

ПРОСТОРИ ПРИВАТНОСТИ У РОМАНУ СРПСКЕ МОДЕРНЕ

Сажетак: У раду се анализирају одлике простора приватности у роману *Беспуће* Вељка Милићевића. Указује се на интериоризацију спацијалних одредница (град, село, кућа, путовање, природа, градилиште, суви јаблан, црква, туђина), као на основни поетички поступак којим се укида тополошка дистинкција јавног и приватног и актуализује ментална мапа јунака. Поређењем модернистичког и реалистичког хронотопа истиче се отклон од миметичке функције приватног простора у роману модерне на рачун јачања његове симболичке функције.

Кључне речи: роман модерне, уметнички простор, интериоризација, симболизација

*Чим смо непокретни, ми смо другде;
сањамо у једном неизмерном свету.*
(Гастон Башлар)

Дела која у српској књижевности настају почетком двадесетог века, књижевна историја је уврстила у први талас модернизма. Унутар суме нових, измењених поетичких поступака у односу на до тада преовлађујућу реалистичку књижевност, посебно је истакнут прелаз са објективне и миметичке слике живота на његову субјективну перцепцију. У приповедним жанровима ову субјективизацију прозног израза можемо пратити на више равни: тачка гледишта и перспектива (унутрашња фокализована нарација, оријентација на хомодијегетског приповедача), композиција (фрагментарност, жанровска поливалентност), облици приповедања (индиректни и директни унутрашњи монолог, полилог, слабљење коментара), динамика наративног темпа (итерције и репетитивна нарација), гранични наративни модели, погодни за увођење новог простора неизрецивог или фантастичног (виртуелни наратив, елипсе), немиметички, субјективни статус хронотопа (интимни простор и психолошко време), тематика (прелаз са јавног на сферу приватног живота), идеологеме (губљење интереса за социјалне проблеме, песимизам и фокусираност на егзистенцијална, или у ширем смислу, метафизичка питања), стилски проседеи (неонатуралистичка, симболистичка проза).

Рецепција савременика је већ тада уочила и у критичким текстовима издвојила већину ових поступака, при том их различито вреднујући и тумачећи. Појачани интерес писаца за „живот душе“, веома често је интерпретиран као аутобиографски рефлекс, па су приповедни јунаци постајали својеврсни фиктивни двојници њихових аутора.¹

У овом раду пажња ће бити посвећена уметничком представљању простора у српском модернистичком роману, посебно са освртом на први српски модерни роман, *Беспуће* (1906) Вељка Милићевића.²

За Милићевићев роман Јован Скерлић је написао да „припада оном периоду песимистичке клонулости и неурастеније, који је владао у нашој књижевности почетком XX века“, односно, да је „тешко наћи тако потпуну, удубљену, свестарну анализу безвољности и физиолошког умора од живота“. (Скерлић, 2000: 189) Радован Вучковић наглашава да је у првом плану романа „појединачна личност, субјективна свест, у којој се збира и прелама ставрност“. (Вучковић, 1990: 445) У главном јунаку романа Вучковић види модерног Ахасфера кога ништа не може задржати на једном месту и који је пред животом на беспућу. Сложену и противречну психологију човека на почетку двадесетог века, као поетички захтев који је мали број ондашњих писаца могао испунити, Бранко Лазаревић је описао следећим речима: „(...) савест нашег човека из прве десетине двадесетог века: сложену, чудну и, у исти мах и према приликама, наивну и циничну; ту столичну савест која је, сад, у чудном врењу, наше раздешене и предражене живце, жељу за повлачењем у се, за посматрање самога себе (...)“ (Лазаревић, 2003: 219).

Већ сам наслов романа, који сугерише метафоричко читање, указује на доминантну улогу просторних елемената која се испољава и на тематском и на стилскореторичком и на композицијском и на идеолошком плану романа. Колико је овај роман доносио новине у дотадашњу прозу, може се видети управо преко анализе слике простора у њему.³

Пођемо ли од наслова, постулирамо тезу да је у роману реч о путу

¹ То је нарочито упадљиво у рецепцији прозе Боре Станковића, али није необичајено ни када је реч о стваралаштву Вељка Милићевића или Милутина Ускоковића. Парадигматичан је у том погледу став њиховог савременика, критичара Бранка Лазаревића: „Сваки јачи писац има своје огледало у коме се огледа сав спољни свет. Оно даје лични акценат, оно боји личном бојом све што се у њему огледа. То је нека врста огледала које све преображава на свој начин: оно репродукујући продукује“. (Лазаревић, 2003: 42)

² Да је тема простора посебно актуелна приликом проучавања уметности модернизма истиче Марко Јувен: „Модернистичка књижевност се просторним уметностима приближавала, између осталог у поступцима констелација и визуелне поезије, монтаже и колажа, па и у приповедном низању еквивалентних догађаја или у укрштању разних гледишта, значи, у отвореној наративној логици која је надоместила временски-узрочно или циљно ланчање догађаја у светлу једне једине (ауторове) истине“. Јувен усваја становиште Рајнгарда Нечерсола да се уређење света у уметности и теорији 20. века темељи на тополошкој, а не на геометријској специјалности. (Јувен, 2011: 241)

³ Термин „слика“ у овом случају не користимо само у значењу иконичког представљања, будући да се у роману простор тематизује различитим стилскореторичким поступцима.

који не води никуда, о месту до којег се не стиже, не слабшћу јунака, већ услед непостојања места самог, о простору којег нема, који то није. Ова амбивалентност једног традиционалног мотива, с једне стране се показује као негација и релативизација његовог статуса у претходном реалистичком типу текста⁴, а са друге стране наговештава смисаону, па самим тим и интерпретативну неодлучност која прати рецепцију Милићевићевог текста. Отуд ће наше читање представљати и својеврсни (узалудни) напор да се уселимо, да запоседнемо тај простор, свесни унапред опасности да ћемо само, попут пужа, и даље остати у својој кући.

Основни поступак који је Милићевић применио у роману јесте *интериоризација простора*. То ћемо објаснити анализом типова специјалних одредница, начина њихове перцепције и наративних модела репрезентације.

Топологија

Хронолошки, сижејни редослед фиктивне топографије (уметничког простора)⁵ у Милићевићевом роману чине следећа места:⁶

- 1) Град, ентеријер каване
- 2) Село
- 3) Воз, путовање, премештање
- 4) Кућа, шест лица субјекта
- 5) „Спољашњи простор“: двориште, суви јаблан
- 6) Спољашњи простор: природа, Уна
- 7) Градилиште
- 8) Црква
- 9) Туђа места – мапирање модерног субјекта

Иако ове тополошке конкретизације именују спољашње просторе, начин њиховог представљања, било да је наративни или дескриптивни, у неопредној је вези са главним јунаком. Стога, за претходни реалистички наратив уобичајена бинарна опозиција „спољашњи – унутрашњи простор“ постаје ирелевантна или таутолошка у Милићевићевом роману. Она сада има само условни дистинктивни карактер јер су оба дела ове опозиције само метафоре једног, несводивог, неограниченог, или, башларовски речено, „неизмерног“ интимног простора субјекта, главног јунака, Гавре Ђаковића. На тај начин, неутралише се или релативизује граница између онога што је „споља“ и онога „унутра“, између јавног и приватног, између прошлости и садашњости,

⁴ Реалистички хронотоп карактерише висок степен конкретизације и засићености, али и превласт јавног на рачун приватног простора.

⁵ „Уметничким простором“ називамо сваки тип простора представљен у уметничком делу.

⁶ У раду ћемо термине „простор“ и „место“ употребљавати као алтернативне називе за уметнички простор, што је у методолошком смислу супротно у односу на статус који ови термини имају у геокритици као савременој теорији простора.

детињства и зрелости, љубави и мржње, доласка и одласка, поновног рођења и смрти, почетка пута и краја пута. Места којима је јунак обележен, која он обележава, имају репетитивну природу, њихова понављања, иако никад дословна, и повремено антитетичка, увек су варијације, бројни ритмизирани покушају јунаковог (само)оспољавања или удвајања.⁷

1. Урбани простор кафане и града

Роман почиње наративним описом кафанског ентеријера, што никако не треба да нас наведе на закључак да је реч о типичном реалистичком хронотопском почетку. Слика „вјечно једнаког“ места визуализује се путем итеративне нарације и ритмизацијом прозног израза. Иако није статична дескрипција типичног свезнајућег приповедача, простор „каване“ је уведен као непроменљиво низање увек истих збивања, што му, упркос динамичним сценама, даје извесну безбојност. Друга одлика овог ентеријера јесте да је он израз субјективног доживљаја лика, те да је стога више доживљај него догађај, више осећање лика, него објективна слика. Индикативни показатељ оваквог субјективног простора, као битне одлике модернистичке прозе, перспективизација је наративне информације која се најчешће постиже метонимијом „погледа“ и „очију“. Опис „натушеног јунског поподнева“ уводи се посредно, као објекат онога што ликови виде: „Њихови погледи пратили су крупне капље кише (...)“; „Снажни млазови разбијали се о прозор кроз који су они гледали, и циједили се низ стакло.“; „И његове очи гледаху са запрепашћењем сав овај свијет у кавани (...)“. Уочљиви су, такође, и поједини стилски индикатори, односно, реторичка средства која слику простора претварају у слику субјекта. Такви су лексички паралелизми и понављање призора: ветар „завитла“ прашину у ваздух, а у Гаври се нешто „завитлало“ и заболело га; „негдје у сусједству тресну вјетар прозором и стакло се расу по плочнику“ – „Осјећао је у себи нешто сломљено, сатрвено, тјескобно“.

Већ на самом почетку романа у први план избија психолошко стање јунака као тежиште коме су подређени сви приповедни поступци и тематика. Актуализован однос јунака према околини манифестује се његовом појачаном перцепцијом⁸ за детаље и једним потпуно новим доживљајем стварности. Га-

⁷ Репетитивна нарација и итеративно приповедање јесу одлика модернистичке приповедне прозе. У психоаналитичком интерпретативном контексту, који је изворно такође повезан са модернизмом, овакви примери наративног темпа, када је реч о хомодијегетичкој или фокализованој нарацији, могу се довести у везу са патолошким симптомима губљења и поновног налажења сопства.

⁸ Појачана чулна перцепција је специфични психолошки еквивалент реторике јунака у модернистичкој прози. Као примери могу се навести ликови у приповеткама Боре Станковића. Притом, у обликовању ликова није ретка ни друга крајност, када је јунацима, из различитих разлога, отежана, или потпуно ускраћена перцепција, чиме се може симболизовати њихова отуђеност.

вра доживљава ефекат онеобичавања, попут оног који ће коју годину након Милићевићевог романа захтевати у теорији књижевности руски формалисти. „Скидање вела са очију“ уноси у простор једну нову компоненту, његово на- личје и удвајање, исто као што се и сам јунак удваја постајући странац у свету.

„И његове очи гледаху са запрепашћењем сав овај свијет у кавани, који је, у једном трену, изгубио за њега свој обичан изглед, као да је било нешто што га је скривало, уљепшавало и наједном ишчезнуло; као да се здерао неки вео с тих лица која је он научио да виђа гдје улазе у кавану у стално вријеме (...)“

Савремене постструктуралистичке теорије простора психоаналитичке оријентације, инспирисане Фројдовим концептом *Das Unheimliche*, као симп- томатичан за овај ефекат издвајају субјектов доживљај простора и објеката у њему као двојника, када нешто „што му је некад било добро познато, фами- лијарно и блиско, наједном постаје далеко, страно и туђе, застрашујуће“. (Цве- тић, 2011: 97) При том се *Das Unheimliche* ефекат на релацији субјекта и прос- тора директно доводи у везу са модернистичком интериоризацијом простора.

2. Село

Јунакова потреба за измештањем јавља се као покушај промене упра- во тог унутрашњег стања гушења и тескобе. Виртуелни наратив који доноси слику из будућности резултат је менталног конструисања другачијег мес- та, у свему супротног ономе из кога јунак жели да оде. Атрибути градских призора („тмасто, смућено, тешко, збркано, сатрвено, тјескобно, бљутаво“), замењени су антитетичким атрибутима сеоског пејзажа („врлетне планине, суре шуме, бијело камење“, слике „пуне боја“: црвена, жута, зелена, шарена, река је „жива и свијежа“). Село се уводи најпре преко метонимијских фигу- ра сељака и сељакиња одевених потпуно у бело, а чија је појава такође у супротности са становницима града и њиховом одећом упрсканом блатом. Јављајући се кроз садејство познатих књижевних топоса идиличног пејзажа (*locus amoenus*) и мотива повратка јунака у родни крај (одисејевски мотив), замишљено место постаје метафора још једног удвајања јунака, жудње за по- ново пронађеним идентитетом. Али, будући да обитава унутар виртуелног наратива, овај жељени простор се накнадно не аутентизује, не остварује у примарном наративу.

3. Путовање, премештање

Хронотоп пута и путовања јавља се два пута у роману, најпре када Гавре путује у родно село а онда ретроспективно, у сећању на путовање до брата који је извршио самоубиство. Да се овај мотив не може тумачити логиком

миметичке презентације, већ у симболичком и психоаналитичком контексту, потврђују реакције јунака и његов унутрашњи монолог. Путујући ка будућем себи, Гавре ће на питање колега слагати о циљу пута. „Није ни сам знао зашто га је слагао“. Несвесни гест открива одлагање, немогућност усидрења, али и немогућност затварања, окончања пута, доласка до коначне извесности. Првобитна идила тиме постаје још једна маска, samozаваравање, прикривени симптом неоствареног идентитета и немогућности да до себе дође. Јунак је странац себи самом, као што је и лажна одредница, Карловац, страно топонимско наличје места у које путује. Метафора „беспућа“ (не као негације пута, већ као његовог одсуства)⁹, још једном се симптоматично јавља у питању које јунак упућује самом себи: „Куд ја то, дођавола, идем?“ Стално, репетитивно порицање и поништавање пута испољава се и у виртуелном наративу, у Гавриној жељи да се одупре понављању и једноличности, том наличју мировања. Антропоморфизована, реторичким патосом интензивирана слика воза који, налик на немирну и несрећну животињу, „јури преко мртвих предела, кроз једну вазда исту ноћ, као да тражи пута кога нема“, још једна је антиципација јунаковог безизлаза. Асоцијативно значење добија и мотив путовања „преко мора“, у одговору сељака који ће отпутовати „једним другим возом“, пре Гавриног. Управо зато понављање овог мотива печалбарства (који није у потпуности лишен социјалних конотација), на завршетку романа, треба тумачити са извесном скепсом и иронијом, а не као смисаоно и сижено разрешење јунакове судбине.

Поетски импресивно и емоционално пренаглашено описано је и путовање саоницама кроз мећаву и залеђену природу. И овај је пут за јунака пун неизвесности, несигурности, потенцијалне безизлазности, губљења и тражења пута. Својом драматиком он наговештава трагичан догађај, али се такође може говорити о перцепцији пејзажа као простора непознатог и тајновитог, као онога што ствара егзистенцијалну зебњу (губљење пута као губљење оријентације), и као метафоре оне „унутарње неизмерности“ коју Башлар тумачи као резултат сањарења. Сањарење „бежи од блиског предмета и одмах је далеко, другде, у простору који је *другде*. Кад је то *другде природно*, кад се не налази у кућама прошлости, онда је неизмерно“ (Башлар, 2005: 174)¹⁰ Описи природе у Милићевићевом роману указују на једну, за модернизам карактеристичну, мистификацију (ирационални доживљај) којом се појачава дистанца између субјекта и простора. Будући да је свака слика простора увек аутопројекција, ова дистанца може да се тумачи као патолошки симптом удвајања и цепања, раздвајања сопства, што је такође одлика уметности модернизма, као и ефекта *Das Unheimliche*.¹¹

⁹ „Ако не знамо куда идемо, врло брзо нећемо знати ни где смо“ (Башлар, 2005: 175)

¹⁰ Башлар анализира пример унутарње неизмерности у експресији шуме, али се аналогија овог описа може применити и на доживљај зимског пејзажа у Милићевићевом роману.

¹¹ О психопатолошким страховима који су повезани са перцепцијом простора у модернизму видети у књизи М. Цветић. (Цветић, 2011: 112)

4. Кућ(а)е

Топос куће је најфреквентнија манифестација простора у роману. То није необично ако се зна да је кућа централна тополошка фигура у књижевности, која има широк дијапазон значења. Башлар је написао да би „дескриптивна психологија, психологија дубина, психоанализа и феноменологија могле у вези са кућом, да конституишу онај склоп доктрина које означавамо именом топо-анализа“. (Башлар, 2005: 24) У роману се кућа појављује ритмично, као још један репетитивни мотив, у шест различитих импресија јунака.

4.1. Прва слика куће је уведена као синегдоха, са значењем колективног идентитета. То није реални простор из прошлости (дат је из перспективе јунака, а не приповедача), већ простор жеље и носталгије, погрешног сећања (што потврђују каснији доживљаји куће). „И он осјети жељу (...) да угледа ситне кућице, са црном, иструлом шимлом, малим прозорчићима, неједнако изрезаним у дрвету, високим праговима, отвореним вратима, кроз која се црвени дрхтава ватра на огњишту“. У интимном имагинативном простору јунак, дакле, још не улази у своју кућу, већ се најпре потврђује унутар заједнице из које је потекао. Символика отворених врата¹² израз је жеље за прихватањем, за идентификацијом, за поново пронађеним смислом.

4.2. Стварни долазак у сопствену кућу фигуративно је исприповедан као „буђење“. Њен опис није дат према логици сижеа, онда када Гавре стиже у село, већ је уведен у складу са доминантним поступком симболизације.¹³ Сусрет са ентеријером куће је сусрет јунака са празнином у себи, али и са сазнањем да је *место жеље* тек обмана, оно чега нема.

„После немирне и непријатне ноћи, испрекидане сновима без смисла, кад се је, прво јутро, неодморан и неиспаван, пробудио у својој кући, он се претрашио од равнодушности коју је осјећао у себи. Лијено и лагано је подигао очи, погледавао неколико пута по соби, зауставио поглед на једном мјесту гдје је био обијен зид, спустио га на прозор који је гледао у ведар дан, пун модрине и свијетла, увјерио се да се налазио у својој кући, понављао ту ријеч; наглашавао је, и ништа се у њему није макло, заиграло, потресло. Успомене на пријатније дане биле су утекле некуд у даљину и тамо изгледале мале и незнатне, а садашњост му се чинила плитка“.

4.3. Узалудни покушај имитације архетипског чина стварања света у језику – изговарањем речи, враћа јунака натраг у „сањарење“ (Башлар), у виртуелни наратив чије је значење немогуће одвојити од психоаналитичког

¹² Башлар пише о вратима: „Врата, то је цео космос Одшкринутог. То је бар његова првобитна слика, сам извор сањарења у којем се нагомилавају жеље и искушења, искушење да се биће отвори до најскривеније дубине, жеља да се освоје сва бића која пружају отпор“. (Башлар, 2005: 205)

¹³ И ова врста неподударња дискурса и приче потврђује у којој мери је Милићевић нагласак стављао на симболизацију значења.

тумачења инфантилне регресије. Трећи опис куће одговара оној њеној функцији коју Башлар препознаје као мајчинску, заштитничку и материнску, али, будући да је реч о неповратно изгубљеном простору детињске имагинације, у томе можемо видети *Das Unheimliche* ефекат, као поновљену манифестацију простора у субјекту.¹⁴ Ово је и трећи пример у коме је мотив путовања метафорична замена трагања за изгубљеним сопством.

„Дуго му је требало од Загреба до куће, дуго, али он би волио да пут још траје, да се још вози негдје далеко у ноћи, да замишља, и нехотице, своју кућу освијетљену, пуну нестрпљивости и ишчекивања, из које вјечито извирује мати коју варају уши, која од сваког шума чује зврјање кола и топот коња – кућу које се не тиче спољашњи свијет, гдје све само њега чека, гдје се месец дана мисли и говори о његовом доласку, спрема за њега, постоји за њега“.

4.4. Буђење из сна-жеље о кући као уточишту, поново враћа јунака у туђи простор. Четврта слика куће је у свему антитетичка у односу на претходну. Халуцинантне визије јунака нису само последица, анахронијских дескрипција (репетитивни мотив уласка у кућу), већ и показатељ у којој је мери мотив куће важан за поетику романа. Символично откључавање „зарђале браве“ најављује сусрет са смрћу, улазак у сећање на смрт – брата, оца, мајке. „(...) из куће је било нешто ледено, самртничко; она стајаше ту усамљена, непомична, уочена“. Атрибути: „самртничко, ледено, туробно“ асиндетски се понављају, реторички појачавајући субјективни доживљај простора, као још један пример самоанализе и аутопројекције. Итеративне сцене, од којих Гавре бежи из града, сада се враћају у слици ентеријера родне куће „у којој су све ствари биле на истом мјесту, како их је он оставио“. Симптоматични јунаков гест затварања очију, тог фигуративног слепила, последњи је, неуспели покушај виртуелног измештања ка себи другачијем.

4.5. Пето лице субјекта, које открива метафора куће, показује се у Гаврином „прихватању“ „замрле куће“ као дома, као идентитетског означитеља (двојника). Као гротескна замена поново пронађеног уточишта, овај дом остаје без своје сенке (мита о заштитничкој улози), као што јунак остаје без илузија, без носталгије, у блиском сусрету са смрћу.

„Послије му је годдио онај студени дах који је провејавао кроз замрлу кућу. И он у њој замираше полако. (...) Он воли те полумрачне собе са спуштеним завјесама, гдје само одјекују, празно и поплашено, његови кораци. Он се кадгод боји да корача гласније да не узнемири некога што спава и који може сваки час да се пробуди. (...) Он је утекао и сакрио се од живота и грчевито се ухватио за ову кућу“.

Гаврино бекство од живота и сусрет са смрћу је первертирани повратак у давно изгубљено породично окриље. Стога је оправдано питати се колико су прихватљива тумачења која у јунаку виде лик без предисторије и развоја,

¹⁴ Истоимени ефекат Фројд објашњава присуством двојника, едиповским мотивом смрти оца, принудним понављањима и повратком потиснутих садржаја.

без детињства. У иначе сјајној студији Д. Витошевића, јунак је дефинисан као неурастеник, психички болестан и надасве преосетљив, што, по овом критичару, одговара концепцији јунака („млади старци“) у прози модернизма. Ако занемаримо овај, и данас актуелан вид симптоматичке интерпретативне адаптације кроз психоанализу, могли бисмо се питати о фигуративном, симболичком и естетском наличју Милићевићевог доследног паралелизма између лика и простора куће.

Гаврина саживљеност са „мртвом кућом“ као наличје, маска поново пронађене целовитости бића, потврђује се у ситуацији када се други, као дословни (Чех) и фигуративни „странци“ покушавају уселити у његов интимни простор (најпре фигуративно, а онда и дословно, пробијањем врата на продатој кући).

„Напосљетку њега поче да замара ова борба, ово превртање мисли и непрекидна збуњеност; он се не осјећаше као код своје куће, као у првим данима; њега је љутило што други улазе у његове мисли, као што су ушли и у његову кућу, да га свуда сметају, узнемиравају, (...) и да му не даду да живи оним животом који је био одабрао.“

4.6. Ако пратимо доследну симболизацију куће као места – огледала субјекта, али и простора који је субјектом „произведен“ (Цветић, 2011: 31), онда ће последња, шеста слика продате куће бити знак, не могуће алтернативе за јунака (потенцијалан срећан крај, одлазак у Америку), већ коначног укидања сопства, одрицања од било каквог идентитетског означитеља. Одлуку Гавре да огласи продају куће приповедач допуњују описом унутрашњег стања јунака: „И осјети како је нешто умрло у њему заувјек“.

Не заборавимо, приповедач оставља отвореним, неразрешеним сужејни крај јунака.¹⁵ Али, симптоматично је да се само на једном месту, у последњој реченици романа, о судбини јунака говори из перспективе других. То је отуд место које је укинуло субјекат, које га поништава иронизацијом саме наративне логике. То је, у интерпретативном смислу, место којег нема, пространије од имена које га насловом лоцира и ограничава.¹⁶ Најзад, то је и простор до кога се у тумачењу не доспева, можда, срећом, јер бисмо и сми-сао тумачења порекли и укинули.

5. „Спољашњи простор“: двориште, суви јаблан

Иконичко представљање ентеријера куће додатно се визуализује и симболички преозначава „спољашњим“ простором дворишта у коме централно

¹⁵ Упркос изостајању епилошког завршетка и експлицитног сужејног довршавања, у рецепцији је најчешће крај романа тумачен као имплицитни наговештај јунаковог одласка из родног места у туђину.

¹⁶ Ако је у сваком наслову већ садржан чин интерпретације, онда је ово још једна потврда супротности између фигуративне неизмерности књижевног текста и његових интерпретативних ограничења.

место има стари јаблан. Гавре ће угледати јаблан већ при првом сусрету са кућом у тренутку када доживљава ефекат онеобичавања („не вјерујући својим очима“). „Она стајаше ту усамљена, непомична, укочена; изнад ње се издизао јаблан, висок и црн, и бацао преко куће своју тешку, преломљену сјенку“. Злокобно удвајање као наговештај смрти (сенка дрвета), јавља се у својој репетитивној варијанти када Гавра у јаблану „препознаје“ сопственог двојника. Две антитетичке слике јаблана – осушеног и оронулог у садашњости и озеленелог, са „бујним“ и „гласним“ животом међу гранама, из прошлости, потврђују начин на који и овај „хибридни простор“ (Јувен, 2011: 256) настаје као премештање и преклапање „трансгресија“ (Јувен, 2011: 255) физички реалног и менталног простора сећања, једног интимног „мнемотопа“¹⁷ у који је похрањена утопијска представа о срећном и ишчезлом детињству. Јунаково поистовећивање са јабланом није само још једна потврда субјективизоване перцепције, већ и још један парадигматичан пример обликовања лика у модернистичкој поетици. „Дакле он! Рекао је и замислио се. И још је више заволио то мртво дрво, као да је било између њих нешто сродничко и блиско што их веже“. Притом, јунаков метафорични двојник овде није његов алтеритет који би допринео амбивалентности његовог лика, већ је још једна потврда јунаковог идентитета, која, због прозирности метафоризације, није лишена извесне патетике.

6. Спољашњи простор: природа, Уна

Други пример увођења спољашњег простора у роман је река Уна. Иако конкретан географски простор, и он је „један од форми просторног конструкта света у човековој свести“. (Лотман, 2004: 260) Примарна функција овог географског топонима у роману није лоцирање радње (setting), већ је реч о симболичкој хронотопизацији лика. У том смислу „историјска условност“ овог простора и његова „зависност од карактера општих модела света чији је део“ (Лотман, 2004: 260), више је контекстуализована поетичким и психолошким, него документарним текстом научног дискурса. И то не само зато што је у питању уметнички простор књижевног дела, већ и због чињенице да је *Беспуће* модернистички, а не реалистички роман. Визуелном, иконичком представљању Уне Милићевић је посветио доста пажње. Критика је управо ове описе истицала као стилски најуспелија поетска места у роману. Посматрана из истраживачке перспективе овог рада, слика природе није толико антитеза другим, мртвим и мрачним местима кроз која се јунак креће, колико је пример, сада негативне, интериоризације простора. Уна је оно што Гавра није, његов негативни одраз који није лишен његове жеље, оног виталистичког принципа

¹⁷ О „мнемотопу“ као меморијском месту које је повезано са усменом предајом и механизмима обредног и обичајног понављања в. у овде цитираној књизи М. Јувена.

који је тек могући, али недосегнути сан. Енергична и мирна, бесна, „бестидна блудница“ и „поносна госпођа“, река је симбол безинтересног, самодовољног живота који јунака чини још више отуђеним и још усамљенијим. Иако приповедач каже да Гавра читаве сате проводи гледајући у Уну, да је тако добро познаје и зна сваки вир у њој, антропоморфизована слика реке актуализује један могући, хипотетички, виртуелни наратив, који остаје неостварен, попут јунаковог неуспелог покушаја да прегази реку. „И он је једном осјетио неку луду жељу и вољу, да је прегази, као некад у дјетињству, дошао до средине Уне, склизнуо мс глатког камена и запао дубоко у воду. Вратио се тада кући сав мокар и љут“. Овај приказ симболичког значења наводи на закључак да топос реке у Милићевићевом роману носи и извесну лиминалну функцију чији архетипски семантички потенцијал писац није озбиљније активирао. Са друге стране, у погледу композиције, мотив Уне има кохезиону функцију јер спаја у једну просторну целину одвојене фрагменте збивања или приказа.

Иако је природа као простор јавног у роману визуализована посредством субјективне свести, чиме је постала његова метонимијска ознака, ипак је приповедач донекле остварио једну особену, немиметичку али не и потпуно интериоризовану и пре свега поетску аутономију овог типа простора. Репетитивним наративним описима реке као лајтмотива, које одликује „интензивна експресионистичка стилска динамика“ (Вучковић, 1990: 448), Уна је постала још један лик, истовремено тополошког, симболичког и антиподног значења у односу на главног јунака.

7. Градилиште

Модернистички елементи Милићевићевог романа уочавају се у још једној новини у српској књижевности, на нивоу тополошких мотива – у опису градилишта. Стилски аспекти иконичког представљања овог простора су готово идентични са описом пејзажа Уне, или са описом зимског пејзажа приликом путовања возом. И овде наилазимо на „реторички маниризам“ и „поетске експресионистичке слике“. (Вучковић, 1990: 450) Такође, и овде је, као и приликом поменутих описа, перспективизација експлицитно уведена („Већ су могли да спазе мноштво људи /.../“ „И прилазећи ближе, они могу да виде у непрекидном послу /.../“), али наративна информација није детерминисана оптичким или неким другим чулним филтером фокализације посматрача, Гавре и инжењерове кћери. Простор градилишта уведен је наративним сценичним описом у коме доминирају динамични мотиви, акустичке и визуелне слике пуне боја и звукова. „Ударају батови, виде се замахнуте и засукане мишице, мучно се забада челик у цијелац камен. (...) Читаво поље испод њих одјекује од њиховог посла, њихове вреве и експлозије динамита“. Као и у опису Уне, и овде је упадљива антиподна функција градилишта наспрам безвољног и умртвљеног унутрашњег, психолошког простора јунака. Изван овог симболичког контрастирања,

мотивацијску сврховитост градилишта можемо тражити на нивоу социјалних идеологема где „весели и храпави гласови“ имају и своје наличје у мукотрпној борби за „крваву пару“ и где инжењер Чех показује оно своје друго, ђаволско лице. На тај начин је и тема економске миграције у Америку такође имплицитно припремљена у призору градилишта. Као место јавног, колективног и радног „окупљања“, простор градилишта није ментални простор субјекта, али јесте, као његова негација, још једна не-реализација, наличје његовог сопства. Као што је идеолошки потенцијал овог, готово парадигматичног експресионистичког простора остао на нивоу латентне, али недовољно освешћене критике и приповедачевог, као и јунаковог ангажмана, тако није упадљивије активан ни емоционални или рефлексивни одговор јунака на простор у коме се затекао. Чулно перцептивни извор наратива, чији су стилематички контекст обезличене пасивне реченице („Одозго се чуо“, „Горе се видио“) сада је мање у функцији лика, који у простору градилишта и сам остаје пасивни посматрач. То је још уочљивије у односу на следећи, антитетички простор цркве.

8. Црква

Као тополошка фигура у којој се спаја лична и колективна приватност, црква за појединца има вишеструки интегративни потенцијал и важан је чинилац његовог религиозног идентитета. Зато је посебно значајно што приповедач мотив јунаковог одласка у цркву уводи скоро на завршетку романа, као градацијски антиклимакс Гаврине потраге за идентитетом. Док на градилиште Гавре одлази први пут, као на дотада ново место, ритуални одлазак у цркву, на недељну литургију, за њега има репетитивни значај, јер представља још један покушај повратка месту које као психолошки, ментално и надасве емоционално мапирани простор већ постоји у субјекту. Гаврина одлука да оде у цркву најпре је повезана са тополошком трансгресијом темпоралним чиниоцима. Премештање у простору сопствене приватности, заправо је у овом случају покушај пролажења кроз време, измештања из садашњости. Чулна сензација (звук звона са црквеног торња) покреће у јунаку читав низ слика и веру да му одлазак на литургију може вратити три давно изгубљене вредности: „мало снаге, вјеру у Бога и весеља за животом“. Ова вера у исцељење имплицитно активира мнемоторпски и културноисторијски аспект цркве као простора и институције која је током XVIII и XIX века „подстицала веровање у чудотворно исцељење, што је многим верницима био један од основних разлога за одлазак у манастире“. (Тимотијевић, 2006: 240) Путујући кроз „виртуелни наратив“ (Рајан,), јунак пре уласка у цркву емоционално интериоризује овај сакрални простор, обликујући га у простор жеље.

„Он корачаше брзо, као да га нешто гони, као да хита да скине један терет с душе, као да ће да му одахне кад стане у мрачну црквицу, да ће се вратити старо, безбрижно доба, да ће оставити тамо бреме својих мисли и брига, вјерујући да ће се родити у њему нешто што је умрло, дати му полета, крила и топле вје-

ре што препорађа срце, улијева снагу, рађа силну и крепку вољу, пуну дивље, безумне и слијепе храбрости и ликовања над животом. Он убрзава корак, док непрестано јечи звоно, односи звукове у кланце, који их одбијају и сурвавају под своје ноге у Уну.“

Сусрет са реалним местом, међутим, хиперболизује сву његову неусаглашеност и разлику у односу на Гаврина очекивања. Он прелази „преко једног полутрулог дрвеног моста, пуног шупљина“, пред њим се указује „мала и здепаста црквица“ и звоник са ког се „сљуштила боја“, а иконичка представа простора допуњује се његовом меморијском представом (Гаврино сећање на причања старих људи да је црква подигнута на рушевинама од Турака спаљеног манастира). Ни у ентеријеру цркве Гавра не налази жељену утеху. „Слабашно, јадно и жаловито појање пиштавим и нескладним гласом крезубог старкеље“ представља реторички пренаглашени, гротескни ехо јунаковог психолошког стања. Ефекту десакрализације светог места доприноси и податак о дрвеном полилеју који је израдио један сељак, „бивши робијаш“. Гаври смета влага коју осећа, „слике на иконостасу са страховитим и јаким бојама које су блијештале“, чак и зрак сунца који се пробија кроз прозор. Долазак у цркву не доноси у вери потврђен идентитет, већ још више оснажује јунакову отуђеност, осећај да не припада ни тој, погрешној утопији. „Не враћаше се ни младост ни вјера; ти топли и ведри дани бијаху умрли заједно са Богом из дјетињства“. Као што не успева да пређе реку, Гавра неће дочекати ни крај недељне литургије, из цркве ће изаћи раније потврђујући тиме да је сваки покушај потраге за смислом осуђен на неуспех.

Подређеност простора јунаку, као поетичка концепција романа, и у овом случају показује да је Милићевић већ превазилазио поступке „психолошког реализма“ (Деретић, 1983: 42)¹⁸ и уместо субјективне деформације уметничке слике света, уводио чешће поступке појачане реторичности, односно, симболизације представљене стварности, као нови начин да се изрази егзистенција јунака.

9. Туђа места – мапирање модерног субјекта

Последњи пораз којим се интензивира емоционална пустош у јунаку, Гавре доживљава када Ирена одлази из села. И пре него што ће огласити продају куће, он суштински остаје без онога што би тај простор могло учинити присним и домом, без љубави. Метафорично поистовећивање куће и љубави налазимо и у профилисању Ирениног лика. Њен невољни одлазак из села („не вјероваше да оставља ову кућу и ово мјесто“), симптом је ње-

¹⁸ У делима психолошких реалиста, на пример код Светолика Ранковића, наративним поступцима као што су унутрашњи монолог или унутрашња фокализација, експлицитно се наглашава субјективна спознаја и тиме чува дистанца у односу на објективну слику стварности, која је најчешће посредована приповедачем у трећем лицу.

ног емоционалног пораза и неиспуњености, надолазеће празнине. Гаврино осећање да је „из ове куће отишло нешто што није требао ни смио пустити да оде“, наговештава још један, сада јунаков одлазак. Али, оно што Гавре чини није одлазак у ново место (којим би се наговестила некаква нада у нови почетак живота), већ напуштање оног старог, некадашњег места, које је чинила његова кућа, село, река, прошлост и успомене. У роману сви ови топони-ми функционишу и као ознаке спољашњег окружења јунака¹⁹ и као његов реторички двојник. Пре одласка из родног места и потпуног губитка дома (продаја куће), Гавре је већ изгубио неколико идентитетских ознака на које су упућивале метафоре простора: породични, религиозни, социјални идентитет. Реч је о оном скупу „стечених идентификација“ која Пол Рикер сматра релевантним за формирање идентитета и за „одржање сопства“. (Рикер, 2004: 128) Управо стога је однос простора и јунака у роману парадоксалан – простор је и метафоричка замена за јунака, али, услед немогућности да се јунак интегрише са њим, истовремено и његова негација.

Отуд Гаврино „нестајање“ на завршетку романа („Нико га није видио кад га је нестало из села.“), представља вишеструко поентирање – то је и сужејни и поетички и семиотички и симболички завршетак. Као тип „дошљака“ и „човека без корена“ (Витошевић, 1982: 141), Милићевићев јунак је парадигматична најава модерног субјекта егзистенцијалистичке прозе чији ће унутрашњи свет бити једнако далек и туђ, као и путовања на која ће полазити.

Извори

Милићевић, Вељко, 1982. *Беспуће*, Нолит, Београд

Литература

Башлар, Гастон. 2005. *Поетика простора*, прев. Фрида Филиповић, Алеф, Чачак, Београд.

Витошевић, Драгиша. 1982. *Први српски модерни роман и његов писац*, поговор у роману: Милићевић, Вељко, 1982. *Беспуће*, Нолит, Београд.

Вучковић, Радован. 1990. *Модерна српска проза*, Просвета, Београд.

Деретић, Јован. 1983. *Историја српске књижевности*, Нолит, Београд.

Јувен, Марко. 2011. *Наука о књижевности и реконструкцији*, прев. Миљенка Витезовић, Службени гласник, Београд.

¹⁹ Нова концепција модернистичког јунака релативизовала је до тада прилично јасну дистинкцију између јавног и приватног простора, У књижевности модерне ову опозицију не треба тражити само на нивоу традиционалних тематских хронотопских разлика, већ у превласти једне нове реторике интимног, реторике душе, која је покатакд бивала тешко читљива и мистериозна.

- Лазаревић, Бранко. 2003. *Импресије из књижевности и позоришта*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд.
- Лотман, М. Јуриј. 2004. *Семјосфера*, прев. Веселка Сантини, Светови, Нови Сад.
- Скерлић, Јован. 2000. *Писци и књиге I*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд.
- Тимотијевић, Мирослав. 2006. *Рађање модерне приватности*, Clio, Београд
- Рикер, Пол. 2004. *Сопство као други*, прев. Спасоје Ћузулан, Филозофска библиотека Aletheia, Београд
- Ryan, Marie-Laure. 1986. *Embedded narratives and tellability*, „Style“, 20(3)
- Cvetić, Mariela. 2011. *Das Unheimliche – psihoanalitičke i kulturalne teorije prostora*, Orion art, Arhitektonski fakultet, Beograd
- Freud, Sigmund. *The „Uncanny“*, web.mit.edu/allanmc/www/freud1

Snežana Milosavljević Milić

SPACES OF PRIVACY IN THE SERBIAN MODERN NOVEL

Summary: What is analysed in this paper are the main characteristics of the space where aspects of private life are manifested, seen in the examples of the novels of the first wave of Serbian Modern Literature. Moreover, the paper points out the uniqueness of the modelling of special specifications due to various narrative techniques; their typological diversity inside binary opposites (public – private, open – closed space, objective – subjective, rural – urban); their multifunctionality (chronotopic locating of the action and characters, motivational and functional characterization of the characters). By comparing the modern and realistic chronotopes, the author emphasizes the deflection of the mimetic function of the private space in the modern novel, on account of the strengthening of its symbolic function.

Key words: modern novel, private-life space, interior, landscape, character, symbolic function