стваралаштво. Чист артизам. Јанов одговор једини је могући одговор у роману о уметнику, он је *јасан и један једини*:

„Али данас је одговор дошао. Био је ту, одједном јасан и један једини. Са закашњењем од много година. Мислио сам, рекао бих јој, да је најважније да добро свирам и да учим дуге да добро свирају. [...] Носиоци некакве поруке: музика је свакако најшира могућност људског саопштавања. [...] Мислио сам, Жења, да је најважније да добро свирам и да учим друге да добро свирају“ (РИБНИКАР 1986: 180–181).

Док разматра еротологију Михаила Епштејна, Марија Станчић (2013: 335) о љубави говори као о унутрашњој енергији која евоцира „осећање пријатног, лепог, узвишеног, као и осећање задовољства и незадовољства“. Ова ауторка управо у љубави види стваралачки нагон, те подсећа на Хегелову идеју да се „ништа велико није створило без страсти“ (Станчић 2013: 335). Музичка, уопште уметничка усмереност Јана Непомуцког усклађена је са

овим начелима: Јанова љубав и страст у бити је стваралаштво, оно које побуђује узвишеност и води ка трансцедентном. Према Бибеовим филозофским постулатима један од начина на који се може надвладати смрт јесте посредством уметности (ВЕЕВЕ 1964: 11). Не би ли досегао бесмртност, уметник мора да издвоји себе из хронолошких аспеката времена и покуша да, прустовски речено, ухвати *изљубљено време*, те га овековечи сопственим стварањем (ВЕЕВЕ 1964: 11). Писањем, на прагу животног краја, Јан настоји да сачува свој живот од заборава и прибележи успомене, да доврши личну потрагу за *изљубљеним временом*. Међутим, музика је само друго средство непрестане борбе против смрти, о чему рефлексивно и сведочи у својим списима. Током ратних година, а и након њих, у општој атмосфери страдања и људских страха, Јан Непомуцки, али и људи уопште, утеху налазе у музичким делима:

„[...] историјски концерти, концерти гостију, фрагменти из опера, актовке, концерти ученика, симфонијски концерти. Публика је долазила. Данас ме запањује толико интересовање људи, после рата, револуције, суше, епидемија, глади, зиме и свих других опасности – *музика*. Тада ми је то изгледало природно.

Ја сам потпуно заборавио на *некакву своју мисију*. На *носиоце њоруке*. Било је то у мени дубоко сахрањено. *Порука се јављала људима кроз мене, кроз нас, без мене и без нас. Свирали смо*“ (РИБНИКАР 1986: 108).

У оплемењујућој и исцељујућој моћи музике и уметности људи проналазе виталистичку енергију, те њеним посредством опстају током ратних периода. У својој мисији *њосијања уметником*, Јан и заборавља на тај мукотрпан процес и тенденције које треба досегнути, те просто – свира, заборављајући на недаће и невоље, јер музика као животна снага опстаје и *кроз њега и без њега* (РИБНИКАР 1986: 108).

Музика је отуд Јанова еротолошка снага и стваралачка енергија. Уметник са женама не успева да оствари трећи ниво Епштејнове еротологије – љубав – која је једини начин превазилажења смрти (Епштејн 2009: 147). Међутим, он то постиже сопственим животним позивом: стваралаштвом, музиком, писањем и артизмом. И мада се не може говорити о полном сједињавању између двоје људи, осећање које Јан Непомуцки досеже истоветно је односу са другим људским бићем, с тим да плотски доживљај замењује умна делатност. Епштејн љубав дефинише као „стање посебне нежности, очишћености, просветљености, *као у оној њаузи која насијаје њосле извођења велике музике – она још насијавља да звучи у души*“ (Епштејн 2009: 148). Еротско искуство одговара музичком, артистичком, што потврђује и Батај (2009: 23) када говори о поезији и опажа да она води истом путањом као и сви облици еротизма: „јединству, међусобном прожимању посебних предмета. *Она нас води смрти, преко смрти, континуијетету*: поезија је вечност“.

Не само поезија или музика, већ читава лепеза уметности јесте пут у вечност – она омогућава Јану да надвлада смрт – отуд она и јесте Јаново

врхунско еротолошко искуство. Музика и писање су једини облик љубави у којима Јан Непомуцки може да опстане и истраје. За уметника није могуће да љубавно искуство оствари са женама, али му је зато предодређено естетско знамење – то је његов стваралачки ерос. Дени де Ружмон (1982: 117) у раду *Ерос и мий* на сличан начин говори о љубави, именујући је „стваралачким кретањем бића“, а музика је управо бит која непрестано усмерава и покреће Јаново уметничко биће. Од великог је значаја за наше тумачење чињеница да су еротолози искуство уметности стављали спрам еротског искуства, суптилно изједначавајући две појаве: отуд се еротско може тумачити и као уметничко, и обратно – уметничко као еротско. Њихова истоветност образлаже се у заједничком циљу и мисији, у надилажењу и надвладавању смрти.

Николај Берђајев (2016: 104) у својој филозофији пола и љубави сексуални нагон тумачи као стваралачку енергију у човеку. Он образлаже везу између стваралаштва – рађања у духу и уметности; и рађања деце – у телу и оностраности. У овом односу Берђајев (2016: 104) види дубоки антагонизам, будући да се рађањем у духу ствара *вечно*, док рађањем у телу настаје *временито*. Поробљавање личности основни је проблем оваквог облика испољавања еротског, будући да индивидуа не успева да испољи своје датости приликом рађања деце. „Онај који највише рађа – најмање ствара“, вели Берђајев (2016: 104). Тиме човек постаје роб сопствених нагона, будући да се не може усмерити на стваралачки чин и тежњу за опстајањем у вечности. Међутим, Јан Непомуцки није уобичајена индивидуа, он је уметник – и њему је стваралаштво једино инхерентно. Мада Јан Непомуцки има потомство у браку, ћерку Ану, он се не може адекватно остварити у улози оца, будући да га непрестано вуче уметнички део личности на страну стваралаштва и истрајавања у вечности. Отуд Јан не робује принципима о којима говори Берђајев, већ напротив – он се опире човечном пориву и плодотворним силама, усмеравајући их ка уметништву. Тиме се он приближава „боголикој човековој природи“ о којој Берђајев (2016: 105) говори:

„У дубини пола стваралаштво треба да победи рађање, личност треба да победи род, духовна веза – природну везу по плоти и крви. То се може постићи само настанком новог, *стваралачкој њола*, откривањем творачке тајне о човеку као полном бићу. То се може постићи само *ошкривањем андроине, бојолике човекове њироде*“ (2016: 105).

У великој мери се Берђајева разматрања поклапају са Бибеовом филозофијом уметника коју именује *Торњем слоноваче* – где торањ симболише узвишену и повлашћену позицију ствараоца, а слоновача чистоту апсолута, те приближавање трансцедентном искуству (БЕЕВЕ 1964: 14). Уколико се стваралаштво тумачи као божанска и извансветовна могућност, уметник је тиме боголике природе, што одговара класичној анологији између творца и Творца, сматра Бибе (1964: 13).

Берђајев (2016: 106) закључује притом и да је све истински генијално уједно и еротично. Музика, писање, уметност Јана Непомуцког – све је то одјек његове еротичности. Зато се у овим оквирима једино и може тумачити Јанова љубав. Јер, како наставља Берђајев (2016: 111): „Љубав има нешто аристократско и стваралачко, дубоко индивидуално, изванродно, неканонско и ненормативно“. Ако Јан Непомуцки – као јунак који је прошао кроз мукотрпан процес сазнања и постајања уметником не би ли досегао уметничку генијалност – отуд представља генија, онда он и одговара даљим Берђајевим (2016: 106) запажањима у којима сматра да геније не може водити нормалан сексуални живот. Он може пролазити кроз различите авантуре, предавати се чак и разврату и раскаланим облицима живота, али у њему свеједно опстаје та генијалност – она која је неспојива с полним животом које диктира друштво (БЕРЂАЈЕВ 2016: 106). Зато протагониста романеског света Јаре Рибникар, иако покушава да одржи везе са две жене у свом животу, истински у томе не успева – јер у њему непрестано провејава уметнички, девијантни гениј, који не успева да се прилагоди сфери грађанства и друштвених норми.

Једина љубав Јана Непомуцког јесте она која га прати током целог живота, а коју открива у самој завршници свог рукописа и личне самоспознаје: када постане уметник, када артистички обликује своја сећања, јер тек тада може сагледати улогу музике и уметности у свом животу, те их препознати кроз онај смисао који изискују – смисао љубави.

#### ИЗВОРИ И ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- БАТАЈ, Жорж. *Ероџизам*. Београд: Службени гласник, 2009.
- БАРТ, Ролан. *Фрајменџи љубавној говора*. Лозница: Карпос, Београд: Зухра, 2011.
- БЕРЂАЈЕВ, Николај. *Ерос и личности: филозофија њола и љубави*. прев. Новица Јањушевић, Нови Сад: Академска књига, 2016.
- ВУКИЋЕВИЋ, Драгана. Фигуре љубавног говора – на Бартовом трагу. *Књижевна историја*, бр. 162. Београд: Институт за књижевност и уметност, (2017): 180–193.
- ДЕ РУЖМОН, Дени. Ерос и мит. Дана Милошевић (прев.). Милан Комненић (прир.). *Горџагни ерос (ољеди о ероџизму)*. Београд: Просвета, 1982.
- ЕПШТЕЈН, Михаил. *Филозофија њела*. Београд: Геопоетика, 2009.
- ЕПШТЕЈН, Михаил. *Sola Aeternae (Љубављу само)*. Београд: Центар за медије и комуникације, Чигоја штампа, 2010.
- ЈЕРЕМИЋ, Љубиша. *Књижевности разлике*. Београд: Службени гласник, 2009.
- ПЛАТОН. *Гозба или О љубави*. Београд: Издавачко предузеће Рад, 1964.
- РИБНИКАР, Јара. *Јан Непомуцки*. Београд: Српска књижевна задруга, 1986.
- РИБНИКАР, Јара. *Животи и џрича I–II*. Београд: Српска књижевна задруга, 1986.
- СТАНЧИЋ, Марија. Еротологија Михаила Епштајна. *Philologia Mediana*, година V, број 5. Ниш: Филозофски факултет, (2013): 335–346.

- ШЕВАЛИЈЕ, Жан, Ален ГЕРБРАН. *Речник симбола: митови, снови, обичаји, њосћујци, облици, ликови, боје, бројеви*. Нови Сад: Киша, 2004.
- БЕЕБЕ, Maurice. *Ivory Towers and Sacred Founts: The Artist as Hero in Fiction from Goethe to Joyce*. New York: New York University Press, 1964.
- О'CONNEL, Mark, RAJE AIREY. *Илустрирована енциклопедија знакова и симбола*. Београд: ЈРЈ, 2007.

Sara Arva

THE ARTIST IN THE FIRE, THE FIRE IN THE ARTIST:  
EROTOLOGICAL READING OF THE NOVEL *JAN NEPOMUCKI*

Summary

The aim of this paper was to present the reading of the novel *Jan Nepomucki* through the erotology aspects, while interpreting the relationship between the protagonist and female characters: the (absent) wife Larisa and the (present) brother's widow Ženja. While discussing the theories of Mikhail Epstein, Georges Bataille, Roland Barthes and Nikolai Berdyaev, the hypothesis of this research was formed – is love inherent to the artist hero? Through the analysis of the erotemes, places where sensory experiences and boundaries are crossed, the opposition between female characters and the emotional and tactile epithets of *hot* and *cold* were also in focus. A significant place in this research was dedicated to the motifs of *water* and *fire* as well – because fires constantly accompany Jan Nepomucki – and their destructive, revolutionary, compositional, but fruitful and erotological meanings. The concluding parts of this research were devoted to Eros as an artistic, creative force and the only way in which the hero artist can acknowledge love – through art, music and everlasting creation.

Универзитет у Београду  
Филолошки факултет  
Студентски трг 3, 11000 Београд  
[sara.arva@gmail.com](mailto:sara.arva@gmail.com)

Примљен: 9. јула 2023.  
Прихваћен за штампу августа 2023.