



UNIVERZITET U NOVOM SADU
FILOZOFSKI FAKULTET
MODUL KNJIŽEVNOST

Poetika kamernih prostora u prozi Miloša Crnjanskog

DOKTORSKA DISERTACIJA

Mentor: Prof. dr Vladimir Gvozden
Kandidat: Nastasja Pisarev

Novi Sad, 2018. godine

UNIVERZITET U NOVOM SADU
Filozofski fakultet

KLJUČNA DOKUMENTACIJSKA INFORMACIJA

Redni broj: RBR	
Identifikacioni broj: IBR	
Tip dokumentacije: TD	Monografska dokumentacija
Tip zapisa: TZ	Tekstualni štampani materijal
Vrsta rada (dipl., mag., dokt.): VR	Doktorska disertacija
Ime i prezime autora: AU	Nastasja Pisarev
Mentor (titula, ime, prezime, zvanje): MN	Dr Vladimir Gvozden, vanredni profesor, Filozofski fakultet, Univerzitet u Novom Sadu
Naslov rada: NR	Poetika kamernih prostora u prozi Miloša Crnjanskog
Jezik publikacije: JP	srpski
Jezik izvoda: JI	srpski / engleski
Zemlja publikovanja: ZP	Srbija
Uže geografsko područje: UGP	Vojvodina
Godina: GO	2018.
Izdavač: IZ	autorski reprint
Mesto i adresa: MA	Novi Sad, Dr Zorana Đinđića 2

Fizički opis rada: FO	(broj poglavlja 17 / stranica 322 / slika 0 / grafikona 0/ referenci 248/ priloga 0)
Naučna oblast: NO	Srpska književnost, komparativna književnost
Naučna disciplina: ND	Istorija srpske književnosti, komparativna književnost, poetika prostora
Predmetna odrednica, ključne reči: PO	Istorija srpske književnosti, Miloš Crnjanski, poetika prostora, kamerni prostori, proza
UDK	821.163.41.09 Crnjanski M. 821.163.41.09-992 Crnjanski M.
Čuva se: ČU	FILOZOFSKI FAKULTET, Centralna Biblioteka
Važna napomena: VN	Nema
Izvod: IZ	Rad se bavi istraživanjem poetike kamernih prostora u prozi Miloša Crnjanskog, s većim naglaskom na romanima i pripovetkama, ali bez isključivanja putopisnog korpusa dela ovog autora, kao ni esejistike i novinarskih tekstova u kojima se autor u većoj meri dotakao pomenute teme. Pod kamernim prostorima smo podrazumevali zatvorene prostore u doslovnom smislu – kuću i okućnicu, sobe, dvorišta, zatvorena prevozna sredstva, prolazne prostore hotela i gostionica, zatvorene prostore kafana i institucija, čak i lične prostore grada, odnosno delove grada koji su obojeni intimnom poetikom svakodnevice izabranog pojedinca. Rad je podeljen na dva dela i prvi kraći deo (na putu) opisuje poetiku prolaznih zatvorenih prostora koji imaju veze s putovanjem kao što

	<p>su tranzitni prostori stanica, zatvoreni prostori prevoznih sredstava (vozova, automobila, aviona).</p> <p>Drugi deo rada (ka cilju) podeljen je na tri veća odeljka. Prvi deo istražuje moguće inverzije prostora doma kao što su tranzitni prostori hotela i bolnica (kao privremenog doma) ili posebno markirani prostori groblja, vrtova i ogledala. Drugi deo je okrenut urbanim prostorima i ličnim mestima u gradu. Treći deo detaljno istražuje poetiku doma, odnosno kuće, i načine na koji je ona prikazana u prozi Miloša Crnjanskog.</p> <p>U radu smo pokušali da pokažemo način na koji Crnjanski opisuje prostor i kako je zatvoreni prostor kvalifikovan u odnosu na otvoreni. Istraživali smo i načine na koji se prostor konstituiše u samom pripovedanju, odnosno kako je on strukturiran i prikazan u tekstu.</p>
Datum prihvatanja teme od strane NN veća: DP	9.10.2015.
Datum odbrane: DO	

Članovi komisije: (ime i prezime / titula / zvanje / naziv organizacije / status) KO	predsednik: član: član:
---	-------------------------------

University of Novi Sad
Key word documentation

Accession number: ANO	
Identification number: INO	
Document type: DT	Monograph documentation
Type of record: TR	Textual printed material
Contents code: CC	Doctoral dissertation
Author: AU	Nastasja Pisarev
Mentor: MN	Prof. dr Vladimir Gvozden
Title: TI	Poetics of Enclosed Space in the Prose of Miloš Crnjanski
Language of text: LT	Serbian
Language of abstract: LA	Serbian / English
Country of publication: CP	Serbia
Locality of publication: LP	Vojvodina
Publication year: PY	2018.
Publisher: PU	Author's reprint
Publication place: PP	Novi Sad, Zorana Đinđića 2
Physical description: PD	(17 chapters/ 323 pages/ 0 tables/ 0 graphs/ 0 worksheets/ 0 texts/ 248

	references/ 0 appendices)
Scientific field SF	Serbian literature, comparative literature
Scientific discipline SD	History of Serbian literature, comparative literature, poetics of space
Subject, Key words SKW	History of Serbian literature, Miloš Crnjanski, poetics of space, enclosed spaces, prose
UC	
Holding data: HD	The Library of the Faculty of Philosophy, University of Novi Sad
Note: N	none
Abstract: AB	<p>The aim of this dissertation is to define the poetics of enclosed spaces in the prose of Miloš Crnjanski, with an accent on his novels and stories, but with including his travel books, essays, and texts published in newspapers and magazines. We defined enclosed spaces as literal closed spaces (as in house and the household, or enclosed spaces of the means of transportation, transitional spaces of hotels, cafes and institutions etc).</p> <p>Dissertation contains two parts – the first, and shorter (On the Road) is focused on the poetics of transitory spaces that have to do with the traveling: stations and enclosed spaces of different means of transport (trains, cars, airplanes).</p> <p>Second part is divided in three sections. First section aims to show the poetics of the inverted space of home as in the examples of transitory spaces of hotels and hospitals. This part also</p>

	<p>deals with specially marked spaces of cemeteries, gardens and mirrors.</p> <p>Second section is dedicated to the analysis of the poetics of urban spaces, especially of the intimate, personal parts or spaces within the cities.</p> <p>Third section is detailed analysis of poetics of the home space and the way it was presented in the prose of Miloš Crnjanski.</p> <p>Paper aims to analyze the method Crnjanski uses to describe enclosed spaces and its relation to the open spaces which are predominantly positive in this writer's work. It also aims to demonstrate the way the space is constructed in the narration of this author and the way it was presented.</p>
Accepted on Scientific Board on: AS	9.10.2015.
Defended: DE	
Thesis Defend Board: DB	<p>president:</p> <p>member:</p> <p>member:</p>

SADRŽAJ

- Sažetak	12
- Abstract	13
- Spisak skraćenica korišćenih u radu	14
- Uvod	16

NA PUTU

1. Između enterijera i eksterijera – prostori vozova (<i>U kupeu, na peronu; Voz kao simbol dinamizma; Čelična mreža koja oblikuje grad; Prostori sećanja; Voz i železnica u ratno vreme; Prividi železnice u „Finistereu”; Vozovi u „Dnevniku o Čarnojeviću”; Snovi o daljini; Pruga koja prolazi kroz kaos; Embahade; Mračniji aspekti železnice; Magija voza</i>)	29
2. Avioni (<i>Implikacije otvorenog prostora</i>)	49

KA CILJU

I INVERZIJE DOMA

1. Inverzije prostora doma: Vrt (<i>Vrt ili lavirint kao izmenjena slika grada; Opasni vrt; Lekoviti vrt; Crnjanski i istočna misao; Skriveni vrt „Finisterea”; Mono no aware „Finisterea”; Prostor u pripovetki „Vrt blagoslovenih žena”; Svet između dva odraza; Vrt kao heterotopija; Dvorac kao jedna od mogućih inverzija slika doma; Haos u prostoru ili stalno udaljavanje: „O bogovima”</i>)	55
2. O hotelima i bolnicama: privremeni prostori doma	75
3. Groblje (<i>Groblje kao heterotopija; Grob kao bračna postelja; Peruđa kao odraz Nekropolisa; Mrtvi London</i>)	79

4. Ogledala, prozori (<i>Dafinine refleksije; Ogledala i lavirinti; Đavo u ogledalu</i>).....	86
---	----

II GRAD

1. Grad (<i>Dva tipa grada; film kao prostor sećanja</i>)	94
2. Enterijeri i grad u knjizi <i>Kod Hiperborejaca (Pozicione tačke u gradu; Kuća; Prostori konverzacije; Opšti pogled na prostor; Grad u ratu; Prostor i sećanje; Prostori smrti; Finale Hiperboreje)</i>	101
3. Prostori grada i doma u <i>Romanu o Londonu (Diktat novca u tkivu grada, metamorfoze; London: košmar a ne grad; London: enterijeri grada; Prividi daljine: kuća u Mil Hilu; London i okolina grada: retki prostori sreće; London: u vlasti reke smrti; Skriveni vrt u gradu; Zmija u gradu; Petrograd nasuprot Londona)</i>	115
4. Dodatak: Slike gradova u prozi Crnjanskog (<i>Gradovi posle rata; Pukotine u ratnim gradovima; Pariz kao vrt imaginacije; Sentandreja; Asizi: još jedan grad-vrt; Dvostruki prostor manastira: prostori Sunca i Meseca; Jena i Vajmar kao lepe imitacije gradova; Zamrznuto srce grada; Temišvar</i>).....	131

III KUĆA

1. Kuća kao arhetip (<i>Kuća kao organizaciona tačka prostora; kuća kao ishodište unutrašnjeg sveta</i>)	148
2. Dom kao mapirani, poznati prostor (<i>Zatamnjeni prostor doma kao književni motiv; lažna nostalgija ili kuća koju nismo ni imali; ambivalentni prostor doma</i>).....	154
3. Slike kamernog prostora u pripovetkama Crnjanskog (<i>Dve slike prostora kod Crnjanskog: Od „Legende” do „Seoba”; Jelisavetin tamni zamak; Lodovikova kula od slonovače; Jelisavetin zamak i Lodovikova kula kao inverzije prostora doma; gospodarica zveri; dve strane istog novčića; inverzija slike porodičnog doma; zatvoren u mraku kuće; prozor kao izlaz; beznačajni prostori grada i doma i dekonstrukcija nacionalnog mita; tri tipa prostora: Pantin, Milevin i Jelin; Pantina tamnica sa osvetljenim prozorom; nagoveštaj preobražaja prostora; Milevin lični prostor: seks kao</i>	

<i>opasnost; Jela kao gospodarica svog prostora; prostor doma ili Veliki dan; inverzija slike idealnog doma u Raju; privatna javna kuća; ženski zabrani; ona koja čeka u domu; seksualna Arkadija u kamernim prostorima; tamni odraz savršene ljubavnice i domaćice)</i>	162
4. U kući Isakoviča (<i>Mešanje enterijera i eksterijera; prostor doma spram tačke gledišta likova; Vukovo vertikalno i horizontalno putovanje; žuta kuća kraj reke; mrak i egzistencijalni užas Dafinine sobe; ljubav kao okrenutost otvorenim prostorima; kuća koja je progutala Dafinu; Lotmanovi junaci puta i statični junaci</i>)	216
5. Lutajuća kuća ili dom bez temelja Lole Montez (<i>Objektizovana seksualnost i intimni prostor; Lola kao opasni Drugi; otvorena struktura; Lola između oslobođenog subjekta i objektizovanog tela; Integralna slika grada kroz lične prostore junaka; Lola kao apsolutni vladar sopstvenog prostora; Lola i Jelisaveta; Lolino lutanje ka domu; Ludvikov prostor doma</i>).....	239
6. Komentari, nostalgija i izgubljeni vrtovi Itake (<i>Dom kao ishodište predaka i naroda; domovina kao pusta zemlja, perspektiva vremenske distance; iskustvo rata koje povezuje prostore: koreni sumatraizma</i>)	258
7. Prigušena tragika lavirinta Jugoslovenske ambasade u Berlinu (<i>srpska ambasada kao antikuća; Balugove iluzije u prostoru; zgrada u gradu mračnog gospodara; definitivni prelazak kapije mrtvih</i>)	266
- Umesto zaključka	275
- Literatura	315

Sažetak

Rad se bavi istraživanjem poetike kamernih prostora u prozi Miloša Crnjanskog, s većim naglaskom na romanima i pripovetkama, ali bez isključivanja putopisnog korpusa dela ovog autora, kao ni esejistike i novinarskih tekstova u kojima se autor u većoj meri dotakao pomenute teme. Pod kamernim prostorima smo podrazumevali zatvorene prostore u doslovnom smislu – kuću i okućnicu, sobe, dvorišta, zatvorena prevozna sredstva, prolazne prostore hotela i gostionica, zatvorene prostore kafana i institucija, čak i lične prostore grada, odnosno delove grada koji su obojeni intimnom poetikom svakodnevice izabranog pojedinca.

Rad je podeljen na dva dela i prvi kraći deo (na putu) opisuje poetiku prolaznih zatvorenih prostora koji imaju veze s putovanjem kao što su tranzitni prostori stanica i zatvoreni prostori prevoznih sredstava (vozova, automobila, aviona).

Drugi deo rada (ka cilju) podeljen je na tri veća odeljka. Prvi deo istražuje moguće inverzije prostora doma kao što su prolazni prostori hotela i bolnica (kao privremenog doma) ili posebno markirani prostori groblja, vrtova i ogledala. Drugi deo je okrenut urbanim prostorima i ličnim mestima u gradu. Treći deo detaljno istražuje poetiku doma, odnosno kuće, i načine na koji je ona prikazana u prozi Miloša Crnjanskog.

U radu smo pokušali da pokažemo način na koji Crnjanski opisuje prostor, sa naglaskom na to kako je zatvoreni prostor kvalifikovan u odnosu na otvoreni. Istraživali smo i načine na koji se prostor konstituiše u samom pripovedanju, odnosno kako je on strukturiran i prikazan u tekstu.

Abstract

The aim of this dissertation was to define the poetics of enclosed spaces in the prose of Miloš Crnjanski, with an accent on his novels and stories, but with including his travel books, essays, and texts published in newspapers and magazines. We defined enclosed spaces as literal closed spaces (as in house and the household, or enclosed means of transportation, transitional spaces of hotels, cafes and institutions etc).

Dissertation contains two parts – the first, and shorter (on the road) is focused on the poetics of transitory spaces that have to do with the traveling: stations and enclosed spaces of different means of transport (trains, cars, airplanes).

Second part is divided in three sections. First section aims to show the poetics of the inverted space of home as in the examples of transitory spaces of hotels and hospitals. This part also deals with specially marked spaces of cemeteries, gardens and mirrors. Second section is dedicated to the analysis of the poetics of urban spaces, especially of the intimate, personal parts or spaces within the cities.

Third section is detailed analysis of poetics of the home space and the way it was presented in the prose of Miloš Crnjanski.

Paper aims to analyze the method Crnjanski uses to describe enclosed spaces and its relation to the open spaces which are predominantly positive in this writer's work. It also aims to demonstrate the way the space is constructed in the narration of this author and the way it was presented.

Spisak skraćenica korišćenih u radu

- Crnjanski 1993a - Crnjanski, Miloš. (1993). *Kod Hiperborejaca*, priredio N. Bertolino. Dela Miloša Crnjanskog, tom VI, knjiga 11. Beograd: Zadužbina Miloša Crnjanskog, Bigz, SKZ; Lausanne: L'age d'Homme.
- Crnjanski 1993b - Crnjanski, Miloš. (1993). *Lirika*, priredio Ž. Stojković. Dela Miloša Crnjanskog, tom I, knjige 1-4. Beograd: Zadužbina Miloša Crnjanskog, Bigz, SKZ; Lausanne: L'age d'Homme.
- Crnjanski 1995a - Crnjanski, Miloš. (1995). *Putopisi I*, priredio N. Bertolino. Dela Miloša Crnjanskog, tom VIII, knjige 15-19. Beograd: Zadužbina Miloša Crnjanskog, Bigz, SKZ; Lausanne: L'age d'Homme.
- Crnjanski 1995b - Crnjanski, Miloš. (1995). *Putopisi II*, priredio N. Bertolino. Dela Miloša Crnjanskog, tom XIX, knjiga 20. Beograd: Zadužbina Miloša Crnjanskog, Bigz, SKZ; Lausanne: L'age d'Homme.
- Crnjanski 1996a - Crnjanski, Miloš. (1996). *Druga knjiga Seoba*, priredio D. Ivanić. Dela Miloša Crnjanskog, tom IV, knjiga 9. Beograd: Zadužbina Miloša Crnjanskog, Bigz, SKZ; Lausanne: L'age d'Homme.
- Crnjanski 1996b - Crnjanski, Miloš. (1996). *Pripovedna proza*, priredio N. Petković. Dela Miloša Crnjanskog, tom II, knjiga 5-7. Beograd: Zadužbina Miloša Crnjanskog, Bigz, SKZ; Lausanne: L'age d'Homme.
- Crnjanski 1996c - Crnjanski, Miloš. (1996). *Seobe*, priredio D. Ivanić. Dela Miloša Crnjanskog, tom III, knjiga 8. Beograd: Zadužbina Miloša Crnjanskog, Bigz, SKZ; Lausanne: L'age d'Homme.
- Crnjanski 1999a - Crnjanski, Miloš. (1999). *Eseji i članci I*, priredio Ž. Stojković. Dela Miloša Crnjanskog, tom X, knjiga 21. Beograd: Zadužbina Miloša Crnjanskog; Lausanne: L'age d'Homme.
- Crnjanski 1999b - Crnjanski, Miloš. (1999). *Eseji i članci II*, priredio Ž. Stojković i dr. Dela Miloša Crnjanskog, tom XI, knjige 22-23. Beograd: Zadužbina Miloša Crnjanskog; Lausanne: L'age d'Homme.
- Gvozden 2011a - Gvozden, Vladimir. (2011). *Književnost, kultura, utopija*. Novi Sad: Adresa.
- Gvozden 2011b - Gvozden, Vladimir. (2011). *Srpska putopisna kultura 1914-1940. Studija o hronotopičnosti susreta*. Beograd: JP Službeni glasnik.

- Milošević 1996a - Milošević, Nikola. (1996). *Književnost i metafizika, zidanica na pesku II*. Beograd: Filip Višnjić.
- Milošević 1996b - Milošević, Nikola. (1996). Psihološka i metafizička ravan u prozi Miloša Crnjanskog. *Miloš Crnjanski: Teorijsko-estetički pristup književnom delu*. (Ur. Miroslav Šutić). Beograd: Institut za književnost i umetnost, str. 107-112.
- Raičević 2005a - Raičević, Gorana. (2005). Crnjanski i kineska i japanska lirika. *Zlatna greda*, br. 44.
- Raičević 2005b - Raičević, Gorana. (2005). *Eseji Miloša Crnjanskog*. Novi Sad, Sremski Karlovci: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.

Uvod

Osvrt na izbor tekstova

Ova studija se bavi istraživanjem poetike kamernih prostora u prozi Miloša Crnjanskog, s većim naglaskom na romanima i pripovetkama, ali bez isključivanja putopisnog korpusa dela ovog autora, kao ni esejsitke i novinarskih tekstova u kojima se autor u većoj meri dotakao tematike koja potpada pod interesovanje ovog rada. Tekstovi koji su obrađivani birani su prema zastupljenosti i važnosti motiva kamernih prostora. Nekim delima posvećeno je više pažnje u odnosu na druge, i u ovom izboru vodili smo se kombinacijom kriterijuma. Osim očigledne činjenice da je fizički nemoguće ceo bogati opus Miloša Crnjanskog obraditi tako da ovaj rad daleko ne prevaziđe obim uobičajen za doktorsku disertaciju, bili smo vođeni značajem samog motiva i njegovoj zastupljenosti u konkretnom tekstu. Možda netipičan izbor da se više prostora posveti ranim Crnjanskovim pripovetkama i romanu *Kap španske krvi* (1932), bio je uzrokovan ne samo činjenicom da kamerni prostori po našem mišljenju imaju značenjski povišenu poziciju u naraciji tih tekstova, već i time što je, naročito u slučaju pomenutog romana, kritika ovim delima posvećivala nešto manje pažnje, i možda ostavila više prostora da se još ponešto novo doda. U tom smislu, centralnim delima Crnjanskovog opusa kao što su, recimo, *Seobe* (1929) ili *Druga knjiga Seoba* (1962) posvećeno je manje pažnje nego što bi se možda očekivalo, s obzirom na to da se kritika ovim romanima (naročito prvom knjigom) već mnogo bavila.

U ranim pripovetkama Miloša Crnjanskog, većinom zastupljenim u *Pričama o muškom* (1920)¹, jedan od prevladajućih motiva, prostor palanke koja guši, prikazan je

¹ Rane pripovetke Crnjanskog koje smo obrađivali prvi put su objavljene u periodu 1918-1920 i većina je objavljena u zbirci *Priče o muškom* 1920. U tekstu rada one nisu analizirane hronološki po datumu prvog objavljivanja već su razvrstane tematski jer nismo smatrali da tako kratak vremenski period

upravo kroz krajnje negativno intoniranu poetiku kamernih prostora. Otvoreni prostori koji kod Crnjanskog gotovo uvek konotiraju nešto pozitivno, zastupljeni su u pripovetkama daleko manje. Izostanak opisa eksterijera u ovakvim slučajevima je logičan pošto pripovetke često opisuju ljude skučenih pogleda ili one koji su zarobljeni u prostorima koji guše i koji jedva da još mogu da naslute ili vide otvorene prostore.

Prateći logiku zastupljenosti motiva enterijera odnosno eksterijera, mnogo više pažnje u radu posvećeno je *Seobama* nego *Drugoj knjizi Seoba*. U *Seobama* se odnos prema zatvorenim i otvorenim prostorima može čitati kao jedna od mogućih definišućih osobina troje glavnih likova, odnosno njihovog dijametralno drugačijeg odnosa prema svetu, prostoru i stvarnosti. U tom smislu, Vuk Isaković je prvenstveno karakterisan kao lik koji pripada eteričnim, otvorenim prostorima puta, nasuprot Dafine koja robuje kamernim prostorima, bez mogućnosti da se oslobodi, kao što ne može da se oslobodi ni društvenih konvencija koje je vezuju za kuću kao ženu. (Vukov brat, Arandjel, našao se negde između ova dva ekstrema, o tome više u radu.) Mnogo manje prostora posvećeno je *Drugoj knjizi Seoba* u kojoj je pažnja pisca u većoj meri okrenuta eksterijerima nego enterijerima. To svakako ne znači da opisa kamernih prostora nema, već da ih nema mnogo, i da smatramo da uključivanje njihovih opisa ne donosi ništa posebno novo u rad – ponovo se susrećemo sa palankama koje su prikazane negativno i ograničavajuće (Temišvar), ili sa prostorom kuće koja može postati zatvor za nekog od likova (Šokica koja je zamalo silovana u kući Višnjevskog, javna kuća u kojoj se Pavle skriva itd). Prostori u kojima junaci borave prvenstveno su prolazni, i kao takvi, često su prikazani sa manje detalja i pažnje jer se *Druga knjiga Seoba*, bar po našem viđenju, pre ostvaruje kao knjiga puta i težnji ka otvorenim prostorima. (Naravno, to ne znači da nam ovo delo ne bi donelo nove i uvide u istraživanju teme našeg rada, ali nažalost, i dalje ostajemo ograničeni prostim fizičkim mogućnostima da sve unesemo u rad, imajući u vidu bogati i raznovrsni opus ovog pisca.)

Posvetili smo dosta pažnje i delima Crnjanskog koja opisuju konkretne gradove i njihove prostore. Pošto smo tekstove vezivali tematski (vodeći računa o hronologiji nastanka koliko je to moguće), opisi gradova kod Crnjanskog dolaze iz celokupnog

između objavljivanja u ovom slučaju pravi bilo kakvu suštinsku razliku. Sve pripovetke su tematski i stilski srodne, pa smo ih posmatrali kao celinu grupisanu oko zbirke *Priče o muškom*.

njegovog proznog dela, dakle uključuju romane, putopise, tekstove sa putopisnim elementima itd. Naš izbor je ponovo bio ograničen obimom doktorske disertacije, i pokušali smo da odaberemo što raznovrsnije prikaze prostora, pretežno većih evropskih gradova. Pariz je gotovo eterični grad u *Pismima iz Pariza* (1921), Berlin je pretežno prikazan kao negativni grad dehumanizovane mehanizacije u „Irisu Berlina” (1931), Rim je u svojim mnogim nijansama opisivani u *Hiperborejcima* (1966), London u *Romanu o Londonu* (1971), Beču se autor okretao u više navrata, mada mu je ukupno dato manje prostora nego Londonu ili Rimu. Osim ovoga, uključili smo u naš izbor i Finistere, koji daje naročito zanimljiv uvid u prikaz prostora koji može biti čitan naročito u svetlu Frankove teorije o specijalnosti prostora modernog romana, zatim Asizi, kao zanimljiv prikaz prostora koji u sebe istovremeno inkorporira više različitih prostora, naročito kroz svetlo arhetipske kritike.

Što se tiče eseja, novinskih tekstova i reportaža Miloša Crnjanskog, odabrali smo tek manji broj za čiju analizu smo smatrali da može pomoći istraživanju poetike kamernih prostora. Odlomak iz literarnih sećanja „Posleratna književnost” (1929) interesovao nas je jer je moguće uporediti konkretne prikaze prostora sa onim koji su kasnije detaljnije opisani u *Komentarima Lirike Itake* (1959). Esej „Nadzemaljska lepota Srbije” (1923-1925) dobija svoju dopunu u *Hiperborejcima* u načinu na koji je obrađivam motiv aviona, leta i odnos prema prostoru u toku letenja, tekst o Edmonu Rostanu (1920) obrađuje motiv vrta i pruža još jedno moguće viđenje ovog tipa kamernog prostora kojim smo se bavili u ovoj studiji povodom pripovetke „Vrt blagoslovenih žena” koja je deo *Priča o muškom*, i tako dalje.

Kamerni prostori

Pod kamernim prostorima smo podrazumevali zatvorene prostore u doslovnom smislu – kuću i okućnicu, sobe, dvorišta, zatvorena prevozna sredstva, prolazne prostore hotela i gostionica, zatvorene prostore kafana i institucija, čak i lične prostore grada, odnosno delove grada koji su obojeni intimnom poetikom svakodnevice izabranog pojedinca. Dakle, zanimali su nas prostori koji mogu (bar neke vreme) biti doživljeni kao

kao domaći i bliski, i na neki način zatvoreni u sebe, odnosno oni prostori koji dopuštaju introspekciju i koji otkrivaju pogled na svet obojen ličnim i intimnim. Akcenat istraživanja bio je stavljen na prikazivanje pomenutih prostora kao distinktivnih polja zatvorenih u sebe u kojima mogu delovati specifične zakonitosti u odnosu na 'spoljni' svet.

Govoreći o ispitivanju poetike prostora grada, fokus je bio na ideji 'ličnog' grada odnosno na pitanje oblikovanja slike grada u svesti pojedinca koja je intimna ili lična, nasuprot opštoj sociopolitičkoj slici grada. Fokus je bio na ispitivanju intimnih doživljaja Beča, Rima, Londona i drugih gradova kod Crnjanskog, i kako se njihove slike obrazuju u subjektivnoj svesti pojedinca (bio to autorov pogled na grad kakav možemo pronaći u putopisima, ili pogled iz vizure nekog od junaka, kakav imamo u *Romanu o Londonu* i sl. U ovom smislu, pojam kamernih prostora može odgovarati onome kako je Aćin definisao temenos, odnosno prostoru jasno definisanih granica koje ga izdvajaju od ostatka sveta: „Temenos (...) takođe znači izdvojen deo prostora, zapravo komad zemlje, najčešće lug, zaštićeno mesto posvećeno bogu, ali nije obavezno da u doslovnom smislu bude hram (...) Temenos se nudi bogu sa razlikom od templuma koji je da bismo opštili s njime (...) Svako ograđeno područje, tabuirani prostor, može biti temenos. To je, na primer, i simbolički grad opasan zidovima o kojem se tada uvek govori kao o središtu Zemlje (Aćin 1984, 14)“.

Pristup temi istraživanja prostora

Bavljenje poetikom prostora podrazumevalo je istraživanje različitih aspekata pišćevog pristupa prikazu prostora u književnom delu. Pod ovim smo podrazumevali bavljenje stilskim svojstvima, i kako Škreb navodi uz definiciju poetike: „istraživanjem strukturnih postupaka i osobenosti“ dela datog pisca, kao i načinom na koji različiti elementi teksta produkuju sliku datog prostora (Škreb 1985, 570). Zanimalo nas je i pitanje na koji način se prostor konstruiše u svesti čitaoca, i kako prostorna forma utiče na naraciju, odnosno samu konačnu formu teksta. Okrenuli smo se fenomenološkoj

analizi datih prostora i sagledavanju njihovih mogućih kulturoloških značenja, različitih psiholoških povezanosti, kao i arhetipa koji se vezuju za njih.

U pristupu tumačenju poetike kamernih prostora, *Poetika prostora* Gastona Bašlara (1884-1962) bila nam je polazna tačka, naročito u tumačenju poetike prostora rodne kuće i onoga što ona fenomenološki može predstavljati za pojedinca.

U radu smo u vidu imali i studiju Džozefa Kembela (1904-1987) *Heroj sa hiljadu lica* i njegovu teoriju o monomitu koja podrazumeva zajedničku narativnu strukturu koja postoji u mnogim pripovednim oblicima. Po Džozefu Kembelu, nukleus tog monomita sastoji se iz tri dela: *odvajanje*, *inicijacija* i *povratak*: „Heroj se otiskuje iz sveta svakodnevice u područje natprirodnih čuda: tu sreće mitske sile i izvojuje odlučujuću pobedu: heroj se vraća iz tajanstvene avanture s moći da podari nešto dobro svojim saplemenicima (Kembel 2004, 31)“.² Kada smo govorili o prostorima različitog kvaliteta, oslanjajući se delimično i na Kembela i njegovu ideju o ‘polju avanture’ odnosno o polju prostora u koji se junak otiskuje i u kom je opasnost uvek povišena i koja se u tome razlikuje od (bar načelno) bezbednog prostora kuće.

Kada smo tumačili određene prostore kod Crnjanskog poput onog u „Vrtu blagoslovenih žena“, oslanjajući se i na neka tumačenja prostora u književnosti Dmitrija Lihačova (1906-1999) iz studije *Poetika stare ruske književnosti*. Neodređeni prostor koji funkcioniše po principu bajke ili sna kakav je prikazan u ovoj pripovetki, Lihačov opisuje na primeru ruskih skaski. Prostor je tamo „(...) tesno povezan s radnjom, nije samostalan, a nema nikakve veze (...) sa realnim prostorom (Lihačov 1972, 407)“. Kao i u bajkama, ni u „Vrtu blagoslovenih žena“ vreme ne odgovara realnom vremenu. Ono nema nikakvu razornu moć na junake, niti se čini da njegov protok donosi išta novo sem smenjivanja godišnjih doba, korespondirajući direktno i jedino sa mitskim cikličnim, 'večnim' vremenom. Opisujući unutrašnji svet ruske skaske, Lihačov primećuje da je „(...) mali otpor materijalne sredine u njoj,“ odnosno da je: “ 'velika provodljivost' njenog prostora (Lihačov 1972, 404)“. Ako izuzmemo sam prostor vrta koji je detaljno opisan i konkretizovan, u „Vrtu izgubljenih žena“ imamo sličan slučaj prikaza prostora koji je

² Nortrop Fraj ovu priču deli na tri dela: *agon*, koji podrazumeva herojev sukob posle niza manjih uvodnih pustolovina, *pathos* ili smrt, borbu koja se završava smrću neprijatelja ili i junaka i neprijatelja, i *anagnorisis* ili prepoznavanje junaka, bilo da je preživeo ili ne (Frye 1979,212-213).

tesno povezan sa radnjom, i osvetljen samo kroz nju. U komentaru prostora u ruskim skaskama Lihačov kaže da: „Vreme skaske takođe nije ni u kakvoj vezi sa realnim vremenom. (...) Vreme je u skaski naročito ‘brzo’. Događaj može da se zbiva trideset leta i tri godine, ali se može zbiti i za jedan dan. Nema posebne razlike. Junaci se ne dosađuju, ne zamaraju, ne stare, ne boluju. Realno vreme nad njima nema vlasti (Lihačov 1979, 407).” O sličnom fenomenu povodom antičkih romana je, svakako, pisao i Mihail Bahtin (1895-1975): „Celokupna radnja (...) romana, svi događaji i zgođe koji ga ispunjavaju, ne ulaze ni u istorijski, ni u svakodnevički, ni u biografski, ni u biološko-starosni vremenski niz. Oni se nalaze izvan tih nizova i izvan zakonitosti i ljudskih merila prisutnih u tim nizovima. U takvom vremenu ništa se ne menja: svet ostaje isti kakav je i bio, biografski život junaka se takođe ne menja, njihova osećanja takođe ostaju nepromenjena, u tim vremenima ljudi čak i ne stare. To prazno vreme ni u čemu ne ostavlja nikakve tragove, nikakve belege svog toka koji bi se mogli sačuvati (Bahtin 1989, 201-202)”.

Povremeno smo se oslanjali i na neke od teza Mirčea Elijadea (1907-1986). Elijade takođe pravi razliku u valentnosti prostora, ali je u ovom slučaju akcenat na njegovoj višoj značenjskoj vrednosti, te se heterogenost prostora može očitavati i u tome da li on odgovara sakralnom ili profanom prostoru. U studiji *Sveto i profano*, Mirča Elijade govori o heterogenosti prostora koja je inherentna viđenju sveta u kom određena mesta mogu posedovati višu značenjsku valentnost: „Postoje povlašćeni delovi prostora kvalitativno različiti od ostalih: pejzaž rodnog mesta, predeo gde je doživljena prva ljubav, ulica ili neki deo prvoga stranog grada koji smo posetili u mladosti. Sva ta mesta čuvaju, čak i za čoveka najjiskreneije nereligioznog neko posebno, ‘jedinstveno’ svojstvo: to su ‘sveta mesta’ njegovog privatnog Univerzuma; kao da je to nereligiozno biće doživelo otkrovenje neke *druge* stvarnosti (...) (Elijade 2003, 77-78)“.

Kada smo prilazili arhetipskoj kritici, oslanjali smo se na studiju *Anatomija kritike* Nortropa Fraja (1912-1991). Fraj o arhetipovima govori kao o ‘asocijativnim skupovima’ (Frye 1979, 120), odnosno definiše kao: „Simbol, obično slika, koj se u književnosti ponavlja dovoljno često da se može razaznati kao element totalnog književnog iskustva (Frye 1979, 401)”. Karl Gustav Jung (1875-1961) na kojeg smo se svakako oslanjali, arhetipove naziva iskonskim slikama koje su najstariji i najopštiji oblici predstavljanja

čovečanstva (Jung 1978, 71)” u smislu da se: „(...) izvesni materijali i motivi saga ponavljaju u identičnom obliku na celoj zemlji (Jung 1978, 69). Jung arhetipove posmatra kao nataloženo, stalno ponavljano iskustvo čovečanstva i naglašava ljudsku spremnost da se uvek reprodukuju iste ili slične mitske predstave (Jung 1978, 74). Jasno nam je da je bilo kakva implementacija arhetipskog pristupa u radu pomalo klizava i nedovoljno egzaktna³, ipak, smatramo da je u slučaju našeg rada bio potreban pokušaj da se iz Crnjanskovog dela izvuku neke opšte kulturološke i civilizacijske slike, odnosno arhetipske strukture, ili univerzalne simboličke slike. Čini nam se da ovo nije daleko od piščevog shvatanja sopstvene poetike. Po Gorani Raičević, odnos Crnjanskog prema istoriji i istorizmu je dvostruk. Govoreći o problemu razumevanja istorije, Raičevićeva smatra da Crnjanski u *Hiperborejcima* dolazi do shvatanja da se prošlost ne može shvatiti do kraja jer smo ograničeni vlastitom istorijskom perspektivom i skloni da učitavamo značenja koja tu nisu bila. S druge strane: „Jedino što ostaje uvek isto jeste svet privatnih, ‘malih’ ljudi: porodica, ljubav majke i deteta, muža i žene, tuga napuštenih... Osećanja su uvek ista (Raičević 2005, 170)”. Mi smo ovo protumačili sa razumevanjem da u Crnjanskovom delu postoje neke opšte, univerzalne slike koje smo pokušali da identifikujemo kao arhetipske.⁴

U ovom radu u jednoj meri smo se oslanjali na ono što Džozef Frank (1918-2013) naziva prostornom formom u romanu koja se konačno formira tek po završetku čitanja. Oslanjajući se na Paundovo tumačenje slike u književnosti ('image') kao nečega što predstavlja emocionalni i intelektualni kompleks u trenutku vremena, Frank skreće

³ I Meletinski s kojim smo se konsultovali u radu primećuje povodom Jungovih arhetipova da je: „(...) teško mogućna egzaktna eksperimentalna provera Jungovih hipoteza, a sa filozofskog stanovišta njegova analitička psihologija teži krajnjoj psihičkoj redukciji (Meletinski 1983, 62)”.

⁴ Ovo možemo ilustrovati jednom scenom u *Hiperborejcima* gde umesto konkretnih mesta prostor sve više priziva samo opšte arhetipske slike: „Kao da sam zato došao, na železničkoj stanici, prisustvujem ukrcavanju garnizona u Viterbu, koji odlazi u rat. Sedim, satima, i posmatram to ukrcavanje u vagone, kao da sam ja, to. Ja sam to jednom bio. (...) Pored mene, naslonjen o zid, čovek i žena, rastaju se, kao u trojanskom ratu. (...) Senka njihova se vidi obasjana Suncem, na staničnom zidu (Crnjanski 1993a, 287-288).” Jedini jasno definisan prostorni detalj u ovom prizoru sa železničke stanice su senke para koji se rastaje pred početak borbi. Čak je i ta slika, ma koliko konkretna i svakodnevna (upečatljiv prikaz senki koje padaju na zid stanice), zapravo svedena samo na simboličke linije. Ljubavnici nemaju lica, njihovi oblici su samo senke; oni su večni, uvek isti par supružnika koji se pred rat rastaje u trenutku koji se ponavlja u kroz celu istoriju. Osim ovakvih momenata, u radu smo identifikovali i neke konkretne arhetipske slike – one koje Fraj naziva ‘demonskim slikama’ (Frye 1979, 168), ili, recimo, Filipijeva ‘pusta zemlja’ (Filippi 1985, 55) itd. O ovome više u radu.

pažnju na implikacije ove tvrdnje: „(...) slika je definisana ne kao piktoralna reprodukcija, već kao povezivanje različitih ideja u kompleks koji je spacijalno prikazan u trenutku vremena. Takav kompleks se ne ostvaruje konsektivno, zajedno sa zakonima jezika, već pogađa senzibilitet čitaoca u jednom trenutku vremena (Frank 1991, 11)”. U našem shvatanju ovo znači da se delovi teksta konačno ostvaruju u kompleksnoj viziji prostora tek pošto su svi njegovi delovi 'sakupljeni'. Konačna slika se ostvaruje u umu čitaoca naknadno, pošto svi njeni delovi deluju u unisonom skupu da bi formirali konačnu sliku, odnosno ostvarili puno značenje. Ovaj proces moguće je gotovo doslovno pratiti u sceni skrivenog vrta u „Finistereu”, gde su delovi konačnog vrta rasuti i samo nagovešteni u tekstu, pre nego što se sastave u konačnu sliku u podtekstu. Kada govori o modernoj poeziji, Frankovo objašnjene spacijalne forme postaje možda još plastičnije: „Značenjska veza se ostvaruje simultanom percepcijom u prostoru svih grupa reči koje ne poseduju ukupnu zajedničku vezu kada se čitaju konsektivno u vremenu. (...) moderna poezija zahteva od čitaoca da privremeno zaustave proces individualnih referenci dok celu mrežu individualnih referenci nije moguće spoznati kao celinu (Frank 1991, 15)”. Dakle, konsektivnost jezika, i njegova konsektivnost u vremenu, po Franku, predstavljaju nešto što književna slika sintetički prevazilazi u svom konačnom ostvarenju, suprotno Lesingovom shvatanju koji tvrdi da inherentna temporalnost jezika nužno povlači za sobom inherentnu konsektivnost književnog dela koje se dakle, ostvaruje kao medij pogodan za prikazivanje radnje, a ne prostora⁵. Međutim, Lesing (1729-1781) svakako potcenjuje figuralnost umetničkog jezika i njegovu metaforičnost. Čak je i konsektivnim ljudskim jezikom koji se ostvaruje u vremenu moguće prikazati sinkretičnost utisaka umetničkog prostora, jedino što je ovde u igri još jedan još viši (sledeći) stepen metaforizacije ljudskog jezika koji deluje na najvišem nivou apstrahovanja.

⁵ Pošto je po Lesingu slikarstvo (i druge srodne vizuelne umetnosti) umetnost statičkog opisivanja prostora, a književnost dinamičke radnje, dakle ona kojoj je najbliže opisivanje radnje: „Ostaje pri tome: vremenski redosled je oblast pesnikova, kao što je prostor oblast umetnikova. Ako dva nužno odvojena trenutka unesemo u jednu istu sliku – kao Fr. Macuoli otmicu Sabinjanki i izmirenje njihovih muževa sa njihovim rođacima (...) onda slikar zakoračuje u oblast pesnikovu, što dobar ukus nikad neće odobriti. Više delova ili stvari – koje u prirodi moram ujedanput da sagledam ako treba da proizvedu celinu – dobrojavati čitaocu malo-po malo u želji da mu se stvori slika celine: to znači zakoračivanje pesnika u oblast slikarevu, pri čemu pesnik troši mnogo mašte bez ikakve koristi (Lesing 1964, 71)”. Ovo je u suprotnosti sa Frankovom stavom prema spacijalnosti književnih dela.

Jurij Lotman (1922-1993) i njegov rad „Umetnički prostor u Gogoljevoj prozi” pružio nam je metodološko polazište koje se oslanjalo na to kako se položaj i pokretljivost perspektive, odnosno tačke iz koje se prostor posmatra, može uticati na prikaz prostora u književnom tekstu. Osim ovoga, iz njegove studije *Semiosfera* u radu smo koristili termine koncentričnih i ekscentričnih gradova.⁶

Shvatanje kuće i domaćeg prostora kao unutrašnjeg, poznatog, bliskog i bezbednog nasuprot opasnoj i neizvesnoj otvorenosti i divljini spoljnog sveta detaljnije je pokazao Jurij Lotman u svom poznatom radu „Umetnički prostor u Gogoljevoj prozi”. Na primeru Gogoljeve priče „Starovremenske spahije” može se videti kontrastirana razlika između kamernog i zaštićenog domaćeg prostora starog spahijskog imanja, i onog što je izvan njega i što je obeleženo kao opasno i strano. Po Lotmanu, u primeru ove pripovetke, odnos između bliskog i dalekog svakako je nešto više od puke opozicije. Lotman skreće pažnju na prekid u prostoru, na dva prostora koja su u svojoj biti sasvim različitog kvaliteta: „Bezgranični spoljnji svet nije produžetak, kvantitativno povećavanje unutrašnjeg, već je to prostor *drugačijeg tipa*: povratak gosta svojoj kući (‘a gost je obično živeo tri ili četiri vrste daleko od njih’) ne razlikuje se od najdužeg putovanja – to je dalek put (...) izlazak u drugi svet (Lotman 1993, 283)“. Oslanjali smo se delom na Elijadea i u tumačenju idealizovanog prostora Petrograda o kom sanja Rjepnin u *Romanu o Londonu*, i koji na jednom nivou odgovara sakralizovanom prostoru i večnom vremenu po ‘nekvarljivosti’ sopstvenog prostora koji transcendiru običnu fizičku stvarnost. Po Elijadeu ‘večno vreme’ je uvek aktuelno, isto kao što je prostor hrama epifanijski prostor⁷ koji je uvek večan. Kako Elijade primećuje: „(...) hram predstavlja *imago mundi*, zato što je Svet, kao delo bogova, sakralizovan. (...) svetost Hrama zaštićena je od svakog zemaljskog kvara zato što je arhitektonski plan Hrama delo bogova, i prema tome,

⁶ U pomenutoj studij Jurij Lotman govori o dva osnovna tipa grada i mehanizma mitotvorstva koje se za njih vezuju. Koncentričan grad „(...) u semiotičkom prostoru po pravilu je povezan s predstavom grada na brdu (ili na brdima). Takav grad pojavljuje se kao posrednik između zemlje i neba (...) on ima početak ali nema kraj – to je ‘večni grad’, *Roma aeterna*. Ekscentrični grad smešten je ‘na kraju’ kulturnog prostora: na obali mora, na ušću reke. (...) To je grad stvoren uprkos prirodi (...) Oko imena tog grada koncentrišuće se eshatološki mitovi, predskazanja propasti, ideja prokletstva i trijumfa stihije bića neodvojiva od tog ciklusa gradske mitologije. Po pravilu, to su potop, potonuće na dno mora. Tako slična kob, po proročanstvu Metodija Patarskog, čeka Konstantinopolj (koji uporno izvršava ulogu ‘nevečnog rima’) (Lotman 2004, 297-298)”.

nalazi se sasvim u njihovoj blizini (...) Transcendentalni modeli Hramova imaju jednu duhovnu, nekvarljivu, nebesku egzistenciju (Elijade 2003,104)”.

U tumačenju poetike prostora kupea vozova, groblja, vrtova, hotelskih soba, pa čak i motiva ogledala i telefona (koji uspostavljaju hipotetički privremeni prostor između dve osobe koje razgovaraju), oslanjali smo se na teoriju o heterotopijama Mišela Fukoa (1926-1985). Fuko heterotopijama označava mesta koja su prekidi u uobičajenom prostoru, odnosno mesta drugosti, ona koja su i isto vreme i prisutna i odsutna, a koja mogu simultano biti i fizička, odnosno materijalna, ali i postojati kao mentalni koncept. Takav može biti čak i prostor koji se uspostavlja za vreme telefonskih poziva, ili trenutak u kom osoba sagledava sebe u ogledalu. Prekidi u 'normalnom', odnosno uobičajenom prostoru grada su i groblje, prostori bolnica i duševnih bolnica, zatvora, vrtova i sl. Heterotopija je obično prostor dovoljno izdvojen i drugačiji da je sa njegove pozicije moguće lakše sagledati socijalnu stvarnost i društvene sisteme koji su u njoj vladajući. To je 'prazno mesto' u okviru opšteg sistema značenja. Fuko smatra da je stvaranje prostora drugosti univerzalna konstanta ljudskog društva i da „verovatno, ne postoji ni jedna kultura na svetu koja je koja nije sačinjena od heterotopija (Fuko 2005, 32)”. Da je prostor heterotopije zaista izdvojen, odnosno heterogen naspram onoga što ga okružuje, svedoči i činjenica da je ulazak u njegovu zonu često markiran različitim obredima ili obaveznim i očekivanim radnjama. Fuko piše: „Heterotopije pretpostavljaju uvek jedan sistem otvaranja i zatvaranja koji ih, istovremeno, izopštava i čini prohodnim (Fuko 2005, 35)”.

Imali smo u vidu i studiju Borisa Uspenskog (1937) *Poetika kompozicije, semiotika ikone*, i njegovu teoriju o prostornoj poziciji pripovedača i junaka, (analogno kameri koja prati glumca na filmu) i na koji način ta vrsta perspektive može da utiče na prikaz prostora u delu. Tako recimo, u pripovetki *Veliki dan*”, posle večere, prostor Perine kuće i dvorišta, i onoga što se u njima odigrava ponovo otkrivamo sukcesivno, prateći Perino kretanje. Opis prostora njegovog doma fiksiran je putem koji on fizički prolazi, od dnevne sobe, preko ‘dvorišta do gostinske sobe. Dakle, u ovom delu pripovetke (slično kao i na početku kada smo pratili Peru Grka), konstruisanje prikazanog prostora doslovno je određeno perspektivom glavnog junaka, odnosno onim što on vidi i kraj čega prolazi.

Dodajmo da smo se oslanjali i na studiju *Dinamika prostora kretanje mesta* Kornelije Farago (1956) koja daje jasan pregled mogućih pristupa tumačenju poetike prostora u književnosti.

O Crnjanskom

Veliki broj teoretičara se bavio delom Miloša Crnjanskog, i nabrojanje svih svakako bi zahtevalo formu ambiciozniju od ovog kratkog uvoda u doktorsku disertaciju. Ovde ćemo pomenuti samo neke od radova, i to ili one na koje smo se više pozivali od drugih u radu, ili one koji su na neki način povezani sa našom temom istraživanja, odnosno poetikom prostora, i pitanjima problematike prostora u delu Crnjanskog. Kompletan spisak dela na koje smo se pozivali, svakako je moguće pronaći i u literaturi ovog rada.

U ovom radu, u tumačenju prostora posebne vrednosti koji se pojavljuje u prozi Miloša Crnjanskog koristili smo povremeno terminologiju Petra Džadžića (1929-1996) i Novice Petkovića (1941-2008) koja se odnosi na otvorene, osvetljene i eterične prostori koji se jedva čine stvarima, ili koji uopšte nisu stvarni. Ovi prostori mogu biti vezani za jedno konkretno geografsko mesto kao u pomenutim primerima, ili mogu biti samo nešto poput tek nagoveštaja eteričnih vizija u prostoru koje se ostvaruju kroz nagoveštaje daljine kao u slučaju trenutaka koje Panta provodi kraj prozora u pripovetki „Sveta Vojvodina“. Ono što načelno odgovara ovakvim prostorima Novica Petković naziva ‘epifanijskim prostorima’, Džadžić ‘prostorima sreće’⁸, a za Nikolu Miloševića (1929-2007) to su prostori ‘imanentne transcencije’⁹ mada ovaj termin nismo koristili u

⁸ U tekstu „Utopijsko u delu Miloša Crnjanskog“ Petar Džadžić primećuje da se: „(...) u stvaralaštvu Miloša Crnjanskog javljaju (...) posebno oblikovani prostori s različitim geografskim oznakama, ali sa jedinstvenom mentalnom stvarnošću ugrađenom u poredak slika imaginacije (...) (Džadžić 1996, 51).“ Džadžić ta mesta markira kao Sumatru, vrhove Urala, Frušku goru, Špicbergen, Jan Majen, 'Serbiju' i 'Rosiju', kao i Beograd iz „Lamenta nad Beogradom“. Zajednička tačka su opisi i prikazi ovih u suštini eteričnih prostora: „Odmah primećujemo da su ovi prostori svet punoće i sjaja (...) U bleštavoj odori sunca, kupani svetlošću, vazduhom i plavetnilom, čisti (...) ti prostori su posebno iluminisana stvarnost u delu Miloša Crnjanskog. Otkrivamo ih kao prosijavanje nekog zlatnog obilja sveta (Džadžić 1996, 51).“

⁹ Nikola Milošević u radu „Psihološka i metafizička ravan u prozi M. Crnjanskog“ piše o nedostižnosti te imanentne transcencije i konačnoj uzaludnosti Pavlovog života: „Ono za čime Pavel Isakovič žudi nije neka geografska, konkretna istorijska Rusija već je to upravo ono što se filozofskim jezikom zove - imanentna transcencija. Dakle, taj beskrajni plavi krug koji i njemu lebdi pred očima i ta

radu. U ogledu „Mirni čovek sa Sumatre”, Džadžić te prostore-utočišta markira u vizijama Čarnojevića, u Špicbergu Hiperborejaca i Rusiji *Seoba*: „U *Seobama* postoji taj Beskrajni plavi krug, zajednički svod, ka kome svi nerazumno teže, i ta zvezda samoće i sna, koja neodoljivo privlači – poziv na putovanje, Rosia, daleka (...) to je za Isakovića Čarnojevićeva Sumatra, oblik bez konkretnosti, nedozvan geografskom predstavom, magnet koji privlači ne nudeći ništa, sem daljine i beskraja koji oličava (Džadžić 1973, 287)”. Analizirajući dela Crnjanskog, Petković govori o kvalitetu prostora koji u posebnim trenucima zanosa iz materijalnog postaje metafizički i eteričan: „(...) Bestežinsko, dakle, vazdušno stanje kao suprotnost svemu telesnom, bolnom i samrtnom. I od (...)” Crnjanskove „(...) Toskane na kraju nam zaista ne ostaje ništa drugo do svetlost i vazduh sa kojima je dolazio u doticaj. Iz pokretnog toskanskog pejzaža, gde’ništa više nije nepomično i tvrdo pod nebom’, čudesno je sazdana (...) i (...) poema *Stražilovo* (...) (Petković 1996, 18-19).” Govoreći konkretno o *Seobama* on piše da je trenutak u kom pejzaž postaje eteričan i epifanijski zapravo: „Objava drugog onostranog sveta: zanosnog ali praznog. Prelepog, ali zastrašujućeg. Na ovoj međi jezgre se najčistije simboličke slike koje nam je Miloš Crnjanski podario (Petković 1996, 19)”.

Petar Džadžić se u više navrata posvećivao analizi prostora u delu ovog pisca, ali pretežno se usmeravajući na njegove metafizičke aspekte. Pomenimo još da je Novica Petković prateći sličan metodološki pristup kao Jurij Lotman, skrenuo pažnju i na način prikazivanja prostora u romanu, i ističe da je: „pokretni pejzaž (...) novina koju je Crnjanski uveo u srpsku književnost (Petković 1996, 17)“. Između ostalog, Petković pokazuje kako se u distorziji prikazanog prostora (autor se pretežno okreće eksterijerima) konstituiše posebna poetika u umetničkom delu.

U studiji *Seobe Miloša Crnjanskog*, Svetlana Branković (1946-) posvetila je jedno poglavlje poetici prostora u *Drugoj knjizi Seoba*. U ovoj studiji, autorka polazi od izabраниh postavki Gastona Bašlara, i iznosi tezu da su priroda i ambijent dve ravni značenja u kojima se ogledaju različiti aspekti pomenutog romana. Ona u drugom delu posvećuje svoju pažnju i prirodi i prostoru kao sastavnom delu *Seoba*.

zvezda što njemu tamo sija (...) kroz tu epizodu sa generalom Kostjurinom treba, prema piscu, da pokaže da je imanentna transcendencija nemoguća (Milošević 1996, 111)“.

U svom radu „Putopisna proza Miloša Crnjanskog“ Slađana Jaćimović (1969) se povećuje različitim aspektima motiva puta koji smatra izuzetno značajnim u delu ovog pisca. Iako se posvećuje problemima koji su bliski problematici poetike prostora, fokus ovog rada je ispitivanje putopisne književne forme.

Kod Slobodana Vladušića (1973), London je tumačen u ključu megalopolisa, košmarnog grada budućnosti koji guta svaku individualnost. Studija *Crnjanski, megalopolis* Slobodana Vladušića, bavi se temom grada kod Crnjanskog, ali je u velikoj meri okrenuta ispitivanju značenja grada (odnosno termina megalopolisa) u sociološkom i političkom kontekstu, i u tom smislu, iako se bavi Londonom koji je bio jedna od naših tačaka istraživanja, pomenuti autor prilazi gradu iz sasvim različitog ugla od našeg tumačenja grada kroz intimnu vizuru pretežno samo jedne osobe (Rjepnina). Dodajmo još da se temom Londona kao demonskog ili lošeg grada pre toga bavio i Milo Lompar (1962) koji smatra da je taj grad obeležen znakom zveri ili đavola i da je u Londonu moguće svuda pronaći Mefistove tragove.¹⁰

Na kraju, dodajmo još da su nam dragocene uvide, naročito vezane za rane pripovetke Crnjanskog i njegovo mesto kao avangardnog pisca u istoriji srpske književnosti pružili i radovi Radovana Vučkovića (1935-2016), Gojka Tešića (1951) i Bojane Stojanović Pantović (1960). U poslednjem slučaju, to su naročito uvidi vezani za elemente ekspresionizma kod ranog Crnjanskog. Opštem pogledu na delo Crnjanskog, naročito u slučaju eseja kojima se kritika kod nas nešto manje bavila, pružili su i radovi Gorane Raičević (1964).

Dodaćemo da su dragoceni uvid u delo Miloša Crnjanskog svakako pružili i zbornici Instituta za književnost i umetnost: *Književno delo Miloša Crnjanskog* (1972), urednika Predraga Palavestre i Svetlane Radulović, zatim Miloš Crnjanski: *Teorijsko-estetički pristup književnom delu* (1996), urednika Miroslava Šutića i Miloš Crnjanski: *Poezija i komentari* (2014) urednika Dragana Hamovića.

¹⁰ Po Lomparu, jedno od Mefistovih zamešateljstava u Rjepninovom Londonu su mračne metamorfoze u tkivu grada i u srži njegovih stanovnika: „Biti autentičan znači pretpostavljati ličnost u svim promenama koje očituje jedna egzistencija, dok preobraženja teže raskolu u samom postojanju ličnosti, ona kao da teže de-autentizovanju ličnosti (...) Đavo prozirnosti je stopljen sa preobraženjima kao demonsko-sekularnim degradacijama ideje o preobraćenju koja utemeljuje, a ne rastemeljuje: njegovo insistiranje na ugovoru teži tome da ličnost rastemelji, da se ona odvoji od sebe, postane nemoguća kao ličnost, time suštinski neodgovorna (...) Rjepnin je zapanjem pristajanjem ličnosti na prozirnost, njenim odricanjem od sebe, neni primicanjem đavolu (...) (Lompar 2000, 19-20)“.

NA PUTU

1. Između enterijera i eksterijera – prostori vozova (*U kupeu, na peronu; Voz kao simbol dinamizma; Čelična mreža koja oblikuje grad; Prostori sećanja; Voz i železnica u ratno vreme; Prividi železnice u „Finistereu”; Vozovi u „Dnevniku o Čarnojeviću”; Snovi o daljini; Pruga koja prolazi kroz kaos; Embahade; Mračniji aspekti železnice; Magija voza*)

U ovom kratkom poglavlju pokušaćemo da pristupimo poetici kamernih prostora u prikazima vozova i železnice u prozi Miloša Crnjanskog. Prostore železnice nećemo strogo ograničiti samo na kupee i hodnike vozova; slično kao i sa dvorištem i okućnicom koje ćemo posmatrati kao sastavni deo kuće, u ovom slučaju interesovaće nas i prolazni prostori železničkih stanica. Polazimo sa stanovišta da onog trenutka kada putnik stupa na peron, on prelazi u prostor koji je izdvojen iz običnog prostora grada ili otvorenog pejzaža. Železničke stanice su mesto susreta i preseka puteva; u tom smislu one su bliske trgovima, ali s druge strane njihova inherentna tranzitivnost čini ih bliskim i prostorima hotela. Sem u naročitim slučajevima, železnička stanica nije dom, niti je ičije konačno odredište (sem u najbukvalnijem smislu). Stanice su prolazni prostori zatvoreni u sebe, sa svojim podrazumevajućim pravilima i očekivanim protokolom ponašanja.

Vozovi, a naročito stanice, takođe su i granični prostor, i u tom smislu mogu biti bliski simbolički kapije ili čekaonice, oni su prostor koji spaja, prostor između prostora, koji može da povezuje i premošćava različite udaljene tačke. Kao i druga mesta koja pripadaju isključivo putu (aerodromi, luke) oni delimično mogu biti vezani i za simboliku raskrsnica, naročito s onim smislom kakav se pojavljuje u bajkama i narodnoj kulturi. Prilikom boravka ili življenja u prostorima koji su granični (pa dakle u izvesnom smislu i

dvostruki), često i identitet jedinke može postati fluidniji i dvosmisleniji nego obično.¹¹ Ovo je plastično prikazano kroz kult Janusa, jednog od liminalnih rimskih božanstava, koji ima dvostruko lice, pojednostavljeno rečeno, jedno koje gleda u prošlost, drugo koje gleda u budućnost. Uz Janusa, svakako je bitno pomenuti i Hermesa odnosno Merkura, koji ima funkciju psihopompa¹², i Hekate, trolike boginje koja boravi na raskršćima.¹³

Na prostor železničkih stanica logično se nadovezuje još zatvoreniji prostor unutrašnjosti vozova koji još čvršće izdvaja junaka iz obične svakodnevne ljudske zajednice i obeležava ga kao putnika. Oni koji dolaze na stanicu ne moraju putovati, i u svakom trenutku mogu da se okrenu i vrata. Onog časa kada putnik stupa u voz, on pripada isključivo prostoru puta sa kog ne može sići sve do sledeće tačke.

U kupeu, na peronu

Za razliku od aviona koji se kod Crnjanskog pojavljuju u kontekstu uzbudljivog dinamizma novog vremena, u kontekstu avanture i sagledavanja potpuno novih perspektiva (ali i opasnosti), voz je mnogo ređe povezan sa slikama čistog dinamizma, i u dodiru je s tradicijom, ponekad čak do te mere tradicionalizovan da postaje deo mitskog vremena (u kom svakako ne očekujemo nikakve zamršenije mehanizme, niti izume iz 19. veka).

U „Objašnjenju ‘Sumatre’“ (1920), prostor voza postaje fokusna tačka koja objedinjuje različite prostore u sebi, postajući mesto epifanije – prostori se povezuju kroz viziju sumatraizma koja dolazi kao epilog posle herojevog puta u rat. Prostor voza ovde nije decidirano ni spoljnji ni unutrašnji (putnici izlaze iz voza da bi prepešačili jedan deo puta). Takođe, i sami zidovi voza su gotovo providni, i u naglašenoj difuznosti

¹¹ Prema *Rečniku simbola* Alena Gerbrana i Žana Ševalijeja, u Maliju u Africi Bambare na raskrsnice odlažu predmete koje su: „(...) obrezani *zarazili* tokom svog povlačenja, onog prelaznog razdoblja kad, pošto više nisu deca, a nisu još muškarci, *nečistim* čine sve što dotaknu (Gerbran i Ševalije 2004, 768-769)”. Takođe, oni skreću pažnju i da je: „Raskrsnica (...) susret sa sudbinom. Edip na raskrsnici susreće i ubija svog oca Laja, tu i otpočinje njegova tragedija (Gerbran i Ševalije 2004, 770)”.

¹² Psihopomp 'vodič duša' (grč.) je naziv onih bića koja vode duše u drugi svet. Džozef Kembel u *Heroju sa hiljadu lica* primećuje sledeće o liku ovakvog vodiča: „Razvijenije mitologije razrađuju ovu ulogu u veliki lik vodiča, učitelja, lađara, predvodnika duša u donji svet. U klasičnom mitu to je Hermes-Merkur; kod Egipćana obično Tot (...) kod hrišćana Sveti duh (2004, 72).“

¹³ U *Rečniku Rimske mitologije* Dragoslava Srejovića i Aleksandrine Cermanović (1979): Janus (176-177), Hekata (449-450), Hermes (473-475).

liminalnog prostora voza, oni propuštaju spoljašnjost unutra. Daleki predeli koje je glavni lik video mešaju se sa scenama kojima je prisustvovao njegov prijatelj i saborac, i u kratkoj viziji svet se otkriva u blistavoj viziji celovitog prostora u kom ni razdaljina, ni dihotomija unutra/spolja nemaju više smisla ni važnosti. Ovaj događaj pominje se i u eseju „Posleratna književnost“ (1929), ali tamo narator preko njega prolazi brzo, i ne osvetljava ga kao tačku od dovoljno velike važnosti¹⁴.

U *Dnevniku o Čarnojeviću* (1921), voz se pominje kao deo mitskog, cikličnog vremena, jer narator seda u voz i odlazi u carski grad isto kao što je nekad učinio njegov otac, i očeva braća pre njega (Crnjanski 1996, 130). U ovom slučaju, ponovo se preklapajući sa simbolikom raskrsnice, voz je sredstvo inicijacije, simbolična zver koja se mora proći pre nego što mladić postane muškarac.

U *Hiperborejcima* (1966), železničke stanice, kao i vozovi, prostori su koji neprekidno indukuju sećanja. Za razliku od introspektivnog stanja između jave i sna, kada narator u kupeu priziva najintimnija, lična sećanja, šetanje peronom priziva ona koja su više zajednička, opštija, i koja su izazvana tehnološkim i arhitektonskim promenama na stanicama i železnici. Na peronu osetljivost prema protoku vremena postaje sve jača. Slično kao i na raskrsnicama, ovaj liminalni prostor može da izazove stanje pojačane introspekcije koje se sa stanica prirodno produžava i na vozove.¹⁵

Voz kao simbol dinamizma

U tekstovima poput *Kod Hiperborejaca* promene u prikazu železnice korespondiraju sa društvenim promenama u fašističkoj Italiji koja je na rubu rata. Železnica počinje da nosi attribute hladnog i otuđenog moderniteta. Stanice više ne

¹⁴ Događaju kome je u „Objašnjenju ‘Sumatre’” data najveća pažnja, i kroz koji se kristališe celokupna poetika Crnjanskovog sumatraizma, u pomenutoj „Posleratnoj književnosti” posvećena je jedna jedina rečenica: „Idući u Beograd, ja sam još prošao tunel kod Čortanovaca peške (Crnjanski 1999a, 97)“.

¹⁵ Gerbran i Ševalije primećuju da je: „U svim raskrsnicama raskrsnica (...) mesto dolaska pred nepoznato, a kako je najtemeljnija ljudska reakcija pred nepoznatim strah, prvi vid simbola je zabrinutost. (...) zaustavljanje na raskrsnici izgleda kao potreba da se zastane radi razmišljanja (...) pre nego što se nastavi izabranim putem. Raskrsnica je i mesto gde se nalaze drugi, i oni spoljašnji i oni unutrašnji (Gerbran i Ševalije 2004, 770-771)“.

poseduju skromnu „čađavu“ intimu, već su na putu da se pretvore u „grdosiju čelika i stakla“ sa funkcionalnom arhitekturom nalik onoj na aerodromima (već smo napomenuli da su tzv. aeroplani kod Crnjanskog glavni simboli novog vremena). Lokomotiva nije više nalik na divljeg bika iz naratorovog detinjstva, već više nalikuje električnom čudovištu od gume (Crnjanski 1993a, 515-516).

Dakle, nasuprot slikama gde figuriraju kao mesta spokojstva, introspekcije i uronjenosti u tradiciju, vozovi se pojavljuju i kao jedan od simbola tehnološkog napretka i frenetično ubrzanog ritma novog vremena u Nemačkoj (odnosno Zapadnom Berlinu) posle rata. Prizori vozova i aviona koji jure deo su slike tehnologizacije zemlje koja nezaustavljivo postaje sve jači ekonomski centar – dramatični opisi ubrzane modernizacije povremeno deluju kao da su inspirisani futurizmom¹⁶, i sugerišu nerazumno i nezaustavljivo, sve manje smisljeno kretanje, i silu koja se pojačava, nagoveštavajući naprsnuće ili katarzu na kraju. S obzirom na to da je jedna od posledica tadašnjih društvenih kretanja u Nemačkoj bila izbijanje Drugog svetskog rata, možda bismo se mogli usuditi da primetimo da je ubrzano kretanje pre vodilo velikoj napuklini u nemačkoj kulturi i civilizaciji.¹⁷

Osvrćući se na tekstove o Nemačkoj, prvenstveno one objavljene u nedeljniku *Vreme*, Zoran Avramović u svojoj knjizi *Politika i književnost u delu Miloša Crnjanskog* zaključuje da Crnjanski izvlači pronicljive i tačne zaključke posmatrajući Nemačku političku scenu 1937. godine. Avramović primećuje da je Crnjanski: „Kada je reč o spoljnopoličkim namerama nemačke države (...) gotovo proročanski ocrtao krug buduće ekspanzije nacionalsocijalističke vlasti (Avramović 1994, 90)”.¹⁸ Jedan od odlomaka koji dobro ilustruju ulogu vozova kao privlačnih simbola brzine u novom ekonomskom

¹⁶ Zanimljivo je da se sam Marinetti pominje u jednom od Crnjanskih dela. U prvoj knjizi *Kod Hiperborejaca* otkriva se da narator živi dovoljno blizu italijanskog futuriste da dva pisca mogu da se vide sa prozora.

¹⁷ U „Irisu Berlina” (1931), da bi ilustrovao ubranu tehnologizaciju, i opšte civilizacijsko, ali i nacionalističko (i predfašističko) ubrzanje u kom je Nemačka, između ostalog, Crnjanski beleži i ovo: „Štamparske mašine, pred zoru, započinju da rade. Njino srce kuca nacionalno. U jednoj brošuri kažu: *Reč Jevrejim, uglavnom, izbegavamo; čitalac treba, kad ovo pročita, sam da dođe do pravilnih zaključaka* (Crnjanski 1995a, 258)”.

¹⁸ Kao ilustraciju ovoga, Avramović navodi citat: „Topografske crte njene moguće aktivnosti... spadaju, zasad, u oblast fantastičnih nacionalnih romana, koji će se događati, na Baltiku, u Poljskoj, prema Lenjingradu, u Češkim gorama, ili opet na Rajni?” (Odlomak Crnjanskog koji Avramović citira je iz teksta „Nacionalsocijalistička partija, želi, shvatljivo, totalitarnu diktaturu. – M. Putnik, Novi nemački zakoni, *Vreme*, 16. III 1937.)

čudovištu kakvo je Berlin je i ovaj: „U njega sad vode svi putevi, njemu jure svi vozovi, iz njega izleću aeroplani, raznoseći novine. Kao jedna centralna pošta je, centralna bolnica, porodilište, centralna policija zemlje, trgovina, kockarnica (...) pa, kad bi to precizno odgovaralo uzaludnosti svega što je ljudsko, i centralna ludnica (Crnjanski 1995a, 261-262)”.

Srce nove, posleratne Nemačke je hipermoderno, kao što je hipermoderno i srce grada koji je centar te nove Nemačke, i koji je okuplja, prestonice Berlina. Grad je oslikan kao mesto sveopšteg, grozničavog ubrzanja. (Pod tim podrazumevamo ekonomski, politički pa i vojni rast o kojima Crnjanski piše. Ali u „Irisu Berlina“ može se pratiti i porast sve agresivnijih nacionalnih ideja.)

Čelična mreža koja oblikuje grad

Železnica kao deo te slike o ubrzanom gradu postaje mreža koja opasuje grad, pretvarajući se u njegove čelične vene. Grad je nemoguće sagledati u potpunosti izvan voza, bez toga njegova slika je suviše rasuta u pejzažu, a njegov oblik difuzan i neodređen. Crnjanski primećuje da Berlin nema centralnu železničku stanicu, ali ih zato ima deset umesto jedne velike. Grad je fragmentaran i difuzovan, čelična mreža pruga ga opisuje i daje mu konačan oblik, ali čak ni ona sama nema pravi centar. Autor o Berlinu govori ovako: „Železničke pruge opasuju ga i, sa njihovih visokih mostova, jedino, ugleda se prava slika te varoši. U zelenilu, što je mnogobrojno i prostrano, to su ulice bez forme, bez arhitekture, slične, prljave boje (Crnjanski 1995a, 264)”.

U ovom slučaju, kretanje voza sklapa konačnu sliku intimnog doživljaja grada. U obrnutom principu od filma čiji se kadrovi smenjuju brzo nasuprot nepomičnog gledaoca, ovde je kretanje posmatrača iz voza ono što pokreće i stvara konačni prikaz grada čiji se fragmenti viđeni kroz prozor sklapaju u finalnu sliku. Nad običnim gradom, u brzom kretanju voza, konstruiše se još jedan poseban prostor, onaj Berlin čiji oblik postaje smislen, i mnogo manje haotičan nego prostor svakodnevnog grada.

Grad koji je u ubrzanju moguće je jedino sagledati iz unutrašnjosti voza koji juri. Fragmenti grada koji prolaze iza njegovih prozora tek u brzini uspevaju da se povežu u njegovu konačnu i pravu sliku. Spoljni prostor grada postaje dostižan jedino kroz

unutrašnji, odnosno kamerni, što još više podvlači virtuelnost Berlina kako ga je Crnjanski prikazao.

Auto je u slikama iz *Irisa Berlina* jedan od apsolutnih simbola novog vremena. Za razliku od intimnih i tihih, kamernih prostora kontemplacije kakvi se kod Crnjanskog ponekad otvaraju u kupeima i kočijama, u automobilu nema vremena za introspekciju. Brza vožnja u njemu je manifestacije lične volje i privida apsolutne sile, naspram strasti brzine sve drugo je manje važno, i u ubrzanju ostatak sveta postaje za nijansu manje stvaran. S druge strane, automobil počinje da otvara prostor za prosečnog čoveka, i širi mogućni opseg prostora kuda se sve može otići. Pojedinaac više nije vezan tačno određenom mrežom pruga, niti mora da putuje u gomili.

Jedan od doživljaja Berlina je i slika grada sa centrom u kom je totemizovani zlatni spomenik automobilu, kome gravitiraju svi moderni mladi Nemci. Crnjanski beleži ovako: „*Der Wagen, unseren Wagen* – čuje se na svakom koraku, kao najlepši stih i ljubavna zakletva. (...) Auto znači tolike mogućnosti: U proleće, u jesen, u zimu. Kao zmaj je iz bajke. Berlinke drhćući čeznu za njim (...) (Crnjanski 1995a, 318)”. Vožnja u brzini bliska je seksualnoj ekstazi: „Juriću kroz borove šume, do plavih jezera. U (...) večernju molitvu vazduhu. (...) Ja svoja kola volim strašću, koju nikad pre osetila nisam. Verujte mi, to je kao ljubavno ludilo (Crnjanski 1995a, 318)”.

Nešto slično, ali mnogo blaže, događa se u *Hiperborejcima*. Automobili su u ovoj knjizi prikazani kao prevozno sredstvo koje menja perspektivu grada, otkrivajući ga kao mesto isprepletanih puteva i haotičnog kretanja ispunjenog putnicima za koje nije jasno kuda idu. Kroz to haotično kretanje, Rim se naratoru sve više otkriva kao grad na ivici koji nervozno iščekuje katastrofu rata (Crnjanski 1993a, 336-337).

Prostori sećanja

U *Hiperborejcima* voz se pojavljuje kao prostor u kom se indukuje prizivanje sećanja, mada u ovom slučaju to ne čini glavni junak, već njegova poznanica. Nasuprot uobičajenim scenama u kojim je obično muški protagonist taj koji u vozu priziva prostore sećanja (Rjepnin, zatim narator *Embahada*), ovde su tu reminiscencije dva

ženska lika, naratorove poznanice i, delimično, njegove žene.¹⁹ U oba slučaja sećanja su nežna i umekšana svetlom prijatnih intimnih kamernih prostora, poznatih prostora doma, i u oba slučaja glavni lik pokušava da se distancira od tog vremena, povlačeći jasnu liniju između tadašnje predratne Italije i nekadašnjeg prostora Austrougarske koji se činio bezbrižan u mladosti. Iskustvo prvog rata je toliko promenilo naratora, da on više ne pronalazi nikakvu vezu između tih prostora, odbijajući naglašavanje veze između njih koje podvlači poznanica. Prostor urušene Austrougarske poklapa se sa prostorom bezbrižne mladosti, i zajedničko iskustvo države u kojoj su živeli ipak ih čini bliskim, mada su oboje drugih nacionalnosti. Oslonivši se na citat Apoliner²⁰ Ala Tatarenko primećuje da je voz: „(...) izgleda, veoma povoljno mesto za susret sadašnjosti i sećanja, ali i oličenje simultanizma (Tatarenko 2013, 49-50)“.

Voz koji se u ovakvim slučajevima uspostavlja kao nad-prostor, odnosno, fukoovski shvaćeno 'mesto van mesta', heterotopija, postaje prostor izdvojen od stvarnosti, idealno mesto sećanja jer se onaj koji sedi u kupeu i sam ne nalazi nigde (on je u procepu između različitih destinacija) i svuda (jer, teoretski, pruga ga može na kraju odvesti bilo gde). Putnik u svom kupeu je u prividu mirne zatvorene sobe, i u prividu nekretanja, u isto vreme on je u pokretu, i nalazi se u prostoru koji premošćuje razdaljine između sasvim udaljenih mesta. Ono što je napolju postaje fluidno, voz postaje spona između odsutnih prostora. Putnik poput naratora u *Hiperborejcima* okrenut je introspekciji u samoći koja je idealan trenutak za reminiscencije.

Prostor voza u pokretu ostvaruje se dakle kao prostor sećanja za glavnog junaka, i na taj način postaje veza između različitih tačaka udaljenih u vremenu i prostoru. Voz ne samo da bukvalno fizički spaja različite udaljene tačke koje narator obilazi na svom putovanju po Italiji, već se uspostavlja i kao poseban međuprostor u čijem okrilju se kroz sećanja, ponovo povezuju i vremenski sasvim udaljene tačke. Prostor voza postaje fluidan, i pretvara se u fokusnu tačku kroz koju se ostvaruje doživljaj sveukupnosti

¹⁹ U poglavlju „Gušter koji se vraćao“ sećanja naratorove supruge pominju se dok putuju Italijom vozom i peške. No, zbog obima koji mu je posvećen u delu, u ovom kontekstu nas mnogo više zanima susret s Italijankom, poznanicom iz mladosti s kojom se narator sreće u poglavlju „Telo je njeno u sasvim drugoj zemlji“. Italijanka susreće naratora na peronu, zatim seda s njim u kupe, i tokom puta, priziva zajednička sećanja iz mladosti (Crnjanski 1993a, 243-253).

²⁰ „Ipak, paralelno, u daljini, u svom sećanju, vidim, kako pored voza, u daljini, sad promiču, mesta u kojima sam bio (Gijom Apoliner u: Tatarenko 2013, 49-50)“.

prostora i vremena kao neraskidive celine, i na taj način korespondira i sa Crnjanskom idejom sumatraizma.

Pred izbijanje rata, narator *Hiperborejaca* putuje dolinom Tibra da bi se posle dužeg vremena ponovo sreo sa svojom ženom. On je u kupeu sasvim sam: „Ja sam, u vozu, pri zatvorenom prozoru, iz kog mi noć, i sneg, hlade čelo, osetio da sam zatvoren u samog sebe i da, napolju, sve dok ne stignem do svoje žene, nikog nemam (...) Ipak, paralelno, u svom sećanju, vidim kako pored voza, u daljini, sad promiču, mesta u kojima sam bio. (...) Ma gde se, međutim, voz nalazio, meni, u postelji, u vozu, ne izlazi iz glave knjižica koju sam posle prvog rata, slučajno, bio uzeo da čitam, jednom tako, pri svetiljki, u vagonu (Crnjanski 1993a, 521)²¹“. Posle ovoga, junak nastavlja da pripoveda o sadržaju knjige koja je objašnjavala Ajnštajnovu teoriju relativiteta koristeći poznati primer sa vozom. (Ovde se misli na objašnjenje specijalne teorije relativiteta koje između ostalog podrazumeva da vreme protiče različito u različitim referentnim sistemima.)

U ovom slučaju, voz gotovo da korespondira sa Borhesovim vrtom sa stazama koje se računaju.²² Prostor voza postaje kičma sećanja, centralno mesto odakle je, kroz imaginaciju, moguće kretati se različitim prostorima. Činjenica da narator podvlači paralelu svog voza sa Ajnštajnovim vozom iz primera, udvostručujući sliku putnika koji pokušava da pronađe sopstvenu poziciju u vremenu, samo još više zamagljuje granice među prostorima.

U vozu se, u ozarenju puta, uspostavlja beskonačnost unutrašnjeg prostora, i beskraj bergsonovskog unutrašnjeg vremena. Iza prozora, u sećanjima, junaku se nižu slike i događaji iz njegove prošlosti, potaknuti nevidljivim prizorima gradova koji prosijavaju kroz pejzaž iza stakla, i za koje narator zna da se tamo nalaze, mada ih ne vidi. Udaljene gradove skrivene u tami izvan voza moguće je sada videti samo kroz filter sećanja, odnosno unutrašnjim vidom, ne zaista i fizički. Kroz stvarnost voza, vremenski i

²¹ Narator nikada ne precizira koja je tačno knjiga u pitanju: „U toj knjižici, prvi put posle rata, opisivali su teoriju relativiteta sa jednim primerom koji je na mene duboko uticao. Ajnštajnov primer. Da zakon teže, u vagonu, ne vredi za čoveka koji se kreće, levo ili desno (Crnjanski 1993a, 521)“.

²² Ovde voz odgovara figuri vrta koji je shvaćen kao lavirint imaginacije, slično kao u Borhesovoj priči „Vrt sa stazama koje se računaju“ gde se iz jednog prostora otvaraju staze ka beskonačnom broju novih prostora (i potencijalnih narativnih tokova). U knjizi *Dinamika prostora*, kretanje mesta, Farago ovakvu sliku vrta objašnjava na sledeći način: „Vrt je ona tačka koja se otvara na najveći broj mogućih perspektiva, s tim što uvodi perspektivistički uvid u jedan imaginativni prostor (...) Vrt je metafora evokativne svesti, i na paradoksalan način, rizomatičnog načina pisanja. Nije vrt, dakle, motivski prostorni element romana nego je sam romansekni prostor (Farago 2007, 64)“.

prostorno udaljene tačke se stapaju, i prošlost se prelama kroz sadašnjost. Prostori se mešaju, i kamerni prostor malog kupea otvara se ka širokom horizontu puteva koji vode u prošlost i druge prostore, sasvim udaljene.²³ (Oslanjajući se ponovo na Bergsona kog je Crnjanski čitao i cenio²⁴, skrenućemo pažnju i na njegovo viđenje stvarnosti u kom je opažanje isto što i sećanje. Ovaj stav je svakako nešto radikalniji nego Crnjanskovo prikazivanje sadašnjosti kroz njeno pretapanje sa vremenom prošlim u *Hiperborejcima*. U studiji *Materija i pamćenje* Bergson primećuje da je: „(...) svako opažanje (...) već pamćenje. Mi, praktično, opažamo samo prošlost, zato što čista sadašnjost predstavlja neuhvatljivo napredovanje prošlosti koja nagrizava budućnost (Bergson 2013, 165)“.

Sećanje doduše ne mora biti potaknuto samoćom. U upečatljivoj epizodi u *Hiperborejcima*, susret sa već pomenutom davnašnjom poznanicom na železničkoj stanici postaje okidač za sećanje na doba koje su proveli zajedno.

Voz i železnica u ratno vreme

Kod Crnjanskog, vozovi se često pojavljuju u kontekstu rata. Stanice su mesta rastanaka, polazište sa kojeg mladi vojnici odlaze na ratište, i tada su mesta na kojima se privatni prostor meša sa javnim. Te scene su uvek shvaćene kao univerzalne, ponavljaju se bez razlike u svim zemljama, tuga se pojavljuje kao sveljudski zajednički imenitelj, bilo da su stanice u Italiji ili Srbiji. Prizor ratnika koji napušta ženu izjednačava se sa nepromenljivom, arhetipskom slikom koja predstavlja nepromenljivu tragediju čovečanstva, od Trojanskog rata sve do svetskih ratova u dvadesetom veku.

U ovom obliku, predstavljeni prostor gubi na konkretnosti, a svaka stanica na kojoj se vojnici rastaju od onih koji su im bliski liči jedna na drugu. Ovako predstavljen prostor postaje sve više plošan, jer umesto konkretnih mesta priziva samo opšte

²³ Narator vozom prati dolinu Tibra napuštajući Rim, ali primećuje da u svom sećanju, paralelno s prostorom u kom se nalazi, vidi kako pored voza promiču mesta u kojima je bio. Između ostalih, on pominje Kortonu, Trazimensko jezero, Areco, Perudu, zatim Skagen u Danskoj (Crnjanski 1993a, 520-522).

²⁴ U “Objašnjenju Sumatre” Crnjanski povezuje Bergsonovu filozofiju sa sopstvenom poetikom: „Davno je Bergson odvojio psihološko vreme od fizičkog. Zato je naša metrika lična, spiritualna, maglovita kao melodija. Pokušavamo da nađemo ritam svakog raspoloženja (...) (Crnjanski 1993b, 290)“.

arhetipske slike, kao u sceni u *Hiperborejcima*: „Kao da sam zato došao, na železničkoj stanici, prisustvujem ukrcavanju garnizona u Viterbu, koji odlazi u rat. Sedim, satima, i posmatram to ukrcavanje u vagone, kao da sam ja, to. Ja sam to jednom bio. (...) Pored mene, naslonjen o zid, čovek i žena, rastaju se, kao u trojanskom ratu. (...) Senka njihova se vidi obasjana Suncem, na staničnom zidu (Crnjanski 1993a, 287-288).”

Jedini jasno definisan prostorni detalj u ovom prizoru sa železničke stanice su senke para koji se rastaje pred početak borbi. Čak je i ta slika, ma koliko konkretna i svakodnevna (upečatljiv prikaz senki koje padaju na zid stanice), zapravo svedena samo na simboličke linije. Ljubavnici nemaju lica, njihovi oblici su samo senke; oni su večni, uvek isti par supružnika koji se rastaje pred rat u trenutku koji u svom ponavljanju prevazilazi svaku istoričnost.

Prividi železnice u „Finistereu”

U putopisu „Finistere” objavljenom kao deo *Pisama iz Pariza* (1921), vagoni tramvaja, kao i železničke stanice, daleko su od bilo kakve veze sa brzinom i dinamizmom kretanja ka novom vremenu. U iluziji žurbe (zvonce tramvaja koje histerično zvoni) kroz krajolik koji se nikad ne menja, tramvaji su zapravo jedva pokretni, deo istog zamrznutog, tihog i pustog pejzaža na kojem se nalaze. U ovom putopisu, jedini trenutak kada se opisuje železnička stanica je tihi susret sa ugljarom koji naratora više puta pita za ime. Na stanici nema žurbe svojstvene velikim gradovima, nema ni guranja. Čini se da je ovde pruga utonula u starinski seoski pejzaž i postala prirodni deo njega, kao da sama nije kreacija tehnologije, već nešto što je oduvek tu. Ovi okamenjeni vozovi i tramvaji su deo krajolika, i razlika u kvalitetu kamernih prostora njihovih kupea i vagona, i onoga što je napolju zapravo ne postoji.

Narator je usamljen unutra jednako kao i napolju, i ljudi koje sreće u vagonima su isti nedostupni seljaci ugašenih očiju kakve sreće napolju. Za razliku od ljudi u vozovima u *Hiperborejcima* (poput stare poznanice koju junak sreće²⁵) ovi ljudi nisu putnici koji sa naratorom dele isto polje putovanja, već su potpuno jednaki ljudima napolju, što još više

²⁵ Scena koju smo pominjali u ovom poglavlju, susret sa Italijankom na peronu, i put s njom u zajedničkom kupeu (Crnjanski 1993a, 243-253).

podvlači činjenicu da se tramvaji u „Finistereu” uopšte nikud ne kreću, niti imaju mogućnost da spajaju i povezuju polja različitog prostora, umesto toga konačno su vezani za uski homogeni krajolik koji nikad zapravo ne napuštaju. Moć vozova da kao univerzalno *polje puta* spajaju kvalitativno i fizički različite prostore, i da prosecaju kroz njih, očigledno ne važi na mestu opisanom u ovom putopisu.

Vozovi u „Dnevniku o Čarnojeviću”

U kratkom romanu *Dnevnik o Čarnojeviću* vozovi se pojavljuju u različitim kontekstima, kao prosto sredstvo transporta koje samo pomaže junaku da se dalje kreće stepenicima svog putovanja, ali i u ponekim scenama, kao mirno mesto u putu prema bojištima koje dozvoljava junaku da se odmori i sagleda situaciju oko sebe. U radu „Teorija književnih modela (poetičko-metodološke mogućnosti)”, Mladenko Sadžak primećuje da su kod Crnjanskog, a naročito u *Dnevniku o Čarnojeviću* pejzaži ti koji: „(...) funkcionalno sudeluju u izgradnji romaneskne kompozicije (...)”. On dalje dodaje da: „(...) u *Dnevniku o Čarnojeviću* jedino načelo koje povezuje antistrukturu ovog antidnevnika tj. kontraste, alogizme, razna vremena i prostore itd. jesu pejzaži (...) (Sadžak 2001, 86)”. Vozovi ne funkcionišu samo kao sredstvo koje te pejzaže spajaju, već su i sami svojevrsni ‘unutrašnji pejzaži’.

Na samom početku, voz odvodi glavnog junaka iz njegovog zavičaja u Beč, reflektujući u isto vreme odlaske njegovog oca, i stričeva²⁶, koji su se odigrali na isti način kada su oni bili mladi. Ovde nema govora ni o kakvom posebno prikazanom i značenjski ispunjenom kamernom prostoru voza; on je ovde prikazan gotovo kao isečak iz slikovnice. U skladu sa poetikom opisa rodnog kraja koja je bliska poetici bajke ili pripovedane legende, i voz ovde nalikuje stilizovanom, pojednostavljenom prizoru iz skaske; on klizi brežuljcima poznatog krajolika, i kao magijom lako, odnosi junaka daleko od njegovog doma, prema gotovo mitski prikazanom Beču. (U ovim odeljcima *Dnevnika o Čarnojeviću*, Beč u opisima odgovara onim gradovima iz bajke u kojima vlada car, i ka kojima obično polazi protagonista. Beč je čudesni grad, centar junakovog

²⁶ Crnjanski 1996b, 130.

sveta, i važni putevi idu ka njemu²⁷. Beč je takođe i udaljen od glavnog junaka, i njegove bogate ulice su u oštrom kontrastu od siromašnog sela u kojem on odrasta.)

Ovaj motiv kasnije se pojavljuje u *Komentarima Lirike Itake* (1959), a zatim još kasnije u *Hiperborejcima* u kojima se pojavljuje scena opraštanja supružnika/ljubavnika na železničkoj stanici na početku izbijanja rata. U *Komentarima* su rastanci i susreti emocionalno povišeni jer se događaju usred Prvog svetskog rata, i muškarci odlaze na front. Ove scene se ponavljaju slične u *Hiperborejcima*²⁸, kada se mladi muškarci ponovo opraštaju na peronu, odlazeći na front, ali s tom razlikom da odlaze da učestvuju u Drugom svetskom ratu. Ponovljena scena u *Hiperborejcima* ovaj put je stilizovana i pojednostavljena do arhetipske slike. Crnjanski iz nje briše sve detalje, i jedino što ostaje je arhetipska tema rastanka u ratu.

U produžetku istog odeljka junak ulazi u pun kupe koji sada dobija funkciju sličnu gradskom trgu, s obzirom da okuplja veliki broj ljudi koji razgovaraju. Međutim, za razliku od trga, voz kao mesto preseka puteva različitih ljudi, okuplja osobe koje se možda nikada ne bi srele, mada su putevi svih prisutnih određeni, ili bar dotaknuti uticajem Prvog svetskog rata. Mahnito ubrzanje voza povezuje se sa frenetizmom brzog, masivnog uništenja i umiranja u ratu. Zajedno sa frenetičnim ubrzanjem železničke kompozicije, još više se pojačava utisak da je ceo svet odjednom povećao svoje ubrzanje ka smrti.

Podvlačenje brzine kretanja voza poklapa se sa monologom ciničnog mladog lekara koji odlazak u rat izjednačava sa umiranjem i propadanjem koji se ne mogu izbeći u *Dnevniku o Čarnojeviću*. Sve mladiće koje je video na stanici, on očekuje na svom operacionom stolu: „(...) a hiljade krvavih muškaraca dolaze jednako na njegov krvavi sto i odlaze bez noge, bez glave, bez ušiju, bez očiju, mirno i silno kao stoka. Voz juri, juri. Preneraženi očevi viču na njega, ali on jednako govori u smehu brojeve, statistike, brojeve grozne, strašne (Crnjanski 1996b, 175)“.

²⁷ Osim pomenutog, glavni junak pamti kako mu tetke govore kako će otići u Beč da uči, pa će postati ministar u Srbiji, kao da sam odlazak u Beč implicira nekakvo čudesno putovanje posle kog se nezreli dečak pretvara u važnog ministra (Crnjanski 1996b, 130).

²⁸ „(...) prisustvujem ukrcavanju garnizona u Viterbu, koji odlazi u rat. Sedim, satima, i posmatram to ukrcavanje u vagone, kao da sam ja, to. Ja sam to jednom bio. (...) Pored mene, naslonjen o zid, čovek i žena rastaju se, kao u trojanskom ratu. Sat skoro, stoje, u nemom zagrljaju. Plaču. Senka njihova se vidi obasjana Suncem, na staničnom zidu (Crnjanski 1993, 287-288).“

Kroz prozor voza ponovo se vide dva prostora različitog kvaliteta, kao što je često u Crnjanskovom prikazu sveta. Voz se kreće kroz prostor rata koji je obeležen apokaliptičkim, demonskim slikama. Košmarni svet u kom svi stradaju, bez ikakvog smisla ili pozitivnog poretka, odgovara prostoru rata opisanom u *Dnevniku o Čarnojeviću* i onome što je u svojoj teoriji arhetipskog značenja Fraj nazivao demonskim slikama: „(...) Prikazba svijeta što ga želja posve odbacuje: svijeta noćne more i čovjeka kao žrtve, ropstva, boli i zbrke; svijet kakav jest prije nego što ljudska mašta počne raditi na njemu i prije nego što se čvrsto utemelji ikoja slika ljudske želje, npr. grad ili vrt; također, svijet izopačenog ili jalovog rada, ruševina i katakombi, sredstava za mučenje i spomenika gluposti (Frye 1979, 168)”.

Pogled iz voza ipak dozvoljava i ovlašni pogled na drugu vrstu prostora, onaj koji se nalazi izvan pakla rata, a to je daleki odsjaj mora koji se kroz magle jedva nazire u daljini. Pejzaž izvan voza otkriva se kao amalgam dve različite vrste prostora. Preovlađujući je onaj koji je obeležen razaranjem i besmisлом rata, običan ovozemaljski prostor a onaj drugi, koji je samo nagoveštaj nekog svetlijeg i višeg smisla (traka Jadranskog mora), tek se nazire u daljini, i ostaje nedohvatan. Osunčani prostor mora postavlja se kao neposredna suprotnost mračnom, kužnom prostoru obeleženog ratom koji je pun blata, u kom su sve akcije obojene nesrećom. Ovo je još mnogo očiglednije iz perspektive celokupnog teksta romana u kom je moguće najsvetlija i najpozitivnija slika vezana za Jadransko more, u odeljku u kom narator prelazi čamcem u Ponte i upoznaje sestre Izabelu i Mariju (Crnjanski 1996b,169). Iako će mu Izabela postati ljubavnica, Marija se pojavljuje kao neostvarena ljubav, jedini ženski lik bezrezervno pozitivan, koji po čistoti može parirati Egonu Čarnojeviću. Isto kao što je Egon neuhvatan u igri odraza (jer nikada do kraja nije jasno ko je on, da li je on dvojniki naratorov, ili sasvim druga osoba), tako i Marija ostaje neuhvatna, kao nezemaljski, eterični odraz svoje pomalo frivolne sestre. Marija je jedina žena koja je toliko uzvišena da se čini da se njena telesnost sublimira gotovo u nematerijalnost, kao da njeno samo telo postaje svetlost.

Najvažnija scena sa Egonom je noćni razgovor²⁹ u kom naratoru sumatraizam postaje jasan kroz neku vrstu čudesne vizije, gotovo džojsovske epifanije³⁰, a ovom

²⁹ Crnjanski 1996b, 158-165.

trenutku u knjizi se kao duhovna ravnoteža postavlja dnevna scena u kojoj Marija pere rublje kraj vode: „Pod prozorom stajale Marija i pevaše. Prala je rublje. Iz njenog lika i golih ramena blještale zora (Crnjanski 1996b, 171)”. Marija je potpuno povezana sa slikama osunčanog mora, i samo njeno prisustvo preobražava prostor u prostor sreće, kao što Egonova priča priziva sumatraističke vizije pune svetlosti.

Kao što je Egon nestvarni dvojnjak, i u tom smislu fantastičan lik, tako Marija u sebi nosi elemente nimfe ili sličnog nezemaljskog stvorenja jer je njen lik nemoguće odvojiti od osvetljenog Jadranskog mora. Prostor koji pripada Mariji i Izabeli nalazi se pokraj vode, i toliko je svetao da se čak i tama u njihovoj kući čini osvetljena.³¹ Ovo ozarenje svetlošću i srećom koja izmiče kraj Jadranskog mora uokvireno je na sličan način kao i scena u kojoj se pojavljuje traka mora u vozu: osunčanog ostrva se junak priseća u bolnici u Poljskoj, i jednako mu je nedohvatno kao i Jadran dok ga posmatra iz kupea.

Snovi o daljini

Ovakav pogled na prirodu prostora koja svet kvalitativno deli na dva suštinski odvojena dela karakteriše gotovo celo prozno delo Crnjanskog. Jedan od prvih a svakako najplastičnijih primera ovakvog prikaza sveta postoji u pripovetki „O bogovima” (1919). U njoj je svet u potpunosti podeljen na dva segmenta, sasvim odvojena jedan od drugog: s jedne strane nalazi se zemaljski svet koji propada u besmislu, smrti i stalnom nasilju, a s druge nebo nad njim kao nagoveštaj višeg smisla koji je nedostižan na zemlji. Između ova dva prostora nema nikakvog dodira, niti međusobnog uticaja. U pripovetki „Sveta Vojvodina”(1919), posredni uticaj onog višeg prostora na ‘zemaljski’ ipak postoji: glavni junak, potpuno zarobljen i vezan materijalnim i ovozemaljskim koje ga guši, nazire vizije drugačijeg prostora u daljini, kroz otvoren prozor. Možda bi se praoblik ovog motiva mogao nazreti još godinu dana ranije, u pripovetki „Adam i Eva” (1918), gde se oficiru

³⁰ Po Farnjoliu i Gilespiju: „U Džojsovim ranim delima ova reč označava trenutak duhovnog otkrivanja (...) Mišljenje šta to sačinjava epifaniju veoma je subjektivno, ali ga Džojso nije nikad definisao preciznije nego da ga oseća kao ‘iskazivanje, ideju, možda slično onom što Šon O’Faolejn nazvao tačkom prosvetljenja (2006, 84)”.

³¹ „Taj mrak je bio ljubičast i svetao, kao crna svila (...) (Crnjanski 1996b,170)“.

priviđa osunčano more u daljini, kao mesto na kome bi se mogao spasti. (Međutim, istina da on ne može otići nikud očitava se kroz činjenicu da pomisao na vozove koji bi ga odveli na to osunčano more ubrzo priziva teška i traumatična sećanja na besmisao rata kog on ne uspeva da se oslobodi ni jednom.)

Kroz pakao rata, u ozarenjima svetlosti (vrlo često u prizorima neba, mora i primorja), junacima se nagoveštava vizija eterične, ne sasvim materijalne stvarnosti koja je daleko uzvišenija od one u kojoj su prinuđeni da žive. Takvo je i ozarenje prostora u vizijama i pričama Egona Čarnojevića, ali se odsjaji ove druge stvarnosti mogu pronaći gotovo svuda u *Dnevniku o Čarnojeviću*, naročito u opisima prirode koju nije dotakao čovek.

U pripovetki „Adam i Eva”, voz, odnosno železničke stanice, pojavljuju se kao ambivalentni simbol za glavnog lika koji žudi da se oslobodi iz svoje teskobne svakodnevice. S jedne strane, u oficirovim maštanjima, stanice se pojavljuju sinonimne sa snom o kretanju, odnosno oslobođenju u putovanju. S druge, te se žudnje brzo preobraćaju u sudaru sa stvarnošću – ono što leži u dubini oficirove nesreće je nešto od čega on ne može zaista pobeći. Traume iz rata pronalaze svoj put natrag i u njegovo maštanje o kretanju u kome se čovek oslobađa od svega što ga pritiska: „On pomisli da otputuje. Stanice u suncu, stanice u snegu, stanice u kiši, stanice pune krpa; žene i deca leže na kamenu, vojnici, njegovi Bosanci sa štakama, oh kako se on bojao i gadio stanica, a i kuda da ode? (Crnjanski 1996b, 105)”.

Pruga koja prolazi kroz kaos

U tekstu „Oblici vremena i hronotopa u romanu” Mihail Bahtin podvlači izuzetni kulturološki značaj susreta i značaj motiva susreta za književni hronotop puta.³² Vrlo često su dela koja za osnovnu temu imaju putovanje sastavljena iz niza susreta kao zatvorenih epizoda koji su konstitutivni činoci naracije (takva su naročito starija žanrovska dela poput pikarskih romana ili bajke, i druge tvorevine narodne književnosti).

³² „Susret je jedan od najstarijih događaja koji obrazuje epski siže (...) Poseban značaj ima tesna veza susreta sa *hronotopom puta* (...) Značaj hronotopa puta u književnosti je ogroman: retko koje delo prolazi bez nekih varijacija motiva puta a mnoga dela su direktno izgrađena na hronotopu puta i putnih susreta i događaja (Bahtin 1989, 209)“.

Kao što smo već napomenuli, put preseca prostore različitih vrednosti i spaja ljude koji se u uobičajenim okolnostima ne bi verovatno nikada sreli. Polja susreta su često obeležena sopstvenim zakonitostima i predstavljaju poseban prostor zatvoren u sebe, često drugačiji od ostalog prostora puta. Voz se kod Crnjanskog pojavljuje i kao medijum takvih susreta, prostor u putu u kom se sreću linije kretanja različitih likova. U sceni *Dnevnika o Čarnojeviću* u kojoj glavni junak putuje vozom prateći liniju Jadranskog mora (Crnjanski 1996b, 175-176), u kupeu, kao i na stanici, okupljaju se sasvim različiti ljudi, povezani jedino ratom koji je izbio (mladi lekar, roditelji vojnika, avijatičar itd.)

Jasni i smislen pravac vozova koji seku kroz Evropu pretvorenu u bojište, spajajući frontove i bezbroj različitih vrsta pakla, iz vizure glavnog lika postaje sve manje jasan i smislen kako vreme prolazi. Jasan pravac pruge koja je, generacijama, vodila od zabačenog zavičaja naratora do Beča, spajajući rodni prostor označen atributima ambivalentnog prostora iz bajke³³, sa onim aktuelne evropske stvarnosti, sve više je zamućen. Glavni junak otišao je tako daleko od kuće da ne postoji više nijedan voz, ni jasan pravac koji bi ga mogao vratiti nazad.

Vozovi se na kraju pojavljuju u košmarnim vizijama, kao neman u noći koja gotovo kao slepa sila prirode kosi vojnike koji jedva da se i sklanjaju sa pruge.

U literarnim sećanjima „Posleratna književnost“ (1929), železničke stanice nisu mesta u kojima se ogleda red i snaga nekada moćne i uređene države, već upravo mesta haosa u kojima se raspad Austrije najbolje očitava. Slično kao i u *Komentarima Lirike Itake* gde pred kraj rata voz umesto sofisticiranog sredstva visoke civilizacije koje omogućava vezu između udaljenih mesta i olakšano putovanje, sve poruke koje se šalju telegrafom na druge stanice stižu iskrivljene i pogrešne, u skladu sa ironično nazvanom politikom 'Alles ohne Kopf' (sve bez glave). Umesto da predstavlja trijumf ljudske volje u kultivizaciji neuređenog sveta, železnica i sama postaje slika još veće entropije.

Pošto je preživeo sve užase rata, narator zamalo strada na stanici posle rata, dok mu pijani vojnici nožem isecaju austrijske oficirske insignije s uniforme. U konačnom

³³ Pod ovim podrazumevamo ne samo snoliki kvalitet ovog prostora u kom se lako mešaju fikcija i java (pod teretom legendi jedva da je i naratoru jasno da li je to on koji odlazi vozom u Beč, ili njegov otac, ili deda, koji su to činili pre njega), povišeni značaj koji se pridaje predanjima, tako da one imaju upliva na stvarnost, pa i pomalo idealizovani vid koji dom dobija u očima pripovedača, već i surovo viđenje stvarnosti koje je često svojstveno bajkama.

ironijskom obrtu, potencijalni besmisao ljudske sudbine ispunjava potpun krug za glavnog junaka – lako je besmisleno poginuti i za vreme rata, i lako je besmisleno poginuti posle njega, bez ikakve razlike.³⁴

U „Literarnim sećanjima“, prolazak kroz prostor železnice, kao prolazak kroz kapiju, markira početak i kraj rata. Rat počinje 'romantično' nedozvoljenom aferom sa udatom ženom, a završava se sasvim apsurdno, pomenutim događajem na bečkoj stanici (Crnjanski 1999a, 96). Prolazak kroz raskrnicu po Gerbranu i Ševalijeu obično predstavlja i nepovratni izbor: „Da se iskaže sva snaga tog simbola, u nekim pričama, nakon junakovog prolaska, nestaje i raskrsnica (...) (Gerbran i Ševalije 2004, 771)“. U slučaju naratora „Literarnih sećanja“ i *Komentara Lirike Itake*, čini se da je i taj izbor bio samo prividan, i da je moderni junak, za razliku od svog mitskog parnjaka, u savremenom svetu ostao i bez slobode volje, krećući se kroz život silom tuđih izbora i besmislenih slučajnosti. Liminalni prostor stanice je i mesto gde narator u *Komentarima Lirike Itake* sreće komedijanta Bucu koji postaje figura džokera ili kralja karnevala, onog koji predsedava besmislom sudbine, odnosno postaje njen simbol.

Embahade

U *Embahadama* (1983), vozovi se pojavljuju i kao prostori nemoći, daleko od tihih mesta na kojima je moguće sanjariti, ili čije kretanje dovodi do neke vrste epifanije, kao u „Objašnjenju Sumatre“. U zbegu posle izbijanja Drugog svetskog rata, narator koji je preživao pakao Prvog svetskog rata i uvideo svu njegovu uzaludnost, u vozu pronalazi mesto van svih mesta, odakle izgleda kao da je nemoguće ikada više otići. Seobe su konačna, tragična sudbina od koje se ne može pobeći. Sva mesta koja promiču duž pruge više nisu stvarna, i ostaju svedena na besmislena imena koja liče na reči pesme ili magijske formule: „Uveče se putovanje (...) voza nastavlja. Ležim na postelji u vagonu i osluškujem, kao kroz san, imena stanica: Numancija; Bargas, Torihos, Talavera, Oropesa, Navalmoral, Mirabel, Rio Talavera, Hereruela. Skoro sva ta mesta posetio sam bio i video. Opet se nalazim na putu, bez kuće i kućišta, bez zemlje, bez vesti o (...) Beogradu,

³⁴ Ovo je svakako subjektivno za glavnog lika – on sam jednako ne pronalazi smisao ni u ubijanju u ratu, ni u kasnijim posleratnim agresivnim činovima nekadašnjih vojnika, sve se za njega postavlja kao jednako apsurdno.

koji sad leži porušen i popaljen. Idem jednim putem kome se kraj ne zna (Crnjanski 2010, 355)”. Prosta pojavnost i materijalnost zgrada se razređuje: gradovi bukvalno blede, trepereći na granici između postojanja i nepostojanja. Grad se pretvara u hrpu razbijenih fragmenata, koji prate trag uništenja koji ostavljaju bombarderi: „Bristol je kao pozorišne kulise, kada predstavljaju ruševinu. Preko mosta, vidimo crkve, dokove, kuće, ulice, *ali sve samu ruševinu*. Bristol je PROVIDAN (...) To je bilo prvi put da smo Englesku videli kao neku fantazmagoriju (Crnjanski 2010, 364)”.

Grad postaje porozan, i u njemu se otvaraju praznine. Bristol je gotovo poput pustog polja – ne postoji ništa što bi sakrilo horizont od nevoljnog šetača gradom, ulice su razorene, i perspektiva se otvara široko, kao u pustinji. Ispostavlja se da je čak i zaštita koje retke čitave zgrade pružaju samo privid. Zgrade Bristola su poput kartona; društvo se okuplja u holu hotela jer se to smatra najbezbednijim mestom. Vrlo brzo narator shvata da se umesto sedam spratova nad njima, koji pružaju neku vrstu zaštite, zapravo nalazi samo staklo. Grad se sveo samo na senku, na porozne ruševine i privide zgrada. Zajedno sa idealima Evrope, u kataklizmičnom ratu koji će dovršiti sve ono što je Veliki rat započeo, i njeni gradovi se ispostavljaju kao nedovoljno čvrsti i stvarni, svedeni gotovo samo na privid. Skoro da se čini da u šetnji kroz prozirne ruševine, grad postaje kulisa, iza koje se otvara ponor.

Mračniji aspekti železnice

Dva lica železnice je moguće razlikovati u većini Crnjanskih prozih tekstova. S jedne strane se postavljaju prizori modernih vozova kao slike koje su povezane sa ubrzanjem, i sveopštim pomalo zlokobno intoniranim dinamizmom i mehanizacijom i tehnologizacijom novog vremena (ovo je naročito karakteristično za *Iris Berlina*³⁵), s druge strane, kupei koji postaju tiha, spokojna mesta usamljene introspekcije, i obično su

³⁵ Ovo je karakteristično za sam grad Berlin, koji se otkriva kao strogi zbir geometrijskih oblika i obojenih svetala, ispisanih putanjom železnice (Crnjanski 1995a, 253-254). Dalje autor piše o Berlinu: „Njegovom biću pripadaju železničke pruge, što mu idu, i što, u besumučnoj jurnjavi, vibriraju kao zapeta užeta, kroz propuste, skretnice, stanice (Crnjanski 1995a, 254)

prvenstveno okrenuta prošlosti i sećanjima, a ne budućnosti (već pomenuti primer u *Kod Hiperborejaca* kada narator putuje zanesen u misli³⁶).

Preobražen prolaskom kroz zemlju, odnosno kroz htonski prostor, pretvarajući se u metro, motiv voza prvi put preuzima potpuno negativnu ulogu u prozi Miloša Crnjanskog u *Romanu o Londonu* (1971). Crnjanski je pisao o sličnoj vrsti teskobe u vozu u *Embahadama*, ali je to putovanje ipak prate neke pozitivne emocije kod junaka/naratora. U *Embahadama* narator je zarobljenik puta, zatvoren u kamerni prostor kupea protiv svoje volje dok se nedostupni pejzaži smenjuju iza stakla prozora. Prostor koji ostaje izvan apstrahovan je gotovo do tačke iščeznuća – on je potpuno nedostupan, i potpuno homogen. Imena stanica smenjuju se monotono u ritmu nerazumljive magijske bajalice koja više nema nikakvo smisljeno značenje za naratora, prostor je ispražnjen od značenja. Međutim, i odjeci imena stanica okidač su za nevoljnu melanholiju. Naratoru je taj prostor nekada bio dostupan, i on se njim kretao, u svetu pre dva besmislena rata, u svetu koji je imao neko smisaono središte.³⁷

S jedne strane su slike voza onako kao je prikazan u *Hiperborejcima* gde polazimo od zamućenih pejzaža koji prosijavaju u daljini, u ozarenju puta, nagone na maštanje, i obećavaju (pozitivni) beskraj puta. Ovo obećanje beskraj se doduše nikad ne ispunjava, zatvoreni prostor voza je prostor u kom je narator prisutan, a ono što je napolju zauvek ostaje napolju, i ostaje večno odsutno, udaljeno i izvan domašaja, sem u sećanjima i imaginaciji.

U *Embahadama* prostor voza se teskobnije zatvara jer spoljašnjost prestaje da bude realna i ne postoji nikakav način da se zakorači u pejzaž izvan voza. Umesto da se u putovanju otvara beskraj puta i otvorenog prostora, u ovom obrtu kupe voza postaje prostor blizak tamnici. Privid daljine je samo privid, jer se iza stakla monotono ređaju pejzaži u koje je nemoguće zakoračiti. Njihova opipljiva stvarnost, njihova prostornost, postoji još samo u melanholičnom sećanju.

Na kraju, u metrou *Romana o Londonu*, više ne postoji čak ni iluzija otvorenog prostora. Rjepnin je zatvoren u vagon ne kao u zatvor, već kao u mrtvački sanduk koji se kreće duboko pod zemljom. Teskoba grobnice je potpuna jer više nema privida

³⁶ Crnjanski 1993a, 521.

³⁷ Već pominjane scene u prethodnom odeljku ovog rada pod nazivom „Embahade“: Crnjanski 2010, 355.

otvorenosti prostora. Jedino što putnici mogu da vide su sopstveni odrazi koje je teško razlikovati od odraza ostalih saputnika u zatvorenom vagonu³⁸. U svetu koji je prikazan kao tehnološka distopija, mehanizovani košmar u kom obesmišljen rad guta i lica i ličnosti premorenih putnika, razlika između tuđeg i sopstvenog lica je teško razlučiva.

Roman otvara turobna slika mrtvog kretanja kroz podzemlje, markirajući osnovnu misao glavnog junaka – da je trebalo da umre u Kerču, pre nego što je došao u London. Prošavši slom svega u šta je verovao, i gubitak najbližih, Rjepnin ostaje jasno obeležen znakom smrti koji nosi do kraja romana. U ovom smislu on je duboko suprotstavljen Nađi koja je potpuno okrenuta ljubavi, i životu. Nijedan od dva principa dvoje glavnih junaka ne može da pobedi jer se nalaze na potpuno suprotnim pozicijama. Na kraju romana, potvrđujući svoju vitalnost, Nađa ostaje trudna, dok Rjepnin izvršava samoubistvo.

Magija voza

Pozitivniji aspekti voza u *Romanu o Londonu* markiraju Rjepninovo putovanje na letovanje. Iza prozora vagona ponovo se otvara pogled na pejzaž čije tačke postaju okidači sećanja, dok sam prolazak napred kroz prostor, paradoksalno, korespondira prolasku unatrag kroz vreme. Dolaskom večeri, Rjepnin ulazi u fantastični prostor noći u kom više ne vlada raciono. Umesto da se pogled na prostore u daljini zatvori, kao što se dešava u metrou gde postoji samo teskoba beskonačnih igara odraza putnika u kupeu (jedan te isti prizor tamo nagoveštava mrtvilo prostora pustinje), ovde prizore udaljenih pejzaža iza prozora počinju sve življe da zamenjuju oni još dalji, iz sećanja. Iz prostora voza moguće mu je da na kratko pristupi prostorima gradova koji su od njega daleko, uključujući Kerč iz kog je pošao u prinudnu emigraciju, ili Petrograd u koji više nikada ne može da se vrati. U takvom okruženju, dolazi do potpune internalizacije i subjektivizacije svakog prostora koji Rjepnin percipira. Prostor u noćnom kupeu postaje vrt sa stazama koje se računaju kroz vreme, prostor i kroz stvarnost i imaginaciju: odatle on sagledava udaljena mesta svoje prošlosti, prateći u isto vreme uobrazilju da neke od njih (Petrograd) može da vidi onakvim kakvi sad upravo jesu, osim toga on vidi gradove

³⁸ Crnjanski 2006, 10.

koji se nalaze napolju prelomljene kroz sadašnjost, prošlost i imaginarnu budućnost, iz sopstvene, lične perspektive.

Najbolji primer za to je Ekseter, koji Rjepnin u isto vreme posmatra kroz prozor gledajući objektivnu stvarnost, i železničku stanicu kakva jeste, zatim počinje da se u oživljenom sećanju kreće ulicama grada kakav je bio. Ubrzo posle toga, on počinje da se kreće prividom grada kakav je sad: „Kao da se duh može odeliti od tela, činilo mu se, da može, u mislima, proći ulicama kroz Ekseter, kao da je sišao da provede dan u toj varoši, koju je bio zavoleo. Bila je sva rumena, – a imala malo kiše, skoro svaki dan, a odmah zatim, Sunce (Crnjanski 2006, 184)“.

Za razliku od Londona koji je u opisima sumorni i mračni grad mrtvog severa, onog koji osvetljava crno sunce, Ekseter je grad obasjan životvornim svetlom juga i mirisom osunčanog mora koje mu je blizu. Svakako da je simptomatično što je opis ekseterske klime savršeno odgovara promenljivom vremenu tipičnom za Petrograd, grad za kojim Rjepnin čezne.

2. Avioni (*Implikacije otvorenog prostora*)

Za razliku od kočija, vozova i drugih prevoznih sredstava u prozi Miloša Crnjanskog koji se lako mogu identifikovati kao kamerni prostori (odnosno prostori zatvoreni u sebe), i gde je moguće pronaći jasnu dihotomiju između njihovog zatvorenog prostora i otvorene spoljašnjosti, odnosno ostatka sveta izvan kupea i kočija, u slučaju aviona je to malo teže, tako da se avioni kao prevozno sredstvo nalaze na samoj granici interesovanja ovog rada. Glavni razlog za to je što pomenuta dihotomija spoljnje/unutrašnje uopšte ne postoji u prozi Miloša Crnjanskog u slučaju aviona. U opisu boravka u kabini aviona, ova granica je često gotovo sasvim izbrisana.

U eseju „Nadzemaljska lepota Srbije“ (1923-1925)³⁹, boravak u kokpitu aviona je iskustvo koje ne samo da se ne razlikuje od boravka napolju, već umesto iskustva kamernog prostora pruža doživljaj bezgraničnog otvaranja prostora u širinu. Prostor je

³⁹ Esej „Nadzemaljska lepota Srbije“ u tom obliku prvi put je objavljen 1995. u *Putopisima*, a sastoji se iz delova tekstova objavljenih u *Politici* 1923, i *Vremenu* 1925.

izmenjen zbog velike brzine, a dodatnoj distorziji uobičajne slike prostora doprinosi i neuobičajena fizička pozicija subjekta koji se nalazi na velikoj visini.

Implikacije otvorenog prostora

Osvrnimo se na trenutak na kvalitativnu dihotomiju otvorenih/zatvorenih prostora kako su predstavljeni u prozi Crnjanskog. Zatvoreni ili zakrčeni horizonti, vezanost za zemlju zbog otežanog ili onemogućenog kretanja figurativno ili doslovno, zatim kretanje kroz blata i močvare gde zemlja i bukvalno vezuje i zarobljava onog ko se kreće, preterana vezanost za kuću, sve je to u Crnjanskoj prozi obično vezano za negativna osećanja zatvorenosti, mučnine i teskobe. (Čak je i rodni dom često prostor koji opterećuje; u *Dnevniku o Čarnojeviću*, pa i *Komentarima uz Liriku Itake*, to je obično zemlja preopterećena sećanjem predaka koje posle nekog vremena počinje da guši.) Nasuprot tome, otvaranje horizonata, makar i ovlaš, u daljini, obično se povezuje sa onim što je Petković nazvao epifanijskim prostorima, a Džadžić prostorima sreće, odnosno prostorima koji nagoveštavaju višu sreću i smisao koji su nedostižni u svakodnevnom životu. U ovom radu, u tumačenju prostora posebne vrednosti koji se pojavljuje u prozi Miloša Crnjanskog koristili smo i terminologiju Novice Petkovića i Petra Džadžića. U pitanju su otvoreni, osvetljeni i eterični prostori koji se jedva čine stvarnima, ili koji uopšte nisu stvarni. To su vizije prostora koje se javljaju u Čarnojevićevom monologu o Sumatri u *Dnevniku o Čarnojeviću*, sanjani prostori Rusije za Vuka i Pavla Isakovića, Hiperboreja u knjizi *Kod Hiperborejaca*, Petrograd Romana o Londonu itd. Ovi prostori mogu biti vezani za jedno konkretno geografsko mesto kao u pomenutim primerima, ili mogu biti samo nešto poput tek nagoveštaja eteričnih vizija u prostoru koje se ostvaruju kroz nagoveštaje daljine kao u slučaju trenutaka koje Panta provodi kraj prozora u pripovetki „Sveta Vojvodina“. U tekstu „Utopijsko u delu Miloša Crnjanskog“ Petar Džadžić primećuje da se: „(...) u stvaralaštvu Miloša Crnjanskog javljaju (...) posebno oblikovani prostori s različitim geografskim oznakama, ali sa jedinstvenom mentalnom stvarnošću ugrađenom u poredak slika imaginacije (...) (Džadžić 1996, 51).“ Džadžić ta mesta markira kao Sumatru, vrhove Urala, Frušku goru, Špicbergen, Jan Majen, 'Serbiju'

i 'Rosiju', kao i Beograd iz „Lamenta nad Beogradom“. Zajednička tačka su opisi i prikazi ovih u suštini eteričnih prostora: „Odmah primećujemo da su ovi prostori svet punoće i sjaja (...) U bleštavoj odori sunca, kupani svetlošću, vazduhom i plavetnilom, čisti (...) ti prostori su posebno iluminisana stvarnost u delu Miloša Crnjanskog. Otkrivamo ih kao prosijavanje nekog zlatnog obilja sveta (Džadžić 1996, 51).“

Analizirajući dela Crnjanskog, Petković govori o kvalitetu prostora koji u posebnim trenucima zanosa iz materijalnog postaje metafizički i eteričan: „(...) Bestežinsko, dakle, vazdušno stanje kao suprotnost svemu telesnom, bolnom i samrtnom. I od (...)“ Crnjanskove „(...) Toskane na kraju nam zaista ne ostaje ništa drugo do svetlost i vazduh sa kojima je dolazio u doticaj. Iz pokretnog toskanskog pejzaža, gde'ništa više nije nepomično i tvrdo pod nebom', čudesno je sazdana (...) i (...) poema *Stražilovo* (...) (Petković 1996, 18-19).“ Govoreći konkretno o *Seobama* on piše da je trenutak u kom pejzaž postaje eteričan i epifanijski zapravo: „Objava drugog onostranog sveta: zanosnog ali praznog. Prelepog, ali zastrašujućeg. Na ovoj međi jezgre se najčistije simboličke slike koje nam je Miloš Crnjanski podario (Petković 1996, 19)“.

Za izrazito negativno intonirane prostore obeležene ratom karakteristična je slika puzanja u blatu, i potpunog potonuća u zemlju, u nekoj vrsti figurativne pseudosahrane. Sećanja na rat povezuju se sa ležanjem u blatnim rovovima (*Dnevnik o Čarnojeviću*) i otežanim kretanjem kroz blatnjave, močvarne prostore. Dobra ilustracija toga u kolikoj su meri ova dva prostora suprotstavljena kod Crnjanskog je i scena u *Dnevniku o Čarnojeviću* (Crnjanski 1996b, 176) kada se usred turobnog pejzaža zemlje opustošene ratom, kroz prljave prozore kupea voza u daljini iznenada otvori horizont da prikaže delić Jadranskog mora. Ovo kratkotrajno širenje perspektive ima trenutno dejstvo na naratora koji kroz sliku osunčanog mora u daljini naslućuje bolji i srećniji prostor od onog u kom je zarobljen. Otežano kretanje kroz blato, ili krajolik pokriven blatom karakteristični su i za zagušujuće prostore palanki koji su nalik zatvorima iz kojih je teško pobeći, i u kojima se život svodi na zadovoljavanje najprostijih nagona, bilo zato što niko od junaka nije zaista sposoban ni za šta više („Veliki dan“), ili zato što je rat ostavio velike strukturalne praznine i fizički i kulturološki („Raj“).

Ipak, u slučaju aviona ova dihotomija je manje izražena. U pomenutom eseju „Nadzemaljska lepota Srbije“ otvorenost prostora može biti shvaćena i kao opasna.

Posmatrano sa visine, postaje jasno da ne postoji ni granica ni zid koji bi mogli da zaustave neprijatelja ako napad dolazi s neba. Mogućnost apsolutnog otvaranja prostora i poništavanja bilo kakvih fizičkih granica podrazumeva i mogućnost apsolutne izloženosti i ranjivosti. Suviše otvoren prostor je opasan jer je subjekt izložen apsolutnoj spoljašnjosti u kojoj kamerni prostori zapravo više ne postoje. Primera za ovakvo viđenje prostora je mnogo: „Šta bi bilo da uskoro dođe do rata? Tri sata posle (...) neprijateljski avioni bombardovali bi naše gradove (...) Granice protiv njih nema (...) Sve će podjednako da gine, i žene i deca, i zdravi i kljasti. (...) Avioni sad nose hiljade kilograma eksploziva. To je čitav vagon pakla (Crnjanski 1995a, 233)”.

Kuća ne može biti sačuvana od bombardera, avioni lako prelaze ono što je pre te nove tehnologije predstavljalo neperemostivu ili teže premostivu fizičku granicu. Bombarderi su izvor slutnje straha i u Rimu u *Hiperborejcima* gde pred izbijanje Drugog svetskog rata pogled u nebo ovaj put pre izaziva teskobu nego olakšanje. U ovom izvrtanju uobičajenih prostornih vrednosti, klaustrofobiju je moguće osetiti u otvorenom prostoru, a zatvoreni prostori gube jedan od glavnih kvaliteta ‘zatvorenosti’ a to je izdvojenost od spoljnog prostora. Sa visine, iz kokpita bombardera, zidovi postaju granice od neuporedivo manjeg značaja, i ne pružajući zaštitu, dovode u pitanje jedan od osnovnih postulata onoga što čini kuću ili dom.

Demonški aspekti avijacije odjekuju dalje u knjizi *Kod Hiperborejaca*, gde su pred početak Drugog svetskog rata avioni sa tla viđeni kao košmarni nosioci uništenja koji se svaki čas mogu pojaviti na nebu i doneti potpunu destrukciju. U oba teksta bombarderi imaju u sebi aspekte arhetipske, iracionalne, nezaustavljive nemani, onakve kakva nastanjuje košmare. Razorna snaga avijacije je proizvoljna i nezaustavljiva gotovo kao snaga oluje. Ne postoji nikakvo racionalno rešenje kojom bi bilo moguće suprotstaviti se, nema načina da se pobedi, destrukcija koju ona donosi je slepa, apsolutna i neizbežna.⁴⁰

Avioni donose još jednu stranu aspekta distorzije dihotomije unutrašnjeg/spoljašnjeg, takođe iz perspektive kokpita. U izraženom kontrastu u odnosu

⁴⁰ Ovo naravno ne znači da Crnjanski ne prikazuje avione i kao objekte divljenja, što je naročito primetno u „Nadzemaljskoj lepoti Srbije” gde je ceo tekst intoniran u tom duhu.

na voz ⁴¹, u slučaju aviona zaista ne postoji doživljaj kamernosti ili zatvorenosti prostora. Subjektat je potpuno izložen, gotovo kao da sam leti u otvorenom prostoru. Spoljašnjost je toliko intenzivno doživljena da nikava fizička granica ne uspeva da se zadrži između nje i putnika. Ta intenzivirano doživljena spoljašnjost beskonačnog široko otvorenog prostora doprinosi doživljaju zidova kao tankih i propusnih, i briše njihovu moć da dele i odvajaju različite prostore. Metal i staklo kokpita postaju providni do nepostojanja ⁴².

Ipak, kao što prostor sa one strane zidova voza ostaje dovoljno udaljen da postaje pomalo difuzan (recimo u *Romanu o Londonu*) i nestvaran u odnosu na ono što je u vozu, tako i u slučaju aviona dolazi do izvesne distorzije spoljnog prostora. Dok je u kabini aviona sve nepromenjeno, ono što je napolju krivi se i izobličava u brzini: „Izvrtao se na levo i preletesmo preko hangara, tako da nam pobeže i drveće i krovovi i poljana nekud na desno. (...) Ramena sam odupro o prečage i video sam jurnjavu fabričkih dimnjaka, krovova, drveća (Crnjanski 1995a, 242)”. Umesto uobičajenog stanja subjekta koji se kreće prostorom savlađujući ga, ovde je prostor toliko intenzivirano prikazan da je on taj koji je aktivan. Prostor se kreće, dok su putnici u avionu pasivni i nepomični.

Sličnu inverziju Lotman markira u svom eseju „Umetnički prostor u Gogoljevoj prozi” gde kod Gogolja pronalazi primere u kojima izmenom umetničke perspektive dolazi do toga da se nepomični predmeti kreću. U suštini, u oba slučaja je jasno da je ceo prostor opisan iz dinamičke tačke gledišta nekog od pokretnih junaka. Slično kao i u Lotmanovom razumevanju prostora u Gogoljevoj pripovetki „Vij”, i u Crnjanskomom

⁴¹ Doduše, i voz može dočaravati osećaj otvorenosti u povišenoj osetljivosti subjekta za pejzaže iza stakla prozora. Prostor sa one strane granica voza je dovoljno udaljen da postaje pomalo difuzan i nestvaran, prostor unutrašnjosti kupea se isto tako može relativizovati pretvarajući se u prostore sećanja i intimne introspekcije koja ide u beskraj unutrašnjosti imaginacije subjekta.

⁴² Let avionom u ovom tekstu opisan je gotovo neposredno, kao da narator direktno doživljava kretanje kroz vazduh, i da ga gotovo ništa ne odvajava od spoljašnjosti, odnosno, dihotomija između unutra/spolja je krajnje difuzovana: „Ja sam, međutim, osetio samo jedan sekund lakoće, čuđenja, kao u ljuljaški kad se poleti u vis. (...) Izvrtao se na levo i preletesmo preko hangara, tako da nam pobeže i drveće i krovovi i poljana nekud nadesno (Crnjanski 1995a, 237)”. Ili: „Kupamo se kao riba u bojama plavim i rumenim i nebo je blizu. Čist vazduh, koji seče i treperi; samo kad projurimo krz kakav mali oblak, bežeći od većih i gušćih, nešto neprijatno spusti se na grudi (Crnjanski 1995a, 238)”. Ili: „Dah mi je zastajao u tom ogromnom talasanju polja, drveća, zemlje, Sve nam je jurilo, užasnom brzinom, u susret, ali nečujno i meko (Crnjanski 1995a, 241)”. Ili: „Avion, to je jedna fotelja od aluminijuma, mirna i divna nad zemljom, iz koje se gleda na nebesa (Crnjanski 1995a, 243)”. Naravno, ovako neposredan doživljaj spoljašnjosti ima veze i sa objektivnim okolnostima: „Let u zatvorenom, salonskom avionu ne može se uporediti sa letom u otvorenom, vojničkom avionu u kom se, između turela za puške mašinske, sedi na jednom širokom pojasu, sa grudima punim grudi i neba, i hladnog i divnog oblaka (Crnjanski 1995a, 242)”.

eseju je čvrsta koherencija između maksimalne raširenosti prostora i maksimalne pokretljivosti tačke iz koje se posmatra (Lotman 1993, 296). Jednostavnije rečeno, ovo znači da pokretljivost tačke posmatranja onog ko opisuje prostor (a to je u ovom slučaju narator u kokpitu) omogućava da prostor bude prikazan u velikoj širini, iz obilja mogućih različitih uglova, jer to dozvoljava avion kao prevozno sredstvo.

Izuzetno pokretljiva tačka posmatranja implicira u ovom slučaju dinamičke opise prostora koji se ponekad krivi u brzini. Visoka pokretljivost posmatrača omogućava rapidno smenjivanje slika, i u tom smislu prostor gubi na svojoj jasnoći – udaljene tačke se ponekad gotovo spajaju, a slike se toliko brzo smenjuju da povremeno postaju haotične. Udaljavanje od prostora vodi ka opisima koji se sve više kreću ka apstrakciji. Tako i krajolik koji se preleće počinje da liči na sopstvenu apstrahovanu projekciju – geografsku mapu. Apstrahovanje otkriva novi dotad neznani red u prostoru, formu na višem nivou, u kom je naratoru moguće da sagleda da Petrovaradinska tvrđava liči na kamenu zvezdu, što je svakako teško vidljivo sa zemlje: „Neobičan red na zemlji, pruge i geometrijske forme. Sva je zemlja čudno uređena (...) (Crnjanski 1995a, 237)”. Inače, zanimljivo je primetiti da je Crnjanski ponovo upotrebio ovu figuru tvrđave-zvezde u svom kasnijem romanu *Druge knjiga Seoba* (1962), pri opisu Temišvara (Crnjanski 1996a, 7).

KA CILJU

I INVERZIJE PROSTORA DOMA: VRT, OGLEDALA, BOLNICE, GROBLJA

1. Inverzije prostora doma: Vrt (*Vrt ili lavirint kao izmenjena slika grada; Opasni vrt; Lekoviti vrt; Crnjanski i istočna misao; Skriveni vrt „Finistere“; Mono no aware „Finistere“; Prostor u pripovetki „Vrt blagoslovenih žena“; Svet između dva odraza; Vrt kao heterotopija; Dvorac kao inverzija doma; Haos u prostoru ili stalno udaljavanje: „O bogovima“*)

Vrt ili lavirint kao izmenjena slika grada

Vrt predstavlja sliku uređene prirode, odvojeni i ograđeni deo prirode koja je podređena radu ljudske ruke ili ljudskog uma, i na sličan način kao i dom ili grad predstavlja zatvoren prostor čije su osobine obično inherentno drugačije od osobina⁴³ spoljnjeg, ‘opasnog’, neistraženog i nesigurnog prostora. Prostor vrta je obezbeđen i smisljeno uređen, nasuprot neuređenosti spoljnjeg prostora. Ovde vrt razlikujemo od prostora okućnice ili bašte koja okružuje kuću, i koja je najčešće neodvojiva od prostora kuće na koji se samo nastavlja. Vrt je, s druge strane, ograničeni prostor koji može ili ne mora biti naslonjen uz neku građevinu, i koji je u potpunosti uređen ili organizovan u skladu sa tačnom zamisli. Iako je nemoguće povući sasvim nedvosmisleni granicu između ova dva prostora, vodićemo se idejom da je vrt doslednije uređen prostor, i da obično nema nikakve veze sa kućom u kojoj se živi.

Centralna građevina u vrtu najčešće i nije ničiji dom. U središtu vrta, kao i lavirinta, često se može naći jezero ili ogledalo. Arhetipovi vrta i lavirinta srodni su u

⁴³ Po Fraju: „Oblik što ga ljudski rod nameće (...) *biljnom* svijetu jest oblik vrta, majura, gala ili parka. Ljudski oblik *životinjskog* svijeta jest svijet pripiromljenih životinja (...) Ljudski oblik *mineralnog* svijeta, a oblik u koji ljudska ruka preobražuje kamen, jest grad (Frye 1979, 162).

više aspekata, i voda (odnosno ogledalo) u centru jednog ili drugog predstavlja tačku u kojoj se svest ogleda u sebi, odnosno prostor samorefleksije subjekta do koje dolazi posle lutanja kroz prostor.⁴⁴

Opasni vrt

Nepristupačni zatvoreni zamak u središtu čudnog vrta u pripovetki „Vrt blagoslovenih žena” (1919) pojavljuje se gotovo kao potpuna inverzija slike kuće i okućnice koji predstavljaju poznat, bezbedan i mapiran, ‘osvetljen’ prostor kojim dominiraju topli i nepreteći oblici i boje.⁴⁵ Iako se značenjska polja kuće i zamka u nekim tačkama preklapaju, njihove razlike su isto tako izražene. Same dimenzije zamka ne odgovaraju uobičajenoj definiciji doma, kao što ni njegov oblik ne odgovara namenama kuće običnog čoveka, mada zadržava neke od njenih osobina. On je konačno utočište, simbol zaštite *par excellence*, u daleko većoj meri nego što je to kuća. Senka dvorca koji natkriljuje grad u njegovom podnožju često simbolički proširuje njegovu zaštitu ne samo na kuće pod njim, nego i na celu državu.

Zamak može biti samo vladarev dom jer on nije običan čovek, pa mu je potrebno da boravi u drugačijem prostoru. U primarnom arhetipu, zamak je jedan, jer je vladar jedan, i prateći ideju da ne mogu postojati dva jednaka vladara u istoj zemlji, u odrazu kraljevog zamka u „Vrtu blagoslovenih žena” ne obitava niko. U *Rečniku simbola* Alena Gerbrana i Žana Ševalijeja, podvlači se simbolika izolovanosti prostora dvorca od ostatka sveta, čak i njegova simbolička povezanost sa drugom ravni postojanja: „Njegov položaj usred polja, šuma i brežuljaka ga izoluje. Ono što je u dvorcu odvojeno je od ostalog sveta, postaje udaljeno, podjednako željeno koliko i nepristupačno. (...) Nadgrobni hramovi, koje faraoni grade izvan ili pored svojih grobova, nazivaju se *dvorci od milion*

⁴⁴ Mario Prac piše: „Svaki lavirint ima sveti centar, u kome sedi nedokučiva tajna: ona može biti predstavljena i kao kula, tvrđava, nebeski grad (...) U centru se, u stvari, uvek nalazi nešto natprirodno, čudovište Minotaur, u kome se gomilaju krivice i žudnje, težnje, snovi, nesvesne ili polusvesne more; često čovek nalazi tu sebe samog: eto zašto je u dnu lavirinta učestala predstava ogledala: konačna tajna istraživanja, skriven bog ili čudovište, to je on sam (Praz 1981, 23)“.

⁴⁵ Dobar primer idealizovanog i zaštićenog prostora kuće i okućnice koji se nadovezuju jedan na drugi bez prekida je opis Oblomovljevog imanja iz detinjstva, u Gončarovljevom *Oblomovu*.

godina (...) Dvorac štiti transcendenciju duhovnog. Smatra se da je u njemu tajanstvena i nepojmljiva noć (Gerbran i Ševalije 2004, 200)”.

Nedostupnost je jedna od osnovnih osobnosti dvorca koji se nalazi u Crnjanskovom „Vrtu blagoslovenih žena”. Ambivalentni, promenljivi vrt kojim divljaju sile koje niko ne može da kontroliše, niti da predvidi njihove ritmove ne pripada nikome, kao što nikome zaista ne pripada ni zamak u njemu.

U dvorcu u centru „Vrta blagoslovenih žena”, kao u prostoru heterotopije, mogu da borave samo oni koji su i sami na neki način izdvojeni iz 'normalnih' tokova društva. Trudnice koje su na prelasku između dve društvene uloge (nisu ni majke, ni devojke), i u tom trenutku u kom do kraja ne ispunjavaju uslove ni jedne ni druge uloge, nalaze se izvan uobičajenog sistema. Kao i mlada na venčanju (ni devojka, ni žena), trudnica je takođe u opasnom prostoru između svetova, u procepu prelaska. Ovako obeležene (ili pre *neobeležene*) one mogu pripasti svetu Vrta koji se takođe nalazi u nedefinisanoj položaju između svetova.

Crnjanskov vrt u pripovetki cveta i rađa preobilno, čak i pošto jesen prođe. Čak i ako je slika obilja i života, vrt koji cveta izvan normalnog kalendarskog vremena, predstavlja iščašenje, poremećaj u vremenu i prostoru, i u prirodnim ciklusima. Ovo prevremeno cvetanje ne može doneti ništa dobro, i u svom izvrtanju normalnog ciklusa prirode, ovakvo prevremeno obilje je slika bliskija destrukciji i smrti nego obilju života. U opasnom vrtu, priroda koja bi trebalo da je pripitomljena, zapravo je izvan svake kontrole.⁴⁶

Ova vrsta prividnog obilja koje ne donosi plod može da se tumači kao bliska Adonisovim vrtovima. Frejzer Adoniseve vrtove ili bašte definiše ovako: „To su bile korpe ili saksije napunjene zemljom, u kojima su (...) žene sadile i osam dana gajile pšenicu, ječam (...) i raznovrsno cveće. Pod dejstvom sunčeve toplote, biljke su brzo rasle, ali kako su bile bez korena brzo su i venule, i posle osam dana iznošene su sa kipovima mrtvog Adonisa i bacane s njima u more ili izvore (Frejzer 1977, I:421)“.

⁴⁶U japanskom umetničkom animiranom filmu *Mušiši* (2005), adaptaciji istoimene poetske vizuelne novele Juki Urušibare, procvetala šuma usred snežnog zimskog pejzaža postaje mesto smrti jer u njoj zauvek zaspi svako ko u nju zakorači. Poremećaj u ravnoteži prirodnih ciklusa naročito može biti jasan upozoravajući znak u japanskoj poetici koja je inače izuzetno osetljiva za prirodne ritmove i promene godišnjih doba.

Naravno, Adonisove vrtove moguće je tumačiti i kao neku vrstu metafore, simboličke 'predstave' o smrti boga od koje se ne zahteva nikakav drugačiji 'plod' već je dovoljna sama simbolika rađanja i umiranja. Ipak, i u tom slučaju se ne menja činjenica da organski materijal propada posle ubrzanog bujanja, što nas opet vraća na simboliku sličnu vrtu iz priče Crnjanskog.⁴⁷

Lekoviti vrt

Nasuprot opasnom vrtu koji je samo prividno slika uređenog prostora a zapravo opasni lavirint u kom se priroda otima kontroli, postavlja se vrt u jednom od Crnjanskih eseja o Rostanu (1920)⁴⁸. Vrt je ovde slika druge stvarnosti, voljno, racionalno uređenje sveta koje ima moć da preoblikuje prostor u nešto ontološki drugačije od onog što jeste, ali i da prostor učini lekovitim.

U eseju o Edmonu Rostanu, Crnjanski iznosi priču o vrtu koji leči: „U krševitom kraju Pirineja ima jedno staro seoce, (...) i tu se sklanja teško bolesni pesnik. Sred divljeg šumskog predela, gradi on sebi dom i optiče ga divnim perivojem. Pročitavši sam sve što su Lenotr i Gabriel znali o umetnosti vrta, počinje da uređuje vrt. Kad je sve gotovo, sav umetnički Pariz dolazi, da vidi vilinski stan, gde bolesni pesnik polako ozdravlja (Crnjanski 1999a, 252)“.

Do tada običan prostor dobija magijske moći jer se kroz vrt preobražava u sliku i zalag mogućeg postojanja idealnog sveta. U daljim opisima, Rostanov vrt je idealni presek ljudske racionalnosti i nagomilanog znanja, te lepote i blagosti prirode, preobražavajući se u lekoviti arkadijski prostor gde bezbrižni jaganjci zveckaju zvonima koja nose o vratu (Crnjanski 1999a, 288). Komentarišući opasne pejzaže netaknute

⁴⁷ U radu „Vrtovi, ili fantazirati prirodu“, Jovica Aćin navodeći primer arapske bajke, primećuje da: „Znatan deo povesti vrtova pripada upravo (...) ljudskoj čežnji da se pobegne od svakodnevice i boravi u snovima, bar onako kako su o njihovoj prirodi sudili graditelji vrtova. Utoliko je povest vrtova i povest izvesne tehnike osvajanja moći preko ovladavanja snovima ljudi (Aćin 1984, 10)“. Alisa u Kerolovoj Zemlji čuda kroz snove postaje zarobljenik magije beskonačnog vrta koji pruža neprekinuto zaštićeno lutanje kroz nestabilni mikrokozmos ispunjen iskrivljenim i živopisnim fragmentima stvarnog sveta koji je napustila.

⁴⁸ U pitanju je predgovor Crnjanskog Rostanovim *Romantičnim dušama* u prevodu Sime Pandurovića iz 1920.

ljudskom rukom o kojima piše Jovan Dučić, Vladimir Gvozden u svojoj knjizi *Jovan Dučić putopisac* piše: „Pejzaž i beskompromisna priroda (...) nisu prostor zadovoljstva i oduševljenja, već mesto provokacije ljudske samorazumljivosti. Može se reći da Dučić Alpe doživljava kao ‘lošu prirodu’, nestrukturu, posmatrajući strukturu kao nešto isključivo ljudsko (Gvozden 2003, 49)”. Vrt u eseju o Rostanu predstavlja suprotnost prostoru opasne, divlje i nespoznatljive prirode, ovaj vrt je spokojna i uređena ljudska struktura u kojoj je svaki njegov deo u harmoniji, te predstavlja sliku uređenosti. Ovo svakako ne predstavlja konstantu u Crnjanskovom vrednovanju pejzaža i prirode u njemu – kao što racionalistički uređeni vrt može biti uteha i lekoviti prostor, isto važi i za divlju, otvorenu neuređenu prirodu (vizije otvorenih prostora koje se prikazuju Isakovičima ili glavnom junaku *Dnevnika o Čarnojeviću*). Štaviše, polarni prostori koji predstavljaju prostore sreće za naratora *Hiperborejaca*, ne samo da su pejzaži netaknute prirode, već su toliko opasni za čoveka da u njima smrt dolazi brzo.⁴⁹

Ovakvom vrtu kao slici ljudskog razuma, smislenog rada i spokoja, odgovara i vrt koji se pojavljuje pred sam kraj prve knjige *Romana o Londonu*. Starac koji mirno radi u malom vrtu koji pripada hotelu u kom je Rjepnin odseo, slika je spokoja i sreće, i nalazi se u prostoru u koji glavni junak nema nikakvog pristupa: „Rjepnin je bio zaprepašćen tišinom, samoćom, odeljenošću, ograničenošću, tog ljudskog života bez ikakvih veza sa onim što se, oko njega, što se u svetu događalo. (...) Zavideo je tom čoveku (...) Bilo je, međutim, očigledno, da nikud, kroz prozor, ne može – da je uhvaćen u svojoj sobi, kao u neku klopku (Crnjanski 2006, 247)”.

Rjepninu se slika čoveka koji je u spokojstvu i u miru sa sobom, sa uređenim ljudskim svetom i sa prirodom u svom vrtu javlja na trenutak, ali to je prostor u koji on ne ume i ne može da kroči. Rjepnin ostaje zatvoren u teskobnom prostoru svog hotela u kom ga muče različiti nerazrešeni ljudski odnosi, kao što ga i sve vreme muči odnos sa sopstvenom prošlošću. Rjepnin svoju nesreću nosi svuda sa sobom, i njemu je nemoguće da ukorači u taj mirni vrt o kom se usudi nakratko da mašta. Činjenica da ga od vrta odvaja prozor, a ne vrata, još više podvlači suštinsku odvojenost od prostora u kom je starac.

⁴⁹ No, možda je ova poslednja opaska indikativna za naratora koji kroz ceo roman veruje da je obeležen znakom smrti (mrtvo krilo koje se pojavljuje na fotografiji, bolest), i anticipira svoju smrt.

Inače, posmatrajući smisaonu simboliku kuće, treba primetiti da ulazak ili izlazak kroz njene različite delove može imati različito značenje. Ulazak u kuću kroz vrata je svakako normativno, neutralno ponašanje. Ulazak ili izlazak kroz prozor je značenjski mnogo jače markiran. Prozor ne izlazi na ulicu, ili poznato dvorište, već obično u prostor koji je manje poznat, i manje siguran, naročito ako su u pitanju višespratnice. Pojava Petra Pana na prozoru Vendi i njene braće zbog toga ima nešto od sablasnog i duboko opasnog, onaj koji ne koristi vrata je nalik provalniku jer ulazi u prostor bez dozvole. Njegov lak prelazak društveno čvrsto uspostavljenih granica⁵⁰ implicira da se on i u drugim sferama možda ne ponaša u skladu s pravilima ljudskog društva. Onaj koji ulazi u kuću kroz prozor dolazi iz nenormiranog, nemapiranog, nejasnog i potencijalno opasnog prostora, zbog čega je i provalija između Rjepnina zapravo veća i teže za prelazak.

Slično važi i za onog ko kroz prozor izlazi, i Rjepnin u ovom slučaju sanjari i o napuštanju zamke društva u kom se našao. Naravno, kao što nema snage da se spase, on nema snage ni da do kraja ostvari tu ideju. S druge strane, silaskom u vrt on verovatno ne bi postigao ništa, jer mu je nemoguće da se zameni uloga sa spokojnim vrtlarom koji je rođen u zemlji koja je za Rjepnina tuđa. Bir primećuje da prostor iza prozora može biti različit od onog do kog se može stići kroz vrata: „Kada realistička podela unutrašnjeg i spoljašnjeg izgubi na snazi, javlja se sugestija sna: prozori mogu otvoriti pristup stanju sna (kao što se to često dešava u književnosti za decu: u slučaju Petra Pana ili Meri Popins recimo). Alisa prolazi *kroz* ogledalo⁵¹ i otkriva da se njegova površina topi i da svet iza njega ne ponavlja oblike našeg (Beer 2011, 9)“.

Treba primetiti još jedan važan deo slike, toliko tipičan za Crnjanskov ironizujući odnos prema svetu u kom se često relativizuju ili dovode u pitanje pretpostavljene vrednosti i očekivane istine – idealizovani vrt o kom sanjari Rjepnin, zapravo pripada opštinskom groblju.

Crnjanski i istočna misao

⁵⁰ U ovom slučaju između privatnog i javnog poseda.

⁵¹ U originalu na engleskom jeziku jasnija je jezička veza između ogledala ('looking glass') i prozora (prim.aut.)

U Crnjanskovoj poetici i doživljaju prirode postoje srodnosti sa poetikom tipičnom za Istok, naročito japansku književnost.⁵² Često sasvim pasivan odnos prema prirodi, i u krajnjoj meri, prema životu, sušta je suprotnost zapadnjačko-evropskom dinamizmu i intelektualnoj sklonosti ka analizi. Crnjanskov junak u *Dnevniku o Čarnojeviću* kreće se kroz prostore rata i bleđih gradova umirućeg carstva gotovo kao budistički monah koji je doživeo prosvetljenje. Junak koji je vladavinom 'slučaja komedijanta' ratovao pod tuđinskom zastavom, i sahranivši mladalačke zanose odavno shvatio da ne upravlja sopstvenim životom, više ne žudi ni za čim sem za prirodom, i poput zen-majstora ne razlikuje ni jedan pravac, jer je svaki jednak svim ostalim. Kretanje glavnog lika (i duhovno i fizičko) na kraju *Dnevnika o Čarnojeviću* više nije utilitaristički usmereno, već pre nalikuje apsolutnom mirovanju, jer ne postoji više nikakav reper niti vrednosna skala, svaki pravac postaje jednak onom drugom. Iz takve vizure, putovanje nema ni početak ni kraj, kao što ni glavni junak nema jasno određene granice, i nije jasno koja su sećanja njegova, a koja njegovog dvojnika. Bez razumom odredljivih granica između stvari, u apsolutnoj, sumatraističkoj viziji sveta, svi prostori se mešaju. U poništavanju 'ja' koje je verovalo da aktivno dela svetom, u ovom primanju stvarnosti, između sveta i 'ja' ne postoji razlika, kao što ne postoji razlika između delovanja i nedelovanja. Kako Suzuki primećuje govoreći o filozofiji zen budizma: „Ličnost je slobodna samo kad nije ličnost. Čovek je slobodan samo kad porekne sebe i utopi se u celini (Suzuki 1973, 34)“. Ako je sve jedno, kretanje/nekretanje, delovanje/nedelovanje u tom jednom samo su iluzije, kao što je razlika između života i smrti samo privid. Narator „Objašnjenja ‘Sumatre’“ govori: „Izgubio sam strah od smrti. (...) Sva ta zamršenost postade jedan ogromni mir i jedna bezgranična uteha (Crnjanski

⁵² Te veze svakako nisu samo tipološke. U radu „Lao Ce i poezija Miloša Crnjanskog“ Kajoko Jamasaki piše o prvom susretu Crnjanskog sa filozofijom Lao Cea i poetikama Kine i Japana dvadesetih godina dvadesetog veka: „Crnjanski se intenzivno bavio prevodjenjem kineske i japanske poezije u Parizu prikupljajući materijal u muzeju ‘Gime’ (muzeju istočnjačke umetnosti), od oktobra 1920. godine do 1921, mada je njegov prvi dodir sa kineskom poezijom zabeležen malo ranije: časopis ‘Dan’ koji je uređivao Crnjanski objavio je prevod kineske pesme ‘Dve frule’ Li-Tai-Pea (1919. godine, 1-2, oktobar), pre njegovog odlaska u Pariz (Jamasaki 2014, 515)“. Radovan Vučković markira nekoliko bitnih tačaka za početke recepcije istočne književnosti kod nas, i kako su one u vezi sa Crnjanskim: „(...) upravo je 1917. godine Crnjanskom blizak Pero Slijepčević odbranio doktorsku disertaciju o budizmu u nemačkoj književnosti koju je, prema svemu sudeći, napisao još pred rat. A upravo od tad počinje talas interesovanja srpskih mladih pisaca za Istok i istočne književnosti, u prvom redu za indijsku, a povremeno i japansku, najređe za kinesku. (...) (Vučković 2014, 84)“.

1993b, 293)“. Džadžić primećuje da su: „(...) Neka pesničko-posmatračka iskustva Crnjanskog, crpena sa istih izvora (misli se prvenstveno na budizam – prim. N.P.), baš u fenomenima prirode, a negovana i razvijana do paroksizma, postaju, u nekoliko, funkcija jedne slične težnje, koja prisnost jednog proniknutog, voljenog sveta koristi kao mogućnost potpunog pripadanja i identifikacije s njim i nestajanja u njemu (Džadžić 1973, 276)“.

Nebojša Lazić smatra da je: „(...) Crnjanski svoju religiju, svoj *credo* (...) pronašao u duhovnosti Dalekog istoka, u Kini i Japanu (Lazić 2014, 532)“. Po Laziću, susret sa ovom poezijom mogao je imati na Crnjanskog snagu epifanije jer je: „(...) pesnik pronašao već artikulisanu spoznaju koju je već dugo nosio u sebi. Poezija Japana, naročito njena najpoznatija forma haiku, ako se uže shvati – jeste poezija o prirodi (Lazić 2014, 538)“. U pogovoru za *Antologiju kineske lirike* Crnjanski podvlači važnost „prastarih slika, uticaja i veza duha (Džadžić 1973, 274)“ u istočnjačkoj lirici.⁵³

Nina Živančević u studiji *Crnjanski i njegov čitalac* ističe da pitanju uticaja istočne misli na Crnjansko delo nije posvećena još uvek dovoljna pažnja: „(...) neposredno, još pre pojave ekspresionizma kao pokreta u prvoj deceniji XX veka, javilo (se) u Evropi interesovanje za misao Dalekog istoka, pre svega kod filozofa nemačkog idealizma Šopenhauera i Ničea. Budistička misao govori o nedvojnosti svih stvari, kao i o izbegavanju polariteta ili samsare (ljubav-mržnja, dobro-zlo, mirovanje-akcija), jer samo takozvani srednji, 'indiferentni' put vodi u večito spokojstvo i prosvetljenost (Živančević, 2012, 96-97)“. S druge strane, Kajoko Jamasaki u svom radu „Zavičaj i tuđina – trešnja i poezija Miloša Crnjanskog“ piše sledeće: „Pored ideje o prolaznosti srpskog pesnika je privuklo japansko poimanje prirode, čvrste veze između čoveka i prirode.“ U nastavku teksta ona podseća na primedbu Crnjanskog o japanskoj lirici u komentarima uz

⁵³ Ali pored duhovnih uticaja (kao i tipoloških analogija), postoji i sličnost forme. Ne zaboravimo da je jedan od najpopularnijih japanskih haiku pesnika, Macuo Bašo, svoju zbirku pesama *Uska staza ka severu* pisao u formi sličnoj onoj kakvu je kasnije koristio Crnjanski u *Komentarima Lirike Itake*. U oba slučaja to su dela koje prate duhovno/fizičko putovanje (u Bašoovom slučaju to je hodočašće od Eda, današnjeg Tokija, do Okua na severu Japana) čije su tačke prelaska opisane u pesmama praćenim dodatim komentarima u prozi koji ih konkretizuju i na neki način objašnjavaju. Kao što Bašove kratke pesme prate komentari koji se u obliku (da iskoristimo modernu terminologiju) kreću od pripovedne proze do esejistike, tako i Crnjanskovi komentari, pisani uz *Liriku Itake*, isto tako pružaju dodatnu dimenziju pesmama koje su daleko eliptičnije. Uspešni spoj proze i poezije, ne suviše opterećen potrebama za definitivnim žanrovskim određivanjem ali sa jakom idejom koja vezuje sve zapise, karakterističan je za oba dela.

antologiju koju je priredio *Pesme starog Japana* gde on podvlači bezgraničku budističku ljubav prema prirodi, i čovekovo ja koje se gubi u njoj (Jamasaki 2013, 185).⁵⁴

Duboka povezanost udaljenih pojava koja je zalog višeg smisla na ovom svetu nalazi se u suštini sumatraizma Miloša Crnjanskog.⁵⁵ Sam sumatraizam, slično kao i budizam, odlikuje „vera u dublji kozmički zakon i smisao, intuitivna slutnja kako je sve u vezi na svetu, načelo sveopće kozmičke univerzalne povezanosti i duboke prožetosti skladom beskraj (Lončar 1972, 104)“. Slika daleke Sumatre kroz koju prosijavaju bezbrojni stvarni i nestvarni pejzaži, svi istovremeno i daleko i blizu, može da se čita i kao jedno od parafraziranih obličja Lao-Ceovog Puta u kom je sadržan beskraj i koji se ne može racionalno pojmiti: „Put, po sebi, nalik je onom / viđenom u snu, nečemu što izmiče i nestaje./ U njemu žive slike što izmiču i nestaju / U njemu žive stvari nalik senkama u predvečerje (Lao-Ce 1984, 39)“.

Prateći ovu liniju misli, u radu „Vizuelna percepcija u lirici Crnjanskog“ Miloslav Šutić o sumatraizmu govori kao o: „(...) vrsti paralelizma između objektivnih pojava, koje nisu u blizini pesničkog subjekta. Ovaj perceptivni fenomen se uklapa u misao o koherenciji sveta iz istočnjačke, kineske i japanske filozofije, ili misao o zavisnosti pojava jedne od druge, bez obzira da li su te pojave ljudske ili prirodne (Šutić 1972, 194)“. Osim pomenute duhovne povezanosti sa istočnom mišlju, moguće je pronaći i neke poetske srodnosti, a mi ćemo u ovom radu naročito skrenuti pažnju na one koje postoje u „Finistereu“ i *Hiperborejcima*.

Skriiveni vrt „Finisterea“

⁵⁴ U pitanju je sledeći citat iz Crnjanskovog teksta o odnosu Japanaca prema prirodi: „Skoro svaki od tih stihova hvali, miluje, grli, prirodu. Drvo, cvet, neki pejzaž, godišnje doba, ili kakvu ticu, ili kakvo brdo, put, vodu. Ta bezgranična, budistička ljubav i mešanje svoga bića sa prirodom, nije novo u japanskoj lirici (Crnjanski 1993b, 488)“. Bez namere da ulazimo dublje u ovu raspravu, svakako treba pomenuti da je i druga japanska religija, šintoizam, svakako morala imati kulturuloškog upliva na ovakav odnos prema prirodi. Prema enciklopedijskom priručniku grupe autora *Religije svijeta*, šintoizam je u biti: „(...) animistička religija s vjerovanjem da nadnaravna živa sila obitava u prirodnim predmetima kao što su planine, drveće i životinje (1987, 261)“. Vera da u celoj prirodi postoji duh koji se mora poštovati i uvažiti (i pojmiti intuitivno, a ne racionalno) u skladu je i sa kredom budizma, i prisutna je u poetikama Dalekog istoka.

⁵⁵ Moglo bi se reći da je intuitivizam sumatraizma blizak intuitivnom poimanju stvarnosti češće karakterističnim za filozofiju Istoka nego Zapada: „Apsolut je (...) u stvari 'odsutno prisustvo'. On je bestelesno, ali se očituje u materijalnom postojanju prirode, znanje o njemu nemoguće je, moguće je samo saživljavanje (...) (Raičević 2005a, 35-36)“.

Skriiveni, metaforički vrt se prikazuje naratoru i u kratkom trenutku potpunog zadovoljstva u mundanom, u kratkoj epifaniji radosti običnog svakodnevnog života u malom hotelu na vrhu rta u putopisnom eseju „Finistere”. Vreme podnevnog obeda postaje period u kom se put u nevidljivi, savršeni vrt samo nagoveštava preko doživljenog ozarenja. U ovom tekstu Crnjanskog najjasnije se može videti ono što Džozef Frank naziva prostornom formom u romanu koja se konačno formira tek po završetku čitanja. Oslanjajući se na Paundovo tumačenje slike u književnosti ('image') kao nečega što predstavlja emocionalni i intelektualni kompleks u isečku vremena, Frank skreće pažnju na implikacije ove tvrdnje: „(...) slika je definisana ne kao piktoralna reprodukcija, već kao povezivanje različitih ideja u kompleks koji je spacijalno prikazan u trenutku vremena. Takav kompleks se ne ostvaruje konsektivno, zajedno sa zakonima jezika, već pogađa senzibilitet čitaoca u jednom trenutku vremena (Frank 1991, 11)”. U našem shvatanju ovo znači da se delovi teksta konačno ostvaruju u kompleksnoj viziji prostora tek pošto su svi njegovi delovi 'sakupljeni'. Konačna slika se ostvaruje u umu čitaoca naknadno, pošto svi njeni delovi deluju u unisonom skupu da bi oblikovali konačnu sliku, odnosno ostvarili puno značenje. Ovaj proces moguće je gotovo doslovno pratiti u sceni skrivenog vrta u „Finistereu”, gde su delovi konačnog vrta rasuti i samo nagovešteni u tekstu, pre nego što se sastave u konačnu sliku u podtekstu.

Kada govori o modernoj poeziji, Frankovo objašnjenje spacijalne forme postaje možda još plastičnije: „Značenjska veza se ostvaruje simultanom percepcijom u prostoru svih grupa reči koje ne poseduju ukupnu zajedničku vezu kada se čitaju konsektivno u vremenu. (...) moderna poezija zahteva od čitaoca da privremeno zaustave proces individualnih referenci dok celu mrežu individualnih referenci nije moguće spoznati kao celinu (Frank 1991, 15)”. Dakle, konsektivnost jezika, i njegova konsektivnost u vremenu, po Franku, predstavljaju nešto što književna slika sintetički prevazilazi u svom konačnom ostvarenju, suprotno Lesingovom shvatanju koji tvrdi da inherentna temporalnost jezika nužno povlači za sobom inherentnu konsektivnost književnog dela koje se dakle, ostvaruje kao medij pogodan za prikazivanje radnje, a ne prostora⁵⁶.

⁵⁶ Pošto je po Lesingu slikarstvo (i druge srodne vizuelne umetnosti) umetnost statičkog opisivanja prostora, a književnost umetnost dinamičke radnje, dakle ona kojoj je najbliže opisivanje radnje: „Ostaje

Međutim, Lesing svakako potcenjuje figuralnost umetničkog jezika i njegovu metaforičnost. Čak je i konsektivnim ljudskim jezikom koji se ostvaruje u vremenu moguće prikazati sinkretičnost utisaka umetničkog prostora, jedino što je ovde u igri još jedan još viši (sledeći) stepen metaforizacije ljudskog jezika koji deluje na najvišem nivou apstrahovanja. U ovom smislu, konačna slika u književnom delu trebalo bi na neki način da se približi mogućnostima filmskog jezika. Za ovo Frank daje primer poznate scene udvaranja na seoskom sajmu u Floberovoj *Gospođi Bovari*. Kao i u filmskoj sceni, ovde se na više fonova odigrava više različitih događaja, i mada je o njima moguće čitati samo konsektivno, konačni prikaz treba da formira sinkretičnu sliku koja u sebi obuhvata sve ove događaje simultano.⁵⁷ U slučaju pomenute scene, Frank naročito napominje da se ironijsko značenje ostvaruje tek kada se uspostavi integralna slika koja otvara jasnu paralelu između seoskog vašara i visokoparne retorike koju dvoje junaka razmenjuju.

Ovakvo 'pisanje prostora' doživljava svoj vrhunac u Džojsovom *Uliksu*, za koji mnogi kritičari (i Frank) smatraju da po završenom čitanju rezultira ubedljivom iluzijom da je sam čitalac bio stanovnik Dablina u doba u kom se odigrava radnja. Tek završavanje pročitano g teksta dozvoljava formiranje ukupne slike grada koja se ostvaruje kroz različite veze različitih delova celokupnog teksta. U isto vreme, kretanje kroz prostor grada, i osvetljavanje njegovog prostora postaje izjednačeno sa pripovedanjem, jer roman postaje tekstualna mapa Dablina (Frank 1991, 9)⁵⁸ Frank pomenuti postupak objanjava na sledeći način: „Sve pozadinske činjenice koje su u običnom romanu

pri tome: vremenski redosled je oblast pesnikova, kao što je prostor oblast umetnikova. Ako dva nužno odvojena trenutka unesemo u jednu istu sliku – kao Fr. Macuoli otmicu Sabinjanki i izmirenje njihovih muževa sa njihovim rođacima (...) onda slikar zakoračuje u oblast pesnikovu, što dobar ukus nikad neće odobriti. Više delova ili stvari – koje u prirodi moram ujedanput da sagledam ako treba da proizvedu celinu – dobrojavati čitaocu malo-po malo u želji da mu se stvori slika celine: to znači zakoračivanje pesnika u oblast slikarevu, pri čemu pesnik troši mnogo mašte bez ikakve koristi (Lesing 1964, 71)”. Ovo je u suprotnosti sa Frankovom stavom prema specijalnosti književnih dela.

⁵⁷ Citat Flobera koji komentariše ovu scenu prenosimo kako je podvučen u Frankovoj knjizi: „Sve bi trebalo da zvuči simultano. (...) Treba da se čuje mukanje stoke, šaputanje ljubavnika, i retorika zvaničnika, sve u isto vreme (Frank 1991, 17)”.

⁵⁸ Frank to komentariše ovako: „U zaključku gotovo da bi se moglo reći da je Džojsov doslovno hteo da čitalac postane Dablinac. Džojsov zahteva da čitalac pri ruci poseduje isto instiktivno poznavanje života u Dablinu, isti osećaj Dablina kao ogromnog, okružujućeg organizma koji Dablinac poseduje po svom pravu rođenja. Upravo je pravo rođenja ono što (...) daje rođenom Dablincu znanje o prošlosti i sadašnjosti grada kao celine; i samo takvo znanje omogućava čitaocu da, kao i junak, postavi sve reference u pravi kontekst (Frank 1991, 21)”.

sumirane za čitaoca ovde je potrebno rekonstruisati iz fragmenata koji su ponekad razmaknuti po stotine stranica jedni od drugih u knjizi. Ovo rezultira time da je čitalac prinuđen da *Uliksa* čita na isti način na koji čita modernu poeziju, dakle kontinuirano uklapajući fragmente zajedno, i čuvajući aluzije u umu, sve dok ih sve zajedno ne poveže kroz reflektivnu referencu (Frank 1991, 20)”.

Ovako shvaćenu specijalnost književnog teksta možemo pokazati u Crnjanskovom „Finistereu” gde ona poprma zanimljiv obrt. Fragmenti pomenutog vrta su nagovešteni za obedom, ali on sam ne postoji u bukvalnom smislu, niti je tako imenovan, ali su motivi koji se pojavljuju dok narator sedi na terasi vezani za prostor kakav bi mogao pripasti vrtu: vino se rascvetava nasred stola i miriše poput cveća, svud se pojavljuju modri pužići, a pripovedač priziva stihove S. Miličića o Zemlji. Zanimljivo je primetiti da ovaj prividni vrt prati i formalne okvire idealnog japanskog kanšo vrta, ispunjavajući većinu njegovih osnovnih elemenata:

- *kamen, šljunak ili pesak* (u tekstu Crnjanskog: peskovito ostrvo na vidiku)
- *vodeno telo* (more)
- *ostrva i mostovi* (plitko ostrvo Ouessant)
- vegetacija (vino koje se pretvara u cveće)
- *brda* (vrh rta)
- *zgrade* (hotel)
- *pozajmljeni krajolik* (pogled koji se otvara na more⁵⁹ i inkorporira ga u deo skrivenog vrta)⁶⁰

Isoja Šinđi piše da su Japanci u Jamato periodu: „(...) bili toliko zadivljeni pejzažom mora prošaranog ostrvima, da su prilikom stvaranja prvih vrtova u planinama Jamato podražavali morske prizore (...) (Šinđi 1984, 21)”. Zanimljivo je da se u ovoj

⁵⁹ Sjajna površina mora može se često povezati i sa simbolikom ogledala. Zorana Opačić u radu „Jadran, jugoslovensko more u poeziji Miloša Crnjanskog” primećuje da: „(...) Crnjanski teži dematerijalizaciji pejzaža a pogled upravljn na morski horizonta na čijoj površini se ogledaju kopneni krajolici i nebesa sam po sebi pokreće ovaj postupak. Preslikavanjem gornje sfere na vodenu površinu stiče se utisak dvostruke, udvojene slike (...) (Opačić 2014, 443)”.

⁶⁰ Isoja Šinđi termin ‘pozajmljeni prizor’ opisuje kao: „(...) upotrebu prizora izvan vrta, kao što su lepa planina, prostrana ravnica ili more. Oni se koriste tako da postanu deo unutrašnje kompozicije vrta. Upravo zbog toga okolni pejzaž predstavlja značajfn faktor pri izboru mesta za vrt (Šinđi 1984, 25)”. O ostalim elementima japanskog vrta moguće pročitati više u radu istog autora ili u tekstu na http://www.japan-guide.com/e/e2099_elements.html (30.04.2017)

slici nalaze rasuti svi fragmenti vrta, koji ostaje prostor nikad do kraja imenovan, i koji se uspostavlja tek naknadno u imaginaciji i svesti čitaoca.

Pomenuti idealni vrt je fluidan i teško uhvatljiv, na rubovima između dve stvarnosti, i postoji samo kao proizvod duha, otelotvoren tek u imaginaciji čitaoca, u činu dvostruke figuralizacije. (Prva je formiranje prostora hotela i celog prostora *Finisterea* u imaginaciji čitaoca, druga dolazi u sledećem stepenu, u kom od rasutih fragmenata zamišljenog prostora uspostavlja još jedan tek nagovešteni nad-prostor Skrivenog vrta.)

Od različitih tipova japanskih vrtova kako ih Isoja Šinđi kvalifikuje u svom radu „Japanski vrtovi” , ovaj Crnjanskov vrt odgovara metaforičnom kanšo ili zakan vrtu: „(...) u kojem se vrt posmatra iz središnje građevine, s naglaskom na stvaranje brižno komponovane scene koja podseća na sliku i može dugo da se posmatra (...) (Šinđi 1984, 23)”. Posmatranje ovde odgovara činu meditacije koji može da donese estetsko uživanje ili novo razumevanje. Crnjanskov skriveni vrt se ostvaruje iz elemenata teksta koji su rasuti u fragmentima opisa iz kojeg je moguće rekonstruisati konačni idealni prostor. Vrt postoji samo nagovešten u prostoru imaginacije čitaoca, nikad sasvim ekspliciran, nagoveštavajući tekst koji se kroz čin čitanja ostvaruje kao konačni vrt. U ovom slučaju, Crnjanskov vrt se uspostavlja kao figurativni prostor izvan već figurativno predstavljenog prostora ispred i oko hotela. Dakle, iz sekvencionalizovanih fragmenata rečenica koje slede jedna za drugom, moguće je naslutiti značenje još jednog nad-prostora, skrećući pažnju onim čitaocima koji obraćaju pažnju na to, na sam proces formiranja prostora u književnom delu. Skriveni vrt je nagrada za čitaoca, kao i za naratora kome se ovaj javlja u bljesku inspiracije trenutkom, prostor vrta je konačna intimna tvorevina posmatrača zagledanog u sebe. Njegov prostor je inherentno vertikalno, krećući se kroz osu dubina duha i imaginacije, pre nego horizontalno, koji bi se širio u fizičkom prostoru.

Mono no aware „Finisterea”

Vrt se materijalizuje samo u određenoj poziciji u prostoru koju narator zauzima, obuhvatajući svojim pogledom sve njegove elemente, u trenutku kratke epifanije u lepoti

prolaznog koja nalikuje na japansku poetiku *mono no awarea* (mono no aware) ⁶¹ u kojoj je moguće u potpunosti uživati u lepoti prolaznog sveta. Inače, istočnjačka ‘osetljivost za prolazno’ karakteristična je i u drugim opisima u tekstu „Finistere”. Slično kao i *wabi sabi* ⁶² ova vrsta posebne tuge i osetljivosti za svakodnevne pojave, predmete i prirodu iznikla je iz budističke svesti o prolaznosti svega materijalnog. Crnjanskov *mono no aware* poističe iz sličnog bolnog saznanja o tome da je sve od ovog sveta prah, ali je to saznanje i utešno u isto vreme, kroz naslućivanje nekog višeg smisla, i konačno oslobođenje od onog čistog materijalnog i čisto telesnog koje vezuje i zarobljava. ⁶³

Oblici koji čine krajolik u „Finistereu” su difuzni, a stalna promenljivost mora utiče i na promenljivost obale, i ukupnog prostora, tako da se stvara utisak da se sva tri opisana prirodna elementa (voda, vazduh, zemlja) neprekidno mešaju i prožimaju (Crnjanski 1995a, 39), što doprinosi opštem osećaju prolaznosti, odnosno toga da sve zadržava svoj oblik vrlo kratko na svetu. Najdirektnije izricanje ideje da su sve pred naratorom samo plutajuće slike prolazne stvarnosti, jedva stvarne, ogleda se u njegovoj opaski: „(...) nad ovim nepoznatim gradićima, ja, opet, sve više, osećam da sve ove kuće lebde u zraku (...) (Crnjanski 1995a, 43)”.

Treba pomenuti da prostor ovog prividnog vrta koji se pričinjava naratoru odgovara svim postulatima japanske tradicionalne arhitekture i kulture stanovanja. Tradicionalna japanska arhitektura se u svojoj suštini oslanja na filozofiju života koja je prisutna u japanskoj klasičnoj književnosti koja je Crnjanskom bila bar delom poznata. Parafrazirajući Kenzoa Tangea, Ranko Radović između ostalog podvlači i ove njene crte: „Prostor je kontinuelan, fleksibilan, pregrade su pomične, arhitektura se menja (...) Kuća je integralni deo prirode i pejzaža (Radović 1995, 75)”.

⁶¹ Termin je u 18. veku skovao Norinaga Motori u svojim kritikama Murasakinog romana iz XI veka *Genđi monogatari* (*Priča o Genđiju*).

⁶² Najuoštenije, *wabi sabi* je ljubav prema lepoti koja je prolazna i nesavršena (recimo pronalaženje lepote u napukloj vazi). Kao i *mono no aware*, koreni ovakve poetike su u budističkom pogledu na svet.

⁶³ U studiji *Književnost i rituali*, Zoran Gluščević kulminacijski trenutak kolebanja i opšte sumnje koji dolazi Isakovičima u obe knjige Seoba, markira kao trenutak razumevanja opšte prolaznosti sveta i, u krajnjoj meri, svakog ljudskog poduhvata: „To je trenutak intenzivnog doživljaja opšte i lične besmislosti, pretočen u osećanje prolaznosti. Nema valjda elementarnijeg oblika besmisla, iako prikrivenog, od doživljaja ritma prolaznosti (Gluščević 1998, 185)“. Naravno, svest o sveopštoj prolaznosti prisutna je i u evropskoj, kao i u mnogim (ako ne svim) kulturama sveta. Latinska izreka „Sic transit gloria mundi” odslilkava sličan ali ne sasvim isti pogled na prolaznost kao i *mono no aware*. (Japanski koncept obično podrazumeva postojanje lepote i pozitivnih vrednosti koje proizilaze upravo iz same prolaznosti stvari.)

Sušтина ovog pristupa, nasuprot uobičajenom zapadnjačkom doživljaju arhitekture je postupno prožimanje spoljnog i unutrašnjeg, i nedostatak oštre granice među njima, slično kao i u prizoru mora koje gotovo postaje sastavni deo terase na kojoj narator sedi. Težnju za pomirenjem ova dva principa možemo identifikovati u doživljaju spoljnog i unutrašnjeg u prozi Miloša Crnjanskog. Kao što smo videli u poglavlju o kući, prozori koji uspevaju da uvedu spoljašnjost u unutrašnjost kuće dovode do inherentnog poboljšanja prostora, dok je kamerni prostor koji je odsečen od spoljašnjosti gotovo uvek negativno opisan, i često ekvivalentan prostoru tamnice ili groba. Pišući o vrtu, Kornelia Farago primećuje da on može biti: „(...) ona tačka koja se otvara na najveći broj mogućih perspektiva, s tim što nudi perspektivistički uvid u jedan imaginativni prostor, čije je naseljavanje čista duhovna stvar (...). Vrt je metafora evokativne svesti i (...) rizomatičnog načina pisanja. (...) Vrt nije, dakle, slika nikakvog pejzaža koja se pojavljuje u književnom delu, već slika književnog dela (...) (Farago 2007, 64)“.

Prostor u pripovetki „Vrt blagoslovenih žena“

Mehanizmu snova ili bajki u ciklusu *Mutni simboli* blisko je i predstavljanje prostora i vremena koji su krajnje neodređeni i nekonkretni. U slučaju „Vrta blagoslovenih žena“, nije sasvim jasno gde se koje od opisanih mesta nalazi jedno spram drugog, niti je jasno u kakav i koliki je prostor grada u kom se svi događaji odigravaju. Jedini konkretizovani prostori grada su vrt, dvorac i delimično luka (za sve tri tačke imamo tek nagoveštenu predstavu gde se nalaze jedna prema drugoj), dok se ostatak grada sliva u amorfni, nekonkretizovani prostor 'ulica'.

Kao ilustraciju možemo navesti situaciju u kojoj posle govora pesnika u parku (još jedan lik koji je jedino identifikovan svojom funkcijom) počinje puč. Svi događaji u krvavoj gradskoj pobuni locirani su sasvim neodređeno 'na ulicama grada'. Sem pomenute nejasne odrednice, ne postoje nikakve konkretnije informacije o prostoru grada, o njegovoj veličini ili organizaciji, te se pretvara u maglovito polje u kom se jasno ističu samo pomenute tri koordinatne tačke. (Čak su i te tri imenovane tačke same bliskije arhetipskim slikama prenetim i ugrađenim u naraciju nego konkretizovanim mestima.)

Nedovoljno određeni grad može biti bilo koji grad, prerastajući i sam u arhetipsku sliku koja odgovara svakom mestu.

Ovakav neodređen prostor koji deluje po principu bajke ili sna, Lihačov opisuje na primeru ruskih skaski. Prostor je tamo „(...) tesno povezan s radnjom, nije samostalan, a nema nikakve veze (...) sa realnim prostorom (Lihačov 1972, 407)”. Kao i u bajkama, ni u „Vrtu blagoslovenih žena” vreme ne odgovara realnom vremenu. Ono nema nikakvu razornu moć za junake, niti se čini da njegov protok donosi išta novo sem smenjivanja godišnjih doba, korespondirajući direktno i jedino sa mitskim cikličnim, 'večnim' vremenom.⁶⁴ Opisujući unutrašnji svet ruske skaske, Lihačov primećuje da je „(...) mali otpor materijalne sredine u njoj,” odnosno da je: “ 'velika provodljivost' njenog prostora (Lihačov 1972, 404)”. Ako izuzmemo sam prostor vrta koji je detaljno opisan i konkretizovan, u „Vrtu izgubljenih žena” imamo sličan slučaj prikaza prostora koji je tesno povezan sa radnjom, i osvetljen samo kroz nju.

Samo dve prostorne tačke su dosledno konkretizovane u ovoj pripovetki, a to su dvor sa svojim vrtom, i sam vrt. (Pristanište se ne pojavljuje kao takvo, niti je samo imenovano. Njegovo postojanje i položaj je moguće tek naknadno rekonstruisati kroz samu radnju, u trenutku bombardovanja sa broda), i kroz njegov prostorni odnos prema vrtu. U difuznom prostoru ove pripovetke, vrt funkcionise kao svojevrsni *axis mundi*, osovina i centar sveta naspram koje se definišu i određuju svi drugi prostorni odnosi. Da vrt i fizički i simbolički pripada centru grada, Crnjanski i eksplicitno podvlači: „Lopovi učestaše oko vrta, u srcu grada (Crnjanski 1996b, 51)”.

Svet između dva odraza

Raspored lokacija u prostoru (odnosno dva konkretizovana objekta i oblasti koje oni zauzimaju) u „Vrtu blagoslovenih žena” je simbolički uređen. U svetu koji se sveo

⁶⁴ U radu „Razvoj predstava o prostoru i vremenu u nauci o književnosti” Nebojša Lazić ovako govori o civilizacijskim razlikama u doživljaju vremena: „Čovek antike svet i pojave u njemu doživljava i tumači kao cikluse nalik prirodnom cikličnom kretanju. Njemu se čini da nema početka i kraja, da se sve odvija u krugu i neminovno vraća na početak. (...) Hrišćanstvo je razbilo taj ciklični doživljaj vremena tako što je odredilo da čovekov život ima svoj cilj (...), kao i da je početak jedan i neponovljiv (Lazić 2012, 172)“. Prateći ovu logiku, svet ruskih skaski još uvek korespondira sa neistorijskim, mitskim vremenom.

samo na difuzno urbano polje neodređenog grada, nalazi se vrt sa dvorcem u kome je kralj, i tačno naspram njega, kao u izokrenutom odrazu, mistični vrt sa pustim dvorcem u njemu.

Koliko nam povremeno pomalo ograničen opis u pripovetki dozvoljava da zaključimo, sa jedne strane se nalazi racionalno uređen, 'normalan' vrt, sasvim integrisan u telo grada, u čijem srcu je dvorac u kome je vladar (shvaćen kao figura koja je u centru pošto se kroz nju i u njoj stižu sve linije sile grada, odnosno vlasti i moći.) Sa druge strane je vrt u čijim okvirima je svet u tolikoj meri izvan sistema vrednosti i izvan mehanizama uobičajene stvarnosti da u njemu čak ni sama fizička priroda nije ista. Sam vrt je izvan ciklusa smene godišnjeg doba, kao da pripada sasvim drugom kontinuumu.

U srcu tog drugog vrta koji predstavlja prostor izvan svega što je racionalno i osmišljeno, nalazi se zatvoren dvorac, a u njemu, nasuprot figuri vladara koji je odgovara apsolutnoj prisutnosti, simbolizmu punog centra, nalazi se praznina drugog zamka. Još jedna suštinska razlika postoji između dva opisana prostora. Vrt je racionalizovani delić iracionalne prirode, osmišljeni prostor divljine koji je, kao i bašta, podveden pod čovekovu moć, pacifikovan i obuzdan, iz postojanja dovoljnog samog sebi preveden i uključen u čovekov univerzum svrhovitosti i upotrebljivosti.

Vrt kao heterotopija

„Vrt blagoslovenih žena” je potpuna suprotnost ovakvom prostoru, čak i suprotnost samoj definiciji vrta. On sam je potpuni prekid u homogenom prostoru grada, u izvesnom smislu prostor fukoovske heterotopije. Heterotopija može biti mesto koje u sebi suprotstavlja više prostora različite prirode, često sasvim fizički nekompatibilnih – to može biti pozorište, bioskop, pa i vrt (Fuko 2005, 34). Kao i lavirint i grad, i vrt ima svoje smislaono središte, svoju težišnu osu. Po Fukou, i on je slika modela sveta. „Tradicionalni persijski vrt bio je sveto mesto koje je imalo da objedini unutar svog pravougla četiri strane, koje su predstavljale četiri strane sveta, jednim prostorom svetijim od svih ostalih koji je bio nalik (...) pupku sveta na njegovoj sredini (ovde behu bazen i vodoskok); sva vegetacija vrta bila je okupljena oko tog prostora, oko tog svojevrstnog mikrokosmosa (Fuko 2005, 34)”. Fuko skreće pažnju na još jedan mogući

korak u daljem apstrahovanju – ćilimi kao simbolićni prikazi vrta, odnosno sveta: „Vrt, to je bio ćilim u kojem je svet u svojoj ukupnosti dostigao simbolićno savršenstvo, a ćilim neka vrta pokretnog vrta u prostoru (Fuko 2005, 34)”.

Dvorac kao jedna od mogućih inverzija slika doma

Dvorac u Crnjanskovom vrtu, iako isprva opisan kao kitnjast, ipak kroz neosvojivost sopstvenog prostora u dobroj meri odgovara arhetipu koji Gerbran i Ševalije prepoznaju kao arhetip *mračnog dvorca*: „Crni dvorac je zauvek izgubljeni dvorac, želja osuđena da zauvek ostane nezadovoljena: to je slika pakla, predodređene sudbine, bez nade u povratak u promenu. To je dvorac bez mosta i većno prazan (...) (Gerbran i Ševalije 2004, 200)”. Ovakav arhetip dobro ilustruje jevrejska prića „Tajna zlatnog dvorca”⁶⁵ iz zbornika *Kol Jagadot Jisrael (Sve priće Izraela)* J. B. Livnera. U pomenutoj pripovetki kralj Solomon u pustom krajoliku pronalazi zlatni dvorac bez vrata iz koga se širi miris raja'. Posle puno pokušaja, on uz pomoć magije i orlova najzad uspeva da otkrije vrata da bi unutra, umesto obećanja raja, zatekao samo pustoš i smrt.

Doveden do paroksizma, ovaj arhetip bi mogao odgovarati i Kafkinom zamku koji nema ulaza, i koji se nalazi u prostoru izvan prodora ljudske misli i bilo ćega racionalnog, uređenog, ćak i vitalnog. Kafkin zamak je zamrznut u nepromenljivom trenutku izvan vremena, ćak i izvan cikličnog vremena, potpuno nedodirljiv za promene ćiji ritmovi smene određuju ćitavo postojanje. Njegova apsolutna okamenjenost isprva ga izjednaćava sa slikom smrti. Međutim, Kafkino ćitanje arhetipa mračnog zamka može se tumaćiti i kao još negativnije od toga. Njegov dvorac je apsolutna abominacija prirode, i nalazi se izvan svih ritmova univerzuma, jer je izvan promene. Slika smrti s kojom on korespondira nije smrt koja je potrebna da bi se ciklus sveta pokretao kroz promene. Ovo je prikaz sveta koji je stao, košmarna slika okamenjene smrti ili praznine iz koje nikakav život nikada ne nastaje, niti joj je prethodio. Komentarišući sukob između Boga i Mefista u Geteovom *Faustu*, Elijade u studiji *Mefistofeles i Androgin* piše: „(...) zastoj nije negacija Tvorca, već Života. Mefistofeles se ne suprotstavlja direktno Bogu već

⁶⁵ Ova prića je jedna iz ciklusa mnogih koje prate avanture mitskog kralja Solomona. Naš izvor za nju i objašnjenje njenog porekla su *Jevrejske narodne bajke* koje je izdala Narodna knjiga, Beograd, 1978. sa pogovorom Eugena Verbera.

njegovom najvažnijem delu, Životu. On nastoji da umesto kretanja i života nametne počinak, nepokretnost, smrt. Naime, onaj ko prestane da se menja i preobražava, propada i umire (Elijade 1996, 58)".

Arhetip tamnog dvorca svakako nije doveden do krajnje granice svog negativnog pola u „Vrtu blagoslovenih žena". U slučaju Crnjanskove pripovetke, pre bi se moglo reći da se on nalazi negde na sredini. Dvorac u vrtu je, estetski, kontradiktorna mešavina artificijelne dobroćudnosti i sladunjavosti (prizori bezbrojnih 'goluždravih anđelčića' i prozori 'porumeneli od lenjosti' itd.) i preteće stranosti (deo je pretećeg, *drugačijeg* prostora koji ne može da pripadne nikom, i koji nije deo grada.)

Slika dvorca u „Vrtu blagoslovenih žena" konstruisana je iz suprotstavljenih kvaliteta. S jedne strane postoje opisi lepo uređenog vrta i prostora koji ga okružuje, kao i spoljni izgled koji nagoveštava mesto na kom je prijatno provoditi vreme. Čak i cvetanje vrta nagoveštava eksploziju vitalnosti i bujnost životnih sila. S druge strane, vrt u isto vreme postaje mesto mnogobrojnih smrti, nasilja, izvor sukoba koji će uništiti grad, a bujno cvetanje ubrzo zamenjuje potpuno kočenje i zaustavljanje prirodnih ciklusa u prostoru koji pripada dvorcu. Ova ambivalentna slika samo podvlači isto tako ambivalentnu prirodu divljeg prostora vrta i dvorca. To je prostor koji u Kembelovom monomitu odgovara onom opasnom polju avanture u koje se junak otiskuje. Povodom podruma, govorili smo o prostoru koji nije definitivan tako se i ovi ambivalentni prostori otvaraju u beskonačnost pripovedanja jer duboko zahvataju u dubine kolektivno nesvesnog.

Haos u prostoru ili stalno udaljavanje: „O bogovima"

U pripovetki „O bogovima" prostor i vreme dele mnoge sličnosti sa njihovim prikazom u „Vrtu blagoslovenih žena". U njoj je ponovo opisan sličan dubok i neobjašnjiv poremećaj prostora koji se ne ograničava samo na vrt, već se u ovom slučaju proširio na čitav svet. U univerzumu priče „O bogovima" više ne važe nikakva racionalna pravila, i događaji koji naizgled nemaju nikakva kauzalne povezanosti jedan s drugim haotično se smenjuju sa sve većim ubrzanjem, krećući se ka nagoveštenoj katastrofi.

Iako se i ovde pojavljuju jasne i konkretne istorijske i geografske odrednice⁶⁶, ipak svet ove pripovetke pre naginge apsolutnom, neodređenom mitskom vremenu, nego što odgovara konkretizovanom i kumulativnom istorijskom vremenu. I u ovoj pripovetki nalazimo se u vremenu koje je izvan istorije, i čiji tok određuje jedino frenetično smenjivanje nepovezanih događaja. Zapravo, jedina referentna tačka u moru haotičnih zbivanja koji se smenjuju je ritam poskupljenja novina. Ova banalna činjenica objavljuje se više puta u toku naracije i, paradoksalno, postaje jedina pouzdana jedinica merenja vremena. Čak i nagovešteni armagedon na kraju pripovetke ne predstavlja ništa drugo nego započinjanje istog besmislenog kruga na zemlji kakav se upravo završio. Jedina uteha, jedini potencijalno smisleni prostor uspostavlja se na nebu, daleko izvan zemlje koja je osuđena na večni krug cikličnog vremena lišenog bilo kakvog konačnog smisla, čiji protok ne donosi nikakvu mudrost, i nikakvo olakšanje.

Prva rečenica pripovetke je: „Jedan i jedan su dva i jedan su tri i jedan su četiri i jedan su pet. Tako beše prošlo sto godina (Crnjanski 1996b, 64)”. Poslednja rečenica je jedva izmenjeni eho prve: „Jedan i jedan su dva i jedan su tri i jedan su četiri i tako prolazi Večnost (Crnjanski 1996b, 72)”. Nakon svih događaja koji su se smenjivali u furioznom tempu, nagoveštavajući otkrivanje nove duboke istine o svetu koja do kraja ne ostaje ništa sem praznog obećanja i prividnog otkrića koja se izokrenulo u banalnosti i promašaj, priča se završava u istom monotonom ritmu koji ju je i otvorio, dozvoljavajući da je jedina sigurna spoznaja o neprekinutom proticanju vremena u kome se sve uvek izjednačava.

Centralno mesto u pripovetki „O bogovima” zauzima dugi govor heraldičara Biota koji kroz tumačenje nejasnog porekla šlema sa Polinezije pokušava da otkrije misteriju boga. U svetlu drugih (i kasnije pisanih) piščevih dela, zanimljiv je i ironijsko-kritički odnos ka govoru heraldičara Biota koji uporno pokušava da pronade skrivene veze među stvarima koje nisu srodne, i koji uzalud pokušava da poveže najrazličitija istorijska razdoblja i najudaljenije delove sveta. U ovom dugom monologu pojavljuje se koncept koji po motivskim i idejnim povezanostima ima bliskosti sa Crnjanskovim

⁶⁶ Čini se da se svi događaji odigravaju u svetu koji bi mogao biti naš, u vreme koje bi moglo odgovarati dobu nastanka priče (prve deкаде XX veka). Pominje se Rio de Žaneiro, Kipar, ostrvo Fidži i druge konkretne geografske lokacije, smrt burgundskog hercoga je konkretno datirana, kao što su i drugi istorijski događaji koji su pomenuti fiksirani u vremenu i prostoru na takav način da korespondiraju sa stvarnim istorijskim događajima.

sumatraizmom: „Poznajem i znam sve ove šlemove, ili bar slike šlemova, jer mi ovo liči više na šlem nego na krunu, pa i na krune indijske, praamerikanske, asirske, persijske, mongolske, kitajske, jamatonske, egipatske, feničanske, starogrčke, skitačke, etrurske, rimske, samnitske, dakijske, keltijske, germanske, galske, bretonske, britanske, skandinavske, ugarske, ruske (...) Vi znate da ima gradova iskopanih u južnoj Mehiki što imaju kulturu stariju od indijske, a može biti i egipatske. Obratio sam se Britskom Muzeju i proučio šlemove (...) Jer beše u iskopanom oružju grada Hutchuetlapan 1787 (...) nalazio sam školjke, zlato i kosti, kao na ovom, i mislio da ću naći srodnost (...) (Crnjanski 1996b, 69)”. Međutim, u ovoj verziji sumatraizma traganje za tajnim vezama između udaljenih stvari i pojava i onoga što je kulturno ili fizički daleko pretvara se u farsu. Za razliku od sumatraizma koji u svom univerzalizmu i mističnim povezanostima pronalazi utešnu harmoniju u svetu koji je poremećen, ovde je jedina veza koju je moguće pronaći sasvim banalna.⁶⁷ U pokušaju da otkrije sa kojom dalekom kulturom je povezan tajanstveni šlem sa Polinezije koji predstavlja isto tako misterioznog boga, Biot razbija školjke, srebro i zlato koji ga pokrivaju da bi shvatio da se ispod svega nalazi običan lonac. Misteriozni oblik šlema-krune koji je inspirisao neverovatnu potragu, bio je takav zato što je dragoceni artefakt zapravo najobičnija šerpa.

2. O hotelima i bolnicama: privremeni prostori doma

Hotel je fizički dostupni prostor koji delimično pretenduje da preuzme značenje odsutnog prostora doma. Ipak, nasuprot prostora doma koji je individualizovan, ličan, i koji ima ili teži da ostvari utisak postojanosti i stabilnosti (odnosno da stvori iluziju dugotrajnosti i tradicije⁶⁸, čak i ako je zaista nema), hoteli su bezlični, opšti, pravljene da se dopadnu što širem krugu ljudi, dakle svakome i nikom. Oni su uvek isti za sve, i bilo kakve individualizovane promene u hotelskim sobama brišu istog časa kada je jedinka napusti.

⁶⁷ Iako je i u klasičnom sumatraizmu kakav nam je, recimo, poznat iz „Dnevnika o Čarnojeviću“ veza između udaljenih objekata i ljudi apsolutno proizvoljna, ta proizvoljnost ne nagoveštava banalnost slučajnosti koje ništa smisljeno ne znače kao u ovom primeru, već pre nagoveštava viši smisao u apsolutnoj povezanosti svega na svetu, ma koliko se posmatraču isprva činilo da jasne povezanosti nema.

⁶⁸ U ovom slučaju mislimo na tradiciju u smislu dugog trajanja u kontinuitetu, ne nužno oslanjanja na uobičajene vrednosti zajednice. (Eventualno na oslanjanje na tradiciju porodice koja u njemu boravi.)

Prostor doma predstavlja u izvesnom smislu spomenik domaćinu, individualizovani prostor koji čuva pečat ličnosti dugo pošto ga je ona napustila. S druge strane, hoteli mogu biti samo zastrašujući podsetnici smrtnosti, odnosno prolaznosti pojedinačne egzistencije. Kao što smo napomenuli, onog časa kada stanar napusti svoj prostor u hotelu, svi tragovi njegovog postojanja se u potpunosti uklanjaju, odnosno sav kreirani lični prostor se urušava odlaskom onoga ko ga je na kratko uspostavio.

Bolnička soba je heterotopija, prostor izdvojen i odsečen od ostatka sveta, obeležen smrću i bolešću. Kao mesto, bolnica može biti i negativni odraz hotela – to je prostor privremenog doma, ali doma okuženog slabošću ljudskog tela i smrću (za razliku od hotela koji može biti kamerni prostor obeležen i pozitivnim i negativnim priznakom).

Ipak, u slučaju hotela svakako preovladava pozitivni značenjski predznak, jer se hoteli obično vezuju sa idejom putovanja koje bi trebalo da bude komforno. Hotel može biti znak blagostanja – onaj koji uzima sobu zapravo uživa luksuz: on pored svoje kuće može sebi da obezbedi još jednu, privremenu, čak i sa privremenom poslugom, eventualno uzimajući na sebe i (potencijalno) privremeni socijalni identitet nekog iz najviše klase. Boravak u hotelu isključuje i brigu o svakodnevnim poslovima, te se može čitati kroz motiv bezbrižnog putovanja i pozicionirati u okviru ideje o bezbrižnom hronotopu festivalskog vremena. Prinudni boravak u hotelu do kog dolazi zbog gubitka doma, kao u slučaju naratora koji beži po izbijanju rata u *Hiperborejcima* i *Embahadama*⁶⁹ tim pre predstavlja oštar kontrast u poređenju sa ranijim posetama hotelima. Ovde se destrukcija i nesigurnost prostora koje je izmenio rat (naročito motiv hotela sa staklenim krovom za vreme bombardovanja) direktno suprotstavlja sa ranijim 'festivalskim' prostorima hotela što su otvarali viziju sveta u kojoj se zov horizonta pretvara u evropsku mondensku *dolce vitu*.

⁶⁹ U ovom radu se na više mesta osvrćemo žanrovskoj problematici oba teksta. Dok je, po našem mišljenju, *Hiperborejce* moguće čitati i tumačiti kao fikciju, *Embahade* su ipak nešto drugačiji slučaj. Ove knjige su pune publicistički pisanih analiza političkog i društvenog stanja, i sa doslovno citiranim odeljcima iz novinskih članaka, memoara i različitih tekstova drugih autora koji uglavnom ne pretenduju na literarnost nego na što tačniji izveštaj o stvarnosti. Međutim, oni delovi koji se svode na piščevo pripovedanje o događajima onako kako ih on pamti, i pored njegove namere da prenese ono što on veruje da je istorijska istina, na mnogo mesta odgovaraju uobičajenom stilu i narativnom pristupu ovog pisca kada je u pitanju fikcija. Kada smo pisali o *Embahadama*, koristili smo isključivo te delove u ovom radu, s obzirom na to da su ostale delom ili većinom pisali drugi autori. U slučaju *Embahada*, reč narator bi možda bolje bilo zameniti rečju pisac, mada smo u tumačenju delova koje smo koristili tekstu prilazili kao literarnom, slično kao i u slučaju nekih eseja ili novinskih tekstova Crnjanskog.

U pripovetki „Ubice“ (1918) prikaz prostora bolnice je polje izdvojeno od ostatka prostora, gde spoljni svet postoji samo u mutnom sećanju, i razbijenim fragmentima priča. Bolnički prostor u „Ubicama“ je prikazan kao kolektivni pakao, i nesrećna sudbina povezuje sve likove. Bolnica može biti shvaćena kao mesto u kom je jedinka često tesno povezana s kolektivom jer nužno zavisi od drugih, ili provodi vreme vezana za prostor pun drugih ljudi, bilo da su to pacijenti ili doktori.⁷⁰ Hotel takođe može biti mesto povišenih socijalnih aktivnosti, ali i mesto gde se jedinka oseća najusamljenije budući da je sasvim istrgnuta iz svog prostora (što takođe može važiti za bolnicu). Naravno, ne treba zaboraviti da se ove dve vrste prostora sasvim preklapaju kroz „Hôtel-dieu“ (božji hotel, franc). Ovaj naziv se u srednjem veku odnosio na bolnice, često za siromašne.⁷¹

U *Romanu o Londonu* Rjepninova usamljenost u engleskom pansionu je upadljiva. Takođe, narator *Hiperborejaca* se u italijanskom skijalištu najveći deo vremena oseća izolovano od ostatka društva, ali su njegova osećanja melanholije i nepripadanja daleko manje izražena nego u slučaju Rjepnina kod koga se ova osećanja u konačnom paroksizmu gotovo izvrću u psihopatologiju. U svojoj knjizi *Crno sunce*, Julija Kristeva govori o gubitku objekta i značenjskih veza u kontekstu depresije i melanholije: „Ako se prolazna tuga ili žalost, s jedne, i melanholičko mrtvilo, s druge stane, razlikuju klinički i nozološki, oni se ipak podupiru *netolerantnošću prema gubitku objekta i gubitkom označenog* kako bi se potvrdio kompenzacioni izlaz ka stanjima zgrčenosti u koja se subjekt sklanja do neaktivnosti, do simuliranja smrti ili same smrti (Kristeva 1994, 17)“.

Metamorfoze koje ne štede ni prostor ni ljude i užasavaju Rjepnina prate ga i na letovanju. Zgrada u kojoj odseda, iz zamka pretvorena je u prosti hotel, kao što je Rus kog je poznavao mogao da se pretvori u čuvara nužnika. Ovde je još jasnije da za glavnog junaka ne postoji čvrsto, sigurno tlo na koje bi se moglo stati, da nema fundamentalnih vrednosti koje se neće izvrnuti naglavce, i da je sve košmarno

⁷⁰ U romanu Elizabet Straut *Zovem se Lusi Barton* (2016), bolnička soba sastoji se iz samo jednog kreveta, te je uobičajni kolektivizam bolničke sobe isključen kao deo mogućeg iskustva glavne junakinje. Međutim, i ovde je uloga drugog povišena, glavna junakinja je u ovakvoj situaciji potpuno usmerena na osobu koja je posećuje – svoju majku.

⁷¹ Navedeno prema *Enciklopediji Britanici*, onlajn izdanje (<https://www.britannica.com/topic/hotel-dieu>, 28.02.2018).

promenljivo, i status, i lik, i pol⁷², i cela država, sve je podložno promeni koja je vođena zakonima novca ili seksa. Da je Rjepnin i dalje obeležen znakom smrti, i da se kreće samo takvim prostorom, pokazuje i činjenica da prozor njegove hotelske sobe otvara pogled na groblje.

Hotel može biti i oaza u haosu. U *Hiperborejcima* mali hotel u Abrucu, severno od Rima, pojavljuje se kao prostor delimično izdvojen iz predratne groznice, i pošteđen nespokojstva, nervoze i straha koji vladaju u Rimu. Činjenica da je hotel u krajoliku pokrivenim snegom, čini ga bliskijim polarnim predelima severa o kojima narator mašta, kao o prostorima mira i spokoja. Mali hotel se javlja kao jedno od poslednjih skloništa od loših dana koji dolaze. Visoko u planini, u snegu, i pored hladnoće, žene na večeru silaze u tankim balskim haljinama. Kao što ih sve očekuje metaforička istorijska provalija u koju će ih baciti rat, tako se napolju nalazi ona istinska, koja zamalo proguta dvoje ljubavnika koji su bili suviše bezbrižni. Hotel je prvenstveno prikazan kao izdvojeno mesto zabave, osvetljen prostor nasuprot ledenoj provaliji koja ga dodiruje. U Sestrijereu hoteli se pojavljuju kao visoke kule kroz koje seku spiralne stepenice. I ovo je prostor kratkotrajne relativne bezbrižnosti, u kojoj je preteći rat još uvek na rečima i deklaracijama, jer su svi gosti uredno podeljeni i suprotstavljeni po svojim političkim afilijacijama, ali to ipak ne prouzrokuje nikakvo fizičko nasilje (Crnjanski 1993a, 100).

U *Hiperborejcima* prostor bolnice je nalik neobičnoj kombinaciji muzeja i karnevala. U njemu, lepe bolničarke se kreću u pozama anđela sa starih fresaka, nestajući u zidovima. Prostor se povremeno okreće oko sebe, i menja, a bolničko osoblje prolazi kroz zidove kao da ih nema. Prostor je obeležen smrću koja se oseća u mirisu mrtvih tela i zvucima električnih aparata koje narator povezuje sa uzaludnim radio pozivima upućenim ruskom avijatičaru Levanjevskom koji je izgubljen na Špicbergenu (Crnjanski 1993a, 112).

⁷² Da je čak i pol promenljiv Rjepnin će u šoku shvatiti kada bude čitao magazin koji mu je u jednom trenutku pao pod ruku.

3. Groblje (*Groblje kao heterotopija; Prelazak granice heterotopije groblja kod Crnjanskog; Peruđa kao odraz Nekropolisa; Grob kao bračna postelja*)

Groblje kao heterotopija

Fuko heterotopijama označava mesta koja su prekidi u uobičajenom prostoru, odnosno mesta drugosti, ona koja su u isto vreme i prisutna i odsutna, a koja mogu simultano biti i fizička, odnosno materijalna, ali i postojati kao mentalni koncept. Takav može biti čak i prostor koji se uspostavlja za vreme telefonskih poziva, ili trenutak u kom osoba sagledava sebe u ogledalu. Prekidi u 'normalnom', odnosno uobičajenom prostoru grada su i groblje, prostori bolnica i duševnih bolnica, zatvora, vrtova i sl. Heterotopija je obično prostor dovoljno izdvojen i drugačiji da je sa njegove pozicije moguće lakše sagledati socijalnu stvarnost i društvene sisteme koji su u njoj vladajući. To je 'prazno mesto' u okviru opšteg sistema značenja. Fuko smatra da je stvaranje prostora drugosti univerzalna konstanta ljudskog društva i da nema kultura koje ne stvaraju heterotopije (Fuko 2005, 32)".

Da je prostor heterotopije zaista izdvojen, odnosno heterogen naspram onoga što ga okružuje, svedoči i činjenica da je ulazak u njegovu zonu često markiran različitim obredima ili obaveznim i očekivanim radnjama. Fuko piše: „Heterotopije pretpostavljaju uvek jedan sistem otvaranja i zatvaranja koji ih, istovremeno, izopštava i čini prohodnim (Fuko 2005, 35)". U radu „Javni prostor i slobodno delanje Fuko vs Lefevr” Prodanović i Kostić ovako sumiraju Fukoovu teoriju: „Pristup fragmentiranom vremenu heterotopije⁷³ je (...) uvek povezan sa određenim pravilima otvaranja i zatvaranja, procedurama koje se moraju izvršiti da bi se u te prostore ušlo. Primeri ovog načela su očigledni: pravila koja konstituišu pravosudne presude kao jedini način na koji se stiže u zatvor, ili pak rituali koji se obavljaju pre odlaska na groblje (Prodanović i Kostić 2012, 428)".

⁷³ Prodanović i Kostić u ovom slučaju očigledno podrazumevaju logičku zamenljivost, odnosno u izvesnoj meri sinonimičnost termina vremena i prostora. (U svakom slučaju, ljudska percepcija teško da i dozvoljava drugačiji pristup stvarnosti od podrazumevanja slivenosti vremena i prostora u neraskidivi kontinuum.)

Fuko navodi veći broj različitih vrsta heterotopija, od kojih više njih možemo identifikovati u uzorku dela Miloša Crnjanskog. U svojoj podeli, Fuko uzima u obzir različite principe prema kojima se konstituišu različiti mogući koncepti heterotopije. Svakako, ova podela nije apsolutna, i njeni tipovi mogu biti višeznačni, ali za potrebe lakšeg prenošenja ideje, u ovom radu ćemo se oslanjati i na ovu tipologiju.

Heterotopija krize je izdvojeni prostor u koji se jedinka povlači u bilo kakvom obredu prelaska. Ovako opisan tip heterotopije je posebno svojstven društvima koja nazivamo 'primitivnim'. To su privilegovani, sveti, tabuisani ili prosto zabranjeni prostori koji su rezervisani za osobe koje se nalaze u stanju krize, odnosno, u stanju prelaska između dva stanja. Osoba se nalazi između stare i nove društvene uloge i obeležja identiteta koji treba da ponese, odnosno ostavi iza sebe. To se može odnositi na adolescente, žene u trudnoći ili usred menstruacije, starije članove društva ili sl. (Fuko 2005, 31- 33). Ovo delimično odgovara situaciji kada mesto izvan mesta, dvorac u „Vrtu blagoslovenih žena”, treba da nasele trudne žene, odnosno osobe koje se nalaze takođe izvan 'normalnog' sistema, u prelasku između dva stanja.⁷⁴ U savremenim društvima ovakve heterotopije su retke, i Fuko njihove zaostatke identifikuje u školama strogo internatskog tipa, služenju obaveznog vojnog roka, hotelima u koje se odlazi za vreme medenog meseca.⁷⁵ Prostor hotela takođe pripada mestu koje i jeste i nije sasvim tu, mada ne mora nužno da pripada isključivo onome što smo identifikovali kao heterotopiju krize. On predstavlja zamenu doma, prostor koji preuzima ulogu doma na određeno vreme, u isto vreme ne posedujući gotovo nijednu od njegovih glavnih odlika.

Kao jedna od mogućih heterotopija, groblje predstavlja snažno markirani odvojeni prostor, drugačiji od ostatka grada, često obeležen negativnim i opasnim. Patrik Megrivi u radu „Čitajući tekst Nijagarinih vodopada“ primećuje da se za razliku od ranijih doba: „U dvadesetom veku sa smrću povezuje užas, i zaključno s tim, postoji želja da se mrtvi

⁷⁴ U radu „Jezik i govor vrta – *Vrtovi u Hiljadu i jednoj noći*“ Dževad Karahasan skreće pažnju na to da je u odnosu na trg, vrt i sam po sebi prelazni prostor: „trg je par excellence socijalni prostor i samo je to: na trgu nije moguća izdvojenost, osamljenje, bilo koji oblik intimnosti (...) Vrt je, nasuprot tome, granični prostor, istovremeno javan i intiman, otvoren i zatvoren (...) (Karahasan 1984, 100)“.

⁷⁵ U odeljku o heterotopiji krize, Fuko skreće pažnju na njenu u ranijim vremenima čestu vezanost za razvoj individualne seksualnosti i prelaženja pragova seksualne zrelosti. Period u kojem se boravilo u klasičnim internatima poklapa se sa dobom puberteta, odnosno seksualnog sazrevanja, kao što je i prvi seksualni odnos, odnosno čin deflorisanja imao da se odigra 'u mestu bez mesta', odn. u hotelskoj sobi ili čak vozu (Fuko 2005, 32).

odvoje od živih. Groblja su, na primer, jasno demarkirana iz sfere normalnog života (McGreevy 1992, 55)“.

Sa kulturološke pozicije, bilo kakav nenormirani prelazak barijere između mesta koje pripada živima, i onog koje pripada mrtvima, tumači se kao neprijatan, strašan, čak potencijalno traumatičan ili fatalan.⁷⁶ Čest motiv u filmovima strave i užasa je (ukleta) kuća čije stanare progone duhovi i slične netprirodne prikaze jer je sagrađena na groblju⁷⁷. (Dakle, u ovom slučaju došlo je do kršenja fundamentalne granice između prostora koji pripada živima, i onog koji pripada mrtvima.) Za prosečnog pojedinca⁷⁸, mešanje ova dva prostora za koje se smatra da treba da budu strogo odvojena, predstavlja takav nesklad u uobičajenoj organizaciji svakodnevnog prostora življenja, da gotovo trenutno izaziva nelagodnost, jezu ili strah.⁷⁹ Zahvaljujući naslagama različitih kulturnih

⁷⁶ Šire posmatrano, ovo svakako pripada korpusu priča o silasku u svet mrtvih koje su često predstavljene kao traumatični događaji za junaka koji silazi u podzemlje ili ima neki kontakt s njim. Ako ovi događaji nisu nužno traumatični, svakako su markirani kao izuzetno važni, do mere da fundamentalno menjaju onog ko je prošao ovo putovanje (bio to Gilgameš, Orfej ili Isus). Ako pratimo tumačenja Kembela, silazak junaka u donji svet simbolički odgovara njegovoj borbi sa zveri, odnosno suočavanju sa sopstvenom smrtnošću, a njegov povratak treba da svedoči ljudskoj zajednici o neuništivosti života, odnosno životnog ciklusa na planeti: „Ideja da prelazak mračnog praga jeste prelaz u sferu preporadjanja simbolizovana je slikom kitove utrobe. Umesto da pobedi ili pridobije silu praga, heroj biva progutan u nepoznato i čini se da je mrtav (Kembel 2004, 86)”. U nastavku, Kembel naglašava da je prelazak praga ‘vid samoponištavanja’: „(...) heroj odlazi unutra, da bi bio ponovo rođen. (...) Unutrašnjost hrama, utroba kita i rajska zemlja iza, iznad i ispod granica ovoga sveta jesu jedno i isto. (...) Kada je jednom unutra, za njega se može reći da je privremeno umro (...) Alegorijski ulazak u hram i herojevo uranjanje kroz čeljust kita jesu identične avanture, obe jezikom slika označavaju akt sjedinjavanja sa životom, obnavljanja života (Kembel 2004, 87-88)”.

⁷⁷ Motiv živih koji su progonjeni užasnim prokletstvom pošto su uznemirili staro indijansko groblje (obično tako što su gradili preko njega, znajući za to, ili ne) postao je toliko prisutan u američkoj popularnoj kulturi da ga popularni sajt koji se bavi analizom savremene kulture i tehnika pripovedanja *Tv tropes* (<http://tvtropes.org>) prepoznaje kao jedan od najčešćih opštih mesta u horor filmovima. Imajući u vidu njegovu sveprisutnost u mehanizmu zapleta, autor teksta na pomenutom sajtu primećuje 'okamenjenost' i banalnost ovog toposa koja je prouzrokovala da se sada gotovo uvek pojavljuje samo u parodijama, u humorističkom tonu, ili s inkorporiranim krupnim obrtom koji ga menja, odnosno stavlja u dijalošku poziciju u odnosu na originalnu priču. Sarkastična primedba da neobeleženo indijansko groblje može biti krivo za svaku nesreću česta je u filmovima i drugim pripovednim formama, čak iako se posmatrani događaji odigravaju u Evropi ili nekom drugom kontinentu. (Više o ovome na: <http://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Main/IndianBurialGround> pristupljeno: 21.12.2016.)

⁷⁸ Ovde uzimamo u obzir prosečne pripadnike kulture koju obično karakterišemo kao zapadnu, ili evropsku. Iako je u ljudskoj civilizaciji prostor namenjen mrtvima obično više nego brižljivo odeljen od onoga koji pripada živima (fizički, a često i simbolički, sistemom obreda ili uobičajenih postupaka koji ga odvajaju od ostatka prostora u kom se živi), ipak ovo nije nužno važeće u svim kulturama, niti je neprijatnost i strah od blizine mrtvih svuda tako izražen kao u savremenoj evroameričkoj kulturi. U Japanu je, recimo, uobičajeno da se u nečijem domu, čak i ako je u pitanju sasvim mali stan, nalazi neka vrsta oltara posvećena mrtvom ukućanu ili bliskom rođaku. U tom smislu nije neuobičajeno da se novi partner nekog od ukućana pokloni i predstavi slici na oltaru kao da je mrtva osoba upravo prisutna.

⁷⁹ Svakako da je jedan od narativnih postupaka u izazivanju jeze kod slušaoca ili čitaoca nesklad između dva kulturna diskursa koja se između sebe poimaju kao različiti, i različitih vrednosnih predznaka.

značenja koji ne prihvataju stapanje ova dva sveta kao nešto iole benigno, prostor u kome su se pomešali zabrani mrtvih i živih odgovara prostoru dubokog poremećaja, i često je u književnosti opterećen košmarnim slikama. Oni koji se zateknu u procepu ostaju duboko obeleženi iskustvom.

Ovakav procep otvara se obično posle nekog teškog prestupa. U Kolridžovoj „Pesmi starog mornara“, mornar čiji hibris ubistva albatrosa biva kažnjen fantazmagoričnim užasom – na potpuno nepokretnom brodu koji naleže na mrtve vode pune poganih stvorenja, njegovi saputnici umiru jedan po jedan a granica između svetova mrtvih i živih postaje iznenađujuće propusna, i to u oba smera.⁸⁰ Kolebanje granice i njena difuznost je ono što izaziva jezu. Dokle god barijera ostaje nepropusna, ravnoteža sveta nije poremećena, makar se zabran mrtvih nalazio i u srcu grada.

Fuko primećuje da su u zapadnoj kulturi groblja uvek postojala, ali da je od druge polovine XVII veka, sa slabljenjem uticaja religije, groblje koje se dotad obično nalazilo u centru grada (u dvorištu crkve) povezano sa svim njegovim delovima, izmešteno ka periferiji, čak i sasvim izvan grada. Fuko ovo komentariše novim shvatanjem modernog čoveka koji smrt vidi kao bolest i devijaciju. Povišena osetljivost na prizor groblja u samom srcu grada (kombinovana, svakako, sa očiglednim pragmatičnim razlozima) rezultirala je njegovim izmeštanjem izvan zabrana u kom se prosečan čovek obično svakodnevno kreće. Kao što Fuko primećuje: „Mrtvi su, veruje se, ti koji prenose bolest na žive; prisustvo, blizina mrtvacu tik uz kuće, uz crkve, bezmalo nasred ulice, to je ta blizina koja seje smrt. (...) Groblja ne čine više sveti i besmrtni dah grada, već 'drugi grad', u kojem je svaka porodica imala svoj sumorni dom (Fuko 2005, 33)“.

Grob kao bračna postelja

Najjednostavniji primer za ovo mogu biti urbani mitovi u kojima se pojavljuju mlade devojke koje stopiraju u noći, ili ih junak priče (često je to sam pripovedač) zatiče izgubljene na mestu gde se to ne bi očekivalo, u nekoj vrsti nevolje. Tek pošto je pomogao nepoznatoj privlačnoj devojci, on otkriva da je ona zapravo odavno mrtva. Najveći nesklad koji bi trebalo da izazove šok i jezu u ovakvoj situaciji je upravo 'nepredvidivo' mešanje vrednosnih kvaliteta onoga što je kulturološki shvaćeno kao dva, potpuno odvojena sveta. Na početku prepoznamo sve motive zapleta ljubavne priče, ali se zatim naša žanrovska očekivanja inverziraju u horor. Sa jedne strane nalazi se poželjna mlada devojka, dakle slika vitalnosti i snage, a zatim se ona izvrće u svoju suprotnost – u masku smrti.

⁸⁰ I prostor broda, sa svojom u sebe zatvorenom socijalnom strukturom, a i fizičkom izmeštenošću od ostatka društva, kao i druga prevozna sredstva u kojima se može dugo boraviti, možemo čitati kao vrstu heterotopije, kao 'mesto bez mesta' jer mu ni adresa nije fiksirana.

I kod Crnjanskog trenuci kada dolazi do difuzije linije preseka dva sveta signaliziraju neku vrstu poremećaja u stvarnosti ili u unutrašnjem biću junaka. U *Dnevniku o Čarnojeviću*, jedan od retkih trenutaka na ratištu kada se junak nađe u spokojnoj intimnoj samoći, odigrava se na malom groblju u Italiji, na kom je i proveo noć: „Sedim na jednom grobu. (...) Kada se probudih videh da sam spavao na grobu. Ona se zvala Neve Benusi. Da, ležala je mirno, pod zemljom. (...) To je bila moja najčistija bračna noć (Crnjanski 1996b, 176)”. Za razliku od sveštenika, ili drugih meštana, Rajić ne nalazi za čudno to što se prema grobu ponaša kao prema krevetu, niti ima potrebu da se na groblju ponaša drugačije nego bilo gde drugde.

Rat je uspostavio novo prostorno polje koje pokriva sva druga, odnosno nasilno inkorporira različite prostore (državne granice više nisu bitne koliko granice frontova i sl) u jedan sistem sa sopstvenim pravilima, i na tom novom uspostavljenom prostoru muti i relativizuje sve dotadašnje društveno jasno postavljene granice, pravila i sisteme verovanja. Rat uspostavlja svoje polje u kom su pravila drugačija. Oni koji pripadaju tom polju (prvenstveno vojnici, ali i svi drugi čiji se život potpuno upravio prema ritmu rata) pripadaju različitom sistemu od meštana italijanskog gradića koji, mada dotaknuti ratom, i dalje žive u sistemu koji koliko je moguće čuva zakone onog starog.

Dokaz da Rajić pripada ljudima koji se kreću drugačijim i novim prostorom koji je uspostavio rat, jeste i činjenica da je za njega prostor groblja isti kao i svaki drugi. Kapija koja zatvara granice groblja za njega ne postoji, niti za njega postoji kvalitativna razlika u prostoru grada i groblja, kao što ona i dalje postoji za začuđenog sveštenika koji ga je tu zatekao. Vojnici u Velikom ratu se i sami nalaze u svojevrsnoj heterotopiji. Obeleženi ratom, oni su prostoru povišenog inteziteta, u prostoru u kom je polje delovanja sile pojačano. Kao oni koji pripadaju tom prelaznom, rubnom i opasnom prostoru, oni se nalaze na tankoj liniji između života i smrti. Granica između svetova živih i mrtvih tu je još propusnija, jer je u svakom času moguće da živ čovek pređe u onaj drugi svet, odnosno da od živog čoveka postane mrtvo telo. Do iste relativizacije izazvane ratnim stanjem koje čini granice između smrti i života poroznijim dolazi u *Seobama* (1929).

Iz vizure nekog ko je u takvoj poziciji, značenje kuće se sada menja i ponovo relativizuje. Gotovo kao u dečijoj igri, grob nepoznate devojke postaje krevet, koristeći mitotvorsku maštu magijskog načina razmišljanja, i oko Rajića se uspostavlja pričina intimnosti doma, u kojoj je on podelio postelju sa nepoznatom mrtvom devojkom koja simbolički postaje njegova žena. Kao ni za druge vojnike, ni za Rajića ne postoji više dovoljna oštra granica između živih i mrtvih (jer je on sam neprekidno na njoj, uvek na potencijalni korak od smrti), i mrtva devojka mu može postati bliska kao i živa. Da je ovo aktivno stanje njegovih osećanja, govori i Rajićeva/naratorova tvrdnja da: „(...) mi nismo za život, mi smo za smrt (Crnjanski 1996b,177)”.

Peruća kao odraz nekropolisa

U putopisu iz Peruće u *Ljubavi u Toskani* (1930) opet dolazi do kršenja tabua jer su prostori groblja i grada na mnogo mesta pomešani (Crnjanski 1995a, 149). Sarkofazi i kipovi mrtvaca se nalaze u urbanističkom jezgru, i sama Peruća prati oblike razrušenih etrurskih grobnica koje su pod njom. (Dakle konačni oblik gradu dali su mrtvaci, ne njegovi živi stanovnici. Grad je samo odraz na površini onog ‘pravog’, istinskog grada, pod zemljom.) Ceo prostor grada je obeležen ovim poremećajem, pa se i ulice opisuju da liče na ‘tamne grobnice’ (Crnjanski 1995a,152).

Smrt može biti shvaćena kao okamenjeno vreme, svet lišen promene, pa je i vreme grada koji se pomešao s grobljem usporeno i otežano: u njemu nema kretanja, a čini se gotovo da nema ni živih ljudi. Narator se sam kreće kroz grad, srećući u njemu kipove mrtvaca i tragove naroda koji je davno nestao isto toliko često koliko i žive ljude kojima bi grad trebalo da pripada.

Mrtvi, donji grad koji se nalazi ispod određuje oblik gornjeg grada živih koji je nad njim: on mu daje privide stanovnika, ali mu definiše i fizičke granice. Jedina živa osoba s kojom narator ima dodira u Perući je finans koji je čvrsto usnuo kraj kapije, u snu nalik smrti. U gradu u kom su prostori živih i mrtvih pomešani, oni koji su živi nose na sebi masku smrti i večnosti, dok se u isto vreme čini da se mrtvaci, osmehnuti, kao kipovi šetaju kroz grad.

Slično kao što ranije Pariz u *Pismima iz Pariza* (1921) sublimira u liniju na horizontu, i ovde se u konačnoj računici gradovi Italije svode na znak, ili apstraktnu sliku. Peruđa je samo igra svetlosti i senki, toliko varljiva da njeni krovovi nestaju u vazduhu sa golubovima. Opet dolazi do mešanja različitih slika grada: sve je biće grada, i njegovi živi stanovnici, i svi predmeti koji mu pripadaju, njihova tela su jednako živa ili mrtva jer je pripadnost prostoru grada važnija od svih drugih distinkcija.

Topos groblja pojavljuje se i u Crnjanskovom tekstu „Na grobu Đure Daničića” (1925), i tamo je predstavljeno kao tamno i melanholično mesto ugrađeno u tkivo grada. U blizini groblja, među vizantijskim kubetima grobnica i u magli, otkriva se tamno lice grada, neosvetljeni ponor. Poovska romantična gotika je daleko od Crnjanskog, i čak je i lepota u groblju besmislena: „Poštovanje i ukrašavanje grobova sasvim su besmisleni. Život jedino ima smisla (...) (Crnjanski 1999b,61)”.

Mrtvi London

Sluga Arkadije koji nastavlja da prati svoj puk i posle smrti markira košmarnu sudbinu ‘vojnika krdžalija’ koji su tako tesno zatvoreni u točak istorije iz kog ne mogu pobeći, ratujući za tuđeg gospodara, u tuđoj zemlji, da više nema prave razlike između života i smrti. Arkadijevo košmarno putovanje iza groba svedoči o izgubljenom trenutku u kom je vreme zapravo stalo – promene nema, niti olakšanja, i svi su zatvoreni u isti, mračni i teški ciklus, kao da su zajedno okovani u grobnici.

Za Rjepnina iz *Romana o Londonu* ceo London se (pa i sve oko njega) otelotvoruje kao nekropolis, jer sam junak hoda stazom mrtvih, s obzirom na to da je već metaforički umro u Kerču, pri prelasku moreuza. Kad govorimo o Kerču, jasno je da za glavnog junaka ta morska voda ima vezu sa htonskom, tamnom vodom. Za Rjepnina to je bio metaforički prelazak u svet mrtvih. Nasuprot tome, za Nađu more predstavlja vodu iskušenja i inicijacije, čijim prelaskom ona uspeva da pronade kakav-takav novi život i da se rodi ponovo. Zahvaljujući snazi svoje vitalnosti, Nađa uspeva da podvig ponovi još jednom, prelazeći preko velike vode (Atlantika) dalje u svoju avanturu. Moguće je da je njoj podsvesno sasvim jasno da Rjepnin ne može da pređe preko vode za njom, jer više

ne pripada svetu živih, i da ne može da je prati dalje u novi život u Americi, pa mu zato nikada ni ne priznaje da je trudna. U trenu kada se brod udaljava od obale, i Nađa ugleda prugu morske vode između nje i Rjepnina, ona doživljava slom jer verovatno shvata da njen suprug, poput *nemrtvog* ili vampira, tu vodu ne može nikako preći.

Dakle, pošto je metaforički umro u Kerču, za Rjepnina je London mrtvi grad koji je celokupno zamenio svet živih. Iz nekropolisa nema više povratka, i u tom smislu, mada se čini da on uspeva da se povremeno izmakne (kao u letovalištu), zapravo se ispostavlja da je sav prostor u kom se bivši ruski oficir sad kreće isti, odnosno da je on uvek u zatvorenom krugu Londona-nekropolisa.

Jedini prostor izvan ovoga je Petrograd, koji postoji samo u sećanju, gotovo kao Novi Jerusalim, idealni grad sačinjen od duha i svetlosti. Prateći ovu ideju, za Rjepnina i nema groba na kraju romana, jer je ceo grad oko njega grob, i telo ruskog oficira posle smrti nestaje bez traga negde u neodređenom prostoru nekropolisa. Na sličan način kao u *Romanu o Londonu*, grob se pojavljuje kao idealizovana slika domovine i za Vuka i Pavla Isakovića i baca senku na sva njihova putovanja. Naročito Pavlova vezanost za mrtvu ženu postaje njegovo prokletstvo, i vezuje ga za negativne aspekte htonskog.⁸¹

4. Ogledala, prozori (*Dafinine refleksije; Ogledala i lavirinti; Davo u ogledalu*)

U nepotpisanom uvodniku temata književnog časopisa *Delo* o ogledalima (koji je najverovatnije napisao Jovica Aćin koji je tada bio glavni i odgovorni urednik), skreće se pažnja da u književnim delima: „(...) unutar ogledala čudesno premaša fantastično, logika neprikosnovenog smisla biva raščinjena (Aćin 1982, 1-2)”. Svakako ne treba zaboraviti i na potencijalni autoerotski karakter ogledala, ali i njegove veze sa opasnim ili htonskim

⁸¹ U radu „Dom i beskućništvo kod Andrića i Crnjanskog“ Olga Kirilova skreće pažnju na teoriju Junga koja bi mogla baciti zanimljivo svetlo na fiksiranost Vuka, a naročito Pavla, baš za sliku groba koja se vezuje sa domovinom (u Pavlovom slučaju potencira se slika groba pokojne žene na brdu kao najintimnije i najemocionalnije sećanje na otadžbinu). Ona podseća na Jungovu teoriju da je: „(...) čovek sa prekinutim genealoškim vezama, koji ne zna gde su sahranjeni njegovi preci (...) potencijalno psihički nezdrav. Takav čovek obavezno oseća svoju nezaštićenost i zbog toga svesno ili nesvesno troši mnogo snage da nadoknadi svoje neznanje (...).“ Dalje Kirilova zaključuje: „Nije slučajno što junaci umetničkog sveta Crnjanskog propadaju u tuđini bez potomstva (...) Iz njihovih života, zajedno sa napuštenim domom, nestaje srž pozitivnog načela (Kirilova 1996, 91)“.

svetom 'sa druge strane' i smrću. Ogledalo često dopušta uvide koji inače nisu mogući. Ovi uvidi mogu biti u vezi sa psihološkom introspekcijom, ili u fantastičnoj varijanti gde subjektu pružaju uvide u prošlost, budućnost ili sl.

U pripovetki „Sveta Vojvodina”, ogledalo se pojavljuje kao motiv, ali nema nikakvu dublju funkciju sem da skrene pažnju na Pantinu sujetu i površnost. U ovom slučaju ono ne pruža dublje uvide, niti je predmet koji uvodi junaka u introspekciju. Ogledalo će tek u kasnijim proznim delima Crnjanskog postati relevantno u sprezi sa poremećenim, konfuznim, ili kružnim kretanjem (*Druga knjiga Seoba*), odnosno iluzijama i opasnim opsenama (*Roman o Londonu*). Nemogućnost da se kontroliše kretanje, čini stvarnost nalik snu, a ljudsku volju nalik prividu. Dodajmo da u *Hiperborejcima* pristupanje ogledalu i sagledavanje sopstvenog lika postaje početna radnja koja naratoru služi kao okidač za melanholije o neusidrenosti u prostoru. Panta iz „Svete Vojvodine” u svakom slučaju nije dovoljno složen lik da bi njegovo samosagledavanje naspram ogledala, čak i da je do toga došlo, bilo išta više od površne opaske.

Dafinine refleksije

Jedan od značenjski opterećenijih motiva vezanih za ogledalo je voda koju umiruća Dafina posmatra sa svog prozora u *Seobama*. Površina vode pod Dafininim prozorom korespondira i sa ogledalom. S tim u vezi, treba skrenuti pažnju i na dugu kulturnu tradiciju gledanja u vodu (obično na otvorenom), ili u površinu ogledala kao vid mantike ili mistički prozor koji se otvara u onostrano i pruža pogled u budućnost. (Da je ogledalo veza sa onostranim, jasno je i iz narodnih običaja. U različitim ruralnim delovima bivše Jugoslavije, ako bi u kući neko umro, ogledalo bi se pokrivalo ili okretalo. U svom radu „Smrt i zao pogled“, Tihomir R. Đorđević beleži više primera, i između ostalog citira Elsvortija koji kaže da se u Otoku, u Slavoniji, kad neko umre: „okrenu sva ogledala naopako da se ne bi mrtvi vidio, pa se poslije vraćao za svojom slikom (Đorđević 1981, 70)”.

Dafina u reci ispred deverove kuće vidi svoju senku koju odnosi voda i koja tone u rečni mulj. Po Ani Radin, svako od troje junaka *Seoba* obeleženo su drugačijim

znakom, i kao što je Vuk obeležen putem, a njegov brat Arandel kućom, tako je voda u kojoj se Dafina ogleda ono što nju određuje (Radin 1998, 153)”. Svetlana Branković primećuje da voda u *Seobama*: (...) „ima trojako značenje: kao baruština i prepreka u životu, kao ogledalo, i kao put do dobiti (Branković 2003, 41)”. Branković skreće pažnju i na značenje ogledala-reke kao simbola koji podseća Dafinu na prolazak vremena. Osim očigledne asocijacije koja tok reke povezuje sa tokom života koji se stalno menja i čiju nepovratnu prolaznost je nemoguće zaustaviti, u odrazu vode sujetna Dafina posle bolesti može da vidi svoj izmenjeni lik. Voda koja korespondira sa magijskim, demonskim ogledalom je takođe i poslednja veza i između dvoje rastavljenih supružnika – dok prelazi vodu, Vuk ima loše predosećanje u vezi sa svojim domom, a kasnije mu vest o Dafininoj smrti ponovo stiže pokraj vode. Dok je živa, Dafini se priviđa suprug kako joj ide po vodi, obliven krvlju, sa batinom u ruci. U čuvenoj studiji *Zlatna grana*, Frejzer piše o kulturno konstruisanim ‘opasnostima’ ogledala, refleksija u vodi i mogućeg gubljenja čovekovog odraza u njima. Među mnogim primerima navodi i sledeće: „Pripadnici plemena Zulu nikad ne gledaju u dubok vir jer veruju da se u njemu nalazi životinja koja bi im odnela odraz i oni bi onda morali umreti. (...) Na ostrvu Sedlu (...) postoji jezerce ‘u koje ko god pogleda umre; zao duh oduzme mu život pomoću njegovog odraza u vodi’. (...) možemo razumeti zašto je (...) u staroj Grčkoj postojalo pravilo da se ne gleda u sopstveni odraz u vodi (...) Bojali su se da bi vodeni duhovi odvucli čovečiji odraz ili dušu u vodu, ostavljajući ga da umre. U tome verovatno leži poreklo klasične priče o lepom Narcisu (...) (Frejzer 1977, I:243)”.

Ogledala i lavirinti

U književnosti ogledalo je često kapija za prolaz u druge svetove, i u tom smislu korespondira sa simbolima lavirinta, vrta, ali i raskršća. Kerolova Alisa svakako nije jedina koja putuje na drugu stranu kroz ogledalo, mada jeste jedna od najpoznatijih putnica ovom stazom. U Kerolovoj viziji naročito je podvučena veza između snova i ogledala, odnosno ogledala kao posude za gatanje kroz koju se ogleda iracionalna i imaginativna strana ljudske svesti.

Gustav Rene Hoke u svom radu „Magija ogledala: manirizam“ skreće pažnju ne samo na mogućnost ogledala da udvaja prostor, već i da stvara beskonačne odraze. Takvo ogledalo ne samo da relativizuje naizgled fiksiranu 'normalnu' perspektivu nego i nagoveštava nove prostore. Ogledalo jeste lavirint. Rene Hoke podseća da je Leonardo da Vinči: „(..) hteo da načini optički lavirint od osmougaone sobe čiji su zidovi bili obloženi ogledalima. Igra odraza umnoženih do beskrajna preludira apstraktni lavirint totalne irealnosti. Lavirint postaje antipod onome što je 'propustljivo' za duh. (...) Ne postoje više samo dve istine (...) već mnoge, to će reći neizbrojive istine (...) koje se gube u beskrajnom vijuganju lavirinta (Hoke 1981, 99)”. U *Ilustrovanoj enciklopediji tradicionalnih simbola* Kuper primećuje: „Kao put u skriveno sedište, lavirint je u vezi s traganjem za izgubljenom reči i potragom za svetim gralom (...) (Kuper 1986, 88)“.

U *Seobama*, skupoceno ukrašeni saloni sa ogledalima koja umnožavaju odsjaje bezbrojnih sveća, paradoksalno preuzimaju neka svojstva mračnog lavirinta za Vuka Isakovića i njegov siromašni i izmučeni puk. Salon sa ogledalima postaje mesto u kom izmoreni vojnici uviđaju razliku između njihovog siromašnog sveta i bogatih Bečlija koji se praktično igraju njihovom sudbinom. Rat u koji oni, prateći “sudbinu krdžalije”⁸² ulaze, za njih je ulazak u nejasan, nespoznatljiv i nepoznat prostor koji ih zbunjuje i u kom su izgubljeni isto kao i u salonu sa ogledalima.

U radu „Između dva identiteta ili o dvojnicima, senkama, priviđenjima, snovima, ogledalima i mrtvima“ Ana Radin iznosi postavku o prostoru romana *Seobe* (1929) koja bi se mogla protumačiti kao da sav prostor uzima na sebe formu blisku ogledalu, sa tamnim i svetlim odrazom koji ga konstituišu: „(..) ceo svet u *Seobama* postavljen je po vertikali sa jasnom razdeobom na visoko i nisko, na gornje i donje, na svetlo i tamno, i sa strogo samerljivim međuprostorom kroz koji se junaci, i doslovno i figurativno, kreću u jednom ili drugom pravcu (Radin 1998, 148)“.

U *Seobama*, Vuk Isaković se prvi put suočava sa svojim dvojnikom. Umesto instrumenta kojim bi trebalo bolje da sagleda sebe, ogledalo postaje posrednik otuđenja. Posle sagledavanja svog lika u velikom ogledalu koje ga gotovo magijski hipnotiše (on

⁸² U *Lirici Itake i Komentarima* Crnjanski nesretni život vojnika koji je prinuđen da ratuje za druge i nema svoju zemlju naziva 'sudbinom krdžalije'. Ovde je karakteristična i sama upotreba reči sudbina koja implicira fatum, istorijsku igru ili slučaj komedijant koji ne dozvoljavaju pojedincu da upravlja sopstvenim životom svojom voljom.

pred njim čini besciljne pokrete, ne uspeva da se spremi iako žuri i umesto toga posmatra svoj lik), Vuk kao da je zamenio mesta sa svojim dvojnikom, i onaj koji se od ogledala udaljava nije više on sam, nego njegov odraz: „Veliki komadi njegovih grudi i nogu, njegove podbule oči (...) dođoše mu u ogledalu smešni i tuđi. Navlačeći svoje crvene čohe, njemu se potpuno učini da se to oblači neko drugi a ne on, i da će to neko drugi sad izići, nakinduren, iz te sobe, a ne on (Crnjanski 1996c, 44)”.

Ova igra odraza i senki koja započinje u Komesarovoj kući, nastavlja se do kraja romana, i dva lika Vuka neprekidno menjaju mesta jedan sa drugim, bez konačnog odgovora koji je od njih onaj pravi, a koji je samo njegova senka. Vuk Isaković, na početku svoje poslednjeg vojnog pohoda, staje ispred ogledala kao pred kapijom, i od njega se dalje vraća promenjen, manje stvaran, manje vezan za materijalni svet nego onog trenutka kada je ogledalu prišao. Ana Radin skreće pažnju da je iskustvo otuđenosti od sebe i svog tela, i doživljaja susreta sa sopstvenim dvojnikom karakteristična za više scena u kojima se Crnjanskovi junaci pojavljuju pred ogledalom. Motiv dvojnika najviše je, naravno, karakterističan za kratki roman *Dnevnik o Čarnojeviću*, ali je on tamo više povezan sa opštim krivljenjem prostora i drugačijom slikom sveta nego nužno sa ogledalima. Petar Džadić temu dvostrukosti Vuka Isakovića vezuje sa tonjenjem u san, i naročito skreće pažnju na to da je dvojnik povezan sa onim što je eterično i snoliko: „(...) taj drugi, u zatišjima između bitaka, u samoći koja vodi samootkrivanju, smenjuje u knjizi sabljaša i ratnika (...) koga ne smiruju ni juriši, ni ratni uspesi (...) taj drugi zna da od sveg života ‘ostadoše ...i sad, samo one sjajne, čiste zvezde, i srebrne, šumske putanja nad kojima se spušta aprilska magla...’ (Džadžić 1973, 290)”. Tatjana Rosić takođe povezuje dvojnost *Dnevnika* sa poetikom sna, i naziva epizodu sa zagonetnim Čarnojevićem kao ‘san o dvojniku’. Razliku između prostora sna i jave po autorki markira činjenica da su ulazak i izlazak iz prostora sna omeđeni scenom u kojoj se pominju ‘korintski stubovi’ koji očigledno funkcionišu po principu kapije (prema: Rosić 1996, 218)”.

Igra podvojenih subjekata može imati veze i sa otuđenjem od sveta i realnosti, naročito u *Dnevniku o Čarnojeviću*. Ovo udaljavanje subjekta od stvarnosti konačno rezultira i brisanjem jasnih granica sopstva, pa se u apsolutu sumatraizma koji se objavljuje u zamračenoj studentskoj sobi, u tački u kojoj se mešaju mesta udaljena u

vremenu i prostoru, više ne razaznaje ko je narator priče, a ko Čarnojević. Ovakva sumatraistička epifanija gotovo da podseća na budističku nirvanu, kroz koju fragmenternost sveta ponovo uspostavlja kroz neku vrstu trenutne inspiracije gde dolazi do brisanja i mućenja granica sopstva, pa time i onoga što to sopstvo opažava. Trauma rata može biti jedan od razloga povlačenja subjekta *Dnevnika o Čarnojeviću* od neposredne stvarnosti. Sonja Veselinović primećuje da postoji izvesni distortirani pogled na stvarnost gde se kod Crnjanskog: „(...) i u poeziji i u ranijoj prozi predočava čovekova izolacija usred mase ljudi i njegovo odvajanje od onoga što je neposredno tu, nemogućnost da spozna stvarnost koja ga okružuje i obradi čulne percepcije (Veselinović 2014, 212)“.

U *Drugoj knjizi Seoba* Beč kroz koji Pavle prolazi na putu ka Rusiji predstavljen je nalik na lavirint (zbunjujuće ulice u kojima je teško naći put, grad koji noću postaje različit od dnevnog, javna kuća zapetljanih hodnika sa tajnim vratima, spiralnim stepeništima). Ogledalo se može tumačiti i kao centralna tačka njegovog uzaludnog puta, posle koje zapravo i nema napred. Kraj njegovog usmerenog kretanja nastupa u ruskom poslanstvu, i ogledalo postaje za Pavla krajnja kapija kroz koju nema puta, i gde mu se pričinjavaju odrazi u kojima vidi bezbrojne svoje dvojnike, i svoju tamnu senku (Crnjanski 1996a, 195).

To ogledalo seče Pavlov put na dva jednaka dela, jedan odraz drugog, i sprečava ga da se udalji ili stigne bilo gde. Umesto da doputuje u svoju sanjanu Rusiju, Pavle je u ruskom poslanstvu kročio u ogledalo da bi samo ponovio svoje putovanje, prvo unazad (on se besmisleno vraća, protiv svoje volje), a posle toga sasvim ulazi u tamni odraz iza ogledala – odnosno Rusiju koja je apsolutno ista kao i Austrija koju je napustio⁸³. Iza ogledala Pavla dočekuje ista hladna i nedostižna vladarka kakvu je već jednom napustio.

Dok njegov poočim Vuk putuje u besmislenom krugu u čijem centru je zvezda do koje ne može stići, Pavle samo prolazi iz jednog odraza u drugi. Na ovom putu koji nalikuje mračnijoj verziji putovanja Kerolove Alise, Pavle čak sreće i zeca koji se ovde pojavljuje kao simbol tamne, zloslutne erotike, i neukusnog prepuštanja telesnosti.

⁸³ U radu „Šta će nam Crnjanski“ Vladušić skreće pažnju na to da su ove države isto, ali u drugom kontekstu gde kaže da je: „(...) Pavle Isakovič istovremeno i junački nosilac ideje kolektiva, ali i karikatura kojom se moderna vremena podsmevaju njegovoj želji za kolektivom. Tako i Pavlova Rusija mora postati nalik Austriji, a individualna sloboda koju je taj pojam nosio u *Seobama*, rastapa se u modernim vremenima koje dominiraju u *Drugoj knjizi Seoba* (Vladušić 2013, 205)“.

Činjenica da Božičeva žena pokušava da Pavla namami u svoj krevet predlažući mu da iskoristi klozet (na čijim vratima se nalazi zec) kao izgovor ako ga neko presretne u pokušaju preljube u Pavlu izaziva gađenje. Njegov odnos prema Evdokiji je ambivalentan u romanu (od odbojnosti i gađenja ka povremenoj nežnosti i gotovo stalnoj seksualnoj privlačnosti), i ona je na neki način tamni odraz Pavlove pokojne žene. Ovako prikazana Evdokija odgovara arhetipu Gospodarice zveri dok je Pavlova prva žena pomalo stereotipna slika ‘čiste’, ‘supružanske’, idealizovane ženske ljubavi⁸⁴. Na kraju, oba lika dvojnica stižu do paroksizma – telo pokojne Katinke pojavljuje se, nematerijano, sublimisano u svetlosti, dok Evdokijino telo postaje sve više vezano za zemlju i preteranu telesnost – do Pavla stižu vesti da se ona čudovišno ugojila. Pavlov put je inače sav u dupliciranim odrazima, i kao što se kreće između dve figure bliskih žena, tako se Pavle kreće od jedne do druge za njega udaljene figure vladarke.

Ogledalo otvara novi vidik u zatvorenoj prostoriji, odnosno, kao i prozor, nagoveštava druge prostore u zatvorenoj sobi. Kornelia Farago skreće pažnju na tumačenje Andrea Hastela koji smatra da umetnik: „jedino uz pomoć tri podređena motiva, *ogledala, otvorenog prozora i o zid okačene slike* može da učini prostor otvorenijim i prostranijim.“ Dalje se navodi primer Van Ajkove slike *Dovani Arnolfini i njegova nevesta* u kojoj u ogledalu iza para možemo da uočimo kretanje likova koji odlaze. Farago primećuje da je u: „(...) činjenici odlaska i u natpisu iznad ogledala (‘Jan van Ajk bejaše ovde 1434’) sadržan (...) motiv otvorenosti. Ova slika o enterijeru, o unutrašnjosti sobe, govori kao o posve otvorenoj kategoriji (Farago 2007, 95)“.

Davo u ogledalu

⁸⁴ Nikola Milošević ovako opisuje Pavlovu pokojnu suprugu: „Lik ove žene pisac je zamislio kao oličenje duhovne i fizičke lepote. Ona je među ljudima ono isto što je pastuv Jupiter među životinjama. Njena smrt posledica je istih onih tragičnih zakonitosti po kojima sve što je izuzetno u plemenitosti i lepoti mora nepovratno da propadne (Milošević 1988, 181)“. Dodajmo ipak da je kranje indikativno da Pavle postaje opsednut Katinkom tek posle njene smrti, dok za njenog života nije gajio tako snažna osećanja prema njoj. Pavlova sklonost da fiksira svoje najdublje želje za nešto što ne može imati (idealnu domovinu, idealizovanu Rusiju, pokojnu ženu, tuđu ženu itd), može da nagovesti patologiju njegovog psihološkog sklopa. Kod Pavla su često autodestruktivni nagoni mnogo dominantniji nego nagoni erosa i života, po čemu je sličan sa knezom Rjepninom.

Ogledala u *Romanu o Londonu* prikazuju iskrivljeni lik posmatrača ili doprinose obmanama. Rjepnin u njemu vidi sebe neizmenjenog, mada je iznutra zapravo potpuno ostario i oronuo. Ogledalo je i znak upozorenja pre njegovog susreta sa Babuškom, odnosno groficom Panovom, koja poseduje dva lika. U njihovom prvom susretu, ogledalo je u službi groteske, gotovo kao deo tačke u mračnoj verziji cirkusa. Babuška prvo naleće na sopstveni odraz, komično udarajuću u ogledalo, kasnije u odrazu nestaje, kao magijom, da bi se zamenila mesta sa svojom mladom asistentkinjom. Ogledalo stvara privide iskrivljenog i pomerenog prostora, koje ponovo priziva mračni lavirint u kom se Rjepnin teško snalazi. Babuška se slobodno kreće ovim prostorom čije granice određuje interakcija sa ogledalom, kao da Babuška ogledalo koristi kao kapiju. U krajnjem slučaju, ona svojim bezbrojnim odrazima i sama pripada iskrivljenom prostoru ogledala i privida. Prema Nađi, ona je dobroćudna Ruskinja, prema Rjepninu je hladna, uzdržana Engleskinja. Ona je u isto vreme ružna žena, čija preterana šminka pre podseća na iskrivljenu masku preterano tašte i izveštačene osobe, ali je, po tvrdnjama drugih, bila i lepotica, koju je ulepšavala autentična, neizveštačena ljubav prema mužu. Presek ideje da je ogledalo prozor na drugu stranu, ali i oruđe samoljublja sreće se u posebnom motivu čestom na crtežima iz srednjeg veka. Gustav Fridrih Hartlaub u radu „Magično ogledalo u slikarstvu” skreće pažnju da se u srednjem veku ogledalo često pojavljivalo u moralizatorskom kontekstu gde su se smrt ili đavo javljali u ogledalu sujetne žene (Hartlaub 1981, 83). Pred sam kraj romana, Rjepnin postaje izgubljen u odrazima, nesiguran šta govori on sam, a šta njegov dvojnik Barlov koji se mnogo ranije ubio. U tom smislu, Barlov postaje neka vrsta Rjepninovog sopstvenog odraza u budućnosti⁸⁵, jer će obojica imati sličnu sudbinu samoubice.

⁸⁵ U suštini, senka Barlovljevog samoubistva nije jedina koja pada na Rjepnina. Lompar skreće pažnju da u romanu postoji čitava „kolona samoubica“ u čijim likovima Rjepnin može naslutiti sebe. Među njima ima: „(...) ostvarenih, kao Barlov, čiji glas često osluškujemo kako odjekuje unutrašnjim uhom Nikolaja Rodionoviča; ostvarenih i neupoznatih, poput majora Holbruka, koji je iznajmio stan Rjepninovima; tajanstvenih, kao što je Veruška, čija smrt stvara mračnu pozadinu za odnos između grofa Andreje i generalice Barsutov; naslućenih i neuspešnih, kao što je Pokrovski; bezdejsstvenih kao Surin, o kojem nemamo nikakvih znanja osim tog da se ubio (...) (Lompar 2005, 350-351)“.

II GRAD

1. Grad (*Dva tipa grada; film kao prostor sećanja*)

U našoj studiji, gradu ćemo prvenstveno prići kao kamernom prostoru u smislu prostora zatvorenog u sebe, ili *temenosa*. Jovica Aćin u studiji „Vrtovi, ili fantazirati prirodu“ termin *temenos* objašnjava ovako: „*Temenos*, pak, takođe znači izdvojen deo prostora, zapravo komad zemlje, najčešće lug, zaštićeno mesto posvećeno bogu, ali nije obavezno da u doslovnom smislu bude hram (...) *Temenos* se nudi bogu sa razlikom od templuma koji je da bismo opštili s njime (...) Svako ograđeno područje, tabuirani prostor, može biti *temenos*. To je, na primer, i simbolički grad opasan zidovima o kojem se tada uvek govori kao o središtu Zemlje. Kafkin *Zamak* bi se isto tako mogao tumačiti kao *temenos* i time otkriti još jednu nadodređenost njegovog teško dostupnog značenjskog čvora, podjednako onirički i realistički zavezanog (Aćin 1984, 14)“.

Gradski prostor u svojoj biti može korespondirati i sa prostorom vrta (obično pozitivno, kao uređen ugao stvarnosti) i lavirinta (ako sadrži opasne aspekte, gotovo uvek je povezan s nekom vrstom samospoznaje ili silaska u tamu podsvesti). Kao takav on je mikrokosmos, svet zatvoren u sebe, ali sa mogućnošću da dalje otvara staze ka sasvim drugačijim, potencijalno čudesnim mestima. Magijski prostor moguće je pronaći i u okvirima poznatog grada, i ovaj motiv je gotovo uvek vezan za junakov prelazak u drugi stadijum života.

Otkrivanje ovih imaginarnih procepa u poznatom, monotonom pejzažu senzifikuje i poetizuje prostor grada, i često postaje neka vrsta poziva na maštanje. Poseta ovim mestima korespondira sa arhetipskom posetom izvoru života, i dar je nove vitalnosti i novootkrivene imaginativne snage koja donosi junaku otvaranje horizonata i unutrašnji mir. U studiji *Sveto i profano*, Mirča Elijade govori o heterogenosti prostora koja je inherentna viđenju sveta u kom određena mesta mogu posedovati višu značenjsku valentnost: „Postoje povlašćeni delovi prostora kvalitativno različiti od ostalih: pejzaž

rodnog mesta, predeo gde je doživljena prva ljubav, ulica ili neki deo prvoga stranog grada koji smo posetili u mladosti. Sva ta mesta čuvaju, čak i za čoveka najjiskreneije nereligioznog neko posebno, 'jedinstveno' svojstvo: to su 'sveta mesta' njegovog privatnog Univerzuma; kao da je to nereligiozno biće doživelo otkrovenje neke *druge* stvarnosti (...) (Elijade 2003, 77-78)“. U tom smislu, prostor ličnog grada konstituiše se iz prostora koji poseduju različitu vrednost za svakog pojedinca, kreirajući bezbrojnu mrežu mogućih mapa čitanja gradova.

Naravno, ne zaboravimo da je veza između grobnice i lavirinta tesna. „Prvi lavirint koji se pojavio u Egiptu bio je, po svoj prilici, samo crtež, nazvan 'znak palate' što je utisnut u pečate iz doba Starog kraljevstva. Ali, ovaj je znak predstavljao i grob: upravo se ovde začinje njihova veza koja se nikad nije potpuno prekinula (Santarkandeli 1981, 3)“. U centru onog Petrograda koji je nalik pomalo htonskom egipatskom lavirintu, nalazi se grobnica nastala iz različitih delova donetih iz Egipta, i kao fantazmagorična slagalica, ponovo složena u ogromnoj hladnoj dvorani egipatskog odeljenja u isti simbolički znak koji je već jednom bila.

S druge strane vrednosne skale nalazi se grad-zamka čiji je prostor u potpunosti zatvoren u sebe, bez ikakve mogućnosti da se prevaziđe teskoba svakodnevice, bez ikakvih mogućnosti za junaka da u njemu pronade promenu ili mogućnost da sam pređe u novi stadijum života.

Rjepninov London pripada ovim košmarnim viđenjima grada koji za glavnog junaka više odgovara nekropolisu nego životnom prostoru. Rjepnin bira London kao mesto za umiranje radije nego kao mesto u kom će živeti. Slike njegovog Londona povezane su sa podzemljem, i to ne ambivalentnim podzemljem Aladinove pećine koje pored opasnosti može donositi bezbrojne nove dragocenosti, već sa mrtvom i praznom teskobom podzemlja, teškom i zatvorenoj poput groba.

Grad kao topos presecaju različiti nivoi i putevi, odnosno koji u sebe inkorporira potencijalni bezbroj drugih mesta približava se vrtu, ali i lavirintu.

Čitanje arhitekture grada kroz znak lavirinta može da podrazumeva različite pristupe – od romansirano pronalaženja prostora apsolutne avanture kroz potragu za tajnim mestima, preko tumačenja 'mehanizama' mistifikacije i umnožavanja grada kroz njegove različite odraze, pa sve do čitanja sovjetske arhitekture kao sumorne igre

ogledala. (U ovom smislu, shvatićemo ogledala i njihovu mogućnost da fabrikuju beskrajne odraze istog prostora još jednom varijacijom motiva lavirinta.) Lavirint je svakako povezan i sa temom inicijacije. Izabrani ulazi u prostor povišene sile, pokušavajući da pronađe put do centra smisla.⁸⁶ Ovu arhetipsku situaciju svakako najplastičnije ilustruje grčki mit o Tezeju i Minotauru. Ipak, mi se nećemo u ovom radu toliko usredsrediti na pitanje inicijacije i potrage za krajem puta, koliko na aspekte (urbanih) lutanja stazama koje se beskrajno produžavaju, i privida prostora koji se neprekidno otvaraju, omogućavajući stalno kretanje, ali i večno odlaganje cilja. U policentričnim gradovima postmoderne u kojima postoji beskonačno mnogo čitanja jednog te istog prostora, ne može postojati samo jedan centar, niti je puni smisao ikada dosežan. Stvarnost odavno više nije samo jedna, i srce grada večno izmiče modernom putniku ili stanovniku.

Baveći se ličnim prostorom grada kod Crnjanskog, odnosno gradom čiji je identitet oblikovan iz intimne vizure (i kao takav predstavlja samo jedno od bezbroj mogućih čitanja), obratićemo pažnju i na neke fantastično-ezoterične elemente koji su u širem čitanju povezane i s temom lavirinta. Oni menjaju kulturni prostor grada i obično su vezani za lokalnu urbanu mitologiju, ili za umetnička dela koja se bave datim prostorom. Ideja je da upravo ovi kulturološki, 'mitotvorski' elementi daju konačan oblik gradu. U knjizi *Čitanje grada* Pušić piše da: „Ako, dakle, grad ne postoji sam za sebe, već je suštinski povezan s društvom, tada se umeće 'čitanja', u stvari, svodi na to da se u njegovom materijalnom obliku, društvenim obrascima i socijalnim preformansama uoče one kulturne vrednosti kojima pripadaju. Tek u tom slučaju Rim nam neće ličiti na Petrograd, Barselona na Budimpeštu ili Njujork na Minhen (Pušić 1995,12)“.

Prateći ove teze, shvatićemo grad kao i materijalni znak, gusto ispisano pismo iz kog je moguće čitati najrazličitija značenja. Međutim, ovde nas pretežno interesuje u kojoj meri fikcija i kolektivno nesvesno mogu uticati na kulturnu geografiju jednog

⁸⁶ Po Gerbranu i Ševalijeu: „Što je putovanje teže, što su brojnije i napornije prepreke, to je veći preobražaj koji doživljava adept stičući tim inicijacijskim putovanjem novo ja. Preobražaj do koga dolazi u središtu lavirinta, i koji će se potvrditi na svetlu kada završi putovanje, na kraju tog prelaza iz tame u svetlo, označava pobjedu duhovnog nad materijalnim, večnog nad prolaznim, razuma nad instinktom, znanja nad slepom silom (Gerbran i Ševalije 2004, 485)“.

grada. Mnogi pisci su snagom svoje fantazije u tolikoj meri preobrazili gradove o kojima su pisali da je danas, na primer, teško ne asociirati Petrograd sa Gogoljevom fikcijom.

Grad je moguće pročitati i kao čudesni vrt-lavirint, čija tajna mesta 'hijerofanije' treba otkriti, odnosno pronaći prostore koji se na neki način otvaraju ka visinama (obeleženi svetlim ili božanskim) ili dubinama (obeleženi htonskim). Kao što smo već napomenuli, to su mesta koja preobražavaju grad i koja ga definišu. Naravno, da bi ih bilo moguće otkriti, tragalac prolazi kroz neku vrstu lične inicijacije, makar samo kroz bavljenje umetnošću.

Dva tipa grada

U *Semiosferi* Jurij Lotman govori o dva osnovna tipa grada i mehanizma mitotvorstva koje se za njih vezuju. Koncentričan grad „(...) u semiotičkom prostoru po pravilu je povezan s predstavom grada na brdu (ili na brdima). Takav grad pojavljuje se kao posrednik između zemlje i neba (...) on ima početak ali nema kraj – to je ‘večni grad’, *Roma aeterna*. Ekscentrični grad smešten je 'na kraju' kulturnog prostora: na obali mora, na ušću reke. (...) To je grad stvoren uprkos prirodi (...) Oko imena tog grada koncentrisaće se eshatološki mitovi, predskazanja propasti, ideja prokletstva i trijumfa stihije bića neodvojiva od tog ciklusa gradske mitologije. Po pravilu, to su potop, potonuće na dno mora. Tako slična kob, po proročanstvu Metodija Patarskog, čeka Konstantinopolj (koji uporno izvršava ulogu ‘nevečnog rima’) (Lotman 2004, 297-298)⁸⁷.

Slično kao i sa Carigradom, i za carski Petrograd vezivale su se priče o gradu koji će jednog dana nestati u vodi. Htonski Petrograd obeležen je i močvarnim poljima nad kojima je podignut, kao uostalom i svi drugi gradovi koji su podignuti nad vlažnom i hladnom zemljom, za razliku od sunčanih i svetlih gradova juga (kakvi su, recimo, mediteranski)⁸⁸. Ne zaboravimo i na tamnu senku koju baca sama megalomanski ubrzana

⁸⁷ Iako Lotman navodi Carigrad i Rim kao primere, zanimljivo je primetiti da dva najveća grada kulturnog prostora u kom je on odrastao, Moskva i Petrograd, gotovo idealno ulaze u opis njegovih dva tipa grada. Dok je Moskva obično prikazivana kao neutralni centar kulture, i kao grad koji neće propasti, čak i ako izgori (napoleonovski ratovi), Petrograd je gotovo uvek prikazivan kao grad na ivici, izvučen iz močvare koja će ga na kraju progutati.

⁸⁸ I danas su na peterburškim internet forumima na internetu česta (nekad ozbiljna, a nekad šaljiva) upozorenja onima koji dolaze u ovaj grad. I dalje je na internetu živ urbani mit da klima u gradu

planska izgradnja grada na mitove koji su o njemu nastali. Maršal Berman u svom radu „Petrograd: modernizam nerazvijenosti” piše: „Užasna ljudska cena Petrograda, kosti mrtvih uzidane u njegove najveće spomenike, odmah je postala okosnica gradskog folkloru i mitologije, čak i za one koji su grad najviše voleli (Berman 1986, 235)”.

Nasuprot Lotmanovoj podeli gradova na večne i na one koji su obeleženi znakom smrti, koji stoje na rubu propasti, Slobodan Vladušić u knjizi *Crnjanski, Megalopolis* skreće pažnju na još jednu podelu zasnovanu na čitanju Biblije i njenom civilizacijskom nasleđu na Zapadu: „Biblijska tematizacija grada raspeta je između dva nesvodiva pola, koja se pojavljuju u 'Otkrovenju Jovanovom': to su grad zveri – Vavilon i božanski grad – Novi Jerusalim. Grad je tako pojmljen i kao emanacija zla, i kao emanacija dobra, čime se dobro ilustruje dvosmislenost grada koji ne može biti određen jednoznačno (Vladušić 2011, 18)“. U ovom ključu, na primer, moguće je kod Crnjanskog prepoznati London *Romana o Londonu* kao grad obeležen znakom zveri ili đavola: u svojoj knjizi *Crnjanski i Mefistofel* Lompar čak tvrdi da je u Londonu moguće svuda pronaći Mefistove tragove.⁸⁹

S druge strane, neki od gradova se nedvosmisleno pojavljuju kao suprotnost ovakvim prostorima, pa je recimo Petrograd u sećanjima Rjepnina u istom romanu prikazan kao grad koji inklinira nebeskim, gotovo epifanijskim prostorima, osvetljene i otvorene strukture koja teži visinama, i materijalnosti koja postaje gotovo eterična.

Napomenimo ovde još da su prostori koji su potpuno zatvoreni kod Crnjanskog obično izuzetno negativno konotirani. Kuće, palanke i male sredine koje su odsečene od ostatka sveta i širina otvorenih prostora obično su mesta obeležena negativnim aspektima i nesrećom. U tom smislu, i Rjepninov London je pre nalik zatvorenom i tesnom lavirintu koji guši, i čiji prostori teže ka htonskim, i to bukvalno podzemnim (važan deo prostora grada kroz njegovu vizuru je splet tunela podzemne železnice) nasuprot Petrogradu koji

sagrađenom na takvoj zemlji nije za čoveka, i da se oni koji nisu rođeni tu brzo razbole, kao pod dejstvom tamne magije u nekoj ruskoj bajci.

⁸⁹ Po Lomparu, jedno od Mefistovih zamešateljstava u Rjepninovom Londonu su mračne metamorfoze u tkivu grada i u srži njegovih stanovnika: „Biti autentičan znači pretpostavljati ličnost u svim promenama koje očituje jedna egzistencija, dok preobraženja teže raskolu u samom postojanju ličnosti, ona kao da teže de-autentizovanju ličnosti (...) Đavo prozirnosti je stopljen sa preobraženjima kao demonsko-sekularnim degradacijama ideje o preobraćenju koja utemeljuje, a ne rastemeljuje: njegovo insistiranje na ugovoru teži tome da ličnost rastemelji, da se ona odvoji od sebe, postane nemoguća kao ličnost, time suštinski neodgovorna (...) Rjepnin je zapanjem pristajanjem ličnosti na prozirnost, njenim odricanjem od sebe, njenim primicanjem đavolu (...) (Lompar 2000, 19-20)“.

sav teži prevazilaženju sopstvenih granica, kao da je ceo zamrznut u trenutku pre nego što će se uzdići na nebo, i u sebe inkorporirati sve horizonte otvorenih prostora.

U *Dnevniku o Čarnojviću*, dnevniku koji indirektno beleži urušavanje svakog istorijskog i civilizacijskog smisla, jedinu konkretnu utehu moguće je još pronaći u otvorenom pejzažu i prirodi. Trenutak ozarenja glavnog junaka, i značenjski najpovišenija tačka u romanu je momenat u kom se čak i u kamernom prostoru stana potpuno prevazilaze sve granice, i to ne samo granice zidova sobe, već i sve granice prostora, gde se u sumatraističkoj viziji sav prostor otvara u široko, neograničeno polje lutanja u kom je sve povezano mističnim vezama. Trenutak prevazilaženja granica zatvorenog prostora izuzetno je značenjski važan za razumevanje Crnjanske poetike prostora. Do sličnog ozarenja dolazi i u letu avionom u eseju „Nadzemaljska lepota Srbije” gde se do epifanije stiže upravo brisanjem granica, i potpunim otvaranjem prostora. Ovde se, doduše, prvi i jedini put, pojavljuje i strah od ovakve otvorenosti koja se u slučaju rata ili bombardovanja pretvara u izloženost. Potpuno uklanjanje svih zidova omogućava i stanje apsolutne ranjivosti.

U ranim pripovetkama otvaranje prostora je isto tako nagoveštaj nekog boljeg, smislenijeg života – u „Adamu i Evi“ zvukovi vozova u daljini pokreću u junaku čežnju ka begu iz zatvorenog prostora i veze koji ga guše, isto kao što Panta u „Svetoj Vojvodini“ sanjari kraj otvorenog prozora. Vuk Isaković pronalazi utehu u otvorenom prostoru gde se u jednoj od značenjski najpovišenijih scena romana (u pokušaju preobraćanja u katoličanstvo) pogled na noć u vrtu postaje jedini način da se izbegne opasna zamka koja je za njega postavljena u sobi.

Vladušić skreće pažnju na pojavu interiorizacije grada, odnosno subjektivizacije njegove slike, prisutnu u modernoj kulturi. U isto vreme, postoji i bezbroj mogućnosti čitanja grada, odnosno znakova koji čine grad: „U meri većoj nego ikad ranije, konture velegrada postaju obrisi prelomljeni kroz subjektivnost junaka koji grad percipira. Grad u modernoj književnosti postaje niz znakova koji ukazuje na nešto drugo; oko njih se sada stvaraju krugovi asocijacija. (...) umesto 'objektivnog' grada sada se pojavljuje subjektivna želja za jednim spiritualnim gradom, koji bi mogao biti nazvan i dom, a koji se pruža iza vidljivog grada (Vladušić 2011, 25)“.

Film kao prostor sećanja

Bioskop je prolaz koji se otvara ka dalekom prostoru u *Romanu u Londonu* gde Rjepnin emotivno doživljava svaki kadar koji vidi u filmu o vojnoj paradi u Moskvi, pa makar to bila i crvena armija (Crnjanski 2006, 394-395). Ljubiša Jeremić markira to kao trenutak gotovo alhemijskog ili magijskog preobražaja koji se odigrava u duši glavnog lika. U tom bioskopu: „Odigrava se jedna od najčudesnijih drama u savremenoj književnosti, najmanje očekivana metamorfoza – oficir bele garde, princ Rjepnin, razočarani zapadnjak i anglofil, melodramski i tragikomično zaljubljuje se do suza u filmski prizor paradnog marša crvenoarmejaca preko Crvenog trga (Jeremić 1976,79)”.

Isto tako, opčinjenost balerinom koja glumi labuda na ledu izaziva čežnju za rodnom gradom (Crnjanski 2006, 419), a posmatranje Krilove na ledu na trenutak menja njegovu percepciju o ženi koja je uzalud pokušavala da ga zavede. Telo Krilove u igri gubi težinu i delimično prevazilazi svoju materijalnost. Krilova mu se prvi put čini privlačna, i u njenim pokretima na sceni (odnosno na klizalištu koje predstavlja scenu u ovom odlomku) menja se njeno telo i postaje lepše, nalik labudu, i menja se i prostor, jer se Rjepninu dok je posmatra, u njenim skokovima priviđaju nebeska tela.

U *Embahadama*, Beograd je za naratora napušteni grad sećanja, nalik na Pompeju, zatrpan ispod slojeva pepela: „Da ja, ipak, i posle svega toga pišem, o prošlosti, (...) to mi je i kao neki amanet onog Beograda, koji sad leži pokopan, ispod debelog sloja pepela, praha, zaborava. Pod ruševinama tog Beograda leže, mrtva, – za mene i sad još živa, – lica koja me posmatraju isplakanim očima (Crnjanski 2010, 11).” Otkrivanje njihove sudbine postaje jedan od razloga nastanka cele knjige *Embahada*. Beograd je okamenjeni grad, zamrznut u trenutku u kom ga narator pamti. U ovom smislu, doživljaj vremena direktno utiče na strukturiranje opisa prostora Beograda u pripovedanju – petrifikovanim gradom moguće je kretati se kroz deskripciju koja nalikuje narativnoj arheologiji. Pripovedač izdvaja i dekonstruiše događaje koji su doveli do takvog stanja grada, krećući se po njegovim vremenskim slojevima. Ovo je u skladu sa naratorovim prostornim opisima vremena, gde se govori o ‘ponoru prošlosti’ (Crnjanski 2010, 16) i o silasku u prošlost kao u duboko okno. U tom smislu, Beograd kao okamenjeni grad

sećanja postaje jedan od pokretačkih motiva knjige, jer pripovedanje postaje svedočenje o gradu kog više nema.

U rukopisnoj zaostavštini postoji verzija teksta uvodnog poglavlja četvrte knjige *Embahada* u kojoj po vesti da je počelo bombardovanje Beograda, za naratora dolazi do iznenadnog mešanja i pretapanja prostora ova dva grada. Rim bleedi pred prizvanom slikom Beograda koji se nalazi pred ivicom propasti: „(...) Prekidaju se, zatim, veze i sa zgradama, ulicama, vrtovima, vodoscocima, suncem, i senkama, Rim postaje tužna fantazmagorija; iako pun saobraćaja (...) (Crnjanski 2010, 713).” Čak je i naratorovo fizičko kretanje kroz Rim neposredno podređeno onim što se dešava u Beogradu, i on više ne može slobodno da se kreće jer je diplomata zemlje koja je postala neprijateljska. U tom trenutku, iako je u Rimu, narator pripada prostoru Beograda, ne samo duboko emotivno (bombardovanje je jedino o čemu misli), već i fizički, jer udaljeni grad sad ima uticaj na položaj njegovog tela u prostoru u kom jeste, i na izbor mesta kojima može da se kreće. Daleki grad je onaj kojim se narator zapravo kreće, iscrtavajući svojim koracima po pločniku još živog Rima mapu odsutnog, uništenog Beograda. Rim bleedi do priviđenja, jer se pod njegovim prostorom otkriva prostor Beograda kao onaj koji utiče na naratora, i određuje njegovo kretanje i sudbinu. Do definitivnog stapanja oba grada dolazi u bioskopskoj sali gde narator posmatra film sa snimcima bombardovanja Beograda. U mraku sale, dolazi i do vizuelnog presecanja prostora, i dva grada su, kao u ogledalu, kroz naratora kao fokusnu tačku, suprotstavljeni jedan u drugom. S jedne strane se nalazi Rim, kao slika večnog, neuništivog grada, s druge strane je Beograd koji odgovara slici Lotmanovog grada na ivici, koji već nestaje u pepelu.

2. Enterijeri i grad u knjizi *Kod Hiperborejaca* (*Pozicione tačke u gradu; Kuća; Prostori konverzacije; Opšti pogled na prostor; Grad u ratu; Prostor i sećanje; Prostori smrti; Finale Hiperboreje*)

Na početku poglavlja o proznom delu *Kod Hiperborejaca* moramo se okrenuti pitanju žanrovske pripadnosti ovog teksta koji je objavljen 1966. U uvodu kritičkog članka „*Kod Hiperborejaca* – putopis, uspomene, pamflet ili roman?” Ljubiša Jeremić ističe da bi se pitanje žanrovske pripadnosti ovog proznog dela Crnjanskog moglo učiniti

izlišnim ili sitničarskim, ali da su „predrasude o književnim delima tako jake” da je pitanje gotovo nemoguće izbeći. Jeremić dalje ističe činjenicu da je Crnjanski izuzetno cenio žanr memoara, kom bi u jednoj od mogućih klasifikacija moglo pripadati prozno delo *Kod Hiperborejaca*. Jeremić takođe ističe činjenicu da je Nikola Milošević u *Hiperborejcima* pronalazi skriven „dublji metafizički tok” (Jeremić 1972, 247-248). S druge strane, kako Jeremić još primećuje” (...) kazivanje u *Hiperborejcima* nikada ne teži da evocira ni potpunost pripovedačevog doživljaja, ni potpunost psihološkog trenutka nekog od pominjanih lica. Kazivanje kao da feljtonski klizi po površini, i čak i kad ga posmatramo kao putopisno pripovedanje, često je nalik tek na skicu i ne upušta se u složeniji opis (Jeremić 1972, 255)”. U studiji „Eseji Miloša Crnjanskog” Gorana Raičević Hiperborejce naziva ‘hibridnom knjigom’ (Raičević 2005b, 28). Slično mišljenje ima i Svetlana Jaćimović u radu „Čudna knjiga i vrhunac složenog žanrovskog modela“ koja skreće pažnju na: „Sudar i asimilovanje elemenata i postupaka raznorodnih žanrovskih struktura, sinteza činjenica autobiografskog karaktera sa onima iz sfere književne fikcije, to jest kolebljiv status realnosti (...) (Jaćimović 2009, 334)”. u ovoj knjizi. U istom radu, Jaćimović skreće pažnju na tanku liniju između stvarnosti i fikcije na kojoj se ova knjiga koleba: „Prevashodno umetnički karakter teksta potčinjava autobiografsku i memoarsku građu destabilizujući je i pretvarajući je u podlogu koja se prilagođava i nadgrađuje u pripovednoj, romanesknoj zamisli dela. (...) elementi zbilje pomereni [su] u imaginarne prostore piščevog doživljaja i literarne fikcije (Jaćimović 2009, 336)“. Konačno, Jaćimović ističe piščevo takozvano „pounatrašnjenje stranog prostora” i činjenicu da je „naglašena lična i poetska vizija” oduvek bila odlika Crnjanskih putopisa (Jaćimović 2009, 337).

Da je veza između čitanja grada, pisanja grada i boravka u njemu tesna, skreće pažnju i Milo Lompar u *Apolonovim putokazima*, gde primećuje da: „Postaje neminovno da Crnjansko čitanje učestvuje u čitaočevom doživljaju *Hiperborejaca*, budući da to nije samo priča o prošlosti nego i priča o čitanju (Lompar 2004, 120)”.

Ne poričući činjenicu da je mnogo podataka iz knjige jednako istorijskim činjanicama, da mnogi opisani događaji odgovaraju istorijskim događajima i da su mnogi junaci romana zaista postojali, mi ćemo ipak posmatrati *Hiperborejce* kao roman, s obzirom na to da ovaj dugi prozni tekst poseduje većinu strukturalnih elemenata ovog

žanra, i da su u njemu jasno prisutni poetski elementi nasuprot publicističom stilu. U krajnjem slučaju, smatramo da je pitanje istoričnosti i njegovog odnosa prema stvarnosti manje bitno iz pozicije našeg izučavanja poetike prostora u ovom pripovednom delu. U radu „Putopisna proza Miloša Crnjanskog” Marko Nedić povodom *Hiperborejaca* primećuje da: „Putopisni elementi čine jedan dosta važan sloj u ovoj prozi, ali njihovo značenje više je na planu opšte ideje dela o uzaludnosti svih čovekovih napora da i u najintimnijim iluzijama postigne lični mir nego na planu sadržaja. Svi putopisni elementi u funkciji su pomenute ideje (Nedić 1972, 299)”.

Žanrovsko pitanje *Embahada* predstavlja složeniji problem nego što je to slučaj sa *Hiperborejcima*. Mnoga poglavlja *Embahada* ne sadrže elemente koji bi je mogli žanrovski smestiti u fikciju, već su bliže publicistici i esejistici (ili potpuno pripadaju ovim žanrovima). Mnoga poglavlja predstavljaju amalgam tekstova i razmišljanja o političkoj situaciji, pa čak i analize isečaka iz dnevne štampe, uz komentare koji bi mogli biti zanimljivi iz imagološke perspektive. Osim toga, mnoga od poglavlja koja opisuju događaje koji su se odigrali pretenduju da ih prikažu baš kako su se odigrali, sa ciljem da budu istorijski dokumenti i ne mnogo preko toga. Nasuprot tome, *Hiperborejci* u najvećem delu teksta predstavljaju poetizovanu i stilizovanu sliku stvarnosti koja ne pretenduje na preteranu istoričnost.

Pozicione tačke u gradu

Roman *Kod Hiperborejaca* uključuje opis Rima i njegove okoline u predratnoj 1940, i već ratnoj 1941, isprepletan sa putovanjima po severnoj Evropi u periodu 1936-1937. Odmah na samom početku romana, jasno se uspostavlja naratorova pozicija spram prostora grada: on se nalazi blizu centra moći, ali u sirotinjskom kvartu. Narator živi na spratu gospodske kuće, ali u njenom prizemlju umire gospodar te kuće. Na ovaj način, od samog otvaranja priče, glavni junak postavljen je na dvostruko rubni prostor; tamo gde se presecaju linije bogatog, moćnog Rima, ali i, siromašnog grada nižih slojeva. Takođe, prostor u kom on boravi je graničan jer je obeležen prelaskom gospodara doma na drugu stranu, odnosno u smrt. Smrt gospodara doma se ponavlja i na makronivou, kao što postoji i na mikronivou, pošto u isto vreme, od iste bolesti, boluje i umire i Papa, koji je

gospodar Rima. Autor se nalazi u poziciji između dva gospodara prostora (u kom je on sam stranac ili gost) koji se nalaze na pragu smrti, nagoveštavajući isto stanje u gradu koji stoji na ivici, pred veliku promenu i početak Drugog svetskog rata.

Već u prvim opisima Rima odmah se postavlja orijentacioni centar same urbane zone, osovina ili srce grada, oko kog gravitira sav prostor naratorovog prostora grada. Mikelandelovo kube na crkvi postavlja se kao centralna osovina, i osovina ličnog prostora sveta-grada glavnog junaka. Ovo je tačka ka kojoj teže sve tačke prostora u naratorovom gradu, i ona koja objedinjuje razjedinjene, različite prostore u jedan prostor grada Rima. Jaćimović u već pomenutoj studiji takođe markira Mikelandelovo kube kao centar naratorovog 'privatnog' Rima: „Tačka oslonca za putopisca u Rimu svakako je čuveno Mikelandelovo kube, koje se, posebno u kontekstu ugrađenog eseja o Mikelandelu, sagledava kao simbolično utočište, prizor koji nudu utehu i smirenje, umetničko-božanski prikaz smislenog sveta u haosu istorije (...) (Jaćimović 2009, 342)“.

Poslastičarnica „Babington“ je jedna od referentnih tačaka prostora koji čine naratorov lični, intimni prostor grada. Poslastičarnica i njena okolina obrazuju prijatnu malu prostornu celinu koja je nalik stilizovanoj slici idealizovanog života u gradu. Boravak i život u gradu pretvaraju se u idealizovani ritual u kom je svakonevica ulepšana do stilizovane slike. Svuda oko poslastičarnice su buketi cveća koje se prodaje, prodavačice se naratoru obraćaju kao da je plemić, čaj u Babingtonu izgleda kao ćilibar, a unutra naratora svi prepoznaju iako je stranac. Ovakve male prostorne celine čine ukupnu složenu i zatvorenu celinu sopstvenog, ličnog grada.

Lični, zatvoreni, unutrašnji grad je problem koji zanima i naratora *Hiperborejaca*: „Možda će se čitaocu učiniti čudno, da neko može, tako, u Rimu, da se stalno vraća, i sedi na istom mestu. Za one koji samo prođu kroz Rim, teško je shvatljivo, da svaki ima u Rimu samo jedno svoje, mesto. (...) Za onoga, međutim, ko godinama živi u Rimu, večni grad se rastvara (...) Postoje nekoliko Rimova, da se tako izrazim i svi su oni naslagani kao geološki slojevi, jedan preko drugoga, u utrobi zemlje. (...) Ne mogu se svi ti Rimovi znati, ni voleti (Crnjanski 1993a, 25)“. Prostor grada koji je centar naratorovog Rima je tačka povišene valentosti, kroz koju se presecaju sve smisaone tačke grada. Ona predstavlja tačku u kojoj grad transcendira svoju materijalnost: „Kupola, Mikelandelova, u noći, nad Rimom, ima boju plavu, srebrnu, sferičnu. Kad zvezde počnu

da trepere iznad nje, ona sa te terase izgleda, kao da je sva u staklu i da će, na mesečini, zidovi da joj prsnu (Crnjanski 1993a, 15)”. To Mikelandelovo kube pojavljuje se kao lajtmotiv u romanu, i u prostoru Rima. Menjajući pozicije u gradu kroz koji se neprekidno kreće, narator s vremena na vreme podseća na poziciju Mikelandelovog kubeta, kao da je svaka prostorna tačka u gradu određiva samo u svom relativnom odnosu prema njemu.

Kuća

Stare kuće pripadnika više klase u Rimu narator opisuje kao *ne-kuće*, odnosno okamenjene prostore grada koji su više nalik muzeju nego domu. U njima su prozori slepi, a enterijeri hladni i puni statua. Nasuprot njima, kuća koja je puna (bukvalne) toplote i života pripada privlačnoj markizi koja planira da zavede Papu. Markiza je puna vitalnosti, ali njena povišena seksualnost i preobilna erotska snaga ne samo da menjaju njen životni prostor (hipermoderna kuća nije ni nalik kućama-muzejima drugih aristokrata), nego je čine opasnom kao što su i druge žene u Crnjanskovom opusu koje odgovaraju arhetipu Gospodarice zveri.

Markiza koja je opisana pretežno pozitivno, kao privlačna i pametna žena, ipak i dalje nosi opasne aspekte Gospodarice zveri, kao da njena preterana ženska seksualnost na kraju može predstavljati samo sredstvo kojim će ugroziti muškarca ili ga dovesti u opasnu situaciju. Narator izražava svoje čuđenje njenom fiksacijom da zavede Papu, jer ga smatra asketom koji ne bi mogao da popusti niskim nagonima. Ovde se motiv zavodnice koja pokušava da ‘unizi’ produhovljenog muškarca ponavlja kao veoma ublažena varijacija pripovetke „Legenda” (1919). Markiza koja je dopadljiva, prefinjena i lepa, ipak zadržava elemente bestijalnosti, odnosno aspekte zveri, pa su tako njene zelene oči ‘boje guštera’(Crnjanski 1993a, 80), životinje koja je povezana sa dve daleko opasnije, zmijom i mitološkim zmajem.

Treća vrsta stambenih prostora u bogatijem delu Rima pripada novokomponovanom svetu kuća *homo novusa*. Međutim, narator ne dopušta sasvim da su

kuće skorojevića zaista deo pravog Rima. Dokaz za to je činjenica da se iz tog dela grada ne može videti ni Mikelandelovo kube, niti bilo koja tačka koja čini grad onim što jeste.⁹⁰

Još jedan od kamernih prostora svojstvenih predratnom Rimu je dom slikarke Jevrejke koja je naratorova prijateljica. U iščekivanju strašnih progona, u trenucima neizvesnosti, njihov dom počinje da nalikuje grobnici. U slutnji strašne sudbine, njihova kuća je već u potpunom mraku groba. Prostor njihovog doma je tih, teskoban, i koraci slikarkinog oca u sobi iznad odjekuju kroz celu turobnu kuću, kao otkucavanje. Slikarkin otac više ne napušta svoju sobu, njegovo kretanje ne vodi nikud, niti on pronalazi put iz kuće-grobnice. U bezizlaznom istorijskom trenutku iz kog je nemoguće pobeći, za Jevreje ceo dosada poznati, lični univerzum dobija odlike tamnice.

S druge strane, za naratora u danima bezbrižnosti, još daleko od rata, spoljni prostor grada meša se sa kamernim prostorima i u jutarnjem naginjanju kroz prozor, čini se da fontane prskaju sve do sobe, Tibar unosi svežinu unutra, i ceo grad se sa prozora otvara u dragocnim prizorima koji se čine kao da će nestati svakog trenutka (Crnjanski 1993a, 333). Mala fontana u sobi simboliše i prožetost unutrašnjih i spoljnih prostora grada, sklad između kamernog i eksterijera Rima. Gašenje te fontane prilikom napuštanja grada predstavlja tužni čin u kom je za naratora i njegovu suprugu markiran izlazak iz srećnog prostora grada. Rimske fontane su inače u *Hiperborejcima* prikazane kao oživotvoren prostor, simbolički bliske mitološkoj fontani mladosti/izvoru života, i njihovim postojanjem implicira se da grad ne može propasti, da je večan, i izvan vladavine smrti.

Još jedan značenjski markirani enterijer je ruševina kuće u Pompeji koju autor posećuje (Crnjanski 1993a, 276-277). U kući u srcu nestalog grada, narator pronalazi fresku planine sasvim nalik planini Fuđi iz japanskih grafika. U tom zatvorenom, unutrašnjem prostoru, ogleda se ceo svet kroz jednu tačku u kojoj se, zgusnuti, prelamaju vreme i prostor. Ovo je mesto kroz koje se kao u Borhesovom „Alefu” prelama i prosijava vizija celokupne stvarnosti u nekoj vrsti epifanijskog ostvarenja sumatraizma u jednoj tački. Prateći takav opis, freska se pojavljuje kao jedan od uporišnih stubova stvarnosti koji osmišljava prostor sveta za naratora. Njena očigledna kontradikcija, tako

⁹⁰ „Iz tog kvarta nema vidika, i ne vidi se, ni terasa ‘Valadije’, ni kube Mikelandelovo, a ne vidi se ni nebo. Vidi se samo zid suseda (Crnjanski 1993a, 375)”.

tipična za pozitivne opise enterijera kod Crnjanskog, zapravo je činjenica da je u pitanju zatvoren prostor kroz koji se preliva beskonačan otvoreni prostor.

Prostori konverzacija

Saloni su prostori koji su često zastupljeni u tekstu *Kod Hiperborajaca*, i obično im je svrha da pruže mesto sa kog se pokreću bezbrojne rasprave o umetnosti, istoriji, kulturi i životu. Sličnu ulogu ima i heterotopijski prostor koji se uspostavlja prilikom telefonskih razgovora protagonista. Ostvarivanje veze dovodi do uspostavljanja privremenog prostora koji naseljavaju samo dva sagovornika. Sem činjenice da je u pitanju prostorno polje koje postoji samo uslovno, njegova funkcija se veoma često u potpunosti poklapa sa onom koji imaju saloni, ugostiteljski objekti i hoteli, sem što je u ovom slučaju 'prostor' između sagovornika ogoljen i pojednostavljen do apstrakcije. Postoje samo dve osobe, u fiktivnom prostoru, u kom je važan samo njihov razgovor, odnosno razmena ideja. Telefonski pozivi često markiraju važne trenutke, te zlokobna zvonjava donosi i prve vesti o ratu koji počinje.

Nove tehnologije ne donose samo telefon kao napravu koja može da uspostavlja nove prostore, ili na neki način upravlja njim, kriveći ga i menjajući. Fotografija na kojoj je narator uz sopstvenu senku slučajno uslikao i slomljeno krilo mrtvog galeba, uspostavlja i ovekovečuje prostorno polje iz kog on ne uspeva da pobegne. Činjenica da je naratorova senka ostala zarobljena uz mrtvu pticu čini se kao prokletstvo koje je zapečatilo njegovu vezanost za smrt⁹¹ i nesreću. Prostor fotografije objedinjuje naratorovu senku, deo njega, sa aspektom smrti, vezujući ga u mrtvačko kolo iz kog je nemoguće pobeći. Taj ključni trenutak i zajednički prostor ovekovečen i zauvek okamenjen u prostoru slike, neizmenjiv u vremenu (Crnjanski 1993a, 14).

Opšti pogled na prostor

⁹¹ Ovde ne mislimo samo na kob rata koja ga prati već i na bolest koju sluti na početku romana, i od koje se boji da će umreti. Povodom nastanka zloslutne fotografije, Ala Tatarenko skreće pažnju na sugestivan detalj da se taj: „(...) važan događaj (...) odvija (...) na sprudu, između dva mora, tamo, gde obala prelazi u pučinu – dakle u prostoru na granici, u prostoru između (Tatarenko 2014, 302)“.

U knjizi *Kod Hiperborejaca* postoje tri prostorno vremenske pozicije koje se povremeno preklapaju. Najšira je ona koji obuhvata obe ranije, koje su se već završile – nedefinisana pozicija sa koje narator svodi račune, posle svega što se desilo. U okviru nje, sagledavaju se sećanja na boravak u Rimu, a u okviru tog trenutka, predratnog Rima i Italije, sećanja na putovanja po severu Evrope, na Svalbard i okolinu. Iako su pomenute pozicije očigledno razdvojene i vremenski i prostorno, do njihovog pretapanja dolazi stalno.

Spoljni okvir priče, nedefinisani prostor, polje je sa kojeg, kroz veliku vremensku distancu, narator sagledava svoj život, dajući konačne sudove na sve što se dešava, gotovo kao da mu je omogućeno da posmatra sopstveni život sa neke idealizovane spoljne tačke. (To, naravno, nije slučaj, jer i taj ‘treći’ narator ostaje zatvoren u začarani krug kao i ranije, ne pronalazeći nikakvu konačnu mudrost, niti ikakav spas od besmisla ljudske sudbine o kojoj pripoveda i čije posledice u celosti oseća.) Iz ove pozicije, moguće je pristupiti u bilo koju vremensku i prostornu tačku naratorovog života.

Sledeća prostorno-vremenska tačka je slika grada na ivici, Italije pred početak Drugog svetskog rata, i to je najviše opisivan prostor u knjizi. U njemu dolazi do čestog pretapanja sa prostorom polarnih predela kojih se narator seća dok sređuje svoj rukopis putopisa. U osunčanom prostornom polju grozničave predratne Italije, gotovo sa svake tačke je moguće pristupiti ledenom spokojnom severu. Čini se da su tačke presecanja prostora na svakom koraku, bilo koja reč, prizor ili predmet mogu izazvati asocijaciju koja u potpunosti priziva prostor severa i menja poziciju naratora. Ipak, Jaćimović primećuje da: „Što su naznake ratnog haosa jače i vidljivije, pozicija nepripadanja rimskoj sadašnjosti, krugu prijatelja, diplomatskim aktivnostima, izrazitije je naglašavana, a granica između svetova se neosetnije i češće prelazi. (...) putopis [se] obrće i, nesvojstveno njegovoj dokumentarnoj žanrovskoj zasnovanosti, stvarno i imaginarno zamenjuju mesta (...) (Jaćimović 2009, 362)“.

Konačni, unutrašnji prostor je prostor severa, i mada je njegova tačka u vremenu i prostoru fiksirana (u pitanju je konkretno putovanje na kom je narator bio u mladosti), taj prostor je često prikazan tako da transcendiru u neodređenost idealnog prostora više vrednosti. Polarni predeli odgovaraju epifanijskim prostorima kakvi se javljaju u prozi i

poeziji Crnjaskog, i samo njihovo postojanje unosi ozarenje u inače haotičan i obesmišljen ostatak sveta.

U jednom od naratorovih sećanja, Hiperboreja se pojavljuje u viziji nalik Poovoj beloј zemlji na kraju *Avantura Gordona Pima*: „Tu more više i nije, zeleno, ni plavo, ni modro, nego ima neku tupu, olovnu boju, kao lava, koja se na vidiku završava jednom belom prugom (Crnjanski 1993a, 62).“ Kao i Poovi morski predeli gde voda postaje bela, i pokrivena pepelom, i naratorova Hiperboreja može da se razume kao Ultima Tula, krajnja tačka iza koje počinje prostor izvan ljudskog poimanja, i izvan reči. U knjizi je stalno prisutno pretapanje prostora Italije i Skandinavije. Dok se spušta u podrum kuće svoje poznanice u Italiji, narator govori: „U stvari (...) ja i ne živim u Rimu, nego boravim stalno, ovih dana, u sećanju, na Islandu i Špicbergenu (Crnjanski 1993a, 44)“. Da pojačane emocije mogu promeniti uobičajenu percepciju prostora, skreće pažnju Bugarka koja smatra da je to posledica straha pred početak rata ili bolesti.

Polarni predeli se u knjizi *Kod Hiperborejaca* javljaju kao prostori povišene valentnosti, sa sličnim značenjem koje Sumatra ima u Crnjanskovom opisu. Eterična prostornost dalekog severa otvara nespoznatljivu mistiku koja donosi utehu u egzistenciji koja se čini besmislenom. Daleki prostori osmišljavaju one u kojima se boravi (prvenstveno Rim pred početak još jednog katastrofalnog rata, ali i okvira sadašnjosti naratora koji svodi račune posle godina besmislenog lutanja). Prostori polarnih predela teže ka eteričnosti, i njihova materijalnost se topi u daljini, ali i lepoti koja je transcendirna. Dok sedi u Rimu, narator se seća severa: „U beskrajnom ledu i pustoši, tundra je tamo bila tako dirljiva. Videću je dakle, i na svom samrtom času, i sa njom, i ledeni vrh ostrva Jan Majen (Crnjanski 1993a, 21)“. Jaćimović primećuje sledeće: „Od realnih prostora određenih preciznim geografskim markerima, Sever je postao idealizovan prostor (...) koji je strukturiran kao prostor izvan istorijske kauzalnosti i korozija rimske savremenosti; Skandinavija i polarni predeli nadrasli su svoje stvarnosne zadatosti uobličeni u mitske prostore utehe i smirenja (Jaćimović 2009, 361)“.

Grad u ratu

Rat preobražava prostor Rima, ali ne onako kao što preobražava druge gradove u prozi Miloša Crnjanskog, pretvarajući ih u porodne prostore, i senke svojeg nekadašnjeg lica. Rim, čak i kad uzima spoljnu pojavnost elijadeovskog *grada na ivici*, ipak ostaje ono što jeste, odnosno *večni grad*. U ratu, u anticipaciji bombardovanja, on je sasvim u mraku, ali to samo omogućava veću slobodu ljubavnicima. Takođe, u podzemnim skloništima, osim straha, meša se i erotska požuda, lascivnost, pa i humor. Sveprisutnost zlokobnog portreta Musolinija koji je politički vođa, i de facto gospodar prostora, doprinosi kasnijoj teskobi prostora u Rimu zahvaćenom ratom. Ratni Rim se povremeno otkriva kao grad teskobe u kom se iščekuje najgore, grad koji se povremeno sav seli u podrume, podzemna skloništa, i u sobe čiji su svi prozori zatvoreni i prekriveni, tako da liče na pretrpane grobnice (Marijin stan). Jedna od junakinja, osvrćući se na činjenicu da je Rim grad pun istorije, primećuje da je on zapravo velika grobnica u kojoj je Papa grobar.

Ipak, za razliku od svih ostalih gradova koje Crnjanski opisuje u kontekstu rata, Rim je jedini koji uspeva da sačuva svoj oblik i koliko toliko vedar duh, mada se u ratu pojavljuje tužnije lice grada a siromašniji slojevi postaju vidljiviji. Činjenicu da se u srcu grada nalazi Papa, narator shvata kao posebnu zaštitu: to ga štiti od razaranja u ratu jer se ne očekuje da je moguće da sveti otac bude bombardovan. Prostor Rima je tako povišene vrednosti i važnosti, da ga je mnogo teže napasti i uništiti kao prostore drugih gradova. (Nasuprot naratorovog Beograda koji, recimo, vrlo brzo teško strada i propada.)

U knjizi *Kod Hiperborejaca*, želja da se dom posle dugo lutanja fiksira na jednom mestu je nedvosmisleno eksplicirana, i izgovara je naratorova žena (Crnjanski 1993a, 20). Ova želja ostaje neispunjena, i slično kao i u drugim delima, junaci u veoma maloj meri imaju vlast nad sopstvenom sudbinom, pa i nad sopstvenim kretanjem. U slučaju naratorove supruge, to kretanje je haotično do besmisla i tragike: ona odlazi iz Rima da bi izbegla rat, a rat dočekuje u sopstvenoj zemlji. Njena želja da počne da živi u mirnom centru sa svim aspektima spokojnog doma ostaje neostvarena. (Mala fontana koju narator i njegova supruga ostavljaju na stolu pored kreveta dok beže pred ratom predstavljena je kao predmet koji u sebi fiksira neostvarenu želju da se izgradi miran i lep dom. Fontanica koja je u njihovoj sobi stvarala iluziju malog spokojnog vrta još jedan je od predmeta koji

se ne mogu sačuvati od nestajanja u pokretnom haosu rata, kao što je i naratoru nemoguće da spokojno živi na jednom sigurnom mestu.)

Prostor i sećanje

Hiperprodukcija sećanja u gradu koji je pred nestajanjem (subjektivno, jer će narator otići iz njega, i objektivno, jer će se promeniti u ratu), kulminira na početku druge knjige *Kod Hiperborejaca*. Tu izgleda kao da stvarni prostor grada nestaje da bi ga zamenio prostor sećanja: „U početku te jeseni (...) na putu sad u svoju zemlju – sećam se da sam u Rimu već živeo, kao da sam otišao iz Rima (Crnjanski 1993a, 320)”. Prostor Rima i Italije pretvara se pred naratorovim očima u prostor sećanja: „(...) pita me: da li mi je žao što odlazim iz Italije (...) Takvu kakvu sam je video [*Italiju*], nećemo više videti, nikada (Crnjanski 1993a, 115)”. Narator sa svojim prijateljima u jednom času polazi na putovanje na kom će obići sva poznata i draga mesta, jer je svima jasno da će ih poslednji put videti takve kakvi jesu. U očekivanju rata koji će uništiti ili izmeniti sva ta mesta, oni iscrtavaju posebnu mapu melanhelizovanog prostora, koji će pokušati da internalizuju (odnosno da ga prevedu u unutrašnji prostor) i sačuvaju u sećanju.

Melanholija napuštanja voljenog grada meša se sa melanholijom koju izaziva prelazak leta u jesen, i konačno, idejom o prolaznosti svega na svetu. Svet se pretvara u nežne plutajuće slike koje se ne zadržavaju dugo, u istinskom doživljaju *mono no awarea* u prostoru: „Međutim, i u Rimu se oseti, da je jesen blizu, već septembra, iako Sunce sja. (...) melanholija u jeseni počinje (..) da prati svakog – to zna svaki ko je živeo u Rimu. (...) Iako su vrućine i te godine, danju, bile velike, i septembra još, u Rimu, ja sam bio osetio da odlazim (...) Sedeo sam i posmatrao bronzane nimfe, na pijaci Esedra, kako se kupaju, ali sam znao da ih neću gledati, uskoro (Crnjanski 1993a, 329)”. Kretanje kroz grad postaje akt tesno povezan sa pripovedanjem o gradu, i sitna i prolazna svakodnevna zadovoljstva kao što je sedenje na klupi ili gledanje fontane dobijaju povišenu važnost. Osetljivost na promene godišnjih doba još jedna je od odlika poetike okrenute nestalnosti i prolaznosti pojavnog sveta. Čini se kao da za naratora nema razlike u napuštanju grada (promeni prostora) i u dolasku jeseni (promeni vremena). Ovde se oba slivaju u jednoznačnu melanholiju prolaznosti u kojoj odlazak postaje srodan umiranju.

Pretvaranje stvarnog fizičkog prostora u prostor sećanja i imaginacije kulminira u prikazu Mikelandelovog kubeta⁹², centra naratorovog grada, koje polako nestaje jer on napušta prostor grada: „Kube Mikelandelovo je postalo blede (Crnjanski 1993a, 601).” Onaj ko odlazi da se ne vrati u Rim, ne može više ni da vidi simbolički centar, jer sam više ne pripada prostoru grada. Kube se poslednji put pojavljuje na samom kraju knjige, kada narator sedi u vili Borgeze očekujući da napusti Rim. U tim večerima njegov pogled je neprekidno fiksiran za kube kao da taj prizor može da ga na neki način usidri u gradu koji je prinuđen da napusti. Iako je još uvek u gradu, naratoru se čini kao da je već otišao. Paunović o nostalgiji u modernističkim romanima piše sledeće: „Nostalgija je poremećaj u doživljavanju vremena i prostora; ona je hipertrofirana svest o prolaznosti, prokleta sposobnost da se svaki trenutak života već u času svog trajanja doživi kao prošlost (Paunović 2006, 159)”.

Prostor koji postoji samo u sećanju može postati i tačka u kojoj se preobražava aktuelna stvarnost, do mere u kojoj dvoje poznanika u trenu postaju jedno drugom najbliže osobe na svetu. Susret sa bivšom poznanicom na železničkoj stanici, okidač je za sećanja na vreme koje su proveli zajedno u Rijeci, kao prijatelji u mladosti. Upravo ta povezanost u prostorno-vremenskoj tački koja je ispunjena emocionalnom težinom i značajem (jer su tada oboje bili mladi i srećni), postaje tačka koja ih nakratko vezuje i u sadašnjoj stvarnosti, mada su u prvi mah jedva prepoznali jedno drugo. Farago primećuje da je: „Sećanje (u kojem se vreme preobražava u prostor i u kojem vreme ima vertikalnu sliku) kao faktor medijalne uloge zauzima značajno mesto u onim teorijama čitanja u kojim vreme dela nije originalno vreme njegovog pisanja, nego beskrajno prostorno vreme njegovog čitanja, ponovnog čitanja i sećanja (Farago 2007, 39)”.

⁹² U radu „Crnjanski: od ‘Stražilova’ do ‘Lamenta nad Beogradom’” Slobodan Vladušić podvlači razliku između dva tipa grada, Polisa i Megalopolisa: „Dok Polis ostaje povezan sa humanističkom tradicijom, Megalopolis označava raskid sa humanitetom: on doslovce troši ljude kao sirovinu za globalne ekonomske projekte (...) nije moguće utemeljiti ni prislan odnos između čoveka i Megalopolisa, budući da Megalopolis ne poseduje homogeni identitet poput Polisa. Materijalni trag te homegenosti Polisa jeste institucija trga, koja posreduje ideju da uprkos svim razlikama između stanovnika Polisa postoji jedan (...) centralni prostor koji te razlike ništi u ime jednog zajedničkog identiteta. (...) Rim iz *Hiperborejaca* još uvek je Polis, budući da poseduje svoj simbolički centar – Mikelandelovo kube. Zato je u *Hiperborejcima* moguće graditi jednu simboličku mrežu na bazi jednog tihog sumatraizma (...) (Vladušić, 2014, 245).” Po logici ove podele, London *Romana o Londonu* spada u kategoriju Megalopolisa, o čemu je autor pisao u posebnoj studiji (*Crnjanski, megalopolis*, 2011). Međutim, treba napomenuti mogućnost drugačijeg čitanja Rima – Mikelandelovo kube je simbolički centar *naratorovog* ličnog i intimnog grada (jednog od bezbroj Rimova, da prafraziramo naratora), ni po čemu nužno apsolutni simbolički centar grada.

Jedna od fokusnih tačaka melanholije u prostoru grada je i vila Borgeze, u kojoj naratoru postaje sve jasnije da je sve dalje od domovine, i da je zatvoren u isti krug izljubljenog vremena u kom iznova počinje isti užasni rat koji će uništiti sve. (Prva trauma rata je vezana za prethodni Veliki rat.) Sanjarije o polarnim predelima pretvaraju se u čežnju za izlaskom iz začaranog kruga, jer su oni prostor izvan prostora, a putanja sa juga na sever može se shvatiti i kao put iz života u smrt, odnosno iz vremena u večno ne-vreme. *Taedium vitae* je raspoloženje koje prati čežnju za izlaskom iz začaranog kruga zamrznutog vremena, i narator čezne za dalekim ostrvom gde nema ljudi.

Prostori smrti

Smrt je neprekidno prisutna neposredno pre naratorovog odlaska iz grada, i sve ga podseća na nju. Prolaznost prostora i ljudskog tela postaju preokupacija njegovih misli. U prepunoj kafani teško je razlikovati ljudska tela od njihovih odraza u ogledalu, jer se i jedni i drugi čine jednako nestvarni i prolazni. Jedan od lajtmotiva opisa grada kako se roman približava kraju i nužno susretu sa Velikom smrću Drugog svetskog rata je slika Rima koji je predstavljen kao grad-grobnica.

Neposredno pred početak rata, menja se i prostor Venecije. Od osunčanog južnog grada pretvara se u smrznuti mračni grad. Ledena voda i blato prete da progutaju izmenjeni prostor Venecije koja se pojavljuje ne u vizijama čistih lednika Hiperboreje, već kao mrtva zemlja severa, hladna i obeležena propadanjem. Vode koje okružuju grad odgovaraju negativnom arhetipu vode, nasuprot osunčanom moru juga koje je narator očekivao da ponovo vidi. Čak i voz koji ih vozi iz Venecije i odvodi natrag u Rim više nije prevozno sredstvo koje omogućava maštanje dok povezuje lepe italijanske pejzaže, već je nalik crnoj zmiji koja seče kroz prostor.

Bračni par glavnih junaka na poslednjem proputovanju po Italiji prati smrt. Naratorova supruga dobija narandžu iz vrta za koji govori da je Persefonino voće, što implicira da je i ona vezana za podzemni svet, isto kao što je njen suprug vezan fotografijom mrtvog galeba. Ubrzo pošto joj narandža protiv njene volje upada u ruku, pozdravlja ih posada broda koji već u putuje u podzemni svet. Pred početak novog svetskog rata, svuda duž Evrope se otvaraju prolazi u podzemni svet.

Posle tog puta obeleženog znacima smrti, nije preobražena samo Venecija, nego i Rim u koji se vraćaju, čiji prostor postaje sve apstraktniji u svojoj nepoznatosti. Sav u kristalu leda, izmenjeni grad čiji prostor više ne pripada Jugu, ali ni uzvišenom epifanijskom prostoru Hiperboreje.

Finale Hiperboreje

U završnoj viziji sumatraizma pred kraj *Hiperborejaca*, dva suprotstavljena prostora se rascepljuju jedan u drugom, i počinju da se presecaju u jednoj tački: „Dok smo ispraćali one koji su odlazili u svoju zemlju, iz Rima, ja se, na peronu železničke stanice, osećam, kao udvostručen. Stojim na peronu u Rimu, a ležim u isto vreme u Danskoj u žitu, i čujem kako ševe nada mnom i dalje klikću, u nebo (Crnjanski 1993a, 398).” Kako prostor Rima koji nestaje pred njim, pretvarajući se iz materijalnog grada u sećanje sve više slabi, tako se emotivno duboko proživljen prostor Skandinavije čini sve stvarniji. U isto vreme, narator u sebi prelazi simbolički put sa juga na sever, koji podražava putovanje sa svetlosti u tamu, odnosno u završnicu života.

Ponovo dolazi do udvajanja prostora, odnosno do udvajanja subjekta koji se nalazi u njima, na način srodan kao u *Dnevniku u Čarnojeviću*. Prostor je viđen kao izuzetno relativan, često posmatran kroz nelinearno prikazano vreme, kao da sav prostor/vreme kontinuum zapravo postoji u sveukupnosti svih trenutaka provedenih u njima. Različiti udaljeni prostori se ogledaju jedni u drugima, pa ne samo da nije čudno što prostor Severa otima naratora od prostora Juga u kom se trenutno nalazi, već će i Italija (jug) postati taj prostor koji ga uzima, kada otputuje dalje. Nemoguće je sasvim otići, isto kao što je nemoguće i potpuno se vratiti: „Znači li to da mi, u stvari, živimo, nevidljivi, u mnogim zemljama, u sećanju (Crnjanski 1993a, 422)”.

Tačka koja vezuje sva vremena i prostore pojavljuje se i u vidu večnog guštera koji se sunča na ruševinama antičkog teatra. Telo guštera leži na kamenu kao prosek kroz sve trenutke vremena, spajajući s naratorom i njegovom ženom i prostor u kom se kretao nekad Katilina. Slično kao i u eseju u kom se opisuje Peruđa čiji oblik određuju Etrurci koji su tu živeli, ili u eseju o crkvi u Asiziju čiji se prostor paradoksalno proteže u prošlost, nagoveštavajući slivenost prostora i vremena kroz vekove, Italija je uopšte kod

Crnjanskog zemlja stalno žive istorije i sveprisutnih kulturnih citata. Mnogi razgovori i naratorova razmišljanja u *Hiperborejcima* inspirisani su razmatranjem istorije, književnosti i kulture Italije i Rima, sve od antike. U knjizi *Srpska putopisna kultura 1914-1940*, Vladimir Gvozden primećuje da u srpskim putopisima tog vremena odlazak u Italiju, uključujući Crnjanskog: „(...) ima elemente hodočašća, jer se naracija temelji na nastojanju da se dočara preobražaj u susretu sa istorijom i umetnošću. (...) tema Italije vezana je za mesta ukrštaja, prizivanja tekstova, citata, jer su tekstualne mreže ove zemlje vekovima tkane (Gvozden 2011b, 55-56)”.

3. Prostori grada i doma u *Romanu o Londonu* (*Diktat novca u tkivu grada, metamorfoze; London: košmar a ne grad; London: enterijeri grada; Prividi daljine: kuća u Mil Hilu; London i okolina grada: retki prostori sreće; London: u vlasti reke smrti; Skriveni vrt u gradu; Zmija u gradu; Petrograd nasuprot Londona*)

Roman o Londonu je fokusiran na teme bezdomništva, imigracije, samoće i stanstvovanja. U svom radu „Izgnanik ili problem samoće u *Romanu o Londonu*” Dušan Puvačić u ovom romanu ističe povest o: „(...) strašnoj usamljenosi ljudske jedinke u modernom svetu i njenoj nemoći da se odupre razjedajućim silama civilizacije oličenim u polipskoj slici milionskog grada (Puvačić 1972, 269).” Prostor doma koji se nalazi u Londonu, gradu koji je Rjepninu kao bivšem ruskom aristokrati i čoveku prošlih vremena potpuno stran, ne može nikad biti ni mesto mira ni spokoja. U suštini, u ovom romanu dom je uvek fiktivan, jer se vezuje sa prostorom Rusije koja je glavnom liku nedohvatna.⁹³ Pišući povodom eseja Lasla Vegela o situaciji bezdomnosti koja je takva da ne postoji mogućnost povratka, Kornelija Farago u radu „Hermeneutika distance – zakon jezika i otpor tela”, primećuje: „Dom u ovom sistemu mišljenja nije metafora dolaska, prispeća, već – u većoj meri – poprište začetka i uobličavanja težnje (Farago 2010, 1209)”. Pomenuti citat važi i u slučaju *Romana u Londonu*. Napušteni prostor

⁹³ Rusija je kod Crnjanskog u više navrata prikazana kao nedohvatni sanjani prostor. Uz Rjepnina, za njom su čeznuli i Vuk i Pavle Isakovič.

Rusije postoji samo u prošlosti i u sećanju, i jedina njegova korelacija sa aktuelnom stvarnošću je u tome što to sećanje-konstrukt egzistencijalno definiše ono što Rjepnin sada jeste. U studiji *Pisci vertikalne i drugi eseji*, Svetlana Branković skreće pažnju na još jedan aspekt bezdomnosti glavnih junaka koji: „(...) nigde nisu stalno locirani, čak bi se smelo reći da nigde nisu za duže vreme ni stacionirani. Ritam preseljavanja iz jedne države u drugu, sa jednih meridijana na druge, iz predgrađa u gradove i obrnuto, postaje sve ubitačniji i nakon prvobitne nesigurnosti i nestalnosti nosi potpunu iskorenjenost u sve težem, bolnijem i tragičnijem vidu (Branković 2008, 23-24)”.

Diktat novca u tkivu grada, metamorfoze

Nasuprot prostoru Petrograda koji je predstavljen kao apsolutno autentičan, i u isto vreme, apsolutno nestvaran⁹⁴, stvarni i opipljivi London je mesto fabrikacija, i neprirodnih metamorfoza prouzrokovanih isključivom vladavinom novca i materijalnih interesa.⁹⁵ Prostor Londona je sam amorfan, sposoban da se prilagođava i menja prateći ritmove tržišta i protoka novca.⁹⁶ (Tako recimo nije teško da se kuća književnog junaka Šerloka Holmsa pojavi na mapi grada kao fingirano istorijsko mesto, jer je u Rjepninovom Londonu stvarno samo ono što donosi novac.) Međutim, i u samom promenljivom gradu-nemani postoji jedan nepokretni, neizmenjivi deo, a to su ruševine

⁹⁴ Petrograd je toliko daleko izvan domašaja Rjepnina da njegova udaljenost počinje da se izjednačava sa nepostojanjem. Iz vizure glavnog junaka koji u njega ni na koji način ne može više da pristupi, isto je kao da grad ne postoji. U svakom slučaju, Petrograd Rjepninove mladosti, iz vremena pre revolucije svakako više ne postoji.

⁹⁵ „U radu *Lament nad Beogradom – pesničke koordinate jedne sudbine*“ Slađana Jaćimović smatra da: „(...) *Metamorfoze* (...) ni u *Lamentu* niti u *Hiperborejcima* nisu divne, već strašne. Može se reći da je na mesto sumatraizma u ovim poznim delima Crnjanskog težišnu tačku zaposeo doživljaj sveta i ljudske sudbine kao niza poražavajućih i degradirajućih metamorfoza koje se ostvaruju na različitim planovima (Jaćimović 2014, 261)”. Ove metamorfoze Jaćimović prepoznaje u znacima starenja i propadanja na licu, i degradirajućim promenama društvenih uloga (nekadašnji pripadnici viših klasa koji postaju čistači nužnika i sl), ali ih markira i kao ponižavajuće veze kroz prostor i vreme, kao kada knez Rjepnin prepoznaje sebe u trista godina staroj komediji o obučaru na letovanju.

⁹⁶ U studiji *Crnjanski i London* Radmila Popović skreće pažnju na činjenicu da je London romana u stvari u isto vreme slika i bilo koje druge slične metropole: „London koji realno jest u prostoru i vremenu, dobio je u književno-umjetničkoj formulaciji Miloša Crnjanskog svoj transponovani, sublimirani oblik. 'London' u romanu razvijen je u simbol grada modernog vremena, i s tim u vezi, primio je dimenzije opšteg svugdjevažećeg prostora (Popović 1990, 11-12)“.

koje su ostale iza rata, zjapeće rupe u tkivu grada koje simbolički prikazuju smisaone praznine na kojima grad leži.⁹⁷

Na početku romana upoznajemo se sa Mil Hilom, gde Rjepnin živi sa svojom ženom Nađom u maloj iznajmljenoj kući. Ovaj deo grada takođe prolazi kroz metamorfoze, manje zlokobne, ali jednako uzrokovane komercijalizacijom života u megalopolisu. Sa svojim uređenim serijski provedenim nizovima kućica, Mil Hil nalikuje jeftinim razglednicama. Nešto kasnije u romanu, prateći diktat zakona praznične potrošnje i obrta novca, tek postavljeni novogodišnji ukrasi, takođe menjaju ulice u nešto što zapravo nisu. Oko Božića, ceo grad nalikuje novogodišnjoj čestitki ili prizoru iz slikovnice, prividno očišćen od bilo čega što bi se moglo posmatrati kao neprijatno ili problematično. U isto vreme, u tom idiličnom snežnom gradskom pejzažu, u okviru zidova svojih stanova, mnogi imigranti poput Rjepnina i Nađe, smrzavaju se i gladuju.

U knjizi *Književnost, kultura, utopija* Vladimir Gvozden primećuje da smo od osamdesetih godina dvadesetog veka stupili u doba: „(...) u kojem se tržište ne posmatra samo kao tehničko sredstvo za alokaciju roba i usluga, već pre svega kao način regulisanja društvenih odnosa (Gvozden 2011a,42)”. *Roman o Londonu* smešten je vremenski nekih tridesetak godina pre toga, ali klice društvene regulacije koja je zasnovana na novcu vide se već u Londonu o kom piše Crnjanski. Sukob između Rjepnina i Londona je upravo u činjenici da bivši ruski aristokrata ne može da se navikne na život u gradu gde je sve (od proslave praznika, svakodnevnog života pa do ličnog identiteta i međuljudskih odnosa) određeno diktatom novca i tržišta. Dakle, diktat novca je ono što određuje kako će se postupati prilikom praznika, a ne porodična privrženost ili ljubav. Čestitke koje se u gradu razmenjuju povodom Božića upućene su onima od kojih zavisi materijalna korist pošiljalaca. Kroz ceo praznični London, ukrasi oblikuju paralelnu ulicu nad ulicom. Prolazna arhitektura svetlosti stvara privide grada i fantastične vrtove koji se dižu nad krovovima, a u koje je nemoguće ikada stupiti. Ovi neonski prividi prikazuju se kao jeftina, komercijalizovana verzija sumatraističkih vizija, dostupna svakom, ispražnjena od ikakvih dubljih značenja. Prateći ovaj privid ulice od svetlosti i neonskih palmi, Rjepnin se spušta u svoj podrum, da bi primio otkaz, što

⁹⁷ Ovo je sve naravno posmatrano iz Rjepninove pozicije. Možemo pretpostaviti da je London drugačiji za svakog od junaka.

predstavlja još jedan od pripremnih činova koji ga vode u smrt. Razrešen te obaveze, on je korak bliži slobodi da se otisne u mračnu vodu u kojoj će se utopiti na kraju romana.

London: košmar a ne grad

Oblik grada upoređuje se s paukovom mrežom. London ovog romana nije grad otvorenih slobodnih prostora, niti je to magični vrt-lavirint u kom je moguće pronaći prostore sreće, ili osvojiti samo svoje, intimne i lične delove grada. Kretanje je u njemu određeno putanjom novca koji se kreće kroz grad, a građani su prvenstveno radnici, a ne slobodni šetači čiji je to dom. Njihovo kretanje i životni ritmovi određeni su radom (pauzom za ručak, vremenom godišnjih odmora), i London je pretvoren u dehumanizujuću, depersonalizujuću mašinu-grad koja pretvara ljude u radilice gutajući njihovu individualnost. London *Romana o Londonu* je distopijski košmar, konačna metropola liberalnog kapitalizma.⁹⁸ Rjepnin se kreće distopičnim postindustrijskim gradom, osuđen da više nikad ne pređe socijalni prag koji deli stanovnike grada na potrošne radnike-robove i one druge. O društvenom kontrastu između socijalnih slojeva Knoks i Pinč pišu u studiji *Urbana socijana geografija – Uvod*: „Verovatno je najfundamentalnija promena koja je isplivala sa usponom kapitalizma i njegovim novim fabričkim sistemom proizvodnje kreacija dve nove ‘nove’ socijalne grupe: industrijskih kapitalista i nekvalifikovanih fabričkih radnika. Ove dve grupe su vremenom formirale bazu nove elite i novog proletarijata koji su zamenili stari poredak. Kako je individualna akumulacija kapitala postala ne samo moralno prihvatljiva nego i dominantni kriterijum statusa i moći, preduzetnici su uveli novi materijalistički sistem vrednosti u urbano

⁹⁸ Ovako shvaćen grad može se razumeti kao blizak industrijskom, 'ugljenom gradu' u kom preovlađuju prenaseljenost i fabrički dim. Ovaj Mamfordov termin objašnjava Slobodan Vladušić u knjizi *Crnjanski, megalopolis*, osvrćući se pre toga na istorijsku deromantizaciju slike grada: „Idea grad kao harmonične zajednice nestala je zajedno sa transformacijom trgovačkog grada u industrijski grad početkom XIX veka. Već je Vilijem Blejk, u pesmi 'London' iz 1794. godine, doneo jednu (...) manje optimističku sliku grada, anticipirajući (...) romantičarski otpor prema urbanom, koji će eksplodirati u Šelijevoj pesmi 'Piter Bel, Treći' (...) u kojoj je London direktno upoređen s paklom. (...) To je doba rađanja 'ugljenog grada', kako industrijski grad XIX veka naziva Luis Mamford, preuzimajući termin iz Dikensovog romana *Teška vremena* (Vladušić 2011, 19)”. U poglavlju „Umrtnjeni industrijski grad” u svojoj studiji „Kultura gradova”, sam Mamford se osvrće na stalnu tendenciju da se u preterano industrijalizovanom gradu: „(...) povećava vrednost zemljišta i građevina, da se uvećaju prvobitne vrednosti uz pomoć planskog prenaseljavanja i da se povećane vrednosti iskoriste kao izgovor za sprovođenje daljeg zagušenja. Konačno, urbani oblik se visoko uzdizao ka nebu, a u njemu se u konkretne životne potreba muškaraca i žena u svakom pogledu bile podređene razmatranjima o zaradi (Mamford 2010, 234)”.

delovanje (Knox i Pinch 2010, 20)”. Kako radnja romana odmiče, slike grada postaju sve grotesknije, i otkriva se mračna magija Londona. Gradom vlada tamna, uništiteljska sila koja dekonstruiše život. Prostor Londona postaje htonska fantazmagorija; podzemnim vozovima putuju sardine koje razgovaraju međusobno. U njima nema više ničeg ljudskog, ljubavnosti ovih ljudi-senki su besmislice, i liče na razgovore ludaka. U tolikoj meri je moć grada dekonstruisala sve ljudsko u svojim stanovnicima da reči nemaju više nikakvog smisla, a građani su preobraženi u zveri. Vraćajući se ponovo u ciklus mitova o Odiseju, često prisutan u opusu Crnjanskog, otkriva se da Londonom upravlja Kirka, demonska čarobnica koja vlada najnižim ljudskim strastima (potrošnja, seks, novac), i okreće ih protiv njih: „Iako nisu znali, ko je bila Kirka, ti piljari, kasapi i bakali mislili su, dakle, da postoji neka boginja, London, koji ljude, pri povratku, iz rata, pretvara u krmke (Crnjanski 2006, 17)“. Kao u bošovskim vizijama pakla, u podzemlju metroa koje je istinski centar mračnog grada, otkrivaju se groteskne, fantastične životinje njegove mračne faune. Slične preobražene i izmenjene oblike života (ljude i životinje), Rjepnin pronalazi svuda u gradu. Crnilo Temze se upoređuje sa rekam Stiks koja teče podzemljem u grčkoj mitologiji. Grad je ne samo ishodište gubitnika u kome su se junaci našli, ne samo prostor propasti, već i bezoblična zver protiv koje se treba boriti: „Treba se boriti protiv tog Londona – koji ih davi kao polip (Crnjanski 2006, 52).”

London: enterijeri grada

Rjepninov dom u mnogo opisa dobija atribute grobnice. Rjepninovo kretanje gradom uglavnom prati mesta koja su vezana za podzemlje ili smrt. U Londonu, gradu nalik paukovoju mreži, kraj reke koja je parnjak Stiksa, glavni junak putuje podzemljem da bi izašao na kratko i ponovo sišao dole, u podrum obučarske radnje u kojoj je zaposlen. Za razliku od prostora podzemne železnice koji je obeležen pustim, hladnim mrakom grobnice, podrum obučarske radnje ima i druge atribute. Gospodin Zuki je glavni majstor koji sedi pod zemljom, kog upoređuju s grčko-rimskim bogom Vulkanom, odnosno Hefestom. Vazduh je u podzemlju prodavnice takav da je u njoj teško disati. Osim što se u radnji guši, glavni junak u njoj polako gubi vid. U podzemlju, njegovo živo telo se polako preobražava u mrtvo, što je još jedna od mračnih metamorfoza grada kojim

metaforički vlada Kirka. Obilazeći meksičko odeljenje u muzeju, Rjepninu se isprva čini da u staklu vidi jedan od kalupa za cipele kojima je okružen u prodavnici, ali kada se pažljivija zagleda, shvata da je to skulptura mrtvačke lobanje. Usred podruma u kom on radi, u preseku prostora grada, svetluca se zlokobna kristalna lobanja, još jedan simbol vezan za smrt.

Za razliku od većine ostalih zaposlenih, prostor podzemlja i podruma koji Rjepnin poređi s katakombama nema nikakvog razornog dejstva na gospođicu Mun (Mesec). Ona se tu kreće suvereno, kao što se suvereno kreće bilo kojim delom grada Londona. Za razliku od Rjepnina, njen libido ne slabi u htonskom prostoru podruma, i u tom smislu njen lik je blizak simboličkoj Gospodarici zveri čiji jedan od atributa često može biti povezan s Mesecom⁹⁹. Ona poseduje kvalitete opasne ženskosti koja se vezuje za pojačanu seksualnost koja je ugrožavajuća za muškarca i vezana za noćno vreme. Nasuprot njoj, pojavljuje se Olga, isto tako noseći attribute pojačane seksualnosti (ne samo da zavodi Rjepnina iako je udata, već govori da bi se podala svim ruskim vojnicima koji su se borili u ratu), ali je ona pozitivnija, u njenoj ljubavi ima iskrenosti, i stoga je uvek vezana za dan. Dok Olgino flertovanje počinje u obasjanom moru, po sunčanom danu, gospođica Mun zavodljivo silazi u podrum, rasplićući suknju oko nogu dok se spušta stepenicama u polutamu (Crnjanski 2006, 282). S druge strane, Rjepninu i nije suviše teško da se kreće htonskim Londonom jer i sam ima nešto od demonskih atributa: „Njena tetka bi joj rekla, pomalo stidljivo: nalaze u Rjepninu đavola. Crnog đavola (Crnjanski 2006, 115).” Osim toga, Rjepnin je ionako čovek koji jedva pripada svetu živih, sa stalnim znakom smrti koji nosi u sebi.

Domovi u kom Rjepnini žive u Londonu su sve skromniji i tesniji kako naracija romana napreduje. Prostor intimnog boravišta i dalje pripada omraženom prostoru grada, mada prisustvo voljenog bića može bar delimično da preobrazi u dom, čega Rjepnin postaje svestan tek po Nađinom odlasku. Prostor doma se dezintegriše deo po deo, već u prvoj večeri od njenog odlaska: više ne gori malo svetlo sa Nađine šivaće mašine, niti se čuje njen zvuk, a fotelju više nije potrebno rasklapati u krevet. Njeno prisustvo menjalo je

⁹⁹ Uzmimo samo za primer starogrčku boginja lova devicu Artemidu koja je u nastupu besa pretvorila mladića Akteona u jelena kog će kasnije rastrgnuti njegovi sopstveni lovački psi. Sama boginja, predstavljena kao jedan od mogućih ženskih principa, povezuje se sa simbolikom Meseca (Srejić i Cermanović 1979, 53-55).

smisao prostora za Rjepnina, i sa Nađinim odlaskom, dolazi do dekonstrukcije doma, i stan postaje obično, prolazno mesto. Ostavši bez doma i mogućnosti da ga ikad više ima (jer bez Nađe je to za njega nemoguće¹⁰⁰), Rjepnin se oslobađa i poslednje veze koja ga sprečava da pođe u mračnu vodu, u smrt.

Prividi daljine: kuća u Mil Hilu

Prva opisana kuća u ovom delu je ona u kojoj Rjepnini stanuju u Mil Hilu, i ona se pre pojavljuje kao imitacija doma, nego kao pravi dom. Kuća u kojoj je hladno, u kojoj vlada tišina i apsolutna usamljenost i izdvojenost od zajednice, pre je bliska smisaonoj simbolici grobnice nego doma. Kuća Rjepninovih u Mil Hilu ne pruža zaštitu od zime, odnosno ne ispunjava osnovnu funkciju stana: ispod praga provejava sneg, prozori i sobe su smrznuti (Crnjanski 2006, 47). U isto vreme ona je mračna i zatvorena, i odseca sasvim spoljašnjost, te se u kombinaciji ledene zime i zatvorenosti jasno asocira njena veza s grobnicom: „Ona [Nađa] je izgubila nadu da će, iz te zavejane kuće, izići, živa (Crnjanski 2006, 46)“.

Sam komšiluk Mil Hila ima samo spoljnu pojavnost i dopadljivost doma. Prostor Mil Hila je gotovo dvodimenzionalan, nalik isfabrikovanim prizorima sa serijski proizvedenih razglednica. Kao što smo rekli, u gradu u kom siromašniji slojevi žive samo kao deo proizvodne mašine, gotovo lišeni individualnosti, i prostor doma gubi na autentičnosti i pretvara se u jeftini, serijski proizvedeni privid. Ceo kraj izgleda kao da je idealizovani prostor sa novogodišnje čestitke, nalik nekoj vrsti modifikovane gradske Arkadije (grada-vrta u kom građanin živi u harmoniji i sa urbanim infrastrukturama i sa prirodom). I ovo je, dakle privid, bar iz pozicije glavnog junaka, i u unutrašnjosti te idealizovane slike nije dom, već hladna i pusta kuća koju on deli s Nađom. Ogromna Rjepninova senka koja se pojavljuje na zidu njihove kuće u Mil Hilu, podseća da Rjepnina i ovde, prati zlokobni znak smrti – njegova senka veća je od njegovog živog tela.

¹⁰⁰ „Bez nje, međutim, neće se moći ničem nadati. Biće nesposoban da učini ma kakav korak, u budućnost (Crnjanski 2006, 396)“.

Kuća u Mil Hilu pojavljuje se u pozitivnom kontekstu samo u retkim trenucima, kada se njen inače teskobno i tesno zatvoreni prostor na kratko otvara da obujmi udaljenu, imaginarnu spoljašnjost. Prve vizije otvorenog, slobodnog prostora pojavljuju se u bračnoj postelji, dakle u Nađinoj blizini. Rjepnin ozaren mirom intimnog prostora sagledava priviđenje Afrike, tople i obasjane suncem, i pričine snažnih životinja koje pretrčavaju preko njihovih pokrivača. Ova vitalistička vizija toplog juga, postavlja se nasuprot hladnom, beživotnom severu Londona. Najdublji prostori intime, oni koje Rjepnin deli sa Nađom, pojavljuju se kao retka mesta u kojim Rjepnin nakratko pronalazi mir. Njegov nedostatak libida, nasuprot pojačanoj ženinoj seksualnoj želji, ponovo markiraju njihove različite pozicije; Rjepnin ostaje obeležen znakom smrti, dok Nađa, poput gladnog mačeta koje je u jednom trenutku uvela u kuću, neprekidno teži životu, boreći se sirovom, vitalističkom, instinktivnom snagom. Prateći ovu sliku, primetićemo da je ideja Crnjanskog da je muška sudbina teška, i prokleta od početka, eksplicitno izneta prvi put još u pesmi „Gardista i tri pitanja“ (mada prisutna i u drugim pesmama te zbirke, *Dnevniku o Čarnojeviću, Seobama*), dolazi do uslovne stilske finalizacije.

Rjepnin ispunjava arhetip nesrećnog i slomljenog ratnika, toliko obeleženog ratom (koji je shvaćen kao muška sudbina i zla kob) da se više nikada neće odvojiti od smrti, dok je Nađa, kao žena, slobodna od te kobi i i dalje puna sirove, životne snage koja se ogleda čak i u njenom odnosu prema seksu. Slična ideja je prisutna i u *Drugoj knjizi Seoba* gde je pomenuto da su pitanje rata i nacije mogle da razumeju samo oficirske žene. Pavle Isakovič sa indignacijom konstatuje da patetična pitanja krvi i ‘naciona’ nimalo ne zanimaju većinu žena, te one ostaju neopterećene nacionalnim problemima koji njega teško pogađaju. U *Kapi španske krvi* (1932), Lolu Montez dovode do ludila sve muške zablude vezane za romantične ideje o naciji. Kod Crnjanskog, žene su često okrenute praktičnom životu, seksu (bilo kao oružju ili instrumentu ljubavi), dok su muškarci okrenuti smrti i mnogo manje vitalni, opterećeni neodređenim, romantizovanim idejama o naciji, i o ratovima u kojima moraju da učestvuju. Nađina seksualnost je svakako sublimisana u njenoj dubokoj ljubavi prema suprugu, ali se zato druge junakinje pojavljuju kao još više okrenute čistom seksu – to važi i za bolničarku u parku koja izgovara rečenicu koja će u Rjepninu odjeknuti snagom mračne epifanije (‘*Seks je koren*

svoga')¹⁰¹, ali i za Škotovu ženu ili Klizačicu, koje obe, pokušavaju da glavnog junaka agresivno i željno odvuču u postelju. Ovaj ženski princip je u svom najgorem izdanju predstavljen kao relativizovanje svih vrednosti u životu koje nisu povezane s materijalnim, telesnim, erotskim. (Paragon ovoga je svakako supruga glavnog lika *Dnevnika o Čarnojeviću*.) U *Romanu o Londonu* Rjepnina najviše užasava pomisao da u životu prava ljubav ne može postojati bez erotike, odnosno da ljubav ne može biti čista, bez seksualne gratifikacije. Ipak, u studiji *Crnjanski i Mefistofel*, Lompar primećuje sledeće: „Odlučivši se da gurne seks, knez (...) uspeva da odgurne i ljubav: apsolutno negativan, Rjepnin nije moguć kao biće u ljubavi (Lompar 2000, 25)“.

No, kao što smo pomenuli, Nađina erotika je sublimisana u dubokoj ljubavi pa njeno prisustvo u Rjepninovoj postelji polako otvara imaginarne pejzaže u intimi doma. Dok se Nađa sprema za spavanje, česma u kupatilu postaje nalik česmi u šumi. U ovom prosijavanju arkadijskog prostora, Nađa je gotovo nalik šumskoj vili koja oko sebe stvara nagoveštaje prostora sreće koji se otvaraju u nepoznate daljine: „Tada se na mračnim zidovima te kuće, u kojoj spavaju, otvaraju, kao neki daleki otvori i vidici. Čoveku se čini, u polumraku, da, kao na nekoj velikoj, geografskoj, karti, na zidu, vidi Afriku, i njen oblik ljudskog srca, koje je ogromno. I toplo. (...) Kao da neki ogromni oblaci ulaze, iz Afrike, u njegovu sobu, u tu vlažnu kuću, pa prolaze i kroz njihovu postelju, u daljini se pojavljuje i žuta, bezmerna, afrička, savana, a gazele sa belim pegama na rebrima, preleću, preskaču (Crnjanski 2006, 37).“ Rjepninova priviđenja su samo nestalne vizije prostora sreće koji se na kratko pojavljuje i brzo nestaje. Njegova Afrika je čista fantazija i imaginacija, koja nije nimalo lična, već je inducirana onim što je pročitano u knjigama. Njegov san je posledica gladnih polupriviđenja, posle dana defetističkog povlačenja, i možda je i izbor životinja koje mu se pričinjavaju indikativan: umesto lavova, kraljeva savane, Rjepninu se priviđaju daleko miroljubivije, neopasne životinje kao što su plašljive gazele i žirafe. (Rjepnin tvrdi da se bori zarad svoje žene, ali njegova borba je zapravo prazna, i više liči na pozu: njegove odluke vezane za pokušaje da poboljša život su nepraktične, iracionalne, i nelogične za nekog ko tvrdi da će se izboriti za bolji život. Njegove odluke i postupci se kako roman odmiče, kreću samo ka pomirenju sa sopstvenom smrću i činom samoubistva.)

¹⁰¹ Crnjanski 2006, 144

Jedini srećni trenuci u hladnoj kući u Mil Hilu su kada se otvaraju prividi toplog juga. Uz viziju Afrike koja se širi nad posteljom, radio koji prenosi italijansku operu na sličan način nakratko otvara prostor u grobnici njihovog doma, ispunjavajući ulogu koju prozori ili slike imaju u prikazima kamernih prostora. Radio na čas priziva srećne prostore spoljašnjosti koja je ne samo izvan njihove nesrećne kuće, već i izvan grada koji se zatvorio kao zamka oko njih. Inače, toponimi u *Romanu u Londonu* često sadrže potenciju magijskih formula. Izgovaranje imena nepoznatih i dalekih mesta, nalik modifikovanom sumatraizmu primenjenom neposredno u pripovedanju, priziva u svest vizije dalekih prostora u kojima Rjepnin pronalazi određenu vrstu spokoja. Imena egzotičnih dalekih gradova iz atlasa, kuda su pošli njegovi sunarodnici, proizvodi određenu poeziju puta, i idealizuje, i poetizuje daleke prostore u koje je nemoguće dopreti.

London i okolina grada: retki prostori sreće

U Londonu, ipak postoje neki prostori koji nagoveštavaju one epifanijske prostore, odnosno prostore sreće. London je moderna metropola, i kao takav on ipak čuva nešto od bogatstva vrta-lavirinta, odnosno beskrajnog obilja različitih puteva koje može ponuditi. Jedan od njih je i pozorište, odnosno balet na ledu. U igri čitanja pozornice u kojoj jedan prostor postaje oznaka drugog, otvara se fantastično polje oslobođene imaginacije. U tom izmenjenom prostoru, menjaju se i prisutna tela.

Osim toga, trenutak predaha za Rjepnina dolazi kada nakratko napušta London. Tek kada izađe iz Londona, i pored klaustrofobije ostrva koje ne može da napusti, prostor pokraj pruge počinje ponovo da se otvara i širi, i Rjepnin kratko prestaje da bude zarobljen u mračnoj zamki grada.

Vreme odmora postaje izmenjeno vreme, odnosno vreme praznika. Na engleskom su te dve reči iste, na šta se skreće pažnja u tekstu: „Cela Engleska čeka taj dan polaska na odmor, prvi ponedeljak, avgusta meseca, koji se naziva ‘praznik banaka’. Tog dana ne rade čak ni banke. To je najveći praznik u godini (Crnjanski 2006, 174)”. U tom posebnom dobu godine, uspostavlja se veza sa karnevalskim vremenom, ali i idejom o večnom arkadijskom vremenu-prostoru u kom pojedinac uživa u ponovno oživljenoj vezi

sa prirodom, ali i odnosima sa drugim ljudima. Seks je pokretačka sila iza svega, ali ovaj put mu se kratko priključuje i privid radosti življenja u pastoralnoj arkadiji na morskoj obali.

Za razliku od drugih dela Crnjanskog u blizini demonskog Londona, retki su opisi prostora sreće koji se otvaraju u daljinu. Do ovog 'širenja horizonta' dolazi recimo kada se prostor otvara kroz telo Škotove žene Olge koja je idealizovana u svojoj lepoti i svežini mladosti: „(...) kroz nju, u isti mah, video je, dole, u urvini, i okean, i ruševine dvorca kralja Artura, – koje i nisu ruševine dvorca kralja Artura, – ali ih sentimentalni Englezi, zovu, tako. Video je, tu lepu ženu Londona, kao uokvirenu stenama (...) (Crnjanski 2006, 219)“. U kasnijoj sceni kada Rjepnin pliva kraj nje, Olgino mlado i snažno telo, puno života, postaje fokusna tačka lepote mora, ali i njegove opasne, nekontrolisane i nepredvidive snage. Olga je deo mora, kao što je i deo pejzaža, kroz nju se ogleda lepota i snaga prirode, ali i njena neobuzdanost. Dok je prati kroz talase, u plivanju koje gotovo nalikuje seksualnom činu, Rjepnin zamalo počinje da se davi: „Rjepninu se tad, već, nije dopadalo, nimalo, kako ta, tako mlada žena pliva kraj njega, takoreći obgrlivši ga, pod vodom, i, uvlačeći ga sve dalje, u dubinu. (...) Kroz njena usta teklo je more, uz smeh, i kliktanje (...) (Crnjanski 2006, 224)“.

Izlazak iz karnevalizovanog prostora leta markiran je prolaskom kroz voznu stanicu Par u Kornvolu, isto kao što je vožnja vozom iz Londona označila ulazak u njegov prostor. Napuštanje prostora koji je obeležen morem i letom označeno je stanicom koja najavljuje povratak u mrtvačku klopku Londona i podudara se sa početkom jeseni. Stanica u Paru, u potpunosti je obeležena promenom godišnjeg doba, i Rjepnin, zajedno sa suncem, počinje svoj lagani silazak u tamu.

London: u vlasti reke smrti

U retkim trenucima kada Rjepnin izlazi iz kamernog prostora grada u koji je zatvoren i iskoračuje u pejzaž koji mu se otvara kroz naizgled vedri susret sa mladošću i probuđenom seksualnošću mlade devojkice, umesto da se oseti slobodnijim, on zamalo

počinje da se davi. Rjepnin je već prošao svoje 'krštenje podzemljem'¹⁰² i već je vezan za grob koji ga čeka na kraju romana, tako da je za njega nemoguće da ponovo stupi u slobodan otvoren pejzaž. Da je Rjepnin već tada potpuno vezan za grobnicu i smrt dokazuje i završetak letovanja, gde posle skoka u vodu koji se završava povredom tetive mora da nosi gips na nozi. On je sada već 'jednom nogom u grobu'. Simbolika neuspelog skoka deluje na više nivoa, s jedna strane to je slika tela koje umire, i noge koja je okovana u nepokretni, hladni gips. S druge strane, ovaj prvi skok u vodu anticipira kasniji, konačni skok samoubice.

Ta ista voda koja ga je vukla da se strmoglavce baci u nju, i koja je nalikovala postelji dok se njegovo i Olgino polunago telo valjalo u talasima, u konačnom skoku postaće i njegov grobni ležaj, kada na kraju romana napuni svoje džepove kamenjem i zaroni u mračnu reku. To je ta ista voda koju je Rjepnin prelazio u Kerču, i za koju je rekao da je trebalo da se tada udavi u njoj. Čas prelaska preko vode u Kerču obeležava Rjepninovu simboličku društvenu smrt, koja će, konačno, rezultovati i njegovom pravom smrću. U svim godinama posle te tačke, Rjepnina više ne napušta ta simbolička reka smrti preko koje je prešao posle sloma društvenog sistema kom je pripadao. Rjepninov put kroz ceo roman prati mrtvačka reka podzemnog sveta koja se preliva u sve vode pokraj kojih prolazi. Čak i osunčano more kraj letovališta, u čijoj blizini se čini da se prostor najzad otvara u širinu, ipak ostaje obeleženo tom mrtvom vodom. (U Londonu je potpuno jasna priroda te vode, posto Rjepnin Temzu poredi sa Stiksom dok je na moru simboličko značenje vode nešto ambivalentnije.)

Rjepninov slobodni skok u more koji bi trebalo da je akt oslobođenja (visina i letenje u prozi Crnjanskog su uvek vezani za prostore sreće), postaje pad u dubinu, u grob. Beskrajnost mora postaje beskrajnost provalije ili bezdana. „Noga mu je, sad, do kolena, bila u gipsu, i belela se, kao da je, jednom nogom, bio zapao u okrečen grob (Crnjanski 2006, 256)“.

U drugom delu romana, kada Nađa pristaje da pođe sama u Ameriku, očekujući da će joj se Rjepnin pridružiti, na samom rastanku, ona prvi put zaista uviđa pravo stanje stvari. Dok se njen brod odvaja od obale, ona doživljava slom kada ugleda vodu koja se

¹⁰² Pod ovim mislimo na prvi prelazak vode u Kerču, posle kog je Rjepnin rekao da je tada trebalo da se udavi.

našla između njih. Njen ulazak na brod poredi se sa usponom, i ona potpuno napušta htonski prostor grada, u čijoj vladavini ostaje njen suprug. Veza između supružnika se prekida kada se mrtva voda Stiksa najzad potpuno nađe između njih, i još jedna veza koja zadržava Rjepnina od odlaska puca.¹⁰³ Prostori u kojima se supružnici kreću prepliću se još neko vreme, jer Nikolaj oseća njeno prisustvo u kupeu voza koji ga vraća kući, i gotovo može da je vidi u njenoj kabini. Oboje se nalaze u prostoru puta, i neko vreme veza se održava, ali kada Rjepnin siđe s voza, dolazi do potpunog prekida. Način vrisak označava trenutak kada ona shvata da on vodu u Kerču nikada nije prešao, i da je odavno u vlasti smrti i mrtve vode.

Skriiveni vrt u gradu

Još jedan put kad se London prikazuje u pozitivnom svetlu jeste kada on postaje kapija koja dozvoljava Rjepninu nakratko pristup u Petrograd. Ulaz u park postaje ulazak u magični vrt koji dozvoljava prelazak iz jednog prostora u drugi. Najlepši delovi Londona (park) sublimisani su u tom času u odraz rodnog grada koji je i jedini grad za glavnog junaka.

Kroz zgrade Londona sve jače prosijavaju oblici Petrograda. Klupa na kojoj sedi Rjepnin jedina je tačka da postoji u oba prostora koja se prelivaju jedan kroz drugi. Rjepninu se priviđa njegova prva ljubav, i on gotovo da može da se kao senka kreće ulicama fantomskog Petrograda za njom. Dvostrukost prostora implicira i dvostrukost tela koje tom prostoru pripada – u tom trenutku, kao mnogi junaci Crnjanskog¹⁰⁴, i Rjepnin zakratko dobija svog dvojnika. Što je vizija rodnog grada jača, to London sve više bleđi dok ne potone u senke. Iako je London tada opisan kao san i privid, u kom je samo Petrograd stvaran, Rjepnin već nekoliko redova dalje u tekstu primećuje da je sve što je prošlo san. Ova igra odraza ponavlja se iznova, u vrtovima, odnosno parkovima

¹⁰³ Jelena Panić Maraš u radu „Erotsko u poeziji Miloša Crnjanskog“ upravo markira različita značenja vode za Rjepnina i Nađu i ambivalentnost simbolike vode u *Romanu o Londonu*: „Naime (...) Nađa kliče od radosti prilikom susreta sa okeanom koji se desio isto tako u Bretanji, pa je taj okean tom prilikom sabrao i 'zrak' njene sreće, što joj je posle na jedan udaljen i apstraktan način omogućilo da se života još čvršće drži kada okolnosti bivaju sve teže, te da na strani erosa ostane dosledna i postojana, za razliku od kneza Rjepnina koji je dosledno na strani tanatosa (Panić Maraš 2014, 411-412)“.

¹⁰⁴ Glavni lik *Dnevnika o Čarnojeviću*, Vuk Isaković, lirski subjekt u *Stražilovu* itd.

Londona. Bilo koji park u gradu postaje kapija za prelazak u Petergof čiji se prostor otvara pred Rjepninom, dozvoljavajući njegovom dvojniku-senki da stupi unutra i kreće se izgubljenim gradom.

Prostor Petrograda potpuno je internalizovan i subjektivizovan, i on sam se pretvara u grad-ideju, idealni grad. Njegov prostor gotovo da odgovara katedralama pamćenja¹⁰⁵ jer kretanje kroz njega odgovara kretanju kroz sećanje. (Rjepnin prolazi ulicama oko kuća njegovog oca, ili putevima kuda je išao sa svojom prvom ljubavi.) Prelazak iz jednog prostora u drugi gotovo je neosetan, jer se parkovi Londona nastavljaju na vrtove Petergofa, čiji je prostor povišene valentnosti, idealizovan i senzifikovan u sećanju.

Zmija u gradu

Prostor Londona potpuno se iskrivljuje pred sam kraj romana kada se Rjepnin približava odlasku u smrt. Dok putuje metroom koji je i dalje negativno obojen prostor, nad njegovom glavom se pojavljuje crna senka ogromne zmije za koju se ispostavlja da je reka Temza. U ovoj sugestivnoj slici, reka u isto vreme simbolički odgovara i kapiji koja vodi na drugu stranu, u tamu, i tamnoj zveri-čuvaru (zmiji ili zmaju) na kapiji.

Osim kao pratilac koji se javlja u različitim vrstama inicijacije¹⁰⁶, simbol zmije se obično povezuje i sa silama mraka. Elijade primećuje: „Aždaja je (...) model morskog čudovišta, prvobitne Zmije, simbol kosmičkih Voda, Mraka, Noći i Smrti, jednom rečju,

¹⁰⁵ Alberto Mangel piše u *Istoriji čitanja* kako je Toma Akvinski smislio tehniku pamćenja u kojoj bi se stvari koje je čovek želeo da upamti postavljale u određeni poredak: „Kasnije su renesansni znalci, poboljšavajući metodu Akvinskog, predložili mentalno zdanje na temelju arhitektonskih modela – palata, pozorišta, gradova, carstava neba i pakla – u koje je trebalo smestiti sve ono što želimo da upamtimo (Mangel 2005, 71).”

¹⁰⁶ Što se tiče inicijacije u svet odraslih, navodimo primer iz studije Džozefa Kembela *Heroj sa hiljadu lica*: „Među australijskim Aboridžinima, na primer, jedno od osnovnih svojstava iskušenja inicijacije (na osnovu koje se dečak u pubertetu odvaja od majke i uvodi u društvo i tajna znanja muškaraca) jeste ritual obrezivanja. Kada dečak iz plemena Murgin treba da bude obrezan, stariji ljudi mu govore: ‘Veliki otac zmija njuši tvoju kožu. On dolazi po nju’ (Kembel 2004, 24)”. U bajkama i mitovima zmija ili zmaj igraju ulogu čuvara praga iza kog se nalazi blago, duhovno ili materijalno. Zbog promene kože, ona se ponekad tumači kao simbol regeneracije i večnog života. U radu „Drvo života *simbol centra*” Rodžer Kuk ističe ambivalentnost simbolike zmije. Zanimljivo je primetiti da Kuk zmiju prvo vezuje za ženski princip, i pored njenog očigledno faličkog oblika: „Vezivanje zmije za ženski princip, posebno za Majku Boginju (gospodaricu zemlje, životinja i plodnosti) potiče od njenog dodira sa zemljom, njenog vitalnog, ritmičkog talasanja: njen oblik je dovodi u naročitu vezu sa seksualnom energijom, a njeno periodično rađanje (...) povezuje je sa ciklusom mesečevih mena. Ona otelotvoruje regenerativnu snagu voda, kojima upravlja Mesec, i pritajene energije u unutrašnjosti zemlje (Kuk 1984, 190)”.

amornog i virtuelnog, svega onog što još nema nikakav 'oblik' (Elijade 2003, 96)". U knjizi *Conrad as Novelist* Džerard putovanje glavnog junaka niz opasnu reku poredi sa arhetipskim noćnim putovanjem koje je: „(...) priča o u biti usamljeničkom putovanju koje uključuje suštinsku promenu onog ko putuje. U svom klasičnom obliku putovanje je silazak u zemlju praćen povratkom u svetlo (Guerard 1958, 15)". Sugestivni znak zmijske koji je obeležio reku je znak zveri, *aždaje*, odnosno tame sa kojim se junak suočava.

Temza je reka Stiks koja protiče kroz zemlju mrtvih (London sa svojim stanovnicima koji su lišeni vitalizma i autentične životnosti u očima Rjepnina) i ispod njenih talasa će se Rjepnin prvo naći u prenesenom smislu, a uskoro i doslovno. Ovaj događaj odgovara simboličkoj pripremi za smrt, pošto Rjepnin u njemu simbolički obavlja čin koji će ponoviti i doslovno, nekoliko nedelja kasnije, kada će izvršiti samoubistvo i potonuti u vodu.

Još jedan od Rjepninovih 'domova' doslovno nije njegov, već njegovog poznanika Ordinskog. Sređivanje stana Ordinskog, u koji je zatvoren veći deo dana, odgovara Rjepninovoj pripremi za smrt. Poslednja kuća u kojoj živi tako postaje nalik grobnici koju Rjepnin sebi priprema. Njeno uređenje je Rjepninova psihološka priprema za umiranje, a tapete koje lepe, čije ga slike opčinjavaju, ne pokazuju nikakve žive, stvarne likove iz prirode, već apstraktne oblike, kakvih nema među živim stvorovima. Apstrakcija nepostojanja, i lepota tih oblika su ono što ga opčinjava dok se priprema da pređe na drugu stranu. Rjepnin odlazi u smrt na samom kraju leta, potonovši u morsku struju pod Folkstonom blizu Londona (istu onu struju koja utiče u Temzu), na samom početku jeseni.

Petrograd nasuprot Londona

Prostor Petrograda se pojavljuje isključivo kao subjektivizovan, internalizovan prostor, odnosno nedostižno mesto sećanja, ili mesto tuđih priča. Njegov prostor je senzitivizovan osvetljenjem sećanja u slučaju Rjepnina, ili idealizovan do granice rastakanja, kao u slučaju njegove mnogo mlađe sunarodnice Olge koja govori da je Petrograd za nju bajka.

Za Rjepnina, Petrograd se javlja u priviđenjima, i u udaljavanju prestaje da bude stvarno mesto, i sve više odgovara imaginarnom, epifanijskom prostoru sreće. Grad mu se pričinjava u vodenoj peni, kao niz nestalnih vrtova u talasima, ili u snegu. U prvom važnijem pominjanju Petrograda, on je u potpunosti vezan za belu boju koja nosi simboliku eteričnosti, čistote, i uzvišenog. Perspektiva iz koje je prikazan uvek je postavljena iz daljine: Rjepnin u morskoj peni sagledava celu panoramu vrtova u Petergofu, a u knjizi koju lista u vozu posmatra grad u idealizovanom svetlu. Ni u jednom času sagledavanja Rjepnin više ne može da posmatra grad iz pozicije sopstvenog živog tela u prostoru, već samo iz vazduha, iz velike udaljenosti, što utiče na način na koji je grad prikazan u tekstu.

Petrograd se pojavljuje prelomljen kroz različite, iskrivljene vizije prostora. Rjepninu se on pričinjava dok posmatra fantastične slike iz morskih dubina, i u likovima riba pronalazi lica petrogradskih dama. Podvodni prostori koje posmatra nedostupni su i daleki, nalik njegovom gradu koji je sahranjen u sećanju, duboko u podsvesti. Po Jungu, voda je simbol nesvesnog i skrivenog (Jung 1978, 95). Fraj skreće pažnju i na njenu onostranost: „Voda (...) pripada području opstojanja onkraj ljudskog života, stanju kaosa ili rastočenosti koje prati uobičajenu smrt, odnosno svedenost na neorgansko. Stoga duša često prelazi preko vode ili uranja u nju kada umire (Frye 1979, 168)“.

Poslednja i najmoćnija vizija Petrograda otvara se iz knjige o Petrogradu, odnosno Lenjingradu koju Rjepnin uzima u ruke pošto je pročitao depresivno Nađino pismo iz Amerike. Kroz stranice knjige, pred Rjepninom se otvara epifanijski prostor Petrograda. Boje grada su zlatna i plava, i čak se njegovo nebo prikazuje kao južno, pretvarajući čitav grad u amalgam idealnih prostora sreće. Iako je na severu, Petrograd, idealni grad, nalazi se u prostoru okupanim zlatnim južnjačkim suncem punim života. Slika voljenog grada pretapa se u ikonu, a materijalnost Petropavlovskog sabora se rastače, i oblici crkve transcendiraju u ozareni prostor neba i grada koji se preliva u unutrašnjem svetlu. Petropavlosk se prelama u sopstvenim odrazima, u nebu i vodi, implicirajući duhovno, nematerijalni oblik celog grada koji postaje igra odraza i vizija. Ceo grad se polako transcendira u nebo, i u njemu čak i noć postaje svetla, i providna, kao da je sav ozaren svetlošću vizije.

Dok lista stranice, Rjepninu se priviđaju glasovi i pokreti, i krajnja tačka emotivnog paroksizma postaje otkriće njegove kuće na jednoj od slika. Da je Rjepnin ipak sasvim izgubio put do svog doma, čak i u uobrazilji, postaje ubrzo jasno jer više ne uspeva da pogodi koji je od dva ulaza vodi u njegovu rođenu kuću, upravo onu koju je do tada predstavljao sebi kao jedini pravi dom. Rjepninovo bezdomništvo u upravo tad stiže do vrhunca, jer on gubi i dom koji je nekada imao u sećanju. U njegovoj daljoj uobrazilji on ne uspeva više da uđe u kuću, jer više ne može ni da prepozna ulaz, između dva odraza jednakih vrata. Ovo je poslednji Rjepninov veliki slom koji se završava suzama koje šokiraju njegovu sobaricu, i posle ovoga, on više nema kuda da ide, ni u sadašnjosti, ni u budućnosti, niti ima kuda da se vrati u prošlosti. Nasuprot Petrogradu koji je živ čak i na slici, pravi London koji se Rjepninu nalazi pred očima, po čijem pločniku hoda, pojavljuje se kao ispražnjena slika lišena značenja i smisla. Za razliku od Petrograda koji se za Rjepnina i na slici pojavljuje kao stvaran, London koji je pred njim, opipljiv, čini mu se kao prazna slika. Daleki nestvarni grad je daleko stvarniji za izgubljenog Rjepnina, ali on zapravo ne može kročiti ni u jedno od ta dva mesta.

4. Dodatak: Slike gradova u prozi Crnjanskog (*Gradovi posle rata; Pukotine u ratnim gradovima; Pariz kao vrt imaginacije; Sentandreja; Asizi: još jedan grad-vrt; Dvostruki prostor manastira: prostori Sunca i Meseca; Jena i Vajmar kao lepe imitacije gradova; Zamrznuto srce grada; Temišvar*)

Gradovi posle rata

U esejima Miloša Crnjanskog rat ostavlja duboki trag na poznatim gradovima i po svom završetku, i dovodi do izmene prostora grada, ne samo u fizičkom smislu, već i u svakom drugom smislu. Svi gradovi Jugoslavije u koje se narator u Crnjanskovim esejima vraća posle rata, označeni su aspektima pustinje i Frajevim demonskim slikama. Iako je rat završen, nasilje i(li) destrukcija, prisutni su u svim gradovima kroz koje junak prolazi, od Beča, preko Zagreba, do Beograda, i to je slika koja je jednako prisutna i u

Komentarima uz Liriku Itake, i u *Dnevniku o Čarnojeviću*, i u esejima koji se odnose na to razdoblje.

U eseju „Posleratna književnost“, Zagreb je markiran krvoprolićem na Jelačićevom trgu koje naratora, posle sveg užasa rata, nimalo ne potresa, i grad je čak opisan kao žovijalan. Rat, čiji je početak u istom eseju opisan kao romantičan, ostavio je za sobom pustoš potpuno deromantizovane slike sveta koja se pretvara u grotesku. Prizor destrukcije koja pretvara urbani život pre u komediju nego očekivanu tragediju, produbljen je u tekstu „Koncerat Nikole Zeca“ (1919). U njemu se prikaz svakodnevnih događaja u posleratnom Beču opisuje kao zbir konfuznih, nepotrebnih činova, koji još više potertavaju besmisao rata koji se završio, implicirajući da je pustoš u srcu civilizacije bila prisutna i pre njega, i da se njene vrednosti možda nisu urušile, već da ih od početka nije ni bilo. Prostor grada u kom su svi društveni činovi koji se obavljaju ogoljeni do besmisla, postaje sinegdoha za prostor čitave zapadne civilizacije. Grad, odnosno urbana zona, semantički je centar evropske kulture, i desakralizacija njegovog prostora koji postaje homogen u jednakoj bezvrednosti bilo koje svoje tačke preliva se na ceo prostor koji ova kultura pokriva. Obesmišljene akcije ogledaju se u haotičnom menjanju oznaka na šinjelima vojnika kao da je u pitanju menjanje pozorišnih kostima ili u sastavljanje nove jugoslovenske zastave kao da je to igra. Konačno, sva politička i patriotska dela koja su trebalo da osmisle delovanja u ratu pokazuju se kao proizvoljna i nebitna. Ako ne postoji prostor povišene značenjske vrednosti, ako je svaki deo grada jednak onom drugom (recimo, dvor nije suštinski važniji od trga, niti bilo koje druge ulice, sav je prostor obezvređen) i država se potencijalno otkriva kao proizvoljna tvorevina.

U prozi Crnjanskog, slike gradova u kontekstu rata obično se prikazuju ili kao demonske (prema Fraju¹⁰⁷), u kojima se ponor smrti otvara u gradu koji postaje 'grad na ivici', ili je u pitanju neka vrsta mračnog, grotesknog karnevala, u kojem se smišljena destrukcija otkriva kao prosta entropija, a svako smisljeno ljudsko delovanje se uglavnom poriče, do stanja u kojoj je tragedija nemoguća, jer ne postoji ni tragični junak, ni bilo kakav smisleni konflikt. U takvim situacijama, prostori ljudskog delovanja često mogu biti obojeni mračnom ironijom (poput scena u *Komentarima Lirike Itake* gde se otkriva katastrofalno loše vođstvo austrougarskih vlasti, od nesposobnog vođe koji umesto za

¹⁰⁷ Frye 1979, 168

ordenje, povlači bolesnike u vojnoj bolnici za dugme pitajući ih gde su to zaradili, do haotičnog delovanja po principu ironično prozване državne politike postupanja 'Alles ohne Korp'¹⁰⁸.)

U esejima (naročito u eseju „Posleratna književnost“) i *Komentarima uz Liriku Itake*, Beograd se posle rata pojavljuje kao grad u kom se bukvalno otvaraju pukotine. To je postapokaliptični svet u kom je potrebno graditi sve iznova. (Predavanja pod svetlošću sveća, sporo formiranje grupa na fakultetu, sporo nastajanje kulturnih društva u retkim kafanama koje nisu srušene i sl.) Ne samo da je trebalo ponovo fizički izgrađivati gradove, već i njihove odraze, odnosno slike njih samih, njihov urbani identitet. Prosto rečeno, kao što Radović primećuje: „Urbane forme ne određuju njihovi izgledi, nego njihovi životni sadržaji (Radović 1995, 47)”. Narator se u neku ruku vraća na gradilište iz čije skupine fragmenata treba ponovo sagraditi grad, i pored posleratne civilizacijske krize smisla.¹⁰⁹

¹⁰⁸ U pitanju je igra rečima austrijskih vojnika razočaranih u državno i vojno vođstvo o kojoj Crnjanski piše u *Komentarima uz Liriku Itake*: „(...) vrhovna komanda (Armee Ober Kommando imala je inicijale: A.O.K., što je značilo vrhovnu komandu, na nemačkom. Međutim, već te jeseni, sva austrijska vojska, i oficiri i vojnici, imali su običaj da kažu da bi to trebalo da znači: Sve bez glave. „Alles Ohne Kopf!” A.O.K. (Crnjanski 1993b, 255)

¹⁰⁹ Zanimljivo je pomenuti da je teoretski moguća situacija u kojoj grad postoji samo kao distinktivni koncept, ili koherentni zbir slika i ideja, mada uopšte ne egzistira fizički. Da bismo iz ovakvog teorijskog pristupa izbacili sve fiktionalne gradove iz književnosti i filma, uzećemo za apsolutnu nužnost da grad mora imati žive stanovnike da bi se mogao nazvati gradom. U ovom slučaju ostajemo s konceptom virtuelnih gradova interneta kakvi su naročito prisutni u video igrama u kojima veliki broj igrača učestvuje u simulakrumu svakodnevnog života u fantazijskim svetovima, kakav je, recimo Azerot u *Vorkraftu* ili Tamriel u igri *Elder Scrolls Online: Tamriel Unlimited*. U romanu *Idoru*, Vilijama Gibsona, vreme koje se provodi u virtuelnim prostorima, poput Utvrđenog grada u koji odlazi Masahiko, po svemu je jednako vremenu provedenom u stvarnosti. Utvrđeni grad, opisan kao "višekorisićka adresa" je virtuelni prostor nastao mrežnim povezivanjem velikog broja korisnika i zamišljen je prema gradu koji je zaista postojao, Utvrđenom gradu (ili Gradu tame), Kaulunu u Hong Kongu. Nekadašnji Kaulun je prava slika distopijskih vizija megalopolisa budućnosti – grad je postojao kao kompleks gusto građenih zgrada koje su vremenom srasle u jednu jedinu haotičnu strukturu. Poput Gibsonovog grada, bilo je moguće lutati njegovim hodnicima i stanovima, i stići sa jednog kraja na drugi kraj, tako da se ni jednom ne napusti kompleks. Prostor van grada u Gibsonovom romanu odgovara apsolutnoj praznini koja postoji van Mreže. Sam kompleks je opisan kao nesagledivo komplikovanih oblika, i njegove se konačne granice protežu u beskraj, jer mu je rubove nemoguće zatvoriti u konačnu mapu, poput kakvog neopisivog fraktalnog oblika beskrajno izlomljenog oko sebe.

Neobuhvatni prostor virtuelnog Kualuna, beskrajnog grada sačinjenog od znakova, podseća na Borhesovske vrtove i lavirinte ili prostor njegove beskrajne biblioteke. Utvrđeni grad je zajednićka maštarija njegovih stanovnika, fantazija koju održava bezbroj korisnika koji su neprekidno uključeni, i zbog toga je nemoguće mapirati ga do konačnosti. On je apsolutna fikcija koja se u svakom trenutku širi, obnavlja i menja, u zavisnosti od ljudi koji su priključeni i koji "prostor" oblikuju po svom nahodanju. Prostor ovde svakako moramo shvatiti uslovno – svaki predmet koji postoji u Utvrđenom gradu, pa i njegova sama sveukupna hronotopićnost, u svojoj suštini samo su skupovi informacija, odnosno, poput književnosti, jezik preveden u slike.

Pukotine u ratnim gradovima

Slično kao gradovi Jugoslavije neposredno posle Prvog svetskog rata, prostor italijanskog grada Udina u eseju „Gstav Flober: *Novembar*“ (1920), prikazan je kao potpuno obeležen ratom koji u tom trenutku još traje. U tom kratkom eseju, Udinama preovlađuju Frajeve demonske slike, i u njemu se jasno vidi potpuno košmarno razaranje koje ostaje iza bitaka Velikog rata. Prostor grada je izmenjen tako da je sav postao slika destrukcije. Ceo vidik je slepljen u blatu, a u samoj strukturi grada se otvaraju tako duboke pukotine da Udine doslovno nestaju (nedostaju delovi kuća, putevi, predmeti). Knjižara koju narator zatiče, a koja još uvek radi, jedan je od ostataka urušene strukture grada.

U ovom slučaju, pojavljuje se poznata metafora knjige kao kapije u drugu stvarnost (koja se u ovde pokazuje kao smislenija od piščeve ratne stvarnosti). U izlogu knjižare u kojoj nekim čudom i dalje ima knjiga, narator pronalazi primerak Floberovog *Novembra* o kojoj piše sa najvišim rečima hvale.

Snažan presek u opisu Beča postoji u *Komentarima uz Liriku Itake*, gde se demarkaciona linija između dva prostora istog grada postavlja u poznatoj rečenici: „Epoha valseva bila je završena (Crnjanski 1993b, 194)“. Beč pre rata je mesto žovijalne, mladalačke zabave u lokalima, pozorištima, balovima i pansionima. Prostor Beča je i idealizovani prostor mladosti. S druge strane, u toku rata, to je poslednje uporište urušenog carstva, mesto iskrivljenih vrednosti, u kom je pozitivni, mada delimično frivolni, karnevalizovani životni prostor zamenila potpuna iskrivljena dekadencija propadanja u kom najgori od najgorih pokušavaju da održavaju privid starog života, mada se to pretvara u mračni, dekadenti bal: „Usred rata, sedeo sam tako u teatrima, prolazio na talasima valsa, zalazio u porodice svojih poznanika i video ljudsku bedu i ljudska srca. Korupcija, prostitucija, melanholija, svuda (Crnjanski 1993b, 224).“ Grad kakav je narator poznao sasvim se urušio u opštem moralnom i materijalnom propadanju, i u tom padu ostao je odsečen od ostatka sveta, pretvarajući se u sopstvenu iskrivljenu sliku. Umesto lepe ere valseva koja je završena (i koju narator povezuje sa

vedrinom i naivnošću mladosti), ples umirućeg Beča koji vodi pijani vladar Karlo I u sebi više nema ničeg pozitivnog, i pretvara se u grotesku.¹¹⁰

Pariz kao vrt imaginacije

Umesto uzbudljivog grada osvetljenog neonskim svetlima i živom slikom moderniteta kakav bismo možda očekivali, ovde se susrećemo s prostorom Pariza koji je difuzan i eteričan. Prostor grada je u opisima povremeno toliko apstrahovan da se gotovo pretvara u stilizovani znak na horizontu.

Prostor Pariza je tako eteričan da se njegova materijalnost dezintegriše pred očima naratora, on se pretapa u vazduh, postajući sve manje stvaran. Iako posmatrač opisuje grad iz njega samog, Pariz je slika u daljini, čije se jasne granice mute. Grad se meša s kišom, i s nebom, i nemoguće je identifikovati granice među njima, kao da su svi ti elementi jednako deo Pariza. Prostor je prikazan tako da se beskraj dvostruko preseca u gradu; Pariz se rastapa u visinu, u beskonačnosti neba, ali se beskrajno spušta i u dubinu, rastapajući se u kiši koja se spušta na pločnike. Pariz je ovako prikazan kao da prevazilazi bilo kakva ograničenja materijalnosti, pošto se njegov prostor otvara beskonačno i u dubinu i u visinu. Grad je slika beskraj, i umesto jedne ograničene tačke u prostoru, on se preliva u otvoreni beskraj prostora.

Relativnost difuzovanog prostora grada podvlači još jedna slika. Slično kao u *Zemlji čuda* Luisa Kerola, otelotvorenju prostora koji se pretvorio u fantazmagorični beskrajni vrt, i ovde se čini da su neke građevine načinjene od karata, implicirajući apsolutnu igru grada: on je stvaran, ali u isto vreme može se čitati i kao igra ili kod. U ovakvom Parizu elementi su pomešani: grad se pretapa u kišu, nebo se pretapa u grad: nejasne su granice među njima, implicirajući da se u njihovim presecima prostor otvara u beskonačnost.

U gradu koji postaje prostor apsolutne imaginacije ili slobodne igre, kružni tokovi u saobraćaju pretvaraju se u blještavo osvetljene karusele (Crnjanski 1995a, 17), lampe cvetaju poput biljaka (Crnjanski 1995a, 18), a kipovi konja oživljavaju u galopu

¹¹⁰ „Ni Beč nije veseo, ni osvetljen, uglja nema, a skupoća raste, ludo. Zna se da je car Karlo cvrcnut, već ujutru. Mi, međutim, igramo vals, kao da smo na Marsu (Crnjanski 1993b, 244).“

(Crnjanski 1995a, 18), brišući razliku između živih stanovnika grada i njegovih predmeta. Ipak, slično kao u eseju „Ljubavna parada, velika filmska opereta”, svetlost jeste jedan od glavnih elemenata Pariza. Posmatrano iz daljine, Pariz je potpuno simetričan – zvezdana reka koju posmatrač opisuje u nebu iznad grada ogleda se u vrtovima čija svetla ‘cvetaju’. Vode grada šire ovu igru svetlosti duž celog Pariza, tako da se u konačnom prizoru obrazuju dve svetlosne reke, jedna na nebu, i jedna na zemlji koje preslikavaju jedna drugu¹¹¹. Na sličan način, pošto se grad kroz svetle kapi kiše spušta u dubinu, njegovo tlo zapravo potpuno odražava nebo nad Parizom. Grad se nalazi u igri ogledala i svetlosti, između izmaknutih odraza. (Zanimljivo je primetiti da ovo, uz karte za igranje, evocira još jedan važan motiv kod Kerola – ogledala.)

U kasnijim opisima grada, u kojima se kiša više ne spominje, jedan od upečatljivijih motiva je vrt. Vrtovi su u srcu grada, i čini se da se protežu u beskonačnoj mreži kroz grad: „Stari sedi vrtlari sade travu. Velike, mramorne vaze, na kojim se vitlaju bogovi i bahantkinje, i cvetaju tizosi, ređaju se u daljini (...) (Crnjanski 1995a, 19)”. Vrtovi su takođe mesta povišene važnosti jer se u njima doslovno rađaju (‘cvetaju’) svetla koja čine grad eteričniji, mreža njihovih voda u beskraj umnožava svetlost koja je jedno od gradiva grada (Crnjanski 1995a, 18).

Konačni utisak da se vrtovi ogledaju jedan u drugom, naslanjaju jedan na drugi generiše sliku grada kao apsolutnog vrta, večnog prostora slobodne imaginacije. Za razliku od Lotmanovih gradova na ivici, ovakav Pariz, između stvarnosti i snova, bukvalno je večni grad jer nije zatvoren ni u kakve fizičke granice. Svi njegovi čudesni prizori stižu se u jednu liniju na horizontu, nagoveštavajući ideju grada kao Borhesovog beskrajnog alefa. U poslednjem naporu apstrakcije, grad postaje komplikovana linija na horizontu, znak kroz koji prosijava beskonačan broj slika i tumačenja. Grad-vrt je beskrajan u svojim mnogostrukim čitanjima, pa dakle i večan. Kako Farago primećuje u studiji *Dinamika prostora, Kretanje mesta*: „Vrt je ona tačka koja se otvara na najveći broj mogućih perspektiva, s tim što nudi perspektivistički uvid u jedan imaginativni

¹¹¹ Sladana Jaćimović u radu „Traganje za vezama u prekidu – *Pozicija putopisca u putopisima Miloša Crnjanskog*“ skreće pažnju na eteričnost koju voda može davati pejzažu: „Putopišćev prelazak preko vode je veoma često mesto kod Crnjanskog i gotovo po pravilu usmerava ka gubljenju materijalnih svojstava predela i onoga ko kroz predeo prolazi, kao što i naznačava ulazak u svet u kojem zakoni fizike i logike gube važenje (...) (Jaćimović 2007, 86)“.

prostor, čije je naseljavanje čisto imaginativna stvar (...) Nije vrt, dakle, motivski prostorni element romana, nego je sam romaneskni prostor (Farago 2007, 64)”.

Sentandreja

U eseju „Stogodišnjica Jakova Ignjatovića“ (1922) Sentandreja je prikazana gotovo kao grad spomenik, fantomska slika koja priziva grad kog više zapravo nema (Crnjanski 1999a, 36-39). Iza stanovnika koji su ga napustili (u ovom slučaju Srba), ostaju materijalni tragovi, ali i oni duhovni, poput Ignjatovićeve knjige u kojoj je sačuvana stara Sentandreja. U tom smislu, Sentandreja postoji u igri tragova koji otvaraju sećanja na prošlost, Crnjanskova Sentandreja je grad prisutan samo još kroz svoju predstavu, sastavljenu iz različitih fragmenata sećanja i istorije koja se može rekonstruisati iz praznih crkava i napuštenih grobalja. Ovako predstavljen (nalik kasnijim gradovima Azerota ili virtuelnom Kualunu), grad je gotovo simulakrum mesta, sastavljen od rekonstruisanih ličnih priča ljudi koji se možda nikada nisu ni sreli, niti su živeli u isto vreme. Gorana Raičević primećuje da je Sent Andreja iz putopisne reportaže „Mrtva Sent Andreja (1922)” uz još jedan tekst iz tog razdoblja obojena „(...) melanholijom povratnika u zavičaj, u kojem odzvanja sablasna praznina nestajanja i smrti (Raičević 2005b, 141)”.

Asizi: još jedan grad-vrt

Asizi je grad u Italiji koji se opisuje u istoimenom eseju Crnjanskog. U uvodnom delu diskretno se skreće pažnja putniku na dva puta koja vode u Asizi, odnosno u dva Asizija u koja se može stići. Crnjanski ovde pravi razliku između stvarnog prostora grada i umetnog prostora njegovog komercijalizovanog odraza.

Jedan pripada onim zemljama-konstruktima kojima se kreću turisti. To je prostor udešen tako da predstavlja najprezentabilniju pa tako i veštački konstruisanu sliku onoga što turista očekuje. Ono što se prikazuje turistima nije više prostor grada, već njegova pojednostavljena i ulepšana verzija. Turiste vode da posmatraju preterano udešena

istorijska mesta, predstavljajući im priče vezane za grad pripremljene kao gotov proizvod kojim se može trgovati.

Priče vezane za grad svakako učestvuju u stvaranju njegovog konačnog opisa ako grad čitamo kao složeni civilizacijski znak koji se može čitati kao i bilo koji proizvod kulture. Različiti pisci mogu uticati na čitanja određenih gradova, isto kao i događaji koji su se u njemu odigrali. Iako u Gogoljevom slučaju i dalje govorimo o samo jednom, individualnom čitanju grada, ovaj pisac je snagom svoje fantazije u tolikoj meri preobrazio grad da je teško ne asociirati Petrograd sa njegovom fikcijom. U izvesnom smislu, današnji Petrograd i nije kompletan bez onog značenjskog sloja koje su mu podarili Gogolj, Dostojevski, ili, čak Harms. Ili kako Svetlana Bojm primećuje, u Petrogradu su česte podudarnosti između čitanja i hodanja, i veoma je teško razlikovati stvarni Petrograd i gradski mit (prema: Bojm 2005, 204). Međutim, prateći turističke brošure ne krećemo se u parametrima grada čiji se prostori otvaraju ka daljinama, niti se u njima stvarnost na neki način širi kroz bogatu fikciju kao u Petrogradu. U ovom slučaju pre će biti da se nalazimo stešnjeni u komercijalizovanim prostirima kartonske turističke zemlje. Kao što primećuje Živan Filippi, „turistička zemlja je dvodimenzionalna, poput stranica bedekera i geografskih karata (Filippi 1985, 64)”. Savremeni turista ostaje udobno zarobljen između simplifikovane fikcije i zašećerene i komercijalizovane stvarnosti, nikada ni ne pokušavajući da razluči granicu između jednog ili drugog.

Nasuprot kretanju kroz zadate koordinate 'kartonske turističke zemlje', moguće je Asiziju prići 'pravim putem', koji vodi iz Rima. (U ovom slučaju, suncem obasjana voda rimskih fontana odakle se polazi, odgovara vodi u koju inicijant zaranja pre inicijacije, bilo bukvalno, bilo daljim apstrahovanjem procesa, tako što je njom poprskan ili samo simbolično zaronjen. Osunčana voda je voda života, i odgovara glavnom aspektu Italije kao zemlje koja je u Crnjanskoj prozi pretežno opisivana kao zemlja sunca i vitalnosti.)

Slično kao u opisu Pariza u *Pismima iz Pariza* (1921), vrt se može razumeti kao ključno mesto poetike ovog grada. Za razliku od pariskih vrtova koji u svojim nizovima i igri ogledala invociraju lavirint i beskraj njegovih puteva, trg nalik vrtu koji se nalazi u centru Asizija odgovara samom mističnom centru lavirinta, odnosno mističnom zatvorenom centru moći ili tajnog znanja. Trg je izdvojen i zatvoren, u njemu se nalazi

zatvoreni hram. U centru trga se nalazi kamena ruža koja posmatrača asocira na spiralu i znak zodijska.¹¹²

U hramu u srcu grada izobličava se prostor – u njegovu unutrašnjost zatvorena je beskonačna spoljašnjost, ili bar njen privid – u kamernom prostoru nazire se beskraj noćnog zvezdanog neba. U skladu s poetikom sumatraizma, neki od prisutnih predmeta u hramu pretvaraju se u isto vreme u znak odsutnog, pa tako latinske skulpture prizivaju sećanje na egipatske, mada među njima nema nikakve jasne ni neposredne veze.

Metafora vrta širi se odatle na čitav svet, čak i izvan grada. Sva zemlja koja se može sagledati iz Asizija, iz te fokusne tačke, preobražena je u vrt. U još jednoj ključnoj tački grada (odnosno njegove okoline) nalazi se vrt. U pitanju je dvorište manastira koji je još jedan prostor povišene valentnosti. Da prostor manastira treba čitati u svetlu apsolutnog prostora imaginacije kakav nagoveštava vrt ili lavirint, dokazuje i znak lavirinta koji se nalazi iznad njegovog ulaza.

Dvostruki prostor manastira: prostori Sunca i Meseca

Manastir u Asiziju i bukvalno i metaforički predstavlja dvostruki prostor, odnosno prostore različitog kvaliteta koji se prelivaju jedan kroz drugi. Manastir se sastoji zapravo iz dve crkve sažidane jedna preko druge. Donja crkva je povezana sa htonskim, i povezana je sa simbolikom Meseca. Gornja crkva, ona koja se nalazi nad zemljom, povezana je sa solarnim aspektima: „Posle modre grobnice, na koju liči donja crkva, gornja, visoka, gotska, čini se kao da je sva od rumenog i žutog stakla, kad Sunce zalazi (Crnjanski 1995a, 140)”. Donja crkva spušta se u zemlju i većim delom prati simboliku Bašlarovog podruma, odnosno 'prostora iskopane zemlje gde vladaju snovi', dok gornja sa gotskom arhitekturom stremlje nebu, i bliža je simbolici tavana, odnosno viših delova

¹¹² Ovako opisan trg-vrt poetski i deskriptivno odgovara unutrašnjem trgu u Veneciji u vizuelnoj noveli Huga Prata *Priča o Veneciji ili Sirat al Bunduqiyyah* (1976). Prati koji je odrastao u Lidu di Jezolu kraj Venecije, u noveli opisuje skriveni trg u čijem centru je bunar koji omogućuje putovanje između različitih stvarnosti. Tajni trg u Starom getu postaje mesto na kom je moguće da se susretnu svi likovi priče, pa čak i oni koji su umrli. Naslanjajući se na ovu intertekstualnu igru, Radoslav Petković nagoveštava da je glavni lik Pratove novele zapravo završio u njegovom romanu *Sudbina, komentari* (1993).

kuće. (Sam grad kome pripada manastir povezan je sa oba ova aspekta, i u širem kontekstu opisa grada spominju se Sunce i Mesec koji izlaze nad Asizijem.)

Svetlost je bitan element poetizacije i senzifikacije prostora obe crkve. U donjoj crkvi kroz tamu prosijavaju svetla fresaka i prelamaju se jarke boje kroz staklo, nagoveštavajući skriveni čudesni tajni vrt pod zemljom. U njegovom centru se nalazi usnula mrtva kraljica, i taj prizor potvrđuje da se pod zemljom krećemo kroz prostor bogat izvornim arhetipskim slikama gotovo sasvim očišćenim od suvišnih ukrasa.

U gornjoj crkvi, svetlost čini prostor toliko prozračnim, da delom poništava njegovu materijalnost, prolazeći kroz zidove koji postaju difuzni i propusni. Nasuprot zatvorenog prostora donje crkve obeleženog htonskim, tamnog prostora koji silazi u zemlju, prostor gornje crkve se otvara u spoljašnjost, kroz prozračne zidove. Kao što je donja crkva vezana za zemlju, gornja, obeležena solarnim principom, vezuje se s nebom: „U visini, sedam stotina godina stara, iznad bezmerne asiške ravni ona plovi u nebesa zvezdana sa svojim rujnim pročeljem, kao jedrom (Crnjanski 1995a, 140)”.

Gornja crkva slika je pragmatičnog, jasnog i savršenog ljudskog razuma, donja, komplikovanih linija i oblika nesagledivih u tami, odgovara iracionalnim dubinama imaginacije, snova i podsvesti. Ovo sasvim odgovara i Bašlarovom doživljaju poetike prostora, gde donja crkva odgovara podrumu, a gornja tavanu: „Sa snovima u svetloj visini, mi se (...) nalazimo u racionalnoj zoni intelektualizovanih projekata. Ali kad je reč o podrumu, strasni stanar ga dubi, kopa ga sve dublje, čineći njegovu dubinu aktivnom. Činjenica nije dovoljna, sanjarenje je dopunjava, u oblasti iskopane zemlje snovi nemaju granice. (...) U podrumu se kreću sporija, tajanstvenija bića (...) Na tavanu se strah lakše ‘racionalizuje’. U podrumu, (...) ‘racionalizacija’ je sporija i manje jasna: ona tu nikad nije *definitivna* (Bašlar 1969, 46-47)”. Solarni princip povezuje se s racionalnošću, danom, budnim stanjem ljudskog uma. Ono što je htonsko, obično je vezano sa noćnim svetom i opasnim, iracionalnim dubinama koje je često teško sagledati. Ali prolazak kroz ove dubine, obično inicijantu koji je preživio iskušenje omogućuje nova, mistična i vredna saznanja. (Otud je i te kako smisleno postavljen znak lavirinta na ulazu u crkvu. Ovaj znak pokazuje da se prelazi u prostor obeležen posebnim, povišenim nabojem.)

Unutrašnji prostor obe crkve je difuzan, nagoveštavajući otvoren prostor u zatvorenom, odnosno stvarajući iluziju širenja prostora izvan sopstvenih fizičkih granica.

U oba slučaja jedan od glavnih činilaca koji utiču na ovaj efekat je svetlost koja se u gornjoj crkvi preliva kroz zidove, stvarajući iluziju da je oni ne zaustavljaju, dok se u donjoj crkvi ono malo svetlosti što stiže razliva u bezbrojne dugine boje koje prskaju zidove. Freske, naročito u donjoj crkvi, postaju pre tragovi nego jasne slike, negde između prisutnosti i odsutnosti, relativizujući dodatno celu materijalnost same crkve.

U centralnoj ikoni Svete Klare prelivaju se oba prostora crkve, tako da ona postaje fokusna tačka i gornje i donje crkve. Freska je ambivalentna kao prostor obe crkve – ona je jedva vidna, ponovo na prelasku iz prisutnosti u odsutnost, ali ipak tu. Obeležena je i Suncem i Mesecom, odnosno i solarnim principom, ali i iracionalnim svetom noći. (Nad njenim licem sija oreol koji se poredi sa Suncem, dok je njeno lice poput Meseca.) Ambivalentna slika Svete Klare produžava se dalje, pa se ona opisuje i kao svetica, ali i kao strasna sirijska igračica. Prostor se dalje otvara kroz njenu fresku, kroz asocijativno vezane slike prostora koje se dalje nadovezuju u opisu. Slika prestaje da bude samo to, i čini se da opisani događaj koji prikazuje počinje da se odigrava pred očima posmatrača, transcendirajući prostornost koja je (bar po Lesingu) osnovni medij slikarstva u temporalnost koja pripada književnosti.

Ipak, vreme koje se pokrenulo pred očima posmatrača je večno vreme, izvan linijskog karaktera svetovnog vremena. Ono je, večno vreme, uvek aktuelno, isto kao što je prostor hrama epifanijski prostor koji je uvek večan. Kako Elijade primećuje: „(...) hram predstavlja *imago mundi*, zato što je Svet, kao delo bogova, sakralizovan. (...) svetost Hrama zaštićena je od svakog zemaljskog kvara zato što je arhitektonski plan Hrama delo bogova, i prema tome, nalazi se sasvim u njihovoj blizini (...) Transcendentalni modeli Hramova imaju jednu duhovnu, nekvarljivu, nebesku egzistenciju (Elijade 2003,104)“.

Kao i u drugim delima proze Crnjanskog, pisac pokazuje osetljivost prema protoku vremena, i napuklinama koje ono ostavlja, što je naročito blisko istočnjačkoj poetici. Oronulost freske čini je dragocenijom, i bližoj priviđenju. Njena propadljivost je vidna, i samo još dublje otkriva opštu prolaznost svih stvari koje su u svojoj konačnosti dragocenije: „Baš kroz lik na fresci, provlači se pukotina lepka, pa se glava čini kao jedna divna, tek malo pukla, vaza (Crnjanski 1995a, 141)“.

U japanskoj kulturi, pojava u kojoj napukline starosti čine predmete dragocenijim zove se vabisabi i spada u opštu poetiku

mono no awarea. U knjizi *Ceremonija čaja*, Kakuzo Okakura pojam vabisabi ovako objašnjava: „Zen, s budističkom teorijom prolaznosti i zahtevima za prevlašću duha nad materijom, gledao je u kući samo privremeno pribežište za tijelo. Samo telo bilo je tek kolibica u pustinji, krhko skrovište načinjeno od svezane trave (...). U čajnoj sobi kratkotrajnost se sugerira slamnatim krovom, krhkošću vitkih stubova, laganošću bambusovog potpornja, prividnom nemarnošću u izboru običnoga građevnog materijala (Okakura 1989, 56)”. Dalju vezu sa istokom podvlači i poređenje Svetog Franje Asiškog sa budističkim monahom pustinjakom.

Jena i Vajmar kao lepe imitacije gradova

U eseju „Vajmar“ u „Knjizi o Nemačkoj“ (1931), prostor Vajmara, nalik idealizovanom gradu, postavlja se kao suprotnost Berlinu i drugim nemačkim gradovima koji se: „(...) gube u dimu, mirisu uglja, huke fabrika, tutnjavi saobraćaja (...)“ (Crnjanski 1995a, 324) Jaćimović u svom radu „Čudna knjiga i vrhunac složenog žanrovskog modela“ primećuje da se u *Knjizi o Nemačkoj*: „(...) od početnog futurističkog oduševljenja novom urbanom romantikom prelazi put do krajnje pesimističke vizije dehumanizovanog društva (Jaćimović 2009, 340)”. Nasuprot hiperurbanizovanom ostatku Nemačke, Vajmar je savršeno očuvani grad-muzej ili grad-park, u kom je kultivisana priroda deo njegovog urbanog identiteta isto koliko i njegove savršene stare zgrade. Komentarišući problematiku urbanizma i savremeno shvatanje grada, u svojoj studiji o arhitekturi grada *Vrt ili kavez*, Ranko Radović primećuje da: „(...) grad koji se ne razvija, koji nije dinamičan nije grad nego muzej (Radović 1995, 41)”.

Za razliku od dinamičnih gradova Nemačke okrenutih novim tehnologijama, i u sve većem ubrzanju modernog života, Vajmar je prikazan kao zamrznut u trenutku savršene ravnoteže urbanog života i prirode, gotovo poput okamenjene, nepromenljive slike otelotvorene urbane Arkadije ili grada-parka. Uopšte, nemački gradovi se u putopisnoj i esejističkoj prozi Miloša Crnjanskog iz intimne vizure pojavljuju kao pomalo dehumanizovane, demistifikovane strukture, ili gradovi-proizvodi. S jedne strane je tu 'moderna Nemačka' iz „Irisa Berlina“ (1931) koja se aktualizuje u histeriji brzine,

mehanizacije i u okupaciji čeličnim i staklenim konstrukcijama nove arhitekture u kojoj Bašlarov sanjar u prostoru teško da može pronaći svoje mesto.

Na drugoj strani te skale je Vajmar koji iako nije hipermoderan, ponovo više nalikuje savršeno kreiranoj konstrukciji nego živom gradu. Vajmar se pojavljuje kao savršena, okamenjena slika samog sebe, i kao takav, njegov prostor, lišen promena, kao i prostor muzeja, ima sličnosti i sa grobnicom. Slično je opisan i univerzitetski grad Jena koja gotovo nalikuje umetnom, minijaturnom modelu savršenog grada-igračke: „U njoj auti prolaze lagano kroz parkove, a u Vajmar vozi, sa jedne male stanice, mali voz, uz brdo, za kojim se već pomalja plavo (...) nebo. (...) na samim zgradama pred stanicom dočekuju stubovi, a leandra, večnog ukrasa, ima svud, po zamkovima i kućama, u kojima su gvozdene peći načinjene sa korintskim kapitelima. Čak su i kola pogrebnog preduzeća, koja prolaze ulicom, u tom pseudoklasičnom stilu (Crnjanski 1995a, 325)”.

Ovako opisan Vajmar više liči na savršeno uređeni model grada, u kom je sve do poslednjeg detalja uklopljeno u istu stilizovanu sliku (korintski ukrasi svuda, od zgrada i peći sve do pogrebnih vozila), nego na pravi, živi grad, u kom svakodnevica ipak mora unositi elemente haosa i neuređenosti. S jedne strane, aposolutni kaos i entropija predstavljaju attribute smrti a ne života koji po definiciji predstavlja koherentan sistem koji bar teži redu, (dok je smrt entropija i urušavanje tog sistema), a s druge strane ni neprirodno savršeno uređeni grad ne odgovara potpuno slici živog grada čija bi pretpostavljena vitalnost morala imati više elemenata haotičnosti i promenljivosti. (Nekretanje se izjednačava sa smrću.)

Zamrznuto srce grada

U srcu Vajmara koji je predstavljen kao savršeni grad-muzej, nalazi se besprekorno očuvana Geteova soba u kojoj je umro. Slično motivu Trnove Ružice iz bajke, kada je umro Gete, koji se predstavlja kao ‘čovjek koji je stvorio svet i čije ime Nemci izgovaraju sa strahopoštovanjem’ (Crnjanski 1995a, 326), zaustavljeno je vreme u njegovoj kući, a zatim je stalo i u ostatku grada koji je zadržao izgled koji je imao u njegovo vreme. Zamrznuto srce grada, soba-muzej najvažnijeg Nemca, preobrazila je i ostatak grada, pretvorivši ga celog u nešto blisko muzejskom prostoru.

Slika Jene kao savršenog pesnikovog grada sa lepo uređenim parkovima i elegantim zgradama, postala je stvarnost, i živ grad se preobrazio Geteovom smrću u nepromenljivi znak, u okamenjenu idealizovanu sliku samog sebe, u fragment idealne, produhovljene Nemačke koju bi trebalo da prizove: „Cela ta mala varoš, kao da je još svojina Geteova, puna vodoskoka, kamenih klupa, baštenskih vrata i jednako kao da hoće da se seća drevne Grčke i helenskog života. (...) (Crnjanski 1995a, 325)”.

U srcu Jene se nekada nalazio dvor velikih kneževa koji je savršeno sačuvao svoj stari izgled, ali je čak i on postao muzej. Umesto živog centra sile koji se nalazi u srcu grada, u njemu je tu sad prazan i mrtav prostor. Tihi grad pretvara se u prostor vrta u kom se više ne stiču nikakve linije društvene sile, niti društvena kretanja. Grad je sticaj znakova koje je moguće čitati, ali ih više nije moguće menjati. U njemu pogled slučajnog prolaznika i nehotice propada u prošlost, ne zadržavajući se više na stvarnosti. U knjizi *Dinamika prostora, kretanje mesta*, Kornelia Farago primećuje da je trag prisustvo odsustva: „U odsustvu bivstva, njega čuva trag. Trag je znak daljine, udaljenosti (...) (2007,76).” Ovako prikazan grad je sam znak, prisutnost odsutnosti, slika koja priziva samu sebe iz prošlosti: „Iz jedne tihe kafane i taj dvor i nekadašnji bedemi čine se samo kao neka stara slika, a zastava kneževine nad njima, bele zvezde u krvavom polju, među starim krunama drveća, kao cvet (Crnjanski 1995a, 325)”.

Opis prostora grada strukturiran je tako da ga je moguće tumačiti kao gradaciono organizovanog. Kako tekst eseja odmiče, tako se ‘dublje’ zalazi u prostor čija se valentnost sve više podiže. ‘Čarobni’ san nalik smrti koji je progutao grad polazi iz njegovog srca, a to je soba u kojoj je Gete boravio i umro. Prostor je organizovan u koncentričnim krugovima koji se sužavaju prema njegovom centru, polazeći od najšireg koji podrazumeva ceo grad, zatim nekadašnje Geteovo imanje, pa napušteni vrt, zatim u kuću, sve dok ne stignemo do centralnog mesta, Geteove prazne fotelje koja se poredi sa Jupiterovim prestolom. Očekivano, u srcu okamenjenog grada nalazi se prazan presto odsutnog vladara, što nagoveštava duboki poremećaj prostora.

Centar grada je u izvesnom smislu prostor povišenog intenziteta, prostor koji definiše ostatak grada, *tačka oslonca*, i stoga je to prostor koji se najteže menja i najduže opstaje. Udaljavanjem od njega prelazi se u prostore grada koji se lakše redefinišu, i često mnogo manje razlikuju između sebe. U tom smislu, 'srce grada', ako još uvek postoji,

postaje tačka smisla, moglo bi se reći mesto elijadeovske hijerofanije: „U beskrajnom i homogenom prostoru, bez ikakve oznake, gde je nemoguća bilo kakva orijentacija, hijerofanija otkriva apsolutnu tačku oslonca, Centar (Elijade 2003, 76)”. Naravno, kada govorimo o 'centru koji osmišljava', jasno je da se krećemo u prostorima racionalističko-zapadnjačke misli. Istočna filozofija prazninu u centru ne vidi kao poremećaj u ravnoteži i strukturi sveta¹¹³.

Temišvar

Temišvar se u *Komentarima uz Liriku Itake* pojavljuje kao grad koji je sastavljen iz kaleidoskopskih slika drugih gradova, prvenstveno Beča. Temišvar je ovako opisan i u *Drugoj knjizi Seoba*, gde je naročito eksplicirana višestrukost njegovog gradskog identiteta. Njegov prostor je blizak teatarskom prostoru, i zgrade, predmeti, pa čak i ljudi ukazuju na nešto izvan sebe, kao na pozornici na kojoj jedan prostor zapravo ukazuje na drugi. U *Komentarima*, sam Temišvar deli se na pojedinačne potprostore koji su određeni pripadnošću različitim etničkim zajednicama – 'Temišvar Srba', 'Temišvar Jevreja' itd. U centru srpskog grada nalazi se pravoslavna crkva.

Kamerni prostor crkve prikazan je kao unutrašnjost koja inklinira ka spoljašnjosti, odnosno idealizovanom, arkadijskom prostoru otvorenih polja pod noćnim nebom. (Barjaci koji prikazuju noćno nebo koji se unose u crkvu, miris pokošenih polje zahvaljujući cveću.) U centru tog prostora koji fingira otvoreni prostor idealizovane prirode nalazi se lažni grob pokriven cvećem (Crnjanski 1993b, 171). Prostor Temišvara u *Komentarima* je u velikoj meri romantizovan jer je opisivan kao prostor detinjstva, i senzifikovan kroz filter sećanja. Predeli koji okružuju grad, u najranijim delovima detinjstva, pre očeve smrti, prikazani su gotovo kao pastoralni, nasuprot opasnim divljim predelima detinjstva u *Dnevniku o Čarnojeviću*. Ovde je priroda benevolentna, a između spoljašnjeg i unutrašnjeg gotovo da nema suštinske razlike, jer je sav prostor bezazlen, i kroz njega je lako kretati se.

¹¹³ U *Knjizi o putu i njegovoj vrlini*, Lao-Ce piše: „Ali kočije ne pokreću paoci točka, već prazan prostor što između njih leži. (...) izvucimo korist iz onog što nemamo. (...) Put je stvaran kao praznina u točku na koji se oslanja težina. Otvor u točku možemo posmatrati kao ceo svemir (Lao-ce 1984, 22)”.

U ovom bezbrižnom svetu čiju će prirodu izmeniti prvo očeva smrt, a zatim izbijanje Velikog rata, moguće je putovati vozom tako da putnik izlazi i ulazi iz njega dok je u pokretu, samo da bi zahvatio izvorsku vodu, u figuri kretanja koja pripada idealizovanoj pastoralni iz doba posle industrijske revolucije, odnosno savršenom braku tehnologije i prirode. Ono što je veštačko, proizvedeno, ono što čovek pravi, i dalje je u savršenoj harmoniji s onim što je 'čisto' i 'prirodno'. Granica između spoljašnjeg i unutrašnjeg prostora, ili prostora puta i boravka na jednom mirnom mestu, gotovo je izbrisana, što implicira suštinsku bezbednost svakog dela prostora. (Unutrašnjost nije prostor koji je markiran kao poznat, domaći i bezbedan, nasuprot nepoznatog i potencijalno opasne spoljašnjosti, ovde je svaka tačka prostora sigurna i neopasna.)

Ovu sliku je moguće direktno suprotstaviti slici voza na samom početku rata. Voz koji donosi tela Franca Ferdinanda i njegove žene Grofice Kotek je zlokobno crn, sa zapaljenim crvenim svetlima koja nalikuju očima zveri. On sad uvodi u rat koji će postati opšta katastrofa koja potom preobražava prostor u onaj koji pripada Frajevim demonskim slikama¹¹⁴. Beč je za vreme rata urušeni centar zemlje koja više ne postoji, i kada nije prikazan kao mračni bal njegovih najsebičnijih i najgorih građana, onda je nalik gradu somnabulnih koji pokušavaju da svojim ponašanjem prizovu izgubljeni stari prostor grada. Na sličan način se u *Komentarima uz Liriku Itake* u napuštenom letnjikovcu opustošenom ratom održavaju avetinjske večere oficira koje podražavaju vreme pre rata. Svi učesnici te večere pokretima i postupcima koji oponašaju one koji su bili normalni za vreme mira, pokušavaju da prizovu odsutni prostor stare Evrope u kojoj je bilo moguće smisljeno živeti (Crnjanski 1993b, 235-236).

Kometarišući upotrebu mita u Džojsovom *Uliksu*, Meletinski u svojoj studiji *Poetika mita* primećuje da su najzanimljiviji: „(...) netradicionalni Džojsovi simboli i likovi, koji predstavljaju primere originalne mitologizacije svakodnevnog života. Takvi su: (...) tramvaj preobražen u aždaju sa crvenim okom (...) U (...) raznorodnosti simboličkih motiva ispoljava se ista ona priroda modernističkog mitologizovanja (...) Za razliku od pravog mitotvorstva u drevnim kulturama, to je mitologizam drugog, trećeg itd. reda, neka vrsta sklonosti mitskom uopšte, koja odgovara

¹¹⁴ Frye 1979, 168.

potrebama za univerzalnom simbolizacijom, i istovremeno, izražava nivelisanost, bezličnost pojedinaca i predmeta u svetu savremene otuđenosti (Meletinski 1983, 323)”.

III KUĆA

1. Kuća kao arhetip (*Kuća kao organizaciona tačka prostora; kuća kao ishodište unutrašnjeg sveta*)

U ovom odeljku pokušaćemo da osvetlimo prikaze zatvorenih, intimnih prostora kuća i stanova u romanima i drugim proznim delima Miloša Crnjanskog, i da se preko njihove analize osvrnemo na sliku doma i prostora doma, kao i bezdomništva u ovim delima. Pre toga, pokušaćemo da se u što širem luku osvrnemo na moguća značenja kuće i doma u književnosti i kulturi, i da ove motive opišemo u kontekstu kamernog prostora.

U pozitivnom čitanju arhetipa kuće, ona je osovina sveta koja daje uporišno mesto, ravnotežu i psihološku stabilnost pojedincu. U idealnom smislu, kuća je mesto odakle se polazi, i cilj kojim se završava svaka staza iskušenja/inicijacije. Kod Betelhajma¹¹⁵, konačni sanjani cilj svakog puta odrastanja, obećanje na kraju staze inicijacije je svojevrsna zamena za roditeljski dom iz kog se krenulo – dom koji će sada zrela jedinka zasnovati sa idealnim partnerom, odnosno partnerom koji ga nikad neće napustiti. U ovakvom (idealizovanom) shvatanju, dom je i kuća ljubavi, mesto mira i radosti intimnog života. Po Ribčinskom, „kućevnost se povezuje s porodicom, intimnošću i posvećenošću domu, ali i sa osećajem da kuća ne samo dozvoljava nego i sama otelotvoruje ove sentimente (Rybczynski 187, 75)”.

U mitu o Anteju, sinu Gee i Posejdona, u kvintesenciji arhetipske slike kuće, zemlja sama je ta koja daje junaku snagu. Kada se Herakle sukobi sa Antejem, on uspeva da ga pobedi tek kada ga izdigne od zemlje, i kada ovaj više ne može da dotakne tlo koje mu daje snagu.¹¹⁶

¹¹⁵ Po Betelhajmu rešenje koje bajke nude da dete odvrte od straha od smrti jeste obećanje nečega što taj strah može odagnati, a to je emocionalna ispunjenost. Bajka nikada ne obmanjuje da je večni život moguć, ali: „(...) naznačuje ono što jedino može ublažiti bolnost uskih granica našeg životnog veka (...) uspostavljanjem istinski zadovoljavajuće veze sa drugim. (...) Junak bajke (dete) jedino odlazeći u svet može sebe tamo da nađe, a postizujući to, naći će i drugog s kojim će moći da doveka srećno živi, to jest, da više nikad ne mora da iskusi strepnju od odvajanja (Betelhajm 1979, 25).”

¹¹⁶ Više o ovom mitu u: Srejić i Cermanović 1979, 34.

Kuća kao organizaciona tačka prostora

U *Rečniku simbola*, Alen Gerbran primećuje da je kuća „kao grad, kao hram (...) u središtu sveta, ona je slika univerzuma (Gerbran i Ševalije 2004, 453)”. Kuća je uporište koje daje snagu pojedincu, i referentna tačka naspram koje se upravljaju svi putevi. Bez te tačke oslonca u prostoru, pravac kojim se kreće putnik postaje daleko zamagljeniji. U *Rečniku simbola* navodi se i (irsko) shvatanje doma gde „kuća simbolizuje stajalište i položaj čoveka spram neograničene moći drugog sveta (Gerbran i Ševalije 2004, 454)”. Dakle, kuća je i zaštita od divljine i nepoznatog. Takođe ona predstavlja i civilizovan svet, uređen, racionalizovan prostor (poput vrta ili grada) u kom je primitivno zauzdano a priroda sveta uređena po čovekovo meri. Dakle, naspram pozicije kuće ili doma, određuje se šta je *blisko* ili *daleko*, kao i ono što je *unutra* i *spolja*.

Shvatanje kuće i domaćeg prostora kao unutrašnjeg, poznatog, bliskog i bezbednog nasuprot opasnoj i neizvesnoj otvorenosti i divljini spoljnog sveta detaljnije je pokazao Jurij Lotman u svom poznatom radu „Umetnički prostor u Gogoljevoj prozi.” Na primeru Gogoljeve priče „Starovremenske spahije” može se videti kontrastirana razlika između kamernog i zaštićenog domaćeg prostora starog spahijskog imanja, i onog što je izvan njega i što je obeleženo kao opasno i strano.¹¹⁷

Odmah izvan starog imanja koje je prostor izvesnosti i udobnosti, nalazi se mračna šuma puna misterioznih divljih mačaka koje ne žive po umirujućim, bezbednim pravilima sređenog i pitomog domaćeg života koji je svojstven prostoru Kuće. One su strašne u svojoj stranosti, i sasvim su izvan sistema životnih pravila Kuće – za njih se govori da: „(...) ne znaju ni za kakva plemenita osećanja, žive od pljačke i dave male vrapčice u njihovim gnezdima (Lotman 1993, 284)”. Zbog toga, nije neobično da smrt, koja je kao što Lotman primećuje strana kući, dolazi spolja. Podivljala domaća mačka po povratku iz šume postaje posrednik između dva prostora i na kraju konsekvantno odvodi dvoje glavnih likova u smrt, u prostor izvan granica doma. Simptomatično je i to što

¹¹⁷ Mnogo puta, ova dva kvaliteta prostora se mešaju, pa se prostor čini opasnim upravo zato što je stran i nepoznat, i drugačiji od 'našeg' i 'normalnog'. Kulturološki posmatrano, stranost se retko pojavljuje kao kvalitet koji je shvaćen kao pozitivan. Dobar primer izuzetka bi bile slike postmodernih, virtuelnih ili ne, hiperurbanizovanih društava u kojima je različitost i multikulturalnost jedan od glavnih postulata. Takav je, na primer, Kualun u Gibsonovom romanu *Idoru* (1996), Njujork u Besonovom *Petom elementu* (1997), ali i mnoge moderne internet zajednice okupljene oko virtuelnih gradova.

Afanasij Ivanovič umire pošto mu se učinilo da ga njegova pokojna žena zove da izađe napolje, odnosno iskorači izvan nepovredivosti kuće koja je gotovo izvan vremena i prostora, pa tako i izvan smrti, zatvorena u sjaj večnog, bezbrižnog trenutka vremena koje stoji.

Po Lotmanu, u primeru ove pripovetke, odnos između bliskog i dalekog svakako je nešto više od puke opozicije. Lotman skreće pažnju na prekid u prostoru, na dva prostora koja su u svojoj biti sasvim različitog kvaliteta: „Bezgranični spoljni svet nije produžetak, kvantitativno povećavanje unutaršnjeg, već je to prostor *drugacijeg tipa*: povratak gosta svojoj kući (‘a gost je obično živeo tri ili četiri vrste daleko od njih’) ne razlikuje se od najdužeg putovanja – to je dalek put (...) izlazak u drugi svet (Lotman 1993, 283)“.

Sličan duboki emotivni doživljaj kuće kao prostora koji pruža zaštitu u noći ili u oluji i hladnoći opisao je ranije Bašlar u svojoj *Poetici prostora*¹¹⁸. Noćni pejzaž se u ovakvom simboličkom čitanju može razumeti i kao poseban prostor obeležen divljom, haotičnom i neprozirnom tamom koju ne može da preseče i osvetli racionalna misao 'uređenog' sveta.

Prostor doma štiti i samo telo, ali i emocionalno biće, a izlazak napolje, u nepoznato može biti jednak opasnosti. Kao ilustraciju, Bašlar navodi odlomak iz Bašlenove knjige: „Kada bi prijatelji koji su s nama sedeli do duboko u noć otišli, s nogama u snegu i glavom u vejavici, činilo se da odlaze vrlo daleko u nepoznate zemlje sova i vukova(...) (Bašlar 1969,72)“.

Slika osvetljenog prozora u daljini koja se otkriva usamljenom putniku u noći, ima istu povišenu značenjsku valentnost kao i Arijadnina vrpca koja vodi iz lavirinta. Svetlost je u ovom slučaju zapaljena nit koja kroz noć vodi iz nepoznatog u prostor koji je čovek uredio i racionalizovao, u prostor koji je bezbedan i koji štiti naše ja.¹¹⁹

¹¹⁸ Bašlarova studija *Poetika prostora* izašla je prvi put 1958, a Lotmanov članak „Umetnički prostor u Gogoljevoj prozi“ prvi put je objavljen 1968.

¹¹⁹ Moglo bi se reći da ova slika udaljene svetlosti u noći svojom ambivalentnošću navodi na unutrašnje razmatranje odnosa između ova dva tipa prostora i njihovog emocionalnog (i svakog drugog) značenja za pojedinca. Bašlar svakako skreće pažnju na izuzetnu umetničku potentnost ovakve slike: „Nadovezujući se na udaljenu svetlost isposničke kolibe (...) mogao bi se eksploatisati ceo obiman dosije literarnih svedočanstava koja se odnose na poeziju isključivo pod znakom lampe koja sija na prozoru. Tu bi sliku trebalo podrediti jednoj od najvećih teorema imaginacije iz sveta svetlosti: *Sve što sija vidi*. (...)“

Sličan privid sigurnosti u slobodnom lutanju otvorenim svetom u kom je putnik ipak i dalje nekom vrstom pupčane vrpce vezan za onaj prvobitni, sigurni prostor doma prikazuje i Frenk Baum u *Čarobnjaku iz Oza*, u kom glavna junakinja ne sme nikada da siđe s vijugavog puta od žutih cigli koji kroz široki i nesigurni krajolik zemlje Oza, vodi do Smaragdnog grada, jedinog mesta u nepoznatom prostoru odakle se može vratiti kući.

Naravno, ovakvih primera u književnosti i na filmu je mnogo. Zakon pomenutog puta od žutih cigli funkcioniše po principu mitske ili (dečije) svesti u kojoj se, kao u igri ili magijskoj bajalici, u kojoj se određuje da je to prostor koji je apsolutno bezbedan (pošto je pod znakom doma do kog vodi), pa se, kao i u dečijim igrama, opasnost završava onog trenutka kada putnica zakorači na njega. (Logika dečijih igara u kojima je određen prostor određen kao 'kuća', odnosno nepovrediv, uveliko korespondira sa ovakvim načinom razmišljanja, mada je za razliku od njega, često sasvim arbitraran.)

Značenjski negativ ovakvog prikaza puta mogla bi biti reka-zmija koja vijuga kroz opasne divlje prašume Vijetnama i Kambodže u Kopolinom filmu *Apokalipsa danas* (1978) i sa čije se rute ne sme sići po cenu života. Međutim, za razliku od Baumove staze, ova druga predstavlja prostor koji vodi do 'srca tame', prostor pod znakom divljine i mraka, te je i sam na mnogo načina opasan. (Sličan odnos prema prostoru puta ima i glavni junak Konradovog *Srca tame* koje je bilo literarni predložak ovog filma.) Kao što je Baumova staza od žutih cigala obeležena znakom doma, te je na taj način bezbedna, tako je Konradova (i Kopolina) reka-staza obeležena opasnim prostorom Kerca do kog vodi, pa je zato i te kako opasna.

Kuća kao ishodište unutrašnjeg sveta

U tumačenju snova u psihoanalizi, kuća kao dom duše, često se poistovećuje sa samim snevačem ili aspektima njegovog 'ja', odnosno njegove ličnosti.¹²⁰ U knjizi

Lampa je (...) zatvorena svetlost koja može da samo da se probija napolje (...) Svetlo iz udaljene kuće znači da kuća vidi, bdi, nadgleda, čeka (Bašlar 1969, 63-64)".

¹²⁰ Među najčuvenije spada Jungov san u kom luta nepoznatom kućom za koju zna da je ipak on njen vlasnik. Pošto je istražio dva sprata snevač pronalazi vrata koja otkrivaju stepenište koje vodi u prelepi

Poetika prostora, Gaston Bašlar povezuje visine kuće s racionalnim, a podzemne prostore podruma sa htonskim, iracionalnim i teško spoznatljivim. Po njemu, suštinski polaritet vertikalnosti kuće postoji između podruma i tavana koji svaki za sebe prizivaju odgovarajuće, suprotne osovine za različite fenomenologije imaginacije. Bašlar skreće pažnju na racionalnost i očiglednu smisaonost i utilitarnost konstrukcije krova nasuprot koje stoji podrum kao: „(...) pre svega *mračno biće kuće*, biće koje ima udela u podzemnim silama. Kada o njemu sanjamo, usklađujemo se sa iracionalnošću dubina (...) U podrumu, (...) racionalizacija je sporija i manje jasna: ona tu nikad nije *definitivna*. Na tavanu, doživljaj dana uvek može da izbriše noćne strave. U podrumu se mrakovi zadržavaju i danju i noću. Čak i sa svećom u ruci čovek u podrumu vidi senke koje igraju na zidu (Bašlar 1969, 46-47)”.

Shvatanje motiva kuće kao središta ličnog univerzuma ili centra ravnoteže vidno je u pričama u kojima junaci provode dosta vremena u putu i lutanju, bilo da imaju pravi dom ili ne. Usudili bismo se da primetimo da krećući se od klasične ka modernoj književnosti, tema konačnog gubitka čovekovog uporišta i bezdomništva postaje sve češća, nasuprot ranijim pričama koje su težile da junaka dovedu do neke vrste nedvosmislene konačne luke. Podrazumevanje neke vrste jasnog konačnog završetka na kraju junakovog putovanja (bilo to povratak domu ili smrt) nije toliko svojstveno za književnost posle moderne, koja teži otvorenijim strukturama i preispitivanju slike sveta. Ali u svakom slučaju, mit kuće, odnosno slika vlastitog doma, i dalje zadržava i te kako potentnu psihološku valencu u modernoj kulturi i književnosti.

Kao što je Joust van Bak primetio povodom bezdomništva koje je česta tema u ruskoj književnosti XIX i XX veka: „(...) situacija bezdomništva pruža veoma snažnu sliku usamljenosti. Nasuprot pretežno pozitivnog mita¹²¹ o Kući, ovakvo stanje u čovekovom životu može biti viđeno kao fundamentalni nedostatak ili lišavanje (Van

starinski podrum. Sledeće stepenište vodi još dublje dole, do pećine po kojoj su ležale razbacane kosti, grnčarija i dve ljudske lobanje. Za Junga je to značilo da se ispod, ili unutar običnog nivoa ljudske svesti (kuća u kojoj svi mi živimo) nalazi još jedan sloj naše podsvesti, a ispod njega još dublji sloj koji predstavlja 'primitivnog čoveka u meni'. (Navedeno prema: Džulija i Derik Parker 1987, 23.)

¹²¹ Kada govorimo o mitu u ovom kontekstu pod tim terminom podrazumevamo slično što i Van Bak – da su mitovi „priče koje otkrivaju pogled na svet, opravdanje života, sudbine i čovečanstva prikazanih u svojoj vanvremenoj suštini”. Svakako da ovde govorimo o nekoj vrsti 'zgnusnog mita' kuće, odnosno arhetipu, u Jungovom shvatanju tog pojma. (Vidi citat u: Joost Van Baak, *The House in Russian Literature, A Mythopoetic Exploration* 2009, 12.)

Baak 2009, 453)”. Kao što ćemo videti dalje u ovom poglavlju, usamljenost je i te kako deo života carskog oficira Rjepnina, junaka imigranta koji je zauvek izgubio svoj dom u Petrogradu i koji taj gubitak ne može više da preboli. Ceo Rjepninov sadašnji svet vrti se oko tog 'fundamentalnog nedostatka' – u centru njegovog ličnog univerzuma, u Londonu koji je za njega gotovo anti-grad, nalazi se zjapeća rupa koja se otvorila kada je njegove Rusije nestalo u revoluciji. Slično Antaju iz mita, bez dodira sa zemljom za koju je bio najdublje vezan, gubitkom doma i Carske Rusije čije je podanik i oficir bio, Rjepninov centar ravnoteže je nestao.

Dok je Rjepnin svoj dom izgubio i odbio da posle te nesreće nađe svoje mesto u Londonu i u njemu uporište, Pavle Isakovič, glavni junak *Druge knjige Seoba*, takođe oficir, ali u povoljnijim životnim okolnostima, i dalje pokazuje sličnu nemogućnost da stvori svoj dom. Slično Rjepninu, i Pavle Isakovič i pa i Vuk, u manjem ili većem stepenu dele sudbinu bezdomništva, svojevrskih duhovnih nomada, ljudi koji ne pronalaze svoj mir niti dom koji će biti središte njihove ravnoteže. Vuk Isakovič gotovo da više i ne traži svoj dom u materijalnom prostoru, već u duhovnom, u idealnoj, gotovo eteričnoj slici Rusije u koju ne uspeva da ode, a o kojoj sanja čitavog života. Taj san nastavlja Pavle, i mada sam zaista stiže u Rusiju, Pavle ne pronalazi u njoj nikakvo smirenje, i njegova kuća koju je tamo podigao, pre je nalik muzeju, hladnoj imitaciji nego pravom domu. Kao i Rjepninu u Londonu, sve kuće u kojima Pavle boravi su mrtve.

Hronikama sudbina junaka koji su u stalnim lutanjima suprotstavlja se Arandel, brat Vuka Isakoviča, koji grčevito pokušava da zaustavi kretanje i seobe ljudi koji ga okružuju, pa i svog brata, u nadi da će materijalnim, novcem i zlatom, uspeti da ih veže za zemlju i zadrži na jednom mestu. Kasnije će se ispostaviti da je upravo to preterano vezivanje za materijalno bilo fatalno za Dafinu, Vukovu ženu i Arandelovu ljubavnicu.

U negativnom čitanju mita kuće, ona je i mišolovka, mračni lavirint iz kog nema bega.¹²² Na primeru skupo uređenih zapadnoevropskih soba i salona iz XIX veka

¹²² U nekim elementima (naročito kad govorimo o putu inicijacije) jasno je da simbolika lavirinta može odgovarati i simboličkom gradu, kući, sobi, ili bilo kojem zatvorenom prostoru koji nije lako osvojiti. Ovu vezu podvlači i Dragana Kandić u radu „Simbol lavirinta u svetlu mita inicijacije”. U uvodu rada ona skreće pažnju na sličnost simbola lavirinta sa onim koji su njemu komplementarni, a to su – centar, zamak, grad, mreža, čvor, tajna (središnja) soba, raskrsnica, planina itd (prema: Kandić 1981, 49). Svi ovi prostori mogu biti zatamnjeni, teško prohodni, i njihovo ‘osvajanje’ može doneti novu mudrost i simboličko novo rođenje.

Kornelia Farago se nadovezuje na esej Valtera Benjamina *Gospodski uređen desetosobni stan*, elaborirajući prikaz kuće/doma kao klopke i scenografije užasa u kojem će se u klasičnom detektivskom romanu odigrati ubistvo: „(...) zatvoreni prostorni sklop unutrašnjosti sobe, umesto da omogućava život, do izražaja dolazi kao mesto smrti. Ni nesrazmerni, teški komadi i kompleti nameštaja, tromo nezgrapno građene forme, ni pretrpanost prostora (...), niti pak prostor uspostavljen pomankanjem svetlosti, nisi agensi slobodnog kretanja, *otvorenosti* (Farago 2007, 94)“.

U ovom slučaju, četiri zatvorena zida ne predstavljaju zaštitu od spoljnog sveta, već se pretvaraju u blokadu, u tamnicu. Zatvoreni vidici, nezgrapnan nameštaj koji se postavlja kao prepreka, odsečenost svetlosti, sve ovo često u književnosti karakteriše predstave doma/kuće koji za junaka postaje prostor smrti, a ne mesto pod čijem okriljem se čuva najintimnije čovekovo biće. Govoreći o opštem kolapsu oblika u poglavlju „Umravljeni industrijski grad“, Mamford komentariše negativnu modu pretrpavanja enterijera kao jedan od znakova poremećaja u svetu. Pretrpavanje stvarima povezano je sa umnožavanjem haosa koji guši: „(...) kako je spoljašnje okruženje u paleotehničkom gradu postalo sumornije, domaći enterijeri su se popunili i prepunili ukrasima: svaki kvadratni metar zida morao je biti prekriven slikama, lošim reprodukcijama, ako ne i originalima; svaki kvadratni metar poda morao je biti pokriven tepisima koji su kupili i zadržavali prašinu i produžavali fizičke poslove onih koji je trebalo da ih održavaju čistim (...) (Mamford 2010, 226-227)“.

Dafina, jedna od troje glavnih likova *Seoba*, spada u galeriju (vrlo često ženskih) likova koji ne umeju da pronađu put iz kuće koja se pretvara iz tamnice u grobnicu. Za razliku od supruga Vuka koji je mnogo aktivniji, i teži otvorenim prostorima, pasivna Dafina pronalazi smrt u kući u koju je izabrala da bude zatvorena.

2. Dom kao mapirani, poznati prostor (*Zatamnjeni prostor doma kao književni motiv; lažna nostalgija ili kuća koju nismo ni imali; ambivalentni prostor doma*)

Dvorac se može postaviti kao suprotnost prostoru rodne kuće. Nasuprot njemu, kuća se obično predstavlja kao poznat, intimni i u sebe zatvoren, i u izvesnom smislu

demistifikovan prostor. Pre nego što nastavimo, ovde je potrebno napraviti malo objašnjenje i razgraničenje onoga šta podrazumevamo pod demistifikovanim prostorom. Izvesne doze mističnosti svakako ima i u slici rodne kuće. Dom otelotvoruju isti fizički činiooci kao i bilo koju drugu građevinu u njegovoj blizini, ali kroz intimnu ličnu vizuru on dobija magijsku moć kao jedini centar sveta, istinsko sigurno uporište na koje se može osloniti.¹²³

Poremećaj u stabilnosti doma može dovesti do potpunog urušavanja sveta pojedinca i njegovo psihičke stabilnosti. Ideji da je dom centar psihičke ravnoteže svakako doprinose naslage kulturnog nasleđa u kom je kuća zajednički dom ne samo svih njegovih živih već i mrtvih domaćina. Dodajući narativnom korpusu koji ga mistifikuje, tako shvaćen dom postaje mesto obitavališta duhova predaka koji ga čuvaju (ili drugih duhova i stranih sila, benevolentnih ili ne), proširujući njegov već obiman simbolički 'prtljag'.

Međutim, ovde govorimo o ideji doma kao demistifikovanog prostora u smislu otkrivenosti i otvorenosti. Prostor doma je često opisivani kao apsolutno mapiran i apsolutno poznat, dakle i lišen tajni ali i mogućih neizvesnosti i bilo kakvih neočekivanih opasnosti. U velikom broju najstarijih priča, mitova i bajki, naročito onih koje pripovedaju o putu heroja koji napušta kuću da bi napravio neki podvig, prostor doma je obično ocrtan na ovakav način. Dom se nalazi na početku narativnog puta junaka i predstavlja bezbedno polje koje on mora napustiti, nasuprot opasnom polju avanture u kom se glavna radnja obično odigrava. Poremećaj ravnoteže ili gubitak sreće ili blagostanja u domu je može biti čest motiv zapleta, i on stavlja u pokret junaka koji će pokušati da tu ravnotežu povrati (motiv naročito prisutan u bajkama).¹²⁴

¹²³ Govoreći o ponekad sasvim iracionalnoj veri u sigurnost koja gotovo da je jedan od najvažnijih konstituenata ideje i slike vlastitog doma, možemo navesti rusku poslovicu u kojoj se tvrdi da 'kod kuće i zidovi pomažu'. U originalu: „Дома и стены помогают”.

¹²⁴ Vladimir Prop u *Morfologiji bajke* piše da bajka obično počinje nekom početnom situacijom (nabrajaju se članovi porodice, budući junak, itd), pa zatim odmah posle nje slede funkcije (napr. jedan od članova porodice se udaljava, junaku se izriče zabrana ili daje nalog itd) (Prop 1982, 34-35). Kod Kembela početak zapleta u kom se narušava prvobitna ravnoteža koincidira sa prvom tačkom puta heroja u monomitu, neposredno pre prelaska prvog praga avanture (Kembel 2004, 77). Ako tražimo konkretne primere narušavanja ravnoteže u do tada relativno mirnom i zaštićenom domu junaka, izbor je širok – od bajki poput „Pepeljuge”, „Zlatne jabuke i sedam paunica” ili „Snežane i sedam patuljaka”, do brojnih dela fikcije poput Stivensovog *Ostrva s blagom* (1883), Baumovog *Čarobnjaka iz Oza* (1900), ili Tolkinovog *Gospodara prstenova* (1955), da navedemo samo neke primere.

Ako nije predstavljen kao svoja inverzija, u domu kao poznatom, 'osvetljenom' prostoru junaci su obično neranjivi ili na mnogo načina zaštićeni. Pojednostavljena, ova ideja postoji i u dečijim igrama u kojima je igrač zaštićen onog trenutka kada je ukoračio u figuralizovani prostor 'kuće' u kojoj je sklonjen ('imun') od svih spoljnih uticaja, i na neki način izvan igre (koja opet figurativno predstavlja i uzbuđenja ali i opasnosti spoljnog sveta.) U konačnom sažimanju arhetipa, kuća se konačno svodi samo na prost simbol u kom prave zidove zgrade zamenjuju četiri linije ispisane kredom. U ovom gotovo magijskom obrtu, kvalitet doma, njegovo nematerijalno značenje, postaju zadovoljavajuća zamena za njegovu odsutnu materijalnost. (Zbog toga je hbris Penelopinih prosaca toliko veliki da svaki od njih biva kažnjen smrću. Ovde se polazi s pretpostavkom da je čovekov dom njegov nepovredivi prostor koji se ne sme uzurpirati, jedino zaista sigurno mesto u svetu punom opasnosti i nesigurnosti. Idealni dom je nedvosmisleno sigurno i poznato mesto naspram ambivalentnog i tuđeg sveta. Bilo kakva povreda ravnoteže tako shvaćene stvarnosti kao što je prestup Odisejevih suparnika kažnjava se najstrožom kaznom.)

Zatamnjeni prostor doma kao književni motiv

Nasuprot domu kao sigurnom i poznatom mestu stoji ambivalentni motiv doma kao nesaznatljivog prostora u koji se ne može uvek do kraja ući, koji se ne može do kraja istražiti, ili koji je stran ili na neki način nedostupan junaku. Sama kuća može postati prostor avanture.

Neispitani prostori vlastitog doma u pozitivnom čitanju motiva mogu biti povezani sa odrastanjem i sazrevanjem. Psihološka povezanost je ovde prilično jasna. Oslanjajući se na Jungovu teoriju o tumačenju snova, primetićemo da motiv otkrivanja novih prostorija u već poznatoj kući može da se javi u snovima čiji je okidač bilo psihološko sazrevanje pojedinca ili važni novi životni uvidi (ranije možda previđani). Ovo odgovara poznatom književnom i filmskom motivu u kom (najčešće) dete ili adolescent otkriva tajne i/ili nepoznate prostore ili prolaze u okviru poznate kuće (često u podrumu ili na tavanu, čiju je posebnu prostornu poetiku detaljno opisao Bašlar u svojoj studiji).

Dakle, ovaj motiv je često tesno povezan s pričama o odrastanju¹²⁵ gde otkrivanje nečeg novog, nepoznatog ili čak uzbudljivog u prostoru koji je dosad bio sasvim poznat i običan korespondira sa otkrivanjem novih mogućnosti koje su ranije bile nedostižne na putu jedinke ka odrastanju.¹²⁶ Ovaj motiv se u različitim varijacijama pojavljuje u Kerolovoj *Alisi u Zemlji čuda* (1865) i *Iza ogledala* (1871), Luisovim *Hronikama Narnije* (1950-1956), u serijalu o *Hariju Poteru* (1997-2007), Džoan Rouling i *Pet prijatelja* (1942-1963) Inid Blajton, u Mijazakijevom animiranom filmu *Totoro* (1988), i u bezbrojnim drugim fikcionalnim delima. Za sve njih je zajedničko što su u manjoj ili većoj meri priče i o odrastanju, odnosno mogu se svrstati u podžanr 'coming of age'.

Osvrnimo se za trenutak na zanimljive psihološke implikacije inače prilično jednostavne Luisove priče. Prelazak u Narniju, magičnu zemlju u kojoj se otkrivaju avanture koje će junacima omogućiti da odrastu, ostvaruje se ulaskom u orman. Za ovo je simptomatičan i izbor prostora koji svojom zatvorenošću, prividnom sigurnošću i mrakom podseća na tamu i sigurnost materice. Sazrevanje i izlazak u svet se kod Luisa prvobitno ostvaruju regresijom i povlačenjem, a prolazak kroz kapiju, kao što to često biva u monomitu, korespondira s novim rađanjem i konačnim otvaranjem ka svetu.

Motiv kapije čiji prolazak vrlo plastično podseća na prolazak kroz matericu, postoji i kod Kerola čija junakinja dugo pada kroz tamni tunel da bi na kraju izbila na svetlost novog sveta. S druge strane, kasniji prolazak Alise kroz ogledalo u nastavku romana, pre korespondira sa idejom odrastanja kroz samospoznaju. U oba slučaja, junaci polaze iz kamernih prostora doma koji se na neki neočekivani i fantastični način otvaraju *iznutra*, u spoljni prostor.

Otkrivanje delova magijskog ili neotkrivenog sveta u poznatom univerzumu jedna je od preovladavajućih metafora odrastanja u avanturističkoj književnosti za decu. Poziv na avanturu korespondira s božanskim pozivom na podvig upućenom heroju. Na putu

¹²⁵ Žanr koji je na engleskom poznat kao 'coming of age stories'.

¹²⁶ Jovan Ljuštanović u radu „Književnost za decu i detinjstvo kao vreme inicijacije” primećuje: „(...) vreme detinjstva se potencijalno pokazuje kao vreme obreda (ili, barem, ritualizacije) prelaza. (...) Promena socijalnog položaja pojedinca najdinamičnija je, nema sumnje, u detinjstvu. (...) priča o detinjstvu i priča koja se nudi deci često se pokazuje, u većoj ili manjoj meri, kao priča o ‘obred prelaza’, kao književna fikcija koja (...) imaginira i književno asimiluje pojedine faze inicijatičkog obreda ili obred u celini (Ljuštanović 2012, 50)”.

odrastanja, kao i heroji u mitovima, pojedinac prolazi svoj put inicijacije, sa kog se, ako je zaista savladao sve njegove prepreke, vraća mudriji i zreliji.

U dečijoj književnosti, magijska privlačnost onog drugog sveta koji se otvara u izmaštani beskraj, obično odgovara neodoljivosti nepoznatog i neosvojenog sveta odraslih do koga se put otvara. U *Petru Panu* (1911) Dž. M. Barija, doduše, ovo je potpuno izokrenuto, jer pogled na čudesni pejzaž Nedodije pre odgovara oprostaju i poslednjem pogledu na čarobnu zemlju bezbrižnog detinjstva nego na zavodljivi zov neistraženog sveta odraslih. Naravno, kao i u svim klasicima, i ovaj motiv je otvoren za različita tumačenja.

Lažna nostalgija ili kuća koju nismo ni imali

Anemoja (anemoia) je neologizam za psihološku pojavu u kojoj subjekt oseća jaku nostalgiju za vremenom koje nikad nije doživeo, ili za prostorom u kom nikad nije bio. U književnosti, ali i drugim umetnostima, često se javljaju prikazi kuća čiji istinski kvalitet doma instinktivno prepoznajemo i za koje empatijom jasno osećamo da su nekom drugom bliske, mada ne pripadaju nama. Dobar primer za ovo empatijsko čitanje tuđeg doma je prvi dolazak En u Zelene zabate u romanu Lusi Mod Montgomeri (*En iz Zelenih zabata*), ili čak televizijska kanadska serija *Put za Ejvonli* (*Road to Avonlea*, 1990-1996) koja je kreirana po motivima romana pomenute književnice. Celokupna serija zanovana je na poetizaciji doma, koja je postignuta kroz impliciranu postavku da je sve što gledalac posmatra odavno završeno, i da pripada vremenu koje se ne može povratiti. Ovako melanholizovan pogled na prostor u kom se odvija serija (idilični kanadski gradić na kraju XIX veka) približava i senzifikuje fiktionalni prostor gledaocu, pretvarajući ga gotovo u fabrikovano sećanje na nešto što se, naravno, nikada nije dogodilo. U ovom čitanju, obrt je zapravo u tome da se prostor ne posmatra iz vizure nijednog od junaka, već, krećući se između njih, svoj konačni, sveukupni pogled na prostor sastavljen iz različitih fragmenata opisa oblikuje se u samom gledaocu serije. Konačna perspektiva i celokupna slika ne vezuje se za vizuru nekog od junaka, već se ostvaruje kroz fabrikovana sećanja koja bi trebalo da pripadnu gledaocu, kao poslednjem i najvažnijem junaku priče koji postaje fiktivni sugrađanin stanovnika izmišljenog gradića u Kanadi.

Ambivalentni prostor doma

Osim ovakvo očiglednog slučaja (delimično ili sasvim) mistifikovanog doma koji možda ne pripada subjektu, ali čiji je kvalitet prostora ipak sasvim razumljiv, i njegov značaj za ukućane kao sigurnog mesta koje je oslonac njihovog duhovnog mira jasan – postoji i čitanje doma koje može biti posmatrano iz prvog lica, ali je i dalja na prelazu između poznatog i bezbednog polja i onog u kom je prostor sasvim nemapiran, kvalitativno ambivalentan i potencijalno opasan.

To mogu biti slučajevi kada dom u isto vreme poseduje suprotne kvalitete oba tipa prostora koji se najčešće pojavljuju u fikciji. S jedne strane, on poseduje zaštitu i sigurnost poznatog mesta, a s druge kvalitete prostora avanture, odnosno odlike nemapiranog prostora koji može ugroziti junaka. Ovakav dom često je polazišna tačka avanture u već pominjanim ‘coming of age’ pričama, gde nepoznati prostor koji se otvara u poznatoj kući može odvesti glavnog junaka u avanturu koja korespondira s Kembelovim putem heroja i rezultira junakovim prelaskom u svet odraslih. S druge strane, ovaj motiv može se javiti i kao izrazito negativan. Zaključana soba, prostori u koje nemamo pristup, naročito u prostoru koji je percipiran kao dom, mogu skrivati zlokobne, preteće tajne.

U mnogim pričama, od narodnih bajki¹²⁷ do gotskog romana¹²⁸ ili popularne kulture, zatvorena soba u podrumu može kriti pukotinu u bezbednom prostoru, vezu sa

¹²⁷ Varijacija ovog motiva postoji su u srpskoj bajci „Zlatna jabuka i devet paunica” (Pavlović 2012, 114-121), francuskom „Plavobradom” (prema: <http://childhoodreading.com/bluebeard/>, 25.6.2017), litvanskoj bajci „Oslobodilac sunca” (*Bajke naroda Sovjetskog Saveza, bajke baltičkih naroda letonske, estonske, litvanske* 1990, 96-140) i mnogim drugim.

¹²⁸ U knjizi *Agonija romantizma* Mario Prac piše o tajanstvenoj i mračnoj prostoriji ili dvorcu u kojem može biti zarobljen ženski lik kao jednom od toposa gotskog romana: „Gospođa Ana Retklif, koja s Luisom i Maturinom deli čast za izum tog tako srećnog književnog žanra ‘crnog romana’ (...) učinila je od progonjene žene stalni tip svojih mračnih priča. Čas je to markiza Macini u romanu *Sicilian Romance* (...), koju okrutni muž zarobljava u jednom strašnom podzemlju (...) čas Emili de Sent Ober, mlada sirotica (...) koju je okrutni Montoni zavorio u čudni dvorac Adolfo (...) čas Adelina u *Romance of the Forest* (...) koju proganjaju i muče u nekom drugom mračnom dvorcu (...) I druge spisateljice su, kao i Retklifova, prihvatile lik progonjene devojke (...) U *Priory of St. Clair* Mis Vilkinsonove (...) Đulijeta je zatvorena u manastir protiv svoje volje, uspavana narkotikom i preneti kao leš u gotski zamak (...) (1974, 108-109)”. Tema ukletog zamka u kom postoje opasni prostori postala je u toj meri poznato opšte mesto u gotskom romanu da je priču o devojci koja istražuje staro zdanje parodirala i Džejn Ostin u svom romanu *Nortengerska opatija* (1817).

spoljnijim koje se u ovom slučaju izjednačuje sa opasnim. Zaštita doma koja važi u ostalim delovima kuće ne dopire nužno do prostora koji je pod zemljom, i potpuno obeležen htonskim. Ovo je tumačenje blisko Bašlarovom čitanju podruma kao posebno obeleženog prostora. U *Hariju Poteru i Dvorani tajni* (1998) Džon Rouling, u podzemlju zamka koji je ambivalentni dom glavnog junaka nalazi se ogromna zmija koja boravi kraj hladne vode.¹²⁹ U narodnoj bajci „Zlatna jabuka i sedam paunica”, i mnogim njenim varijantama, okovani zmaj (ili neman) često se nalazi zatvoren u podrumu, iza zabranjenih vrata. Ulazak u taj prostor otvara sledeću ozbiljnu prepreku koju glavni junak mora da nadiđe na svom putu inicijacije; pošto je zmaja nesmotrenošću oslobodio, u nastavku bajke potrebno je da prevaziđe svoju dotadašnju nesmotrenost i nezrelost, i popravi ono što je uradio.

U *Poetici prostora* Bašlar primećuje da je vertikalnost doma: „(...) obezbeđena polaritetom podruma i tavana” koji po njemu označavaju dva suprotstavljena značenijska elementa kuće. Po njegovom tumačenju, podrum je: „(...) pre svega *mračno biće kuće*, biće koje ima udela u podzemnim silama. Kada o njemu sanjamo, usklađujemo se sa iracionalnošću dubina. (...) U oblasti iskopane zemlje snovi nemaju granica (Bašlar 1969,46)”.

Povezujući ovo tumačenje s Jungovom teorijom o arhetipovima, Bašlar podvlači vezu između podruma i prostora podsvesti. U prostoru daleko od sunčevog svetla, čovek je za korak dalje od racionalizacije. U takvom prostoru, jasan pogled na stvarnost može da se lako zamuti, i odjednom se čini da se prostor otvara u beskraj sa beskonačnim mogućnostima za opasnost koje se iznenada otvaraju. Ovde prostor dobija na kvalitativnoj novoj vrednosti, pošto se čini da se produbljuje i nastavlja beskonačno u uplašenu uobrazilju. Upravo ovo je podloga za mnoge priče koje se oslanjaju na otkrivanje novog i neočekivanog na mestima koja se na prvi pogled čine definitivnim ili prozaičnim. Kao što primećuje Bašlar: „U podrumu se kreću sporija, tajanstvenija bića

¹²⁹ Ranije smo govorili o dva arhetipa vode koji se pojavljuju u književnosti. Za Fraja i njegovu teoriju arhetipskog značenja, negativni arhetip vode odgovara području onkraj ljudskog života, stanju haosa ili rastočenosti koje prati uobičajenu smrt, odnosno, svedenost na neorgansko. Stoga duša često prelazi preko vode ili uranja u nju kad umire (Frye 1979, 168). Zmija je svakako jedan od češćih oblika u kojima se kroz kulturu javlja zver sa kojom junak mora da se suoči. Silazak u tamnu i hladnu vodu isto je što i silazak u podzemni svet, odnosno suočavanje sa smrću. U engleskom epu o Beovulfu, glavni junak da bi pobedio mora da zaroni u tamno neprovidno jezero da bi u njemu ubio Grendelovu majku, amorfnu neman iz mraka i dubina.

(...) Na tavanu se strah lakše 'racionalizuje'. U podrumu (...) 'racionalizacija' je sporija i manje jasna: ona tu nikad nije *definitivna*. Na tavanu, doživljaj dana uvek može da izbriše noćne strave. U podrumu se mrakovi zadržavaju danju i noću. Čak i sa svećom u ruci, čovek u podrumu vidi senke koje igraju na crnom zidu (Bašlar 1969, 47)".

Pojava zabranjenog, nedostupnog i opasnog prostora u domu (koji se pri tom obično nalazi u podrumu, odnosno prostoru pod zemljom) veoma je čest motiv u književnosti, naročito u bajkama. Najčešća varijacija ovog motiva oslanja se na priču u kojoj junak ili junakinja bivaju magično privučeni zaključanim podrumom, ili nedostupnom prostorijom u njemu. Zaplet počinje kada on ili ona najzad prekorače zabranu i uđu u opasni prostor, obično oslobađajući čudovište koje će morati da pobeđe ili nadmudre pre kraja priče.

Postoji čitava serija pripovedaka ovog tipa koje su vrlo često vezane za nevestu (ili potencijalnu nevestu) koja je došla u novu kuću. Od ovih bajki svakako je najpoznatija priča o Crnobradom koji je u podrumu čuvao tela svojih prethodnih žena. Roman Šarlote Bronte, *Džejn Ejr* (1847), pisan u vreme uspona gotskog romana svakako je jedno od literarnih poigravanja ovom temom. Iako je u prvom planu ljubavna priča, jedan od glavnih elemenata zapleta je činjenica da junakinja dolazi u mračnu kuću na rubu vresišta i pustara u kojoj je zatvorena i skrivena njena poludela prethodnica. Džejn Ejr pronalazi sreću i smirenje ne u velikom Tornfild holu čiji je prostor uvek delimično bio skriven od nje, i njoj nedostupan, već u maloj kući u kojoj na kraju zasniva porodicu sa Ročesterom.

Preko porodične kuće ostvaruje se veza s precima i porodicom, ona je i beočug između različitih generacija. U Štajnbekovoj *Zimi našeg nezadovoljstva* (1961), glavni junak otkriva smirenje u razumevanju da je njegova ćerka njegov naslednik, kao i cele porodične loze. Da je tako, on otkriva videvši je kako mesečari po porodičnoj kući, savršeno se snalazeći u prostoru iako je u snu, kao da korača otvorenih očiju i budna. Potpuno poznavanje prostora rodne kuće tako je izrazito da se čini da za junakinju i nema razlike između sopstvenog tela i tela kuće. U Štajnbekovoj knjizi potpuna otkrivenost kuće za junakinju govori o njenoj srođenosti s prostorom i njenom dubokom pripadanju. Nepromenljivi, poznati parametri prostora kuće omogućavaju harmoničnu vezu sa

svetom postavljajući se kao sigurno središte univerzuma. Bilo kakav poremećaj ove ravnoteže može da dovede do urušavanja celog intimnog univerzuma.

3. Slike kamernog prostora u pripovetkama Crnjanskog (*Dve slike prostora kod Crnjanskog: Od „Legende” do „Seoba”; Jelisavetin tamni zamak; Lodovikova kula od slonovače; Jelisavetin zamak i Lodovikova kula kao inverzije prostora doma; gospodarica zveri; dve strane istog novčića; inverzija slike porodičnog doma; zatvoren u mraku kuće; prozor kao izlaz; beznačajni prostori grada i doma i dekonstrukcija nacionalnog mita; tri tipa prostora: Pantin, Milevin i Jelin; Pantina tamnica sa osvetljenim prozorom; nagoveštaj preobražaja prostora; Milevin lični prostor: seks kao opasnost; Jela kao gospodarica svog prostora; prostor doma ili Veliki dan; inverzija slike idealnog doma u Raju; privatna javna kuća; ženski zabrani; ona koja čeka u domu; seksualna Arkadija u kamernim prostorima; tamni odraz savršene ljubavnice i domaćice*)

U zbirci *Priče o muškom* (1920) pripovetke ciklusa *Mutni simboli* razlikuju se u velikoj meri od onih u uvodnom ciklusu *Iza vidovdanske zavese*. Aktuelne teme zamagljene su u alegorijski intoniranim pripovetkama koje su inspirisane fantastičnim temama, daleko od pretežno realistično konstruisanih narativa koji opisuju društvenu sliku vojvođanskih palanki. Čvrsta utemeljenost u istorijsko društveni trenutak *Iza vidovdanske zavese*¹³⁰ u *Mutnim simbolima* zamenjena je arhetipskim scenama i mnogo apstraktnijim temama.

Umesto konkretne stvarnosti, pisac opisuje gotovo bajkolike svetove u kojima se veza sa našom realnošću nazire još samo kroz poznata istorijska imena (engleska kraljica Elizabeta) koja pisac uvodi, ili kroz aluzije na postojeće ličnosti i događaje koji su se zaista desili (čuveni admiral vojskovođa koji je ostao bez ruke i sl).

¹³⁰ U radu „Odnos prema istoriji i pesnički aktivizam u ‘Vidovdanskim pesmama’ Miloša Crnjanskog” Bojan Čolak sumira kritičke komentare u *Vidovdanskim pesmama*, što se može primeniti i na ciklus priča *Iza vidovdanske zavese*: „(...) naslov ciklusa u širem kontekstu, upućuje na dva važna događaja u srpskoj istoriji koja su se odigrala na Vidovdan: Kosovsku bitku i Sarajevski atentat. Jedan, dakle, koji se odnosi na davnju prošlost (1389) i drugi koji se tiče donedavno aktivne sadašnjice (1914). Time se uvode dva istorijska plana, ali i dva kulturološka perioda: prvi priziva duh i obličja velmoža (...), carskih odora i visoke retorike, drugi revolucionarni duh običnog čoveka, sebra (...) (Čolak 2014, 415)”.

Radovan Vučković u pripovetkama ovog ciklusa u pisanju Crnjanskog pronalazi sličnosti sa satirom Radoja Domanovića: „Kao i u pripovetkama Radoja Domanovića, i u pričama Crnjanskog tonom istočnjačke bajke, sa začuđujućim i egzotičnim imenima i čudovišnim zbivanjima, iznose se paradoksi sadašnjice, užasi političkog poratnog terora (Vučković 1993, 174).“ Dodatnom snolikom kvalitetu priča ovog ciklusa svakako doprinosi prenaplašena haotičnost događaja, razbijena naracija i povremena potpuna iracionalnost postupaka junaka. Likovi koji se pojavljuju su bliskiji nedovoljno definisanim prilikama iz snova ili arhetipskim figurama, radije nego konkretnim ljudima, pa se pojavljuju bezimni i bez lica, samo kao Kralj, Admiral, Baba itd. U većini situacija, likovi su zamagljeni njihovom funkcijom u priči, prikriveni pod nepromenljivim, okamenjenim maskama pojednostavljenih arhetipskih uloga koje preuzimaju.

Bojana Stojanović Pantović u svojoj studiji *Srpski ekspresionizam* karakteriše „Vrt blagoslovenih žena“ kao alegorijsku pripovetku koja: „(...) objektivizuje motive ludila i košmara kao univerzalnog ontološkog principa (...)“ u kojoj: „(...) Crnjanski primenjuje nesvakidašnje slojeve sublimnog i naturalističkog, što je transformisano nasleđe dekadencije (...) (Stojanović Pantović 1998, 97)“. Ona u nastavku povlači paralelu između prizora u ovoj pripovetki i sličnog motiva u prozi Georga Hajma.¹³¹

U pripovetki „Legenda“, mali broj likova je donekle individualizovan time što su im dodeljeni i ime i jasnije crte ličnosti (poput engleske kraljice Jelisavete ili Montenja). Međutim, moglo bi se reći da se i u ovom slučaju ponovo pre radi o 'maskama' ili tipovima, pošto njihovi likovi više liče na groteskne, prenaplašene verzije njih samih, odnosno jednog od mogućih istorijskih čitanja njihovih pravih ličnosti nego na zaista individualizovane književne likove. U tom smislu, engleska kraljica, recimo, jedva da je išta više od prostog otelotvorenja uobičajene arhetipske uloge demonske žene, one koja svojom seksualnošću predstavlja opasnost za muškarca. Sveprisutan u književnosti i mitologiji, od likova Ištar i Lilit, preko Kirke ili čak gospođe Robinson u *Diplomcu* (1967) Majka Nikolsa, ovaj arhetip moćne žene razorne seksualnosti obično odgovara opasnoj čarobnici, onoj koja ima moć da zavodi i/ili usmrćuje. Osvrćući se na takvu

¹³¹Bojana Stojanović Pantović povlači ovu paralelu: „(...) slika malenih infantkinja sa svilenim balskim cipelicama i rasporenim stomacima oblivenih krvlju, deluje kao harizmatični bljesak iz priče Georga Hajma 'Ludak' (Stojanović Pantović 1998, 97)“.

arhetipsku sliku žene kao demonske kraljice¹³² ili gospodarice zveri, Entoni Stivens komentariše: „Ona je boginja lova, rata i smrti baš kao što je boginja plodnosti.” Stivens dalje piše da su: „(...) njeni rituali (...) bili krvavi i orgijastički: ukoliko se očekuje da garantuje plodnost zemlje, ona zahteva klanje i čerečenje, prinošenje krvave žrtve (Stivens 2005, 177)”.

U mitologiji, onaj koji iz susreta s njom izlazi živ (poput Odiseja) obično oličava pobedu muškog principa solarnih vrednosti, odnosno budnosti, racionalizma i konstruktivnosti nad razornim haosom i animalnim principima iracionalnog noćnog sveta. (U ovom slučaju 'muški princip' je u izvesnom smislu uslovno rečeno pošto je sama boginja Atina jedna od njegovih glavnih zaštitnica i predstavica.¹³³)

Dve slike prostora kod Crnjanskog: Od „Legende” do „Seoba”

Pripovetka „Legenda” zatvara ciklus *Mutni simboli* u *Pričama o muškom*. Sve četiri pripovetke ovog ciklusa su pisane u sličnom maniru, naglašenog simbolizma, alegorijskog pristupa stvarnosti, sa elementima satire. U svim pripovetkama pristup prostoru je specifičan, odnosno sam prostor je delimično dekonkretizovan i apstrahovan.

Kao što Mihajlo Pantić primećuje da će se u ovom ciklusu Crnjanski: „(...) najviše udaljiti od tradicijom uspostavljenih pripovedačkih konvencija (...)” i okrenuti se avangardi. Pantić primećuje da je ta tendencija delovala: „(...) saglasno globalnim poetičkim promenama književnosti datog vremena (produženo trajanje romantičarskih i simbolističkih stilskih konfiguracija, ekspresionizam, dubinsko raslojavanje realističkih paradigmi) (Pantić 1993, 183)”.

Narativni oblik ovih priča je čest u bajkama, sa elementima fingirane istorijske hronike, pa i groteske, što uglavnom ne dozvoljava detaljan realistički prikaz prostora. Ovakav pomalo dekonkretizovan opis prostora u nekim svojim tačkama strukturno

¹³² I Fraj markira vezu između bludne čarobnice i demonskog: „Demonski erotički odnos postaje žestokom razornom strašću koja djeluje protiv odanosti ili frustrira onoga tko je posjeduje. Obično ga simbolizira bludnica, vještica, sirena ili koja slična mučiteljica, fizički objekt želje za kojim se traga ne bi li ga se posjedovalo te stoga nikad ne može biti posjedovan (Frye 1979, 170)“.

¹³³ Atina je boginja domena koji su tradicionalno bili shvatani kao muški – prvenstveno racionalnosti, ali i mudrog ratovanja. (O Atini i njenim domenima u: Srejić i Cermanović 1979, 61-64.)

odgovara Lihačovljevom opisu umetničkog prostora u staroj ruskoj književnosti. Prateći Lihačova, smatramo da ovako konstruisana pripovedna stvarnost u dobroj meri bliska umetničkom prikazu sveta koji je: „(...) potčinjen jednoj prostornoj shemi koja sve obuhvata, koja se ne može deliti i koja na neki način skraćuje sva rastojanja i u kojoj nema individualnih tačaka posmatranja ovog ili onog objekta, već postoji neko nadzemaljsko njegovo shvatanje (...) uzdizanje iznad stvarnosti koja dopušta da se stvarnost vidi ne samo u ogromnom opsegu nego i u jakom umanjenju (Lihačov 1972, 410)”.

Pomenuti elementi doživljaja prostora najviše dolaze do izražaja u pripovetki “O bogovima”. Jedina konkretizovana tačka iz koje se posmatra prostor je monolog heraldičara Biota, mada se i u njegovoj priči koja podrazumeva duga putovanja ne vidi trag koji je na junaku ostavio prelazak tolikog prostora, niti napor koji je bio potreban da se savladaju tolike razdaljine. Upravo homogenost više nego stilizovanog prostora dozvoljava lako kretanje od jedne do druge tačke, gde se kretanje u prostoru sve doslovnije poklapa samo sa kretanjem u naraciji. Kao i u bajkama, junaci začas prelaze put od jednog mesta do drugog, ma koliko ona bila udaljena, prateći samo sukcesiju događaja. Ovakav prikaz specijalnosti/temporalnosti je zanimljiv posmatran u svetlu kasnijih dela Miloša Crnjanskog, naročito *Seoba* i *Druge knjige Seoba*, gde je napredovanje kroz prostor u svakom smislu izuzetno teško za junake, i ostavlja ozbiljne i duboke tragove na njima. Kretanje ‘gustom’ prostornom mapom u *Seobama* često zahteva izuzetan intelektualni i fizički trud.

Ako bismo zamislili skalu prikazanog prostora, na jednoj strani bi se našao stilizovani homogeni prostor *Mutnih simvola* koji kao u bajkama ne pruža gotovo nikakav otpor prelasku, niti njegovo savladavanje ostavlja bilo kakav trag na glavnom junaku.¹³⁴

¹³⁴ U komentaru prostora u ruskim skaskama Lihačov kaže da: „Vreme skaske takođe nije ni u kakvoj vezi sa realnim vremenom. (...) Vreme je u skaski naročito ‘brzo’. Događaj može da se zbiva trideset leta i tri godine, ali se može zbiti i za jedan dan. Nema posebne razlike. Junaci se ne dosađuju, ne zamaraju, ne stare, ne boluju. Realno vreme nad njima nema vlasti (Lihačov 1972, 407).” O sličnom fenomenu povodom antičkih romana je, naravno, pisao i Bahtin: „Celokupna radnja (...) romana, svi događaji i zgode koji ga ispunjavaju, ne ulaze ni u istorijski, ni u svakodnevički, ni u biografski, ni u biološko-starosni vremenski niz. Oni se nalaze izvan tih nizova i izvan zakonitosti i ljudskih merila prisutnih u tim nizovima. U takvom vremenu ništa se ne menja: svet ostaje isti kakav je i bio, biografski život junaka se takođe ne menja, njihova osećanja takođe ostaju nepromenjena, u tim vremenima ljudi čak i ne stare. To prazno vreme ni u čemu ne ostavlja nikakve tragove, nikakve belege svog toka koji bi se mogli sačuvati (Bahtin 1989, 201-202)”.

Na njenoj suprotnoj osi je prostor *Seoba*, u kom je napredovanje nekad toliko teško da se graniči s nemogućim. I ovde, doduše, dolazi do izvesne vrste apstrahovanje prostora koje izobličuje normalno kretanje¹³⁵ mada je u pitanju drugačija vrsta apstrahovanja. Prostor Rusije je za Vuka Isakovića tako povišene valentnosti, da počinje da se dezintegriše i pretvara u nešto drugo, u apstraktni, idejni prostor u koji je nemoguće stići fizičkim telom, ma koliko se on trudio. Ni protokom vremena, ni prelaskom ogromnih razdaljina, Vuk nikada ne uspeva da se približi svom cilju. Jedino što on uspeva je da iscrta puni krug svojim kretanjem, prateći tako stazu solarnog heroja¹³⁶, ali u jednom dosta izmenjenom čitanju mita. (Za razliku od klasičnih heroja on ne stiže nikakvu nagradu na kraju svog puta, i jedva da je ikad on aktivni činilac u svojoj avanturi. Njegova priča odgovara priči o Odiseju, odnosno povratku heroja iz rata, ali ovaj put se junak vraća zatičući svoju kuću bespovratno razorenu, a nevernu ženu čiji je prosac bio njegov rođeni brat mrtvu.)

Vuk prolazi kroz zatvoreni krug iz kog ne može da se probije napolje, a koji smisaono korespondira s prvom i poslednjom rečenicom romana. On sam je deo zatvorenog prstena naracije koji odgovara cikličnom poretku prikazanog prostora romana. Nažalost, na mikronivou Vukovog sveta, ova cikličnost pre dovodi do stanja sličnom okamenjenom kretanju nego što odražava ravnotežu prirodnih ciklusa sveta. Umesto da iscrtava kružni put sunčanog heroja, Vukovo kretanje pre odgovara kretanju Ahila u Zenonovom paradoksu.

¹³⁵ Neutralno ili nemarkirano kretanje povezano je s napredovanjem kroz nemarkirani, neutralni prostor, odnosno prostor koji ne odgovara polju povišenog intenziteta.

¹³⁶ Put koji prelazi solarni heroj kao predstavnik aktivne, delatne sile (i/ili snage razuma), često odgovara smeni dana i noći, odnosno Sunčevom godišnjem putu. Umiranje i ponovno rađanje takođe su povezani sa smenom tame i svetlosti. Junak odlazi na zapad, mesto gde sunce umire, da bi se vratio ponovo rođen, napravivši krug. Ova veza između ciklusa Zemljine rotacije i revolucije sa putem heroja često je jasnija u starijim mitovima. Dobra ilustracija je putovanje egipatskog boga Ra kroz noćne sate koje takođe podražavaju duše pokojnika na putu ka večnom svetlu, boreći se sa zlim i opasnim duhovima usput. Meletinski ovo markira kao izrazit primer mita koji simbolizuje ciklus dana i noći koji je pretvoren u : „(...) siže noćnog putovanja egipatskog bog Ra u Sunčevoj lađi vodama podzemnog haosa i njegove borbe sa zmajem Apopom, borbe koja ima kosmoginijski aspekt. To putovanje i ta borba ponavljaju se svakodnevno (Meletinski 1983, 222)”. U *Epu o Gilgamešu*, glavni junak Gilgameš ponavlja putovanje solarnog božanstva Šamaša, odlazeći na zapad, kroz kapije planina koje vode u svet mrtvih, i vraćajući se posle toga, u svet svetlosti i živih. Fraj skreće pažnju na univerzalnost te narativne strukture: „(...) u mnogim sunčanim mitovima junak pogibeljno putuje kroz mračan labirintski donji svijet pun nemani između izlaska i zalaska sunca. Ta tema može postati strukturnim načelom pripovjedačke književnosti na bilo kojoj razini sofisticiranosti (Frye 1979, 216)“.

Jedini način za Vuka da se iole približi svom cilju i da prekine krug u koji je zatvoren je kroz sopstvenu krv, odnosno kroz Pavla Isakovića koji postaje njegov zamenik, i nastavljač njegovog sna.

U pripovetki „O bogovima” iako pisanoj blisko formi bajke s prostorom koji je u velikoj meri dekonkretizovan, i junacima koji su pre funkcije¹³⁷ nego likovi za sebe, moguće je pronaći veliki broj konkretnih toponima iz stvarnog sveta, kao i puno istorijskih citata, donekle izmenjenih. Ova mešavina faktografije i fikcije dostiže vrhunac u „Legendi”, trećoj pripovetki ciklusa *Mutni simboli*. Iako se pojavljuju mnoge istorijske ličnosti, ono što one jesu često je izokrenuto ili izmenjeno. (Šekspir je glumac koji piše lakrdije, Đordano Bruno je lepi ljubavnik kraljice Jelisavete, kao i njegov učenik, itd.) Komentarišući način pisanja Crnjanskog u ovoj pripovetki, Pantić primećuje da takav postupak: „(...) uz naglašenu igru citatima koji se iznova kontekstualizuju u prostoru priče, vodi svojevrsnoj relativizaciji pripovedanja – uz prividnu istoričnost scenografije teče radnja koja se mogla, a nije morala odigrati, koja je, dakle legenda (...) (Pantić 1993, 184-185)”.

Pomenuta bogata 'scenografija' s mnogo jednodimenzionalnih likova i mnogo konkretnih detalja kojima se opisuje izgled ličnosti koje kao da se kreću u pomalo apstrahovanom, dekonkretizovanom prostoru, dodatno pojačava utisak konstruktivizma i tendencioznog otkrivanja artificijelnosti i virtuelnosti samog čina pisanja.

O više ličnosti koje se pojavljuju u ovoj relativno kratkoj pripovetki uglavnom znamo samo imena, ili eventualno još poneki karakteristični podatak, bez većih opisa ili dublje karakterizacije.¹³⁸ Likovi su jednodimenzionalni, poneki od njih bogati u vizuelnim detaljima, ali bez ikakve psihološke dubine.

Glavni likovi takođe nisu pošteđeni sudbine ostalih likova – oni su savršeni u svojoj stilizovanosti, bogati vizuelnim detaljima, i jedva išta drugo sem okamenjenih

¹³⁷ Oslanjamo se na upotrebu ovog termina u sličnom smislu u kom ga je koristio Vladimir Prop u studiji *Morfologija bajke*: „Nomenklatura i atributi likova su promenljive veličine bajke. Pod atributima razumemo sveukupnost spoljnjih osobina likova (...) No, kao što smo već videli, u bajci se jedan lik lako zamenjuje drugim. (...) Postojanost funkcija ostaje (...) (Prop 1982, 94-95)”. Ideja je da su funkcije likova ono što ih određuje i konačno opisuje u bajkama, dok su sve ostale osobine od sekundarne važnosti, i ne utiču na narativnu radnju.

¹³⁸ Likovi su okarakterisani izuzetno šturo, gotovo kao karikature ili skice. Na primer (parafrazirano) - Ledi Fitn je crna i učestvuje u spletkama. Đordano Bruno je lep, i bio je kraljičin ljubavnik.

arhetipskih figura zamrznutih u jednom savršenom trenutku otelotvorenja ideje-konstrukcije sopstvenih ličnosti. U tom smislu, jedino što je zaista 'stvarno' i neartificijelno u svetu „Legende” je upravo legenda, odnosno arhetipska priča koja stoji iza bogate 'scenografije' i mnoštva šarenih likova. U ovom slučaju to je priča o kraljici koja pokušava da zavede čednog i oholog mladića koji se zavetovao nauci, odnosno poznati motiv o gospodarici zveri, ženi čarobnici čija je preterana seksualnost i erotizam ono što ugrožava muškarčevu racionalnost. (Osim toga, pojavljuje se i varijacija na priču o Isusi i Magdaleni, odnosno o bludnici na koju se sažali čedni muškarac.)

Kao što smo i napomenuli, komentarišući pripovetke ovog ciklusa, i u „Legendi” je prostor delimično dekonkretizovan. Likovi se pojavljuju skoro kao očišćene arhetipske figure koje se kreću u delimično ili pretežno apstrahovanom i dekonkretizovanom prostorom. Pantić primećuje da su „(...) svi elementi naracije izuzetno (...) dinamizovani. Slike se, promenljivim tempom haosa, nepredvidljivo smenjuju. Dinamizovana je i sama scenografija priče (kao da se sa likovima kreće i prostor i stvari koje ih okružuju). I scena na kojoj će se odigrati događaji takođe se pokreće, i neprestano menja. Ali 'događaja', odjednom, kao da uopšte nema. Neprestano se iščekuju ali gube na važnosti. Ostaje samo čista energija kretanja (Pantić 1993, 185)”. Način pripovedanja blizak je poetici sna, naročito u haotičnosti pripovedanja. Naracija povremeno postavlja likove, mesta i događaje u fokus, da bi se oni vrlo brzo rasplinuli u nejasnoćama i nedovršenim slikama. Likovi i mesta gotovo kao da plutaju nad nedefinisanom mutnom pozadinom.

Slika kraljice sasvim odgovara arhetipu Gospodarice zveri o kom smo već govorili, dok je Đordanov učenik Lodoviko u nekim elementima gotovo poput oživljenog lika alhemičara ili žreca¹³⁹ kako je prikazan u tarot kartama.¹⁴⁰

Izuzetna posvećenost vizuelnim elementima koji pojačavaju simboliku pripovetke očita je i u opisima figura kraljice i Lodovika. Kao što su slike vezane za Lodovika povezane s tamom noći i crnom bojom, s druge strane pojava Jelisavete vezuje se

¹³⁹ „A i kad bi ga, pred večer, ko sagledao, zavijenog u crni plašt (...) brzo bi ga opet gubio iz vida. Sedjaše, cele noći, visoko na kuli, na kamenu jednom, gledaše u zvezde i kuckaše po svom astrolabijumu, koji je škripao kao mrtvački sanduk (...) Oko njega behu čupovi s vinom, bojama i otrovom; mačevi i noževi ležahu oko nogu njegovih, a on sedjaše i zapisivaše cele noći brojeve i reči tajanstvene, stare, arapske i haldejske. (...) Prevrtao je (...) u rukama suhim (...) noževe i mačeve, zlato. Otrove, mirise za eliksire i dragocena, ženska prstenja (Crnjanski 1993, 67)”.

¹⁴⁰ Tarot karte su primer okamenjenih kulturnih stereotipa koji se oslanjaju na arhetipe, i obično odgovaraju različitim ulogama koje čovek može uzeti u životu, u različitim stadijumima razvoja.

prvenstveno s kontrastnom belom bojom i svetlošću (njene „bele dojke”, „mutna mesečina na njenom licu”, mleko u kom se navodno kupa da bi joj ten bio lep, golotinja koja „blešti” itd) koja delom odgovara slici čiste i neokaljane kraljice majke¹⁴¹ („U vreme ono u Angliji vladala je, Jelisaveta, stara kraljica, dobra majka narodu svom, pobožna i bezgrešna, čije će ime ostati navek svetlo i neokaljano (...) (Crnjanski 1996b, 65)”. Druga boja s kojom se kraljica povezuje je crvena boja požude i vatre, i to je boja u kojoj se ona pojavljuje kada zavodi i u kojoj „plamti kao lomača”.¹⁴² S te strane posmatrano, možemo primetiti da je svetlost koja se u više navrata atributira kraljici povezana pre sa vrelinom zapaljene vatre nego sa belom bojom smirene nevinosti.

Produbljujući simboličku kontrastiranost dva glavna lika „Legende”, u trenutku kada Kraljica (i dalje obučena u crvenu svilu, sa svim asocijativnim atributima vatre) prvi put pokuša da zavede fratra Lodovika, on je predstavljen kao „potomak duždeva” (70). U verziji „Legende” koju je u kritičkom izdanju priredio Gojko Tešić (Tešić 1993, 79), Lodoviko je „venčan tajno s Jadranom”. U svakom slučaju, on je nedvosmisleno prikazan kao dete Venecije.¹⁴³ Dakle, kao potomak vladara, fratar se izjednačava s kraljicom, ali se u isto vreme potencira njegova povezanost s vodom, elementom suprotnom vatri. Iako Kraljičin lik klizi između dva arhetipa bezgrešne kraljice majke i kraljice bludnice, njen identitet ipak u konačnom svođenju računa mnogo više odgovara ovom drugom. Kraljičina požuda je pogubna i za nju samu, i za Lodovika, i zaista nosi mnoge attribute vatre pošto je teško kontrolisati njen intenzitet, a iza sebe ostavlja spaljenu pustoš.

Jelisavetin tamni zamak

U pokušaju analize pristupa predstavljanju prostora u ovoj pripovetki, na početku smo se morali osvrnuti u najopštijim crtama na način na kojoj se u njoj pristupilo

¹⁴¹ Ne zaboravimo da je u grčkoj mitologiji boginja koja se vezuje za mesec Artemida devica. Ovo nebesko telo obično se povezuje sa ženskim principom.

¹⁴² „ (...) ona, jedno veče, obuče najmiliju svilu svoju, crvenu, što je plamtela kao lomača u mraku i zanoći kod Volšingema (Crnjanski 1993, 68-69)”. Kada zavodi Lodovika opisana je sa rečenicom: „Kraljica je buktala u crvenoj svili kao lomača (Crnjanski 1993, 70)”.

¹⁴³ Osim već pomenutog, Lodoviko je opisan i ovako: „Bio je grdan kao stup u hramu Svetog Marka (...) Šaputalo se da je otmenoga roda, ali da su mu majku išibali iz Mletaka (...)” (Crnjanski 1993, 67)

konstruisanju naracije. Slično kao i u „O bogovima”, na mutnom fonu neodređenog sveta susrećemo se sa konkretnim mestima koji kao da plutaju u zamućenom i dekonkretizovanom prostoru. Tako u „Legendi” možemo da vidimo pretežno konkretizovanu i slikovitu predstavu Londona, kraljičinu spavaću sobu, fratrov kabinet, obalu gde je upoznao bludnicu i sem njih – još samo nekoliko mesta koja su markirana u inače sasvim neodređenom prostoru sveta kroz koji se kreću junaci ove pripovetke.

Lični prostori glavnih junaka, oni koji bi odgovarali ideji doma u ovom slučaju su, umesto običnih kuća, prostori koji su bremeniti različitim povišenim kulturološkim značenjima. Za razliku od prostog prostora kuće koja je u uobičajenom shvatanju samo jedan od bezbroj domaćih prostora u nizu koji na konačnom nivou čine jednu zajednicu, dvorac kakav je predstavljen u „Legendi” predstavlja prostor povišene društvene sile, centar moći, odnosno mesto sa kog se odlučuje o zajednici. Iako kuća ima isto tako povišeno markirana kulturološka značenja, ipak se njihove implikacije u krajnjem slučaju uvek odnose na mikrokosmos jedinice, odnosno imaju uticaja na manju, konačnu grupu ljudi. Jelisavetin dvor poseduje više atributa nečega što bi se moglo nazvati mračnijom verzijom Bahtinovog karnevalskog vremena (slično kao i vrt u „Vrtu blagoslovenih žena”) ali taj prostor i pored njegove izobličivosti zadržava attribute centra, i mesta susreta. Za razliku od usamljenog zamka u „Vrtu blagoslovenih žena”, Jelisavetin dvor nedvosmisleno pripada prostoru njenog grada, i predstavlja polje na koje ona polaže sva prava posedovanja. (Ona kraljevska prava posedovanja proteže i na tela koja obitavaju u tom prostoru, svodeći fratra isključivo na poželjni objekat).¹⁴⁴

Lodovikova Kula od slonovače

Nastavljajući liniju kontrasta između dvoje glavnih likova i njihovih suprotstavljenih polova, suprotstavljaju se dakle i mesta koja su njihovi domovi, odnosno

¹⁴⁴ Dvorac kakav je opisan u „Legendi” simbolički pre odgovara gradskoj kući ili vladinoj zgradi koja bi se našla na glavnom trgu, na preseku svih puteva nego usamljenom i/ili napuštenom dvorcu u koji pojedinac stupa da bi se kroz inicijaciju suočio sam sa sobom. Usamljeni dvorac usred šume u kome boravi nekoliko ljudi, ili kako to često biva u bajkama, samo jedan princ ili princeza, blizak je slici lavirinta. Suprotnost usamljenom dvorcu je dvorac kao koncentrisana tačka u srcu grada koja okuplja i vezuje sve članove zajednice posredno ili neposredno. U „Vrtu blagoslovenih žena” dvorac u srcu vrta koji se nalazi u gradu, ipak ostaje izolovan i izdvojen iz samog prostora zajednice, odnosno nalazi se u njegovom procepu ili prekidu, heterogen naspram homogenosti ostatka grada.

njihov lični prostor.¹⁴⁵ Kao što je Jelisavetin dvorac mesto gde se susreću putevi ljudi koji odlučuju o sudbinama drugih (ili bar u većoj meri nego što je to obično utiču i deluju na njih), konačno postajući, poput trga, mesto koje okuplja i vezuje ljude, tako je Lodovikova kula na drugom značenjskom polu, i predstavlja mesto koje je izdvojeno iz zajednice i osamljeno. Dvor je pun ljudi, svetla i zapaljenih vatri, fratrova kula je osamljena u tami. Lik kraljice se u pripovetki vezuje za posedovanje, za materijalno i telesno. Fratar s druge strane teži duhovnom, i potpuno se odriče bilo kakvih strasti vezanih za telo. Svakako da Lodovikova usamljena kula može značenjski da se poveže i sa 'kulom od slonovače' u koju se umetnik ili stvaralac povlači iz sveta, na sličan način na koji on ne želi da ima ništa sa onim što nema veze s njegovim radom kom je posvećen kao religiji. Aleksandar Flaker u *Rečniku književnih termina* definiše da je termin kula od slonovače: „Izraz za diskretnu ili naglašenu povučenu i rezervisanost umjetnika, izolovanog od svih društvenih ili političkih zbivanja svog vremena.” Ona podrazumeva: „ (...) pjesnikovu samoću i sklonost ka tajanstvenom sanjarenju kao izrazu aristokratskog ponosa i stoičke prepuštenosti vlastitoj sudbini (1985, 385)”.

U svom radu posvećenom istoriji upotrebe termina kula od slonovače, Stiven Šejpin piše da je ona u antici i biblijskim izvorima prvobitno povezivana sa: „(...) idejama fantazije, iluzija, ako ne i opsena – svakako nečega blisko povezanim sa idejama imaginativno nerealnog (...) (Shapin 2012, 2)”. dok će kasnije biti sve više povezivana sa hrišćanskom religijskom simbolikom, odnosno sa figurom Marije, Isusove majke. Do pomeranje fokusa značenja iz religijskog konteksta u estetski dolazi krajem devetnaestog veka u Francuskoj. S tim u vezi, Šejpin piše da je kasnije: „(...) u književnim krugovima bila najuticajnija disekcija simbolista Edmunda Vilsona centralizovana oko figure Akselovog zamka – mesta bega, odricanja i isključenja (...) (Shapin 2012, 6)”. Kula od slonovače se kasnije sve češće pominje u kontekstu umetnika koji manje ili više gubi vezu sa stvarnošću, a negativna konotacija biće na vrhuncu u prvoj polovini dvadesetog veka kada su na zapadu naročito osuđivani umetnici koji nisu hteli da se zalažu u protestu protiv nacizma (Shapin 2012, 7).

¹⁴⁵ Iako je dvor zajedničko, opšte mesto, ipak i u njemu postoje lični prostori koji pripadaju samo kraljici, kao što je njena spavaća soba. Međutim, čak i tamo boravi njena posluga. To je još jedan kontrastirajući aspekt između nje i fratra, koji zaista živi potpuno sam u svojoj izolovanoj kuli.

S druge strane, dvor u kom kraljica živi je prvenstveno mesto ispunjeno lascivnim aktivnostima i alkoholom, prostor pijane erotike ispunjen hedonizmom i povremenim nasiljem.¹⁴⁶ Stalne orgije koje se noću odigravaju u njenom zamku opisane su relativno eksplicitno: „Bila je mesečina, kikut se orio. Posle ponoći su dame bacile odelo, pa se vijahu po vrtu sa admiralima, vojnicima i pesnicima, i svećenicima (Crnjanski 1996b 69).”

Kraljičin dom je mesto u kom traje neprekinuta lascivna priredba koja ima dosta elemenata svojevrsnog mračnog karnevala. Za razliku od nedvosmislenog značenja i uobičajenih očekivanih vrednosti koje se vezuju za dom kao stabilnu tačku oslonca u životu jedinke, ovde se susrećemo sa ambivalentnim i dinamičnim prostorom dvora u kom vlada stanje stalne, pomalo tamne proslave. Kraljičin prostor uveliko je obeležen onim što bi se moglo razumeti kao modifikovana karnevalska atmosfera. Govoreći o karnevalu, Bahtin primećuje da: „(...) je svaki praznik, uporedo sa svojom službenom (...) stranom, imao i drugu, narodno-karnevalsku, uličnu stranu, čiji je princip organizacije bio smeh i materijalno-telesno dole (Bahtin 1978, 97)”. S obzirom na mračne implikacije kraljičine duge proslave, ona je možda ipak najbliža karnevalskom duhu koji prati praznike povezane sa mrtvima. U njima: „(...) praznično veselje i smeh imaju gozbeni karakter i spajaju se sa slikom smrti i rođenja (obnavljanja života) u složenom jedinstvu ambivalentnog materijano-telesnog dole (koje apsorbuje i koje rađa) (Bahtin 1978, 94).” Kraljičin beskonačni festival obeležen je diskretnim demonskim elementima, od kojih je najvažnija činjenica da se on odigrava samo noću. Erotika koja ga obeležava je mračna („žene su kričale u vrtu”) i preterani vitalizam se zapravo izvrće u svoju suprotnost (preterana kraljičina seksualnost donosi samo destrukciju i patnju, umesto vitalnosti ili radosti).

Kraljica koja se nalazi u centru ovog prostora preteranog razvrata, u početku se lažno pokazuje kao da je uzdržana, i da se od njega sklanja. Međutim, jedan od prvih

¹⁴⁶ „Na dvoru su bili svi zadovoljni. Nizahu se: hajke i čarobne pastirske šale, mada je kraljica bila stroga. Tim veselije pevaše i opijaše se njena pratnja. (...) Ali su svi ti admirali, pesnici, lordovi bili strašno dosadni. Oni su se borili po moru, palili gradove, a na dvoru se rado opijahu i pevahu promuklo, urlajući madrigale. (...) Noću bilo još gore. Lordovi su ležali pijani po travi, kraljica se krila po mračnim odajama, sluge su se tukle, a žene su kričale u vrtovima (Crnjanski 1996b, 65-66).”

eksplicitnijih nagoveštaja njenog mračnog erotizma je opis njene postelje: „Kraj grdne njene svilene postelje stajahu dva čudna stražara. Behu to dva kipa divnih, snažnih mladića, od bele kosti, pokrivena svilom. Ta dva kipa stajahu uvek iza njene postelje. O tome su se pričale vesele, ljubavne, bludne priče. Ta dva kipa nosila je svud sobom (Crnjanski 1996b, 70)”. Kraljičina požuda je usmerena na samu sebe, i okrenuta prvenstveno sebi, kao i želji da potpuno poseduje, da apsolutno nameće svoju volju. Zbog toga njoj i nije potreban seksualni partner već objekat (kipovi s kojima vodi ljubav). Njena želja da apsolutno poseduje teži da pretvori i fratra u objekat. U krajnjoj instanci, fratar nikad nije mogao pobediti, bar ne fizički. Čak i njegov izolovani prostor kule u koju se povlači od sveta pripada zapravo njoj. Kao kraljica, ona je apsolutni posednik prostora, pa po toj logici i vlasnica tela koja u tom prostoru borave.

Kraljičina preterana požuda otkriva se posle lova i ubijanja, njena bogata trpeza je u isto vreme središte doma gde se u obilju neguje život, i mesto koje podseća na oltar posvećen smrti i ubijanju. Veza između erosa i tanatosa je naglašena u prikazima njene ličnosti i njenih navika. Kraljica je majka i čuvar zakona, a u isto vreme i (kao što se otkriva u slučaju fratra) destruktivna, neobuzdana prirodna sila: „Kad bi je spopala požuda, a to se dešavalo većinom u lovu, kad je pun Mesec, kraj jezera šumskih, bacala se u travu i podavala i uživala sa vojvodama svojim, a više puta i sa ženama svojim (...) (Crnjanski 1996b, 68)”.

Opis trpeze u srcu kraljičinog doma odgovara njenom ambivalentnom odnosu prema životu i smrti. Dvor je mesto u kom život i obilje preovladavaju, ali izmešani sa aktivnostima vezanim za smrt i nasilje kao što je to stalni lov koji se održava u šumama koje ga okružuju. Slike mrtvih i živih životinja se smenjuju u opisima njenih odaja¹⁴⁷, a zavese nagoveštavaju delimično izolovan svet, zaklonjen od svetlosti jave i racionalnosti dana. Kao i u slučaju njenih kipova divnih mladića, čini se da mrtve ptice ponovo klize snegom, i da se ubijeni veprovi kreću središtem dvorane. U njenom domu je zamagljena granica između onoga što je živo i mrtvo.

Karneval s mračnim predznakom obeležava prostor dvora i Jelisavetinog doma. Ovde postoji dosta elemenata koji su bliski Bahtinovom razumevanja kulture karnevala

¹⁴⁷ „Kraljica je dugo i rado govorila o smrti. Po odajama, punim zlata i grdih zavesa, ležali su njeni divni psi, koje je toliko milovala. Po stolovima su plivali, u vinu i medu, divlji veprovi i pečene tice u snegu, na srebru (Crnjanski 1996b, 69).”

(takođe u književnosti). Njegovo tumačenje Marija Ristivojević u radu „Bahtin o karnevalu” sažima na sledeći način: „Karnevalski život se odlikuje ambivalentnošću, inverzijom uloga, materijalnošću, prikazima neumerenih gozbi, mnoštva ljudi koji su dobili neke nove uloge i između kojih se ostvaruje tesna veza u ovoj svetkovini (Ristivojević 2009, 200)”.

Krv postaje sastavni deo Jelisavetinog mračnog karnevala pošto je i lov, kao igra ubijanja (u kojoj je smrt i te kako stvarna) njegov sastavni deo. Zamena uloga je još jedna posledica ambivalentnog prostora karnevala u kraljičinom domu koji ima moć da u svojim zatvorenim granicama preobražava ljude, i da im podaruje nove društvene uloge i opise.

Gospodarica zveri

Ambivalentnost i fluidnost lika same kraljice koja je gospodarica tog prostora ogleda se i u činjenici da ona u isto vreme poseduje dva lica, od kojih je jedno dnevno, ozbiljno i posvećeno svojim dužnostima, a drugo hiperseksualno i destruktivno, i povezano sa aspektima noći (i simbolički i bukvalno).¹⁴⁸

Ona je dakle lik apsolutno promenljivog (pa tako i apsolutno opasnog) ženskog principa koji se postavlja naspram 'stabilnog', 'nepromenljivog' i 'racionalnog' muškog principa koji preuzima fratar.¹⁴⁹

Slična konfrontacija ženskog arhetipa gospodarice zveri i muškog junaka koji obično uzima na sebe attribute solarnog heroja je svakako dovoljno česta u kulturi, zauzimajući prominentno mesto u mitologiji, ali i u modernoj književnosti i kulturi. Dobra ilustracija za preobražaj ove prastare pripovedne strukture u savremenoj kulturi je u kriminalističkim romanima i filmovima često prikazivani odnos između glavnog junaka

¹⁴⁸ „Lord Volšingem beše tada u milosti kraljičinoj. On je veselo gledao kako se oko njega nižu pobeđe i pijanke, igre i otrovi. Sve se to činilo kao u šali. Ceo dan stajahu junaci u oklopu i zlatu pred kraljicom, mirnom i ozbiljnom. A noću? O tom su znali samo veliki pesnici, ministri i dva-tri roba, a ti su čutali kao mrtvi (Crnjanski 1996b, 66).”

¹⁴⁹ O ambivalentnoj i opasnoj boginji u svojoj poznatoj studiji *Herod sa hiljadu lica* Kembel piše ovako: „Ona je bila Kosmička sila, totalitet univerzuma, harmonizacija svih parova suprotnosti, užas apsolutnog razaranja čudesno kombinovan sa bezličnom, ali ipak majčinskom utehom. Kao promena, reka vremena, fluidnost života, boginja u isto vreme stvara, štiti i uništava (Kembel 2004, 106)”. O njoj piše i Meletinski u svetlu psihološkog razvoja: „Na etapi odraslog ‘ja’, figura Velike majke dobija nevativno svetlo: ona je divlja priroda, veštica, krv, smrt (Meletinski 2011, 9)”.

detektiva/istražitelja i junakinje koja je na neki način upletena u slučaj koji on istražuje. Glavni junak je prikazan s manama (obično je to sklonost ka nekom poroku, ili hronični gubitak životnih iluzija koji se očituje cinizmom) ali je uvek u biti on taj koji je stabilno na strani pravde i istine. S druge strane, junakinja je misteriozna, nestalna, promenljiva, poseduje neku vrstu moći nad junakom, i u potpunosti je nejasno na čijoj je strani.

Ovakva priča se nekad raspliće tako što se ispostavlja da je junakinja ipak na strani glavnog junaka (ergo pravde), a ponekad se otkriva kao ona koja je direktno na strani 'zla' (u žanrovskim delima obično je distinkcija između dobrog i lošeg krajnje nedvosmislena i pojednostavljena). Kako god se završilo, ova relativno moderna junakinja, kao i Kirka, Kalipso, ili Didona na neki način uvek dovodi junaka u opasnost i nezavidnu situaciju. U isto vreme, on je uvek snažno privučen njenom izraženom seksualnošću i ženstvenošću.

Inače, žena samosvesne i izražene seksualnosti obično je u pripovednoj kulturi prikazana kao opasnost za junaka, i da bi u bilo kom slučaju ona mogla postati ta koju će junak oženiti, potrebno je da se pre kraja priče na neki način njen lik preobrazi tako da postane bliži arhetipu majke ili nevine devojčice, ili bilo kojoj ženskoj figuri manje izražene, sa muške pozicije 'preteće' seksualnosti. Naravno, jasno je da se u ovim tumačenjima i dalje krećemo ustaljenom tradicijom zapadne kulture (pa i drugih) koja prećutno podrazumeva brak kao najbolju verziju srećnog kraja.

Kembel ovako tumači značenjsku suštinu ovog arhetipskog sukoba /susreta dva principa, muškog i ženskog: „Žena, na slikovitom jeziku mitologije predstavlja totalitet onoga što može biti saznato. Heroj je taj koji dolazi da sazna. (...) boginjin oblik za njega prolazi kroz nekoliko transformacija; ona nikada ne može biti veća nego što je on, mada uvek može očekivati više nego što je on trenutno u stanju da razume. Ona ga mami, vodi, ona ga poziva da raskine svoje okove. I ukoliko je u stanju da shvati tu poruku, njih dvoje (...) biće oslobođeni bilo kakvih ograničenja. Žena je vodič do vrhunca čulne avanture; neznačajne oči svode je na inferiorna stanja, zlo oko neznanja je vezuje za banalnosti i ružnoću (Kembel 2004,106-107)“.

Dve strane istog novčića

Inverzija Crnjanskovog čitanja arhetipa Gospodarice zveri (kao elementa kembelovskog monomita) sastoji se u činjenici da fratar, mada nosi sva spoljna obeležja solarnog junaka, 'viteza nauke', u biti ne odgovara herojskom modelu. Između dva suprotstavljena principa kraljice i fratra ne postoji suštinska kvalitativna razlika, s obzirom na to da je vrhunaska vrednost i snaga heroja (čitano kroz vizuru monomita) u njegovom krajnjem vitalizmu.

Fratrovo potpuno odbijanje erotizma predstavlja samo drugu vrstu seksualnosti koja je pomerenjena sa onoga što se shvata kao norma, ili bar neutralno, prosečno polazište (bar sa civilizacijskoistorijskog stava kulture kojoj pripada i pisac, i društvena pozadina u samoj pripovetki). Lodovikovo odbijanje bezbroj žena koje mu se nude, uključujući i Jelisavetu, gotovo se može čitati kao hibris, odnosno greh iz preterane arogancije i, u ovom slučaju, preterane samodovoljnosti.¹⁵⁰

Kraljičin lik je neprekidno u ambivalentnom odnosu prema životu i smrti. Njeno lice i golo telo sijaju pod svetlom meseca, u vrhuncu prikaza plodne ženstvenosti usred noćnog bala na kom prvi put treba da se pojavi Lodoviko (Crnjanski 1996b, 69). Međutim, već u sledećem trenutku saznajemo da lepota njenog tela možda dolazi od krvi male dece u kojoj se kupava.¹⁵¹

Upadljivo je da je prostor u ovoj pripovetki pretežno osvetljen slabim svetlom meseca. Mesečina osvetljava golo telo kraljice, njen vrt, čak i prostor koji pripada

¹⁵⁰ Ovo svakako ne bi bio greh da je na bilo koji način moguće definitivno čitati njegov lik kao homoseksualan. Međutim, u „Legendi” ne postoji nikakva jasna naznaka toga. Doduše, u jednom trenutku (Crnjanski 1996b, 76) kraljica zaista postavlja fratru pitanje o homoseksualnosti, ali joj on ne odgovara ništa, kao što joj ne odgovara gotovo ni na jedno drugo pitanje, sem ono vezano za bludnicu na koju se sažalio. Momenat hibrisa u njegovoj preteranoj mizoginiji i odbijanju svega telesnog što dolazi od žene mogao bi se shvatiti blaže da je moguće poći sa polazne tačke njegove homoseksualnosti.

¹⁵¹ Zanimljivo je primetiti da Kraljica Crnjanskog deli sličnosti sa ulogom koju uzima Margarita na Volandovom/Sataninom mračnom balu u Bulgakovljevom romanu *Majstor i Margarita* (1967). Bulgakovljeva Margarita je isto tako kraljica mračnog karnevala koji vodi u potpunosti naga, povezujući značenjske elemente plodnosti i vitalizma sa htonskim, i smrću. Iako je roman objavljen 1967, nastajao je mnogo bliže vremenu nastanka pripovedaka Crnjanskog, odnosno u razdoblju između 1928. i 1940. Pripovetka „Legenda” objavljena je 1918, u časopisu *Savremeniik*. Ovde, naravno, nemamo nameru da skrećemo pažnju ni na kakve uticaje kontaktom, nego na tipološke sličnosti, odnosno na neke opšte pripovedne matrice ili (u ovom slučaju) slične motive koji se pojavljuju u književnim delima bez neposrednog uticaja, ili prateći slični prauzor. Slika žene nalik demonu ili opasnoj boginji koja vodi noćni bal spada u jedan od motiva koji je, u različitim varijacijama, dugo prisutan u književnosti i kulturi. Svakako da je Bulgakovljeva Margarita nastala oslanjajući se na Faustovu Gretu, i njegov opis Valpurgijske noći.

fratrovoj kuli. Iako je Lodoviko posvećenik racionalnog, ipak je i on, kao i kraljica pretežno vezan za doba noći.

Cela pripovetka postavljena je kao borba dve suprotstavljene volje, u kojoj kraljica preovladava. Lodovikov identitet odgovara misliocu i asketi, čoveku koji se vodi duhom i teži da svoj celokupni identitet ostvari kroz duhovno i nematerijano, i iako on neprekidno poriče sve što je telesno u njemu, Jelisaveta uspeva da celu njegovu egzistenciju svede na telesnu. Doduše, to se ne dešava onako kako bi ona želela – Jelisaveta na kraju zaista uspeva da svede njegovu egzistenciju samo na fokusiranje na telesne funkcije, ali to se ne događa kroz seksualnost, već kroz bol. Polazeći od pristupa Simon Vej koja je ovo tumačenje primenila na *Ilijadu*, primećujemo da slepa sila primenjena nad junakom uspeva da ga svede na objekat koji više nema nikakvu kontrolu nad svojim postojanjem ili svetom koji ga okružuje. Kako to Vej primećuje: „Od bilo koga ko joj je potčinjen, sila ume da načini mrtvu stvar. Kada se sprovodi do krajnje granice, čoveka u najbukvalnijem smislu svodi na stvar, jer ga pretvara u leš (Vej 2008, 60)”. Telo postaje krvava masa i u ostvarenju sile koja ga gazi, intelekt i volja postaju marginalni. (Što je, kako smo приметili, posebno traumatično za Lodovika koji je, pre susreta s kraljicom, čovek kog određuje upravo njegov intelekt, odnosno duh.) Svakako u više navrata nagovešteno je da je kraljičina seksualnost povezana sa destruktivnom, demonskom seksualnošću Kirke, Ištar i drugih junakinja koje odgovaraju arhetipu Gospodarice zveri. U Jelisavetinom samovoljnom i mračnom erotizmu okrenutom prvenstveno sebi jedva da ima ičeg vitalističkog.

I fratar i kraljica svoj odnos prema erotizmu dovode do krajnosti koja se gotovo izvrgava u besmislicu i rezultira destrukcijom. Ni jedno ni drugo nisu zainteresovani apsolutno ni za kakve kompromise u svom odnosu prema telu i seksualnosti, i to je svakako jedan od aspekata koji ih prvenstveno čini plošnim, stilizovanim likovima pre nego iole realističnim portretima živih ljudi.

Inverzija slike porodičnog doma

Kada govorimo o najopštije društveno prihvaćenom konsenzusu koji bi podrazumevao neku idealnu ili očekivanu, normiranu sliku doma koja bi nam poslužila

kao reper kom se suprotstavljaju slike doma Lodovika i Jelisavete, polazimo od stanovišta koje nije suviše daleko od shvatanja Bašlara na koje smo se više puta oslanjali.

Ako izuzmemo porodične aspekte, dom se shvata i kao mesto koje pruža dovoljno spokoja da pojedincu omogući da ispuni (i zadrži) svoje potencijale, da se, u idealnom slučaju, neometen, razvija do krajnjih granica svojih psiholoških, fizičkih i stvaralačkih mogućnosti (dakle, u isključivo pozitivnom smislu). Uobičajeno shvaćen koncept doma podrazumeva mirnu luku i zaštitu od spoljnog sveta. Odnosno, kako Bašlar primećuje: „Kuća je zbir slika koje čoveku daju osnove ili iluzije stabilnosti (Bašlar 1969, 45)“.

Isto tako, rodni dom (po Bašlaru „uvek naseljen“, dakle nikako mesto osame, već najčešće shvaćen kao ostvaren porodični dom) jeste mesto na osnovu kog se kasnije oblikuje celokupna životna kultura stanovanja. Spram prostora pra-kuće, prostora prvog doma, oblikuje se i razumevanje prostora u svim ostalim kućama u koje se ulazi u toku života. Prva kuća stvara osnovnu sliku domaćeg prostora naspram koga je svaki sekundaran i modifikovan. Bašlar tumači da je: „(...) i van sećanja, rodna kuća (...) fizički u nama zabeležena. (...) I posle dvadeset godina, uprkos svim anonimnim stepenicama, mi bismo ponovo pronašli refleks 'prvog stepeništa' (...) Gurnuli bismo istim pokretom vrata (...) U stvari, rodna kuća je u nas urezala hijerarhiju raznih funkcija stanovanja. Mi smo dijagram funkcija stanovanja u toj kući, a sve su druge kuće samo varijacija jedne osnovne teme. Reč navika je suviše otrcana reč da bi izrazila tu strasnu vezu našeg tela, koje ne zaboravlja, sa nezaboravnom kućom (Bašlar 1969,42-43)“.

Posmatrano s društvenog polazišta da je porodica jedna od najvažnijih socijalnih jedinica, možemo primetiti da ni Lodovikov, ni Jelisavetin prostor nikada ne mogu postati nečiji prvi dom, niti je u njima moguće postojanje bilo kakve porodice. Oni nisu okrenuti budućnosti, niti se iz njih može nešto nastaviti u iduću generaciju, oni su inverzija društveno proskribovanog (ili uobičajeno očekivanog) idealnog prostora doma i shvatanja kuće kao mesta u kom se odgaja jedno po jedno pokolenje, oni su poslednje instance koje se završavaju sobom.

I Lodovikov dom je daleko od slike mirnog porodičnog zabrana, i više odgovara pustinjakovoj pećini, postavljajući se kao drugi pol inverzirane slike 'idiličnog' porodičnog doma. U oba slučaja ono što bi bilo normalno stanje je povišeno: kao što je kraljičin dom previše osvetljen, prepun ljudi i buke, daleko od spokoja i tišine, tako je

fratrov suviše tih i pust, i zajedno s mrakom koji ga ispunjava, obeležen mnogim atributima grobnice.

Zajedničko oboma je činjenica da je prostor u kome žive zapravo nešto što se pre može shvatiti kao delimično javni i zvanični prostor, odnosno mesto gde se prvenstveno obavlja posao. Ovo ih čini sasvim nekonvencionalnim prostorima doma, jer su to mesta u kojima je stanovanje sekundarna funkcija spram onoga čemu služe. Kraljičin dvor je mesto iz kog se vlada, fratrova kula je njegov usamljeni radni prostor, mesto u kom se on bavi svojom naukom.

U zaključku, napomenimo da su neki originalni delovi ove pripovetke izostavljeni ili okrnjeni zbog cenzure. Prvobitni naslov s kojim se pojavila u *Savremeniku* 1919. (XIV/9) bio je „Legenda o muškom”. Kako Gojko Tešić piše u „Belešci uz *Priče o muškom*”: „Na 102. strani (v. *Priče o Muškom*, 1920), 4. pasus koji počinje rečenicom: 'Kad bi je spopala požuda...' prepolovljen je u odnosu na verziju iz *Savremenika* (str. 107), i taj istrgnuti fragment glasi: ' ... i uživala sa vojvodama svojim, a više puta i sa ženama svojim, <pa i hatovima i izučenim psima svojim. A ona je isto tako strasno jaukala pod poljupcima vojvode junačnog, kao i u milovanju svog svilenog, umiljatog psa, koji beše naučio stotinu medenih, bludnih, ljubavnih igara, o kojima su njene žene šaputale dršćući od straha > (Tešić 1993, 197)”.

Iako smo pripovetku tumačili vodeći se prema prvom izdanju *Priča o muškom*, želeli bismo da skrenemo pažnju na unekoliko drugačiju celokupnu sliku koju stvara ovaj pasus koji je bio izostavljen zbog optužbi da je pornografski. Dokazi kraljičine bestijalnosti još je više približavaju divljoj Gospodarici zveri, i onoj koja vodi neprekinuti bal koji na simboličkom nivou nastavlja tradiciju Valpurgijske noći.

Zatvoren u mraku kuće

Priповetka Crnjanskog „Adam i Eva” prvi put je objavljena u *Savremeniku*, godine 1918. Kao i „Ubice” i „Raj” (koji je izostavljen najverovatnije zbog cenzure¹⁵²), ova pripovetka nije ušla u prvo izdanje *Priča o muškom*, mada se stilski i tematski uklapa u rukopis *Priča o muškom*, što je primetio i Gojko Tešić (Tešić 1993, 199). Uređujući kritičko izdanje *Priča o muškom*, Tešić je „Ubice” (1918) i „Raj” (1920) uvrstio u dodatak pomenute zbirke Crnjanskih ranih pripovetki. Kao i u slučaju ponovo uvrštenog „Raja”, slažemo se s tezom da preostale tri pripovetke¹⁵³ mogu biti čitane u sklopu ciklusa *Priča o muškom*, imajući u vidu sličnost tema i zajednički stilski pristup.¹⁵⁴ Pomenimo da za razliku od *Raja*, za druge dve pripovetke ne posedujemo nikakvo jasno razjašnjenje zbog čega su izostavljene iz pomenute zbirke, pa je čak moguće da autor njima naprosto nije bio sasvim zadovoljan.

¹⁵² To svakako nije bio jedini put da je Crnjanski imao problema zbog cenzure. Jovan Delić u svom radu „Priroda i (auto)poetička funkcija Crnjanskih *Komentara*” navodi da je pre izdavanja *Dnevnika o Čarnojeviću*: „(...) Profesor Čorović (...) tražio da se dobar dio *Dnevnika* izbací kao pornografija, optuživši, uz to, pisca za pesimizam i dekadenciju i založivši se za ‘optimističku’ i ‘zdravu’ književnost. Obim *Dnevnika* je konačno sužen na pet tabaka (...) (Delić 2014, 37)”. Ovo je samo jedan od drastičnijih primera kojih na žalost ima više. U svakom slučaju, od važnijih tekstova ovog pisca, *Dnevnik o Čarnojeviću* je Crnjansko delo od koga je najviše izgubljeno. U radu „Poetika *Dnevnika o Čarnojeviću* i njegovi emocionalno-misaoni rasponi” Jasmina Vučetić zamešateljstvo vezano za izdavanje *Dnevnika* poredi sa delovanjem Crnjanskogovog ‘slučaja komedijanta’ u pravom životu, i dalje u radu piše: „Sudeći po izjavi koju nam je ostavio sam Crnjanski, prvobitna verzija romana iznosila je dvanaest do petnaest štamparskih tabaka (...) od kojih je, na zahtev izdavača, štampano svega pet. Osim sakaćenja dela, nezadovoljstvo je u samom Crnjanskom izazvala i činjenica da se roman pojavio sa obiljem štamparskih grešaka i zbrkom u poglavljima, što će predstavljati dodatnu mistifikaciju za potonje izdavače (Vučetić 2006, 85)”.

¹⁵³ „Raj”, „Ubice” i „Adam i Eva” svakako nisu jedine Crnjanske pripovetke objavljene pre izdavanja *Priča o muškom*, a izostavljene iz konačne zbirke. Crnjanski je objavio još četiri priče pre toga; „Dve jele” (1908), „Veljko – Slika iz stare Srbije” (1908) „Novo leto” (1911) i „Izdajica” (1911), sve četiri u somborskom *Golubu*, omladinskom časopisu koji je uređivao učitelj Jovan Blagojević. Imajući u vidu da je prve dve pripovetke Crnjanski pisao sa petnaest godina, a druge dve sa osamnaest, razumljivo je zbog čega su izuzete iz većine pregleda, kritika i antologija Crnjanskih dela. Pripovetke „Veljko” i „Izdajica” je preštampano Miroslav Josić Višnjíć u antologiji izabranih reprinta časopisa *Golub* 1977. Mada nijedna od pomenutih pripovetki nema posebnu umetničku vrednost (naročito kada se uporedi sa kasnijim Crnjanskim delima), zanimljivo je primetiti da se u kasnije napisanom „Veljku” mogu uočiti poneki diskretni nagoveštaji piščevog raskošnog talenta i karakterističnog stila. Takođe, sve priče iz zbirke *Priče o muškom* su prethodno objavljene u zagrebačkim časopisima „Savremenik” i „Književni jug”. U radu su u zagradama navođene godine njihovog prvog objavljivanja. Nijedna od njih nije objavljena više od dve godine pre ukupne zbirke.

¹⁵⁴ Dodajmo još i da postoji više tematsko-stilskih srodnosti između ranijih Crnjanskih radova kao što su *Priče o muškom*, *Dnevnik o Čarnojeviću*, i *Lirike Itake*. Radovan Vučković primećuje da su: „Roman *Dnevnik o Čarnojeviću* i *Priče o muškom* stilski (...) pandan *Lirici Itake*. Ista razorna ironija i sarkazam, odblesak ratnih i poratnih stanja, diskontinuirana kompozicija, koloristička ekspresivnost, provokativne scene i brutalne slike, mozaička dezorganizovanost logičke strukture, projektovana autorska perspektiva. (...) reč je o ekspresionističkim ostvarenjima izvedenim iz naturalističke slike stvarnosti, ali stilizovanim lapidarnim žurnalističkim jezikom (...) (Vučković 2006, 128)”.

Srodnosti sa ostalim pripovetkama iz pomenute zbirke očituju se najočiglednije u prisutnim biblijskim referencama i asocijacijama (kao i u „Raju”, „O bogovima”), muško-ženskim odnosima koji se apstrahuje do arhetipskih slika i stavljaju u dramski (pa i smisaoni) centar sveta („Legenda”, „Sveta Vojvodina” u manjoj meri), ali i po obrađivanju teme razornih psiholoških i fizičkih posledica rata koje ostaju po njegovom završetku („Ubice”, „Zdravica”, „Veliki dan”...)

Pripovetka „Adam i Eva” svakako ne spada u jedno od uspešnijih piščevih dela. Mihajlo Pantić je obeležava kao rad u kome se može videti Crnjanskova još uvek nezavršena potraga za sopstvenim izrazom. On komentariše da se u odsustvu ironije, njeno melodramsko i sentimentalno ispričane situacije „(...) približavaju klišetiziranom, trivijalnom pripovedanju (Pantić 1993, 185)”. Slažemo se s Pantićem koji smatra da ovo čini pripovetku bližom *Kapi španske krvi* u kojoj je preterana stilizacija dovela do stereotipnih i klišetiziranih opisa, i da je daleko od kvaliteta Crnjanskih najboljih proznih dela.

Tema pripovetke je fatalna ljubav između glumice i oficira traumatizovanog ratom, koja se naglo završava njegovim samoubistvom. Sve scene koje se odigravaju u ovoj kratkoj pripovetki događaju se u zatvorenom prostoru, što doprinosi teskobnoj atmosferi. U uvodnom delu je glumica prikazana u pozorištu u svojoj garderobi i dok izlazi na scenu, i svi ostali događaji odigravaju se samo u dve sobe oficirovog stana.

Prozor kao izlaz

Slično kao i u „Svetoj Vojvodini”, diskretna težnja glavnog junaka ka (doslovnom i metaforičkom) izlasku iz fizičkog, ali i psihološkog prostora za koji je vezan, sugestivno je prikazana njegovim ponavljanim trenucima refleksije u samoći kraj prozora. Oficirov prostor (odnosno njegov teskobni iznajmljeni stan) postaje poslednja stanica na putu ka smrti, simbolički se vezujući za njegovo depresivno psihološko stanje uzrokovano traumama iz rata. Zatvoreni i teskobni prostor u kom on živi, i koji ne pruža pogled ni na kakvu drugu otvorenu perspektivu, postaje fizička slika teskobnog i bezizlaznog

psihološkog stanja u kom se on nalazi¹⁵⁵. Pošto mu je nemoguće da zamisli život negde izvan privremenog prostora iznajmljene sobe, za njega više ne postoji način da je napusti, markirajući činjenicu da psihološki zatvor predstavlja mesto iz kog je najteže izaći.

Kada sazna da mu je ljubavnica trudna, oficir umesto mogućnosti novog života bira smrt.¹⁵⁶ On je u tolikoj meri nesposoban da izađe iz psihološkog tesnaca u kom se našao, da je jedini put 'napolje' za njega izlaz kroz smrt.

Oficir se i bukvalno i metaforički nalazi zatvoren u mraku. U njegovoj mračnoj spavaćoj sobi u kojoj je založena peć, on refleksno sklanja pogled od svetla vatre, kao što i posle noći sklanja pogled od dana koji sviće iza prozora, a narator za njega primećuje da je: „(...) tražio (...) tamu, voleo (...) tamu” (Crnjanski 1996b, 91) markirajući njegovu jaku vezu sa tanatosom, nagonom smrti.

Za razliku od Pante u „Svetoj Vojvodini” kome je dozvoljeno da nasluti mogućnost neke vrste otvaranja prostora, odnosno otvaranja perspektiva u širinama koje naslućuje iza svog prozora, i širokog pejzaža iza stakla, oficir u „Adamu i Evi” nije sposoban da vidi nikakav nagoveštaj oslobođenja.

Dok stoji sam kraj prozora, oficira zaklanja dim njegove cigarete koji ga prati, muteći i zatvarajući mu pogled kao da je potpuno obavijen teškom maglom.¹⁵⁷ Magla i tama su takođe stilska sredstva koja pisac koristi u opisu ovog junaka, tako da oficir ne biva osvetljen suncem čak i kad stoji uz izvor dnevnog svetla: „Stajao je pri prozoru i smešio se osmehom tamnim, što je bio pun bespuća i maglovit (...) (Crnjanski 1996, 91)”. U radu „Windows: Looking In, Looking Out, breaking through” Džilijan Bir primećuje o prirodi prozora: „Prozor registruje vezu i razliku između enterijera i eksterijera. On

¹⁵⁵ Zanimljivo je primetiti da Radovan Vučković poredi kamernost prikazanog prostora pripovetke sa zatvorenošću pozorišne scene, i povlači paralele između pripovetke i pozorišne predstave: „Scenski su dati ne samo dijalozi između raskošne glumice, koja u pozorištu igra Salomu, i pozadinskog oficira lepotana, već je i dekor zatvorenog sobnog prostora živih boja koje upućuju na biblijski motiv u pozorišnoj predstavi. Novela Crnjanskog poseduje i dramski zaplet koji traži razrešenje (...) (Vučković 2000, 39)“.

¹⁵⁶ Upravo ovom temom Crnjanski će se ozbiljnije ponovo baviti mnogo godina kasnije, u *Romanu o Londonu*, u kome bivši oficir Rjepnin posle traumatične revolucije (i iskustva vrlo slično ratu) ne može više da se psihološki oporavi, i posle nekog vremena oklevanja, na kraju izvršava samoubistvo. Ni Rjepina od samoubistva ne uspeva da odvrati trudna žena koja ga voli. Jedina krupna razlika između sudbina dva junaka je činjenica da Rjepnin, za razliku od oficira, ne zna da njegova žena očekuje dete, što njegovo samoubistvo čini tragičnijim.

¹⁵⁷ Kod Crnjanskog su i inače, u celokupnom njegovom opusu, motivi blata, magle, kiše i dima često povezani sa osećanjima melanholije, besmisla i beznađa. Ovo se može asocijativno povezati sa problemima otežanog kretanja u takvim uslovima, i besciljnošću napredovanja kroz svet u kome su jasne granice između stvari potpuno zamućene, a jasne smislene životne vrednosti zamagljene.

dozvoljava da se bude u dve scene istovremeno. On potvrđuje prisustvo drugih mogućnosti postojanja, drugih oblika objekata, tek izvan koncentrisanog prostora posmatrača (Beer 2011, 5)''.

Na izvestan način, oficir nastavlja da se kreće prostorom koji je davno napustio fizički, mada u njemu i dalje boravi psihički. Izvor njegove unutrašnje tame i teskobe su prizori ratnih bespuća, pustih i mračnih šuma bez životinja i druge teške slike koje je poneo iz rata. On sam gotovo da sa sobom donosi procep u prostoru, mikrohronotop koji ga prati kako se kreće. Taj njegov uski prostor u koji je sabijen kao u zatvoru koji se kreće uporedo s njim, karakteriše tama (oficirovo uporno sklanjanje od svetla), kao i dim koji ga prati (i koji mu je, kako se pominje, legao na srce). Jedino što oficir sagledava kroz prozor je mrtvo nebo, i uvelo lišće na ulicama.

U prostoru koji pripada oficirovom svakodnevnom habitusu, obojenom htonskim, indikativno je i pominjanje podruma: „Iz prozora podrumskih virila je crna zima, i dojila njegov bes (Crnjanski 1996b, 93)''.

Kao što smo već pominjali, Bašlar markira posebnu simboličku vrednost ovog dela kuća u kojoj se živi. Bašlar skreće pažnju da je psihološki teško nositi se sa iskonskom stravom koja dolazi iz veze našeg rođenog doma s podzemljem, zemljom i mrakom, pa konačno i smrću, ili pojavama koje su izvan našeg razumevanja i daleko od racionalne misli i svetlosti dana: „Na tavanu, doživljaj dana uvek može da izbriše noćne strave. U podrumu se mrakovi zadržavaju danju i noću. Čak i sa svećom u ruci, čovek u podrumu vidi senke koje igraju na crnom zidu (Bašlar 1969, 47)''.

I glumica i oficir su obeleženi nedostatkom pravog doma. Glavna junakinja žali jer je njena profesija zadržava u ambivalentnom i nesigurnom socijalnom položaju. Posmatrano sa uobičajene patrijarhalne pozicije tog vremena, ona ima u isto vreme i više i manje od prosečne žene. S jedne strane okružena je ljubavlju i obožavanjem nebrojenih muškaraca iz njene publike, s druge strane onemogućena je (ili joj je izuzetno otežano) da s bilo kojim od njih lako stupi u brak i zasnuje porodicu, s obzirom na stroga društvena pravila i njenu prećutnu poziciju 'posrnule žene'. (U jednom trenutku ona govori svom ljubavniku: „Imaš li ti pojma, kako je to sramno i gorko, bojati se, ne smeti biti majka? [Crnjanski 1996b,91]''

Ni oficir nema više dom u koji bi mogao da se vrati, pošto je nagovešteno da ga je izgubio u ratu. Rat ga nije lišio samo fizičkog mesta u koje bi se mogao vratiti, već i bilo kakve vere u mogućnost postojanja mesta koje bi mu ponovo postalo dom. Osim toga, u njemu nema više ni ljubavi prema domovini koja bi opravdala besmisao užasa koje je u njemu ostavio rat. U pripovetki ljubavnica insistira na pitanjima o njegovoj majci uporno nastavlajući pokušaje da oficira usidri u realnosti, uzalud tražeći za njega nit koja bi ga i dalje vezivala za život, i probudila ljubav u njemu.¹⁵⁸

Nedostatak doma, odnosno početne tačke oslonca, može u krajnjoj meri prouzrokovati i nedostatak jasnog pravca kretanja, odnosno bilo kakvog cilja. Bez doma (fizičkog ili fiktivne ideje doma) kao referentne tačke koja će služiti kao reper, ne može se lako ustanoviti stabilan i smislen odnos sa ostatkom sveta. Ako doma nema, svako mesto podleže mogućnosti da bude jednako kao bilo koje drugo, i jednako tuđe. Kretanje u kom ne postoji početna tačka može da se pretvori u beskonačno lutanje u uvek jednakom prostoru. Oficirovo potpuno bezdomništvo (on nema stalnu kuću, niti ima gde da se vrati, niti veruje u ideale društva u kom je odrastao¹⁵⁹) potvrđuje se na kraju kada i njemu postaje jasno da nije sposoban da živi sa svojom ljubavnicom, niti da odgaja s njom dete, i da on ne može da prihvati ni tu poslednju priliku da ponovo uspostavi i izgradi dom u kom bi odabrao da živi.

Beznačajni prostori grada i doma i dekonstrukcija nacionalnog mita

U priči „Sveta Vojvodina”, naročito u njenom prvom delu, dom je prvenstveno obeležen prostorima koji guše i pritiskaju. I sama struktura pripovetke sugerise zatvorenost svojom kompozicionom formom. Kako Mihajlo Pantić primećuje: „Priča ‘Sveta Vojvodina’ počinje onako kao što će se i završiti, gotovo banalnim podatkom iz

¹⁵⁸ Ovo je još jedna paralela koja podseća na vezu između Rjepnina i Nađe, u kojoj supruga takođe pokušava da istrgne iz stanja bliskog kliničkoj depresiji. Suštinska razlika je u tome što iako možemo pretpostaviti da je glumica imala teškoća u životu, ništa od toga se verovatno ne može porediti sa onim što je oficir doživeo u ratu. S druge strane, Nađa je prošla kroz istu traumu kao i njen suprug, gubeći gotovo sve što je činilo njen socijalni identitet. Za razliku od Rjepnina, ona se odlučuje za život i okreće trudnoći i budućem detetu, dok on, kao i oficir, bira samoubistvo.

¹⁵⁹ Ovde bismo podvukli jednu od mogućih tumačenja domovine kao ‘zemlje detinjstva’, odnosno činjenice da emocionalni odnos prema rodnoj zemlji često biva povezan sa odrastanjem na tom mestu.

svakodnevice koju ne može promeniti ništa, ni istorija (taj bešumni fon Crnjanske proze) ni 'sveti prostor' u kom se sve odvija (Pantić 1993, 182)“. U radu „Programski eseji Miloša Crnjanskog“, Gorana Raičević primećuje da se Crnjanski posle Prvog svetskog rata „stavlja na stranu tužne mladosti Evrope“ i propoveda: „(...) divljenje negativnim apsolutima – smrti, groblju, krvi, vešalima jer je u takvom svetu sve neistinito i nedostojno čoveka: i ono što se zvalo bogom, i ono što je bilo istina, i ono što je bilo lepo i dobro, i ono što je bila ljubav (Raičević 2004, 266)“. Dragiša Vitošević u radu „Posleratna avangarda i Miloš Crnjanski“ govori o „modernističkoj pobuni“ i primećuje da se: „Odbacivanje ‘predratnog’ ispoljilo (...) najpre kao odbacivanje doratnog, romantičarski zanesenog i paradno-svečanog viđenja otadžbine (Vitošević 1972, 20)“. Zajedno sa poezijom *Lirike Itake*, Crnjanski u pripovetkama ciklusa „Iza vidovdanske zastave“ izvrće ruglu ono što je tada bilo široko prihvaćeno, i podsmeva se nacionalnom mitu, idući suprotno od stavova tadašnjih glavnih tokova. A kao što Aleksandar Petrov primećuje: „Dominantni tok u srpskoj poeziji Prvog svetskog rata bio je rodoljubivog karaktera, i to imperijalnog (...) i utopijskog duha (...) (Petrov 2014, 153)“.

Crnjanskov tekst u „Svetoj Vojvodini“ ne može biti dalje od imperijalnog sjaja fantazijske idealne Srbije Cara Dušana, niti od bilo kakve utopije: naracija pripovetke prati trivijalnu svakodnevicu malograđanskog života varoškog kapetana u Vojvodini, u pozadini diskretno oslikavajući političko-društvenu situaciju tog vremena. Pripovetka počinje i završava se istim beznačajnim jutarnjim ritualom ispijanja kafe, s jedinom razlikom što glavni junak kapetan Panta kafu u prvom delu priče deli sa ženom, a u drugom sa ljubavnicom koju je doveo u kuću pošto je ženu isterao.

Prostor u kojem se kreće kapetan je prikazan kao teskobno okrenut materijalnoj sferi, zatvoren i zagušen predmetima (bez ikakvih osobina eteričnih i otvorenih prostora kakvi se pojavljuju u drugim delima Crnjanske proze). U prostornom polju koje pripada kapetanovom domu naglašeno je ispunjavanje telesnih, nagonskih potreba – u to spada i upadljivo ponavljanje obreda sipanja šećera u kafu (kog on uvek ostavlja sebi više), ali i lascivni, preterano seksualizovani odnosi sluga i sluškinja.

Lascivno i telesno je u tolikoj meri dominantno da bi se gotovo moglo reći da je sastavni deo same kuće. Scena seksa između sluškinje i sluge odigrava se praktično između zidova zgrade, odnosno između vrata dve prostorije, gotovo kao da je

trivijalizovani polni čin inkorporiran u samu strukturu kuće.¹⁶⁰ Uzgred, pomenute dve prostorije funkcionalno su najvažnije u celoj zgradi, i trebalo bi da predstavljaju zvanični prostor koji pripada državi (kapetanova pisarnica i soba u kojoj borave njegovi panduri).

Slična scena povišene, negativno prikazane seksualnosti koja je suviše vulgarna pojavljuje se i mnogo kasnije u prozi Crnjanskog, u hotelu u kom boravi Rjepnin, u *Romanu o Londonu*. U ovom slučaju, nasuprot vulgarnom seksualnom činu koji se 'čuje iz zidova', od kog je nemoguće pobeći, postavlja se glavni lik koji je dijametralno drugačiji od kapetana Pante. Konflikt uspostavljen u *Romanu u Londonu* izaziva činjenica da Rjepnin suštinski ne pripada prostoru u kome se našao, i to ne samo zbog osećaja koje izaziva njegovo bezdomništvo, već zbog činjenice da je on sasvim drugačiji od ljudi koji ga neposredno okružuju, za razliku od Pante koji je jednako vulgaran i niskih pobuda kao i većina likova u njegovoj neposrednoj blizini.

Ironijski stav svakako se najviše ogleda u naslovu. Od svetog prostora koji se sugerše u imenu priče, u svetu kapetana Pante i njegove vojvođanske malograđanske svakodnevice okrenute isključivo sitnim materijalnim i telesnim zadovoljstvima nema ničeg. U Pantinoj stvarnosti nema ničeg duhovnog, ničeg što ne bi bilo okrenuto samo zadovoljenju telesnih potreba i udobnosti. Već nakon nekoliko pasusa, otkrivamo i da je običaj varoškog kapetana da sa glumicama i švaljama vodi ljubav na ćilimima u gradskoj većnici, pod slikom nacionalnog junaka vojvode Šupljikca.

Posle ovoga jasno je da su i naizgled važna politička i nacionalna pitanja aktuelna samo kao nevažna pozadina običnim svakodnevnim događajima kao što je brijanje, ispijanje kafe ili vođenje ljubavi, i njihov konačni smisao se gubi i muti u pijanim kafanskim razgovorima. U celoj Pantinoj varošici prostor je homogen, i u njemu ne postoje polja prostora povišene valentnosti ili značaja. Ceo grad je beznačajno mesto, u svakoj svojoj tački, kao što su beznačajni i ljudi koji ga naseljavaju. Teskobu povećava i činjenica da se skoro svi događaji opisani u pripovetki odigravaju u kamernim prostorima, kao da otvoreni i široki prostori u gradu i ne postoje.

U ovoj priči, kao i u „Apoteozi” (1919) i „Velikom danu” (1919), koje su se sve tri našle u ciklusu *Iza vidovdanske zavese*, na sličan način kao što će činiti i u mnogim

¹⁶⁰ „(...)Oh gospodar Panta je voleo ljubav, on je praštao svakom, ali eto, juče, prepadoše njegovu sluškinju i slugu u zagrljaju među dvojim vratima. Iza jednog krila beše soba puna pandura, iza drugog njegova pisarna, a to dvoje nesretnih ljubavnika naslađivaše se između četiri daske (Crnjanski 1996b, 15)”.

pesmama u *Lirici Itake*, autor se razračunava sa široko prihvaćenim nacionalnim mitovima, između ostalog popularisanim i u tada naročito omiljenoj poeziji Dučića i Rakića. Spajajući pomenuta Crnjanskova dela u jednu poetsko-misaonu celinu, Mihajlo Pantić ih markira kao 'osobeno ukrštanje melanholiije i rezignacije', tražeći poreklo „(...) te intonacije (...) u istorijski determinisanom defetizmu ljudi koji su prošli iskustvo rata, doživeli prvo relativizaciju, a potom i potpuno uništenje humanističkih principa i sistema vrednosti (Pantić 1993, 181)”. U radu „Religija bez nade: Poezija Miloša Crnjanskog i zajednica” Vladimir Gvozden primećuje da je: „Poezija Crnjanskog (...) poezija čoveka vanrednog stanja, koji je osetio da su velike državne strukture ušle u proces raspada i pražnjenja svega (...) (Gvozden 2014,127) ”.

Tri tipa prostora: Pantin, Milevin i Jelin

Prostor doma u „Svetoj Vojvodini” u svrhu tumačanja može se podeliti na zone dejstva različitih likova. Kapetanov dom pojavljuje se u dve verzije koje se oblikuju u zavisnosti od trenutne gospodarice kuće. Prva varijacija pripada venčanoj ženi Milevi i opisana je u uvodu pripovetke. Druga je prostor koji delimično oblikuje glumica Jela, koju je Panta doveo kao svoju drugu ženu. I Mileva i Jela takođe imaju svoje posebne intimne prostore.

U uvodnom delu, za kapetana koji oseća kako ga prisustvo njegove žene guši čak i kroz zidove, dom je prostor koji teško pritiska. U jedan od prvih opisa zgrade u kojoj živi, inkorporirana je i slika zatvora koji je sastavni deo značenja prostora njegovog doma: „Po lancima pred magistratom skakutali su i ljubili se vrapci, on ih je nerado slušao; rado su ih slušali samo robijaši, što su uzdisali iza tamnih rešetaka, po podrumima donjim (Crnjanski 1996, 15)”. Kapetanov dom je opisan kao mesto koje vri životom koji se neprekidno iskrivljuje u svoje naličje.

Svako ispoljavanje vitalnosti je relativizovano i zatamnjeno negativnim tonovima u kojima je odslikana – ljubav posluge je preterano lascivna i izvrgava ruglu zvanični posao pandura, kao i kapetanov. Vitalni erotizam njegove venčane žene ne ostvaruje se, već se gasi u njenoj usmerenosti ka (prigušenom) autoerotizmu i Milevinim sopstvenim neostvarivim, neodlučnim maštarijama. Čak se i naizgled nedvosmisleno pozitivna slika

vrapčije pesme u dvorištu nadovezuje na opis zatvorenika u podrumskoj tamnici, asocijativno povezujući ptice ne sa zonama eteričnosti i visine, već sa zemljom i lancima.

Pogotovo vezano za kamerne prostore soba, u ovoj pripovetki pojavljuje se stilsko-motivski kompleks preterane telesnosti, materijalnosti i naglašenog erotizma, koji umesto da svojom bujnošću naglašavaju pozitivnu snagu života, zapravo zagušuju i pritiskaju, i okreću se u dekadenciju i sopstvenu suprotnost. (Ovaj motiv preopterećene, tamne erotike naročito je karakterističan za neke delove *Dnevnika o Čarnojeviću*, ali i za druga dela Crnjanskog poput prve i druge knjige *Seoba* ili *Komentara Lirike Itake*.)

Pantina tamnica sa osvetljenim prozorom

Umesto supruge koja ga je gušila, Panta je u svoju kuću doveo ženu koju želi, što je dovelo do velikog loma u junakovom životu, međutim, suštinska promena u njegovom svetu, pa i domu, na kraju sasvim izostaje. Sličnu pripovednu strukturu kojom pripovetka počinje, vidimo i u njenom završetku: ponavljanje prostora i atmosfere s početka gotovo potpuno jednaku onom na njenom kraju, u tek jedva iskrivljenom ogledalu, ostavljajući junaka da, kao u zatvoru, večno luta zarobljen između dva slična odraza.¹⁶¹

Zatvoreni prostori nisu se otvorili pre kraja priče, i veliki prestup koji je Panta počinio, bez socijalno prihvatljivog razloga isteravši iz kuće svoju zakonitu ženu u patrijarhalnom društvu u kom je to jedva zamislivo, nije se završio nikakvim klimaksom. Mada je kapetan svoju preteranu smelost platio bolešću (koja je pre psihička nego fizička), sem njegovog telesnog sloma nije se dogodilo više ništa, svet je ostao potpuno isti, i bilo kakva suštinska promena ili razrešenje su izostali. Naratorov komentar pri završetku pripovetke je pomalo ironijski obojen: „Ceo grad je govorio o tom, pa i to je prošlo, ko sve na svetu (Crnjanski 1996b, 27-28) ”.

Piščev postupak u kom u jednom kratkom pasusu doslovno ponavlja istu rečenicu dodatno naglašava repetitivnost kapetanovog života koji se nikad ne uzdiže iznad uskog isečka banalne stvarnosti u koji je zatvoren. Da zapravo nema nikakve razlike, niti

¹⁶¹ Slična situacija u kojoj posle naizgled velikog loma ne dolazi do velike izmene u životu junaka varirana je i u slučaju Dafine čija se svakodnevnica naizgled uopšte nije promenila posle preljube.

promene, paradoksalno, potvrđuje sledeća rečenica, gotovo histerično ponovljena: „Činilo se da je velika razlika među ovom i bivšom gospodom (Crnjanski 1996b, 28) ”.

Nedostatak klimaksa, prazno nebo¹⁶² koje ne obećava niti nudi ikakvo izbavljenje od banalnosti svakodnevice, odgovara deromantizovanom prikazu savremenog sveta koji se sreće kod mnogih pisaca moderne i blisko je onom koje u više svojih dela konstruiše Flober koga je Crnjanski čitao i cenio¹⁶³. Ovakav doživljaj sveta Milivoj Solar, povodom Floberove *Gospođe Bovari* definiše kao susret sa svešću „(...) o postepenom rastvaranju iluzija u bezobličnom trajanju svakodnevnice (...) (Solar 1982, 67) ”.

Nagoveštaj preobražaja prostora

Tek posle skandala koji je izazvao, i posle sloma koji je doživeo, pojavljuju se, u nagoveštajima, kroz dodir sa smrću, kod nimalo duhovnom okrenutog kapetana blage naznake naslućivanja eteričnih prostora za kojima će kasnije duboko čeznuti mnogi junaci Crnjanskog. „Ona je često stajala pri prozoru. Mutna neka rumen i bura dizala se sa polja, a on, sav žut i bled, gledaše, sav zanesen, u dim svog duhana (...) [M]islilo je često na groblje, u cveću, groblje mirno, bez komesara, pijanke i žena (Crnjanski 1996b, 28) ”.

U vreme bolesti, u prostoru između života i smrti iz kog je dugo posmatrao svet, sa slabljenjem njegovog tela, počinje da slabi i jaki epikurejski princip koji ga je dotad vodio, i bar na trenutak, kapetanu se ukazuju pričine drugačijeg, eteričnijeg prostora.

Bolesnička postelja korespondira sa grobom i bolest može da bude shvaćena kao lažna smrt, gde oporavak odgovara povratku u svet živih. Posebno je groznica kroz koju

¹⁶² Pod sintagmom 'prazno nebo' pretpostavljamo svet bez boga odnosno bez implikacija objedinjujućeg višeg smisla i poretka među stvarima.

¹⁶³ U eseju posvećenom *Novembru* Gistava Flobera Crnjanski primećuje da će knjige poput nje dovesti do novog oblika proze u XX veku (Crnjanski 1999a, 231). Na osnovu eseja o *Novembru* gde Crnjanski insistira na neutralnom pojmu knjiga, Zvonko Kovač zaključuje da Crnjanski smatra da će: „(...) nova književnost bit (...) književnost koja prevladava ograničenja pojedinih vrsta i rodova i njihovih prijašnjih funkcija (Kovač 1988, 31) ”.

junaci prolaze indikativna, jer u mnogim pričama ona može nositi značenje metaforičkog prolaska kroz vatru. Vatra može da menja materiju i zato je simbolički povišene valentnosti (pogotovo u alhemiji) pošto po verovanju transformiše bezvredni metal u plemeniti.¹⁶⁴ Bilo kakvo približavanje samoj smrti u književnosti, i uopšte u simbolizmu, može da predstavlja neku vrstu inicijacije, dodir sa 'onom drugom stranom' i omogućava onom ko prilazi ivici nove uvide, dobre ili loše.

Bolest je prostor na granici, stanje ambivalencije, i kao takvo dozvoljava u isto vreme najmanje dve različite perspektive. Na kraju će se ipak pokazati da je Panta do kraja antijunak, da je nesposoban da bilo kakav novi uvid primi i razume, i nesposoban za bilo šta više osim za život sitnih telesnih zadovoljstava. Međutim, mada će se njegov životni prostor ponovo zatvoriti u okamenjenu svakodnevicu beznačajnih, sebičnih rituala, ipak će posle ovog događaja spoljašnjost prvi put ostati zauvek vezana za okamenjenu unutrašnjost kuće, i prvi put neasocirana sa lancima pred njom.

Sećajući se smrti, kapetanov pogled najzad uspeva da u kuću inkorporira, i sačuva ograničenu naznaku otvorene daljine: „Njegov pogled, žut i mutan, prelete preko sobe i krovova osunčanih, sa kojih je curio sneg. On privuče lagano kutiju sa duhanom i progundā tiho... 'Eh, bundeva...' (Crnjanski 1996b, 29)”.¹⁶⁵ Prozor prvi put nagoveštava mogućnost otvaranja perspektiva. Ova velika promena iznenada ukazuje na mogućnost inkorporiranja otvorene spoljašnjosti u kapetanov životni prostor i predstavlja veliku razliku naspram situacije na početku priče. Tada je pogled kroz prozor dozvoljavao samo pogled na okućnicu, i na dvorište u kom se, u komičnoj slici, sluga i sluškinja, lascivno flertujući, jure sa kokoškama. Dakle, iz kapetanove pozicije, pogled nije obuhvatao apsolutno ništa (i nikog) što nije pripadalo samoj kući, i nije dozvoljavao nikakvo prevazilaženje uskog svakodnevnog prostora zasićenog i zagušenog telesnim i materijalnim. (U vezi sa ovim, takođe je simptomatično što od celog sveta izvan Magistrata u kom kapetan živi, jedino što na početku priče, iz doma, privlači kapetanovu pažnju su već pomenuti vrapci što sede ispred same zgrade, na lancima.)

¹⁶⁴ O bolničkoj postelji kao prostoru na granici autorka je već pisala u: Pisarev 2013, 46.

¹⁶⁵ „To 'tikva' to je bio njegov oživotvoren uzdah, njegov odgovor svemu što bi ga zabolelo (...) Samo kad bi ko govorio o smrti, on bi mahnuo rukom i prošaputao: 'Eh, bundeva!' (Crnjanski, "Sveta Vojvodina", 10)”.

U četvrtom poglavlju knjige *Dinamika prostora, kretanje mesta*, Kornelia Farago piše o paradoksu zatvorenog prostora koji podrazumeva zatvorenost kao uslov prisnosti. Kuća se pretpostavlja kao večno ishodište, i uporišna tačka, odnosno mesto prisnosti „čiji ugao posmatranja može da osvetli sve druge perspektive”. Međutim, temelj svake prisnosti, predstavlja upravo njen odnos sa spoljnim svetom, odnosno, kako Farago primećuje, „'spoljnost' u kojoj je kuća situirana (...) Unutrašnji prostori doma poprimaju značenje prisnosti isključivo u odnosu na druge, 'strane' unutrašnje prostore, na 'spoljnu sredinu' (Farago 2007, 93) ”.

U slučaju kapetanovog doma, umesto preko potrebnog pristupa otvorenim strukturama ('spoljašnjosti'), kuća je zagušena materijalnim, i potpuno zatvorena u sebe.¹⁶⁶ Slično kao što je slučaj i sa prisnim privatnim prostorima ostalih junaka (glumice, prve žene), Pantinim prostorom dominiraju predmeti koji zagušuju i zatvaraju, i samo u tom kratkom trenutku ozarenja otvara se perspektiva ka spoljašnjem, inkorporirajući ga u kuću, dozvoljavajući samo taj put glavnom junaku da, u trenutku svesti izmenjene dodirrom sa smrću, sagleda slobodni vidik.¹⁶⁷ Kornelia Farago ovako opisuje prostore u kojima nedostaju otvorene strukture: „Odustvo otvorenih sklopova, u sebe hermetički zatvoreni prostor govori o nemogućnosti ostvarenja. Oni prostori koji u određenim znakovnim situacijama nisu u stanju da omoguće dvosmernost pogleda napolje i uvida u ono što se dešava unutra, izlaska i ulaska, preobražavaju se u metafore odvojenosti, u poprišta patnje i pripajaju sebi sistem predstava o ropstvu (Farago 2007, 93) ”.

Milevin lični prostor: seks kao opasnost

Kada govorimo o metaforama odvojenosti svakako je potrebno osvrnuti se na intimni prostor kuće koji zauzima Pantina venčana žena Mileva. U domu u kom oba supružnika svoj brak doživljavaju kao zatvor i mučenje, prostor je jasno podeljen, sa

¹⁶⁶ Na atmosferu preterane zagušenosti predmetima sasvim dovoljno ukazuju i ove rečenice, citirane iz drugog dela pripovetke, iz perioda kapetanove bolesti: „Za njega su bili nabacani puni, ugojeni jastuci u veliku, široku stolicu. Nasred stola, sred silesije belih tanjirića punih skorupa i voća i šolja... on vide srebrnu, veliku 'cukerbikslu', i umorno sede (Crnjanski 1996b, 29).”

¹⁶⁷ Zanimljivo je da se u tom delu pripovetke, prozor pominje više puta, u raznim kontekstima. (Na primer, u situacijama kad kapetan pokušava da spase ćup sa cvećem od mačka.)

nepremostivim barijerama između delova kuća u kojima obitavaju junaci. Supružnici se ujutru ne viđaju, paralelno okupirajući dva prostora u kući koja se uopšte ne presecaju, i jedina veza je ista kafa koju dele, mada se ni pri tom nikada ne sreću. (U poziciji pijenja kafe za stolom njihovi prostori se potpuno preklapaju, ali se vremenski mimoilaze, što jasno osvetljava njihov disharmonični odnos.¹⁶⁸ Jedino sretanje supružnika je uveče, a ni ono nije prijatno. Bilo kakav susret, i rušenje zamišljene barijere između dva prostora doživljava se gotovo kao traumatično iskustvo.¹⁶⁹

Milevin prostor ograničen je na njenu sobu u kojoj ona u samoći čita bezbrojne sentimentalne romane, sanjajući, nalik Floberovoj junakinji gospođi Bovari, za spoljnim sjajem prefinjenog života i ljubavi u stilu romana koje je čitala. Slično kao i Ema, ni kod Mileve se ne nazire ništa više nego neodređena težnja za onim što ona doživljava kao fini život, a koji se uglavnom na kraju svodi na potrebu za okruženošću lepim manirima i lepim stvarima. Ona čezne za svetom koji u u manjoj meri pripada muškarcima, odnosno onome što ona percipira kao muško ponašanje (u Milevinoj uskoj vizuri, to je seksualna agresivnost, nemarnost, neosetljivost i surovost koje ona doživljava kao 'tipično muške').

Muškarci iz fikcije i njene uobrazilje, jedini koji je zaista seksualno privlače, u svom estetski savršenom ponašanju, gotovo su feminizirani, i očigledno sasvim lišeni libida i čisto muškog erotizma. Samo takve muškarce, dakle potpuno lišene otvorene seksualnosti, ona doživljava kao neugrožavajuće, i poželjne. Onog trenutka kada jedan od njenih romantičnih junaka, muzičar čija ju je umetnost dovela do oduševljenja siđe sa scene i pokuša da joj se seksualno približi, ona, užasnuta, izmiče od njega u mračnom hodniku. Na sličan način završava se i njeno ushićenje mužem.

Onog trenutka kada lepe manire zamenjuje istina tela i stvarnosti, prosta (fizička) prisnost zajedničkog svakodnevnog života, i seks koji je plaši (prvo seksualno iskustvo ona opisuje kao 'ono strašno u krevetu') nestaje i njena ljubav prema kapetanu. Istinu govoreći, čini se da je i ta ljubav bila samo izazvana spoljnjim znakovima pažnje i

¹⁶⁸ Zanimljivo je primetiti da je ovakva ideja, razvijena u mnogo složeniji motiv, jedna od zamajaca zapleta romana *Grad i grad* (2009) Čajnea Mjevila. U ovom romanu, dva grada zauzimaju isti prostor, ali se njihovi stanovnici nikada ne susreću, niti se zgrade mogu pomešati. Stanovnici su uslovljeni da samo percipiraju 'svoj' grad, i potpuno ignorišu onaj drugi, kao da uopšte ne postoji.

¹⁶⁹ „Ona je volela, osobito, to, uveče tako da leži sama. Grozila se i od pomisli na njega, kad bi on došao i šetao po sobi, u širokom, izgužvanom, rublju, polugo, mirišući na vino; izgledao je kao strašilo (Crnjanski 1996b, 18)“.

uglađenosti, odnosno prvobitnom slikom u kojoj joj se kapetan učinio nalik jednom od njenih junaka.¹⁷⁰

Kao što je prostor u kući podeljen na dva dela zamišljenom barijerom između supružnika, tako je za Milevu barijera između onog što ona doživljava kao muški i ženski svet teško premostiva. Za nju su muški postupci povezani sa nerazumljivom suvošču, i jedina privlačnost ili potreba za približavanjem koje ona oseća prema njima je posredovana, kanališući se samo kroz čežnju prema fiktivnim junacima, ili postojećim muškarcima koje je preobrazila u sopstvenoj mašti. (Kao što je u prvo vreme bila zaljubljena samo u stilizovanu sliku svog muža, kreiranu u njenoj sopstvenoj uobrazilji.)

Njen erotizam povezan je sa estetikom koja ima tendenciju da se samo zadrži na spoljnoj pojavnosti, na uglađenosti postupaka, položaja tela u prostoru, lepoti ponašanja, pokreta, čak i odeće. Njen prenaplašeno estetizovan doživljaj erotizma obeležen je skoro ispražnjenim postupcima čiji se konačni smisao i veza sa stvarnošću gube u samodovoljnoj lepoti. Međutim, kao i gospođa Bovari, iako sa određenom osetljivošću za umetnost, Mileva ipak nije osoba velike duhovne širine, te je narator povremeno opisuje sa ne malim dozama ironije.¹⁷¹ U njenoj sobi, bez prave veze sa spoljašnjim svetom, usko ograničeni prostor se, kroz književnost i sećanja, umesto spolja, otvara duboko u ponor samozagledane unutrašnjosti, odnosno u prostor Milevine uobrazilje i prisećanja, obojen prikriivenom, potisnutom erotikom i potisnutom seksualnošću.

Njeno ushićenje pozorištem, muzikom, književnim likovima, gotovo je erotsko. Poseta crkvi, kroz njeno prisustvo, preobražava se u umetničku sliku gotovo nalik opisu polnog čina. „A kad bi pevali o Hristu i Serafimima, tiho bi pevušila i ona; neka tamna radost širila bi se tad po njenom telu, neka medena draž koju nigde više nije nalazila, do tu, u mirisnom mraku punom tamjana. Osobito pri parastosima drhtala je od neke slasti. A kad bi posle jela slatko mirisno koljivo, u njenim bi se očima pojavio neki dubok, bolan sjaj, i dah bi joj bio ubrzan i strastan, a hvatala je neka mila nesvestica. Tada bi se

¹⁷⁰ „To je zanelo, ta finoća u njemu, ne njegova lepota, ne; dopalo joj se da joj ljubi ruku i kaže uvek 'molim' (...) Oni drugi su svi bili tako surovi (...) (Crnjanski 1996b, 18)”.

¹⁷¹ „Nije znala za Pitagorin zakon, nije znala da postoji Australija, nije znala kako to lađa ide tako, a da je ne vuku, do Beograda; ona je znala samo suziti, kad bi Ružić pružao pod balkonom svoje ruke cveću, zvezdama, i Juliji, i tako lepo uzdisao ah...ah.... (...) (Crnjanski 1996b, 18)”.

vračala u svoje sobe i legala rano (...) Ležala bi dugo tako polunaga, a plamenovi se igrali žmure iza njenog tela (...) i šibali je sa sjanim prućem (Crnjanski 1996b, 19)”.

Uski svet u kom je Mileva zatvorena ograničava se na mali grad u kom živi, i iz kog, za nju, nema izlaska. Kao još jedna barijera, fizička i psihološka, varošica je nalik nedostupnim zamkovima u bajkama, zatvorena u obruč (ustajale) vode. (U tom smislu je i Mileva dosta nalik infantilizovanim princezama iz bajki, krajnje pasivna, nezrela, potpuno neostvarene seksualnosti.)

S jedne strane fizičke barijere koje okružuju gradić preobražavaju ga u mesto zatvoreno u sebe, upućeno na sebe, u mali svet kome granice zatvaraju horizont. S druge strane, sama priroda barijere doprinosi celokupnoj auri mesta. Grad ne okružuje pozitivni arhetip žive, pokretne i osunčane vode, već vode koja je otelotvorena u blatnjavim, mrtvim baruštinama: „Okolo svud voda, uvek voda. Opolmila bi gradić, prelila obale, zašla u ulice pune žaba, koje bi celo proleće i leto kreketale (Crnjanski 1996b, 19)”.¹⁷²

Suprotstavljajući se hladnom mrtvilu prljave vode, Mileva instinktivno beži u toplotu svoje sobe osvetljenom upaljenom vatrom u peći. U više navrata ističe se njena ljubav prema vatri i navika da sama sedi kraj nje.¹⁷³ Nasuprot hladnoj mrtvoj vodi stavlja se vreline vatre kao iskra života i stvaranja. Kao što se vidi, svetlost i toplota vatre u više scena korespondiraju sa Milevinim prigušenim erosom, i za razliku od vode u kojoj se rastače grad koji je guši i ubija, vatra se povezuje sa ostacima njene vitalnosti.

Bojana Stojanović Pantović u svojoj studiji *Srpski ekspresionizam* skreće pažnju na jednu važnu paralelu: „Mileva je u izvesnom smislu psihološki prototip Dafine iz *Seoba*. Ova lepa, tajanstvena i seksualno frustrirana žena oseća prema svom mužu samo gađenje i prezir, jer ne uspeva da ga zadovolji u svojoj postelji niti da ispuni svoje dužnosti žene majke (Stojanović Pantović 1998, 96)”.

Oba ženska lika suprotstavljena su Loli Montez iz *Kapi španske krvi* koja je ne samo seksualno potpuno ostvarena, već svoj ženski erotizam lako koristi kao oružje kojim ovladava muškarcima, kršeći pri tom sva pravila patrijarhalnog društva i očekivane norme ponašanja vezane za njenu rodnu ulogu.

¹⁷² Po jednom tumačenju u *Rečniku simbola*, kao i zmije, žabe mogu biti i „mračne snage još neorganizovanog sveta... samonikla stvorenja praiskonskih voda (Gerbran i Ševalije, 1130)”. U tom svetlu, one su simbol ambivalencije, stanja između života i smrti.

¹⁷³ „Ona bi ležala kraj peći i čitala o Genovevi. (...) U ranoj jeseni gorela je već kod nje vatra. Volela je peć (Crnjanski 1996b, 19)”.

Jela kao gospodarica svog prostora

Prostor u kom živi kapetanova ljubavnica Jela, iako je samo iznajmljena soba u gostionici, podseća u mnogim aspektima na kapetanov dom. Ponovo je to prostor zagušen stvarima, preopterećen materijalnim i gotovo hermetički zatvoren u sebe, sa prozorima koji ne otvaraju pogled u daljinu, niti na bilo koji način inkorporiraju spoljašnjost u enterijer. Soba u kojoj ona živi je čak i sasvim zamračena, pošto je prozor (sic) zakriljen haljinom. Iza Jelinog prozora, za razliku od Pantinog, ne otvara se pogled ni na šta, i njena soba je potpuni prototip kamernog prostora koji u sebi ne sadrži nikakav privid spoljašnjosti, odnosno otvorene strukture.

Suštinska razlika između privatnog prostora Jele i Mileve je u tome što ljubavnica zaista poseduje svoj prostor. Ovde je moguće povući blagu paralelu sa Lolom Montez. Kao i ona, Jela je seksualno emancipovana i u tom smislu vlada svojim telom. Vladanje sopstvenim telom (Mileva sebe na više načina doživljava kao Pantin objekat) u krajnjem slučaju povlači sa sobom i vladanje (obično kamernim) prostorom u kojem se to telo nalazi. Jela je gospodarica svog prostora, dok je u Lolinom slučaju mogućnost da ovlada kamernim prostorom u kom se nalazi još više naglašena.

Svaki deo Jeline sobe ispunjen je njenim ličnim stvarima (sve do poda i nameštaja koji su pokriveni njenim namirisanim podsuknjama) i svaka od njih svedoči o glumičnim postupcima, o njenoj volji, jer se očigledno nalaze tu zato što ih je ona tako ostavila. Prostor koji Jela okupira gotovo se može retrospektivno čitati kao tekst sam po sebi, svedočanstvo iz kog je moguće rekonstruisati sve što je glumica radila neposredno pre toga. Jedan od opisa njene sobe vrlo je sugestivan u ovom smislu: „Po stolu su bile razbacane perike, lornjoni, a na podu se sjala srebrna ćupica, rumena od vina (...) Zlatan lančić ležao je na malim papučicama, pohabanim, a prozor je bio zastrt donjom, svilenom suknom. (...) Na stolu nepregledan broj ćupa, jedan sveti Đurađ za kojeg je bilo zadenuo malo bosiljka, tanjiri puni kostiju, ljuske od jabuka, jedna mala ženska cipelica, i puno flaša (Crnjanski 1996b, 20-21)“.

Njeni postupci ispisuju i obrazuju celokupnu sliku prostorije u kojoj živi, dok Mileva koja u svojoj kući živi kao duh, ne ostavljajući za sobom nikakve očigledne

tragove. Dodatna ironija je svakako i u tome što Mileva živi u svom domu, u kući koja bi trebalo da joj pripada, za razliku od Jele koja je daleko više odomaćena u prolaznom prostoru gostionice.

Kada Jela najzad uspe u svojoj želji da od osobe koja obitava u privremenom prostoru postane domaćica u sopstvenoj kući, jasne razlike između onoga što pripada kapetanu i onoga što je njeno više nema. Između Pante i njegove nove supružnice ne postoji nedvosmislena barijera kao u njegovom prošlom braku. Panta i Mileva okupirali su dva paralelna prostora u istoj kući sa jedinom jasnom materijalnom vezom u mleku i šećeru za kafu koje su delili, a čime je on štedeo na svojoj ženi. U tom smislu, njihova jedina veza bila je čin u kom se pokazivala njegova sebičnost i neosetljivost za druge. (Takođe ni njegov odnos prema glumici koja mu je, za razliku od žene, draga, ne pokazuje se u naročito uzvišenim postupcima. Panta gotovo nikad nije iznad banalnosti svakodnevice, pa je jedan od načina da iskaže svoju nežnost prema Jeli kupovina najboljih somova i kečiga za nju. Sva Pantina osećanja očituju se i pokazuju se u materijalnom, i u najnižim telesnim pobudama.)

U njegovoj drugoj zajednici pomenute barijere između para nema, i dolazi do potpunog stapanja ličnih prostora partnera (ona uređuje kuću unoseći mnoge nove stvari u nju, ali je suštinska slika i atmosfera kapetanovog doma i dalje nepromenjena, i dalje jednako zagušena domaćim stvarima i suvišnim predmetima). Izrazita individualna obojenost prostora u kom Jela obitava gubi se posle selidbe, i ona u potpunosti prihvata svoju novu ulogu venčane supruge u građanskom domu za kojim je žudela u prethodnim godinama neurednog života, kao i za vreme ne mnogo mirnijeg prvog braka sa glumcem.

Jela je u najmanju ruku jednaka kapetanu kao izuzetno aktivan lik, koji u krajnjoj meri i više od Pante utiče na zbivanja pošto je ona inicijator najdalekosežnijeg događaja, odnosno njegovog raskida sa ženom.

Prostor doma ili Veliki dan

Pripovetke *Vidovdanskog ciklusa* naginju uskoj, intimnoj poetici doma i kamernih prostora, kuće i okućnice, i malih mesta. Svet je u njima mali, zatvoren u uske okvire. Sav univerzum obično se svodi na domaći krug palanke, a ono što se dešava izvan je

daleko, teško pojmljivo, i sem indirektnog, jedva da ima značaj na život junaka zatvorenih unutar zajednice.

Ono što se dešava 'izvan' svodi se na reči bez smisla koje su jedva nešto više od teško shvatljivih deklarativnih formula, ili su to izlomljene i fragmentirane informacije, recimo: „Novine su donosile neka hapšenja u Kragujevcu, neka imena, koja su njih dovodila do očajnog besa i urlika (Crnjanski 1996b, 24)“.

U sve tri pripovetke¹⁷⁴ koje su uvršćene u mini-ciklus *Iza vidovdanske zavese*, „Apoteoza“, „Veliki dan“ (1920), i „Sveta Vojvodina“ (1919), a svakako i u ciklusu pesama *Vidovdanske pesme* koje su izašle iste godine (1919), na delu je dekonstrukcija nacionalnog mita i deromantizovanje i relativizovanje patriotskih ideala, naročito prisutnih u srpskoj javnosti posle Prvog svetskog rata. Književni odgovor Miloša Crnjanskog pretežno je bio usmeren na pompeznu poetizaciju srpske istorije kakva je postojala kod Dučića, Rakića, i drugih poznatih i uticajnih pesnika.

Kao i u „Svetoj Vojvodini“, i u ovoj pripovetki autor se ponovo poigrava nacionalnim mitovima, relativizujući ih do kraja u banalnoj i niskoj svakodnevicu u kojoj nema ništa od uzvišenosti koju naslovi ironično nagoveštavaju. Izmenjeno čitanje klasičnog nacionalnog narativa koje Crnjanski nudi u *Vidovdanskim pesmama* daleko je od visokog, romantizovanog i patetizovanog stila kojim su mu pristupali mnogi njegovi književni savremenici.

Naravno, ne smemo gubiti iz vida činjenicu da je ovde naročito reč o nešto užoj, intimnijoj vizuri ljudi koji katastrofu doživljavaju sa margina. Kako Mihajlo Pantić primećuje: „(...) pripovedač ne govori o središtu istorijskih zbivanja, već o onome što se dešava na njihovom fonu – sudbinskim lomovima ljudi koji nisu više od beznačajnih tačaka na velikom poprištu istorije (Pantić 1993, 181)“. Umesto širokog epskog zamaha, ovde je fokus na uskom, nešto kamernijem domaćem prostoru. Pogled na rat pružen je samo posredno, sa rubnog područja događaja.

Povodom *Vidovdanskih pesama*, Novica Petković se osvrće na Crnjansko čitanje nacionalnog mita: „U načelu, ceo vidovdanski panteon je (...) osporen. Osporene su, u stvari, njegove vrednosti primenom onih istih književnih postupaka kojima se (...)“

¹⁷⁴ Od ove tri najviše se razlikuje „Apoteoza“ koja ima formu tužno-ironične zdravice, i u kojoj nema zapleta ni radnje u klasičnom smislu.

visoke i najviše vrednosti zamenjuju niskim i najnižim: kao i u drugim pokretima avangardne književnosti, pred nama je pojava koja se može nazvati dehijarhizacijom kulture (Petković 1996, 34)”.

Iako se Petković u ovom citatu osvrće samo na ciklus *Vidovdanskih pesama*, suština postupka je slična. U „Velikom danu” dehijarhizacija se ogleda u relativizovanju značajnog istorijskog trenutka čiji krajnji smisao i važnost izmiču u banalnosti svakodnevice. Kao i u *Vidovdanskim pesmama*, a delom i u *Komentarima uz Liriku Itake*, ponovo se susrećemo sa istim praznim horizontom, sa modernim svetom kakav je ostao iza katastrofe Prvog svetskog rata, i u kom bilo kakav uzvišeni smisao i jasno značenje za kojima se grčevito traga posle velike katarze dosledno izmiču ljudskom postojanju.

U „Apoteozi”, drugoj pripovetki ciklusa *Iza vidovdanske zavese*, patnja i tuga su poslednji zaista uzvišeni činovi za koje je čovek sposoban, dok se ideja nacije i njene istorije ironizuju i preispituju. U ovoj pripovetki naracija je fragmentirana, odnosno dati su samo delovi fabule, rasuti kroz zdravicu (i te delove Mihajlo Pantić naziva 'elementima priče').

U već citiranom kritičkom tekstu, Pantić se ovako osvrće na autorov odnos prema istorijskoj (i nacionalnoj) stvarnosti u zbirci *Iza vidovdanske zavese*, pronalazeći u njemu klicu filozofije budućih radova Miloša Crnjanskog: „Crnjanski slika rat mimo njegove idealizovane, herojske perspektive. Pripovedač izriče presudu ratnoj besmislenosti, ali istovremeno, divinizira njegove bezimene, brojne, sudbinski zatečene protagoniste. (...) defetističko, rezignirano, i groteskno viđenje istorije ranog Crnjanskog, tokom pisanja velikih romana, a pod uplivom novih autorovih iskustava, vremenom će postati još slojevitije, obuhvatnije (...) Važnost polazne tačke, ciklusa *Iza vidovdanske zavese*, time postaje veća (Pantić 1993, 183)”.

Za razliku od „Apoteoze”, u trećoj pripovetki, u „Velikom danu”, više nema nikakvih iskupljujućih kvaliteta, i očekivani 'veliki dan', kada je Vojvodina postala deo Srbije pretvara se u grotesknu sliku vojvođanske palanke u kojoj većina učesnika teži samo da ispuni svoje najniže pobude, i iskoriste trenutak najbolje što mogu.

Crnjanski se u većini pripovedaka iz zbirke *Priča o muškom* poigrava značenjem naslova. Po Vučkoviću oni „intoniraju početni biblijski naglasak (...) i patetični ton (...) Reč je o velikom, prevratnom danu, o raj, o blagoslovenom vrtu, o legendi. Čitanje

priča, međutim, kazuje da pisac uvlači na taj način čitaoca u događaje, pa onda iskreće njihov smisao. U „Velikom danu” osećanje mučnine stavlja čitaocu do znanja da je pripovetka trebalo da se zove odvratni dan (Vučković 1993, 172) ”.

Kao i značenje samog naslova, opšte vrednosti u „Velikom danu” potpuno su izvrnute, i pretvorene u svoje negativne odraze. Oslobođenje se pretvara u otimačinu zemlje i preteranu osvetoljubivost, domaće vođe i pretpostavljeni prvaci se pokazuju kao surovi, neobrazovani ili nezainteresovani ljudi, ljubav je lascivna, preterano telesna i nimalo nesebična. I Pantić se osvrće na ironiju naslova: „Veliki dan u životu glavnog junaka, gospodara Pere Grka – dolazak oslobodilaca i konačno ostvarenje prorođićne sreće njegove kćeri jedinice – pretvoriće se u svoju otužnu suprotnost (Pantić 1993,182).”

Radovan Vučković primećuje da je naspram kasnijih priča iz ove zbirke („Vrt blagoslovenih žena”, „Legenda”) u kojima je organizacijski princip onaj koji odgovara alegoriji ili eruditnoj parodiji, u pripovetkama kao što su „Apoteoza”, „Sveta Vojvodina” ili „Veliki dan”: „satira i ironija proizilaze iz direktnog zahvatanja stvarnosti, klasičnog komponovanja akcije i polarizovanja likova (Vučković 1993, 172) ”.

Osvrćući se konkretno na pripovetku „Veliki dan”, Vučković stilski postupak Crnjanskog objašnjava u kontekstu poratnog ekspresionizma i dadaizma: „Ovakva priča obrazac je poratnog proznog satiričko-grotesknog i tipskog predstavljanja grubih realnih životnih činjenica i (...) simbolički stilizovanih likova i odnosa u okviru alegorijskih konstrukcija. (...) iako je jasno naznačena istorijska pozadina i ljubavni zaplet, važno mesto zauzimaju masovne scene predstavljene tehnikom dadaističkih kolaža i zvučnih ekspresija (Vučković 1993, 173) ”.

Kao i u „Svetoj Vojvodini”, junaci su duboko uronjeni u fizičku i opipljivu, materijalnu stvarnost, i dovedeni gotovo do karikature.¹⁷⁵ Pera Grk je predstavljen i opisan u pripovetki isključivo u kontekstu kuće u kojoj živi, odnosno prostora koji okupira, i stvari koje upotrebljava. On je gotovo srastao sa materijalnim predmetima koji mu pripadaju i koje koristi, i njegova mišljenja su pretežno vezana samo za njih (kako treba potkovati konje, namazati ključeve, šta će biti spremljeno od hrane i sl). Bilo šta

¹⁷⁵ U već citiranom radu, Mihajilo Pantić skreće pažnju na komičnu onomastiku likova kao prvi znak skretanja ka groteski (Pantić 1993, 183).

drugo što okupira njegove misli uglavnom je usmereno ka preziru prema drugima jer ne dele njegove navike i stavove.

Sa pretežno negativnim slikama koje se vezuju za ono što se podrazumeva pod domovinom, i slika doma je daleko od podrazumevanog pozitivnog, prijatnog i bezbednog prostora. Kao i u drugim delima Miloša Crnjanskog, i ovde je vrednost prostora doma relativizovana.

Dom Pere Grka, samohranog oca koji želi da uda svoju ćerku usedelicu za oficira vojske Srbije, obeležen je pretežno negativnim slikama. Dom u kom postoji samo prezir između ukućana, oca i ćerke, ponovo preuzima izvesne attribute zatvora ili tamnice. Prostor je ponovo zagušen predmetima koji su i jedino na čemu se zadržava pogled glavnog junaka. Način na koji je opisana kuća, naročito u prvom delu pripovetke, tesno je vezan za perspektivu Pere Grka. Svojim kretanjem i svakodnevnim postupcima, on za čitaoca ispisuje i otkriva uski prostor sopstvenog doma.

Posmatrano samo sa tačke gledišta¹⁷⁶ Pere Grka, kuća se zaklapa u pomalo jezivu, grotesknu tvorevinu bez prozora. Kuća je, čini se, sastavljena samo od zidova, zatvorena u sebe i natopljena kišom koja se neprekidno preliva spolja, gubeći se u haosu oblika koje obrazuju bezbrojni predmeti čije je održavanje Perina jedina briga: „Ili je gledao u krov i penjao se i nameštao crepove; ili je zavirivao u brave i mazao ključeve, ili je kucao u nebrojene klinove što su nicali, neznani i zaboravljeni, iz zidova. Zagledao bi se u zid sat-dva, pa bi iznenada primetio što, prišao zidu i ubrisao mrlju ili prašinu. (...) Njegove oči gledale su uvek u zidove (Crnjanski 1996b, 38)“.

Opet se banalnost svakodnevice koja se sastoji od ispraznih, ponovljenih činova naglašava autorovim postupkom ponavljanja identičnih rečenica u tekstu. (U razmaku od pedesetak redova, dvaput se na doslovno isti način pominje kako je glavni junak 'zavirivao u brave i mazao ključeve', kao da je posle vrlo kratkog opisa nemoguće reći išta više novo o pomenutom liku i njegovom svetu.) Takozvani 'veliki dan' koji treba da donese neku vrstu katarze, ili bar egzaltaciju, nije promenio suštinski ništa u Perinom životu, niti u svetu oko njega.

¹⁷⁶ Tačku gledišta posmatramo slično kao i Uspenski – kao tačku sa koje se u umetničkom tekstu pripoveda, ili se konstruiše slika u književnom, likovnom ili drugom delu (Uspenski 1979, 3-4).

Slična repetitivnost vezana je i za lik Tome Sapuna koji neprestano, gotovo manično, zalizuje svoju kosu vodom ili vinom. Takođe, ćerka Pere Grka, Nadežda, kao da poseduje repertoar od samo nekoliko rečenica koje neprestano ponavlja (ona tek pred sam kraj pripovetke prvi put izgovara nešto više od nekoliko karikiranih rečenica koje je izgovarala do tad).

Ovakvo obesmišljeno ponavljanje istih postupaka u dobroj meri obezvređuje i relativizuje i sve ostalo što oni čine ili govore, preobražavajući njihove likove gotovo u karikature. Mehaničko ponavljanje i automatizovani postupci junaka nagoveštavaju nedostatak bilo kakve invencije i suštinskog promišljanja, čineći da sama egzistencija počinje nalikovati mehaničkoj, ili patvorenoj, kao da su svi likovi sopstvene karikature u pozorištu lutaka. Neprirodne, neslobodne i ograničene kretnje nagoveštavaju zatvorenu i jednako ograničenu stvarnost malog mesta u pripovetki „Veliki dan”.

I u ovoj pripovetki, voda se ponovo pojavljuje u negativnom kontekstu. Pljusak je toliko jak i uporan da zidovi kuće više nisu nikakva zaštita od njega. O kiši, narator govori ovako: „(...) zadimila je i spustila se oblacima čak dole među kuće. Sve je bilo mokro. Curela je kroz prozore, kapala sa tavanica, brave su bile mokre, svi ključevi su bili mokri, sve je bilo mokro (Crnjanski 1996b, 38)”. Jedna od osnovnih odlika doma, da štiti od spoljnog sveta, naročito od uticaja elemenata i prirode, nije ispunjena.

U Perinom domu, voda razgrađuje kuću. (Primetićemo da smo ponovo u značenjskom polju vode kao negativnog arhetipa vezanog za haotično, amorfno, premordijalno i ne-životno.) U njegovoj kući, spoljašnje i unutrašnje se stapaju, ali eksterijer nije ništa manje teskoban od enterijera. Prostor grada je u dimu, magli, vodi i blatu.

Brisanje jasnih granica između različitih elemenata (zemlje, vazduha, vode) i prostora koji su kulturološki obično snažno markirani kao oponenti (spoljne - unutrašnje) svojstveno je celokupnoj predstavi prostora u „Velikom danu”. Jasne granice između različitih prostora ne postoje, i ne postoje prostori različitog kvaliteta, odnosno oni koji bi imali različite vrednosne predznake.

Prostor zgrade načelstva koji bi trebalo da bude posebno markiran jer je mesto od povišene važnosti, ono koje predstavlja zvanični prostor države i uprave, umesto toga postao je nalik smetlištu: „Pred načelstvom ležale su knjige pocepane, jedan noćni sud

zaklopljen kraljevom slikom, poderane ženske košulje... U mraku se razlegali pucnji (Crnjanski 1996b, 36)¹⁷⁷. Umesto prostora koje bi trebalo da bude povezan sa uređenošću i racionalizmom, načelstvo je obeleženo svim atributima haosa i bezvlašća. Groteskna slika kralja na nokširu još više podvlači haotičnost sveta u kom dolazi do krupnih društvenih promena.

Pomenute promene povremeno gotovo da liče na dosledno izokretanje vrednosti. Zamena autoriteta, na primer, potpuna je – bivši načelnik se izjednačava sa stokom, a novi predstavnik vlasti (bar na neko vreme) postaje dotadašnji neobrazovani berberin Toma Sapun koji odjednom odlučuje kome će šta od zemlje pripasti.

Umesto u načelništvu, o pitanjima novog vlasništva sada se odlučuje u krčmi punoj pijanih ljudi, uz slabo svetlo i голу konobaricu¹⁷⁷, bez ikakvog jasnog smisla i poretka. Radovan Vučković u ovoj sceni pronalazi sličnosti sa groteskom, mračnom pozorišnom scenom: „Masa je smenila načelnika opštine i zavladała je anarhija. Toma Sapun deli imanja: poput nekog grotesknog pajačkog vođe koji igra ulogu vlasti (Crnjanski 1993, 172)“.

Do paroksizma besmisla dolazi pošto se posle svih događaja sve opet vraća u prethodno stanje. Bez daljih objašnjenja, u jednoj kratkoj rečenici koja prati misli Pere Grka, saznajemo da je posle nekog vremena stari načelnik vraćen na svoje mesto (iako se očekivalo da bude pogubljen) a da je Toma Sapun fizički kažnjen. Ponovo promena nije suštinski dovela ni do čega, niti se pokazalo da išta od postupaka junaka ima bilo kakvog smisla.

Na sličan način prolazi i veridba Perine ćerke. Umesto velike radosti, ona ne donosi ništa, a Pera čak nije sposoban ni da se raduje tom događaju. Umesto toga, kada ćerka dolazi sa majorom da bi mu obznanila veridbu, Pera se zaključava u sobu, praveći se da ih ne čuje, još više presecajući i zatvarajući u sebe ionako teskoban prostor njegove kuće.

U fizičkom prostoru palanke ne postoje nikakvi jasni prekidi koji bi označavali polja višeg ili nižeg intenziteta (kao što su značenjski povišeni i kvalitativno drugačiji

¹⁷⁷ Čak i nasilje prema Jevrejki konobarici karakteriše ista nedovršenost i besmislenost kao i sve ostalo što prisutni rade. Gosti kafane su se u jednom trenutku odlučili da je nateraju da se skine dok raznosi porudžbine, a potom su zaboravili na to, i ona se, sasvim neometana, ponovo obukla (Crnjanski 1996b, 36-37).

prostori napr. hramova, ili zgrada uprave vlasti), umesto heterogenosti prostor postaje homogen, sa težnjom ne ka uravnoteženoj jednakosti već ka ograđenom haosu.

Ista haotičnost, neuređenost i smešanost granica društvenog prostora ogleda se i u prirodi u kojoj su, kako je već pomenuto, granice takođe izbrisane i/ili zamućene – horizont se ne vidi od dima i magle koji su pomešani, zemlja se pretiže u vodu kroz sveprisutno blato, gradić se gubi u kiši i dimu, i čak su i linije između materijalnog i nematerijalnog zamućene, jer se za Tomu senke postaju stvarne, otvarajući se u tamne ponore na njegovom putu. Ovakvo stanje opšte pomešanosti granica svakako je svojstveno vremenu tranzicije koju pripovetka i opisuje.

Kao što smo napomenuli, blato je motiv koji se više puta javlja u pripovetki, i predstavlja posebno markirani deo pejzaža. Toma Sapun gaca kroz njega dok se kreće mestom u kom živi, to isto blato potpuno se stapa sa zvukom koraka Pere Grka. Kretanje kroz prostor pretvara se u mučni postupak pokušaja da se napreduje kroz mulj. U *Rečniku simbola*, Gerbran i Ševalije pozitivnom arhetipu blata suprotstavljaju njegovu negativnu sliku: „(...) ako se kao polazište uzme voda sa svojom prvobitnom čistoćom, tada se blato pojavljuje kao proces zapleta, početak opadanja. Otuda će ono, po etičkom simbolizmu, biti poistovećeno sa dnom, sa talogom, sa nižim nivoima bića (Gerbran i Ševalije 2004, 69)“.

Uzimajući u obzir ovakvo polazište, vidno je da je ceo prostor bezimenog gradića uronjenog u blato obeležen 'zaprljanim', 'nečistim', odnosno pomešanim elementima. Nijedan element ovde nije u čistom, netaknutom stanju – umesto zemlje ili vode je blato, a što je još upadljivije, umesto čistog i/ili prozirnog vazduha je dim, magla i kiša koji zamućuju granicu između tla i neba. U prirodi koja okružuje ovo mesto nema ničeg eteričnog, magla i dim zakrčuju horizont i zatvaraju perspektivu posmatrača u tesni krug gradića, vukući njegov pogled ka dole, ka zemlji u blatu. Kao ni u duhu ljudi, u prikazanom prostoru nema ničega otvorenog, ni iskupljujućeg, već ga obeležava zakrčenost.

Da nešto sa prostorom grada zaista nije sasvim u redu govori već pomenuta činjenica da se njegovo tlo pretvara u blato i senke, dodatno zamagljujući razliku između elemenata i stvarnog i nestvarnog. Nesigurni prostor blatne palanke se pomalo urušava u

sebe, u ponore koje otvaraju senke: „Pošao je po blatu i bio je toliko zamišljen da je preskakao senke drveća kraj puta, što su se crnile kao jarkovi (...) (Crnjanski 1996b, 38)“.

Nadežda, Perina ćerka, predstavlja još jednu antijunakinju zajednice u kojoj su vrednosti izokrenute i vlada opšta zamena teza. Ona se predstavlja kao intelektualka i lekarka, mada je bliže varalici i nadržilekarki. Nadežda takođe ima manire i držanje mlade devojke, iako je odavno prešla tridesetu.

Gotovo sve što ona čini je lažno, izokrenuto ili izveštačeno. Čak ni njeno ime nije pravo – Perina ćerka Nadežda se predstavlja ka Ruskinja Nadija Petrovnaja Popof-Vera, o čemu saznajemo uz blagu ironiju pripovedača: „Ona je često menjala ime ali se sad već godinama čvrsto držala ovog (...) (Crnjanski 1996b, 41)”. Uz sve to, čak je i jezik kojim se ona služi potpuno lažan. U još jednoj ironično intoniranoj rečenici saznajemo da ruski jezik kojim ona 'rado govori', ne uspeva da razume apsolutno niko od ruskih zarobljenika.

Nadežda se gotovo preobražava u komični konstrukt, kreirajući za sebe živopisni pastiš od različitih delića slika i identiteta od kojih nijedan nije zaista istinit.¹⁷⁸ Pitanje njenog pravog porekla je dodatno relativizovano, a pravi odgovor još više udaljen u još jednoj njenoj (odnosno naratorovoj) diskretnoj verbalnoj akrobaciji. Nigde nije eksplicirano Perino etničko poreklo, mada se može pretpostaviti da bi mogao biti Srbin, uzimajući u obzir njegovu opčinjenost kraljem Milanom. Bila to istina ili ne, konačni apsurd njene konstrukcije identiteta dolazi do vrhunca činjenicom da je nadimak njenog oca za koga ona tvrdi da je Rus – zapravo Pera Grk.

Nadeždina seksualnost je takođe problematična: ona insistira na tome da je devica, ali je viđaju kako se ljubi sa trojicom vojnika u vinogradu, a gradom kruže priče o njenim brojnim avanturama. Moglo bi se reći da je njena prenatušana uloga preosetljive device sračunato lascivna.

Njeno preterano afektiranje nevinosti stiže do gotovo grotesknog apsurda kada svojim posetiocima brani i da spuste pogled na njenu postelju, predstavljajući to suviše opscenim činom. ('No, nemojte' je rečenica koju ona više puta ponavlja crveneći, svaki put u kontekstu prikriivenih, ili nešto otvorenijih, seksualnih aluzija. Prenatušana reakcija junakinje koju uznemirava i samo spušten pogled na njen krevet približava se

¹⁷⁸ „Na njenim vratima bila je mala bela, zlatom optočena, posetnica i na njoj: Nadija Petrovnaja Popof-Vera, saradnica Branika, Mitarbajterin des Donaumesebote, članica Srpske Matice u Novom Sadu itd (Crnjanski 1996b, 41)”.

karikaturni, ali isto tako, u svojoj neumerenosti i neprirodnosti, dovodi u pitanje njenu iskrenost, odnosno pravi razlog uznemirenosti.) U jednoj od prvih kritika *Priča o muškom*¹⁷⁹, Velibor Gligorić naziva Nadeždu 'sladostrasnicom' koja „(...) voli da govorom dodiruje temu njenih skrivenih žudi (Gligorić 1993,134)”.

Nadeždin životni prostor je prenatrpan stvarima, kao i cela kuća koju deli sa ocem. Nju okružuju bezbrojni kičasti predmeti bez prave upotrebne vrednosti. Njen prostor uređen je tako da prenaplašeno, gotovo izveštačeno izaziva utisak boravišta nezrele devojke okrenute sanjarenju, u svojoj pojavnoj infantilnosti kontrastirajući Nadeždinom ne tako bezazlenom karakteru¹⁸⁰: „Ona je sedela pred zidom, punim slika i fotografija pesničkih glava, sred gomile majušnih bića od kamena, stakla i drveta. Mali mačići, bezbrojne vrećice pune cveća od šarenog papira, bezbrojne svilene kitice po zastorima, knjige i čupe punile su njenu sobu (Crnjanski 1996b, 42)”.

Njena soba ostavlja utisak prostora ispunjenog jeftinim zamenama za stvari, ne samim stvarima, odnosno onim što je realno i opipljivo. Ona stanuje sa fotografijama i

¹⁷⁹ Ova kritika obiluje moralnim prigovorima koji današnjem čitaocu mogu izgledati smešno. Starinski konzervativizam Velibora Gligorića ogleda se i u njegovom odnosu prema 'modernom vremenu' i seksualnosti, koji je više nego zanimljiv naročito sa gledišta istorije svakodnevnog života, i svakako simptomatičan za deo društva tog vremena: „G. Crnjanski izabrao je sladostrašće, čulnu pokvarenost današnjeg čoveka za predmet svoje studije i kritike. Bez sumnje, u ovo doba kratkih sukanja i nakaznog vaspitanja omladine, taj porok najviše pada u oči. (...) G. Crnjanski (...) svaku stvar toliko naziva svojim imenom da nas je strah da (...) ne napiše i kakve nove *Priče o ženskom* (Gligorić 1993, 133-134)”.

¹⁸⁰ Nadežda je prikazana kao ni preterano dobre, ni velikodušne naravi, neprijatna prema svom ocu, i puna mržnje prema devojčkama pred venčanjem. Inače motiv pakosne žene koja zameće trag svoje loše naravi konstruišući za sebe pomalo infantilizovan ili potpuno neagresivni imidž i okružujući se stvarima koje se obično asociraju sa decom ili i povezuju sa mekom i dobrom naravi, gotovo da je opšte mesto u žanrovskom pripovedanju (bilo ono filmsko ili književno). Možda najsvežiji i najplastičniji primer toga je lik Dolores Ambridž iz serije knjiga o Hariju Poteru autorke Džoan Rouling. Dolores je zamišljena kao izuzetno negativan lik, gotovo dijaboličan, sa nedostatkom bilo kakve empatije. Međutim, njen imidž potpuni je kontrast njenom destruktivnom karakteru. Boje koje ona nosi su uvek pastelne i nepreteće (obično je to neka nijansa roze koja se tradicionalno povezuje sa devojčicama), njen glas je tih i mek, i prostor u kom boravi predstavlja se kao nepreteće okruženje, puno slika mačića, mekih ivica, i kičastih veselih predmeta za koje bi se moglo pretpostaviti da bi se mogli svideti deci ili osobama pomalo infantilne, neagresivne dispozicije.

U ekranizaciji Dejvida Jajtsa ovakav aspekt 'spinovanja' imidža Doloresine (inače psihotične) ličnosti do savršenstva je dovela glumica Imelda Stonton, balansirajući između mekih manira dopadljive žene majčinskog ponašanja i izafektiranog ponašanja nezrele i histerične žene. Naravno, Doloresin mnogo dijaboličniji identitet ne poklapa se ni sa jednom od te dve uloge.

U filmu, kao i u pripovetki Crnjanskog, njen prostor je ispunjen kičastim i slatunjavim predmetima, među kojima, kao i kod Nadežde, prevladaju slike mačića. Mačke se, naravno, u svakodnevnoj kulturi pa i fikciji, povezuju sa stereotipnom slikom frustrirane, neudate žene (odnosno 'usedelice'). Zanimljivo je da što se tiče ovog detalja, a i više drugih aspekata karaktera, oba autora, i Crnjanski, i Džoan Rouling (iako različiti na mnogo načina) nisu previše iskoračili iz ovog tipa stereotipnog prikaza lika usedelice.

bistama ljudi (verovatno muškaraca), ne sa pravim muškarcem, okružena je figurama i igračkama, čak je i cveće koje joj ukrašava sobu od papira. Njena soba je prostor markiran odsustvom, njega obeležava fundamentalni nedostatak jer je on gotovo sasvim ispunjen predmetima koji su modeli, onima koji svojim oblikom prizivaju odsutne stvari i osobe.

Gde god se Nadežda kreće, stiče se utisak prenatrpanosti i gotovo histerične haotičnosti. Kroz njenu sobu marširaju ljudi različitih polova i profesija (mada su to ipak najčešće studenti) za koje se ona uvek postavlja kao neka vrsta fingiranog autoriteta, u različitim oblastima.

Knjige kojima se okružuje i koje voli da tumači su pretežno medicinske, mada to nije njena profesija, a najveća fascinacija su joj bolesti, naročito patologija trudnoće i porođaja, nagoveštavajući neku vrstu morbidne fascinacije onim što joj je uskraćeno.

Dom Pere Grka i njegove ćerke, zakrčen stvarima i zatvoren za spoljnje, u velikoj meri korespondira sa slikom tamnice. Motiv ukućana koji ne trpe jedno drugo do te mere da ih prisustvo onog drugog guši, ponavlja se na sličan način kao u „Svetoj Vojvodini”, čineći prostor doma umesto utočištem, mestom teškim za boravak. Otac izbegava da se sretne sa ćerkom u kući, čak izbegava da čuje njen glas, i izlazi iz sobe svaki put kada ona govori na 'ruskom'. Na sličan način, ni ona ne trpi njegovo prisustvo, i namerno mu otežava svakodnevni život.

Kao što smo ranije napomenuli, slično kao i u slučaju likova Pere Grka i Tome Sapuna, i opis Nađinog lika skreće delom ka karikaturi i groteski. Njeno izveštačeno, afektirano ponašanje gotovo da liči na ponašanje glumaca u komičnom teatru.

Povodom zbirke priča *Večeri u seocetu kraj Dikanjke*, Lotman u radu „Umetnički prostor u Gogoljevoj prozi” govori o sličnom momentu u pristupu prikazu likova i opisa stvarnosti kod Gogolja. Lotman kreće od polazišta da se radnja iz svakodnevnog prostora (nasuprot onom fantastičnom) u *Večerima u seocetu kraj Dikanjke* razvija u granicama teatralizovanog prostora: „Stvarnost se najpre preoblikuje po zakonima pozorišta, a zatim se pretvara u naraciju. (...) Kretanja junaka su takođe prevedena na jezik pozorišta – oni ne čine *beznačajne* pokrete. Pokreti se pretvaraju u poze (...) (Lotman 1993, 274-275)”.

Jasno je da ovde nije doslovno isti slučaj, i da je poređenje pomenuta dva dela relativno – vremenski razmak između Gogoljevih priča i priča Crnjanskog proteže se

gotovo čitav vek, dela su ponikla iz različitih tradicija, i pristup konstrukciji književne stvarnosti u velikoj meri je različit. Stavljaajući sve to na stranu, svakako da je jedna od bitnijih razlika mnogo veća povezanost Gogoljeve proze sa mehanizmom bajke i logikom sna, nasuprot Crnjanskovom približavanju društveno-istorijskoj kritici, i satiri.¹⁸¹

Međutim, i pored dosta razlika između ova dva dela, sličnost u načinu 'teatralizovanja' stvarnosti, ogleda se kroz celu pripovetku „Sveti dan”, a naročito je vidna u preterano plastičnim pozama koje junaci zauzimaju, gotovo kao da igraju prenaplašene uloge sebe samih.

Izvesna teatralizacija prikaza stvarnosti očigledna je i u večeri kod Pere Grka. U završnoj sceni večere, Radovan Vučković prepoznaje negativnu modifikaciju karnevala, još jednog vida teatra – „U pijanom štimungu kulminira groteska u pripovetci ‘Sveti dan’. Šareno društvo karnevalski tone u prazninu, a pisac simultanom tehnikom hvata pojedinosti i slaže ih u (...) mozaik (Vučković 1993,173)”.

Nasuprot ponašanju likova za večerom koje je u svojoj povremenoj prenaplašenosti nalik ponašanju u teatru, sama narativna tehnika prikaza prostora bliža je filmu nego pozorištu. Scena večere trebalo bi da bude tačka kulminacije radnje, u kojoj je veliki broj likova koncentrisan u malom, zatvorenom prostoru. Međutim, iako većina događaja u pripovetki vodi ka ovom trenutku, suštinska kulminacija izostaje, i konačni rezultat je antiklimaktičan. Koliko god se trenutak činio važan ili svečan i na ličnom planu glavnih junaka, i na nacionalnom koji se prezentuje kao aktuelno pitanje u pripovetki, ono što prisutni osećaju daleko je od uzbuđenja, niti se ono što rade zaista čini važnim: „Počeše opet da igraju kolo, ali neka dosada što se širila, poče se sve više širiti (Crnjanski 1996b, 45)”.

Kao što smo pomenuli, sama večera prikazana je tehnikom montaže, u kojoj je autor opisuje pretežno kroz fragmente razgovora i upečatljive detalje koji se postupkom

¹⁸¹ Izvesnu tesniju srodnost sa bajkom u pisanju Crnjanskog Radovan Vučković primećuje u „Vrtu blagoslovenih žena” ili „Legendi” koje se nalaze u drugom ciklusu priča u zbirci *Priče o muškom*. Govoreći o organizacijskom principu ovakvih priča i stilsko-konstruktivnom principu u kojem su načinjene, Vučković primećuje da se u takvim slučajevima „Obično (...) uzima istorijska ili biblijsko-legendarna građa i, fingiranjem priče u dokumentarnoj metodi, predstavlja kao otuđena realnost bajke, ali je značenje čvrsto ukotvljeno u piščevom subjektivnom i istorijskom iskustvu (Vučković 1993, 172)”. Suštinska razlika upravo leži u pomenutom subjektivnom pristupu i aktivnom odnosu prema aktuelnom trenutku i savremenosti, nasuprot kolektivizmu i bezvremenosti 'večnog, univerzalnog vremena' u kom se odigrava radnja bajke.

sličiom onom u kinematografiji slažu u konačnu sliku u svesti čitaoca. Posle večere, prostor Perine kuće i dvorišta, i onoga što se u njima odigrava ponovo otkrivamo sukcesivno, prateći Perino kretanje. Opis prostora njegovog doma fiksiran je putem koji on fizički prolazi, od dnevne sobe, preko dvorišta do gostinske sobe. Dakle, u ovom delu pripovetke (slično kao i na početku kada smo pratili Peru Grka), konstruisanje prikazanog prostora doslovno je određeno perspektivom glavnog junaka, odnosno onim što on vidi i kraj čega prolazi. Koristeći terminologiju Borisa Uspenskog, zaključeno je da je u ovom slučaju podudaranje između prostorne pozicije priovedača i prostorne pozicije junaka dosledno.

Gospodar Pera pokušava da pobegne od neizdržive atmosfere, međutim ne uspeva da ode nikud van sopstvene kuće, već luta po dvorištu i sobama u kojima nije bilo gostiju. („Sve mu je bilo mrsko, i pesma što se čula iz kuće, i te mnoge žene, i taj gost i kći i njena udadba i rat i sve što se dogodilo [1996b, 45]”).

Kao i ostali junaci *Iza Vidovdanske zavese*, ni Pera ne uspeva, ni psihički ni fizički da pobegne iz uskog kruga u kom se kreće. Bežeći od ćerke koja sa srbijanskim majorom pokušava da saopšti ocu vesti o veridbi, on se zatvara još dublje u kuću, iracionalno se zaključavajući u sobu u koju oni ne mogu da uđu, čineći ionako teskoban prostor kuće još zatvorenijim, i još više ispresecanim preprekama koje blokiraju slobodno kretanje.

Kao što smo napomenuli, motiv blata i vode variran je kroz pripovetku, pojavljujući se kao konstitutivni element deskripcije prostora malog grada. U završnim stranama pripovetke voda se ponovo javlja kao razorni element koji nezaustavljivo razlaže Perinu kuću i okućnicu. Od kiše, vlage i pare ništa ne može da se spase, i voda prolazi kroz sve, konačno nalazeći put čak i do hrane i nameštaja. U centru kuće, za trpezom, očekivano je da se nalazi toplo središte doma, međutim umesto vatre, u srcu Perinog doma je voda koja ga rastače.

Inverzija slike idealnog doma u „Raju”

„Raj” je prvi put objavljen u *Progresu* iz 1920, ali je taj broj zabranila cenzura, kao što smo već pomenuli. Mihajlo Pantić u kritičkom eseju uz izdanje *Priča o muškom* koje je 1994. priredio Gojko Tešić, skreće pažnju na tematske srodnosti ove pripovetke ne samo sa kasnijim Crnjanskovim radovima (posebno imajući u vidu temu obesmišljenog ratovanja i česte slike maglovitih, blatnih i sumornih pejzaža kroz koje se junaci s mukom kreću), već i sa celom generacijom pisaca: „Scenografija pripovedanja je (...) tipična, ne samo za Crnjanskog već za celo jedno krilo poratne priče u srpskoj (ne samo srpskoj) prozi: blato, magla, noć. *Raj* – javna kuća, izdvojeno je, sigurno i toplo ostrvo gde se, za novac, može dobiti ono čega u spoljnjem svetu nema.“ Pantić takođe primećuje da je surovost spoljnog sveta koji razdiru ubistva i burne promene samo vešto sugerisana, sasvim jasna i bez izravnih i plastičnih opisa (Pantić 1993, 188).

Osvrćući se na pripovetku „Sveta Vojvodina” i komentarišući ciklus *Iza vidovdanske zavese* kom tematski odgovara i pripovetka „Raj” Radovan Vučković se osvrće na njeno mesto u ukupnoj proznoj produkciji tog vremena kod nas i primećuje da je: „Ovakva priča (...) obrazac poratnog proznog satiričko-grotesknog i tipskog predstavljanja grubih realnih životnih činjenica i aranžirajućih simbolički stilizovanih likova i odnosa u okviru alegorijskih konstrukcija (Vučković 1993, 173)”.

Ono što vezuje sve pripovetke ovog ciklusa je jasno naznačen društveno-politički kontekst u kojem se kreću likovi koji pripadaju istorijskoj margini. Na spoljnjem fonu njihovih ličnih, intimnih previranja odigrava se mnogo veća društvena kriza.

U narativnoj tehnici moguće je prepoznati uticaje avangarde, naročito u izlomljenom pripovedanju koje često liči na sukcesivno filmsko smenjivanje kratkih ekspresivnih sekvenci. Kako Vučković u nastavku teksta primećuje: „Pojedinosti su nabacane i skicirane mozaički kao deo neke šire i nejasne celine, porušene i ispremetane u svom toku, pokidane iz kauzalnog lanca (Vučković 1993, 173)”.

Pripovetke ciklusa „Iza vidovdanske zavese” dakle imaju srodnosti sa *Lirikom Itake* (a kasnije i *Komentarima Lirike Itake*) kroz stalni dijalog sa nacionalnim mitom i njegovim parodiranjem ili bar izvrtanjem. U radu „Po/etički prevrat Miloša Crnjanskog i Jovana Sterije Popovića” povodom *Lirike Itake* Jelena H. Jovanović primećuje da: „Parodija, sarkazam i ironija, neretko pretvoreni u niz grotesknih slika, konstantno podrivaju očekivanu sliku posleratne stvarnosti (...) Domovina više nije skroviti prostor

sreće i utehe simbolizovan toplim ognjištem i vernom ženom, već prostor opšteg moralnog potonuća u kom se poništavaju sve dotad kanonizovane vrednosti. Žena je skinuta sa pijedastala na koji su je uzdigli pesnici moderne (...) (Jovanović 2014, 433)”.

Privatna javna kuća

U „Raju” je prisutan ironijski odnos prema posredno citiranom tekstu *Biblije*, što je očito već u naslovu. Činjenica da je jedini raj na zemlji kupleraj, implicira svojevrsnu inverziju uobičajenih podrazumevanih značenja. Raj koji bi po hrišćanskom shvatanju trebalo da je mesto gde borave ljudi razrešeni svih grehova, i lišeni telesnosti i bilo kakvog odnosa prema seksualnosti, postaje upravo mesto gde žene prodaju svoja tela. Međutim, logika takve inverzije nije sasvim neumesna, imajući u vidu da je javna kuća jedino mesto koje se nalazi izvan ratne zone, dakle ‘otrovanog’ prostora uništenog ubijanjem i razaranjem, i da, u nedostatku drugog, odnos sa prostitutkama postaje jedina ostvariva supstitucija ljubavnog odnosa sa bliskom ženom. Takav odnos između mušterija i prostitutki u nekim slučajevima razvija se gotovo do imitacije braka, i iscenirani odnos postaje stvaran, mada priroda situacija postavlja takvom ‘braku’ jasno vremensko ograničenje.¹⁸² U ovakvoj situaciji, javna kuća pretvara se u još jednu moguću supstituciju prostora doma, odnosno i njegovu inverziranu varijaciju. (Ovde se i sam naziv ‘javna’ kuća postavlja kao kontrast ‘privatnoj’ kući, koja je suprotnost javnom prostoru.)

Da je prostor javne kuće potpuno odeljen od prostora gde se vodi rat, odnosno prostora koji smo obeležili kao 'otrovan', (sa predznakom potpuno negativnih vrednosti) pokazuje i činjenica da kupleraj prestaje sa radom samo u jednom trenutku, a to je kada ubistvom oficira na pragu nakratko biva poremećena ravnoteža između dva prostorna polja različitih vrednosti. Ubistvo na pragu ugrožava zatvoreni i zaštićeni prostor kupleraja, i preti da otrovani spoljašnji prostor propusti unutra. Kratkotrajni prekid u radu

¹⁸² Primer za ovo je odnos kapetana i njegove izabranice, pošto on ni u jednom trenutku ne menja prostitutku koju je izabrao iako u javnoj kući radi mnogo različitih žena. Njihov odnos u umnogome podražava odnos supružnika. Ona zna do detalja sve njegove dužnosti, neprijatnosti na poslu, i ono što mu se događa. S druge strane, on ostaje veran samo njoj, i iznova joj se vraća kada nije na dužnosti.

kupleraja opet uspostavlja staru granicu između dva prostora, i vraća sve ponovo u prethodno stanje.

Devojke koje rade u javnoj kući u potpunosti pripadaju tom izdvojenom prostoru, čiju granicu nikad ne prelaze. Više puta je naglašeno da se one ne pojavljuju u gradu (kada se jedna od njih i pojavi, to je izuzetan slučaj), i jedinu njihovu postojanu vezu sa ostatkom sveta čine njihove mušterije koje im do detalja prepričavaju ono što se dešava izvan javne kuće. Iako su one novostima povezane sa ostatkom grada, i dalje su izdvojene iz njega, u prostoru koji je samo njihov. Pomenuta metaforička granica koja je slabo propusna za sve one koji nisu gosti, osigurava da uspostavljena barijera deli dva prostora u kojima važe potpuno različita pravila.

Ženski zabrani

U književnosti, prvi susret između muškarca i žene je vrlo često prikazan upravo tako što on ulazi u njen prostor (gotovo kao neka vrsta metaforičkog podražavanja polnog čina) pre nego što se dešava da se budući ljubavnici sretnu zajedno dok putuju, kao jednaki partneri u avanturi. Muškarac je prikazan kao aktivan, pokretan, dok je žena nepokretna, obično vezana za domaći prostor koji joj je dodeljen. To važi čak i za divlja stvorenja šuma i vode (zabrani vila, nimfi, sirena) koje zapravo ništa više ne gospodare svojom sudbinom niti utiču na spoljnji svet od obične domaćice ili bilo koje prosečne junakinje u popularnoj kulturi koja ne može da napusti zabran koji joj je dodeljen, niti ima ikakav uticaj izvan njega.

Ovde se ipak moramo ograditi. Svakako da opisana pojava da je prvi susret između junaka različitog pola njegov ulazak u njen prostor može biti uslovljena i prostom činjenicom da je narator muškarac. Prilike za obrnuti slučaj (da žena ulazi u muškarčev dom) svakako je češće kada je glavni junak žensko.¹⁸³ Dobar primer u kom je žena ta koja je aktivna i ulazi u muškarčev prostor je Džejn Ejr Šarlote Bronte koja dolazi u Tornfild Hol da bi u njemu upoznala svog budućeg muža. Sličan je i slučaj glavne

¹⁸³ Iz ovoga izuzimamo primere poput Psihe i Erosa. Psiha se u Erosovom domu ne nalazi svojim izborom, kao što ni u većem delu priče nema nikakvu kontrolu nad sopstvenim životom. Dakle, ovo nije slučaj kada žena svojim činjenjem i slobodnim odlukama ulazi u muškarčev prostor, te to ne odgovara onome što se dešava kada muškarac delujući na svet ulazi u ženski dom.

junakinje u *Portretu jedne dame* Henrija Džejmsa koja na taj način upoznaje svog prvog supruga. Ipak treba primetiti da je u primerima kad žena ulazi u muški prostor to gotovo uvek povezano sa nekom vrstom povišene opasnosti za nju (s obzirom na to da se ona tim činom već nalazi u nekoj vrsti nesigurne i ambivalentne pozicije, odnosno izvan svoje uobičajene društvene uloge), dok u muškom ulasku to može a ne mora biti slučaj (s obzirom na to da je za muškarca uloga nekoga ko otkriva nove prostore, ili ulazi u tuđe nepoznate prostore društveno shvaćena kao prirodno i normalno stanje).

Motiv senzualnih devojaka koje su naposredno ili posredno vezane za prostor kome pripadaju je svakako opšteprisutan u književnosti i umetnosti. Polazeći od nimfi iz grčkih mitova koje se kreću zabranima svojih šuma, ili sirena koje imaju moć nad muškarcem samo dok prolazi njihovom teritorijom (koju ne napuštaju), preko kupleraja u kojima često borave 'posrnuli anđeli'¹⁸⁴ krećemo se ka mogućim transformacijama ovog narativa u savremenoj kulturi. Između Odisejevih sirena i *Plejbojevih* zečica u *Apokalipsi danas* (1979) Frensis Forda Kopole suštinski nema velikih razlika. I jedne i druge pripadaju prostoru koji je izdvojen iz normalne i uobičajene stvarnosti kojom se kreću glavni likovi (muškarci).

Devojke koje lepotom svog tela nakratko zadržavaju junake na putu niz reku u Kopolinom filmu govore potpune besmislice kao da su same nezemaljska i divlja bića, savršeno iracionalna, i bez svoje volje. (U tom smislu, Odisejeve sirene bar deluju kao da postupaju nahodeći se prema svojim željama.) Pomenuvši *Odiseju*, skrenućemo pažnju da su i Kirka i Kalipso, iako bez sumnje heroine koje imaju mnogo veću kontrolu nad svojim životom nego tipične junakinje, i dalje vezane za sopstveni lični prostor. (U Kalipsinom slučaju taj prostor je i bukvalno toliko izdvojen i izolovan od ostatka sveta da je sveden na usamljeno ostrvo u moru.)

Seksualna Arkadija u kamernom zabranu

¹⁸⁴ Još jedan prisutan stereotip u književnosti i kulturi je svakako 'prostitutka zlatnog srce'. Dostojevski je ovaj književni tip doveo do vrhunca sa svojom Sonjom Marmeladovom u *Zločinu i kazni*. Motiv posrnule devojke koja je previše volela je prisutan i u Floberovom *Novembru* koji je Crnjanski izuzetno cenio, i čiji je uticaj na njegovo delo nesumnjiv.

Prikazi žene u kulturi često su vezani samo za uski prostor koji njoj pripada, ili kome ona posredno pripada. Žene su često samo čuvari prostora koji je već stvorio muškarac. Džoana Long u svom radu „Diasporic dwelling: the poetics of domestic space” primećuje da: „Zadatak da se očuva ono što je već sagrađeno pada na žene, čiji se subjektivitet odražava samo kroz ono što čine za muškarce i decu, pre nego kroz bilo kakvo mesto, identitet, ili istoriju koja je samo njihova (...) (Long 2013, 333)”.

Javna kuća u „Raju” odgovara (iz muškog ugla gotovo idealizovanoj) modifikaciji motiva te uske domaće sfere u kojoj žena igra savršenu ulogu za muškarca koji dolazi, pomaže mu da ispuni sve svoje telesne potrebe (pružajući mu hranu, seks, smeštaj), posle čega on odlazi dalje u avanture. Žene prikazane kroz ovakve odnose obično nemaju ni svoju volju, ni želje, sem onih koje se odslikavaju kroz odnos sa muškarcem. One su prikazane gotovo kao idealizovani konstrukti koji postoje samo dok ih neko (muškarac) opaža. One se ponašaju kao da onog časa kada muškarac izađe iz prostorije prestaju da postoje, a zatim nastavljaju ponovo da žive (isključivo kroz njega i u vezi s njim) onog trenutka kada se on vrati.

Kada govorimo o patrijarhalnim društvima, bilo kakva devijacija u ispunjavanju društvenih uloga, odnosno istupanje iz tradicionalno zadatih socijalnih pozicija može biti veoma opasna, bez obzira na to kog je pola osoba. Osvrćući se na ranije pomenut motiv kuće za koju je vezana žena domaćica ili majka, ili čak modifikaciji ovog motiva u slučaju javne kuće, gde se žene ostvaruju kao ličnosti pretežno ili isključivo kroz interakciju sa muškarcima, simptomatično je da kada neka od junakinja pokuša da napusti prostor za koji je vezana, i iskorači iz uske sfere u kojoj se kreće, ono što se dalje dešava može lako da postane fatalno za nju.

U „Raju” se ističe izdvojenost 'idealnog' i zaštićenog prostora javne kuće naspram ostatka sveta kao jedna od njenih osnovnih i definišućih osobenosti. Ono što se dešava u javnoj kući (ispunjenja svih najsebičnijih, pa i destruktivnih želja muških likova koji mogu dovoljno da plate) ostaje zauvek u njoj. Da su granice jedva propusne dokazuje i činjenica da prostor javne kuće postaje jedino bezbedno mesto za junake u nevolji, i jedino koje dugo odoleva političkim spletkama.

S druge strane, za seksualne radnice koje su vezane za ovo mesto važe slična pravila kao za junakinje Crnjanskovog „Raja”. Prostitutke su nužno vezane za javnu kuću

i ne mogu da je napuštaju. Kao što je kupleraj izdvojen iz svih političkih dešavanja, tako i njegove radnice ne mogu da učestvuju u njima. Dokaz za ovo je sudbina jedne od njih, koja se upliće u igru moći izvan usko zatvorenog zabrana 'seksualne arkadije', i koja taj prestup plaća životom. Granica je propusna za muškarce i dovoljno moćne žene koje ulaze spolja, i koji mogu lako da se vrata spoljnom svetu kom pripadaju, ali je zatvorena za one koji su unutra, odnosno za žene koje su tako neraskidivo vezane za taj prostor da se u nekim trenucima gotovo izjednačavaju sa predmetima u njemu. Iako je polje javne kuće načelno potpuno bezbedno, sve ono što se dešava u njemu je politički relevantno samo za onoga kome taj prostor pripada (dakle za vlasnika kupleraja koji je muškarac). Sve žene unutar njega su apsolutno lišene bilo kakve moći, i to ne samo političke, već i u najvećem broju slučajeva, one koja se tiče odluka o njihovom sopstvenom životu.

Tamni odraz savršene ljubavnice i domaćice

Modifikacija uobičajenog motiva žene koja dočekuje muškarca u svom domu postoji u onim narativima u kom je domaćica samo naizgled na usluzi. U ovom obrtu, prostor postaje opasan za protagonistu koji u njega ulazi. Arhetipski primer za ovu inverziju motiva je veštičija kuća u mračnoj šumi (u kojoj junak obično služi da bi mogao da zasluži neku vrstu nagrade), mada je još bolji primer Kirkin dvor ili Kalipsino ostrvo sa kojih se Odisej spasava uz mnogo muke. Kao što smo ranije već napominjali, u ovakvim čitanjima motiva, figura žene obično, u manjoj ili većoj meri, odgovara arhetipu koji smo nazvali Gospodarica zveri.¹⁸⁵ Ovakva junakinja je obično opasna, prevrtljiva žena, čiji ambivalentni odnos prema muškarcu čini i njen prostor ambivalentnim,

¹⁸⁵ Posebna vrsta fluidnog i opasnog ženskog prostora za muškarca postaje onaj koji oko sebe kreira lik lisice u japanskoj mitologiji koja je odličan primer za ovu vrstu lika. Ovde se susrećemo sa direktnim izvrtanjem motiva žene i domaćice koja boravi u bezbednom domaćem prostoru u kom gospodari muškarac. Lik lisice (kicune) ima posebnu tradiciju u japanskoj staroj književnosti, naročito u bajkama. Lisice su shvaćene kao prevrtljiva i opasna poludemonska bića koja na sebe lako mogu uzeti ljudski oblik, i to najčešće lik lepe devojke. U Japanu se smatralo da je onaj putnik koji sretne lepoticu u pustari, daleko od gradova i ljudi, lud ako ne shvati da je to prerusena lisica. Većina priča sa liscama kao junakinjama ima sličan zaplet. Putnik koji se zatekne potpuno sam noću daleko od naselja, u očajanju pronalazi usamljenu kuću sa osvetljenim prozorom. U njemu ga dočekuje lepota koja mu donosi večeru, i posle nje mu prostire postelju. Ujutru se putnik obično budi u pustari ili na đubrištu i shvata da kuće nikada nije bilo, a da je žena koja ga je prevarila bila lisica.. Verovanje da u liscama obitavaju demoni koji se mogu preobraziti u lik lepe žene prisutno je u japanskom folkloru, i autorskim umetničkim delima koji se na njega oslanjaju. (Vidi: Akinari; Siefert 1996, 101, 106.)

nesigurnim i opasnim mestom za boravak, jednako kao što je to divljina izvan kuće. Kuća koja pripada Gospodarici zveri je suprotna domu sa požrtvovanom domaćicom koji je bezbedno tlo na kom junak uvek može da pronađe sigurnost u izolaciji od opasnog i nepredvidljivog spoljnog sveta.

Polje avanture obično se prostire izvan prostora doma u kom je život bezbedan i stabilan. U inverziji ove slike (za šta je dobra ilustracija već pomenuti iskrivljeni odraz doma u japanskim legendama o lisici) prostor doma je taj iz čije fluidnosti dolazi opasnost. Suština ovog predstavljanja prostora je u njegovoj finalnoj homogenosti. Granica između spoljnje divljine i prostora kuće ovde se poništava, a ambivalentna i opasna žena je onaj Drugi koji se tu odlično snalazi jer je, za razliku od muškarca, u suštini isto što i prertvrljiva, opasna priroda.¹⁸⁶

Da je došlo do poremećaja vrednosti na svim nivoima, vidi se iz činjenice da u svetu u kom kupleraj uspešno postaje inverzija doma (dom više ne postoji kao sigurno mesto u koje bi se junaci povukli; on je daleko ili je razoren), na višem nivou i prostor domovine ostaje daleko izvan bilo kakve idealizovane slike. Crnjanskov kritički odnos prema preterano romantizovanom nacionalnom diskursu prisutnom u domaćoj književnosti u ovoj pripovetki ogleda se i kroz sumorne opise prostora izvan javne kuće (dakle prostora zemlje u kojoj se živi i za koju se ratuje) u kojoj se pominju obezvređeni simboli poput „poderane, prokisle trobojke (Crnjanski 1996b, 97)“.

Da je uistinu prelazak praga spolja u unutrašnjost javne kuće tranzicija iz prostora jedne u prostor druge vrste pokazuje i činjenica da je za taj prelazak potreban vodič. Na pragu, na ulazu u kuću stoji starac koji osim što uvodi, u isto vreme i zabranjuje ulazak, te je i čuvar izdvojenog prostora. Na vratima bordela boravi starac sa štapom koji dozvoljava ili zabranjuje ulazak svakom ko dođe do kapije. Prostor javne kuće kojim se kreću junaci obeležen je bojama tamnog tona, nedostatkom svetlosti, i dimom. Crvena je tipično jedina boja koja se pojavljuje jasna i nezamućena u vizuelnim opisima unutrašnjosti kupleraja .

¹⁸⁶ Ovaj motiv prisutan je i u *Seobama* gde je Dafina ta koja je apsolutno vezana za kuću, i čija volja i mogućnost uticanja na sopstveni život, ili spoljnji svet, može da se ostvari samo preko muškaraca sa kojima je u vezi.

Čini se kao da su svi junaci ostali zaglavljani u okamenjenom vremenu i odsečeni od sveta; stanica koja bi trebalo da ih povezuje s ostatkom sveta je pretrpana stvarima koje propadaju i trule, i blata koje je uvek tu. Poslednji izlaz iz mrtvog grada propada i zatvara se. Prostor oko stanice se fizički dezintegriše, gubi oblike i počinje da nalikuje tamnom lavirintu nedovršenih, konfuznih, fragmentovanih linija i oblika. Putnici koji pokušavaju da odu ne uspeavaju da nađu put odatle: „Sva čađava i crna, stanica je, osobito noću, bila sasvim izgubljena među tim barama, i crne senke, možda putnici, koji su se po celu noć tuda vrzli, zapadali su, i gubili se, i dovikivali gazeći po tim barama i proklinjući glasno (Crnjanski 1996, 96)“.

4. U kući Isakovića (*Mešanje enterijera i eksterijera; prostor doma spram tačke gledišta likova; Vukovo vertikalno i horizontalno putovanje; žuta kuća kraj reke; mrak i egzistencijalni užas Dafinine sobe; ljubav kao okrenutost otvorenim prostorima; kuća koja je progutala Dafinu; Lotmanovi junaci puta i statični junaci*)

Mešanje enterijera i eksterijera u kući Isakovića

U opisu prostora doma Vuka Isakovića karakteristično je prožimanje unutrašnjeg prostora sa spoljašnjim. Već u prvoj sceni romana, iako se Vuk nalazi u svojoj kući, u postelji, spoljni pejzaž pronalazi put unutra. Materijalne granice doma koje su fundamentalno snažne i nepomerljive iz pozicije njegove žene Dafine (koja je svojim bićem mnogo snažnije vezana za materijalnu ravan), ne znače mnogo u Vukovom slučaju. (Što se tiče Arandela, mogli bismo reći da se njegov doživljaj prostora doma nalazi negde između ovo dvoje likova, ili bliže Dafininom.)

Jedna od glavnih funkcija kuće je njeno izdvajanje i zaštita od nesigurnosti spoljnog prostora. Uspostavljanjem granica doma obično se uspostavlja i jasna distinkcija kontrasta koji strukturira podrazumevane parametre stvarnosti – s jedne strane ono što je *unutra*, u (rodnoj) kući, nasuprot onome što je napolju. U sceni buđenja Vuka Isakovića, ne samo da zvuci spoljnog sveta pronalaze put do njega (lavež pasa, poj petlova i udari kopita konja), već i reka koja protiče pored kuće nastavlja da teče kroz polusan glavnog

junaka, kvaseći njegovu odeću. Voda jednako teče kroz junakov san kao i kroz stvarnost, i njen odraz, jednak onom na javi, protiče kroz kuću, mešajući u potpunosti prostor kuće sa onim koji se nalazi izvan nje. Dalje, žaba koja skače u vrbak, prolazi mimo Vukovog jastuka, kao da zidovi koji bi trebalo da ih dele uopšte ne postoje, niti imaju ikakvu simboličku ili materijalnu vrednost.

Posmatrano iz Vukove tačke gledišta, definitivne granice njegove kuće se neprekidno razgrađuju, i fizički (bukvalno: krov koji prokišnjava), i metafizički (poništava se bilo kakva konačna smisaona distinkcija između onoga što je spoljnje i unutrašnje, i sama materijalnost fizičkih predmeta se relativizuje), eskalirajući u sceni u kojoj Vuk u sopstvenoj kući, nad sobom ugleda plavi krug i zvezdu u njemu¹⁸⁷. Za razliku od kuće Gazda Pere iz pripovetke „Veliki dan“, ovde nije u pitanju doslovna dezintegracija doma koji propada (kao što suštinski propada i Perino domaćinstvo, kroz loš odnos sa ćerkom i njegov uskogrudni odnos prema svetlu), već je pre u pitanju neka vrsta sublimisanja skučenosti i ograničenosti materijalnog i konkretnog prostora, i njegovog preobražavanja ka otvorenom i ‘nematerijalnom’ odnosno eteričnom prostoru.¹⁸⁸ Vuk je čovek širokih otvorenih puteva, njegov pogled i doživljaj stvarnosti odlikuje izuzetna senzitivnost ka prirodi i krajoliku, koji se povezuju sa pozitivnim vrednostima onoga što Novica Petković naziva ‘epifanijskim prostorima’, Džadžić ‘prostorima sreće’, a za Nikolu Miloševića to su prostori ‘imanentne

¹⁸⁷ Po Nastoviću, funkcija Vukovog sna je da: „(...) pronađe izgubljeni smisao kroz arhetipske simbole *neba i zvezde*, koji su uvek bili slika koja ne upućuje samo na nešto uzvišeno i nedostižno već i slika koja budi nadu u smisao ovozemaljskog i onostranog života (Nastović 2007, 107)”. U studiji *Snovi – psihologija snova i njihovo tumačenje*, Nastović je još ranije istakao da je san o plavom krugu i zvezdi primer za arhetipski san par excellence, odnosno za onu vrstu snova (kako je smatrao Jung) koji se javljaju u prelomnim životnim trenucima: „(...) treba (...) istaći da nije slučajno da je Crnjanski stavio ovaj san na sam početak romana, kada Vuk Isaković napušta zavičaj i odlazi u rat, i na kraj romana kada se on vraća iz rata u svoj zavičaj, i s druge strane, da beskrajni plavi krug i zvezdu u njemu ne sanja, već vidi u *budnom* stanju i njegov brat Arandel i to u momentu kad umire Dafina, a sa kojom se psihološki i Arandel gasi (...) (Nastović 2000, 768)”. Po Nastoviću, isti simboli kod oba brata izražavaju ono suštastveno što se dešava u njima (kod jednog osećanja koja prate odlazak i povratak iz rata, kod drugog smrt jedine ljubavi), i njihovi snovi koriste iste simbole koji prevazilaze nivo njihovog ličnog iskustva, i govore jezikom arhetipova (prema: Nastović 2000, 769).

¹⁸⁸ Miroslav Egerić povodom *Seoba* primećuje da se u njima ispoljava: „(...) tenzija između donjeg, nižeg, tmastog, zatvorenog sveta i gornjeg, čistog, blaženog i srećnog sveta, nadzemaljskog sveta lakoće (...) (Egerić 1990, 55)“. Radivoje Mikić govori o sličnoj tenziji između materijalnog i nematerijalnog, markirajući trenutak padanja u san kao važno prelazno stanje: „(...) junaci Miloša Crnjanskog koji tonu u san i Petar Rajić i Vuk Isaković, iz jednog sveta koji je u vlasti ‘materijalno-telesnih načela ulaze u svet u kome ta načela sasvim slabe, u astralni prostor u kome jedan sanja svoj sumatraistički san, a drugi vidi ‘beskrajni plavi krug, u njemu zvezdu’ (Mikić 1999, 86)“.

trenscentencije'¹⁸⁹. Vukova kuća otvara se ka spoljnjem i otvorenom, i ka pejzažu sa širokim pogledom u daljinu.

Petar Džadžić primećuje da u trenutku buđenja „Između polusna i sna, Vuk ne razlikuje tamu oko sebe i tamu u sebi, ali taj san-polusan ipak donosi odvajanje od močvarnog tla na kome leži (Džadžić 1976, 84)”. Plavi krug i zvezda u njemu prvo je javljanje lajtmotiva prisutnog u celoj prvoj knjizi *Seoba*. On je prvi nagoveštaj onog metafizičkog prostora sreće koji Novica Petković naziva epifanijskim. U ogledu „Mirni čovek sa Sumatre”, Džadžić te prostore-utočišta markira u vizijama Čarnojevića, u Špicbergu Hiperborejaca i Rusiji prve knjige *Seoba*: „U *Seobama* postoji taj Beskrajni plavi krug, zajednički svod, ka kome svi nerazumno teže, i ta zvezda samoće i sna, koja neodoljivo privlači – poziv na putovanje, Rosia, daleka (...) to je za Iskavića Čarnojevićeva Sumatra, oblik bez konkretnosti, nedozvan geografskom predstavom, magnet koji privlači ne nudeći ništa, sem daljine i beskraja koji oličava (Džadžić 1973, 287)”.

Analizirajući dela Crnjanskog, Petković govori o kvalitetu prostora koji u posebnim trenucima zanosa iz materijalnog postaje metafizički i eteričan: „(...) Bestežinsko, dakle, vazdušno stanje kao suprotnost svemu telesnom, bolnom i samrtnom. I od (...)” Crnjanskove „(...) Toskane na kraju nam zaista ne ostaje ništa drugo do svetlost i vazduh sa kojima je dolazio u doticaj. Iz pokretnog toskanskog pejzaža, gde'ništa više nije nepomično i tvrdo pod nebom', čudesno je sazdana (...) i (...) poema *Stražilovo* (...) (Petković 1996, 18-19).” Govoreći konkretno o *Seobama* on piše da je trenutak u kom pejzaž postaje eteričan i epifanijski zapravo: „Objava drugog onostranog sveta: zanosnog ali praznog. Prelepog, ali zastrašujućeg. Na ovoj međi jezgre se najčistije simboličke slike koje nam je Miloš Crnjanski podario (Petković 1996, 19)”.

Vuk Isakovič je izuzetno osetljiv u svom doživljaju prostora i pejzaža što u knjizi rezultira opisima u kojima se materijalnost fizičkih predmeta povremeno sasvim rastvara prateći junakova različita raspoloženja. Govoreći o ovom liku, Svetlana Branković

¹⁸⁹ Nikola Milošević u radu „Psihološka i metafizička ravan u prozi M. Crnjanskog“ piše o nedostižnosti te imanentne transcencije i konačnoj uzaludnosti Pavlovog života: „Ono za čime Pavel Isakovič žudi nije neka geografska, konkretna istorijska Rusija već je to upravo ono što se filozofskim jezikom zove - imanentna transcencija. Dakle, taj beskrajni plavi krug koji i njemu lebdi pred očima i ta zvezda što njemu tamo sija (...) kroz tu epizodu sa generalom Kostjurinom treba, prema piscu, da pokaže da je imanentna transcencija nemoguća (Milošević 1996b, 111)“.

primećuje da Vukovo: „voljno utapanje u pejzaž ima za posledicu sumatraističku prožetost floralnim i vegetalnim svetom koji mu (...) donosi metafizičko viđenje njegovog postojanja i utehu u momentu potpunog gubitka iluzija (...)” Ovo mu daje nešto od „(...) astralnog domašaja, čemu je težio i što ga je izdvajalo od tipičnog ratnika (Petković 1996, 87)“.

U sceni pokušaja preobraćanja Vuka u katoličanstvo¹⁹⁰, enterijer je prikazan kao zlokobni pritiskajući prostor koji guši, prenatrpan stvarima, a soba je pretvorena u zamku. Jedino Vukova sposobnost da u dodiru s prirodom sagleda nešto metafizičko, i na trenutak nasluti viši smisao u sopstvenom postojanju, omogućava mu da se spase iz situacije u kojoj je zarobljen.

Prenatrapana soba koja implicira gušenje u materijalnom¹⁹¹ (mnogobrojne slike koje prikazuju likove katoličkih svetaca koji se nadnose nad glavnog junaka, previše ukrašeni barokni plafon i sl) pretvara se zamku iz koje pripiti Vuk uspeva da se izvuče zahvaljujući otvorenom prozoru koji gleda u noćni vrt u proleće. U ovoj sceni, prikazani kamerni prostor vrednosno odgovara prostoru tamnice, jer se Vuk nalazi u zamci iz koje mu je teško da pobegne. Jedino mu njegova sposobnost u imaginativnom prevazilaženju fizičkih granica kamernog prostora omogućava da otkrije izlaz tamo gde mu se činilo da ga nema.

Komentarišući simboličku vrednost prenatrpanog prostora, Kornelia Farago primećuje da su: „Već (...) rani slikari enterijera primetili da unutrašnjost sobe kako bi mogla da se oslobodi utiska zatvorenosti, tuđinštine i nesigurnosti, mora da nosi u sebi ideju spoljašnjosti, moguću naraciju *spoljnog* (...)”(Farago 2007, 95)“. Prostor sobe u ovom slučaju korespondira sa zatvorenim prostorom u kom više ne postoje nikakvi izbori, niti pravci u kojima bi se moglo krenuti, i bliska je simboli ne samo tamnice, već i groba, postavljajući se kao kraj svih puteva – nasuprot otvorenosti širokog pejzaža i impliciranim beskonačnim stazama koje on obećava. Tek kada se skućeni, kamerni prostor sobe najzad zaista otvori u široki pejzaž kroz epifanijepifanijski skoj prizor čudesne prirode, Vuk najzad uspeva da izađe iz zamke u kojoj se našao zatvoren.

¹⁹⁰ Vrednosno, u kontekstu romana, ovo spada u jednu od ključnih scena povišene opasnosti za glavnog junaka, odnosno prostora koji se iznenada pretvara u opasni prostor iskušenja. Jedna od glavnih tema u romanu je pitanje očuvanja nacionalnog identiteta Srba u Austriji.

¹⁹¹ Pod ovim podrazumevamo mnogobrojne slike koje prikazuju likove katoličkih svetaca koji se nadnose nad glavnog junaka, previše ukrašeni barokni plafon itd.

U radu „Udeo folkloru u prvoj knjizi *Seoba* Miloša Crnjanskog” Snežana Samardžija povlači paralelu između Vukovog putovanja na zapad i kretanja ka opasnoj zemlji mraka (u ovom tumačenju zapad je prvenstveno doživljen kao mesto gde sunce umire). Oneobičavanje u prikazivanju prostora salona i crkava koje se toliko razlikuju od onih koje su Vuk i njegovi vojnici ostavili kod kuće na istoku omogućava čitanje putovanja u vojnu kao odlaska u opasnu magijsku zemlju iz koje nema pravog povratka (odnosno iz koje se subjekt vraća nepovratno promenjen). O drugačijoj, nepoznatoj zemlji na zapadu u koji je slavonski puk dospeo, Snežana Samardžija piše: „(...) ne samo pakleni snovi, nego i java, neprepoznatljivi pejzaži u subjektivnoj percepciji dobijaju volšebna obličja. (...) Čudo salona kao da omađija oficire i oni ostaju začarani u zavodljivoj razgolićenosti tela, bljesku ‘pozlaćenog papira, cveća i stakleta’ (...) gubeći osećaj za stvarnost po ‘mesečinom obasjanim ogledalima’ (...) Naročita mreža ispreda im se u katoličkoj crkvi, na misi, gde postaju ‘opijeni, kao bunikom, nebesnim pesmama orgulja i hora, mirisom tamjana, zbrkom latinskih reči i anđeoskim izrazom lepih dečaka’ (...) (Samardžija 2009, 514-515)”. U tom smislu, u zamci tuđeg prostora, Vuk Isaković uspeva da pronade izlaz jedino u prostoru izvan prostora, odnosno u senzifikovanom, povišenom doživljaju prirode koju sluti kroz prozor, a koja nagoveštava metafizički, svetlom pročišćen prostor.

I Vuk Isaković pronalazi utehu u prirodi isto kao i još jedan razočarani ratnik Jovan Rajić koji na kraju *Dnevnika o Čarnojeviću* jedini smisao i slobodu pronalazi u prizorima otvorenog prostora prirode, daleko izvan polja markiranih čovekovom delatnošću. U Vukovom slučaju otvaranje prozora koji omogućava pogled na zvezdano nebo, poništava prethodni osećaj opkoljenosti zidovima. Njegovo konačno oslobođenje je u stapanju sa širokim pejzažom i prirodom. Kada ga biskup na kraju upita da li je moguće da je nebo puno svetlosti napolju bezumno i bez smisla, Vuk se okreće prema eteričnoj viziji izvan sobe „prešav pogledom sva mesečinom obasjana polja (Crnjanski 1996c, 33)“, i kroz suze govori da će poći tamo. Zatvorena soba sa svojim zamkama postaje paradigma Vukovog zemaljskog života, i zajedno sa hladnim biskupom i komesarom, slika svih neželjenih političkih intriga koje obesmišljavaju sve što je glavni junak činio. Pogled na eterični pejzaž koji se kupa u beloju svetlosti zvezdanog neba i mirisu jorgovana, onaj je epifanijski prostor ka kome Vuk teži čitavog života. Slično

Čehovljevnom Astrovu koji govori o smislu u životu kao o svjetlu koje osmišljava metaforičko putovanje kroz mračnu i strašnu šumu ovozemaljskog postojanja, i Vuk upire pogled u nedostižni otvoreni prostor bez granica, uzalud ga upravljajući tamo gde ne može zaista stići. Ovo je isti otvoreni, epifanijski prostor koji korespondira i sa njegovom slikom Rusije koju vidi kao otvorenu poljanu po kojoj bi jahao, bez granica, *u vis*. Zaključujući tumačenje sudbine Vuka Isakovića (a slično bi se moglo primeniti i na Pavla), Petar Dadžić piše: „Tamo gde će on poći – nije više Rusija, ona se unepostojila. Tamo gde će on poći – gde on, u stvari, stalno polazi nikad ne stižući – mešaju se sjaj zvezda i blesak daljina, brda i oblaci. Na tom putu je on večni, nezadrživi putnik, ali se rastojanje koje ga deli ode cilja nikad ne smanjuje (Džadžić 1976, 101)”.¹⁹² Gorana Raičević i Radoslav Eraković ističu značaj više metafizičke utehe koji Crnjanskovim junacima pruža doživljaj prostora i mističnih veza u njemu. U radu „Fenomen krize identiteta u srpskom romanu 19. i 20. veka” Raičević i Eraković primećuju povodom *Seoba*: „Ovaj roman zaista bi se mogao smatrati nihilističkim da se i u njemu, kao i u prethodnom kratkom romanu autobiografske inspiracije (*Dnevnik o Čarnojeviću*, 1919) ne pojavljuje utešiteljska vizija o skrivenom smislu nevidljivih veza, koja je, kao ključna doktrina prisutna u svim Crnjanskovim delima, ime dobila po pesmi ‘Sumatra’ – sumatraizam (Raičević i Eraković 2011, 380)”.

Prostor doma spram tačke gledišta likova

Dokaze da je kvalitet materijalnosti prostora doma u *Seobama* sasvim fluidan, i relativan u zavisnosti od tačke gledišta, možemo tražiti u razlikama vizure Vukove, Dafinine i Arandelove perspektive. U Dafininom slučaju, zidovi doma su jednako ograničavajući i stvarni i u prostom fizičkom smislu, ali i u mentalnom. Dafina, kao svakako i većina žena njenog doba, potpuno je vezana za uski prostor onoga što je njena

¹⁹² Vukovo, a naročito Pavlovo putovanje ka utopijskoj Rusiji može se čitati i kao simboličko lavirintsko putovanje, gde se nikada ne stiže do cilja, i gde nikada nisu do kraja jasne koordinate puta, a cilj se čini gotovo apstraktan. Marko Nedeljković o lavirintskom putovanju piše sledeće: „Udaljavanjem ‘od’ i kretanjem ‘ka’ čovek se subjektivno približava determinantama; ali, u toku ‘lavirinskog putovanja’ on ne može sa sigurnošću znati koje su determinante presudne ili fiktivne, ili manje značajne, ili, pak zavaravajuće. Zbog toga svest ‘lavirinskog putnika’ grčevito potiskuje osećanje nemoći i straha, a jedino racionalno uporište je u znanju da ‘tamo negde’ postoji cilj (Nedeljković 1981, 24-25).”

kuća (bilo to u deverovom domu, ili drugde), i nema načina da njegove granice napusti ili prevaziđe. Međutim, ona to i ne pokušava, vezujući se i voljno za prednosti materijalno bogatog života, bez ikakve suštinske želje da svoj život usmeri ka širini spoljnog sveta, kao što to čini njen suprug.

S druge strane, u Arandelovom slučaju, materijalnost prostora doma dobija drugačiji kvalitet fluidnosti. U njegovoj perspektivi stvarnosti, prosta materijalnost velike žute kuće kraj reke nije dovoljno ni stvarna, ni stabilna. Prostor doma ne može biti sakralni centar u kom bi on pokušao da pronađe sidrište zbog toga što on uzalud pokušava da fiksira prostor doma na jednom mestu. Arandelov dom nije sasvim stvaran i nije sasvim dom jer se pojavljuje kao jedna od mogućih večno pokretnih i promenljivih manifestacija jezika novca. Centar sveta ne sme biti pokretan, kuća bi trebalo da ima fundamentalno značenje sama za sebe, a ne da bude jedna od mogućih promenljivih oblika Arandelovog zlata.¹⁹³

Za Vuka takođe ne postoji jasan centar ishodišta odakle bi polazio na putovanja odnosno u rat, i kome bi se vraćao. Nedostatak jasnog mesta koje predstavlja siguran dom, mesto na kom bi se on osećao kao gospodar svog vremena i prostora, koincidira sa Vukovim nedostatkom kontrole nad sopstvenim životom.¹⁹⁴ Za razliku od glavnog junaka *Dnevnika o Čarnojeviću*, ili naratora iz *Komentara Lirike Itake*, koji su kao i Vuk obojica ratnici koji provode mnogo vremena na putu, Vuk nema čak ni jasno sećanje na kuću svog detinjstva koje bi predstavljalo njegovo ishodište ili zavičajni prostor. Prostor doma je potpuno fluidan, i gubeći svoju fiksiranost, on prestaje da bude pravi prostor doma. Njegova sećanja na porodičnu kuću gde je ostavljao suprugu i decu samo su fragmenti – visoke zgrade među jablanovima, nemačke gostionice kod Beča, kuće u Slavonskom Brodu, ili Arandelove kuće kraj reke.

Vukovo vertikalno i horizontalno putovanje

¹⁹³ Arandel svojim novcem na razne načine uporno pokušava da zaustavi sunarodnike u neprekidnim seobama.

¹⁹⁴ „Ovi živi za koje se brinuo, ova žena, a još više deca koju je voleo, premeštahu se svaki čas (...) Niti je mogao da ih sačuva, niti da im pomogne, niti da ih zadrži (Crnjanski 1996c, 23)“.

U celoj Vukovoj zbrkanoj i haotičnoj stvarnosti, u postojanju koje je lišeno jasnog centra, jedina fiksirana tačka koju on može da sagleda iz svih daljina je očev grob na bregu nad žitom. Za taj grob nikada ne saznajemo gde se nalazi, i on u svojoj stilizovanosti gotovo postaje arhetipska slika zavičajnog prostora, i mnogo više apstraktan nego konkretan. Sem opisa brda koje se izdiže nad žitom, i velikog kamena koji obeležava grob, više ništa ne saznajemo kao odrednicu tog prostora, niti išta više od toga postoji u Vukovom sećanju. Prostor doma kristališe se kao arhetipska slika izvučena iz kolektivnog nesvesnog, i tim mnogo manje stvarna, mada je emocionalni odgovor koji izaziva u junaku više nego stvaran.¹⁹⁵

U krajnjem slučaju, zamišljena finalna tačka Vukovog putovanja, Rusija, nije ništa manje apstraktna nego i pomenuta Vukova polazna tačka.¹⁹⁶ Ni Rusija u koju on želi da otputuje ne liči na konkretno mesto, već je takođe bliska imaginarnom, idealizovanom i neodređenom prostoru (široka zelena poljana). I početna tačka Vukovog putovanja, kao i njegova završna tačka (u koju nikada ne stiže) pre su imaginarna mesta od kojih i ka kojima putuje duh, nego što su stvarna u koje je moguće vratiti se ili u njih otići. Povlačeći paralelu sa inicijacijskim putem šamana ili heroja, linija Vukovog kretanja svakako se može pratiti horizontalno, dok on prelazi fizičku razdaljinu od svog doma (odnosno više njegovih fizičkih tačaka), preko puta u rat, i povratka nazad. (A ovo se ponavlja više puta. Austrijski vojni pohod 1744-1745. u kom ga pratimo je samo jedna od njegovih mnogih vojni.¹⁹⁷) Međutim, važnija je ona metaforička, vertikalna linija koja odgovara njegovom unutrašnjem putovanju. Napredovanjem kroz fizički prostor on ne uspeva da stigne do svog zamišljenog cilja (Rusije) iz prostog razloga što je to odredište koje ne postoji u fizičkom prostoru. Vukovo duhovno putovanje koincidira sa onim fizičkim, ali on ni u jednom ni u drugom ne dostiže svoj cilj. Kretanje Vuka Isakovića

¹⁹⁵ Skrenućemo pažnju na to da se slika domovine pretače u grob na bregu i u *Drugoj knjizi Seoba*. U ovom slučaju, u pitanju je grob žene Pavla Isakovića koji ostaje za njim kada glavni lik otputuje u Rusiju. Činjenica da kod oba lika vizija domovine sublimiše u emocionalno povišenu melanholičnu sliku groba predstavlja zanimljivu činjenicu kojoj bi možda trebalo posvetiti više pažnje u nekoj drugoj studiji.

¹⁹⁶ Ovdje polazimo od uobičajenog arhetipa narativne strukture gde je junakov dom polazna tačka.

¹⁹⁷ Dodajmo da je jedna od važnih tema romana i ukupna sudbina naroda: nije samo Vuk osuđen na besciljnost, ta nesreća je sudbina i njegovih ljudi. Maticki u radu „Graničarska epika u *Seobama* Miloša Crnjanskog smatra da: „U liku Vuka Isakovića, Crnjanski prelama sliku srpskog naciona svedenog na jedan besciljni i na smrt osuđeni puk (Maticki 1972, 200)“.

mučno je lutanje kroz maglu i blato¹⁹⁸, koje se pretvara u besmisleno kruženje. Zvezda koja se nalazi u centru kruga kojim se glavni junak kreće, ostaje za njega potpuno nedostižna. U metaforičkom smislu, Vuk se neprekidno kreće zatvorenim granicama kruga koji mu nikad ne dozvoljavaju da stupi u njegovo epifanijsko središte.

Žuta kuća kraj reke

Arandelova kuća obeležena je, spolja, motivima blatne vode kraj koje leži. Za razliku od situacije poput one u *Kapi španske krvi*, kada Lola uspeva vrlo brzo da se svojom pojavom i uticajem krčmaru nametne kao gospodarica prostora koji je samo iznajmila, ništa slično se ne dešava sa Dafinom koja ulazi u deverov dom. Kuća je i dalje apsolutno Arandelov prostor, i čak je markirana žutom bojom koja se uvek pojavljuje uz fizički opis ovog lika.

Ana Radin skreće pažnju na veliku promenu u celokupnom liku Arandela Isakovića pre i posle Dafinine smrti, pa u opisu lika pronalazi dve različite tačke. Prva je ona koja je aktuelna pre Arandelove promene koju je donela zaovina bolest i koja ga vezuje za žutu boju: „U početku (...) uvek obeležen nečim žutim (bilo da su to njegove oči, njegova koža, svila u koju je obučen, ili ćilibarske brojanice u rukama), dakle bojom koja, kada se u svom svom blesku pojavi, asocira na zlato, jedinu 'ikonu' kojoj se Arandel klanjao (...) (Radin 1998, 155)”. Osim asocijacije na žuto kao na boju suve vegetacije, svakako bismo ovome asocijativnom nizu dodali i značenje žutog kao boje ljubomore i oskrnavljenih veza. U *Rečniku simbola* Gerbrana i Ševalijeja ova boja je markirana kao vrednosno ambivalentna. Kao što asocira na zlato i sunčevu svetlost, može asociirati i na sumpor i Lucifera: „Žuto se povezuje sa preljubom kad se prekidaju svete bračne veze, koje su slika svetih veza božanske ljubavi koje je raskinuo Lucifer. (...) jabuka razdora, takođe zlatna jabuka, zbog koje je zametnut trojanski rat simbol je oholosti i ljubomore (Gerbran i Ševalije 2004, 1142-1143)“.

Arandelova kuća je duboko zaronjena u zemlju i mutnu vodu Dunava i njegovih rukavaca. Za razliku od prozračnog svetlog neba, netaknutog kaljavom zemljom preko

¹⁹⁸ Anja Radin diferencira dve suprotstavljena tipa prostora i dva njegova vida u *Seobama*: „(...) ovozemaljski (vlažan, hladan i taman), i nadzemaljski (plavetan bistar i sjajan, što je simbolizovano beskrajnim plavim krugom (Radin 1996, 181)“.

koje Vuk Isaković putuje, nebo kraj prostora koji se vezuje za Arandela je zaronjeno u blato, i ne dozvoljava pogled u visinu ili daljinu. Na početku, pre Arandelovog velikog sloma i preobražaja, vidik koji se njemu otvara toliko je tvrdo vezan za materijalno i zemlju, da se i nebo samo meša s njom.¹⁹⁹ Krajolik oko Arandelove okućnice, umesto da se otvara u visinu i daljinu kroz otvoreno nebo ravnice, spušta se i zatvara duboko ka zemlji. Beskraj koji bi trebalo da ide u vis, umesto toga pada u ponor zemlje kroz blato čija se dubina čini beskrajna.

Voda kraj i oko kuće se pojavljuje kao ambivalentan, mada pretežno preteći simbol. Nečista voda asocira na smrt, bolest i propadanje. S druge strane, i previše ovlažena zemlja navodi na pomisao o plodnosti, koja se zaista i pokazuje u obilju Arandelovog imetka, i njegovih brojnih skotnih životinja. Međutim, postoji izvestan prekid između prostora Arandelove kuće i njegove okućnice. Sva vreva njegovih slugu, trgovaca, čobana, metež i buka brojnih životinja koja govori o životu koji vri i buja oko kuće ostaje izvan – ništa od toga ne dopire do unutrašnjosti Arandelove kuće. Postoji samo jedan ulaz u njegov dom²⁰⁰, i posle prolaska kroz graničnu kapiju čija je nadstrešnica prepuna golubova, ulazi se u prostor u kom vlada potpuna tišina koju ne narušava i ne dotiče život oko nje.

Kao u igri u kojoj se smenjuju dva modusa, kuća takođe ima dva lica, već prema tome ko u tom trenutku vodi domaćinstvo – kada je Dafina domaćica a Arandel odsutan, kuća je puna žena koje vode beskrajne trivijalne i bezvredne razgovore. Kada se Arandel vrati, njegova snaja je sama, a tišina u kući je još potpunija pošto se i njene sluškinje utišavaju kada se gospodar kuće vrati, usklađujući svoje ponašanje sa Dafinom. Dafina pred Arandelom preuzima masku misteriozne žene, i sakriva od njega sve uobičajene banalnosti svog svakodnevnog ponašanja (tračarenje, lenstvovanje i druge navike nastale u dubokoj dokolici u kojoj živi).

Arandel pronalazi konačnu odlučnost da počini preljubu pošto se oslanja na snagu koja dolazi iz njegove vere da je vlasnik prostora svoje kuće. Posle davljenja, u Dafininoj sobi u koju su ga doneli pojačava se groznica izazvana bliskim susretom sa mogućom smrću. U rubnom stanju u kom se našao, on se oseća apsolutno sigurnim između četiri

¹⁹⁹ „S druge strane razlivala se voda u more blata, koje se prostiralo beskrajno, sa tamno plavim nebom na sebi, do dna sveta (Crnjanski 1996, 34)“.

²⁰⁰ Asocijacija na mesto koje ima jedan ulaz, a nema izlaz je svakako – grob.

zida svoje kuće: „(...) kraj njene postelje (...) Ni za trenutak nije se setio brata, ni za trenutak ne izadoše mu pred oči njena deca. Bio je sam (...) Sa tavanicom iznad glave i posteljom belom svoje snahe ispod sebe, zatvoren u četiri žuta zida (...) Ovde, unutra, u svojoj kući, činilo mu se da je potpuno bezbedan. (...) Kao i te njihove crne senke što se vide na zidu, oni su među ovim zidovima slobodni i nevidljivi (Crnjanski 1996c, 48)”. Ovo rezultira osećajem da je soba njegovog doma neposredni produžetak njegovog tela, i njega samog, i da sve što se dešava u tom malom zatvorenom prostoru nema više apsolutno nikakve veze ni sa kim drugim, sem sa njim, i ženom koju želi, a koju je uveo i zatvorio u taj prostor.

Četiri zatvorena zida markirana žutom bojom postaju još jedna tačka na kojoj se dva brata razilaze. (Arandjel i Vuk su inače predstavljeni kao ljudi gotovo sasvim suprotni u svemu što rade, i u onome što jesu.) Kao što se žuti zidovi podižu u tesnu zamku oko Vuka, u sceni kada biskup i komesar pokušavaju da ga preobrate u katoličku veru, tako su isti takvi zidovi ne izvor nesigurnosti, nego snage u slučaju Arandjela. Poslednji napor volje da zavede snaju koja mu je izmicala tvrdeći pazar, Arandjel uspeva da proizvede tek oslanjajući se na sigurnost zatvorenih zidova sopstvene kuće.

Ovde je bitno napomenuti da Arandjel ne pronalazi snagu u svom domu kroz vezu sa precima, ili osećaj poznatog koji bi mu mogla pružiti kuća u kojoj je odrastao. Naprotiv, žuta kuća kraj Dunava nema ništa od sakralne vrednosti istinskog doma koji bi bio tačka oslonca u bašlarovskom doživljaju rodne kuće. U njenoj sigurnosti Arandjel ne pronalazi niti implementira ništa duhovno – on sigurnost i snagu u sopstvenoj kući pronalazi prvenstveno iz osećaja vlasništva. Kuća je samo jedna od manifestacija njegovog posedništva, i samo kao takva mu daje snagu. Arandjelov celokupno odnos prema životu do trenutka Dafinine smrti je takav, uključujući i odnos prema porodici. Njegova kuća nije porodični dom, mada u njemu žive bratova deca, kojoj niko i ne pokazuje ljubav sem Vuka. Čak je i način na koji je pronašao ženu za brata bio prosta trgovina, a ne zasnivanje odnosa s nekim ko bi trebalo da mu postane porodica. Da ni posle Dafinine smrti Arandjel ne gubi sasvim svoju posedničku prirodu svedoči zanimljiva opaska Berislava Nikolića u radu „Jezik u *Seobama* Miloša Crnjanskog”: „(...) smrt voljene snahe Vukov brat preživljava tako što gleda u svoje prazne šake (Nikolić 1972, 242)”.

Mrak i egzistencijalni užas Dafinine sobe

Kao što Vuk pronalazi utehu i spas u slobodi otvorenih prostora (posebno u eteričnim prizorima neba), tako Arandel pronalazi snagu u grčevitom oslanjanju na materijalnost onoga što poseduje, i na kamerni prostor svoje bogate kuće (u kojoj mu se u jednom trenutku čini da se, iako je unutra, 'uznosi na nebo'). Unutrašnjost Dafinine sobe u koju je tražio da ga unesu (ležući u njenu postelju, da bi i bukvalno učinio ono što će nekoliko sati kasnije i u prenesenom smislu ponoviti) dozvoljava izvesno prostorno širenje i otvaranje u samoj sebi, makar utoliko koliko se u njoj otvara prostor za silazak u tamni svet senki. Do izmene prostora Dafinine sobe dolazi ne njenim otvaranjem u širinu, već zatvaranjem u petlju mračnog lavirinta.

Kao što je kuća vezana za htonsko (uronjena u blato koje se spušta do u dubine, asociirajući na demonski svet koji bi se mogao naći na drugom kraju), tako u trenutku pred preljubu, granica između sanjanog i stvarnog postaje tanja. Arandel u bunilu dolazi do takoreći solipsističkog zaključka da je preljuba manje stvarna ako za nju, izvan četiri zida, niko nikad neće saznati. Sve što se dalje dešava, kroz vizuru Arandelove groznice, počinje da nalikuje snu. U sobi se senke podižu do neprirodnih visina, preobražavajući njen uobičajeni prostor. Dok okleva, Dafina se neko vreme izmiče plimi senki tako što nepomična sedi u osvetljenom prozoru. Ove iste senke provaliće kasnije u romanu ponovo iz zatvorene sobe, gušeći Dafinu pred smrt koju je potaklo i ubrzalo njeno brakolomstvo.

Jedina svetlost koja pronalazi put u osenčenoj sobi je vrelina vatre koja greje toliko jako da se Arandelu čini da je u pitanju požar. To svakako nije Hestijina vatra mirnog porodičnog doma, već pre destruktivna vrelina preterane i sebične Arandelove požude. Vatra u peći kao simbol srca Arandelovog doma predstavljena je više puta kao požar tokom romana. Ona je ne samo nekontrolisana i razorna, već u isto vreme čak ne može ni da ogreje one koji spavaju u sobi. Posle početne strašne vreline u Dafininoj ložnici, vatra se gasi, i ona, pošto je posle preljube ostala sama, drhti od zime u postelji.

Slike požara i preterane vreline (koje asociiraju na destruktivnu, nekontrolisanu strast, pa i satansku prirodu veze žene sa svojim deverom) smenjuju se sa atributima

zime i tame koji ponovo povezuju Dafininu zatvorenu sobu sa simbolikom groba. Kao i pred sam čin preljube, dok se kratko pre toga, ne odlučujući se, Dafina jedno vreme uporno držala blizine prozora kao poslednjeg izvora svetlosti i jedinog mesta koje nagoveštava spoljašnjost izvan kamernog tamnog lavirinta Arandelovog doma, tako i posle čina, svetlost jutra koja se probija u sobu na kratko donosi prekid njenih košmara.

Obeležja tamnog lavirinta Dafinina soba konačno dobija tek posle preljube. U njoj se, u Dafininoj uobrazilji prostor isteže i skuplja, otvarajući prolaz u plimu mraka. Reka koja protiče pod prozorom, a koju ona doživljava kao deo užasne sobe je sasvim drugačija od one koja se Vuku javlja kao deo prostora u kući na samom početku romana. U Vukovom slučaju, voda se pojavljuje kao deo otvorenog pejzaža koji pronalazi put unutra, povezujući ceo svet u neku vrstu sumatraističke vizije u kojoj se ukidaju granice. (Jedna granica doduše uvek postoji, pošto je onaj prostor koji Vuk traži, kojemu teži, sanjani utopijski prostor Rusije izmaknut sa ovog sveta toliko daleko da je do njega uvek nemoguće stići. Slično pravilo podeljenosti sveta na dve ravni postoji i u pripovetki "O bogovima" u kojoj prostor neba, čist i uzvišen, ostaje potpuno netaknut prljavim i besmislenim događajima na zemlji. U pomenutoj pripovetki dva sveta, odnosno dva prostora, toliko su suštinski razdvojena, bez ikakvog dodira i veze, da ništa što se dešava na zemlji ni delom ne biva reflektovano na nebu.)

Da se prostor pod dejstvom ove tamne afere zaista preobražava, otvara i produbljuje, svedoče i scene u Dafininoj sobi koja se povremeno otvara u košmarne krajolike naseljene senkama. Kada se u njihovoj sobi odigrava bilo šta što je povezano sa htonskim (a to je u ovom slučaju kršenje božanskih zaveta braka, što je radnja bliska demonskom), zatvorenost (u smislu konačnosti prostora u njoj) Dafinine ložnice se ukida, i soba se širi u nedefinisani, teskobni mrak, pri čemu skupoceni predmeti u njoj počinju da guše njenu vlasnicu. (Poput belog čaršava koji se podiže kao avet.)

Posle preljube, njena soba se preobražava u još dublji, otrovni bezdan. Plima mraka toliko temeljno guta sve poznate oblike sobe, da sve Dafinine stvari nestaju u njoj. I pre Dafinine konačne smrti, sama ložnica pretvara se u grobnicu. Nasuprot Vukovim epifanijama svetlosti, Dafinina 'objava mraka' zapravo liči na njeno sahranjivanje. U sobi u kojoj se sve stvari volšebno i demonski lako preobražavaju gubeći svoj oblik i izvrćući se u svoje iskrivljene suprotnosti, ne samo da je lako da rođaci postanu ljubavnici, već je

isto tako jednostavno da živa i zdrava, snažna žena postane leš. I pre bolesti, ona se preobražava u mrtvacu jer je u otvorenom košmaru sobe-grobnice postala poluslepa, hladna, ukočena, i bez glasa: „Mračan, veliki sanduk njenih haljina dizao se crn sa tla, kao neki visoko zatrpan grob. (...) Otvorivši širom oči ona tek sad vide da se nije na vreme spasla iz mraka (...) Sem bele peći, na kojoj se sušio jedan čaršav, kao avet, i svetle rupe prozora, sve ostalo u velikoj mračnoj izbi beše propalo u duboku pomrčinu, sa šumom vode. (...) Psi su urlicali napolju. Zagušena od mraka, nije mogla da vikne, a, premrla od straha, nije mogla da se makne. Tresla se od jeze i osećala je, kako je, s nogu, obuzima ledena zima. Osetivši sve prste na nozi kako joj se koče (...) (Crnjanski 1996c, 58)“.

Elementi lavirinta su svakako i nepreglednost sobe koja se čini kao da je sačinjena kao pastiš prostora različite vrednosti. U njoj se suprotstavlja ostrvo svetlosti kraj prozora nasuprot sveukupnom mraku prostora koji seže u neiskazive, promenljive dubine. Prozor nagoveštava otvorene prostore do kojih je nemoguće ikada doći, i sam pogled napolje povremeno dozvoljava eterične vizije neba nad Beogradom sa druge strane reke, ali u isto vreme zarobljava Dafininu senku u mutnoj vodi onog trenutka kada se ona nagne preko okvira.²⁰¹ Soba je i lepo uređena gostinska prostorija u kojoj Dafina dočekuje druge žene, igrajući ulogu savršene gazdarice i domaćice, ložnica u kojoj uz pakleni 'požar u peći' leže sa svojim deverom, ali i mračni lavirint u kome se pojavljuju groteskne zagrobne vizije.

U prostoriji se neprekidno smenjuje paklena vrelina sa neprirodnom hladnoćom koja nastupa svaki put po gašenju vatre. Svi elementi su poremećeni u Dafininoj kući: vatra ili greje neobuzdano i previše, ili premalo, voda koja kao da stalno pronalazi put u sobu je mutna i prljava, a zemlja na kojoj je kuća pretvorena je ne u čvrsti oslonac, već u meko blato u koje tonu temelji doma. Na ovakvoj strukturi počiva prostor sobe, i ovakvi temelji omogućavaju da se u njoj otvori tamni lavirint čija je jedna od prvih osobnosti

²⁰¹ Ne treba zaboraviti srodnost između površine vode i ogledala, naročito kada govorimo o lavirintima (u čijem centru često stoji ogledalo, kao simbolički cilj na kraju inicijacijskog puta samospoznaje). U radu „Odblesci u vodi“ Žan Ruse piše: „Uloga je ogledala (...) da ponekad posluži i kao osnova najozbiljnijem razmišljanju o biću; čoveku koji u njemu posmatra sebe daje onu istu lekciju o prolaznosti i nepostojanosti kao i voda koja protiče; u ovoj nepomičnoj vodi, uhvaćena slika je samo senka, nauhvatljiva pojava koja nije ništa drugo do sam posmatrač suočen s istinom o sebi (...) (Ruse 1982, 139)“.

nemogućnost mapiranja prostora. Soba nije konačna, niti je konačan zbir stvari koji su u njoj.

Kroz distorziju prostora, kroz hipnagoške halucinacije i košmarna Dafinina priviđenja, čak ni oblik već poznatih stvari nije konačan, niti je moguće pretpostaviti šta se sve može pronaći unutar unutrašnjeg ponora sobe. Iz sanduka sa odećom prosipaju se miševi, pacovi i zmiје, reka²⁰² pronalazi put unutra, muž joj se javlja kao mrtvac koji gužva njenu odeću. Iako je potpuno zatvorena, soba se preobražava, i njena zatvorenost se ukida u smislu (samo) imitacije otvorenosti, pošto se ona otvara i rasteže isključivo u unutrašnjost. Dafinina soba ide u dubinu, ka sve dubljem i tamnijem *unutra*, radije nego napolje. Ne postoji jasan način da se izađe iz stana (ni psihički, ni fizički), slično kao što je slučaj i sa Dafinom. Oba ova prostora dobijaju kvalitete pećine koja se spušta sve dublje u zemlju. Komentarišući poetiku kamernih prostora podruma, sa kojim Dafinina soba ima zajedničkih karakteristika, Bašlar u svojoj *Poetici prostora* skreće pažnju na iracionalnost koja vlada onim koji boravi na takvom mestu. Podrum je mesto divlje imaginacije: „U oblasti iskopane zemlje, snovi nemaju granica (Bašlar 1969, 46-47).” Za razliku od tavana, podrum je mnogo mračnije i psihološki opasnije mesto. Bašlar ga opisuje kao: „(...) *mračno biće* kuće, biće koje ima udela sa podzemnim silama (Bašlar 1969, 46)”.

Ovakva prostorija može biti u prirodnoj harmoniji sa elementom zemlje na koju naleže, i koja celokupnoj kući daje oslonac, ali se češće dešava da je podrum povezan sa tamnim, atavističkim slikama, i mračnom imaginacijom. Strah od podruma i/ili duboke pećine često je povezan sa iracionalnim strahom čoveka sa početaka civilizacije. U pitanju je nemi, nemušti strah od apsolutno nepoznatog, mraka koji se ne može osvetliti, i nesaznatljive prirode. Bašlar skreće pažnju da je to vrsta primitivnog straha koji civilizacijski nikada neće biti prevaziđen jer je usađen duboko u podsvest i sećanje vrste: „U našoj civilizaciji koja dovodi svetlost svugde, koja uvodi elektroniku i u podrume, ne ide se više u podrum sa svećom u ruci. Ali podsvest se ne civilizuje. Ona uzima sveću da bi sišla u podrume. (...) Onaj koji sanja o podrumu zna da su zidovi podruma ukopani u

²⁰² Milan Radulović skreće pažnju na zanimljivu činjenicu da se preko te mutne vode Dafina i spojila sa deverom: „U reci što protiče ispod njegove kuće Arandjel se nezgodnim slučajem davio. U istu tu vodu Dafina je danima bila zagledana sa prozora svoje sobe: videla je kako rekom otiče njena senka (Radulović 1996, 145)”.

zemlju, da imaju samo jednu stranu, iza koje se nalazi *cela* zemlja (Bašlar 1969, 48)”. Na vrlo sličan način Crnjanski opisuje celokupnu Arandelovu kuću – ona se sama nalazi posred krajolika mutne vode i dubokog blata koje se prostire beskrajno, „do dna sveta (Crnjanski 1996c, 34)”.

Ovakav prostor se često sreće u bajkama i u mitologiji. Koristeći analogni primer, on je blizak prostoru podvodne pećine u koju Beovulf zaranja da bi ubio Grendelovu majku. Grendelova majka je biće dubina, i otelotvorenje atavističkog straha od nečega nepoznatog i nespoznatljivog. Ni Grendel ni njegova majka nemaju oblik, već se pojavljuju kao arhetipske nemani, bez oblika sem onog koji im daje grozničava, prestravljena imaginacija. Oni su otelotvorenja iracionalnih košmara vrste.

Da je Vuk neko ko je inherentno povezan sa otvorenim prostorom pokazuje i scena u kojoj se, između užasnih vizija, Dafinin muž mrtav pojavljuje sa prizorima modrog i predivnog neba punog zvezda iza njega, što je jedina pozitivna prikaza koja se grozničavoj Dafini pojavljuje. Pomisao na Vuka joj se javlja i kao olakšanje, dok posle pobačaja umire sedeći pored prozora. Sa slabljenjem tela, i gubitkom požude prema drugim telima i želje prema predmetima i materijalnom, Dafina sve više nalikuje svom dalekom suprugu, potpuno okrenuta najtananim promenama u vodi pod prozorom, u pejzažu, i na nebu.

Ljubav kao okrenutost otvorenim prostorima

Na sličan način kao i Dafina, i vitemberška princeza vrhunac svoje ljubavi prema Vuku opet proživljava kroz novootkriveni senzualistički doživljaj prirode i epifanijsko otvaranje pejzaža. Posle igre lova koji je sama vodila kroz lavirint kamernih prostora njene rezidencije, radeći sa zaljubljenim Vukom šta je htela, pred sam njen odlazak iz Temišvara, i princeza se zaljubljuje u njega. Ona to sama shvata tek u trenutku kada se raskošni prostor njenog doma otvara u pejzaž, dok oboje stoje na prozoru, tražeći sjajni lančić u travi, kao da u njoj traže trag svetlosti. U drugom njihovom bliskom susretu, kada više ne pronalazi načina da se zbliži sa oficijom, jer nema više vremena, princeza kao u igri imitira njihov prvi sastanak kraj prozora, doslovno ponavljajući svoju ulogu kao da pokušava da stvori savršeni odraz idealnog trenutka koji se već jednom dogodio. Kao da se dva ista trenutka prelamaju u vremenu i prostoru jedan kroz drugi, i ovaj put se

zaista sve, korak po korak, ponavlja, ali su utisci eksponencijalno pojačani, ogledajući se jedan u drugom. Stojeći još jednom kraj prozora tik uz Vuka, ona doživljava prirodu izuzetno senzualistički, ali ovaj put je erotski doživljaj prirode i sveta, pojačan dodirnom njegovog tela stvorio utisak toliko jak da se pretvara u neku vrstu epifanije tako neobuzdane snage da ona gubi svest pre nego što uspe da ga zaista dotakne.²⁰³ (Opet indikativno uz činjenicu da je prava ljubav za Vuka vezana za ono što je netelesno.)

Sličnu otvorenost prostora kakva je dodeljena Vuku Dafina je doživela zaista samo jednom, i to upravo zato što ju je Vuk uveo u svoj prostor, sasvim drugačiji od njenog vezanog pretežno za kamernu prostoru doma. To je bilo u prvim danima njene ljubavi sa suprugom, u lovu na lisice posle kog su se sećanja na vođenje ljubavi sasvim izmešala sa sećanjima na vegetaciju i zvezdani pejzaž. Vuk tada Dafinu naratko uvodi u svoj prostor koji je otvoren, i sumatraistički eteričan. S druge strane, Arandelov prostor u koji ona prinudno stupa odmah po muževljevom odlasku je teskoban i težak, i ubrzo se zatvara oko nje kao grobnica. Za razliku od vitalističkog doživljaja prirode koja se pod zvezdanim nebom ciklično budi i oživljava, markirajući samu svoju životnost u promenama i bujnosti proleća, Arandelov prostor je markiran jalovim blatom, mrakom, okamenjenošću, zatvoren u četiri zida koja je stalno pritiskaju i guše.²⁰⁴ Okamenjenost i statičnost, i krajnja zatvorenost (čak su i zidovi markirani Arandelovom bojom, kao njegovo vlasništvo) karakteriše njegov prostor.

²⁰³ U radu „Poezija Crnjanskog i tradicija” Goran Radonjić (baveći se prvenstveno poezijom ovog pisca) skreće pažnju na činjenicu da: „(...) Crnjanski uzima kao temu upravo nemogućnost da se ostvari ljubav, bilo da je ona već prošla (‘Priča’), bilo da se njen kraj sluti (‘Trag’) (...) (Radonjić 2014, 142)”. Ljubav je u načelu neostvarena u većini dela Crnjanske proze. U *Dnevniku o Čarnojeviću* glavni lik poznaje samo površne erotske susrete, nesretni brak, ili brakolomne veze. Ni protagonistkinja *Kapi španske krvi* ne uspeva da ostvari srećnu ljubavnu vezu, i pored brojnih udvarača. Centralni motiv *Seoba* je tragični ljubavni trougao, brakovi u *Drugoj knjizi Seoba* postaju sve nesretniji kako radnja odmiče, a ljubav glavnog lika je fiksirana za njegovu pokojnu suprugu koju nije voleo za života, što ga ne sprečava kasnije da se upusti u vezu sa tuđom ženom gde su seksualni susreti uvek obojeni mračnim erotizmom. Čak i istinska ljubav između Rjepninih u *Romanu o Londonu* nema srećan kraj, i začinjena je brakolomstvom koje prati slutnja smrti. O vezi između erotike i smrti kod Crnjanskog piše Bojana Stojanović Pantović: „(...) naglašeni senzualizam i tamna, teška erotičnost uvek se čitaju na fonu autorove poetske ideje o sveopštoj prolaznosti i preobražaju toposa tela i telesnog, što je prisutno osobito u romanima *Dnevnik o Čarnojeviću*, *Seobe* i *Druga knjiga Seoba* (Stojanović Pantović 2014, 327)”. Kao što smo приметili, u *Drugoj knjizi Seoba*, Pavle Isaković je duboko zaljubljen u svoju mrtvu suprugu, a zanimljivo je приметiti da se Arandel u *Seobama* zaista zaljubljuje u svoju snahu tek kad ona počne da umire. Glavni lik *Dnevnika o Čarnojeviću* posle noći koju je proveo na groblju poredi grob nepoznate mlade pokojnice sa bračnom posteljom.

²⁰⁴ „(...) ali ova četiri žuta zida, šum reke, senka postelje i peći, bili su užasni u svojoj neprekidnosti, nepomičnosti, skamenjenosti (Crnjanski 1996c, 54)”.

Čak je i pokretna reka slika okamenjene stagnacije – njen zvuk proticanja je toliko ujednačen, da postaje potpuno mrtav i mehaničan. To je ono što Dafina shvata tek posle preljube – ništa se suštinski nije promenilo u njenom životu, ništa i neće, bar ne sa Arandelom. Ona se jednim potpuno slobodnim činom svoje volje da prekine zidove braka zapravo uopšte ne oslobađa, već pada sve dublje u zamku kuće i života vezanog za kamerni prostor doma. Posle preljube koja nije donela nikakvu promenu, niti je pomogla aktuelizaciji njene ličnosti, Dafina se još više oseća kao igračka i deo pokušaja.

Ovde bismo mogli postaviti sličnu distinkciju između likova kakvu Jurij Lotman pronalazi među Tolstojevim karakterima u svom radu „Umetnički prostor u Gogoljevoj prozi“. Lotman iznosi ideju da postoje dva tipa junaka, odnosno da su: „(...) Junacima statičnog, 'zatvorenog' *locusa* protivstavljeni junaci 'otvorenog' prostora (Lotman 1993, 269)“. Prateći tu logiku, možemo zaključiti da Dafina u svojoj okamenjenoj nepromenljivosti kao lik pripada ličnostima zatvorenog lokusa. Ona se ne menja značajno (sem u očima Arandela koji u svojoj seksualno pojačanoj uobrazilji od nje stvara lik savršene žene, savršeno poželjne u svojoj misteriji apsolutne ženskosti), jer i pored toga što od stidljive devojke postaje zrela žena, njena suština ostaje ista.

Dafina je uskogruđa osoba, nesposobna za bilo kakvu višu duhovnu delatnost, pretežno usredsređena samo na sebe i svoju udobnost. Najbliže duhovnom što ona stiže jeste njena povišena osetljivost na spoljni svet (na oblike, boje, dodire) koja ipak ne stiže ni blizu kontemplativnih visina i gotovo spiritualističkog i animističkog doživljaja prirode i stvarnosti kakav se u trenucima epifanije otvara njenom mužu. Ona se do kraja pokazuje i kao nesposobna za istinsku ljubav prema drugom. Ona ne može da je pokaže ni sopstvenoj deci, a njena prvobitna ljubav prema Vuku brzo se preobražava u mešavinu požude i histeričnog i sebičnog straha od napuštanja. (Obe ove pretpostavke se potvrđuju njenom preljubom – u tom trenutku, niti je muž i dalje seksualno privlači kao ranije, niti joj pruža sigurnost.)

Kuća koja je progutala Dafinu

Svakako da Dafina nije ni jednostavan, ni jednodimenzionalan lik kao što takav nije niko od karaktera u *Seobama*. Ipak, mada prolazi kroz životna iskušenja, Dafina nikad ne menja svoj ukupni pogled na stvarnost, a to je, slično kao i kod Arandela,

pristup pomalo gramzivog trgovca. Za razliku od Arandela, ona do smrti to i ostaje, mada je po preljubi muči i kajanje. Njena prefinjeno odigrana i pažljivo odlagana preljuba posledica je trgovanja sa Arandelom u kom se nadala što većoj dobiti za sebe. Nasuprot tome, oba brata pre kraja romana doživljavaju slom sopstvenih životnih uverenja, i dolaze do zaključka da su dotadašnje vrednosti koje su uzdizali visoko, relativizovane, i na kraju, bezvredne. Vuk se razočarava u svoju karijeru ratnika, i više nije sposoban da pronade u njoj bilo kakav smisao, Arandel na samom kraju knjige prestaje da bude opsednut materijalnim vrednostima, i u konačnom slomu, prosipa zlatnike kroz prozor. Na kraju romana, oba brata različitim putem dolaze do istog saznanja o uzaludnosti. Nikola Milošević primećuje da se: „Uspešni i spretni trgovački poslenk Arandel suočava (...) na svoj osobeni način sa onom istom fundamentalnom nesaglasnošću između čovekovih vrednostnih zahteva i sveta koji tim zahtevima ne odgovara. (...) Ponesen isprva jednom čisto erotskom naklonošću (...) Isakovič postepeno počinje da doživljava u liku svoje snahe onu istu nostalgiju za apsolutnim sa kojim se na drugi način, iz perspektive drugih iskustava, suočio i njegov brat Vuk (Milošević 1996a, 27)”.

Bitno je ipak napomenuti da se najveća Dafinina životna promena desila vremenski pre početka radnje romana, u godinama u kojima se njena veza sa suprugom menjala. Njen odnos sa Vukom u prvim godinama braka bio je usmeren samo na njega, i to je jedini trenutak kada se Dafina pokazuje kao neko sposoban za bezinteresnu ljubav.²⁰⁵ Ipak, čak i u toj početnoj ljubavi koju je osetila, vrlo brzo se otkriva njena grčevita potreba za posedovanjem, i svog supruga počinje da muči ljubomornim ispadima. Za razliku od Vuka čiji je duh daleko slobodniji, Dafina se brzo otkriva kao neko mnogo uskogrudiji, i njena ljubav postaje histerično posesivna i licemerna.

Ipak, u kratkom razdoblju njihove istinske ljubavi, i njene posvećenosti suprugu, Dafina uspeva da se oslobodi ograničenosti zatvorenog prostora za koji je vezana i za koji će ostati vezana i ostatak svog života. Sam početak njihove ljubavi odigrava se u prirodi, u lovu na lisice na koji ju je suprug počeo voditi, u nemogućnosti da je izvodi na balove. Sećanje na ljubav s Vukom postaje za nju povezana sa snažnim doživljajem prirode i vegetacije, i jakim, gotovo erotskim doživljajem pejzaža. Njihova ljubav meša se sa

²⁰⁵ „Ni za kakva blaga ovog sveta, ni pod kakvim bičevima i zmijama, ne bi se bila odrekla tog čoveka i njegovog čudnog osmeha, koji nije videla nikada pre (...) (Crnjanski 1996c,52)“.

izrazito senzualnim doživljajem prirode i otvorenog prostora, izvan gradova: „Sa mekošću vlažne zemlje i trave, sa šipragom koji je u aprilu počeo da pupi i miriše, sa zelenim padinama brda i svetlih, proletnih nebesa, udisala je tada mlada žena, prvi put, svog muža, kao otrovana. (...) I tako joj se (...) činio Vuk Isaković i njegova koža i njegove oči, usta, kao neko bilje i sazvežđe koje nije mogla da zaboravi (...) (Crnjanski 1996c, 53)“.

Onog trenutka kada je muž počinje gledati kao deo pokućstva, i kako se njoj čini, kroz promenjeni odnos prema njoj, Dafina je konačno vezana za mrtvu materijalnost njihovog doma, čistoća njene ljubavi se prekida, a ona od tada postaje zarobljena, nepovratno fiksirana za kamerni prostor kuće, odnosno svih kuća u kojima je prinuđena da boravi s njim i bez njega, nesposobna da sama upravlja svojom sudbinom.

Kada govorimo o perspektivi Dafininog lika moramo napomenuti jednu važnu činjenicu. Za razliku od Vuka i Arandela čije različite perspektive aktivno menjaju prikaz prostora knjige kroz njihovu subjektivnost, perspektiva Dafininog lika funkcioniše nešto drugačije. Umesto subjekta koji percipira i tako aktivno uređuje i osmišljava prostor prikazane stvarnosti umetničkog dela, Dafina je objekat, jer njenu perspektivu u najvećoj meri određuje perspektiva dva muška lika. Dafinin prostor i njena tačka gledišta i doživljaj prostora uveliko zavise od preseka perspektiva dvojice braće između kojih se našla.

U toku romana, Dafina se nalazi u procepu različitih težnji; s jedne strane, ona želi da se oslobodi pritiskajuće materijalnosti kuće koja je za nju postala gotovo grob, jer suprug više ne razlikuje nju od mrtvih stvari među kojima se ona kreće.²⁰⁶ S druge strane, pošto je izgubila Vuka kojeg je volela, i koji je nju voleo, ona se još jače vezuje upravo za materijalnost kuće, sa željom da, ako ništa drugo, makar proživi život u udobnosti, pošto bi joj dever to i omogućio. Ova dva snažna poriva nastavljaju da se bore u njoj čak i pošto je naizgled odabrala jedan put i odlučila da prevari muža i prikloni se deveru. Već u sledećem trenutku, ona ponovo želi da se oslobodi stiska kuće nad njom – ponovo se oseća užasnuta, pristisnuta stvarima kao da je i sama postala deo njih. Ništa što

²⁰⁶ „U neizmernoj dosadi te godine, dok je dojila dete, ona prvi put oseti da je on gleda kao i neku stvar u kući, kao postelju, peć, njen sanduk sa haljinama (...) (Crnjanski 1996c, 53)“.

ona uradi ne pravi nikakvu razliku, kao da je već mrtva, kao da je ona zaista samo jedan od mrtvih predmeta koji pasivno leže po kući.

Bitno je napomenuti da je ova Dafinina vizura same sebe velikim delom polazi od Vukove tačke gledišta. Njeno skretanje ka materijalizmu poklopilo se sa javljanjem muževljeve nezainteresovanosti za nju, i za njenu sudbinu koja postaje sve teža. Dafini teško pada stalna selidba, kao i siromaštvo u kom boravi. Blato koje okružuje Arandjelov dom nju samu guši. Dafina neprekidno premerava svoju vrednost prema tome koliko vredi u očima dvojice braće. Vukov odnos prema njoj ima mnogo veći značaj, pošto njegova nezainteresovanost u njoj budi gotovo egzistencijalistički strah.

Lotmanovi junaci puta i statični junaci

Lotmanovu podelu junaka na statične i one koji pripadaju putu, možemo preneti na likove *Seoba*, mada treba napomenuti da postoji više razlika u njegovom pristupu i našem, prvenstveno u razlikama u predstavljanju prostora u delima različitih pisaca, što opet rezultira različitim mogućnostima tumačenja. Put koji prelazi na primer Bezuhov u *Ratu i miru* gotovo je epifanijski, i rezultira junakovim potpunim sazrevanjem i ostvarenjem kao čovekom. Lotman kod Tolstojevih junaka na putu pronalazi linearnost u kojoj je moguće otkriti zadatu usmerenost (prema: Lotman 1993, 269). Na ovaj način, prostor i vreme gotovo su savršeno sliveni u jasan hronotop kod Tolstoja. Kod Crnjanskog je struktura prostora i pripovedanja ipak nešto drugačija, i u skladu sa poetikom modernizma.

Petar Džadžić Vuka Isakovića karakteriše kao junaka puta, odnosno *biće-na-putu*: „Svako kretanje na putovanje, svaki dinamički trenutak u kontinuiranosti seoba, bez obzira na sumoran rezultat ishoda, okrepljuje i vitalizuje junaka knjige, i to na način karakterističan za vazдушnu prirodu Crnjanskovog *homo duplexa* (Džadžić 1976, 87).” Iako smatramo da putovanje delom revitalizuje likove poput Vuka Isakovića, smatramo da treba istaći činjenicu da se njegovi naponi nikad ne isplaćuju, a da mu cilj večno izmiče. Vukov put je praktično besmisleno kretanje u krugu. On možda prati ciklični obrazac puta solarnog heroja, ali je lišen njegove nagrade na kraju putovanja, kao što je i njegov put lišen jasnog smisla. Vuk se kreće linijom koja je uvek paralelna sa duhovnim

putem koji želi da pređe – a to je put za Rusiju. Kretanje napred i nazad do i od bojnog polja jedino je kretanje koje mu je moguće, a kretanje je jedini način da konačno stigne u Rusiju. (Pojednostavljeno posmatrajući, Vuk mora da se ostvari kao vojni vođa da bi mogao lakše da postane ruski oficir.) Međutim, put koji on prelazi nikada se ne seče sa stazom prema sanjanoj zemlji, niti ta dva savršeno paralelna puta zapravo pripadaju istim prostorima. No, u svakom slučaju, Vuk je i dalje lik koji pripada putu i otvorenom prostoru, za razliku od njegove žene.

Arandel se, ponovo, nalazi negde između ova dva lika. On je i junak kamernog prostora u kom se, za razliku od svog brata, oseća sigurno. Njegova centralna avantura je takođe vezana za kamerni prostor, jer on samo u uskim prostorima kuća dolazi u kontakt za Dafinom koja za njega predstavlja nagradu na kraju iskušenja. U finalnom činu njihove zajedničke avantura, njegova kuća gotovo da se preobražava u mračni lavirint-zamku kroz koju on pokušava da pronađe put do postelje svoje snaje.

Prateći, dakle, ovakvu shemu, možemo primetiti da se Dafina nalazi na jednom polu (vezana za kamerni prostor i sve stvari koje ga određuju i označavaju kao dom), dok se njen suprug nalazi na drugom. Međutim, jedino približavanje istinskoj slobodi u Vukovom slučaju su susreti sa onim što Petković naziva epifanijskim prostorima. Iako Vuk teži otvorenom, iako ga kamerni prostori guše do teskobe (kao u slučaju sa biskupom) ili se u njima oseća neprijatno i nesigurno (kao na službi u katoličkoj crkvi, ili u svečanom salonu pre susreta sa biskupom), ipak on nikad zaista ne uspeva da umakne tesnom zagrljaju zatvorenih struktura. Njegov put, ne samo što je za njega lično besmislen, nego se ni najmanje ne vodi njegovim željama, i svuda kuda kreće, on kreće po volji drugog. Povrh svega, cela njegova staza zatvorena je u krug, pa on faktički nigde ni ne dospeva, već se samo besciljno obrće oko tačke iz koje je krenuo.

Vukovi ljudi su u više stvari nalik njemu samom – kao i kozaci u *Tarasu Buljbi*, oni su pomalo divlji ljudi 'prirode' i otvorenog prostora nasuprot onima iz visoke civilizacije i bogatih gradova, sa kojim se susreću. Oni se u zatvorenim strukturama bogatih gradova sa čvrstom društvenom hijerarhijom teško snalaze – ili zapadaju u nevolje jer nisu sposobni da se povinuju pravilima koje diktira razvijen polis, ili su prosto zbunjeni i ne osećaju se prijatno. Na službi u katoličkoj crkvi zadivljeni su i gotovo

omađijani skupim i fino izrađenim predmetima i odećom kojima su okruženi, gotovo kao divljaci koji su oduševljeni bižuterijom koju im daruju 'civilizovani' kolonisti.

Stvari, materijalni predmeti, udobno ili bogato nameštene sobe su ono što Dafinu i delom Arandela pretežno vezuje za kamerni prostor, i ostavlja ih fiksiranim u mestu. Već smo napomenuli ranije da se Arandel nalazi u prelaznom odnosu prema kamernom i otvorenom prostoru, negde između brata koji isključivo naginje otvorenom prostoru, i Dafine koja ne pronalazi put iz kamernog prostora, odnosno kuće i okućnice. Njegov odnos prema životu se radikalno menja posle Dafinine smrti, ali je i dok je ona bila živa on imao daleko aktivniji odnos prema životu, odnosno manje fiksiran za jedno mesto, mada je neprekidno težio da pokuša da svojim novcem fiksira i zaustavi ne samo svoj nomadski dom, već i svoje sunarodnike koji su bili u neprekidnim seobama.

Kada tumači Gogoljevog *Tarasa Buljbu*, Lotman skreće pažnju upravo na činjenicu da materijalne stvari, naročito samo stanje posedništva, služe da fiksiraju čoveka za jedno mesto. Kozaci koji su ljudi otvorenog prostora do mere u kojoj je život gotovo besmislen ako nisu na putu, i na punoj širini brisanog prostora stepa, vide kao svoje neprijatelje ne samo zidove, već i stvari. Lotman primećuje da se materijalni predmeti (prvenstveno pokućstvo) mogu shvatiti kao nepokretne, omeđavajuće kategorije. Upravo uništavanje predmeta, ili gubljenje računa o njihovom poreklu je ono što likove oslobađa diktata kamernog prostora, pa u *Tarasu Buljbi*: „(...) dolazi do uništavanja svojine, stvari, staništa (koji se ovde pojavljuju kao sinonimi i obrazuju arhishemu sa oznakom prostorne omeđenosti i fiksiranosti) i prelaska na kretanje (...) (Lotman 1993, 292)“.

Dafina je ta koju materijalni predmeti konačno fiksiraju za zatvorene prostore – njen krajnji životni izbor je da pokuša da ostvari vezu sa Arandelom što će joj omogućiti pristup bogatstvu, ali se njene želje i snovi, kao i kod mnogih Crnjanskih likova izvrću daleko od onoga što je želela. Put koji je izabrala konačno je tako tesno vezuje za kuću i materijalno da se taj bogati dom koji je poželeva konačno izvrće u njen grob, i lotmanovski rečeno, u raspletu materijalni predmeti postaju njena omeđavajuća kategorija. S druge strane, Vuk koji se nikada ne vezuje ni za materijane vrednosti, niti za fizičke granice doma, uspeva da ostvari neku vrstu slobode u svom životu, mada i dalje ograničene (u kretanju on pronalazi utehu, kao i smirenje u prizorima prirode i neba).

Arandel uspeva da se nakratko oslobodi diktata materijalnih stvari tek pošto je doživeo duboku promenu, i shvatio da je ono što je najviše želeo bilo nešto duhovno, ne materijalno (odnosno da mu nije bilo stalo samo do tela svoje snaje, već i do njene ljubavi). Njegov trenutak oslobođenja, i emotivno najpovišeniji momenat je scena u kojoj posle katastrofe sa Dafinom prosipa dukate u travu, konačno odričući uticaj koji su materijalni predmeti sve do tad imali nad njim.

5. Lutajuća kuća ili dom bez temelja Lole Montez (*Objektivizovana seksualnost i intimni prostor; Lola kao opasni Drugi; otvorena struktura; Lola između oslobođenog subjekta i objektivizovanog tela; Integralna slika grada kroz lične prostore junaka; Lola kao apsolutni vladar sopstvenog prostora; Lola i Jelisaveta; Lolino lutanje ka domu; Ludvikov prostor doma*)

Objektivizovana seksualnost i intimni prostor

Roman *Kap španske krvi* objavljen je godine 1932, u vidu četrdeset novinskih nastavaka, da bi prvi put bio objavljen u integralno tek 1970, u beogradskom *Nolitu*. *Kap španske krvi* svakako ne spada u Crnjanskove umetnički uspeliije romane, i uz nezavršenog *Suznog krokodila*, pa i njegovu raniju pripovednu prozu, spada u dela kojima se kritika mnogo manje bavila. Ono što ovaj roman ipak može učiniti zanimljivim za tumače, jeste činjenica da je ovo jedino autorovo prozno delo u kome je glavni junak i aktivni pokretač radnje žena.

Iako je Lola Montez glavna junakinja, i ona kojoj narator posvećuje najviše pažnje, to ne menja činjenicu da je njen lik teško tumačiti bez delimičnog otvaranja diskursa o Drugom²⁰⁷. Lolin lik je u velikoj meri mistifikovan, i ona od početka do kraja ostaje strana čitaocu, ili bar više tuđa nego junaci poput Vuka ili Pavla Isakovića, ili naratora *Embahada*. U tom smislu, možemo primetiti da se Crnjanski ne distancira uvek od koncepta u kom se muški princip povezuje sa duhom, a ženski sa telom. Lola je u

²⁰⁷ Pod odrednicom alteritet odnosno drugost u *Preglednom rečniku komparativističke terminologije u književnosti i kulturi* između ostalog ističe se da: „Alteritet označava ono što se ne može svesti na svesno iskustvo subjekta, ono što ne može biti poznato, ono što transcendiru područje poznatog i izlaže subjekta nečemu nepoznatog (2011, 17)“.

romanu dobrim delom prikazana kao misteriozni objekt koji mušarac pokušava da osvetli ili razume. Elizabet Gros primećuje: „(...) da su žena i ženskost problematizovani kao sazajući filozofski subjekti i saznatljivi epistemološki objekti. Žena (sa velikim slovom Ž) ostaje večita enigma filozofije, njen misteriozni i nedokučivi objekt (...) (Gros 2005, 24)”. Za razliku od likova poput Vuka Isakovića ili Rjepnina, Lola nikada nije subjekt samospoznaje, već objekt koju pisac pokušava da opiše i razume, dok je u isto vreme, paradoksalno, mistifikuje, što onemogućava bilo kakvo konačno osvetljavanje lika. Mistifikacija Lolinog lika, nasuprot otvorenoj eksternalizaciji misaonih tokova muških likova poput Vuka Isakovića ili Rjepnina, doprinosi njenoj imanentnoj objektivizaciji.

Da bismo u nastavku poglavlja mogli da posvetimo pažnju problematici poetike prostora u *Kapi španske krvi*, smatramo da je potrebno prvo postaviti neke postulate za razumevanje Lolinog lika, i to iz dva razloga – jedan je činjenica da je kritika suviše malo pisala o ovom romanu da bismo za određene postavke u tumačenju mogli da pretpostavimo da se podrazumevaju, kao što je slučaj sa poznatijim i čitanijim delima ovog pisca poput *Seoba*. Drugi proizilazi iz prvog – potrebna nam je prvobitna postavka za razumevanje Lolinog lika da bismo mogli da pokušamo da tumačimo njen upliv na one prostore čiju prirodu tumačimo u ovom radu. S obzirom na to da je Lola nedvosmisleno centralni lik ovog romana, i osovina gotovo svakog zapleta, prostor je obično određen njenim prisustvom ili odsustvom, ili opisan iz pozicije njene tačke gledišta.

Lola kao opasni Drugi

Za razliku od drugih Crnjanskih protagonista, autor ne pruža detaljan uvid u Lolin unutrašnji život, niti daje njen dublji psihološki prikaz. Čitaoci su prinuđeni da Loline postupke posmatraju i tumače 'sa strane', iz udaljene pozicije koja ih izjednačava sa nekim od njenih nemih obožavalaca koji je s divljenjem posmatraju, ali ne poseduju konačni uvid u njenu ličnost, niti im je ikad dozvoljeno da joj priđu dovoljno blizu.²⁰⁸

²⁰⁸ Ako bismo prostornu poziciju pisma pokušali da prikazemo sasvim plastično, koristeći metafore vezane za filmski jezik, i vodeći se Uspenskim, Lola je jedina od protagonista u čiji um kamera nikad nema pristupa. Oko posmatrača (odnosno pisca) njoj se nikada ne približava toliko koliko je to slučaj sa drugim, muškim, protagonistima.

Identitet Lole Montez prvenstveno je određen kao tuđ, i stran, i takav se postavlja čak i prema pretpostavljenom čitaocu za kog kao da autor očekuje da nužno mora da bude muškarac, ili bar takve seksualne orijentacije da ga inherentno privlači žensko telo. Ovo možemo ilustrovati mnogim opisima njenog tela koji gotovo da funkcionišu po principu koji je u popularnoj kulturi poznat kao *fan service* (engl). *Fan service* je pojam koji se najčešće vezuje za postupak koji podrazumeva uvođenje scena ili vizuelnih i deskriptivnih detalja koje su uneti u narativ sa intencijom da privuku i zabave publiku prvenstveno povišenom erotizacijom likova.²⁰⁹ Lolino telo je tako prikazano pretežno kao seksualni objekat posmatran iz muške vizure, kao da svi njeni voljni i nevoljni pokreti, i ceo njen izgled ne služe ničemu drugom nego da zavedu heteroseksualnog muškarca.²¹⁰

Činjenica da Lolin lik nije dovoljno detaljno i nijansirano psihološki oslikan, često je približava pomalo klišeiziranoj slici *femme fatale*, ili u boljem slučaju, arhetipskoj slici žene opasne zavodnice. U svojoj stereotipnoj 'misterioznosti', 'opasnosti' i 'ženskoj hirovitosti', u lepoti njenog tela koja je neprekidno prikazivana kao lepota isključivo u muškim očima, Lola se ne ostvaruje u svakom trenutku kao individualizovani lik, osoba od krvi i mesa (uslovno rečeno), nego vrlo često samo kao arhetipski Drugi, i to Drugi u odnosu na heteroseksualnog muškarca.

S druge strane, Časlav Nikolić upravo u tom približavanju arhetipskoj ženi vidi pre bogatstvo nego siromaštvo Lolinog lika. Osvrćući se na scenu iz knjige u kojoj Lola ležeći raskopčana u kočiji podseća na mramornu statuu, Nikolić to ovako komentariše: „Delovanje se udvaja u dejstvu želje, jer gest otvaranja haljine uključuje se u paralelizam sa slikom neke druge dimenzije, neke druge figure, što pokazuje kako se smisao romana *Kap španske krvi* generiše između realistične i metaforične ravni, a lik Lole Montez stvara i u vezi sa arhetipskom semantikom žene (Nikolić 2013, 131)“.

²⁰⁹ Prema najvećem sajtu koji se bavi definisanjem i kategorizacijom pojava u popularnoj kulturi, *TvTropes*, fanservice je: „Korišćenje seksa ili seksualnih situacija da bi se gledaoci nagradili ili privukli (prema: <http://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Main/Fanservice>, 25.03.2018)“.

²¹⁰ Napr: „Crnu svoju utegnutu, putničku haljinu bila je raskopčala toliko kao da je htela da pokaže ogledalu iza sebe lepotu nekog mramornog ženskog kipa.“ (...) ili „U zapari zatvorenih kola bila je vrlo lepa. Skoro neprirodno lepa. Bledilom svog lica, divnih, čistih crta engleskih dečaka. Divnom, malom ružom svojih usta, iza španskog vela. Crnim grozdovima svoje kose, toliko crne kose da se, u prvi mah, činila plavog sjaja, kao krila vrana. Najlepše, međutim, na njoj, sem njenih razgoličenih grudi, bile su njene oči, o kojima se svud pričalo gde je stigla. Oči u boji bleđih ljubičica što su pri blesku i sevanju poplavile i sijale kao plave munje kad udaraju blizu (Crnjanski 1970,13-14)“. Ovakvih primera ima mnogo u romanu.

Nikolić naročito podvlači uobičajeno pretpostavljenu vezu između seksualno osveščene, iracionalne žene i Drugog, povezujući to i sa duhom novog vremena: „Kao da su žena i priroda u nekom mističkom savezu, u kome je eksponent nove energije Drugog Lola Montez, i u kome se tajni rivalitet Centra i Drugog; racionalnog i iracionalnog; ontološkog i marginalizovanog, a ipak ontičkog (misli se na 'savladanu, prigušenu, prekodiranu istoriju ženstva'), arhetipski osnažuje (...) kako bi se i drugačije, postmitski ali i hipermitski, političko-istorijski ispoljilo (Nikolić 2013,133)“.

Međutim, mi bismo primetili da je Lola ipak slika žene kao Drugog, i to žene koja u najvećem delu romana, ne uspeva da do kraja ostvari svoj identitet drugačije nego kroz muškarca, što je čini sasvim različitom od galerije ostalih Crnjanskih protagonista čija sudbina i *raison d'être* nisu isključivo određeni njihovim odnosom prema drugom polu. Ipak, u romanu postoji jedna crta koja Loli unekoliko dozvoljava da ostvari svoj identitet, i koja predstavlja afirmaciju samo njene lične volje, a to je njen rezignirani, brutalni nihilizam. Časlav Nikolić primećuje u već citiranom radu koji istražuje istorijske i rodnopolitičke aspekte romana *Kap španske krvi*: „Lolino odricanje želje u vezi sa gestovima njenog zavodjenja i upropaštavanja ljudi po Evropi nije tek izraz melanholičkog karaktera života, nego epohalni gest utvrđivanja statusa modernog čoveka kao subjekta lišenog konstitutivnih vrednosti humaniteta (...) (2013, 124)“. Nikolić dalje citira Crnjanskog i Lolin indirektni kredo iz romana: „Ja nisam željna da spasavam nikog: kao prah i zrno peska za mene su ljudski život i ljudska sreća (Nikolić 1970, 35)“.

Otvorena struktura

Identitet Lole Montez otkriva se kao tuđ konstrukt, i njena prava ličnost ostaje skrivena između različitih slika koje se projektuju na nju, ili koje ona sama projektuje na sebe da bi uticala na druge. Njen konačni identitet ostaje fluidan, zagubljen iza različitih maski koje su joj date, ili koje povremeno sama uzima. Iako Lola po mnogo čemu odgovara arhetipu žene zavodnice, njen polni identitet nije sasvim nedvosmislen, niti je

njena heteroseksualnost nužno nula na Kinsijevoj skali²¹¹. Dakle, kao fatalna žena i pretpostavljena 'savršena zavodnica', Lola bi trebalo da je bliska apsolutnoj ženstvenosti, međutim, zanimljivo je da se njena lepota u tekstu vrlo često poredi s lepotom 'engleskih dečaka'. Dalje, ona doživljava najburniju reakciju pred svojim (muškim) obožavateljima u trenutku kada se pojavljuje obučena u mušku odeću: „U drugoj igri nosila je Lola mušku, špansku nošnju. Njen besprekorni stas grčkih Venera, njena crna kosa i male uši, njen lik engleskog mladića, i, kao plavetnilo ponoći, mutne boje njenog oka, sa divnom čvrstinom ramena, u odelu mladog, plemenitog Španca, doveli su gledaoce još do većeg ludila nego u odelu ženskom (Crnjanski 1970, 26-27)”.²¹²

Ona se ne igra samo na ivici svog polnog identiteta. Lola je predstavljena kao donosilac arhetipa juga (Španija) na 'hladni' sever (Nemačka). Ona se prikazuje kao apsolutni stereotip vatrene Špankinje. Lola je donosilac sunca na sever, slika i prilika osobe koja živi sa južnjačkim idealima telesne slobode, ponašajući se seksualno slobodnije i temperamentnije nego stanovnici Minhena, i predstavljajući snažan kontrast

²¹¹ Skala koju je uspostavio američki biolog i seksolog Alfred Kinsi a koja bazirano na rezultatima odgovora jednostavnog testa gradira seksualnost od nule kao apsolutno heteroseksualnog opredeljenja do 6 kao apsolutno homoseksualnog opredeljenja. (vidi: Sell, http://www.lgbtdata.com/uploads/1/0/8/8/10884149/ms003_sell_details.pdf, 23.12.2017)

²¹² Zanimljivo bi u ovom slučaju bilo pomenuti još jedan slučaj fetišizacije onoga što se nalazi na rubu polnih identiteta. Lolina privlačna ženstvenost pronalazi krajnju potvrdu i izaziva najviše divljenja kada je prožeta elementima muževnosti i onoga što bi trebalo da predstavlja potvrdu muškog polnog identiteta (osim pomenute scene postoje još mnoge u kojima se napominje kako nju izuzetno čini privlačnom to što poseduje telesne kvalitete koji se obično cene na muškarcima, poput snage i sl. Takođe, činjenica da je dobar jahač čini je još poželjnijom u očima svojih udvarača.)

U Japanu vekovima postoji obrnuti kulturološki fenomen povišene muške poželjnosti koja takođe dolazi iz činjenice da je polni identitet osobe zamućen, ili da se u njemu pojavljuju aspekti koji se tipično vezuju za suprotni pol. *Bišonen* ili *bidanši* (lep dečko, odnosno lep muškarac, jap.) termin je koji imenuje estetski ideal prelepog mladića univerzalne lepote, odnosno lepote koja je iznad polnosti. Ideal ove androgine muške lepote je čvrsto usađen u japansku svakodnevnu kulturu, mada mu koreni sežu daleko u istoriju. (Neki njegove početke identifikuju već u glavnom junaku *Priče o Gendiju* Šikibu Murasaki, japanskom romanu iz XI veka. U svakom slučaju, moguće je da su povezani sa homoerotskim idealima kineskog dvorskog života u srednjem veku.) Seksualnost ovakvih mladića često je podrazumevana kao fluidna, i u svakodnevnoj kulturi oni su erotski ideal podjednako heteroseksualnih i biseksualnih žena, kao i homoseksualnih i biseksualnih muškaraca.

U savremenoj popularnoj kulturi, poznati muškarci koji se oblače, friziraju i šminkaju kao žene pojavljuju se kao sveprisutni seks simboli. Poznati muškarci (muzičari, glumci) slikaju se i retuširaju tako da na fotografiji kao konačnom proizvodu nestaju gotovo sve muževne crte, ostavljajući ljudski lik apsolutne lepote bez konačno odredljive polnosti. (Ova igra kodovima može se ilustrovati još jednim primerom – jedan od najpopularnijih savremenih japanskih muzičara Gakuto Kamui ili Gakt, koji neguje celokupni sopstveni imidž u ovom stilu, iako se izjašnjava kao heteroseksualac, fingirao je romantičnu vezu sa drugim popularnim muzičarem, i ima običaj da dodiruje muzičare na sceni, podilazeći očekivanjima svoje publike.)

frigidnom i ukočenom racionalnom severu.²¹³ (Ovaj kontrast, svakako, funkcioniše i po skali žensko-muško, odnosno iracionalno, emotivno i prirodno nasuprot racionalnom, odmerenom i tehnološko-artificijelnom. U ovom slučaju, uređeni racionalni sever odgovara pre muškom delatnom principu, nasuprot Lolinog pretpostavljenog juga koji je blizak prirodi, iracionalnom, telesnom, maštovitom i ženskom.)

Međutim, veliki obrt je u tome da i sama Lola uopšte nije Južnjakinja. Lola Montez je zapravo Eliza Gilbert, i rođena je Irkinja, odnosno severnjakinja. Kroz oslikavanje Lolinog ambivalentnog lika, pokazuje se da je svaki identitet, naročito polni i nacionalni, inherentno relativan, i da kao takav funkcioniše kao društveni konstrukt kojim se može manipulirati. Loli je ovakva manipulacija naročito laka, jer je njen radikalno nihilistički svetonazor vrlo relativan.

Lolina seksualnost kao deo njenog inače fluidnog identiteta često ostaje zarobljena u igri odraza njenih pravih likova, i onih koji su iskonstruisani. Špankinja koja strastveno igra na sceni, niti je zapravo Lola, niti je zaista iz Španije. U svom budoaru, dok je čekaju, Lola se svojim obožavaocima u više navrata prikazuje gola, međutim, svaki put je ono što vide samo njen odraz u ogledalu, a ne živo telo (Crnjanski 1970, 33).

Lola između oslobođenog subjekta i objektizovanog tela

U Lolinoj igri ogledala pokazuje se uolikoj meri svaki aspekt identiteta može biti relativan. Proizvoljnost nacionalnog identiteta, kao i polnog, svakako da nije sasvim ostvarljiva na ličnom nivou, s obzirom da društvo diktira njegovu prvobitnu konstrukciju koja se nameće pojedincu, ali ostavlja dovoljno slobode originalnoj ličnosti da ga koristi i prilagođava na bilo koji način koji nađe za shodno, modifikujući društvene maske koje uzima za sebe. U izvesnom smislu, Lola je ne samo nihilista, već i potpuni anarhista – nju

²¹³ Ovako imagološki kontrast između slika Španije i Nemačke, odnosno juga i severa ocrta Crnjanski: „U crnini, sa crnim velom nad plavim očima, sa malim nakrivim šeširom, igračica iz Španije bila je za Minhence ona senzacija koju su oni, tu, u vlažnoj, hladnoj zemlji, koju su samo planine delile od divnih, plavih, talijanskih jezera, večnog proleća, i venecijanskog, toplog, zelenog mora, jedva dočekali (Crnjanski 1970, 37)“.

sistem interesuje samo utoliko koliko ga može iskoristiti za sopstveni dobitak, kao što Ludvikova kruna za nju ne znači ništa sem trofeja koji se može pretvoriti u nešto od čega ona može imati koristi.

Lolini nazori su nazori modernog čoveka novog milenijuma kog ne zanima nasleđe države, crkve ili monarhije, niti tradicionalne patrijarhalne kulture kojoj pripada. Ona je oportunistička i čovek apsolutnog šopenhauerovskog voluntarizma, i u izvesnom smislu razara sistem iznutra, jer je spremna da razgrađuje njegove društvene konstrukte koliko god je potrebno, da bi, krećući se od najnižih slojeva, slobodnom vertikalnom linijom koju je sebi zacrtala, na kraju, poput Napoleona, svojeručno krunisala samu sebe za kraljicu. Nju ne interesuje tradicionalno shvaćena porodica (ponosi se svojim telom koje nije rađalo, i koje je samo njeno), brak (iako mu je ljubavnica, ona zahteva od Ludvika da upozna njegovu suprugu, i čak smatra da bi joj bila prijatelj), čak ni koncept monogamne ljubavi (ne samo da vara Ludvika sa drugim muškarcima, nego čak nije verna ni 'samo' jednom ljubavniku). Dalje, ona prezire Ludvikove državničke poslove koje on krije od nje, predstavljajući ih suviše važnim za ženu. Suviše ozbiljan stav Minhenaca prema životu i državi njoj se čini smešan i takođe vredan prezira.²¹⁴

U ovom smislu, Lola zapravo krši sve uobičajene lance koji je vezuju za norme ženskog ponašanja u patrijarhalnom društvu u kakvom se ona kreće. Elizabet Gros primećuje da: „Mizogino mišljenje uobičajeno pronalazi prigodno samoopravdanje za sekundarnu poziciju žena u društvu tako što ih smešta u okvire tela koja su reprezentovana (...) kao krhka, nesavršena, neukrotiva i nepouzdana, podređena različitim upadima što nisu pod svesnom kontrolom. Ženska seksualnost i ženske moći reprodukcije su određujuće (kulturne) karakteristike žena, i u isto vreme, same ove funkcije ispostavljaju žene kao ranjive u potrebi za zaštitom ili posebnim tretmanom, kako to različito propisuje patrijarhat (Gros 2005, 31)”. Lolino poigravanje s granicama polnog identiteta prisutno je u čestim preoblačenjima u mušku odeću na pozornici, čak i noćnim lutanjem kroz grad, u muškoj odeći. Njen odnos sa suprotnim polom je obično takav da ona bira, i sama uzima sebi muškarce koje želi. (Njeno nekonvencionalno

²¹⁴ Njeno mišljenje u ovome se neće nimalo pokolebati, sve dok ne upozna Valerštajna, koji joj je po mnogo čemu jednak (snažna volja koja ga uspešno vodi kroz život) ali i sasvim suprotan (pretežno hladan i isključivo racionalistički pogled na svet.) Međutim, Valerštajn, kao otelotvorenje suprotnog muškog principa, za Lolu ostaje onaj neosvojivi, nespoznatljivi Drugi.

ponašanje u kom ona sama gotovo otvoreno traži od muškarca seks u trenutku kada ga poželi, udaljuje Delingera od nje, koji se zbunjeno povlači pošto se susreo sa tako nedvosmisleno snažnim izlivom volje i samopotvrđujućeg libida jedne žene, ma koliko privlačna ona bila.)

U već citiranom radu, Časlav Nikolić skreće pažnju na promenljive granice njenog identiteta koji i za čitaoca, kao i za druge likove²¹⁵ romana postaje konstrukt koji nikada nije definitivni ni nedvosmislen²¹⁶: „Ukrštanje različitih identiteta u liku Lole Montez pokazuju i mogućna mitska raščitavanja, usložnjena imagološkim napomenama. Tako je Lolina igra u minhenskom pozorištu ispoljila složenost diskurzivne gradnje identiteta (...) Identitet Lole Montez uspostavlja se u heterogenoj kompoziciji i neprestanoj metamorfozi antropoloških i rodnih pokazatelja (Nikolić 2013, 124)“.

Integralna slika grada kroz lične prostore junaka

Nekoliko prostornih tačaka koje su prikazane u *Kapi španske krvi* mogu potpasti pod istraživanje o intimnim prostorima doma. To su prvenstveno prostori koji pripadaju Loli Montez, kralju Ludviku i drugim Lolinim ljubavnicima. U svetlu ličnog i intimnog prostora doma karakteristični su oni koji pripadaju dvojici Lolinih ljubavnika koji su najviše različiti,²¹⁷ Ludviku i Delingeru. Ludvikov dom je raskošni dvor, dok Delinger živi u izrazitom siromaštvu sa svojom majkom, u skromnoj četvrti Minhena. Prateći kretanje ove dvojice likova, dobijamo sasvim različite slike grada u kom žive. Ludvik se, naravno, kreće samo njegovim luksuznim delovima i tačkama političke i društvene moći. Lolina vožnja sankama s kraljem pretvara se tako u ekstezivnu panoramu idealnog, ali ne nužno i stvarnog Minhena.

²¹⁵ Fragmente istine o Loli čitalac otkriva deo po deo, tek nešto malo bolje obavešten o njoj od drugih likova u romanu. Ipak, suštinska prednost čitaoca je što on ima pristup tačkama viđenja svih likova koji se pojavljuju u romanu, što mu omogućava da sklopi nešto jasniju, ali i dalje fragmentarnu sliku o Loli Montez.

²¹⁶ Setimo se samo sa koliko detalja Crnjanski opisuje njenu pojavu na sceni gde se vidi Lolin stas 'grčke Venere', njen 'lik engleskog mladića', 'mladog plemenitog Španca', itd, i to sve u jednom relativno kratkom isečku vremena, i na usko zatvorenom prostoru scene (Crnjanski 1970, 26-27).

²¹⁷ Misli se, svakako, na njene najvažnije i najprisutnije romantične partnere u trenutku dešavanja radnje *Kapi španske krvi*.

Putevi kojima se kralj kreće kroz grad, obuhvataju njegove najlepše i najbogatije prizore, iscrtavajući kretanjem idealizovanu sliku Minhena sklopljenu samo od njegovih najveličanstvenijih delova. Simptomatična je u ovoj situaciji Lolina primedba da bi ona najradije kraljev veličanstveni pobjednički luk koji je tada u izgradnji, ostavila nezavršenim, jer završen, 'više ne može biti tako lep'. Lolin čulni doživljaj sveta verovatno utiče i na njen doživljaj estetike. Savršeni Minhen koji joj pokazuje Ludvik, u opisima liči na stilizovani nekropolis, na mrtav grad okamenjen u svojoj pustoj lepoti. (U mnogim zgradama kraj kojih par u noći prolazi zaista niko i ne živi – Ludvikovim Minhenom dominira duga crna senka crkve Svetog duha, i tamna zgrada dvora koja je sasvim u mraku.)²¹⁸

Integralnu sliku Minhena moguće je dobiti jedino završetkom romana, pošto smo zajedno sa Lolom obišli prostore koji pripadaju njenim ljubavnicima i udvaračima, krećući se od najsiromašnijih kvartova (Delinger), preko Ludvikovog Minhena, pozorišta i salona, sve do dvoraca u okolini grada. U svom radu „Cities, Maps, Labyrinths”, govoreći o Kortasarovom romanu *Školice*, Eduardo Mariska²¹⁹ primećuje povodom sličnog postupka: „Kretanje prostorom romana direktno je povezano s kretanjem kroz grad prikazan u njemu: ulice, parkovi (...) definišu doživljaj okoline. Oni daju simbolički prostor koji čitaocu dozvoljava da se kreće. Baš kako se likovi kreću ulicama i avenijama grada, tako se i čitalac kreće kroz plimu i oseku romana (...) (Mariska 2015, 10)”.

Lola kao apsolutni vladar sopstvenog prostora

Svakako da je očekivano da Lola, koja živi kao lutalica i avanturistkinja, putujući po Evropi, u razdoblju od oko godinu dana koliko pokriva ovaj roman, više puta menja svoju adresu. Ona boravi u gostionicama, a kasnije u kućama i dvorovima koje joj ustupa kralj koji postaje njen ljubavnik. Njeno penjanje uz društvenu lestvicu (koje ona ostvaruje isključivo preko sopstvenih ljubavnika, i muškaraca koji su u nju zaljubljeni) markirano

²¹⁸ Da je Ludvikov grad lični prostor, konstrukt grada koji pripada Ludviku, podvlači kasnije i narativni subjekt *Embahada*, koji se u istom tekstu predstavlja kao pisac *Kapi španske krvi*: „Idem po Minhenom tragom Ludviga I (...), koga sam voleo, i kakavog sam ga stvorio u jednom romanu o Loli Montez (Crnjanski 2010, 142)”.

²¹⁹ U pomenutom radu Mariska se u velikoj meri oslanja i na Frankovu teoriju o spacijalnosti u modernom romanu.

je i usponom u raskoši kuća u kojima boravi. Lolina skupa hotelska soba brzo je zamenjena dvorcem koji joj je ustupio kralj.

Za razliku od većine drugih Crnjanskih junakinja Lola svojim autoritetom, harizmom i voljom suvereno vlada prostorom koji joj je dodeljen u datom trenutku. Nasuprot njoj, Dafina iz *Seoba* pasivno i poslušno zauzima prostore koje joj dodeljuju njeni muškarci, a Nađa Rjepnina se ostvaruje kao osoba koja prvenstveno poštuje kompromise bračnog života. Sličan je slučaj i sa ženama Isakovića koje dosledno i verno prate svoje muževe kuda god da oni krenu, i upravljaju svoj životni put isključivo prema njihovom. (Ovde je jedini izuzetak Kumra koja odbija da prati Trifuna, ali se ostatak njenog životnog puta ipak upravlja pre ka volji bivšeg muža nego nje same. Ona ostaje obeležena ovim rastankom, i to joj u potpunosti utiče na dalju sudbinu.) Lola vrlo brzo pretvara prostor krčme u svoj. Sobe u gostionici predstavljaju prolazni prostor koji je na mnogo načina opšti, i neličan, poput drugih javnih prostora grada.

Čovek nikad nije apsolutni gospodar u iznajmljenoj sobi, niti je može sasvim pretvoriti u svoj neprikosnoveni dom; u krajnjem slučaju, to je prostor koji uvek ostaje otvoren njegovom pravom vlasniku, kome je u svako doba dozvoljeno da uđe u njega, ili da manipuliše njim, ili da ga menja.²²⁰ Tranzitni prostor hotela, gostioničkih soba i sličnih prenoćišta odlikuje apsolutna nemogućnost da se u njih fiksira kvalitet doma koji bi pripao samo jednoj, određenoj osobi, niti je u njima moguće prostor trajno preobraziti u takav kakav bi odražavao identitet jedne osobe koja u njemu boravi. Poput peska, sa izlaskom trenutnog vlasnika iz sobe, prostor se ponovo vraća u stanje u kom je prethodno bio, bez mogućnosti da ikada postane ličan, niti da zadrži oblik koji mu je jedna osoba dala.

S druge strane, već posle jedne večeri boravka, Lola se pokazuje kao dovoljno uticajna da krčmar odlučuje da više uopšte ne ulazi u njenu sobu, i da je dočekuje ispred vrata, gotovo poput sluge, odričući na određeno vreme vlasništvo nad prostorom koji je njegov, i prepuštajući prostor njoj, što joj omogućava da čak i u prolaznom prostoru hotela privremeno dostigne neprikosnovenost gospodarice u sopstvenom domu. (Na to

²²⁰ Produbljujući ovu metaforičku sliku, spremačice u hotelima postaju produžene ruke odsutnih domaćina/pravih gospodara kuće.

svakako utiče činjenica da zakratko postaje jasno da je Lola dovoljno sposobna da brzo učvrsti svoje poznanstvo sa kraljem.)

Na sličan način, Lola suvereno vlada prostorom i u najužem smislu, odnosno onim apsolutno ličnim prostorom koje zauzima samo njeno telo. Ona toliko nepogrešivo vlada svojim telom kroz ples, da joj uspeva da njime prisvaja prostor koji se proteže daleko od onoga koji sama fizički zauzima: „(...) njen stas, sav u tresku, prigušenom, muklom, španskom krikom, koji je ljude dovodio do ludila, vitlao se pred lampama rampe, zapljusnuv svojim lakim suknjama skoro kraljevsku ložu (Crnjanski 1970, 25)”. Vladanje proksemikom, pokretima tela, apsolutna preciznost u razumevanju prostora koje njeno telo zauzima, dovode gotovo do poništavanja fizičkih zakona. U savršenoj umetnosti pokreta, njeno telo postaje instrument duhovnog, a ne fizičkog, i u izvesnom smislu prevazilazi prostor koji zauzima, mada ne gubi ništa od čulnosti: „S nekom ludačkom, smrtonosnom lakoćom, u skoku, stizala je do ivice rampe, prebacivši odmah zatim nazad glavu i telo, tako da bi svaka druga zver, na njenom mestu, pri tom padu skrhalo bila kičmu (Crnjanski 1970, 25)”. Da njeno i te kako čulno telo nije sasvim materijalno, odnosno da ono kroz umetnost pokreta i apsolutnu lepotu koju poseduje prelazi u domen nestvarnog (i kreće se ka razređenoj materijalnosti onoga što pripada epifanijskim prostorima) svedoči i kasniji opis Loline postelje, u kojoj ne ostaju tragovi njenog tela.²²¹ Čak i kada ne pleše, Lola vlada prostorom u kom se kreće, jer je suverena u apsolutnoj samosvesti, i pouzdanju u sopstveno telo koje postaje znak, slika idealne ženske figure u naponu snage i seksualnosti kojima slobodno vlada.²²²

Lola i Jelisaveta

Postelja Lolina, i njen budoar, uveliko se razlikuju od kraljice iz pripovetke *Legenda*, koja je se može postaviti kao njen parnjak, ili bar odraz u mračnom ogledalu. Obe žene poseduju demonske attribute (osim više nego epikurejskog života, Lola nekoliko puta nagoveštava da joj je đavo blizak, i da ne veruje u boga), i obe suvereno vladaju

²²¹ „Njena postelja, pod plavim zavesama baldahina, skoro i nije bila uležana, toliko je bila spavala lako (Crnjanski 1970, 34)”.

²²² „Ona je uspevala da postigne sve što je htela (...) Oprane kose, namirisano tela, napudrovanih grudi i nogu, opasana čvrsto, ona se u novoj haljini od crnog somota osećala kao strela. Zategnute tetive u člancima, snagu ispod kolena i kukova okušavala bi svaki čas, vrteći se od milja (Crnjanski 1970, 33).”

svojom seksualnošću koja je više nego destruktivna po muškarce, omogućavajući da se likovi obe žene mogu čitati kroz književno-kulturni arhetip gospodarice zveri.

Lolino animalno je čak toliko izraženo da se često u opisima poredi sa mladom zveri. Kod kraljice je to spušteno na još niži nivo, pa je ona krvoločna u odnosu sa drugim ljudima (naročito muškarcima), i nagovešteno je njeno seksualno opštenje sa psima (u prvobitnoj, necenzurisanjoj verziji pripovetke njena bestijalnost uopšte nije nagoveštena, nego eksplicitna.) Iako Lola ne poseduje tako pervertiranu i prenaplašenu seksualnost, motiv psa preterano vezanog za gospodaricu ponavlja se i ovde, pa Hiršberg u nastupu rastrojstva ubija pištoljem njenu vernu dogu, jer je 'ljubomorana na milovanja njegove vlasnice'(Crnjanski 1970, 94).

Ipak, Lola predstavlja stepen više, u moralnom, psihološkom, i svakom drugom smislu od kraljice Jelisavete. U kontekstu ekspresionizma kao pokreta, u čiju je poetiku, ili bar širi izbor tema i toposa moguće svrstati *Priče o muškom*, nije neobičan radikalno kontrastiran odnos između dvoje ljubavnika – monaha i kraljice, kao dva dramatično i prenaplašeno suprotstavljena principa na fonu haosa groteskno prikazane stvarnosti. Kraljičina pervertiranost je krajnji ishod njene prenaplašene seksualnosti (iskrivljenog vitalizma), kao što je prenaplašena narcisizam krajnji rezultat monahove navodne čestitosti. U svojoj studiji *Srpski ekspresionizam*, Bojana Stojanović Pantović smatra da je: „Mentalna i seksualna borba između engleske kraljice Jelisavete i mladog fratra (...) prikazana (...) u skladu s ekspresionističkim oblikotvorenim principom *distorzije*.” Po citiranoj autorki: „(...) kraljica koristi svoju pervertiranu seksualnost kao način ovladavanja ljudima, a muškarca doživljava kao (...) puko sredstvo uživanja. I u liku 'neporočnog' fratra načinjen je za Crnjanskog tako tipični ironijsko-subverzivni otklon, jer on nije simbol Hristove pomirljivosti, ljubavi i praštanja. On pre liči na sujetnog, narcisoidnog muškarca koji ženi (...) jedino može da ponudi sažaljenje (Stojanović Pantović 1998, 97-98)”.

Ovaj ekspresionistički radikalizovani intimni odnos između muškarca i žene, delimično odjekuje kroz prilično blaže i iznijansirane relacije između Lole Montez i Valerštajna, što stilski više odgovara delima kasnog modernizma. Valerštajn se pojavljuje kao jedini muškarac kog Lola zaista želi, i jedini koji joj izmiče. Slično odnosu Jelisavete i fratra, i u *Kapi španske krvi* suprotstavljeni muško-ženski par predstavlja dve krajnosti.

U „Legendi”, u pitanju su pojednostavljeni (gotovo banalizovani) arhetipski principi suprotstavljenog ženskog erotizma, vitalnosti, haotičnosti i ‘prirodnosti’ i emocionalnosti nasuprot pretpostavljenog muškog racionalnog principa okrenutog nauci, redu, artificijelnom. U *Kapi Španske krvi* ovaj ekspresionistički prenatravan sukob je veoma ublažen, te su likovi Lole i Valernštajna mnogo više iznijansirani. Ipak, Valernštajn se i ovde pokazuje kao hladno racionalan lik kog iracionalna Žena ne može prevariti i osvojiti svojim telom. Kroz ovaj odnos, Lola je ponovo zatvorena u uobičajene tesne kalupe ženskog tela u književnosti i kulturi.

Ne samo što je Lola neuporedivo manje destruktivna od Jelisavete²²³, njen pojačani erotizam pronalazi ostvarenje kroz umetnost njenog plesa, kao i kroz povremenu zaljubljenost nasuprot Jelisavetine telesnosti koja pronalazi krajnje ishodište u hiperseksualnosti i pervertiranosti. Lolina povezanost sa animalnim odražava se u njenom telesnom vitalizmu, dok se kod Jelisavete to pretvara u bestijalnost, i bukvalnu seksualnu vezu sa životinjama. Treba skrenuti pažnju na još jedan diskretni detalj koji dodaje na dubini mračne simbolike koja se vezuje za likove obe žene – i jednoj i drugoj postelju čuvaju veliki psi, kao da se kroz njihovu postelju otvara put u smrt i podzemlje.

U tom smislu, razlikuju se i lični prostori kojima se kreću ove dve žene. Iako je daleko od kraljice, Lola ima pristup u najviše slojeve društva, i ona takođe, u određenim trenucima, svoj dom pronalazi u dvorcu. Nasuprot kraljičinih krvavih i preterano seksualno raskalašnih orgija, postavljaju se Lolini rafiniraniji salonski prijemi, koje plesačica, doduše, u ironiji isto naziva orgijama: „(...) pri mojim orgijama vide se samo uzvišene slike lepote i čežnje. Sve što je nisko, izgnano je iz mog pakla (Crnjanski 1970, 36) ”.

Krećući se od likova Jelisavete do Lole, koje su obe dva čitanja istog arhetipa fatalne žene, seksualnost se simbolički podiže na viši značenjski nivo. Nasuprot sirove telesne veze između muškarca i žene koja je kardinalna tajna sveta u „Legendi”, u *Kapi španske krvi*, prost i nedvosmislen erotizam nestaje u igri znakova, i seks je metafora u Lolinom plesu, ili romantizovana tajna koja se predstavlja kroz ‘uzvišene slike lepote i čežnje’. Čak i na prvi pogled niska veza iz računa između plesačice i daleko starijeg

²²³ U krajnju ruku, Lolino postupanje sa muškarcima svakako nije u tolikoj meri brutalno kao kod Jelisavete koja naručuje mučenja za Lodovika pošto ju je odbio.

kralja u sebi ima elemente koji prevazilaze čisto telesno/materijalno. Kralj želi da poslednji put u životu bude voljen, a Lola žudi za sigurnim mestom, i sigurnim tлом istinskog doma koji joj neće više izmicati pod nogama, domom koji će prekinuti njen iscrpljujući, neprekidni nomadski hod kroz Evropu.

Intimni prostori dve žene se i vizuelno razlikuju: boja kojom se kraljica okružuje je crvena, dok su Loline sobe obično obeležene mirnom plavom bojom. Već smo napomenuli da je svetlost koja se u više navrata pojavljuje u opisima kraljice povezana pre sa vrelinom zapaljene vatre nego sa belom bojom smirene nevinosti, pa je u tom smislu, i kraljica odevena u svilu koja „gori kao lomača“. S druge strane, Lola se oblači u crno i plavo, njene sobe su hladne, ali ona upravo u takvom hladnom okruženju 'dobro spava'.

Ove suprotstavljene boje otvaraju još jednu simboličku ravan koja dozvoljava da se podvuče razlika između zapaljenog i destruktivnog Jelisavetinog erosa koji se može simbolički povezati sa destruktivnošću vatre i pustoši koja ona ostavlja²²⁴, i smirenijeg, više suptilnog Lolinog erosa koji je velikim delom sublimisan kroz umetnost njenog plesa.

Gerbran i Ševalije u *Rečniku simbola* između ostalih tumačenja, markiraju centripetalno crveno²²⁵ kao boju središnje vatre, krvi, libida i srca. Eros i Tanatos su tesno povezani kroz lik crvene Kraljice koja je u isto vreme i blagorodna kraljica majka, i destruktivna gospodarica zveri: „(...) Crveni okeani kod Grka, i Crveno more pripadaju istom simbolizmu: predstavljaju trbuh u kom se život i smrt pretvaraju jedno u drugo. Tamno i centripetalno, inicijacijsko crveno krije i pogrebno značenje: *Grimizna boja, prema Artemidoru, je u vezi sa smrću* (Gerbran i Ševalije 2004, 113)“. S druge strane, po

²²⁴ Zaustavljajući se nakratko na simbolici vatre, svetlosti i plamena i njihovoj (obično malo posrednijom) vezom sa ženskim principom, možemo lako da dva suprstavljena arhetipa vatre (one koja spaljuje i one koja hrani i greje) pronađemo u kultu dve boginje u Egiptu – Sekhmet i Bastet. Pojednostavljeno predstavljeno (egipatska religija se u velikoj meri menjala tokom vremena, i teško je govoriti o jednoj definitivnoj verziji bilo kog kulta), obe boginje vezivale su se manje ili više, sa solarnim principom, pri čemu je Sekhmet sa glavom lavice predstavljala opasnu solarnu vatru pustinje koja pali, ali i donosi pobeđu u ratu, dok je Bastet koja je na kraju prikazivana sa glavom mačke, od boginje rata, na kraju postala simbol majčinske topline. (Robinson i Wilson 1976, 16.)

²²⁵ U *Rečniku simbola* crvena boja podeljena je na dva simbolička polja koji su tumačeni odvojeno: „(...) postoje dve crvene boje: jedna je noćna, ženska, sa privlačnom, centripetalnom snagom, a druga je dnevna, muška, centrifugalna koja se okreće kao Sunce i sve obasjava *ogromnom i neodoljivom snagom* (Gerbran i Ševalije 2004, 113)“. Mi smo se ovde iz više očiglednih razloga, okrenuli simbolici centripetalne crvene.

istom izvoru, pogled u plavu boju: „(...) tone ne susrećući prepreka i gubi se u beskrajnu kao da boja neprekidno izmiče. Plava je i najmanje materijalna boja: u prirodi se obično prikazuje kao da je sačinjena od prozirnosti, to jest od nagomilane praznine (...) Praznina je tačna, čista i hladna (Gerbran i Ševalije 2004, 713)“. U radu *Na ostrvu apstrakcije – Miloš Crnjanski i Georg Trakl*, Sonja Veselinović smatra da plava boja kod Crnjanskog, kao i u ekspresionizmu u celini: „(...) odražava čežnju za duhovnim, onostranim i eteričnim (...)“ i da ta boja: „(...) odražava čežnju za duhovnim, onostranim, i eteričnim (...) Modrina i plavet figuriraju kao boje neba, mora i duhovnih spona sveta u rasipanju (Veselinović 2006, 552)“. U istom radu, Veselinović pronalazi i vezu u doživljaju crvene boje između Trakla i Crnjanskog, pa se na Crnjanskog odnosi i ovakvo tumačenje simbolike crvene boje koja: „(...) ukazuje na doživljaj krvi kao čisto telesne, nagonke, i , čak, agresivne snage, koja se pokazuje jednako u ljubavnoj strasti, u požudi, kao i u ranjavanju ili ubijanju. Ovakvim izjednačavanjem disperatnih pojmova (...) u potpunosti se potire etička, vrednosna, ili emocionalna dimenzija (Veselinović 2006, 555)“. Ovakva simbolika pomenute boje blisko je vezana sa opisima Jelisavete čija je požuda povezana sa buktećom crvenom bojom, ali i divljim lovom i ubijanjem.

Iako jeste prikazana duhovno siromašnija i manje refleksivno introspektivna od drugih Crnjanskih protagonista poput Vuka i Pavla Isakovića, ili Rjepnina, (što delimično možemo pripisati i formi ovog romana koja je daleko bliža žanrovskoj književnosti), Lola i dalje prevazilazi okvire običnosti. Ona spada u onu grupu likova koji posvećuju svoj život traganju za domom koji ostaje izvan njihovog domašaja. Razlog njenog bezdomništva se na prvi pogled čini banalnim i preterano materijalističkim: za razliku od Isakovića ili ruskog oficira u izbeglištvu, ona je doma lišena samo zbog toga što traži previše i preko mere, i ne može da se zadovolji domom koji je bilo šta manje od dvora koji pripada kralju.

Međutim, upravo ta Lolina gotovo satanska oholost markira njenu individualnost. Ona svesno pravi životnu filozofiju od svoje seksualnosti, od nihilizma, oholosti i ravnodušnosti prema ljubavi. Za razliku od tipične *belle dame sans merci* iz književnosti, njoj tu masku ne pripisuju samo muškarci, već ona taj identitet pažljivo konstruiše sama pre nego što će ga drugi usvojiti. Uzimajući na sebe masku palog anđela, ona se u neumerenoj oholosti i dijaboličnom magnetizmu ličnosti približava Miltonovom Satani.

U jednoj rečenici autoanalize (ili pre autodeklaracije), u kojoj se ponovo vraćamo i na hladnu simboliku plave, bele i povremene crne boja koje je prati, Lola govori ovo: „(...) ali ja sam mnogo više: ja sam izaslanik Sotone, koji je, gde god bio spomenut, u svim verama, tvorac oholosti, samoće i ledenog sjaja duše, koja sjaji lepše od zvezde Severnjače nad polom (Crnjanski 1970, 35)“.²²⁶

Govoreći ovom prilikom o muškoj lepoti, treba skrenuti pažnju na još jedno autorovo poigravanje Lolinim identitetom i njenom ponekad fluidnom polnošću (bar u smislu konvencionalnih rodnih uloga) – ona se u svojoj najdubljoj intimi identifikuje sa likom koji je muškarac. Koliko je njen identitet konstrukt, maska svrsishodno stvorena za druge, može se приметiti i iz činjenice da se u više navrata ona predstavlja kao donosilac vrelog španskog sunca u hladni nemački sever, ali da se nešto kasnije identifikuje ne sa toplim vatrenim svetlom juga, već sa hladnim svetlom Severnjače.²²⁷

²²⁶ Jedno od prvih upečatljivih pojavljivanja ovako prikazanog Satane u književnosti je prikaz palog anđela u Miltonovom *Izgubljenom raju*. I posle jezivog pada, Satana i dalje poseduje veličanstvenu lepotu koju je imao kada je bio anđeo, a njegovi postupci odaju privlačnu, nepokolebljivu odlučnost. Uistinu, ovaj mračni junak koji negira sve uobičajene norme društva, prikazan je s takvim magnetizmom ličnosti²²⁶, da su ga kasnije mnogi romantičari, a među prvima Persi Bis Šeli, uzimali za svog heroja. Tražeći sopstvenu definiciju lepog, Šarl Bodler je čak zaključio da, po njegovom shvatanju, Miltonov Satana predstavlja najsavršeniji tip muške lepote. Nekoliko odlomaka koji ovo ilustruju (stihovi koji opisuju Satanu u Miltonovom *Izgubljenom raju*):

*A on od svih likom, kretnjom, stasom viši,
Stajaše ko kula; još lik ne izgubi
Svog prvotnog sjaja, nit' se javi manji,
Uprkos palim Arhangelim' i krajnje
Skrite slave: ko izašlo novo Sunce
Kad sija kroz traku magle (...)
Tako taman ipak
Sjaše nad svim' Arhandeo; al' mu lice
Izbrazdaše bore duboke od groma,
Briga mu na obrazu bledom, al' bje
Pod obrvam' večna hrabrost i svest o moći
(...)*

(Odlomci preuzeti iz knjige Džona Milтона *Izgubljeni raj i raj ponovo nađen*, 112, prevod Darka Bolfana, prepev Dušana Kosanovića.)

²²⁷ U razumevanju Lolinog izjašnjavanja, ne treba zaboraviti pobunjeničku prirodu Satane, koji s prezrenjem odbija da se pokori hijerarhiji društvenog sistema. Šeli čak tvrdi da Miltonova poema sadrži u svom dometu filozofsko odbijanje sistema, kroz Satanin odnos prema Bogu. (prema: Praz 1974, 67) Govoreći o miltonovskom čitanju Sataninog lika, Mario Prac skreće pažnju da je: „(...) Milton dao liku Satane sav šarm ukroćenog buntovnika koji je ranije pripadao likovima Eshilovovog Prometeja i Danteovog Kapanea (...)“ (Praz 1974, 66). Iako dijabolična, 'prokleta lepota' na koju pretenduje i Lola, i dalje se shvata kao istinsko svojstvo njenog bića²²⁷. Kako Prac primećuje: „S Miltonom Zli konačno dobija izgled opale lepote, sjaja zamračenog zloćom i smrću; on je 'veličanstven mada srušen'. Protivnik postaje čudno lep, ne onako kako su to vračare, sestre Alcine i Lamije, kod kojih je lep izgled rezultat

Na sličan način kao i Lucifera, i Lolu u njenoj spektakularnoj oholosti jedino zanima apsolutna potvrda njene ličnosti, njenog tela, i njene volje, koji treba da, ako ne bukvalno, na svaki drugi način budu potvrđeni svim spoljnjim obeležjima kraljice koje ona teži da zadobije za sebe, ne obraćajući pažnju na one koji stradaju i propadaju pošto ih je ona zavela. Ona olako pronalazi hladan, filozofski mir u svom makijavelizmu i nihilizmu.

Lolino lutanje ka domu

Skrenimo pažnju još i na različite ciljeve dve junakinje. U krajnjem slučaju, dok Jelisaveta pokušava da ljude potčini i poništi u činu apsolutnog prisvajanja, pojačavajući sliku demonske vladarke koja je i apsolutni vladar prostorom koji joj je dat, do mere da prisvaja i ljude koji u njemu obitavaju, Lola svoju seksualnost koristi prvenstveno da bi dobila konačan i siguran dom, i materijalnu sigurnost.²²⁸ U tom smislu, Ludvik pokazuje izuzetnu pronicljivost, jer je jedna od prvih rečenica koju joj je uputio, da bi pokušao da učvrsti vezu između njih dvoje: „Nećete više lutati, Lola (Crnjanski 1970, 43)”.

Za Lolu ne postoji konvencionalan prostor doma, nikakva tačka koja može biti njeno sidrište u stvarnosti, i čak je nejasno da li je takvo mesto za nju ikada i postojalo. Španija koju ona predstavlja kao svoju domovinu (pominjući je čak u kontekstu majke koju je navodno izgubila), takva Španija koju ona pominje, zapravo i nije njena zemlja porekla, već uporno potencirana laž.

Na kraju, Lola postaje domaćica samo u prolaznim prostorima; ona pronalazi dom u kočiji na putu (indikativno je da ne dozvoljava sluškinji da joj se pridruži unutra, zadržavajući za sebe hermetički zatvoren ovaj džep intime u putu), takođe u prostorima gostionica, i iznajmljenih vila. Lola postaje suverena gospodarica u svojim salonima gde okuplja (mahom uticajne) ljude koji su joj naklonjeni, ali ipak ne uspeva da to stanje održi dovoljno dugo. Lola teži uspostavljanju stacionarnog doma, i u tome je onemogućena, slično kao i drugi junaci Crnjanskog. Problematika uspostavljanja stabilnog mesta koje će postati dom, ili nemogućnost povratka u njega je svakako jedna

vradžbine, prazna iluzija koja se pretvara u pepeo kao jabuke Sodome. Prokleta lepota je stalno Satanino svojstvo (...) (Praz 1974, 67)“.

²²⁸ Ovo 'samo' se, doduše, može shvatiti i pomalo uslovno, s obzirom na to da Lola ne traži bilo kakav dom (jer nam je nagovešteno da bi se ona lako mogla udati, i da nema problema sa pronalaženjem partnera), već onaj koji bi joj pružio apsolutnu raskoš, dostojnu kraljice.

od autorovih važnijih tema. Dom kao konačna, sigurna luka, ostaje samo nedohvatna ideja za veliki broj Crnjanskih likova. Tako ni Isakovići nikada ne uspostavljaju pravi dom, dok Rjepninov dom postoji samo u prošlosti i u sećanju, i jedina njegova korelacija sa aktuelnom stvarnošću je u tome što to sećanje-konstrukt egzistencijalno definiše ono što Rjepnin sada jeste.

Iako Lola upotrebljava sve svoje zavidne veštine manipulacije drugim ljudima (pretežno, odnosno gotovo isključivo muškarcima²²⁹) njoj ipak ne uspeva da ostane u Minhenu u udobnosti položaja kraljeve ljubavnice. (Ne samo da joj ne uspeva da tu zasnuje stalan dom, već ne uspeva da ostane ni naročito dugo – ona uživa sve povlastice monarhove metrese jedva godinu dana, ili manje.)

Ludvikov prostor doma

Iako je Ludvik I osoba koja za razliku od Lole ili Dilingena jedina ima na raspolaganju apsolutno siguran prostor doma (Lola ne uspeva da sebi obezbedi mesto u kom bi mogla da se zadrži, Dilingenov dom je ugrožen finansijskim problemima), iako je on suvereni vladar u Nemačkoj, pokazuje se da Ludvik ne vlada sasvim svojim prostorom, odnosno da se ne snalazi najbolje u njemu, izgubljen među predmetima koji mu se pokazuju kao tuđi.

Već smo iznosili tezu o domu kao o prostoru koji je apsolutno poznat, odnosno ideju da je apsolutno poznavanja prostora sopstvene kuće u izvesnom smislu analogno esencijalnoj potrebi da se detaljno poznaje vlastito telo, čiji kuća, u izvesnom smislu postaje produžetak.²³⁰ Po Bašlaru, bez kuće je čovek razbijeno, rasuto biće (Bašlar 1969, 33). Ona je fokus ličnosti, i mesto na kom je pojedinac u najdubljoj vezi sa samim sobom jer bi u njenim intimnim i zaštićenim prostorima on trebalo da bude ono što zaista jeste u dubini svog bića. Sa takvim razumevanjem, prostor dvora u kom se Ludvik ne snalazi

²²⁹ Interesantno je primetiti da je Lolina interakcija sa likovima gotovo isključivo svedena na muškarce. Jedina dva ženska lika sa kojima ona uspostavlja bilo kakav odnos su njena sluškinja i Hiršbergova majka. Dok je odnos sa prvom potpuno marginalan i sveden na uobičajne interakcije između dve osobe različitog socijalnog statusa, između majke i nje se uspostavlja odnos napetosti.

²³⁰ Gerbran i Ševalije naročito skreću pažnju u kolikoj je meri identifikacija kuće sa telom tipična za budizam. Kuća je privremeno svratište, isto kao i telo: „U tibetanskom Kolu Postojanja telo prikazuje kuća sa šest prozora, a to je šest čula. U kanonskim tekstovima za izlaz iz individualnog stanja, iz *kosmosa*, upotrebljavaju se izrazi razbiti *krov palate* ili *krov kuće* (Gerbran i Ševalije 2004, 454)“.

najbolje, i zapinje o predmete (kao kada nehotice ruši vazu pošto ga je Lola zbunila) kao da mu je sve to tuđe i nepoznato, ne odgovara onome što bi trebalo da bude prostor istinskog doma. U svom domu, Ludvik, iako je kralj, ne može da nađe dovoljno sigurno uporište kada ga žena dovodi u stanje nesigurnosti. On se čak ni fizički ne snalazi dobro u prostoru, i njegovi pokreti su, za razliku od Lolinih, nespretni. (Nevladanje sopstvenim telom može da onemogući ekstenziju sopstvene volje na prostor, i onemogući potpuno ovladavanje njim.) Ludvik se ne nameće svojim prisustvom: „Kada se za njom zatvoriše teška orahova vrata, ona u prvi mah i ne vide kralja, nego samo bela poprsja grčkih filozofa i pesnika kojima je bila ispunjena soba (Crnjanski 1970, 37-38)”. On nije gospodar prostora koji poseduje, već sam postaje samo jedan od objekata u dvorskom inventaru, ne uspevajući da dominira svojim prisustvom. (Što je očigledno u suprotnosti od zarazne harizme njegove ljubavnice koja, mada nije vladar kao on, apsolutno vlada svakim prostorom u kom se nađe, iako joj nijedan od njih ne pripada zaista.)

Istinska intima ne postoji sasvim u kraljevom dvoru. Raspored nameštaja ne otkriva domaćinovu volju i njegove navike, već predmete i navike bezbrojnih ljudi koji su tu ranije boravili, pokazujući samo volju mrtvacu koji su odavno taj prostor napustili. U ovakvom domu, poništava se i zamućuje domaćinov identitet. Za razliku od Lole, ili čak Jelisavete iz „Legende”, Ludvikova ložnica nije mesto u kojoj je on apsolutni gospodar svog intimnog prostora. Umesto toga, ona, izdignuta kao odar, pre podseća na svog prethodnog vlasnika, Papu Pija IV.²³¹ Konačna priroda prostora dvora gubi se i difuzuje u godinama prošlosti koji su njegov sastavni deo, i pripada ljudima koji su mrtvi i odsutni, i koji su postali samo ispražnjeni istorijski likovi ljudi koji su nekad postojali. U ovakvom prostoru, odsečenom od života, Lola shvata da gubi apsolutnu vlast nad sopstvenim telom i umetnosti pokreta koju poseduje, shvatajući da „opet neće moći biti onakva kakva je u svojim posteljama umela biti (Crnjanski 1970, 174)”. Lola vlada sadašnjim trenutkom, i trenutnom ostvarenošću svoje volje i tela u prostoru, pa u mestu u kom vlada istorija i čije je granice zbog toga teže definisati u sadašnjosti, plesačica gubi svoju snagu. Ona ne uspeva da se kreće budno u datom isečku vremena i prostora, već

²³¹ „Bili su skriveni u spavaćoj sobi u kojoj je spavao nekad papa Pije IV, i ta dvorana, hladna i zagušljiva kao grobnica, bila je (...) na brzu ruku pripremljena (...) Amoreti i alegorične slike na raskošnoj tavanici, ogromni prilaz raskošnoj postelji, koja je bila, kao na pozornici, povučena pod tribinu sa ljubičastim, teškim zavesama, pod ogromnim grbom Sv. Oca, ogledala kraj postelje, sve to je imalo na sebi neku tešku nepodnošljivu raskoš prošlosti i smrti (...) (Crnjanski 1970, 173)”.

njen pogled i nehotice tone u prošlost, prizivajući ono što je odsutno i mrtvo. Ona čak i u raskošnoj prostirci raširenoj preko kreveta pronalazi papinsku mantiju prethodnog vlasnika. Nedovoljno personalizovan kraljev prostor obeležen predmetima i prizorima vezanim za prethodnog vlasnika (koji, opet, takođe nije posedovao autonomiju sopstvene ličnosti, kao ni kralj, jer su obojica u isto vreme predstavljali otelotvorenu instituciju iza koje su stajali), doprinosi tome da Lola prvi put uopšte ne uspeva da se, kao obično, nametne gospodaricom prostora u kom se nalazi.

Suštinska individualnost ne postoji u dvoru koji je u isto vreme i konkretno mesto, i simbol vladarske kuće, apsolutizovana slika svakog doma, oživljeni arhetip ljudske kuće koji se nalazi u središtu sveta, između zemlje i neba. Kao što se kralj kreće kao senka među nasleđenim predmetima i ukrasima prethodnika koji su gotovo življi od njega, tako se i vojnici koji čuvaju stražu na stepeništu pokazuju samo kao predstraža vojske senki, nagoveštavajući beskrajni bezlični niz istih takvih vojnika koji su čuvali ovo mesto u prošlosti, i koji će nastaviti da to rade i u budućnosti, nagoveštavajuću večno trajanje kraljevske vlasti, i njenu bezličnu univerzalnost.

6. Komentari, nostalgija i izgubljeni vrtovi Itake (*Dom kao ishodište predaka i naroda; domovina kao pusta zemlja, perspektiva vremenske distance; iskustvo rata koje povezuje prostore: koreni sumatraizma*)

U *Kometarima uz Liriku Itake* (1959) slike doma pojavljuju se najčešće posredovano, kroz sećanja glavnog junaka, ili čak dvostruko posredovano, kroz njegova sećanja na priče drugih ljudi. Sećanjima uslovljena krajnja subjektivnost u opisima ovih (a i drugih prostora) uticala je na razudenu i fragmentarnu strukturu naracije, ali i na povremenu neodređenost i difuznost samog opisanog prostora.²³²

²³² Ova difuznost i neodređenost prostora u prozi Crnjanskog verovatno se nalazi na svom vrhuncu u *Dnevniku o Čarnojeviću*.

Dom kao ishodište predaka i naroda

U više scena slike doma i sećanja na dom prepliću se sa pričama o precima, i čak sa sudbinom celolokupne nacije. Kuća iz koje junak potiče kao da nije samo jedna i pokazuje se pre kao kolektivno nego lično ishodište, ono koje ne pripada samo pripovedaču, već i njegovim precima.

Drugi odeljak u *Komentarima uz Liriku Itake*, pod nazivom „Biografski podaci o pesniku”, posle kraćeg uvoda, počinje slikom tri kuće Crnjanskih u Itebeju, selu u Banatu iz kog porodica pripovedača potiče. Na ovaj prizor nadovezuju se priče o sudbinama predaka koje se prepliću s važnim istorijskim događajima. Sudbine predaka su vrlo jasno stavljene u političko-istorijski kontekst, i ponekad samo opisane kroz njihov okvir. Na primer, junakov deda po ocu je osvetljen samo kroz priču o revoluciji 1848. i ulazi Srba u njoj, kao i još jedan majčin predak koji je živeo u to vreme.

Ovaj postupak prikazivanja likova aktuelizovanih samo u konkretnom vremenu, neodvojivih od svoje uloge kao pripadnika određenog naroda u određenom istorijskom momentu, gotovo paradoksalno vodi do mitskog doživljaja stvarnosti, sa fatalističkom sudbinskom predodređenosti 'krvi' (odnosno pripadanja naciji) kao onoga što pojedincu u velikoj meri određuje život. Pomenuti pogled relativizuje i buduću životnu priču pripovedača kao samo jedne u slučajnom nizu ljudskih sudbina, određenih jedino nacionalnim poreklom i nasleđem, i u izvesnom smislu gotovo romantičarskim 'prokletstvom rođenja', podređenom silama u potpunosti izvan moći i kontrole pojedinca.²³³

Značaj ljudskog života još više je minorizovan i relativizovan slikom groblja koje se nalazi neposredno pored kuća predaka. Glavni junak pripoveda ovako: „U svakom slučaju, u Itebeju, kraj crkve, i sad stoje tri kuće Crnjanskih, mojih rođaka. A uz crkvu nadgrobni spomenici Crnjanskih (...) (Crnjanski 1993b, 160)”. Celo postojanje staje između ta dva mesta, zatvarajući ceo ljudski život u kratak luk između doma i groblja koji se nalaze neposredno jednog pored drugog (plastično podvlačeći koliko je skučen

²³³ Ovaj stav dobija potpunu aktuelizaciju u priči o 'komedijantu slučaju' kojoj će se Crnjanski vraćati u svojoj prozi.

prostor između njih) i dva mesta bliska u prikazanoj stvarnosti, i tek jedva nešto udaljenih u prostornoj organizaciji teksta, gotovo se dotičući na istoj stranici.

Za glavnog junaka koji pokušava da predstavi sebe, i to počinjući od niza zamagljenih likova predaka, u pokušaju da dosegne jasnu tačku ishodišta, dom i grob postaju slično. U izvesnom smislu, ove dve poražavajući konačne tačke u vremenu i prostoru, postaju dve osnovne referentne oznake između kojih se može iscrtati linija (ili mreža) životnog puta.

Domovina kao pusta zemlja

Povratak iz rata, odnosno njegov konačni završetak obeležavaju junakov povratak u porodičnu kuću u Ilanči²³⁴. Ovaj povratak jednak je antiklimaksu, i odgovara ranijoj naratorovoj tvrdnji da nema tužnijeg događaja za čoveka od povratka iz rata. Put do kuće je jednak prolasku kroz pustu zemlju, i vodi kroz praznu, beskrajnu zimsku ravnicu u kojoj povratnik u gorčini sagledava svoj prethodni život kao 'fantazmagoriju'. Nasuprot prostorima obeleženim bujnošću, životom, i raznovrsnim događajima koji pozivaju na akciju i poput pozitivnog arhetipa vrta-grada nagoveštavaju različite staze kojima čovek može krenuti, arhetipska pusta zemlja u svojoj monotonosti ponavljanih oblika je smisaono najbliža lavirinitu jer ne dozvoljava (lako) napredovanje, niti nagoveštava ikakav jednostavan put do bilo kakvog cilja.

U pustoj zemlji, um se najčešće okreće sebi, i nije neobično što u ovakvom krajoliku glavni junak sagledava svoj životni put, svodeći ga celog na jednu jedinu ironičnu rečenicu: „Život krdžalija (Crnjanski 1993b, 261)”. Ovo je takođe pejzaž koji priziva svest o smrtnosti. Na mestu u kom ne postoji više ništa sem subjekta u ogoljenom, pustom prostoru, teško je sakriti se od svesti od izvesnosti nestanka, i još teže pronaći smisao koji bi dao bilo kakvu neoborivu apologiju ljudskoj egzistenciji.

Živan Filippi pustu zemlju definiše kao jednu od antropoloških struktura svojstvenih modernoj književnosti, identifikujući je kod T.S. Eliota, Skota Ficdžeralda ili Džozefa Konrada: „Struktura pusta zemlja pojavljuje se u suvremenoj književnosti kao ishodište mnogih pokušaja da se odredi nenasna stvarnost i da se racionalno oblikuju je

²³⁴ Crnjanski selo u Banatu naziva Ilanča, mada se ono danas zove Ilandža.

iracionalni kaos u kojemu bivstvuje današnji čovjek hvatajući se u koštac s kvalitativno drugačijim i složenijim problemima od onih s kojima su se sukobljavali njegovi preci. Svojim antropološkim konotacijama što isijavaju konkretne slike sprženih krajolika, mrtvih stabala, suhog kamenjara, prašnjeve pustinje, opustošenih prostora, ona mnogo zornije dočarava svijet u kom živimo (...) (Filippi 1985, 55)”.

Umesto sećanjima senzifikovanog prostora detinjstva, po povratku, narator zatiče selo obeleženo gotovo apokaliptičnim prizorima, iako nije direktno dotaknuto ratom. „Pri ulazu u Ilanču dočekuje me, kao humka, stričeva crepana, ali utonula u zemlju, u blato, ugašena. U ogromnim pećima ne gori više, kao za vreme mog detinjstva (...) Vidim na brdašcu i padinu dedinog vinograda. Mati ga je prodala. Kola mi prolaze i kraj siromašnih, zavejanih kuća mojih napoličara i rođaka. Mnogi među njima neće se vratiti više, nikada (Crnjanski 1993b, 261)“.

Prostor detinjstva je pust, kuće su delimično napuštene, prekinut je i kontinuitet porodičnog prosperiteta, kao i veze sa precima (prodati vinograd, crepana koja ne radi). Opšte nazadovanje civilizacije posle rata koje se ogleda i u junakovom rodnom selu obeleženo je onim što Fraj u svojoj teoriji arhetipskog značenja naziva demonskim slikama. „(...) Prikazba svijeta što ga želja posve odbacuje: svijeta noćne more i čovjeka kao žrtve, ropstva, boli i zbrke; svijet kakav jest prije nego što ljudska mašta počne raditi na njemu i prije nego što se čvrsto utemelji ikoja slika ljudske želje, napr. grad ili vrt; također, svijet izopačenog ili jalovog rada, ruševina i katakombi, sredstava za mučenje i spomenika gluposti (Frye 1979, 168)”.

Otvaranje teške, ogromne kapije iza koje se otkriva pusto dvorište markira poslednju tačku junakovog povratka, i prelazak poslednjeg praga puta, odnosno konačni povratak.

Čak je i seter koji je dugo čekao naratorov povratak u međuvremenu uginuo.²³⁵ Kratak zapis o psu koji nije dočekao povratak gospodara vraća nas na tematiku povratka iz rata i *Odiseju* kao jedno od književnih dela sa kojima su *Komentari uz Liriku Itake* (kao i sama *Lirika Itake*) često u otvorenom ili posredovanom dijalogu, i na koje aludira i naslov oba dela. Uz komentar uz pesmu *Prolog* koja otvara *Liriku Itake*, narator/autor

²³⁵ „Otvara se zatim teška, ogromna kapija, ali mi pas u susret ne istrčava. (...) Mati mi kaže da je moj seter, Mura, poslednjih dana, pri pomenu mog imena, stalno cvilela, ali da nije izdržala (Crnjanski 1993b, 262)”.

piše: „Trojanske i mikenske aluzije u tim stihovima bile su hotimične. Pesnik smatra, i danas, Odiseju za najveću pesmu čovečanstva, a POVRATAK IZ RATA za najtužniji doživljaj čoveka. Iako njegove pesme daleko zaostaju za tim monumentalnim tvorevinama u stihovima, TAJ OSEĆAJ je bio njihova glavna sadržina (Crnjanski 1993b, 158)”.

Nasuprot više nego katarzičnog Odisejevog povratka kući u kom on ubijajući udvarače svoje žene ponovo uspostavlja red i ravnotežu u svetu, naratora očekuje antiklimakterični povratak u polupusto rodno mesto u kome ga u praznom domu čeka samo ostarela majka. Nikakvo ponovno uspostavljanje ravnoteže nije dato. Odisejevu vitalističku akciju, aktivno delovanje na svet, ovde je zamenilo mirovanje nalik obamrlosti, i nemogućnost da se ispravi stvarnost koja je ostala večno poremećena posle rata.²³⁶ Ne zaboravljajući da je vremenski razmak između nastanka *Lirike Itake* i *Komentara uz Liriku Itake* bio četrdeset godina, moguće je poći od polazišta da su poetsko-stilske srodnosti ova dva dela u dovoljnoj meri bliske da se u više tačaka mogu posmatrati u istom kontekstu. Jedna od tih bitnijih tačaka svakako je promenjena paradigma posle Prvog svetskog rata. Bojana Stojanović Pantović povodom *Lirike Itake* primećuje da: „Aura posleratne propasti jednog sveta, poretka i epohe čini da se lirski junak neprestano oseća bićem krize, koja je posledica urušavanja ličnih i kolektivnih, nacionalnih i opšteljudskih vrednosti (Stojanović Pantović 2014, 330).“

U još jednom omažu Homerovom epu, za razliku od Odiseja koga prvog prepoznaje stari pas koji ga je čekao dvadeset godina, junaku *Komentara* čak nije dozvoljen ni kratki susret sa psom koji ga je verno čekao, povezujući u besmislu i tuzi postojanja i čoveka i životinje. Za ovaj stav naročito je karakterističan sledeći citat: „Ja se onda sećam kako su me fratri, pijaristi, učili kako pas crkava, čovek mre, a samo u Epaminiondi ima duše. Meni se to više ne čini stvar sasvim sigurna (Crnjanski 1993b, 362)”.

Sasvim nasuprot mitskom svetu *Odiseje* u kom uvek vlada božanski red, i u kom se viši konačni smisao uvek ogleda u poretku stvarnosti, u haotičnom svetu savremene posleratne stvarnosti, nikakvog jasnog reda nema, niti ima jasnih završetaka. Dok Odisejeva žena Penelopa, uprkos poteškoćama, dvadeset godina verno čeka muža koji

²³⁶ „Zimu 1918. proveo sam kao u snu, u selu (Crnjanski 1993b, 265)”.

očajnički pokušava da joj se vrati, narator *Komentara uz Liriku Itake* u opštem metežu rata, takoreći sasvim usput gubi svoju verenicu, čije ime i ne zavređuje pominjanje, i čiju konačnu sudbinu, čini se i zaboravlja pre kraja priče.

U savremenoj Evropi u kojoj odavno više ne postoji jedan kolektivni pogled na svet, i u kojoj usamljenost postaje uobičajena preokupacija kulturne refleksije, česta duboka usredsređenost modernih književnih junaka na sebe i te kako se ogleda i u odnosu junaka *Komentara* prema svetu. Iako u izvesnoj meri ukorenjen u nacionalno (kolektivno) nasleđe, odnosno svestan njega (bar u smislu stalnog dijaloga sa mitovima zajednice, i povremenih pokušaja njegove dekonstrukcije) glavni junak sve događaje sagledava kroz usko intimnu, ličnu vizuru. No svakako da je za to simptomatičan i sam izbor ispovedne književne forme bliske memoaru koja konačno i određuje ovakav pristup stvarnosti. Bojana Stojanović Pantović u pomenutom radu skreće pažnju da: „autorov specifični narcizam, koji ponešto duguje i Rakićevom senzibilitetu, (...) bez sumnje pripada nasleđu dekadencije (Stojanović Pantović 2014, 326)“.

Perspektiva vremenske distance

Pripovedač/junak je u čestom ironijskom odnosu prema sebi i stvarnosti kroz koju se kreće. Ovo je svakako određeno i njegovom konačnom pozicijom koja se nalazi u udaljenoj tački u budućnosti u kojoj se Prvi svetski rat odavno završio, ostavivši iza sebe svest o krah u vrednosti sa kojima su i on i njegovi savremenici odrastali. (Ovo je i svakako i uzrok jedne od najvećih razlika između zbirke pesama *Lirike Itake* i *Komentara Lirike Itake*. Drugačije vremenske pozicije lirskog, odnosno pripovednog subjekta uzrokuju i drugačiji poetski odnos prema (posle)ratnoj stvarnosti koja je u prvom slučaju prikazana sa manje otklona, neposrednije nego u *Komentarima* u kojima joj se često prilazi sa udaljene pozicije sećanja, priča i svođenja računa o nečemu što je odavno završeno, bez mogućnosti da se ikako više promeni.)

Jedan od plastičnih primera ironijskog odnosa prema stvarnosti je već pomenuti junakov povratak iz rata preko praznih banatskih polja, kada se za razliku od Odiseja koji se vraća kao heroj, povratnik prikazuje kao običan 'krdžalija'. Izvesna tragičnost postoji upravo u toj nemogućnosti da se pronađe konačni smisao, u nemogućnosti prekidanja stalnog donkihotovskog dijaloga sa odsutnim ili nemim Bogom (odnosno nekom instancom višeg smisla). Ovo osećanje nedostatka Bojana Stojanović Pantović objašnjava kao „svest o odsutnosti nečega što je subjektu od suštinske važnosti (ljubav, nacija, vera, bog) (...)” koja će kasnije voditi ka potrebi da se „(...) subjekt na neki novi način vaspostavi (Stojanović Pantović 2014, 326)”.

Za razliku od klasičnog Kembelovog monomita o putu, posle iskustva koje je prošao, Crnjanskov junak iz *Komentara* nema šta da podeli sa svojim rođacima kojima se vratio.²³⁷ Posle zime koju provodi u stanju otupelosti, on prodaje porodičnu kuću, i odlučuje da ode u Beograd. Posle prodatih dedinih vinograda, propale ujakove crepane, poslednja materijalna, opipljiva veza sa zemljom iz koje je potekao najzad će nestati, i u opštem poricanju svih ranije postavljenih, datih vrednosti, odnosno temelja njegove stvarnosti, i naratorova domovina postaje stvar izbora, i iz stvarnog, pretače se u fluidni, duhovni prostor koji se ogleda u vizijama meseca nad ravnicom i sećanjima i pripovedanju predaka ili njega samog.

Iskustvo rata koje povezuje prostore: koreni sumatraizma

Rat u isto vreme postaje i neočekivana spona između kultura. Mnogi skreću pažnju na upoznavanje novih zemalja i ljudi (koji se inače nikada ne bi sreli) kao jednu od posledica kretanja velikog broja ljudi, uzrokovano Prvim svetskim ratom. Sumatraizam Crnjanskog propoveda o mističnim vezama između kultura i ljudi, sasvim udaljenih, brišući logičke sledove između uzroka i posledice, i ignorišući fizičke zakonitosti prostora i vremena. Relativnost do tada jasnih nacionalnih granica za vreme Prvog svetskog rata, kao i njihova difuznost u tom periodu, na višem značenjskom nivou

²³⁷ Uostalom, Nortrop Fraj je odavno primetio da je pomeranje modusa vezanog za glavnog junaka svojstveno modernoj književnosti. Umesto protagoniste koji je u svakom smislu heroj, viši i bolji od prosečnog čoveka, interesovanje modernih pisaca se okreće ka antiheroju, prosečnom čoveku, junacima sa margine i onima koji su po svemu ispodprosečni. (Više u: Frye 1979, 45-46.)

možda je doprinela i oblikovanju ideje o disperzovanom, fluidnom prostoru. Poesma *Sumatra*, i njeno *Objašnjenje*²³⁸, nastaju upravo u raspoloženju koje je ovako opisano. Pošto je sreo prijatelja iz zavičaja koji se kroz rat sreo sa sličnim iskustvom zbližavanja sa predelima koji mu, inače, verovatno ne bi bili dostupni, u *Objašnjenju Sumatre* Crnjanski piše ovako: „Kraj mene su, tog dana, prolazili Senegalci, Anamite; sreo sam jednog svog dobrog druga, koji se vraćao iz rata. Kad ga zapitah otkud dolazi, on mi reče: iz Bukhare!(...) Zagledan u mračne prozore, sećao sam se kako mi je moj drug opisivao neke snežne planine Urala, gde je proveo godinu dana u zarobljeništvu. On je dugo, i blago, opisivao taj kraj na Uralu (...)Sećam se da mi je pričao i o nekoj ženi. Iz njegovog opisa zapamtih samo njeno blede lice. (...) U mom sećanju, nervozno, počeo tako da se mešaju blede lica žena, od kojih sam se i ja rastajao, ili koja sam video po vozovima i brodovima (Crnjanski 1993b, 291)“.

Dragiša Vitošević u radu „Posleratna avangarda i Miloš Crnjanski“ primećuje da: „Usred rasplamsalog ratnog neprijateljstva i mržnje javlja se, kao otpor i neodoljiva protivteža, izvesno novo osećanje sveta, sa zanemarivanjem dojučerašnjih granica i otkrivanjem novih vrednosti (Vitošević 1972, 25).“ U svakom slučaju, Veliki rat je uspostavio vrlo fizičke i opipljive veze između ljudi širom Evrope, pa i većeg dela sveta. Promena paradigme bila je u tome da se po prvi put i kod običnih ljudi mogao javiti osećaj globalizma i povezanosti cele ljudske civilizacije. Sa izbijanjem rata svakako da su se otvorile do tad na svakodnevnom nivou neslućene povezanosti postupaka koji su imali dalekosežne posledice na mesta i ljude sasvim udaljene.

Najbanalnije predstavljeno, slučajna odluka nekog komandanta (izazvana, možda, nervozom jer nije dobro spavao), mogla je da utiče na sudbinu velikog broja, često veoma udaljenih ljudi. Ovakav pogled na stvarnost u kojoj ljudsku sudbinu ne odlučuje razumnost pojedinca, niti korisna dostignuća civilizacije, već neki slučajni, iracionalni postupak, s druge strane izaziva i ironijski otklon prema stvarnosti. Čovek ne upravlja svojim životom, on nema nikakvu moć; njegovim životom upravlja samo Komedijant slučaj.

²³⁸ U radu „Eseji Miloša Crnjanskog“ Gorana Raičević ističe značaj „Objašnjenja 'Sumatre'“ za celo delo ovog pisca: „Čuveni tekst 'Objašnjenje Sumatre' (1920) bio je manifest jednog pesničkog programa, ali ne samo to. Bio je to komplementarni esej, odjek i dopuna jedne pesme bez kojeg njeno značenje i tumačenje nikad ne bi bili isti (Raičević 2003b, 676)“.

U *Dnevniku*, Austrija (ali i Vojvodina, odnosno *zavičaj*, kao njen deo) prvenstveno je obeležena prostorima koji se zatvaraju, prostorima koji guše, prigušenim svetlima i sobama iz koje se ne može pobeći. Takav je, na primer, dom glavnog junaka u kom on ne može da se skloni od svoje žene, čija ga preterana telesnost pritiska.²³⁹ I smrt je ovde naglašeno telesna i materijalna. U kući, posle sahrane, miris mrtvacu je svuda, i nema ga „samo u vinu“.

Isto tako preterano materijalna, Austrija je sva u spoljnim znakovima blagostanja građanskog života, u srebrnom posuđu, uštirkanoj posteljini, žutim cipelama ili „valsevima“. Čak se i ideali (san o svojoj, srpskoj/slovenskoj zemlji) opredmećuju i padaju u materijalnost, poput džepnih marama sa nacionalnim zastavama koje su bile „velika moda u Novom Sadu“.

7. Prigušena tragika lavirinta Jugoslovenske ambasade u Berlinu (srpska ambasada kao antikuća; Balugove iluzije u prostoru; zgrada u gradu mračnog gospodara; definitivni prelazak kapije mrtvih)

Zgrada Jugoslovenske ambasade u Berlinu kao slika antikuće

U prvom delu knjige *Embahade* (1983)²⁴⁰, prostor zgrade srpske ambasade u Berlinu posmatračemo kao prostor doma, s obzirom na to da on u određenom vremenskom periodu ispunjava tu ulogu za naratora knjige. Prostor ambasade je dvostruko markiran značenjskom funkcijom doma: ne samo da glavni junaci u njemu

²³⁹ Povodom *Dnevnika o Čarnojeviću*, Nikola Milošević primećuje da: „Nema (...) nijednog epizodnog junaka (...) koji nije tako zamišljen da, na svoj način, potvrđuje i ilustruje gledište o uzaludnosti i besmislenosti čovekovog postojanja. Čarnojevićeva supruga plitka je, trivijalna i čulna na jedan jeftin način; ljubavnica Poljakinja vara muža s ljubavnikom, a ljubavnika s mužem, pa čak i ona lekarka, što je po ceo dan govorila o ‘pedagogiji i gospođi Elen Kej’, iznenađena je ‘na delu sa jednim sanitetskim kaplarom’ (...) samo jedna junakinja u čitavoj knjizi zrači duhovnom lepotom. Ali ovaj jedini ženski lik sa oreolom uzvišenosti i čistote nedostižan je (...) Samo za Marijom, toliko različitom (...) istinski žudi junak *Dnevnika* (...) (Milošević 1978, 18)“.

²⁴⁰ Iako su neki delovi *Embahada* ranije objavljivani u štampi, celokupni tekst je objavljen tek posle smrti Miloša Crnjanskog.

žive, pa on ispunjava ulogu stana, nego on odgovara i simbolički i pravno, prostoru *domovine* junaka, odnosno Srbije.

Svi događaji koji se opisuju u prvom delu knjiga *Embahada* opisivani su iz pozicije sećanja, odnosno pozicije u kojoj je naratoru već poznata činjenica da će doći do civilizacijska katastrofe koju je izazvao Drugi svetski rat. U tom smislu, sve što se dešava opterećeno je senkom propasti koja se približava, a prostor je markiran obeležjima Lotmanovog ‘grada na ivici’ čije se tačke otvaraju prema provaliji smrti i uništenja. Emocionalna povišenost i prigušena tragika fatalizma *Embahada* dolaze i iz pozicije čitaoca (koju on u neku ruku deli s piscem, jer su oboje vremenski i prostorno izmaknuti od perioda koji se opisuje) koji zna da ma šta likovi radili, ma kakvi se obrti se dešavali, svi izbori svejedno vode ka propasti koja se neće izbeći. Diskretni fatalizam *Embahada* nije ekspliciran, i ostvaruje se gotovo isključivo u odnosu na vremensku/prostornu poziciju čitaoca i naratora koji oboje znaju da niko neće izbeći ratni rasplet.

S obzirom na to da katastrofa nije izbegnuta, niti ijedan udarac ublažen za aktere *Embahada* koji većinom teško stradaju u ratu, psihički ili fizički, većina akcija koje oni preduzimaju, još dok se odigravaju, prikazane su kao besmislene, pogrešne ili osuđene na propast. Prostor u kom vladaju konfuzne, pogrešne akcije i sam je prikazan kao problematičan. Ambasada pokazuje više odlika poremećenog prostora – sama namena kuće je pogrešna. Na njoj je pečat prethodne mrtve vlasnice koja je bila luda, i to se odražava na sam prostor koji je obeležen znakom mračnog lavirinta. U kući je kretanje otežano, a njen raspored je potpuno pogrešan, neracionalan i nepraktičan.

Srpska ambasada kao antikuća

Samo prisvajenje prostora ambasade obeleženo je pogrešnom akcijom i nepotrebnim gubicima: greškom državne administracije, zgrada je isplaćena dvaput.²⁴¹ Prostor je obeležen mračnim znamenjem – blizak je Frajevim demonskim slikama u doslednoj besmislenosti akcija koje se u njemu obavljaju i svuda u njenom rasporedu vidi

²⁴¹ I u drugim tekstovima Crnjanskog državu koja se raspada obeležavaju suludi, konfuzni postupci i nerazumne odlike visoke administracije. Tako u *Komentarima Lirike Itake*, austrijski vojnici skraćenicu A.O.K koja označava Armeo Ober Kommand (odnosno austrijsku vojnu komandu, nem.) tumače kao Alles Ohne Kopf (sve bez glave) pošto su naredbe koje stižu sve konfuznije i nerazumnije.

se trag mrtve žene koja je bila luda za života. Čak je i bezimni službenik koji je izabrao i otkupio zgradu za ambasadu obeležen teškom bolešću koja mu je unakazila lice.

Pretvaranje ovog prostora u prostor doma, odnosno prostor domovine (Kraljevine SHS), izjednačava se sa onim što Van Bak markira kao kao ‘antigradnju’ (Van Baak 2009, 364). Zgrada ambasade je po mnogo čemu nalik ponoru koji nepovratno guta ljudski trud. (Dvapat je preko mere isplaćena, i nastavlja da guta novac kroz popravke koje je nemoguće završiti, itd.) Ona je prostor neprekidnih gubitaka u kojem se dezintegriše trud, relativizuje logika rada, i kao takva ona je slika negativne kuće koja se postavlja značenjski na suprotnoj strani od one ‘normalne’ koja bi trebalo da bude racionalno uređeni prostor da u idealnom obliku obezbeđuje mogućnost za smisleno i harmonično, uređeno delovanje čoveka na svet. Povrh svega, unutrašnjost zgrade je toliko mračna da i preko dana u njoj gore svetla (još jedan od resursa koji se besmisleno rasipa). Kao primer ovakve antigradnje, Joust van Bak navodi jamu iz Platonovljevog romana *Temeljna jama* (1930). Ova jama koja neprekidno guta trud radnika, i od koje nikada ne ispada ništa, može se uzeti kao slika negativne kuće (antikuće) gde umesto podizanja zgrade: „Kao rezultat nekompetencije i megalomanski pogrešnog vođstva, graditelji jedino uspevaju da kopaju sve dublju i dublju rupu (Van Bak 2009, 364)”.²⁴²

Slično kao u pripovetki „Sveta Vojvodina”, voda se javlja kao jedan od znakova skore propasti kuće (bukvalne ili fizičke). Kao što smo već pominjali, voda koja pronalazi put u domaći prostor je negativan znak. U ovom kontekstu ona odgovara arhetipu mrtve vode: to je voda koja rastače organizovani prostor, dezintegrišući njegovu

²⁴² Samo godinu dana pošto je završen roman Andreja Platonova, sovjetske vlasti su raspisale konkurs za Palatu Sovjeta (1931), koja će se pokazati kao jedan od najmegalomanskijih projekata sulude ‘antigradnje’, i to u pravom životu. Ova neoklasicistička palata koja nikad nije sagrađena, sa svojih 416 metara, trebalo je da bude najviša zgrada na svetu. Zamišljeno je da će se na njenom vrhu nalaziti statua Lenjina teška šest hiljada tona koja će ispruženom rukom pokazivati čovečanstvu pravi put. Pre nego što je gradnja počela, ogromna crkva Hrista spasa iz XIX veka je minirana i srušena do temelja da bi njeno mesto zauzela nova zgrada. Međutim, gradnja Palate Sovjeta, započeta 1937, prekinuta je zbog nemačkog napada na Rusiju 1941. Čelični okviri zgrade ubrzo su dekonstruisani i upotrebljeni za fortifikacije i mostove. Kada se rat završio, nastavak gradnje onemogućavao je nedostatak novca. Međutim, u međuvremenu je cela okolina platoa urbanistički izmenjena kao da će Palata sovjeta zaista biti izgrađena, neprekidno prizivajući odsutnu, fantomsku zgradu. Čak je i najbliža metro stanica dobila naziv po nepostojećoj palati. Koristeći temelje nekadašnjeg hrama, moskovske vlasti su 1957. najzad naredile da se na tom mestu izgradi ogromni bazen na otvorenom. Bazen je postao omiljeno mesto Moskovljana, ali ni njemu nije bilo suđeno da se dugo zadrži na tom mestu. Godine 1994, doneta je odluka da se ponovo podigne hram Hrista Spasitelja, što je moguće više sličan prvobitnom. Danas na ovom mestu ponovo stoji crkva Hrista spasa.

strukturu. To je mračna voda koja razara, i dolazi iz dubina (izbija ispod parketa), i implicira da se ponor otvara u središtu kuće. S druge strane, prostori ambasada drugih, sređenijih zemalja od Kraljevine SHS (koja je posle rata propala), kontrastno, pokazuju se kao nauporedivo lepši i sređeniji.

Lavirintski utisak prostora produbljuje njegova srodnost sa tamnim zamkom ili zatvorom. U njemu nema osvetljenih prozora koji otvaraju prostor, umesto toga, on je poput zamke, zatvoren i zakrčen nepotrebnim predmetima, bez dovoljno pristupa dnevnom svetlu. Neukusne ukrase u salonu izabrala je ambasadorova vulgarna naložnica, i ti predmeti još više podvlače opšti poremećaj prostora u kom su čak i stvari imitacije, i nema ničega što je autentično. S druge strane, ambasadorova spavaća soba je gotovo prazna, ali i pored toga u njoj se nastavlja kaos i zakrčenost prostora jer je ono malo skromnog nameštaja u njoj prekriveno starim novinama.

Balugove iluzije u prostoru

Večere koje bi trebalo da budu centralni događaj koji okuplja i vezuje stanovnike doma, i omogućava im da se bave svojim poslom (jer su od diplomatske važnosti) uopšte se ne održavaju. U retkim slučajevima kada su organizovane, umesto da su obeležene obiljem, večera se kao da za stolom sedi mrtvac. Za pustom trpezom i nema ničega – nema dovoljno delova escajga, atmosfera je nalik na selidbu (kao da su svi u prolazu, u nezavršenom staništu, a ne u svom domu), i čak nema ni kuvara. U središtu kuće koja je obeležena slikama propadanja i besmisla, nalazi se prazna trpeza.

S druge strane, i takva, ambasada uspeva da funkcioniše pod vođstvom ambasadora Balugdžića. Dom je obično prostor koji je posredno ili neposredno obeležen svojim gospodarom. Kao prostor mitskih bića u bajkama (veštičija kuća i okućnica, čarobnicin podzemni dvorac itd), tako i polje kuće može biti određeno gospodarovim delovanjem i potčinjeno njegovim zakonima.²⁴³ Balugdžića narator naziva i Balugom, i Balugdžijom, u smenjivanju imena nagoveštavajući njegovu promenljivu prirodu. Njegov lik je oslikan kroz veliki broj privida identiteta od kojih nijedan do kraja nije pravi: on je

²⁴³ Plastičan primer za ovaj arhetip je Tolkinov Tom Bombadil (*Gospodar prstenova*) koji je neprikosnoveni vladar prostora koje se nalazi u (uskim) granicama njegovog polja.

nalik trgovcu iz Damaska, Jermeninu, tipičnom Istočnjaku, Turčinu ili Bazarovu koji nosi dugu kosu kao Turgenjev (Crnjanski 2010, 25). Njegovi postupci su nalik igri, i narator primećuje da harizmatični Balug često: „(...) živi kao u snu gde je sve praznina (Crnjanski 2010, 26)”. Balug održava masku visokog diplomate jer je popularan na prijemima, mada, paradoksalno, zazire od visokog društva.

Lik Baluga gravitira između tipa čarobnjaka i varalice, i kao delimično fluidan, on isto tako samo delimično vlada svojim prostorom lavirinta. Ovakav arhetip blizak je liku ambivalentnog volšebnika koji je sposoban da stvara iluzije, poput Šekspirovog Prospera iz *Bure*. On ume da bude magijski šarmantan, da zavodi, ali i da uzima sebi za pravo da ostvaruje ozbiljan uticaj na život drugih junaka, naročito ako se oni nalaze u prostoru koji pripada njemu. Poput iluzioniste, Balug uspeva da svojom harizmom neko vreme stvara privid smislenosti poslova koje obavlja ambasada, mada je u suštini sve što se dešava bez plana i haotično (Crnjanski 2010, 99). I prostor ambasade ima u sebi nešto od ambivalencije svog gospodara. Iako je u pitanju ruinirana, užasna zgrada, ona je okružena lepim vrtom i na prvi pogled stvara se iluzija lepote, raskoši i sklada, iako se zgrada urušava iznutra, a njen unutrašnji prostor je loše uređen i haotičan.

Arhetip ambivalentnog čarobnjaka koji vlada prostorom koji mu je dodeljen, našao je svoju možda najplastičnije otelotvorenje u Kralju goblina iz filma Džima Hensona *Lavirint* (1986). Kralja goblina koji vlada Lavirintom tumači Dejvid Bovi čiji lik je u isto vreme privlačan i beskraino opasan jer je kao i prostor kojim vlada, apsolutno haotičan.²⁴⁴ U domenu svog prostora on je toliko suveren da može da manipuliše fizičkom stvarnošću, ili bar njenim prividom, slično kao i Prospero na svom ostrvu. Doteran do kraja, ovaj arhetip prevrtljivog i moćnog volšebnika odgovara nepredvidivim i opasnim silama prirode koje u trenutku mogu da razore prostor u kom se nalaze, zajedno sa telima u njemu. Na drugoj strane njegove skale su likovi čija je moć neuporedivo slabija, a moć preobrazbe prostora je pre simbolička nego stvarna. Na večeri u čast književnika Veljka Petrovića, Balug priređuje prijem koji stvara privid bogatstva, a njegova ostarela i neprivlačna ljubavnica preobražava se u carigradsku lepoticu, iako se ta iluzija ostvaruje samo u izgovorenim rečima.

²⁴⁴ Ponašanje Kralja goblina, koji čak i nema ime, teško je predvideti. Isto tako, prostor lavirinta je teško pratiti jer se neprekidno menja po pravilima čiju je unutrašnju logiku teško razumeti.

Balugova povezanost sa domenom magije potcrtana je i scenom u kojoj on napušta svoju ambasadu u Berlinu. U odlasku diplomate iluzioniste, predeo se preobražava u melanholičnu viziju crvene magle koja se spušta sa drveća koje prati kanal. U konačnoj sceni odlaska iz Berlina, diplomata je poslednji put preobrazio prostor samo svojim prolaskom, bojeći i pejzaž sopstvenim setnim raspoloženjem, i rastačući mrak koji ga okružuje u providnu svetlost koja senzifikuje prostor (Crnjanski 2010, 126). U samom raspletu, gubeći sve poluge svoje moći, on se iz Prospera-iluzioniste preobražava u Kralja Lira, tužnog, lutajućeg vladara koji je izgubio u igri koju je igrao, i zauvek ispustio svoj presto.

S obzirom na to da se mi *Embahadama* bavimo isključivo sa literarnog stanovišta, nije nužno, ali je zanimljivo skrenuti pažnju na komentare Predraga Protića u radu „Književna vrednost memoara Miloša Crnjanskog” gde autor tvrdi da Crnjanski uopšte nije mogao da pronikne u karakter Balugdžića: „On nikada nije mogao da pronikne u psihologiju jednog zaverenika kakav je bio Balugdžić, organizatora atentata kao što je onaj od 29. maja, konsultanta pri organizovanju jednog političkog procesa kao što je bio onaj u Solunu 1917, i savetodavca pri izvođenju jednog državog udara (...) čoveka koji je mnoge državne i dvorske tajne poneo sa sobom u grob, nego se oslanjao na ono što je Balugdžić u privatnim ćaskanjima, često da bi prikrio svoju intimnu misao, pričao (Protić 1972, 303)”. Ne ulazeći u to da li je i koliko ova opaska tačna (u krajnjem slučaju nas interesuje narator *Embahada*, ne sam Crnjanski kao pisac i osoba), zanimljivo je da je i ovo i dalje konzistentno sa opisom njegovog lika kao čarobnjaka i iluzioniste koji stalno zameće trag.

Zgrada u gradu mračnog gospodara

Prostor grada u kom se nalazi ambasada predstavljen je kao isto tako problematičan. Sa svoje udaljene pozicije u vremenu, pripovedač svedoči o tome da je Berlin tada grad na ivici koji stoji pred svojom propašću.²⁴⁵ Hitleru, demonskom vladaru koji je u tom trenutku apsolutni gospodar grada, Berlin se pojavljuje kao vizija večnog,

²⁴⁵ O vremenu je ovde moguće govoriti koristeći prostorne metafore. Godine uništenja koje očekuju Berlin moguće je tumačiti kao ponor kraj kog se nalazi grad.

neuništivog grada. Ovoj viziji suprotstavljena je ona koja pripada pripovedaču koja je upravo suprotna – za njega, je jasno da je grad na rubu propasti i haosa. Hitlerova vojska javlja se kao košmarna, mračna sila istorije koju je nemoguće zaustaviti. Ona je poput mitske zveri koja se ne može ubiti, jer se podiže iz smrti, potpuno jednaka onoj vojsci koja je već sejala strah u Prvom svetskom ratu. Zajedno sa starim Berlinom koji Hitler uništava u svojoj megalomanskoj viziji da preobrazi Berlin u svoj savršeni neuništivi grad, nestaje i prva zgrada ambasade. Nova kuća koje je trebalo da zameni staru zgradu, trebalo je i da najzad donese dugo očekivani red u ambasadu, ali se to ne dešava, i umesto toga proces njene antigradnje²⁴⁶ dostiže paroksizam. Nova zamišljena zgrada ambasade zapravo pripada Hitlerovom fantomskom Berlinu. Kao i najveći deo nacističke ideologije, izgradnja novog Berlina leži na kontradiktornom principu zamenjenih teza u kom je destrukcija nazvana konstruktivnom²⁴⁷, što se odlikava u poduhvatima kao što je Hitlerovo prosecanje ogromne avenije kroz centar koja postaje provalija uništenja koja prolazi kroz telo grada.

U poremećenom prostoru grada pred sam rat, u nekadašnjem dvorištu ambasade, slavi se nova gradnja, u sličnom pijanom ludilu prostora na ivici koje prati i konferenciju na Bledu gde se naratoru otvara jedno od poslednjih bezbrižnih i sigurnih mesta pre nego što počne rat. Dotadašnji, prehitlerovski Berlin polako nestaje, a njegovo mesto zauzima grad obeležen vizijom svog novog vladara. Ali za vrlo malo vremena, po završetku Drugog svetskog rata, to više neće biti veličanstveni grad monumentalnih bulevara i pravilnih linija, nego grad ruševina, koji se otkriva kao istinsko otelotvorenje vizije svog destruktivnog gospodara.

Približavanje rata stvara privide grobnica u porodičnim kućama Jevreja. U potpunom mraku, iza zavesa, narator vodi isprazan i mrtav razgovor sa sestrama koje ne mogu da pobegnu iz zamke svog grada. Za razliku od zavesa koje Bašlar opisuje kao predmete koji zimi omogućavaju sanjarenje u kući (Bašlar 1969, 69), ovo su zastori koji pre odgovaraju onom što je Benjamin markirao predmetima koji guše prostor. Zaštićeno sanjarenje omogućava otvaranje kamernih prostora, kroz maštarenje, u neograničene

²⁴⁶ Ovde svakako ne mislimo na bukvalnu izgradnju već na same činove koji su potrebni da bi se zgrada finalizovala kao gotov i završen funkcionišući prostor ambasade i doma njenih zaposlenih.

²⁴⁷ U tom svetlu je 'konačno rešenje' predstavljeno kao nešto što bi trebalo da pomogne čovečanstvu.

širine imaginacije, i na taj način se prostor otvara u beskraj unutrašnjih dubina. Ove zavese u kućama ljudi koji su već obeleženi za smrt zatvaraju i guše prostore bliske grobnicama. Jevrejkin otac se čak ni ne pojavljuje telom, već se, još uvek živ, javlja gotovo kao duh, nevidljiv, sveden na zvuke koraka koji odjekuju kućom, dok korača sobom iznad.

Definitivni prelazak kapije mrtvih

Posle pauze, narator se četiri godine kasnije vraća u ambasadu koju više ne vodi Belug. Prostor ambasade je ostao isti, ali sa malim izmenama. Tu su i dalje tragovi Beluga, mada su prisutni drugi ljudi, i drugačiji predmeti. Iako je u pitanju ista zgrada i ista lokacija, ambasada je volšebno promenila mesto na kom se nalazi, jer joj je adresa sada druga. Umesto Ulice regenta, to je sada pompezno nazvana Ulica velikog admirala princa Hajnrika. Ovaj put, na ulazu u ambasadu, sa prozora podrumskog stana, Nikolina umiruća žena prati pogledom sve koji ulaze. Portirova žena pojavljuje se kao nema stražarka u prostoru između života i smrti i posredno najavljuje lošu kob svima koji imaju veze sa ambasadom i zemljom koja će propasti. Ona je sama na granici, u fluidnom stanju prelaska iz života u smrt, i njoj pripada prostor oko kapija na ulazu u prostor koji pripada zemlji na ivici propasti.

Naglašena simbolika prelaska kapije u ovom slučaju potcrtava junakov prelazak u sledeću etapu avanture, i u prostor još opasniji nego onaj u kom je bio. Prelazak kapije ovde funkcioniše po Kembelovom principu prelaska praga inicijacije, ali u isto vreme je tu da podvuče promenu u prirodi prostora koji je sve jače pod znakom smrti i propadanja. Svako ko ulazi u ambasadu, u jednom trenutku je zatvoren u videokrug (gotovo) mrtve žene, i ostaje njim obeležen, kao posle pogleda Meduze.

Slično kao i Dafina, Nikolina žena umire zatvorena u okvire rama svog prozora. I ovo je ambivalentni prostor, mesto na kom se mešaju unutrašnjost i spoljašnjost prostorije. Činjenica da se umiruće žene nalaze baš tu, produbljuje njihovu sliku ljudskih bića u procepu, onih koji više ne pripadaju ni jednom ni drugom svetu, već su u prelasku. S druge strane, već smo potcrtavali razliku između očekivanih i jasno kodiranih prostora koji se otvaraju iza vrata doma, i onih opasnijih i daleko ambivalentnijih prostora

*između*²⁴⁸, ka kojima se otvaraju prozori. U ranije pomenutom radu „Windows: Looking In, Looking Out, breaking through” Džilijan Bir skreće pažnju na još jedan važan značenjski aspekt prozora: „(...) pomisao na prozor u zgradi donosi asocijaciju sa staklom: pogled bez dodira (Beer 2011, 4)”. Pejzaž iza prozora, svet živih, ostaje izvan domašaja za Nikolinu ženu isto kao i za Dafinu.

²⁴⁸ To je prostor između neba i zemlje, onaj koji u isto vreme pripada gradu (ili naselju), ali mu i ne pripada sasvim. Nečiji ulazak kroz prozor logično obično nosi opasnije implikacije nego ulazak na vrata.

Umesto zaključka

Ovaj rad se bavi istraživanjem poetike kamernih prostora u prozi Miloša Crnjanskog i podeljen je tematski na dva dela – *u putu*, i *ka cilju*. U prvom delu naglasak je na kamernim prostorima u kojima se junaci nalaze u toku trajanja svog puta, bilo to prostori prevoznih sredstava (vozova, automobila, aviona) ili druga mesta u koja se može stupiti tokom putovanja, ili su povezani sa hronotopom puta (gostionice, hoteli). Osim ovih prostora, u ovom odeljku posvetili smo pažnju i zatvorenim prostorima koji su prolazni, odnosno onima u kojima se može stanovati, ali samo na kraće vreme. Ovome odgovaraju bolnice, hoteli, kao i različiti ambivalentni prostori koji po nekim atributima mogu podražavati prostor doma ili grada (vrt), ili čak mogu biti tumačeni kao suprotnost grada (groblje kao grad mrtvih). Uz vrtove, posvetili smo nešto prostora i ogledalu. Slično kao i vrt, i ogledala se pojavljuju kao ambivalentni motivi, bliski simboliци lavirinta, i povezani sa tematikom fizičkog ili psihološkog lutanja.

Drugi deo rada okreće se istraživanju prostora koji su pravashodno shvaćeni statički, u smislu da ne pripadaju nužno prostoru puta već da su u pitanju prostori koji mogu postati cilj putovanja i mesto na kom junak zasniva dom i potencijalno ostaje. U slučaju Crnjanskog, potencijalnost je ono što je obično naglašeno, jer gotovo niko od njegovih junaka ne uspeva da pronađe sigurnu luku i sreću na jednom mestu, već ostaju osuđeni na lutanje i bezdomništvo, bilo to doslovno fizičko lutanje, bilo duhovno. Prostori idealnog doma često ostaju nedohvatni, i to smo pokušali i da pokažemo u ovom radu. Poetika kamernih prostora nagoveštava dom koji zauvek izmiče, i prostor domovine koji se često dezintegriše. U drugom delu rada (koji je obimniji), posvetili smo pažnju motivu grada kao kamernog prostora (dakle prostora zatvorenog u sebe) i istražili mogućnost pronalaska doma na ovom nivou, a zatim smo se okrenuli prikazu kuće kod Crnjanskog kao centralnog motiva u istraživanju poetike kamernih prostora.

1. NA PUTU

VOZOVI

Prvi deo rada bavi se poetikom kamernih prostora povezanih sa železnicom. Motiv voza nije ograničen na kupee i hodnike vozova; slično kao i sa dvorištem i okućnicom koji su posmatrani kao sastavni deo motivskog kompleksa kuće, u ovom slučaju zanimali su nas i prolazni prostori železničkih stanica. Pošli smo sa stanovišta da putnik koji stupa na peron prelazi u prostor koji je izdvojen iz običnog prostora grada ili otvorenog pejzaža. Železničke stanice su mesto susreta i preseka puteva; u tom smislu one su bliske trgovima, ali s druge strane njihova inherentna tranzitivnost čini ih bliskim i prostorima hotela. Stanice su prolazni prostori zatvoreni u sebe, sa svim svojim podrazumevajućim pravilima i očekivanim protokolom ponašanja. Vozovi, a naročito stanice, takođe su i granični prostor, i u tom smislu se kod Crnjanskog pojavjuju kao prostor koji spaja, *prostor između prostora* koji može da povezuje i premošćava različite udaljene tačke, ono što je blizu i daleko ne samo u prostoru, nego u vremenu.

Kod Crnjanskog vozovi se obično pojavljuju u dva različita moguća konteksta. S jedne strane oni su simboli tehnološkog napretka i frenetično ubrzanog ritma novog vremena, i tada su češće posmatrani spolja, iz udaljene perspektive, prikazani što objektivnije, bez ikakve intimne poetike. Nasuprot tome, vozovi figuriraju i kao mesta spokojstva, intimne introspekcije, pa čak i uronjenosti u tradiciju. Kada je železnica kod Crnjanskog prikazana u kontekstu odnosa prema budućnosti, prostor je preovlađujuće negativno opisan, depersonalizovan, i prikazan kao okrenut ka spoljašnjosti ili vezi voza s gradom. U prostore tako prikazanih vozova uopšte se ne može ući, kao da oni predstavljaju nešto tako neprijemčivo i neblisko za naratora, da je i njihov prostor nedohvatan do kraja.

U drugu grupu opisa spadaju vozovi koji se povezuju s kontekstom prošlosti. Kupei vozova i prostori stanica postaju mesta koja prizivaju imaginarne prostore sećanja koji se u trenutku pripovedanja otvaraju pred naratorom ili naratorovim sagovornicima. Ove slike su uvek pozitivne (prostor prošlosti je obično idealizovan jer je netaknut ratom ili drugim nesrećama sadašnjosti, i vezan za srećna sećanja iz mladosti), i u takvim opisima je pažnja najviše okrenuta kamernim prostorima kupea. Zanimljivo je da ovi

prostori dobijaju nešto od kvaliteta onoga što Petković naziva epifanijskim prostorima kod Crnjanskog, odnosno pozitivnost ovih kamernih prostora dolazi iz činjenice da se njihova defititivna 'materijalnost' razređuje i oni postaju eterični – iz kupea, kroz igre imaginacije i sećanja, difuzovana je granica između spoljnog i unutrašnjeg i prošlosti i sadašnjosti. Ovako prikazani vozovi u manjoj ili većoj meri otvaraju mogućnosti za sumatraistički doživljaj stvarnosti, i kada su takvi, uvek su prikazani kao pozitivni.

Kada je povezana s vozovima i automobilima, brzina se nikada ne pojavljuje u pozitivnom kontekstu kod Crnjanskog. U *Dnevniku o Čarnojeviću*, najkarakterističnija scena vezana je za negativni prikaz poetike prostora vozova, odnosno kupea u kom putnici razgovaraju kada je rat već u toku. Mahnito ubrzanje voza povezuje se sa frenetizmom brzog, masivnog uništenja i umiranja u Prvom svetskom ratu. Podvlačenje brzine kretanja voza poklapa se sa monologom ciničnog mladog lekara koji odlazak u rat fatalistički izjednačava sa umiranjem i propadanjem koji se ne mogu izbeći. U ovim opisima, zajedno sa ubrzanjem železničke kompozicije, još više se pojačava utisak da je ceo svet odjednom povećao svoje mahnito ubrzanje ka smrti. U „Irisu Berlina“ futuristički prizori vozova i aviona koji jure pojavljuju se sa sličnim zloslutnim prizvukom. Dramatični opisi ubrzane modernizacije sugerišu nerazumno, nezaustavljivo i sve manje smisleno kretanje, i povlače paralelu s razvijanjem nacionalsocijalizma u Nemačkoj. Preterano ubrzanje koje se pojavljuje u opisima Berlina nagoveštava naprsnuće ili katarzu na kraju (Nemačka koja se kreće ka katastrofi Drugog svetskog rata). U *Hiperborejcima* promene u prikazu železnice korespondiraju sa društvenim promenama u fašističkoj Italiji koja je na rubu rata, pa železnica u toj knjizi nosi attribute hladnog i otuđenog moderniteta. Stanice više ne poseduju skromnu „čađavu“ intimu, već su na putu da se pretvore u „grdosiju čelika i stakla“ sa funkcionalnom arhitekturom nalik onoj na aerodromima. Ovde nemamo prikaze bukvalne brzine kretanja vozova u prostoru, ali imamo njihovo ubrzano kretanje kroz vreme kroz napredovanje tehnike, u smislu da se njihovo udaljavanje od tradicije poklapa sa udaljavanjem od onoga što je bilo pozitivno.

Ubrzanje može da se očituje i kroz besmisleno kretanje, ubrzano pomeranje od jednog do drugog mesta u kom odgovara metafori o pojedincu koji je izgubio kontrolu nad svojim životom i sudbinom, naročito u kontekstu rata. U eseju „Posleratna

književnost“, železničke stanice nisu mesta u kojima se ogleda red i snaga nekada moćne i uređene države, već mesta haosa u kojima se raspad Austrije (odnosno Austrougarske) najbolje uočava. Slična situacija je i u *Komentarima „Lirike Itake”* gde pred kraj rata voz umesto sofisticiranog sredstva visoke civilizacije koje omogućava vezu između udaljenih mesta i olakšano putovanje, biva izvrnut u sopstvenu suprotnost. (Recimo, sve poruke koje se šalju telegrafom na druge stanice stižu iskrivljene i pogrešne.) Umesto da predstavlja trijumf ljudske volje u kultivizaciji neuređenog sveta, železnica i sama postaje slika još veće entropije. U *Hiperborejcima*, železničke stanice, kao i vozovi, prostori su koji neprekidno indukuju sećanja. U *Hiperborejcima* (pa i kasnije u *Romanu o Londonu* i *Embahadama*) voz se pojavljuje kao prostor u kom se indukuje prizivanje sećanja. Voz koji se u ovakvim slučajevima uspostavlja kao nad-prostor, odnosno, fukoovski shvaćeno 'mesto van mesta', heterotopija, postaje prostor izdvojen od stvarnosti, idealno mesto sećanja jer se onaj koji sedi u kupeu i sam ne nalazi nigde (on je u procepu između različitih destinacija) i svuda (jer, teoretski, pruga ga može na kraju odvesti bilo gde). Ono što je napolju postaje fluidno, voz postaje spona između odsutnih prostora. Prostor voza u pokretu ostvaruje se, dakle, kao prostor sećanja za glavnog junaka, i na taj način postaje veza između različitih tačaka udaljenih u vremenu i prostoru. Voz ne samo da bukvalno fizički spaja različite udaljene tačke koje narator obilazi na svom putovanju po Italiji (u slučaju *Hiperborejaca*) ili Engleskoj (u slučaju *Romana o Londonu*), već se uspostavlja i kao poseban međuprostor u čijem okrilju se kroz sećanja, ponovo povezuju i tačke vremenski sasvim udaljene. Prostor voza postaje fluidan, i pretvara se u fokusnu tačku kroz koju se ostvaruje doživljaj sveukupnosti prostora i vremena kao neraskidive celine, i na taj način u većoj (*Hiperborejci*) ili manjoj meri (*Roman o Londonu*) korespondira i sa Crnjanskom idejom sumatraizma. Modifikacija ovako doživljene poetike prostora vozova predstavlja železnicu kao mesto čežnje, ono koje otvara nade o snovima o daljini. U sličnom kontekstu voz se može pojaviti i u *Dnevniku o Čarnojeviću* (pogled na Jadran kroz prozor kupea), ali i u pripovetki „Adam i Eva” iz 1918. U pomenutoj pripovetki, voz, odnosno železničke stanice, pojavljuju se kao metafore puta i putovanja o kojima sanja glavni lik koji žudi da se oslobodi svoje teskobne svakodnevice.

Od dekonstrukcije do potpune integracije prostora iz vizure voza

Železnička stanica na kraju *Dnevnika o Čarnojeviću* izgubila je svoj fundamentalni smisao jer je junaku u svetu u kom su posle rata sve vrednosti relativizovane sada potpuno svejedno kuda će krenuti. Stanice su lišene svog glavnog značenja i svrhe. One više ne vode nikud, i vozovi ne vode nikud, jer su u homogenom prostoru posleratne pustoši sada sva mesta jednaka, i svi gradovi isti (i sve je jednako loše). Slična poetika prostora prisutna je u *Embahadama*. Ovde u begu posle izbijanja Drugog svetskog rata, narator koji je preživeo pakao Prvog svetskog rata i uvideo svu njegovu uzaludnost, u vozu pronalazi mesto van svih mesta, odakle izgleda kao da je nemoguće ikada više otići. U svetlu potpunog besmisla i destrukcije, zajedno sa ponovo razorenim domovinom nestaje i bilo kakav prostorni centar smisla, i svako kretanje postaje haotična selidba od jedne do druge tačke među kojima više nema nikakve razlike. Putovanje više nije kretanje od jednog mesta do drugog, već lutanje homogenim svetom, u kom je svako mesto jednako drugom. Čovek je u vlasti puta, kao što je u vlasti sudbine, bez ikakvog uticaja na svoj život ili kretanje. Umesto da se u putovanju otvara beskraj puta i otvorenog prostora, u ovom obrtu kupe voza postaje prostor blizak tamnici. Privid daljine je samo privid, jer se iza stakla monotono ređaju pejzaži u koje je nemoguće zakoračiti.

Nasuprot ove poetike u kojoj je prostor praktično dekonstruisan, i sveden na metaforičku pustinju, postavlja se poetika u kojoj izjednačavanje svega ne predstavlja negativnu dezintegraciju, već pozitivno intoniranu integraciju celokupnog prostora sveta. Ovo je slučaj u „Objašnjenju ‘Sumatre’“. Ovde je prostor voza fokusna tačka koja objedinjuje različite prostore u sebi, postajući pozitivno mesto epifanije – prostori se povezuju kroz viziju sumatraizma koja dolazi kao epilog posle herojevog puta u rat. Prostor voza ovde nije ni decidirano ni spoljnji ni unutrašnji (putnici izlaze iz voza da bi prepešaćili jedan deo puta). Takođe, i sami zidovi voza su gotovo providni, i u naglašenoj difuznosti liminalnog prostora voza, oni propuštaju spoljašnjost unutra. Daleki predeli koji je glavni lik video mešaju se sa scenama kojima je prisustvovao njegov prijatelj i saborac, i u kratkoj viziji svet se otkriva u blistavoj viziji celovitog prostora u kom ni razdaljina, ni dihotomija unutra/spolja nemaju više smisla ni važnosti. (Ovaj događaj

pominje se i u eseju „Posleratna književnost“, ali tamo narator preko njega prelazi brzo, i ne osvetljava ga kao tačku od dovoljno velike važnosti.)

OSTALA PREVOZNA SREDSTVA

Avioni i automobili isključivo se pojavljuju kao simboli novog vremena i ubrzane tehnologizacije, i za razliku od vozova, nikada nisu povezani sa slikama vezanim za tradiciju, mir ili spokoj. Prostori koji se povezuju sa automobilima i avionima uvek su prikazani u kontekstu povišenog dinamizma i mogu biti povezani sa psihološkim devijacijama i neurozama (frustrirana i pogrešno usmerena seksualnost u *Irisu Berlina* prazni se u brzini vožnje) ili u blažoj verziji samo s nervoznim ponašanjem, kao što je slučaj kasnije u *Hiperborejcima* (šoferi koji se agresivno svađaju na raskrscima u samo predvečerje Drugog svetskog rata). Avion je jedino prevozno sredstvo kod Crnjanskog čiji dinamizam može biti konotiran pozitivno.

Let avionom prikazan je kao neka vrsta sumatraizma ostvarenog u praksi – udaljeni prostori se mešaju u brzini, i granica između enterijera i eksterijera postaje difuzna. Difuzovanje granica između objekata, i spoljnog i unutrašnjeg u ovom slučaju obojeno je pozitivnim predznakom jer to rezultira eterizacijom prostora u njegovom konačnom prikazu. U izraženom kontrastu u odnosu na voz, u slučaju aviona nikad zaista ne postoji nikakav doživljaj kamernosti ili zatvorenosti prostora, čak iako je narator u kokpitu. Subjekt je potpuno izložen, gotovo kao da sam leti u otvorenom prostoru. Spoljašnjost je toliko intenzivno doživljena da nikava fizička granica ne uspeva da se zadrži između nje i putnika.

U eseju „Nadzemaljska lepota Srbije“ pojavljuje se jedini slučaj kada se otvorenost prostora u celokupnom Crnjanskom opusu javlja u negativnoj konotaciji. Pri pomisli na mogući rat, autor/narator apsolutnu otvorenost prostora izjednačava sa apsolutnom ranjivošću. Avioni poništavaju dihotomiju unutra/spolja, i mada je to kod Crnjanskog gotovo uvek pozitivna odlika prostora, u ovom slučaju ona postaje opasna. Demonski aspekti avijacije odjekuju i kasnije u knjizi *Kod Hiperborejaca*, gde se pred početak Drugog svetskog rata, iz perspektive čoveka koji stoji na zemlji avioni doživljavaju kao košmarni nosioci uništenja koji se svaki čas mogu pojaviti na nebu i

doneti potpunu destrukciju. U oba teksta bombarderi imaju u sebi aspekte arhetipske, iracionalne, nezaustavljive nemani iz košmara.

2. KA CILJU

VRT

Opasni prostor vrta

Vrt smo posmatrali kao drugačiji prostor od bašte koja okružuje kuću, i koja se može shvatiti i kao okućnica, odnosno kao prostor neodvojiv od građevine kojoj pripada. Vrt je, s druge strane, ograničeni prostor koji može ili ne mora biti naslonjen uz neku građevinu, i koji je u potpunosti uređen ili organizovan u skladu sa konkretnom zamisli. Sam po sebi, on predstavlja sliku uređene prirode zatvorene u konkretne granice (dakle on je kamerni, zatvoreni prostor) nasuprot neuređenosti otvorenog spoljnog sveta.

Poetika prostora vrta kod Crnjanskog ima dva osnovna oblika. Opasni vrt je predstavljen kao izvrnuta verzija doma sa pozitivnim atributima. Opasni vrt kod Crnjanskog gotovo je paradoksalan kao konstrukt; on predstavlja konačan, ograničen prostor, ali opasnost koju on predstavlja dolazi upravo iz ambivalentnosti njegovog beskonačnog prostora koji je nemoguće mapirati, odnosno iz osobine koju obično poseduje otvoreni prostor. Vrt u „Vrtu blagoslovenih žena” je apsolutno nepredvidiv prostor (dakle izvrće se inherentna uređenost vrta kao deo njegovog koncepta), i kao takav on podražava spoljni svet u beskonačnim mogućnostima koje pruža (vrt ovde postaje model krajnje oneobičenog sveta). Ne samo što je vrt u pomenutoj pripovetki nebezbedan, Crnjanski ovde izvrće još jednu uobičajenu osobinu vrtova – iako bi trebalo da predstavlja prostor koji je razumljiv jer ga je čovek uredio, prostor vrta u „Vrtu blagoslovenih žena” gotovo je vanzemaljski u svojoj pojavnosti (u njemu se izvrću pravila smena godišnjih doba, vegetacije, u njemu je čudan zamak sa čudnim stanarima, u njemu se smenjuju i nasilje i ljubav dovedeni do paroksizma itd).

Lekoviti prostor vrta

Nasuprot ovome, imamo vrt u eseju o Edmonu Rostanu gde je on predstavljen kao idealni presek ljudske racionalnosti i nagomilanog znanja, lepote i blagosti prirode, preobražavajući se u lekoviti arkadijski prostor. Ovakvom vrtu kao slici ljudskog razuma, smislenog rada i spokoja, odgovara i vrt koji se pojavljuje pred sam kraj prve knjige *Romana o Londonu*. Rjepnin čezne za mirom i spokojstvom koje poseduje vrtlar koji radi u njemu, ali mu oni ostaju nedostupni.

Skriveni, metaforički vrt prikazuje se naratoru i u kratkom trenutku potpunog zadovoljstva u mundanom, u kratkoj epifaniji radosti običnog svakodnevnog života u malom hotelu na vrhu rta u putopisnom eseju „Finistere”. Ovo je takođe lekoviti vrt jer se pojavljuje u trenutku spokojstva narativnog subjekta, i prikazan je fluidan i teško uhvatljiv, na rubovima između dve stvarnosti, i postoji samo kao proizvod duha, otelotvoren tek u imaginaciji čitaoca, u činu dvostruke figuralizacije. (Prva je formiranje prostora hotela i celog prostora *Finistera* u imaginaciji čitaoca, druga dolazi u sledećem stepenu, u kom od rasutih fragmenata zamišljenog prostora uspostavlja još jedan tek nagovešteni nad-prostor Skrivenog vrta.) Za razliku od vrta iz eseja o Rostanu, lekovitost ovog vrta dolazi iz poetizacije njegovog prostora koja je bliska poetici sumatraizma. Vrt je gotovo eteričan, jedva stvaran, i opisan atributima otvorenih prostora i elemenata vode, kamena i zemlje. Vrt se materijalizuje samo u određenoj poziciji u prostoru koje narator zauzima, obuhvatajući svojim pogledom sve njegove elemente, u trenutku kratke epifanije u lepoti prolaznog koja nalikuje na japansku poetiku *mono no awarea* u kojoj je moguće u potpunosti uživati u lepoti prolaznog sveta. Istočnjačka ‘osetljivost za prolazno’ svojstvena je i poetici drugih opisa u tekstu „Finistere”. Ova vrsta posebne tuge i osetljivosti za svakodnevne pojave, predmete i prirodu iznikla je iz budističke svesti o prolaznosti svega materijalnog. Crnjanskov *mono no aware* poističe iz slične bolne spoznaje o tome da je sve od ovog sveta prah, ali je ta spoznaja i utešna u isto vreme, kroz naslućivanje nekog višeg smisla, i konačno oslobođenje od onog čistog materijalnog i čisto telesnog koje vezuje i zarobljava.

HOTELI

Hoteli i poetika pripadanja

Prostor doma predstavlja spomenik domaćinu, individualizovani prostor koji čuva pečat ličnosti dugo pošto ga je ona napustila. Imajući ovu polaznu tačku u vidu, hoteli su podsetnici smrtnosti, odnosno prolaznosti pojedinačne egzistencije. Nasuprot prostoru doma koji je individualizovan, ličan, i koji ima, ili teži da ostvari utisak postojanosti i stabilnosti (odnosno da stvori iluziju dugotrajnosti i tradicije), hoteli su bezlični, opšti, pravljani da se dopadnu što širem krugu ljudi, dakle svakome i nikom. Njihovi enterijeri su večno isti, a bilo kakve individualizovane promene u njegovom prostoru brišu se istog trenutka kada ga jedinka napusti.

Jedna od mogućih tačaka koje određuju vrstu poetike s kojom Crnjanski prilazi opisima hotela i gostionica je lični odnos junaka prema njihovom prostoru. U tom smislu, prostori hotela nisu nužno ni pozitivno ni negativno obojeni, već se samo postavljaju kao prostori preko kojih likovi ostvaruju svoju volju, i to određuje njihovu konačnu poetiku. Jela u „Svetoj Vojvodini” je u potpunosti podredila taj prostor sebi (soba u gostionici svedoči isključivo o njoj i njenom životu i postupcima), slično kao što Lola Montez u *Kapi španske krvi* objavljenoj pedeset i jednu godina kasnije, sasvim ovladava prostorom gostionice tako da se čak i njen vlasnik ponaša kao da je ona gospodar a ne on. Obe junakinje su snažne volje koju uspevaju da nametnu drugima, i prolazni hotelski prostor biva preobraćen u neprikosnoveni prostor ličnog doma pod uticajem Jele i Lole. Ovako opisani prostori nemaju negativne predznake, ali sami po sebi ne nose nikakvo dodatno značenje – oni su prosto produžeci ličnosti pomenutih junakinja.

Nasuprot Lole čija je volja snažna, melanholični i depresivni Rjepnin oseća se nesrećno i usamljeno u pansionu u *Romanu o Londonu*. Narator *Hiperborejaca* se u italijanskom skijalištu najveći deo vremena oseća izolovano od ostatka društva, ali su njegova osećanja melanholije i nepripadanja daleko manje izražena nego u slučaju Rjepnina kod koga se ova osećanja u konačnom paroksizmu gotovo izvrću u psihopatologiju (u Rjepninovom doživljaju stvarnosti, prostor postaje klaustrofobičan i mučno teksoban). Prinudni boravak u hotelu do kog dolazi zbog gubitka doma, kao u slučaju naratora koji beži po izbijanju rata u *Embahadama* i *Hiperborejcima* predstavlja oštar kontrast u poređenju sa ranijim posetama hotelima. Ovde se destrukcija i nesigurnost prostora koje je izmenio rat (naročito motiv hotela sa staklenim krovom za vreme bombardovanja) neposredno suprotstavlja sa ranijim 'festivalskim' prostorima

hotela koji su otvarali viziju sveta u kojoj se zov horizonta pretvara u evropski mondenski *dolce vita*. Hotel može biti i oaza u haosu, slično izdvojenom sanatorijumu u *Čarobnom bregu* Tomasa Mana. U *Hiperborejcima* mali hotel u Abrucu, blizu Rima, pojavljuje se kao prostor delimično izdvojen iz predratne groznice, i pošteđen nespokojsva, nervoze i straha koji vladaju u Rimu. Činjenica da je hotel u krajoliku pokrivenom snegom, čini ga bliskijim polarnim predelima severa o kojima narator mašta kao o prostorima mira i spokoja.

GROBLJE

Groblje smo u radu posmatrali u svetlu fukoovskog prostora heterotopije poremećaja. Osnovno pitanje prikaza poetike ovog prostora bio je odnos prema tome kako su prikazane granice groblja. Normalno (nemarkirano) stanje sveta je ono u kome je jasna barijera između prostora koji pripada živima i onog koji pripada mrtvima. Bilo kakvo difuzovanje ovih granica signalizira duboki poremećaj u svetu koji se očituje u tome da se i ostatak prostora sveta ponekad kvalifikuje opisima koji bi odgovarali groblju. Ovakva tamna poetika prostora prisutna je u *Seobama* (1929) kada sluga Arkadije besmisleno nastavlja da prati svoj puk i posle smrti. Njegovo groteskno putovanje markira košmarnu sudbinu ‘vojnika krdžalija’ koji su tako tesno zatvoreni u točak istorije iz kog ne mogu pobeći, ratujući za tuđeg gospodara, u tuđoj zemlji, da više nema prave razlike između života i smrti. Arkadijevo košmarno putovanje iza groba svedoči o izglobljenom trenutku u kom je vreme zapravo stalo – promene nema, niti olakšanja, i svi su zatvoreni u isti, mračni i teški ciklus, kao da su zajedno okovani u grobnici. Slični poremećaj u svetu postoji i za Pavla Isakoviča iz *Druge knjige Seoba* (1962), koji je suviše fiksiran za svoju mrtvu ženu (on nije udovac, on se ponaša kao da je i dalje oženjen, samo mrtvom ženom koja je stalno u njegovim mislima). Prostor kojim se Pavle kreće je isto tako mrtav, i mada je on živ, zdrav i naizgled sposoban mlad muškarac, sve što Pavle radi propada i izvrće se u besmisao. Da je ravnoteža njegovog sveta sasvim iskrivljena, jasno je i iz činjenice da je glavna slika po kojoj pamti otadžbinu koja mu je izuzetno važna – grob na brdu. Inače, ovaj motiv zlokobnog venčavanja pokojnicom prvi put se kod Crnjanskog pojavio u *Dnevniku o Čarnojeviću* (1921) kada narator prenoći na grobu nepoznate devojke, poredeći ga sa bračnom posteljom. I ovde imamo svet čiji je ceo prostor potpuno poremećen, u klanici Prvog svetskog rata

Konačno, za Rjepnina iz *Romana o Londonu* (1971) ceo London (pa i sve oko njega) otelotvoruje se kao nekropolis, jer sam junak hoda stazom mrtvih, s obzirom da je već metaforički umro u Kerču, pri prelasku moreuza dok je bežao iz domovine. Pomešanost dva prostora ovde se neposredno ocrtava u činjenici da London poprima mnoge attribute koji odgovaraju grobnici.

Mnogo blaža verzija ovoga postoji u putopisu iz Perude (1930). Ovde se sarkofazi i kipovi mrtvaca nalaze u urbanističkom jezgru, i sama Peruda prati oblike razrušenih Etrurskih grobnica koje su pod njom. Dakle konačni oblik gradu dali su mrtvaci, ne njegovo živi stanovnici. Grad je samo odraz na površini onog 'pravog', istinskog grada, pod zemljom. Pod dejstvom smrti, ovde je prostor pokazan ne kao košmaran nego kao okamenjen, svet je lišen promene, pa je i vreme grada koji se pomešao s grobljem usporeno i otežano: u njemu nema kretanja, a čini se gotovo da nema ni živih ljudi (jedini čovek koga narator sreće je zaspao, i ovde se san opet pojavljuje kao maska smrti). Pod uticajem širenja prostora groblja, Peruda je predstavljena kao prostor bez imalo vitalizma.

Ogledala

Ogledala smo u radu posmatrali u svetlu Fukoove teorije o heterotopijama, odnosno, ponovo, kao prostore koji se nalazi izvan prostora, kao ne-mesta. Ogledalo u našim razmatranjima ima sličnu simboličku vrednost koju ima i lavirint, i postavlja se kao prostor koji dodatno zarobljava i lomi likove koji su već labilni ili u stanju nesigurnosti. Ogledalo se pojavljuje u tački u naraciji gde neodlučna Dafina konačno gubi svoj put. Dafina u reci ispred deverove kuće vidi svoju senku koju odnosi voda (ogledalo) i koja tone u rečni mulj. Dalje, u *Seobama*, skupoceno ukrašeni saloni u kojima se nalaze ogledala koja umnožavaju odsjaje bezbrojnih sveća, paradoksalno preuzimaju svojstva mračnog lavirinta za Vuka Isakovića i njegov siromašni i izmučeni puk. Salon sa ogledalima postaje mesto u kom izmoreni vojnici uviđaju razliku između svog siromašnog sveta i bogatih Bečlija koji se praktično igraju njihovom sudbinom. Rat u koji oni, prateći "sudbinu krdžalije" ulaze, za njih je ulazak u nejasan, nespoznatljiv i nepoznat prostor koji ih zbunjuje i u kom izgubljeno tumaraju isto kao i u preterano osvetljenom salonu.

U *Drugoj knjizi Seoba* Beč kroz koji Pavle prolazi na putu ka Rusiji predstavljen je nalik na lavirint (zbunjujuće ulice u kojima je teško naći put, grad koji noću postaje različit od dnevnog, javna kuća zapetljanih hodnika sa tajnim vratima, spiralnim stepeništima). Ogledalo se može tumačiti i kao centralna tačka njegovog uzaludnog puta, posle koje zapravo i nema napred. Kraj njegovog usmerenog kretanja nastupa u ruskom poslanstvu, i ogledalo postaje za Pavla krajnja kapija kroz koju nema puta dalje, i gde mu se pričinjavaju odrazi u kojima vidi svoje bezbrojne dvojnike, i svoju tamnu senku. Poetika prostora koji prate ovakve refleksije je izrazito negativno obojena, i ona je markirana svojom vezom sa lavirintom u kom se junaci koji polaze da nađu sebe konačno gube.

U *Romanu o Londonu* ogledala prikazuju iskrivljeni lik posmatrača ili doprinose obmanama. Rjepnin u njemu vidi sebe neizmenjenog, mada je iznutra zapravo potpuno ostario i oronuo. Ogledalo se pojavljuje pre njegovog susreta sa Babuškom, odnosno groficom Panovom, koja poseduje dva lika. U njihovom prvom susretu, ogledalo je u službi groteske, gotovo kao deo tačke u mračnoj verziji cirkusa. Babuška prvo naleće na sopstveni odraz, komično udarajuću u ogledalo, kasnije u istom odrazu nestaje, kao magijom, da bi se zamenila mesta sa svojom mladom asistentkinjom. Ogledalo stvara privide iskrivljenog i pomereno prostora, koje ponovo priziva mračni lavirint u kom se Rjepnin teško snalazi. Susret sa dvoličnom groficom pojavljuje se kao jedna od poslednjih tačaka pre Rjepninovog konačnog pada i doprinosi dodatnom markiranju prostora kao lošeg i otrovanog za glavnog lika.

GRAD

Govoreći o poetici prostora gradova u prozi Crnjanskog primetićemo da je na jednom kraju skale negativni prostor grada koji se izjednačava sa grobnicom, nekropolisom, i htonskim, pa i demonskim prostorima. Ovakav grad je uvek teskoban, zatvoren, korespondira sa tamnim lavirintom, u njemu je kretanje otežano, bilo kakvo celishodno delovanje često obesmišljeno, to je prostor u kojem se gubi nada i čeka smrt. Na skroz drugom kraju skale je nebeski, otvoreni grad koji korespondira sa epifanijskim

prostorima, i kao i svi izrazito pozitivno obojeni prostori kod Crnjanskog, njegov prostor teži eteričnosti, a struktura se čini otvorena u razređivanju njegove materijalnosti.

Zatvoreni demonski gradovi

U prozi Crnjanskog, slike gradova u kontekstu rata obično se prikazuju ili kao demonske (prema Fraju), u kojima se ponor smrti otvara u gradu koji postaje 'grad na ivici', ili je u pitanju neka vrsta mračnog, grotesknog karnevala, u kojem se smišljena destrukcija otkriva kao prosta entropija, a svako smisleno ljudsko delovanje se uglavnom poriče, do stanja u kojoj je tragedija nemoguća, jer ne postoji ni tragični junak, ni bilo kakav smisleni konflikt. U takvim situacijama, prostori ljudskog delovanja često mogu biti obojeni mračnom ironijom (poput scena u *Komentarima Lirike Itake* gde se otkriva katastrofalno loše vođstvo austrougarskih vlasti).

U eseju „Posleratna književnost“, Zagreb je markiran krvoprolićem na Jelačićevom trgu koje naratora, posle sveg užasa rata, nimalo ne potresa, i grad je čak opisan kao žovijalan. Rat, čiji je početak u istom eseju opisan kao romantičan, ostavio je za sobom pustoš potpuno deromantizovane slike sveta koja se pretvara u grotesku u kojoj nasilje više čak nije ni uznemirujuće. U pomenutom eseju, kao i *Komentarima uz Liriku Itake*, Beograd se posle rata pojavljuje kao grad u kom se bukvalno otvaraju pukotine. Slično kao i Novi Sad, to je postapokaliptični svet u kom je potrebno graditi sve iznova. U još jednom eseju „Gstav Flober: *Novembar*“, Udine je prikazan kao potpuno obeležen ratom koji u tom trenutku još traje. U tom kratkom eseju, ovim gradom preovlađuju Frajove demonske slike, i u njemu se jasno vidi potpuno košmarno razaranje koje ostaje iza bitaka Velikog rata. Prostor grada je izmenjen tako da je sav postao slika destrukcije. Ceo vidik je slepljen u blatu, a u samoj strukturi grada se otvaraju tako duboke pukotine da Udine doslovno nestaje (nedostaju delovi kuća, putevi, predmeti).

London *Romana o Londonu* nije grad otvorenih slobodnih prostora, niti je to magični vrt-lavirint u kom je moguće pronaći prostore sreće, ili osvojiti samo svoje, intimne i lične delove grada. Kretanje je u njemu određeno putanjama novca, grad se poredi sa paukovom mrežom, a građani su prvenstveno radnici, a ne slobodni šetači čiji je to dom. Njihovo kretanje i životni ritmovi određeni su radom (pauzom za ručak,

vremenom godišnjih odmora), i London je pretvoren u dehumanizujuću, depersonalizujuću mašinu-grad. Kako radnja romana odmiče, slike grada postaju sve grotesknije, i otkriva se mračna magija prostora Londona. Njim vlada tamna, uništiteljska sila koja dekonstruše život, poetika prostora Londona jednaka je htonskoj fantazmagoriji; podzemnim vozovima putuju sardine koje razgovaraju međusobno, Rjepnin se često kreće podzemljem koje dobija demonska obeležja, čak i njegov dom dobija obeležja grobnice. Vraćajući se ponovo u ciklus mitova o Odiseju, često prisutan u opusu Crnjanskog, otkriva se da Londonom upravlja Kirka, demonska čarobnica koja vlada najnižim ljudskim strastima (potrošnja, seks, novac), i okreće ih protiv njih. U najboljoj varijanti, oko novogodišnjih praznika, prostor Londona nakratko bar ima pojavnost normalnog srećnog grada, mada se i to ispostavlja kao privid; sve ono što se čini lepo ili dobro zapravo je u službi novca, te su i praznici pre roba za prodaju nego slavljenje života.

Kao što smo napomenuli, prostor Londona odgovara nekropolisu (Temza je izjednačena sa Stiksom), i mračnom lavirintu, on nosi demonske attribute i kroz njega je teško kretati se. Teskoba ovog prostora je podvučena time što su u samom gradu, pa čak i u njegovoj okolini retki opisi srećnih prostora koji bi se otvarali u daljinu. U suštini, prostor ovakvog Londona korespondira sa prostorom groba za Rjepnina koji se već oprostio od života. Trenutak prelaska preko vode u Kerču, obeležava Rjepninovu nepovratnu simboličku, društvenu, pa i psihološku smrt, koja će, konačno, rezultovati i njegovom pravom smrću. Rjepninov put kroz ceo roman prati mrtvačka reka podzemnog sveta koja se preliva u sve vode pokraj kojih se kreće. Čak i osunčano more kraj letovališta, u čijoj blizini se čini da se prostor najzad otvara u širinu, postaje obeležen tom mrtvom vodom. (U Londonu je potpuno jasna priroda te vode, pošto Rjepnin Temzu poredi sa Stiksom dok je na moru simboličko značenje vode nešto ambivalentnije.) Rjepnin je u Kerču već prošao svoje 'krštenje podzemljem' i već je vezan za grob koji ga čeka na kraju romana, tako da je za njega nemoguće da ponovo stupi u slobodan otvoren pejzaž. (Da je Rjepnin već tada potpuno vezan za grobnicu i smrt dokazuje i završetak letovanja, gde posle skoka u vodu koje se završava povredom tetive mora da nosi gips na nozi. On je sada 'jednom nogom već u grobu'. Simbolika neuspelog skoka odslikava se na više nivoa, s jedna strane to je slika tela koje umire, i noge koja je okovana u nepokretni,

hladni gips. S druge strane, ovaj prvi skok u vodu anticipira kasniji, konačni skok samoubice.)

Eterični gradovi svetlosti i katedrale sećanja

Prostor Pariza iz *Pisama iz Pariza* je tako eteričan da se njegova materijalnost dezintegriše pred očima naratora, on se pretapa u vazduh i prigušenu svetlost, bivajući sve manje stvaran. Iako posmatrač opisuje grad iz njega samog, Pariz je slika u daljini, čije se jasne granice mute. Grad se meša sa kišom, i sa nebom, i nemoguće je odrediti granice među njima, kao da su svi ti elementi jednako deo Pariza. Prostor je prikazan tako da se beskraj dvostruko preseca u gradu; Pariz se rastapa u visinu, u beskonačnosti neba, ali se beskrajno spušta i u dubinu, rastapajući se u kiši koja se spušta na pločnike. Grad je ovako prikazan kao da prevazilazi bilo kakva ograničenja materijalnosti, pošto se njegov prostor otvara beskonačno i u dubinu i u visinu. Grad je slika beskraj, i umesto jedne ograničene tačke u prostoru, on se preliva u otvoreni beskraj prostora.

U kasnijim opisima grada, jedan od upečatljivijih motiva je vrt. Vrtovi se nalaze u srcu grada, i čini se da se protežu u beskonačnoj mreži kroz njega. Vrtovi su takođe mesta povišene važnosti jer se u njima doslovno rađaju ('cvetaju') svetla koja čine grad eteričniji, mreža njihovih voda u beskraj umnožava svetlost koja je jedno od gradiva grada. Konačni utisak da se vrtovi ogledaju jedan u drugom, naslanjaju jedan na drugi generiše sliku grada kao apsolutnog vrta, večnog prostora slobodne imaginacije. Slično kao i u opisu Pariza iz *Pisama*, vrt se može razumeti kao ključno mesto poetike prostora ovog grada. Za razliku od pariskih vrtova koji u svojim nizovima i igri ogledala invociraju lavirint i beskraj njegovih puteva, trg nalik vrtu koji se nalazi u centru Asizija (u istoimenom eseju) odgovara samom mističnom centru lavirinta, odnosno mističnom zatvorenom centru moći ili tajnog znanja. Trg je izdvojen i zatvoren, u njemu se nalazi zatvoreni hram. U hramu koji se nalazi u srcu grada dolazi do izobličavanja prostora – u njegovu unutrašnjost zatvorena je beskonačna spoljašnjost, ili bar njen privid – u kamernom prostoru nazire se beskraj noćnog zvezdanog neba. U skladu sa poetikom sumatraizma, neki od prisutnih predmeta u hramu pretvaraju se u isto vreme u znak odsutnog, pa tako latinske skulpture prizivaju sećanje na egipatske, mada među njima

nema nikakve jasne ni neposredne veze. Manastir i bukvalno i metaforički predstavlja dvostruki prostor, odnosno prostore različitog kvaliteta koji se prelivaju jedan kroz drugi. Manastir se sastoji zapravo iz dve crkve sazdane jedna preko druge. Donja crkva je povezana sa htonskim, i povezana je sa simbolikom meseca. S druge strane, gornja crkva, ona koja se nalazi nad zemljom, povezana je sa solarnim aspektima.

Potpuno idealizovana poetika prostora grada pripada Petrogradu u Rjepninovim sećanjima. Ako je London *Romana o Londonu* najbliži poetici demonskog, htonskog grada, Petrograd se pojavljuje kao eterični nebeski grad čija je materijalnost toliko razređena da se on pretvara u mesto svetlosti čije se difuzovane granice otvaraju ka horizontu. Prostor Petrograda potpuno je internalizovan i subjektivizovan, i on sam se pretvara u grad-ideju, idealni grad. Njegov prostor gotovo da odgovara katedralama pamćenja²⁴⁹ jer kretanje kroz njega odgovara kretanju kroz sećanje. (Rjepnin se kreće ulicama oko kuća svog oca, ili putevima kuda je išao sa svojom prvom ljubavi.) Prelazak iz jednog prostora u drugi gotovo je neosetan, jer se parkovi Londona neosetno nastavljaju na vrtove Petergofa, čiji je prostor povišene valentnosti, idealizovan i senzifikovan u sećanju.

Između dve poetike grada; ni svetlost, ni konačna tama

U knjizi *Kod Hiperborejaca* postoje tri prostorno-vremenske pozicije, odnosno tri hronotopa koja se povremeno preklapaju. Najširi je onaj koji obuhvata oba ranija, koja su se već završila – nedefinisani prostor svođenja računa, posle svega što se desilo. U okviru njega, sagledavaju se sećanja na boravak u Rimu, a u okviru tog trenutka, predratnog Rima i Italije, sećanja na putovanja po severu Evrope, na Svalbard i okolinu. Iako su pomenuti hronotopi očigledno razdvojeni i vremenski i prostorno, do njihovog pretapanja dolazi stalno. Polarni predeli se u knjizi *Kod Hiperborejaca* javljaju kao prostori povišene valentnosti, sa sličnim značenjem koje Sumatra ima u celokupnom Crnjanskom opusu. Eterična prostornost dalekog severa otvara nespoznatljivu mistiku

²⁴⁹ Alfred Mangel piše u *Istoriji čitanja* kako je Toma Akvinski smislio tehniku pamćenja u kojoj bi se stvari koje je čovek želeo da upamti postavljale u određeni poredak: „Kasnije su renesansni znalci, poboljšavajući metodu Akvinskog, predložili mentalno zdanje na temelju arhitektonskih modela – palata, pozorišta, gradova, carstava neba i pakla – u koje je trebalo smestiti sve ono što želimo da upamtimo.

koja donosi utehu u egzistenciji koja se čini besmislenom. Daleki prostori osmišljavaju one u kojima se boravi (prvenstveno Rim pred početak još jednog katastrofalnog rata, ali i okvirni sadašnji trenutak naratora koji svodi račune posle godina besmislenog lutanja).

Već u prvim opisima Rima odmah se postavlja orijentacioni centar same urbane zone, osovina ili srce grada oko kog gravitira sav prostor naratorovog prostora grada. Mikelandelovo kube na crkvi postavlja se kao glavna osovina, i *axis mundi* ličnog prostora sveta-grada glavnog junaka. Ovo je tačka ka kojoj teže sve tačke prostora u naratorovom gradu, i ona koja objedinjuje razjedinjene, različite prostore u jedan prostor grada Rima. Prostor Rima sastavljen je iz bezbrojnih različitih prostora, rasutih u vremenu i prostoru, koje sve smisaono vezuje Mikelandelovo kube. Rim u *Hiperborejcima* pripada pretežno pozitivnim opisima gradova, i dobroj meri odgovara atributima 'večnog grada', kako ga je predstavio Elijade. Zapravo, Rim je u *Hiperborejcima* predstavljen kao kombinacija ova dva elijadeovska tipa grada – on je grad na ivici jer je opisivani u trenucima pred izbijanje rata, ali je u isto vreme Večni grad, jer njegova istorija ide toliko duboko da njegov prostor seže daleko u prošlost, toliko da je ono što se nalazi pred naratorom samo jedan od mogućih Rimova. U njemu se ljudi pojavljuju kao prolazni, dok je sam grad večan. Večni grad se iz osunčanog pozitivnog mesta preobražava u opasni prostor u čijim napuklinama se javljaju demonske slike tek kad se rat približi. Pred pretnjom bombardera slika večnog grada izvrće se u grad na ivici a jedna od junakinja primećuje da je Rim zapravo velika grobnica u kojoj je njegova centralna ličnost Papa ne zaštitnik, nego grobar. Ipak, ovaj fatalizam se ne pojavljuje do kraja opravdan. Nasuprot naratorovog Beograda koji vrlo brzo teško strada i propada, Rim ostaje gotovo neuništiv.

Proces hiperprodukcije sećanja u gradu koji je pred nestajanjem (subjektivno, jer će narator otići iz njega, i objektivno, jer će se promeniti u ratu), kulminira na početku druge knjige *Kod Hiperborejaca*. Melanholija napuštanja voljenog grada meša se sa melanholijom koju izaziva prelazak leta u jesen, i konačno, ideja o prolaznosti svega na svetu. Kretanje kroz grad postaje akt tesno povezan sa pripovedanjem o gradu, i sitna i prolazna svakodnevna zadovoljstva kao što je sedenje na klupi ili gledanje fontana dobijaju povišenu važnost. Osetljivost na promene godišnjih doba još jedna je od odlika poetike okrenute nestalnosti i prolaznosti pojavnog sveta. Čini se kao da za naratora nema

razlike u napuštanju grada (promeni prostora) i u dolasku jeseni (promeni vremena). Ovde se oba slivaju u jednoznačnu melanholiju prolaznosti u kojoj odlazak postaje srodan umiranju. Kako se internalizuje prostor grada, tako poetika njegovog prostora postaje sve bliža idealizovanom večnom gradu. Na kraju knjige, njegova konačna slika najviše odgovara eteričnom rajskom gradu, jer u odlasku junaka on postaje nematerijalni grad sećanja kao i Petrograd. Proces pretvaranja stvarnog fizičkog prostora u senzifikovani prostor sećanja i imaginacije kulminira u prikazu Mikelandelovog kubeta, centra naratorovog grada, koje polako nestaje jer narator zauvek napušta prostor grada.

Prostor grada može povremeno pripasti posebnom, karnevalskom vremenu, i u tom slučaju, čak i najturobnija mesta nakratko mogu dobiti pozitivnija obeležja. U primeru eseja „Ljubavna parada velika filmska opereta” vidimo da se pred bioskopom nalazi prelaz između stvarnog prostora grada i grandioznog kolektivnog sna o gradu koji u sebe obuhvata čitav uzbuđljivi i bezbrižni svet novootkrivenog moderniteta. Bioskop je mesto u kom se inicira i druga vrsta magije, ona u kojoj se otvaraju sećanja, pa dolazi do mešanja dva udaljena prostora kao u *Romanu o Londonu* gde Rjepnin gleda u bioskopu film o Petrogradu, ili u *Embahadama* gde narator na velikom platnu posmatra Beograd kog više nema. U ovom slučaju, doživljaj vremena neposredno utiče na strukturiranje opisa prostora Beograda u pripovedanju – petrifikovanim gradom moguće je kretati se kroz deskripciju koja nalikuje narativnoj arheologiji. Pripovedač izdvaja i dekonstruiše događaje koji su doveli do takvog stanja grada, krećući se po njegovim vremenskim slojevima. Ovo je u skladu sa naratorovim prostornim opisima vremena, gde se govori o ‘ponoru prošlosti’ i o silasku u prošlost kao u duboko okno.

Jena se u eseju „Vajmar“ u „Knjizi o Nemačkoj” (1931) postavlja kao suprotnost Berlinu i drugim nemačkim gradovima. Nasuprot hiperurbanizovanom ostatku Nemačke, Vajmar je savršeno očuvani grad-muzej ili grad-park, u kom je kultivisana priroda deo njegovog urbanog identiteta isto koliko i njegove savršene stare zgrade. Za razliku od dinamičnih gradova Nemačke okrenutih novim tehnologijama, i u sve većem ubrzanju modernog života, Vajmar je prikazan kao zamrznut u trenutku savršene ravnoteže urbanog života i prirode, gotovo poput okamenjene, nepromenljive slike otelotvorene urbane Arkadije ili grada-parka. Uopšte, nemački gradovi se u putopisnoj i esejističkoj prozi Miloša Crnjanskog iz intimne vizure pojavljuju kao pomalo dehumanizovane,

demistifikovane strukture, ili gradovi-proizvodi. S jedne strane je tu 'moderna Nemačka' iz „Knjige o Nemačkoj“ koja se aktualizuje u histeriji brzine, mehanizacije i u okupaciji čeličnim i staklenim konstrukcijama nove arhitekture u kojoj Bašlarov sanjar u prostoru teško da može pronaći svoje mesto. Na drugoj strani te skale je Vajmar koji iako nije hipermoderan, ponovo više nalikuje savršeno kreiranoj konstrukciji nego živom gradu. Vajmar se pojavljuje kao savršena, okamenjena slika samog sebe, i kao takav, njegov prostor, lišen promena, kao i prostor muzeja, ima sličnosti i sa grobnicom. Slično je opisan i univerzitetski grad Jena koja gotovo nalikuje umetnom, minijaturnom modelu savršenog grada-igračke. Slika Jene kao savršenog pesnikovog grada sa lepo uređenim parkovima i elegantim zgradama, postala je stvarnost, i živ grad se preobrazio Geteovom smrću u nepromenljivi znak, u okamenjenu idealizovanu sliku samog sebe, u fragment idealne, produhovljene Nemačke koju bi trebalo da prizove. Opis prostora grada strukturiran je tako da ga je moguće tumačiti kao gradaciono organizovanog. Kako tekst eseja odmiče, tako se 'dublje' zalazi u prostor čija se valentnost sve više podiže. 'Čarobni' san nalik smrti koji je progutao grad polazi iz njegovog srca, a to je soba u kojoj je Gete boravio i umro. Prostor je organizovan u koncentričnim krugovima koji se sužavaju prema njegovom centru, polazeći od najšireg koji podrazumeva ceo grad, zatim nekadašnje Geteovo imanje, pa napušteni vrt, zatim u kuću, sve dok ne stignemo do središta, Geteove prazne fotelje koja se poredi sa Jupiterovim prestolom. Očekivano, u srcu okamenjenog grada nalazi se prazan presto odsutnog vladara, što signalizira opšti poremećaj prostora.

II DEO

Ka cilju

Drugi deo rada posvećen je prvenstveno prostoru kuće, odnosno zatvorenih, intimnih prostora kuća i stanova u romanima i drugim proznim delima Miloša Crnjanskog. Ovom motivu posvećeno je najviše pažnje u radu, ne samo zato što je to primer za kamerni prostor *par excellence*, već i zbog toga što su ovi prostori prisutni u prozi Crnjanskog u velikoj meri, i obično su motivi čiji je značaj u delu povišen. Kuća

može odgovarati ili polaznoj tački putovanja, ili njegovom cilju, obično ima povišena značenja jer se prema njoj određuje usmerenost kretanja i uspostavlja celokupni koordinatni sistem putovanja.

Prikaz prostora u pripovetkama ranog Crnjanskog dosta se razlikuje od njegovog prikaza u kasnijim delima. Narativni oblik ovih ranih priča je često nalik onom u bajkama, sa elementima fingirane istorijske hronike, pa i groteske, što uglavnom ne dozvoljava detaljan realistički prikaz prostora. Ovakav pomalo dekonkretizovan opis prostora u nekim svojim tačkama strukturno odgovara Lihačovljevom opisu umetničkog prostora u staroj ruskoj književnosti. Homogenost više nego stilizovanog prostora dozvoljava likovima lako kretanje od jedne do druge tačke, pa se kretanje u prostoru sve doslovnije poklapa sa kretanjem u naraciji. Kao i u bajkama, junaci začas prelaze put od jednog mesta do drugog, ma koliko ona bila udaljena, prateći samo sukcesiju događaja. Ovakav prikaz spacijalnosti/temporalnosti je zanimljiv posmatran u svetlu kasnijih dela Miloša Crnjanskog, naročito *Seoba* i *Druge knjige Seoba*, gde je napredovanje kroz prostor u svakom smislu izuzetno teško za junake, i ostavlja ozbiljne i duboke tragove na njima. Kretanje 'gustom' prostornom mapom u *Seobama* često zahteva izuzetan intelektualni i fizički trud. Ako bismo zamislili skalu prikazanog prostora, na jednoj strani bi se našao stilizovani homogeni prostor *Mutnih simvola* koji kao u bajkama ne pruža gotovo nikakav otpor prelasku, niti njegovo savladavanje ostavlja bilo kakav trag na glavnom junaku. Na njenoj suprotnoj osi je prostor *Seoba* u kom je napredovanje nekad toliko teško da se graniči s nemogućim. I ovde, doduše, dolazi do izvesne vrste apstrahovanja prostora koje izobličuje normalno kretanje mada je ovo drugačija vrsta apstrahovanja od onog u ranim pripovetkama. Prostor Rusije je za Vuka Isakovića tako povišene valentnosti da počinje da se dezintegriše i pretvara u nešto drugo, u apstraktni, idejni prostor u koji je nemoguće stići fizičkim telom, ma koliko se on trudio. Ni protokom vremena, ni prelaskom ogromnih razdaljina, Vuk nikada ne uspeva da se približi svom cilju. Jedino što on uspeva je da iscrta puni krug svojim kretanjem, prateći tako stazu solarnog heroja, ali u jednom dosta izmenjenom čitanju mita. (Za razliku od klasičnih heroja on ne stiže nikakvu nagradu na kraju svog puta, i jedva da je ikad on aktivni činilac u svojoj avanturi. Njegova priča odgovara priči o Odiseju, odnosno

povratku heroja iz rata, ali ovaj put se junak vraća zatičući svoju kuću bespovratno razorenu, a nevernu ženu čiji je prosac bio njegov rođeni brat mrtvu.)

O Bogovima:

Prostor doma se ovde pojavljuje kao potpuno izokrenut od slike doma u tradicionalnom smislu. S jedne strane postavlja se Jelisavetin zamak kao mesto bluda, pa i nasilja, odnosno prostor u kom preovladava telesno, s druge strane je Lodovikova kula koja odgovara pustinjakovoj kuli od slonovače u koju se junak povlači od sveta, histerično odričući sve što je telesno. Lični prostori se pojavljuju kao funkcionalni produžeci opisa njihovih ličnosti, odnosno postaju neodvojivi od njih samih kao likova. Crnjanski u naraciji obrće i uobičajene polne stereotipe – Kraljica je ta koja je ekspanzivna u prostoru, ona teži da poseduje sav prostor (sa njenim dvorcem kao centrom sile), uključujući i sve što se nalazi u njemu. U tom smislu, ona je ta koja pokušava da penetrira u Lodovikov prostor i da ostvari svoje posedništvo i uticaj na njega, pretvarajući ga u objekat. Cela pripovetka postavljena je kao borba dve suprotstavljene volje, ali oboje su zapravo dve strane istog novčića – kao što je njen erotizam toliko preteran da je postao pervertirani destruktivizam, njegova preterana duhovnost pojavljuje se kao hladna i krajnje jalova. Ovo se odslikava i na negativitet samog ličnog prostora doma. U oba slučaja ono što bi bilo normalno stanje je povišeno: kao što je Kraljičin dom previše osvetljen, prepun ljudi i buke, daleko od spokoja i tišine, tako je fratrov suviše tih i pust, i zajedno s mrakom koji ga ispunjava, obeležen mnogim atributima grobnice.

Raj

Činjenica da je raj u istoimenoj pripovetki zapravo kupleraj, implicira svojevrsnu inverziju uobičajenih podrazumevanih značenja, odnosno ironijski odnos prema tekstu *Biblije*. Slično kao i u „O bogovima”, raj koji bi po hrišćanskom shvatanju trebalo da je mesto gde borave ljudi razrešeni svih grehova, i lišeni telesnosti i bilo kakvog odnosa prema seksualnosti, postaje upravo mesto gde žene prodaju svoja tela. Međutim, logika takve inverzije nije sasvim neumesna, imajući u vidu da je javna kuća jedino mesto koje

se nalazi izvan ratne zone, dakle 'otrovanog' prostora uništenog ubijanjem i razaranjem, i da, u nedostatku drugog, odnos sa prostitutkama postaje jedina ostvariva supstitucija ljubavnog odnosa sa bliskom ženom. Takav odnos između mušterija i prostitutki u nekim slučajevima razvija se gotovo do imitacije braka, i fingirani odnos, ironično, postaje stvaran, mada priroda situacija postavlja takvom 'braku' jasno vremensko ograničenje. U ovakvoj situaciji, javna kuća pretvara se u još jednu moguću supstituciju prostora doma, odnosno njegovu inverziranu varijaciju. (Ovde se i sam naziv 'javna' kuća postavlja kao kontrast 'privatnoj' kući, koja je suprotnost javnom prostoru.)

Prostor javne kuće mada predstavlja inverziju slike doma, ipak je pretežno pozitivan spram ostatka grada razorenog ratom. Da je prostor javne kuće potpuno odeljen od prostora gde se vodi rat, odnosno prostora koji smo obeležili kao 'otrovan', (sa predznakom potpuno negativnih vrednosti) pokazuje i činjenica da kupleraj prestaje da radi samo u jednom trenutku, a to je kada ubistvom oficira na pragu nakratko biva poremećena ravnoteža između dva prostorna polja različitih vrednosti. Ubistvo na pragu ugrožava zatvoreni i zaštićeni prostor kupleraja, i pretili da otrovani spoljašnji prostor propusti unutra. Kratkotrajni prekid u radu kupleraja završava se ponovnim uspostavljanjem stare granice između dva prostora.

Prostor doma koji guši: Adam i Eva, Sveta Vojvodina, Veliki dan

U „Adamu i Evi”, slično kao i u „Svetoj Vojvodini”, zatvorenost i teskobnost prostora u kom glavni junak živi, i koji ne pruža pogled ni na kakvu drugu otvorenu perspektivu, postaje fizička slika njegovog teskobnog i bezizlaznog psihološkog stanja. Pošto mu je nemoguće da zamisli život negde izvan privremenog prostora iznajmljene sobe, za njega više nema načina da je napusti, markirajući činjenicu da psihološki zatvor predstavlja mesto iz kog je najteže izaći. Oficir se i bukvalno i metaforički nalazi zatvoren u mraku. U njegovoj mračnoj spavaćoj sobi u kojoj je založena peć, on refleksno sklanja pogled od svetla vatre, kao što i posle noći sklanja pogled od dana koji sviće iza prozora. Za razliku od Pante u „Svetoj Vojvodini” kome je dozvoljeno da nasluti mogućnost neke vrste otvaranja prostora, odnosno otvaranja perspektiva u

širinama koje naslućuje iza svog prozora, i širokog pejzaža iza stakla, oficir u „Adamu i Evi” nije sposoban da vidi ikakav nagoveštaj oslobođenja.

U priči „Sveta Vojvodina” (1919), naročito u njenom prvom delu, dom je prvenstveno obeležen prostorima koji guše i pritiskaju. I sama struktura pripovetke sugerise zatvorenost svojom kompozicionom formom. Prostor u kojem se kreće kapetan prikazan je kao teskobno okrenut materijalnoj sferi, zatvoren i zagušen predmetima (bez ikakvih atributa eteričnih i otvorenih prostora kakvi se pojavljuju u drugim delima Crnjanskove proze). U prostornom polju koje pripada kapetanovom domu naglašeno je ispunjavanje telesnih, nagonskih potreba – u to spada i upadljivo ponavljanje obreda sipanja šećera u kafu (kog on uvek ostavlja sebi više), ali i lascivni, preterano seksualizovani odnosi sluga i sluškinja. Lascivno i telesno je u tolikoj meri dominantno da bi se gotovo moglo reći da je sastavni deo same kuće. U celoj Pantinoj varošici prostor je homogen, i u njemu ne postoje polja prostora povišene valentnosti ili značaja. Ceo grad je beznačajno mesto, u svakoj svojoj tački, kao što su beznačajni i ljudi koji ga naseljavaju. Teskobu povećava i činjenica da se skoro svi događaji opisani u pripovetki odigravaju u kamernim prostorima, kao da otvorenih i širokih prostora u gradu i nema.

U svrhu tumačanja, prostor doma u „Svetoj Vojvodini” bilo je moguće podeliti na zone dejstva različitih likova. Kapetanov dom pojavljuje se u dve verzije koje se oblikuju u zavisnosti od trenutne gospodarice kuće. Prva varijacija pripada venčanoj ženi Milevi i opisana je u uvodu pripovetke. Druga je prostor koji delimično oblikuje glumica Jela, koju je Panta doveo kao svoju drugu ženu. U domu u kom oba supružnika svoj brak doživljavaju kao zatvor i mučenje, prostor je jasno podeljen, sa nepremostivim barijerama između delova kuća u kojima obitavaju junaci. Supružnici se ujutru ne viđaju, paralelno zauzimajući dva prostora u kući koja se uopšte ne presecaju. Kao što je prostor u kući podeljen na dva dela zamišljenom barijerom između supružnika, tako je za Milevu barijera između onog što ona doživljava kao muški i ženski svet teško premostiva. Za nju su muški postupci povezani sa nerazumljivom surovošću, i jedina privlačnost koje ona oseća prema njima je posredovana, kanalisana samo kroz čežnju prema fiktivnim junacima, ili postojećim muškarcima koje je preobrazila u sopstvenoj mašti. Uski svet u kom je Mileva zatvorena ograničava se na mali grad u kom živi, i iz kog, za nju, nema izlaska. Kao još jedna barijera, fizička i psihološka, varošica je nalik nedostupnim

zamkovima u bajkama, zatvorena u обруч (ustajale) vode. U tom smislu je i Mileva dosta nalik infantilizovanim princezama iz bajki, krajnje pasivna, nezrela, potpuno neostvarene seksualnosti.

S druge strane, prostor u kom živi kapetanova ljubavnica Jela, iako je samo iznajmljena soba u gostionici, podseća u mnogim aspektima na kapetanov dom. Ponovo je to prostor zagušen stvarima, preopterećen materijalnim i gotovo hermetički zatvoren u sebe, sa prozorima koji ne otvaraju pogled u daljinu, niti na bilo koji način inkorporiraju spoljašnjost u enterijer. Soba u kojoj ona živi je čak i sasvim zamračena, pošto je prozor (sic) zakriljen haljinom. Iza Jelinog prozora, za razliku od Pantinog, ne otvara se pogled ni na šta, i njena soba je potpuni prototip kamernog prostora koji u sebi ne sadrži nikakav privid spoljašnjosti, odnosno otvorene strukture. Njihovi lični prostori obeleženi su atributima tamnice, i fizičkim ograničenjima koja nagoveštavaju duhovnu ograničenost likova koji borave u njima.

U sve tri pripovetke koje su uvršćene u mini-ciklus *Iza vidovdanske zavese*, „Apoteoza”, „Veliki dan” (1920), i „Sveta Vojvodina” (1919), a svakako i u ciklusu pesama *Vidovdanske pesme* koje su izašle iste godine (1919), na delu je dekonstrukcija nacionalnog mita i deromantizovanje i relativizovanje patriotskih ideala, naročito prisutnih u srpskoj javnosti posle Prvog svetskog rata. Svet se izvrće u svoje ruglo, gde su opšte vrednosti potpuno izvrnute i pretvorene u svoje negativne odraze. Prostor zgrade načelstva koji bi trebalo da bude posebno markiran jer je mesto od povišene važnosti, ono koje predstavlja zvanični prostor države i uprave, umesto toga postao je nalik smetlištu. Sa pretežno negativnim slikama koje se vezuju za ono što se podrazumeva pod domovinom, i slika doma je daleko od podrazumevanog pozitivnog, prijatnog i bezbednog prostora. Dom Pere Grka iz priče „Veliki dan”, samohranog oca koji želi da uda svoju ćerku usedelicu za oficira vojske Srbije, obeležen je negativnim slikama. Dom u kom postoji samo prezir između ukućana, oca i ćerke, kao takav ponovo preuzima izvesne attribute zatvora ili tamnice. Klaustrofobičnost tamnice signalizirana je i preteranom zagušenošću prostora raznim predmetima. Način na koji je opisana kuća, naročito u prvom delu pripovetke, tesno je vezan za perspektivu Pere Grka. Svojim kretanjem i svakodnevnim postupcima, on za čitaoca ispisuje i otkriva uski prostor sopstvenog doma. Posmatrano samo sa tačke gledišta Pere Grka, kuća se zaklapa u

pomalo jezivu, grotesknu tvorevinu bez prozora. Kuća je, čini se, sastavljena samo od zidova, zatvorena u sebe i natopljena kišom koja se neprekidno preliva spolja, gubeći se u haosu oblika koje obrazuju bezbrojni predmeti. (Ova zatvorenost je doterana do kraja u kući-tamnici koja pripada glumici iz „Svete Vojvodine”. Veza sa njom biće konačni znak da je Panta večno zatvoren u tamnicu iz koje neće izaći. U glumičinoj sobi je i prozor zakriljen, te pogleda napolje nema. Životni prostor njegove ćerke Nadežde takođe je prenatrpan stvarima, kao i cela kuća koju deli sa ocem. Nju okružuju bezbrojni kičasti predmeti bez prave upotrebne vrednosti. Njen prostor uređen je tako da prenaglašeno, gotovo izveštačeno izaziva utisak boravišta nezrele devojke okrenute sanjarenju, u svojoj pojavnosti infantilnosti kontrastirajući Nadeždinom ne tako bezazlenom karakteru. Njena soba ostavlja utisak prostora ispunjenog jeftinim zamenama za stvari, ne samim stvarima, odnosno onim što je realno i opipljivo. Ona stanuje sa fotografijama i bistama ljudi (verovatno muškaraca), ne sa pravim muškarcem, okružena je figurama i igračkama, čak je i cveće koje joj ukrašava sobu od papira. Njena soba je prostor markiran odsustvom, njega obeležava fundamentalni nedostatak jer je on gotovo sasvim ispunjen predmetima koji su modeli, onima koji svojim oblikom prizivaju odsutne stvari i osobe. Dom Pere Grka i njegove ćerke, zakrčen stvarima i zatvoren za spoljnje, u velikoj meri korespondira sa slikom tamnice. Motiv ukućana koji ne trpe jedno drugo do te mere da ih prisustvo onog drugog guši, ponavlja se na sličan način kao u „Svetoj Vojvodini”, čineći prostor doma umesto utočištem, mestom teškim za boravak. Otac izbegava da se sretne sa ćerkom u kući, čak izbegava da čuje njen glas, i izlazi iz sobe svaki put kada ona govori na 'ruskom'. Na sličan način, ni ona ne trpi njegovo prisustvo, i namerno mu otežava svakodnevni život.

Kao i u „Svetoj Vojvodini”, u fizičkom prostoru palanke ne postoje nikakvi jasni prekidi koji bi označavali polja višeg ili nižeg intenziteta (kao što su značenjski povišeni i kvalitativno drugačiji prostori napr. hramova, ili zgrada uprave vlasti), umesto heterogenosti prostor postaje homogen, sa težnjom ne ka uravnoteženoj jednakosti već ka ograđenom haosu. U prirodi koja okružuje bezimni gradić uronjen u blato nema ničeg eteričnog, magla i dim zakrčuju horizont i zatvaraju perspektivu posmatrača u tesni krug palanke, vukući njegov pogled ka dole, ka zemlji u blatu. Kao ni u duhu ljudi, u prikazanom prostoru nema ničega otvorenog, ni iskupljujućeg, već ga obeležava

zakrčenost, ograničenost, teskoba. Kao i ostali junaci *Iza Vidovdanske zavese*, ni Pera ne uspeva, ni psihički ni fizički, da pobegne iz uskog kruga u kom se kreće. Bežeći od ćerke koja sa srbijanskim majorom pokušava da saopšti ocu vesti o veridbi, on se zatvara još dublje u kuću, iracionalno se zaključavajući u sobu u koju oni ne mogu da uđu, čineći ionako teskoban prostor kuće još zatvorenijim, i još više ispresecanim preprekama koje blokiraju slobodno kretanje.

Posedovanje prostora i pitanje njegove poetike

Suštinska razlika između privatnog prostora Jele i Mileve iz „Svete Vojvodine” je u tome što ljubavnica zaista poseduje svoj prostor. Ovde je moguće povući paralelu sa Lolom Montez, glavnom junakinjom *Kapi španske krvi* napisane mnogo kasnije. Kao i Lola, Jela je seksualno emancipovana i u tom smislu vlada svojim telom. Vladanje sopstvenim telom (Mileva sebe na više načina doživljava kao Pantin objekat) u krajnjem slučaju povlači sa sobom i vladanje prostorom u kojem se to telo nalazi. Jela je gospodarica svog prostora, dok je u Lolinom slučaju mogućnost da ovlada kamernim prostorom u kom se nalazi još više naglašena. Crnjanski to ostvaruje opisima sobe gde je evidentno da je svaki deo Jeline sobe ispunjen njenim ličnim stvarima (sve do poda i nameštaja koji su pokriveni njenim namirisanim podsuknjama) i svaka od njih svedoči o glumičinih postupcima, o njenoj volji, jer se očigledno nalaze tu zato što ih je ona tako ostavila. Prostor koji Jela okupira gotovo se može retrospektivno čitati kao tekst sam po sebi, svedočanstvo iz kog je moguće rekonstruisati sve što je glumica radila u neposredno pre toga. Kada Jela najzad uspe u svojoj želji da od osobe koja obitava u privremenom prostoru postane domaćica u sopstvenoj kući, jasne razlike između onoga što pripada kapetanu i onoga što je njeno više nema. Između Pante i njegove nove supružnice ne postoji nedvosmislena barijera kao u njegovom prošlom braku. Panta i Mileva okupirali su dva paralelna prostora u istoj kući sa jedinom jasnom materijalnom vezom u mleku i šećeru za kafu koje su delili, pri čemu je on štedeo na svojoj ženi. U njegovoj drugoj zajednici pomenute barijere između para nema, i dolazi do potpunog stapanja ličnih prostora partnera. Izrazita individualna obojenost prostora u kom Jela obitava gubi se posle selidbe, i ona u potpunosti prihvata svoju novu ulogu venčane supruge u

građanskom domu za kojim je žudela u prethodnim godinama neurednog života. Jela je u najmanju ruku jednaka kapetanu kao izuzetno aktivan lik, koji u krajnjoj meri i više od Pante utiče na zbivanja pošto je ona inicijator najdalekosežnijeg događaja, odnosno njegovog raskida sa ženom.

Problematika posedništva i odnosa prema prostoru još je više izražena u *Prvoj knjizi Seoba*. Za razliku od Vuka i Arandela, čije različite perspektive aktivno menjaju prikaz prostora knjige kroz njihovu izraženu subjektivnost, perspektiva Dafininog lika deluje nešto drugačije. Umesto subjekta koji percipira i tako aktivno uređuje i osmišljava prostor prikazane stvarnosti umetničkog dela, Dafina je objekat, jer njenu perspektivu u najvećoj meri određuje perspektiva dva muška lika. Dafinin prostor i njena tačka gledišta i doživljaj prostora u velikoj meri zavise od preseka perspektiva dvojice braće između kojih se našla. U toku romana, Dafina se nalazi u procepu različitih težnji; s jedne strane, ona želi da se oslobodi pritiskajuće materijalnosti kuće koja je za nju postala nalik grobu, (jer suprug više ne razlikuje nju od mrtvih stvari među kojima se ona kreće, i izjednačava je s objektima kojima je okružena). S druge strane, naizgled paradoksalno, pošto je izgubila Vukovu ljubav, ona se još jače vezuje upravo za materijalnost kuće, sa željom da, ako ništa drugo, makar proživi život u udobnosti, pošto bi joj dever to i omogućio. Ova dva snažna poriva nastavljaju da se bore u njoj čak i pošto je naizgled odabrala jedan put i odlučila da prevari muža i prikloni se deveru. Već u sledećem trenutku, ona ponovo želi da se oslobodi stiska kuće nad njom – ponovo se oseća užasnuta, pristisnuta stvarima kao da je i sama postala deo njih. Krajnji užas Dafinine samospoznaje dolazi otud da ništa što ona uradi ne pravi nikakvu razliku, kao da je već mrtva, kao da je ona zaista samo jedan od mrtvih predmeta koji pasivno leže po kući.

Nasuprot Dafini, a i mnogim drugim junakinjama Crnjanskog, Lola Montez svojim autoritetom, harizmom i voljom suvereno vlada prostorom koji joj je dodeljen u datom trenutku. Dafina iz *Seoba* pasivno i poslušno zauzima prostore koje joj dodeljuju njeni muškarci, a Nađa Rjepnina se ostvaruje kao osoba koja prvenstveno poštuje kompromise bračnog života. Sličan je slučaj i sa ženama Isakovića koje dosledno i verno prate svoje muževe kuda god da oni krenu, i upravljaju svoj životni put isključivo prema njihovom. (Ovde je jedini izuzetak Kumra koja odbija da prati Trifuna, ali se ostatak njenog životnog puta ipak upravlja pre ka volji bivšeg muža nego nje same. Ona ostaje

obeležena ovim rastankom, i to joj u potpunosti utiče na dalju sudbinu.) S druge strane, Lola vrlo brzo pretvara prolazni prostor krčme, ili bilo koji prostor koji joj je makar privremeno dat u svoj. Već posle jedne večeri boravka, Lola se pokazuje kao dovoljno uticajna da krčmar odlučuje da više uopšte ne ulazi u njenu sobu, i da je dočekuje ispred vrata, gotovo poput sluge, odričući na određeno vreme vlasništvo nad prostorom koji je njegov, i prepuštajući prostor njoj, što joj omogućava da čak i u prolaznom prostoru hotela privremeno ostvari neprikosnovenost gospodarice u sopstvenom domu.

Seobe: Tri različita pristupa poetici prostora

Dokaze da je kvalitet materijalnosti prostora doma u *Seobama* sasvim fluidan, i relativan u zavisnosti od tačke gledišta, tražili smo u razlikama vizure Vukove, Dafinine i Arandelove perspektive. U Dafininom slučaju, zidovi doma su jednako ograničavajući i teško premostivi u prostom fizičkom smislu, ali i u mentalnom. Dafina, kao svakako i većina žena njenog doba, potpuno je vezana za uski prostor onoga što je njena kuća (bilo to u deverovom domu, ili drugde), i nema načina da njegove granice napusti ili prevaziđe. Međutim, ona to i ne pokušava, vezujući se i voljno za prednosti materijalno bogatog života, bez ikakve suštinske želje da svoje delovanje usmeri ka širini spoljnog sveta, kao što to čini njen suprug. Arandelova kuća u kojoj boravi obeležena je, spolja, motivima blatne vode kraj koje leži. Za razliku od situacije poput one u *Kapi španske krvi*, kada Lola uspeva vrlo brzo da se svojom pojavom i uticajem krčmaru nametne kao gospodarica prostora koji uopšte nije njen, ništa slično se ne dešava sa Dafinom koja ulazi u deverov dom. Kuća je i dalje apsolutno Arandelov prostor, i čak je markirana žutom bojom koja se uvek pojavljuje uz fizički opis ovog lika. U slučaju Dafine, mračna poetika kamernih prostora kod Crnjanskog dolazi do svog vrhunca, sasvim suprotnog onome što Vuk Isaković doživljava u svetlim, otvorenim, epifanijskim prostorima.

Arandelova kuća vezana je za htonsko i demonsko (uronjena u blato koje se spušta u dubine, asociirajući na demonski svet koji bi se mogao naći na drugom kraju), ali u trenutku pred preljubu, granica između sanjanog i stvarnog postaje sasvim tanka. Arandel u bunilu dolazi do takoreći solipsističkog zaključka da je preljuba manje stvarna ako za nju, izvan četiri zida, niko nikad neće saznati. U ovom slučaju, njegovo

posedništvo kuće i prostora postavlja se kao tako izraženo, da počinje da menja sam prostor kuće. Kroz vizuru Arandelove groznice, u sobi se senke podižu do neprirodnih visina, preobražavajući njen uobičajeni prostor. Osim toga, on se oseća apsolutno sigurnim između četiri zida svoje kuće, gotovo kao da je soba njegovog doma direktni produžetak njega samog, i da sve što se dešava u tom malom zatvorenom prostoru nema više apsolutno nikakve veze ni sa kim drugim, sem sa njim, i ženom koju želi, a koju je uveo i zatvorio u taj prostor. U ovoj sigurnosti Arandel ne pronalazi, niti implementira ništa duhovno – on sigurnost i snagu u sopstvenoj kući pronalazi prvenstveno u osećaju vlasništva. Kuća je samo jedna od manifestacija njegovog posedništva, i samo kao takva mu daje snagu.

Dok okleva, Dafina se neko vreme izmiče plimi senki tako što nepomična sedi u osvetljenom prozoru. Ove iste senke provaliće kasnije u romanu ponovo iz zatvorene sobe, gušeći Dafinu pred smrt koju je potaklo i ubrzalo njeno brakolomstvo. Jedina svetlost koja pronalazi put u osenčenoj sobi je vrelina vatre koja greje toliko jako da se Arandelu čini da je u pitanju požar. To svakako nije Hestijina vatra mirnog porodičnog doma, već pre destruktivna vrelina preterane i sebične Arandelove požude. Vatra u peći kao simbol srca Arandelovog doma predstavljena je više puta kao požar tokom romana. Ona je ne samo nekontrolisana i destruktivna, već u isto vreme čak ne uspeva ni da ogreje one koji spavaju u sobi. Posle početne strašne vreline u Dafininoj ložnici, vatra se gasi, i ona, pošto je posle preljube ostala sama, drhti od zime u postelji.

Obeležja tamnog lavirinta Dafinina soba konačno dobija tek posle preljube. U njoj se, u Dafininoj uobrazilji prostor isteže i skuplja, otvarajući prolaz u plimu mraka. Reka koja protiče pod prozorom, a koju ona doživljava kao deo užasne sobe je sasvim drugačija od one koja je Vuku javlja kao deo prostora u kući na samom početku romana. U Vukovom slučaju, voda se pojavljuje kao deo otvorenog pejzaža koji pronalazi put unutra, povezujući ceo svet u neku vrstu sumatraističke vizije u kojoj se ukidaju granice. (Jedna granica doduše uvek postoji, pošto je onaj prostor koji Vuk traži, kojemu teži, sanjani utopijski prostor Rusije izmaknut sa ovog sveta toliko daleko da je do njega uvek nemoguće stići. Slično pravilo podeljenosti sveta na dve ravni postoji i u pripovetki „O bogovima” u kojoj prostor neba, čist i uzvišen, ostaje potpuno netaknut prljavim i besmislenim događajima na zemlji. U pomenutoj pripovetki dva sveta, odnosno dva

prostora, toliko su suštinski razdvojena, bez ikakvog dodira i veze, da ništa što se dešava na zemlji ni delom ne biva reflektovano na nebu.) Da se prostor pod dejstvom ove tamne afere zaista preobražava, otvara i produbljuje, svedoče i scene u Dafininoj sobi koja se povremeno otvara u košmarne krajolike naseljene senkama. Kada se u njihovoj sobi odigrava bilo šta što je povezano sa htonskim (a to je u ovom slučaju kršenje božanskih zaveta braka, što je radnja bliska demonskom), zatvorenost (u smislu konačnosti prostora u njoj) Dafinine ložnice se ukida, i soba se širi u nedefinisani, teskobni mrak, pri čemu skupoceni predmeti koji su se u njoj nalazili počinju da guše njenu vlasnicu. (Poput belog čaršava koji se podiže kao avet.)

Posle preljube, njena soba se preobražava u još dublji, otrovni bezdan. Plima mraka toliko temeljno guta sve poznate oblike sobe, da sve Dafinine stvari nestaju u njoj. I pre Dafinine konačne smrti, sama ložnica pretvara se u grobnicu. Nasuprot Vukovim epifanijama svetlosti, Dafinina 'epifanija mraka' zapravo liči na njeno sahranjivanje. U sobi u kojoj se sve stvari volšebno i demonski lako preobražavaju gubeći svoj oblik i izvrćući se u svoje iskrivljene suprotnosti, ne samo da je lako da rođaci postanu ljubavnici, već je isto tako jednostavno da živa i zdrava, snažna žena postane leš. I pre bolesti, ona se preobražava u mrtvacu jer je u otvorenom košmaru sobe-grobnice već postala nalik mrtvacu.

Kao što smo napomenuli, u Arandelovom slučaju, materijalnost prostora doma dobija drugačiji kvalitet fluidnosti. U njegovoj perspektivi stvarnosti, prosta materijalnost velike žute kuće kraj reke nije dovoljno ni stvarna, ni stabilna. Prostor doma ne može biti sakralni centar u kom bi on pokušao da pronade sidrište zbog toga što Arandel uzalud pokušava da fiksira prostor doma na jednom mestu. Arandelov dom nije sasvim stvaran i nije sasvim dom jer se pojavljuje kao jedna od mogućih večno pokretnih i promenljivih manifestacija jezika novca. Centar sveta ne sme biti pokretan, kuća bi trebalo da ima fundamentalno značenje sama za sebe, a ne da bude jedna od mogućih promenljivih oblika Arandelovog zlata, odnosno objekata koji se mogu posedovati.

Za Vuka takođe ne postoji jasan centar ishodišta od kog bi polazio na svoja putovanja odlazeći u rat, i kome bi se vraćao. Nedostatak jasnog mesta koje predstavlja siguran dom, mesto na kom bi se on osećao kao gospodar svog vremena i prostora, koincidira sa Vukovim nedostatkom kontrole nad sopstvenim životom. Za razliku od

glavnog junaka *Dnevnika o Čarnojeviću*, ili naratora iz *Komentara Lirike Itake*, koji su kao i Vuk obojica ratnici koji provode mnogo vremena na putu, Vuk nema čak ni jasno sećanje na kuću svog detinjstva koje bi predstavljalo njegovo ishodište ili zavičajni prostor. Prostor doma je potpuno fluidan, i gubeći svoju jasnu fiksiranost, on prestaje da bude pravi prostor doma. Njegova sećanja na porodičnu kuću gde je ostavljao suprugu i decu samo su fragmenti – visoke zgrade među jablanovima, nemačke gostionice kod Beča, kuće u Slavonskom Brodu, ili Arandelove kuće kraj reke.

U opisu prostora doma Vuka Isakovića karakteristično je prožimanje unutrašnjeg prostora sa spoljašnjim. Već u prvoj sceni romana, iako se Vuk nalazi u svojoj kući, u postelji, spoljnji pejzaž pronalazi put unutra. Materijalne granice doma koje su fundamentalno snažne i nepomerljive iz pozicije njegove žene Dafine (koja je svojim bićem mnogo snažnije vezana za materijalnu ravan), ne znače mnogo u Vukovom slučaju. Posmatrano iz Vukove tačke gledišta, materijalnost njegove kuće se neprekidno razgrađuje, i fizički (bukvalno: krov koji prokišnjava), i metafizički (poništava se bilo kakva konačna smisaona distinkcija između onoga što je spoljnje i unutrašnje, i sama materijalnost fizičkih predmeta se relativizuje), eskalirajući u sceni u kojoj Vuk u sopstvenoj kući, nad sobom ugleda plavi krug i zvezdu u njemu. Vuk je čovek širokih otvorenih puteva, njegov pogled i doživljaj stvarnosti odlikuje izuzetna senzitivnost ka prirodi i krajoliku koji se povezuju sa pozitivnim vrednostima onoga što Novica Petković naziva ‘epifanijskim prostorima’, Džadžić ‘prostorima sreće’, a za Nikolu Miloševića to su prostori ‘imanentne transcendencije’. Za Vuka, kuća se otvara ka spoljnjem i otvorenom, i ka pejzažu sa širokim pogledom u daljinu. U tom smislu, u zamci tuđeg prostora (na početku, kada ga Dafina i zidovi doma suviše guše, ili kasnije u sceni pokušaja pokatoličenja), Vuk Isaković uspeva da pronađe izlaz jedino u senzifikovanom, povišenom doživljaju prirode koju sluti kroz prozor, ili negde spolja, a koja nagoveštava metafizički, svetlom pročišćen prostor. Na sličan način i glavni lik *Dnevnika o Čarnojeviću*, i još jedan razočarani ratnik, koji na kraju *romana* jedini smisao i slobodu pronalazi u prizorima otvorenog prostora prirode, daleko izvan polja markiranih čovekovom delatnošću. U Vukovom slučaju otvaranje prozora koji omogućava pogled na zvezdano nebo, poništava prethodni osećaj opkoljenosti zidovima. Njegovo konačno oslobođenje je u stapanju sa širokim pejzažom i prirodom. Pogled na eterični pejzaž koji

se kupa u beloj svetlosti zvezdanog neba i mirisu jorgovana, onaj je epifanijski prostor ka kome Vuk teži čitavog života. Slično Čehovljevnom Astrovu koji govori o smislu u životu kao o svetlu koje osmišljava metaforičko putovanje kroz mračnu i strašnu šumu ovozemaljskog postojanja, i Vuk upire pogled u nedostižni otvoreni prostor bez granica, uzalud ga upravljajući tamo gde ne može zaista stići. Ovo je isti otvoreni, epifanijski prostor koji korespondira i sa njegovom slikom Rusije koju vidi kao otvorenu poljanu po kojoj bi jahao, bez granica, *u vis*.

Ljubav kao okrenutost otvorenim prostorima

Na sličan način kao i Dafina, i vitemberška princeza vrhunac svoje ljubavi prema Vuku proživljava kroz novootkriveni senzualistički doživljaj prirode i epifanijsko otvaranje pejzaža. Posle igre lova koji je sama vodila kroz lavirint kamernih prostora njene rezidencije, radeći sa zaljubljenim Vukom šta je htela, pred sam njen odlazak iz Temišvara, i princeza se zaljubljuje u njega. Ona to sama shvata tek u trenutku kada se raskošni prostor njenog doma otvara u pejzaž, dok oboje stoje na prozoru, tražeći sjajni lančić u travi, kao da u njoj traže trag svetlosti. Sličnu otvorenost prostora kakva je dodeljena Vuku Dafina je doživela zaista samo jednom, i to upravo zato što ju je Vuk uveo u svoj prostor, sasvim drugačiji od njenog vezanog pretežno za kamernu prostora doma. To je bilo u prvim danima njene ljubavi sa suprugom, u lovu na lisice posle koga su se sećanja na vođenje ljubavi sasvim izmešala sa sećanjima na vegetaciju i zvezdani pejzaž. Vuk tada Dafinu na kratko uvodi u svoj prostor koji je otvoren, i sumatraistički eteričan. S druge strane, Arandelov prostor u koji ona prinudno stupa odmah po muževljevom odlasku je teskoban i težak, i ubrzo se zatvara oko nje kao grobnica. Za razliku od vitalističkog doživljaja prirode koja se pod zvezdanim nebom ciklično budi i oživljava, markirajući samu svoju životnost u promenama i bujnosti proleća, Arandelov prostor je markiran jalovim blatom, mrakom, okamenjenošću, zatvoren u četiri zida koja je stalno pritiskaju i guše. Okamenjenost i statičnost, i krajnja zatvorenost (čak su i zidovi markirani Arandelovom bojom, kao njegovo vlasništvo) svojstvo su njegovog prostora.

Ipak, u kratkom razdoblju njihove istinske ljubavi, i njene posvećenosti suprug, Dafina uspeva da se oslobodi ograničenosti zatvorenog prostora za koji je vezana i za koji

će ostati vezana i ostatak svog života. Sam početak njihove ljubavi odigrava se u prirodi, u lovu na lisice na koji ju je suprug počeo voditi, u nemogućnosti da je izvodi na balove. Sećanje na ljubav s Vukom postaje za nju povezana sa intenzivnim doživljajem prirode i vegetacije, i snažnim, gotovo erotskim doživljajem pejzaža. Njihova ljubav meša se sa izrazito senzualnim doživljajem prirode i otvorenog prostora, izvan gradova. Onog trenutka kada je muž počinje gledati kao deo pokušaja, i kako se njoj čini, kroz promenjeni odnos prema njoj, Dafina je konačno vezana za mrtvu materijalnost njihovog doma, čistoća njene ljubavi se prekida, a ona od tada, postaje zarobljena, nepovratno fiksirana za kamerni prostor kuće, odnosno svih kuća u kojima je prinuđena da boravi s njim i bez njega, nesposobna da sama upravlja svojom sudbinom. Za razliku od Vuka i Arandela čije različite perspektive aktivno menjaju prikaz prostora knjige kroz njihovu subjektivnost, perspektiva Dafininog lika funkcioniše nešto drugačije. Umesto subjekta koji percipira i tako aktivno uređuje i osmišljava prostor prikazane stvarnosti umetničkog dela, Dafina je objekat, jer njenu perspektivu u najvećoj meri određuje perspektiva dva muška lika. Dafinin prostor i njena tačka gledišta i doživljaj prostora u velikoj meri zavise od preseka perspektiva dvojice braće između kojih se našla. U toku romana, Dafina se nalazi u procepu različitih težnji; s jedne strane, ona želi da se oslobodi pritiskajuće materijalnosti kuće koja je za nju postala gotovo grob, jer suprug više ne razlikuje nju od mrtvih stvari među kojima se ona kreće. S druge strane, pošto je izgubila Vuka kojeg je volela, i koji je nju voleo, ona se još jače vezuje upravo za materijalnost kuće, sa željom da, ako ništa drugo, makar proživi život u udobnosti, pošto bi joj deo to i omogućio. Ova dva snažna poriva nastavljaju da se bore u njoj čak i pošto je naizgled odabrala jedan put i odlučila da prevari muža i prikloni se deveru. Već u sledećem trenutku, ona ponovo želi da se oslobodi stiska kuće nad njom – ponovo se oseća užasnuta, pristisnuta stvarima kao da je i sama postala deo njih. Ništa što ona uradi ne pravi nikakvu razliku, kao da je već mrtva, kao da je ona zaista samo jedan od mrtvih predmeta koji pasivno leže po kući.

Kap španske krvi

Nazori glavne junakinje romana *Kap španske krvi* Lole Montez su nazori modernog čoveka novog milenijuma kog ne zanima nasleđe države, crkve ili monarhije,

niti tradicionalne patrijarhalne kulture kojoj pripada. Ona je oportunistica i čovek apsolutnog šopenhauerovskog voluntarizma, i u izvesnom smislu razara sistem iznutra, jer je spremna da razgrađuje njegove društvene konstrukte koliko god je potrebno, da bi, krećući se od najnižih slojeva, slobodnom vertikalnom linijom koju je sebi zacrtala, na kraju, poput Napoleona, svojeručno krunisala samu sebe za kraljicu. Nju ne zanima tradicionalno shvaćena porodica (ponosi se svojim telom koje nije rađalo, i koje je samo njeno), brak (iako mu je ljubavnica, ona zahteva od Ludvika da upozna njegovu suprugu, i čak smatra da bi joj bila prijatelj), čak ni koncept monogamne ljubavi (ne samo da vara Ludvika sa drugim muškarcima, nego čak nije verna ni 'samo' jednom ljubavniku). U izvesnom smislu, Lola je ne samo nihilista, već i potpuni anarhista – nju sistem zanima samo utoliko koliko ga može iskoristiti za sopstveni dobitak, kao što Ludvikova kruna za nju ne znači ništa sem trofeja koji se može pretvoriti u nešto za šta ona može imati koristi. Krećući se od likova Jelisavete iz „Legende” (1919) do Lole (1932), koje su obe dva čitanja istog arhetipa fatalne žene, seksualnost se simbolički podiže na viši značenjski nivo. Nasuprot sirove telesne veze između muškarca i žene koja je kardinalna tajna sveta u „Legendi”, u *Kapi španske krvi*, prost i nedvosmislen erotizam nestaje u igri znakova, i seks je metafora u Lolinom plesu, ili romantizovana tajna koja se predstavlja kroz ‘uzvišene slike lepote i čežnje’. Čak i na prvi pogled niska veza iz računa između plesačice i mnogo starijeg kralja ima elemente koji prevazilaze čisto telesno/materijalno. Kralj želi da poslednji put u životu bude voljen, a Lola žudi za sigurnim mestom, i sigurnim tlom istinskog doma koji joj neće više izmicati pod nogama, domom koji će prekinuti njen iscrpljujući, neprekidni nomadski hod kroz Evropu. U tom smislu, razlikuju se i lični prostori kojima se kreću ove dve žene. Iako je daleko od kraljice, Lola ima pristup u najviše slojeve društva, i ona takođe, u određenim trenucima, svoj dom pronalazi u dvorcu. Nasuprot kraljičinih krvavih i preterano seksualno raskalašnih orgija, postavljaju se Lolini rafiniraniji salonski prijemi. Intimni prostori dve žene se i vizuelno razlikuju: boja kojom se kraljica okružuje je crvena, dok su Loline sobe obično obeležene mirnom plavom bojom. Već smo napomenuli da je svetlost koja se u više navrata pojavljuje u opisima kraljice povezana pre sa vrelinom zapaljene vatre nego sa belom bojom smirene nevinosti, pa je u tom smislu i kraljica odevena u svilu koja „gori kao lomača“. S druge strane, Lola se oblači u crno i plavo, njene sobe su hladne, ali ona

upravo u takvom hladnom okruženju 'dobro spava'. Ove suprotstavljene boje otvaraju još jednu simboličku ravan koja dozvoljava da se podvuče razlika između zapaljenog i destruktivnog Jelisavetinog erosa koji se može simbolički povezati sa destruktivnošću vatre i pustoši koja ona ostavlja, i smirenijeg, više suptilnog Lolinog erosa koji je velikim delom sublimisan kroz umetnost njenog plesa.

Za Lolu ne postoji konvencionalan prostor doma, nikakva tačka koja može biti njeno sidrište u stvarnosti, i čak je nejasno da li je takvo mesto za nju ikada i postojalo. Španija koju ona predstavlja kao svoju domovinu (pominjući je čak u vezi s majkom koju je navodno izgubila), takva Španija koju ona pominje, zapravo i nije njena zemlja porekla, već uporno potencirana laž. Na kraju, Lola je domaćica isključivo u prolaznim prostorima; ona pronalazi dom u kočiji na putu (indikativno je da ne dozvoljava sluškinji da joj se pridruži unutra, zadržavajući za sebe hermetički zatvoren ovaj džep intime u putu), takođe u prostorima gostionica, i iznajmljenih vila. Lola postaje suverena gospodarica u svojim salonima gde okuplja (mahom uticajne) ljude koji su joj naklonjeni, ali ipak ne uspeva da to stanje održi dovoljno dugo. Lola teži uspostavljanju stacionarnog doma, i u tome je večno onemogućena, slično kao i drugi junaci Crnjanskog. Problematika uspostavljanja stabilnog mesta koje će postati dom, ili nemogućnost povratka u njega je svakako jedna od autorovih važnijih tema. Dom kao konačna, sigurna luka, ostaje samo nedohvatna ideja za veliki broj Crnjanskih likova. Tako ni Isakovići nikada ne stvaraju pravi dom, dok Rjepninov dom postoji samo u prošlosti i u sećanju, i jedina njegova korelacija sa aktuelnom stvarnošću je u tome što to sećanje-konstrukt egzistencijalno definiše ono što Rjepnin sada jeste.)

Postoje nekoliko prostornih tačaka koje su prikazane u *Kapi španske krvi*, a koje mogu potpasti pod istraživanje o intimnim prostorima doma. To su prvenstveno prostori koji pripadaju Loli Montez, kralju Ludviku i drugim Lolinim ljubavnicima. U svetlu ličnog i intimnog prostora doma karakteristični su oni koji pripadaju dvojici Lolinih ljubavnika koji su najviše različiti – Ludviku i Delingeru. Ludvikov dom je raskošni dvor, dok Delinger živi u izrazitom siromaštvu sa svojom majkom, u skromnoj četvrti Minhena. Prateći kretanje ove dvojice likova, dobijamo sasvim različite slike grada u kom žive. Ludvik se, naravno, kreće samo njegovim luksuznim delovima i tačkama

političke i društvene moći. Lolina vožnja sankama s kraljem pretvara se tako u ekstezivnu panoramu idealnog, ali ne nužno i stvarnog Minhena.

Putevi kojima se kralj kreće kroz grad, obuhvataju njegove najlepše i najbogatije prizore, iscrtavajući kretanjem idealizovanu sliku Minhena sklopljenu samo od njegovih najveličanstvenijih delova. Simptomatična je u ovoj situaciji Lolina primedba da bi ona najradije kraljev veličanstveni pobjednički luk koji je u tom trenutku u u izgradnji, ostavila nezavršenim, jer završen, 'više ne može biti tako lep'. Lolin čulni doživljaj sveta verovatno utiče i na njen doživljaj estetike. Savršeni Minhen koji joj pokazuje Ludvik, u opisima liči na stilizovani nekropolis, na mrtav grad okamenjen u svojoj pustoj lepoti. (U mnogim zgradama kraj kojih par u noći prolazi zaista niko i ne živi – Ludvikovim Minhenom dominira duga crna senka crkve Svetog duha, i tamna zgrada dvora koja je sasvim u mraku.) Integralnu sliku Minhena moguće je dobiti jedino završetkom romana, pošto smo zajedno sa Lolom obišli prostore koji pripadaju njenim ljubavnicima i udvaračima, krećući se od najsiromašnijih kvartova (Delinger), preko Ludvikovog Minhena, pozorišta i salona, sve do dvoraca u okolini grada.

Iako je Ludvik I osoba koja za razliku od Lole ili Dilingena jedina ima na raspolaganju apsolutno siguran prostor doma (Lola ne uspeva da sebi obezbedi mesto u kom bi mogla da se zadrži, Dilingenov dom je ugrožen finansijskim nevoljama), iako je on suvereni vladar u Nemačkoj, pokazuje se da Ludvik ne vlada sasvim svojim prostorom, odnosno da se ne snalazi najbolje u njemu, izgubljen među predmetima koji mu se pokazuju kao tuđi.

Dom bi trebalo da je mesto gde je ličnost u svom punom fokusu, prostor na kom je pojedinac u najdubljoj vezi sa samim sobom jer bi u njenim intimnim i zaštićenim prostorima on trebalo da bude ono što zaista jeste u dubini svog bića. Sa takvim razumevanjem, prostor dvora u kom se Ludvik ne snalazi najbolje, i zapinje o predmete (kao kada nehotice ruši vazu pošto ga je Lola zbunila) kao da mu je sve to tuđe i nepoznato, ne odgovara onome što bi trebalo da bude prostor istinskog doma. U svom domu, Ludvik, iako je kralj, ne može da nađe dovoljno sigurno uporište kada ga žena dovodi u stanje nesigurnosti. On se čak ni fizički ne snalazi dobro u prostoru, i njegovi pokreti su, za razliku od Lolinih, nespretni. (Nevladanje sopstvenim telom može da onemogući ekstenziju sopstvene volje u prostoru, i onemogući potpuno ovladavanje

njim.) On nije gospodar prostora koji poseduje, već sam postaje samo jedan od objekata u dvorskom inventaru, ne uspevajući da dominira svojim prisustvom. (Što je očigledno u suprotnosti od zarazne harizme njegove ljubavnice koja, mada nije vladar kao on, apsolutno vlada svakim prostorom u kom se nađe, iako joj nijedan od njih ne pripada zaista.)

Embahade: prostor antikuće

Prostor ambasade u *Embahadama* je dvostruko markiran značenjskom funkcijom doma: ne samo da glavni junaci u njemu žive, pa on ispunjava ulogu stana, nego on odgovara i simbolički i pravno, prostoru *domovine* junaka, odnosno Srbije. U tom smislu, sve što se dešava opterećeno je senkom propasti Drugog svetskog rata koja se približava, i prostor je markiran obeležjima Lotmanovog 'grada na ivici' čije se tačke otvaraju prema provaliji smrti i uništenja. Emocionalna povišenost i prigušena tragika fatalizma *Embahada* dolaze i iz pozicije čitaoca (koju on u neku ruku deli s piscem, jer su oboje vremenski i prostorno izmaknuti od razdoblja koji se opisuje) koji zna da ma šta likovi radili, ma kakvi obrti se dešavali, svi izbori svejedno vode ka propasti koja se neće izbeći. Poetika prostora je izrazito negativna. Samo prisvajenje prostora ambasade obeleženo je pogrešnom akcijom i nepotrebnim gubicima: greškom državne administracije, zgrada je isplaćena dvaput. Prostor je obeležen mračnim znamenjem – blizak je Frajevim demonskim slikama u doslednoj besmislenosti akcija koje se u njemu obavljaju i svuda u njenom rasporedu vidi se trag mrtve žene koja je bila luda za života, a kojoj je kuća nekad pripadala. Čak je i bezimni službenik koji je izabrao i otkupio zgradu za ambasadu obeležen teškom bolešću koja mu je unakazila lice. Lavirintski utisak prostora produbljuje njegova srodnost sa tamnim zamkom ili zatvorom. U njemu nema osvetljenih prozora koji otvaraju prostor, umesto toga on je poput zamke, zatvoren i zakrčen nepotrebnim predmetima, bez dovoljno pristupa dnevnom svetlu. Neukusne ukrase u salonu izabrala je ambasadorova vulgarna naložnica, i ti predmeti još više podvlače opšti poremećaj prostora u kom su čak i stvari imitacije, i ne postoji ništa što je autentično. Teskobna zatvorenost prostora nagoveštava zatvorenost fatuma kom glavni junak neće izbeći – šta god da radio, čekaće ga traumatično iskustvo rata i propasti.

Ovom islikom bezizlaznosti i poremećenosti prostora uslovljena je cela poetika kamernog prostora ambasade koji u krajnjem slučaju odslikava i bezizlaznost junakove sudbine.

Dalje, pretvaranje prostora problematične zgrade ambasade u funkcionalni prostor doma, odnosno prostor domovine (Kraljevine SHS), izjednačava se s onim što Van Bak markira kao 'antigradnju' (Van Baak 2009, 364). Zgrada ambasade je po mnogo čemu nalik ponoru koji nepovratno guta ljudski trud. (Ona je dvaput preko mere isplaćena, i nastavlja da guta novac kroz popravke koje je nemoguće završiti, itd.) Ona je prostor neprekidnih gubitaka u kojem se dezintegriše trud, relativizuje logika rada, i kao takva ona je slika negativne kuće koja se postavlja značenjski na suprotnoj strani od one 'normalne' koja bi trebalo da bude racionalno uređeni prostor koji bi u idealnom obliku trebalo da obezbeđuje mogućnost za smislenu i harmonično, uređeno delovanje čoveka na svet. Povrh svega, unutrašnjost zgrade je toliko mračna da i preko dana u njoj gore svetla (još jedan od resursa koji se besmisleno rasipa). Kao primer ovakve antigradnje, Joust van Bak navodi jamu iz Platonovljevog romana *Temeljna jama* (1930). Ova jama koja neprekidno guta trud radnika, i od koje nikada ne ispada ništa, može se uzeti kao slika negativne kuće (antikuće) gde umesto podizanja zgrade: „Kao rezultat nekompetencije i megalomanski pogrešnog vođstva, graditelji jedino uspevaju da kopaju sve dublju i dublju rupu (Van Bak 2009, 364)”. Isto kao država koja donosi gomile pogrešnih izbora i kreće se ka propasti. Lik Baluga kao poslodavca i gospodara prostora gravitira između tipa čarobnjaka i varalice, i kao delimično fluidan, on isto tako samo delimično vlada svojim prostorom lavirinta. Ovakav arhetip blizak je liku ambivalentnog volšebnika koji je sposoban da stvara iluzije, poput Šekspirovog Prospera iz *Bure*. On ume da bude magijski šarmantan, da zavodi, ali i da uzima sebi za pravo da ostvaruje ozbiljan uticaj na živote drugih junaka, naročito ako se oni nalaze u prostoru koji pripada njemu. Poput iluzioniste, Balug uspeva da svojom harizmom neko vreme stvara privid smislenosti poslova koje obavlja ambasada, mada je u suštini sve što se dešava bez plana i haotično. I prostor ambasade ima u sebi nešto od ambivalencije svog gospodara. Iako je u pitanju ruinirana, užasna zgrada, ona je okružena lepim vrtom i na prvi pogled i stvara se iluzija lepote, raskoši i sklada, iako se zgrada urušava iznutra, a njen unutrašnji prostor je loše organizovan i haotičan. Posle pauze, narator se četiri godine kasnije vraća u ambasadu koju više ne vodi Belug. Prostor ambasade je ostao isti, ali sa malim

izmenama. Tu su i dalje tragovi Beluga, mada su prisutni drugi ljudi, i drugačiji predmeti. Iako je u pitanju ista zgrada i ista lokacija, ambasada je volšebno promenila mesto na kome se nalazi, pošto joj je adresa sada druga. Umesto Ulice regenta, to je sada pompezno nazvana Ulica velikog admirala princa Hajnrika. Ovaj put, na ulazu u ambasadu, sa prozora podrumskog stana, Nikolina umiruća žena prati pogledom sve koji ulaze. Portirova žena pojavljuje se kao nema stražarka u prostoru između života i smrti i posredno najavljuje lošu kob svima koji imaju veze sa ambasadom i zemljom koja će propasti. Ona je sama na granici, u fluidnom stanju prelaska iz života u smrt, i njoj pripada prostor oko kapija na ulazu u prostor koji pripada zemlji na ivici propasti.

Naglašena simbolika prolaska kapije u ovom slučaju potcrtava junakov prelazak u sledeću etapu avanture, i u prostor još opasniji nego onaj u kom je bio. Prolazak kapije ovde funkcioniše po Kembelovom principu prelaska praga inicijacije, ali u isto vreme je tu da podvuče promenu u prirodi prostora koji je sve jače pod znakom smrti i propadanja. Svako ko ulazi u ambasadu u jednom trenutku je zatvoren u videokrug (gotovo) mrtve žene, i ostaje njim obeležen, kao posle pogleda Meduze. Slično kao i Dafina, Nikolina žena umire zatvorena u okvire rama svog prozora. I ovo je ambivalentni prostor, mesto na kom se mešaju unutrašnjost i spoljašnjost prostorije. Činjenica da se umiruće žene nalaze baš tu, produbljuje njihovu sliku ljudskih bića u procepu, onih koji više ne pripadaju ni jednom ni drugom svetu, već se nalaze u prelasku. Prozor iza pejzaža, svet živih, ostaje izvan domašaja za Nikolinu ženu isto kao i za Dafinu.

Na kraju

Možemo da zaključimo da poetiku prostora kod Miloša Crnjanskog karakteriše preovlađujuće negativno intoniran odnos prema zatvorenim prostorima. Široki otvoreni prostori karakterisani su gotovo uvek pozitivno, dok su uski kamerni prostori obično povezivani sa stagnacijom, besmisлом i teskobom.

Za prikaze kamernih prostora kod ovog pisca karakteristično je da bilo kakva vrsta otvaranja ili širenja prostora može doprineti njegovom pozitivnijem opisu. Otvoren i osvetljen prozor koji pruža pogled u daljinu predstavlja utehu, nadanje ili slutnju više

stvarnosti za veliki broj junaka (od protagonista „Adama i Eve” i „Svete Vojvodine”, do Dafine iz *Seoba* ili umiruće portirove žene u *Embahadama*).

U opisu prostora gradova često možemo videti razliku između dva tipa grada, i identifikovati jasnu distinkciju između pozitivnosti prostora shvaćenih kao otvorenih, i negativnosti onih koji su viđeni kao zatvoreni. Gradovi koji su okarakterisani kao otvoreni prostori kroz koje je kretanje slobodno, vezani su za pozitivne vrednosti i prikazani kao eterična, osvetljena mesta koja inkliniraju daljinama i često su sasvim idealizovani (Pariz iz *Pisama iz Pariza*, Asizi, Petrograd iz *Romana o Londonu*). Nasuprot ovim eteričnim urbanim vizijama su gradovi poput Londona (*Roman o Londonu*) koji je prikazan kao mračni grad–lavirint iz čijeg teskobnog prostora je nemoguće pobeći, ili prostora malih palanki iz ranih pripovetki koje su prikazane kao mesta koji guše.

Dodajmo još da odnos prema prostorima često može biti i sredstvo karakterizacije likova kod Crnjanskog, pa se tako odnos prema otvorenim i zatvorenim prostorima u *Seobama* može čitati i kao jedna od definišućih osobina troje glavnih likova, odnosno njihovog dijametralno drugačijeg odnosa prema svetu i stvarnosti.

Nešto slično važi i za Jelisavetu i Lodovika iz pripovetke „Legenda”, ili, naročito, za Milevu i Jelu u „Svetoj Vojvodini” i Lolu Montez iz *Kapi španske krvi*. U slučaju Jele, i Lole, mogli smo videti da zatvoreni prostor može izgubiti nešto od negativnosti kada lik koji u njemu boravi prostor u potpunosti podredi sebi. Lola i Mileva su bar deo vremena u suverenim pozicijama u odnosu na druge likove upravo zato što prostor podređuju svojoj volji i bezuslovno preuzimaju vlasništvo nad njim. Likovi kojima to nikad ne uspeva (poput Dafine, Rjepnina, Pavla Isakovića itd) ostaju osuđeni na stalno lutanje, nesreću ili preranu smrt.

Primarna literatura

1. Crnjanski, Miloš. (1996). *Druga knjiga Seoba*, priredio D. Ivanić. Dela Miloša Crnjanskog, tom IV, knjiga 9. Beograd: Zadužbina Miloša Crnjanskog, Bigz, SKZ; Lausanne: L'age d'Homme.
2. Crnjanski, Miloš. (2010). *Embahade*, priredila N.Mirkov-Bogdanović. Dela Miloša Crnjanskog, tom XIII, knjige 26-29. Beograd: Zadužbina Miloša Crnjanskog, Bogoslovski fakultet; Novi Sad: Budućnost.
3. Crnjanski, Miloš. (1999). *Eseji i članci I*, priredio Ž. Stojković. Dela Miloša Crnjanskog, tom X, knjiga 21. Beograd: Zadužbina Miloša Crnjanskog; Lausanne: L'age d'Homme.
4. Crnjanski, Miloš. (1999). *Eseji i članci II*, priredio Ž. Stojković i dr. Dela Miloša Crnjanskog, tom XI, knjige 22-23. Beograd: Zadužbina Miloša Crnjanskog; Lausanne: L'age d'Homme.
5. Crnjanski, Miloš. (1970). *Kap španske krvi*. Beograd: Nolit.
6. Crnjanski, Miloš. (1993). *Kod Hiperborejaca*, priredio N. Bertolino. Dela Miloša Crnjanskog, tom VI, knjiga 11. Beograd: Zadužbina Miloša Crnjanskog, Bigz, SKZ; Lausanne: L'age d'Homme.
7. Crnjanski, Miloš. (1993). *Lirika*, priredio Ž. Stojković. Dela Miloša Crnjanskog, tom I, knjige 1-4. Beograd: Zadužbina Miloša Crnjanskog, Bigz, SKZ; Lausanne: L'age d'Homme.
8. Crnjanski, Miloš. (1996). *Pripovedna proza*, priredio N. Petković. Dela Miloša Crnjanskog, tom II, knjiga 5-7. Beograd: Zadužbina Miloša Crnjanskog, Bigz, SKZ; Lausanne: L'age d'Homme.
9. Crnjanski, Miloš. (1995). *Putopisi I*, priredio N. Bertolino. Dela Miloša Crnjanskog, tom VIII, knjige 15-19. Beograd: Zadužbina Miloša Crnjanskog, Bigz, SKZ; Lausanne: L'age d'Homme.
10. Crnjanski, Miloš. (1995). *Putopisi II*, priredio N. Bertolino. Dela Miloša Crnjanskog, tom XIX, knjiga 20. Beograd: Zadužbina Miloša Crnjanskog, Bigz, SKZ; Lausanne: L'age d'Homme.
11. Crnjanski, Miloš. (2006). *Roman o Londonu*, priredio S.Koljević i dr. Dela Miloša Crnjanskog, tom XII, knjige 24-25. Beograd: Zadužbina Miloša Crnjanskog, Bigz, SKZ; Lausanne: L'age d'Homme.
12. Crnjanski, Miloš. (1996). *Seobe*, priredio D. Ivanić. Dela Miloša Crnjanskog, tom III, knjiga 8. Beograd: Zadužbina Miloša Crnjanskog, Bigz, SKZ; Lausanne: L'age d'Homme.
13. Crnjanski, Miloš. (1919). Koncerat Nikole Zeca: na glasoviru gdica Jelka Stamatovićeve. *Dan: časopis za literaturu i kulturne probleme*, br 3, str. 56.

Sekundarna literatura

1. Aćin, Jovica. (1982). Uvod pred tekst *Specula speculi*. *Delo – ogledala*, br 11-12, str. 3-40.
2. Aćin, Jovica. (1984). Vrtovi, ili fantazirati prirodu. *Gradac*, br. 60-62, str. 5-20.
3. Avramović, Zoran. (2013). Dinamika žanra Miloša Crnjanskog u dnevnim listovima (1918-1941). *Letopis Matice srpske*, Knj.492, Sv. 1-2, str. 139-147.
4. Avramović, Zoran. (1994). *Politika i književnost u delu Miloša Crnjanskog*. Beograd: Vreme knjige.
5. Bahtin, Mihail. (1989). *O romanu*. Beograd: Nolit.
6. Bahtin, Mihail. (1978). *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjeg veka i renesanse*. Beograd: Nolit.
7. Bašlar, Gaston. (1969). *Poetika prostora*. Beograd: Kultura.
8. Beer, Gillian. (2011). Windows: Looking In, Looking Out, breaking through. In: *Thinking on Thresholds – the Poetics of Transitive Spaces*. (Ed. Subha Muherji). London, New York, Delhi: Anthem Press.
9. Bergson, Anri. (2013). Materija i pamćenje. Beograd: Fedon
10. Berman, Marshall. (1986). Petrograd: Modernizam nerazvijenosti. *Marksizam u svetu*, br. 10-11, str. 230-342.
11. Betelhajm, Bruno. (1979). *Smisao i značenje bajki*. Beograd: Prosveta.
12. Bojm, Svetlana. (2005). *Budućnost nostalgije*. Beograd: Geopoetika.
13. Branković, Svetlana. (2008). *Pisci vertikalne i drugi eseji*. Novi Sad: Adresa.
14. Branković, Svetlana. (2003). *Seobe Miloša Crnjanskog*. Novi Sad: Bit.
15. Čolak, Bojan. (2014). Odnos prema istoriji i pesnički aktivizam u 'Vidovdanskim pesmama' Miloša Crnjanskog. *Miloš Crnjanski: Poezija i komentari*. (Ur. Hamović, Dragan). Beograd-Novi Sad: Institut za književnost i umetnost, Filološki fakultet univerziteta u Beogradu, Matica srpska, str. 414-428.
16. Delić, Jovan. (2014). Priroda i (auto)poetička funkcija Crnjanskih Komentara. *Miloš Crnjanski: Poezija i komentari*. (Ur. Hamović, Dragan). Beograd-Novi Sad: Institut za književnost i umetnost, Filološki fakultet univerziteta u Beogradu, Matica srpska, str. 17-39.
17. Džadžić, Petar. (1973). *Kritike i ogledi*. Beograd: SKZ.
18. Džadžić, Petar. (1976). *Prostori sreće u delu Miloša Crnjanskog*. Beograd: Nolit.
19. Džadžić, Petar. (1996). Utopijsko u delu Miloša Crnjanskog. *Miloš Crnjanski: Teorijsko-estetički pristup književnom delu*. (Ur. Miroslav Šutić). Beograd: Institut za književnost i umetnost, str. 51-56.
20. Đorđević, Tihomir. (1981). Smrt i zao pogled. *Delo – Lavirinti*, br. 1-2, str. 98-105.
21. Egerić, Miroslav. (1990). *Dela i dani III*. Novi Sad: Izdavačko preduzeće Matice srpske.

22. Elijade, Mirča. (1996). *Mefistofeles i Androgin*. Čačak: Gradac.
23. Elijade, Mirča. *Sveto i profano*. (2003). Sremski Karlovci: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.
24. Farago, Kornelia. (2007). *Dinamika prostora, kretanje mesta*. Novi Sad: Stylos.
25. Farago, Kornelia. (2010). Hermeneutika distance – zakon jezika i otpor tela. *Susret kultura, zbornik radova*, knjiga II, str.1209-1216.
26. Farnjoli Nikolas, Gilespi Mišel P. (2006). *Džejms Džojns od A do Ž*. Zrenjanin: Agora.
27. Filipi, Ž. (1985). *Sedam antropoloških struktura u postmodernoj književnosti*. Zagreb: August Cesarec.
28. Fuko, Mišel. (2005). *Hrestomatija*. Novi Sad: Novosadska sociološka asocijacija.
29. Frank, Joseph. (1991). *The Idea of Spatial Form*. New Brunswick and London: Rutgers University Press.
30. Frejzer, Džejms Džordž. (1977). *Zlatna grana*. Beograd: BIGZ.
31. Frye, Northrop. (1979). *Anatomija kritike*. Zagreb: Naprijed.
32. Gerbran Alen, Ševalije Žan. (2004). *Rečnik simbola*. Novi Sad: Stylos, Kiša
33. Gligorić, Velibor. (1993). Priče o muškom. U: Miloš Crnjanski. *Priče o Muškom*. Beograd: Izdavačka agencija Draganić.
34. Gluščević, Zoran. (1998). *Književnost i rituali*. Beograd: SKZ
35. Gros, Elizabet. (2005). *Promenljiva tela: Ka telesnom feminizmu*. Beograd: Kaktus print.
36. Guerard, Albert J. (1958). *Conrad as a Novelist*. Cambridge Massachusetts: Harvard University Press.
37. Gvozden, Vladimir. (2003). Jovan Dučić putopisac. Novi Sad: Svetovi.
38. Gvozden, Vladimir. (2011). *Književnost, kultura, utopija*. Novi Sad: Adresa.
39. Gvozden, Vladimir. (2014). Religija bez nade: Poezija Miloša Crnjanskog. (Ur. Hamović, Dragan). Beograd-Novı Sad: Institut za književnost i umetnost, Filološki fakultet univerziteta u Beogradu, Matica srpska, str. 122-133.
40. Gvozden, Vladimir. (2011). *Srpska putopisna kultura 1914-1940. Studija o hronotopičnosti susreta*. Beograd: JP Službeni glasnik.
41. Hartlaub, Gustav Fridrih. (1981). Magično ogledalo u slikarstvu. *Delo – Lavirinti*, br. 1-2, str. 74-97.
42. Hoke, Gustav Rene. (1981). Magija ogledala: manirizam. *Delo – Lavirinti*, br. 1-2, str. 98-105.
43. Jaćimović, Slađana. (2009). 'Čudna knjiga' i vrhunac složenog žanrovskog modela - putopisni elementi u knjizi 'Kod Hiperborejaca' Miloša Crnjanskog *Zbornik Matice srpske za književnost i jezik*, knj. 57, sv. 2, str. 331-366.
44. Jaćimović, Slađana. (2014). Lament nad Beogradom – pesničke koordinate jedne sudbine. *Miloš Crnjanski: Poezija i komentari*. (Ur. Hamović, Dragan). Beograd-Novı Sad: Institut za književnost i umetnost, Filološki fakultet univerziteta u Beogradu, Matica srpska, str. 254-266.
45. Jaćimović, Slađana. (2007.) Putopisna proza Miloša Crnjanskog. *Zbornik Matice srpske za književnost i jezik*, knj. 55, sv. 3, str. 641-659.
46. Jamasaki, Kajoko. (2014). Lao Ce i poezija Miloša Crnjanskog. *Miloš Crnjanski: Poezija i komentari*. (Ur. Hamović, Dragan). Beograd-Novı Sad:

- Institut za književnost i umetnost, Filološki fakultet univerziteta u Beogradu, Matica srpska, str. 514-528.
47. Jamasaki, Kajoko. (2013.) Zavičaj i tuđina – trešnja i poezija Miloša Crnjanskog. *Kultura*, br. 138, str. 179-189.
 48. Jeremić, Ljubiša. (1972.) 'Kod Hiperborejaca' – putopis, uspomene, pamflet ili roman? *Književno delo Miloša Crnjanskog*. (Ur. Palavestra, Predrag, Radulović, Svetlana) Beograd: BIGZ, str. 247-268.
 49. Jeremić, Ljubiša. (1976). *Proza novog stila*. Beograd: Prosveta.
 50. Jovanović, Jelena H. (2014). Poetički prevrat Miloša Crnjanskog i Jovana Sterije Popovića. *Miloš Crnjanski: Poezija i komentari*. (Ur. Hamović, Dragan). Beograd-Novi Sad: Institut za književnost i umetnost, Filološki fakultet univerziteta u Beogradu, Matica srpska, str. 429-439.
 51. Jung Karl, Gustav. (1978). *O psihologiji nesvesnog*. Novi Sad: Matica srpska.
 52. Kandić, Dragana. (1981). Simbol lavirinta u svetlu mita inicijacije. *Delo – Lavirinti*, br. 1-2, str. 49-60.
 53. Karahasan, Dževad. (1984). Jezik i govor vrta. *Gradac*, br. 60-62, str. 98-109.
 54. Kembel, Džozef. (2004). *Heroj sa hiljadu lica*. Novi Sad: Stylos.
 55. Kirilova, Olga. (1996). Dom i beskućništvo kod Andrića i Crnjanskog. *Miloš Crnjanski: Teorijsko-estetički pristup književnom delu*. (Ur. Miroslav Šutić). Beograd: Institut za književnost i umetnost, str. 89-92.
 56. Knox, Paul and Pinch, Steven. (2010.) *Urban Social Geography*. Harlow: Pearson Education Ltd.
 57. Kovač, Zvonko. (1988). *Poetika Miloša Crnjanskog*. Rijeka: Izdavački centar Rijeka.
 58. Kristeva, Julija. (1994). *Crno sunce*. Novi Sad: Svetovi.
 59. Kuk, Rodžer. (1984). Drvo života. *Gradac*, br. 60-62, str. 186-208.
 60. Kuper, Dž. K. (1986). *Ilustrovana enciklopedija tradicionalnih simbola*. Beograd: Prosveta – Nolit.
 61. Lao-ce. (1984). *Knjiga o putu i njegovoj vrlini*. Beograd: Grafos.
 62. Lazić, Nebojša J. (2012.) Razvoj predstava o prostoru i vremenu u nauci o književnosti. *Zbornik radova Filozofskog fakulteta u Prištini*, br. 42-2, str. 163-183.
 63. Lazić, Nebojša. (2014). Susret zapada i istoka u poeziji Miloša Crnjanskog. *Miloš Crnjanski: Poezija i komentari*. (Ur. Hamović, Dragan). Beograd-Novi Sad: Institut za književnost i umetnost, Filološki fakultet univerziteta u Beogradu, Matica srpska, str. 529-542.
 64. Lesing, Gothold Efraim. (1964). *Laokoon*. Beograd: Izdavačko preduzeće Rad.
 65. Lihačov, D. S. (1972). *Poetika stare ruske književnosti*. Beograd: Književna misao.
 66. Lompar, Milo. (2000). *Crnjanski i Mefistofel*. Beograd: Filip Višnjić.
 67. Lompar, Milo. (2004). *Apolonovi putokazi*. Beograd: Službeni glasnik.
 68. Lompar, Milo. (2005). Roman o Londonu: Koliko kišnih kapi? *Knjiga o Crnjanskom* (priređio Milo Lompar). Beograd: SKZ, str. 350-404.
 69. Lončar, Mate. (1972). Obzori sumatraizma. *Književno delo Miloša Crnjanskog*. (Ur. Palavestra, Predrag, Radulović, Svetlana) Beograd: BIGZ, str. 93-118.
 70. Long, Joanna C. (2013). Diasporic Dwelling: the poetics of domestic space. *Gender, Place & Culture: A Journal of Feminist Geography*, 20:3, str. 329-345.

71. Lotman, Jurij Mihailovič. (2004). *Semiosfera*. Novi Sad: Svetovi
72. Lotman, Jurij Mihailovič. (1993). Umetnički prostor u Gogoljevoj prozi. *Treći program I-IV*, str. 263-310.
73. Ljuštanović, Jovan. (2012). Književnost za decu i detinjstvo kao vreme inicijacije. *Aspekti vremena u književnosti*. (Ur. Dr Lidija Delić). Beograd: Institut za književnost i umetnost Beograd str. 47-64.
74. Mamford, Luis. (2010). *Kultura gradova*. Novi Sad: Mediterran publishing.
75. Mangel, Alberto. (2005). Istorija čitanja. Novi Sad: Svetovi.
76. McGreevy, Patrick. (1992). Reading the Text of Niagara Falls. *Writing Worlds*. Barnes, Trevor J, Duncan, James S. (Ed.) London, New York: Routledge.
77. Marisca, Eduardo. *Cities, Maps and Labyrinths - Hopskotch and the City as Narrative Device*. Preuzeto sa: <http://web.mit.edu/emarisca/www/> (3.7.2015.)
78. Maticki, Miodrag. (1972). Graničarska epika u 'Seobama' Miloša Crnjanskog. *Književno delo Miloša Crnjanskog*. (Ur. Palavestra, Predrag, Radulović, Svetlana) Beograd: BIGZ, str. 197- 207.
79. Meletinski, E. M. (2005). *O književnim arhetipovima*. Sremski Karlovci: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.
80. Meletinski, E. M. (1983). *Poetika mita*. Beograd: Nolit.
81. Milošević, Nikola. (1978). *Književnost i metafizika, zidanica na pesku I*. Beograd: Slovo ljubve.
82. Milošević, Nikola. (1996). *Književnost i metafizika, zidanica na pesku II*. Beograd: Filip Višnjić.
83. Milošević, Nikola. (1996). Psihološka i metafizička ravan u prozi Miloša Crnjanskog. *Miloš Crnjanski: Teorijsko-estetički pristup književnom delu*. (Ur. Miroslav Šutić). Beograd: Institut za književnost i umetnost, str. 107-112.
84. Milošević, Nikola. (1988). *Roman Miloša Crnjanskog*. Beograd: Nolit.
85. Mikić, Radivoje. (1999). Ljubav u Toskani i pitanje žanrovske transformacije u avangardnoj prozi. *Zbornik Matice srpske za književnost i jezik*, knj. 47, sv. 1, str. 83-99.
86. Nastović, Ivan. (2007). *Seobe Miloša Crnjanskog u svetlu snova Vuka Isakovića*. Novi Sad: Prometej.
87. Nastović, Ivan. (2000). *Snovi - Psihologija snova i njihovo tumačenje*. Novi Sad: Prometej.
88. Nedeljković, Marko. (1981). Lavirintsko putovanje. *Delo – Lavirinti*, br. 1-2, str. 24-32.
89. Nedić, Marko. (1972). Putopisna proza Miloša Crnjanskog. *Književno delo Miloša Crnjanskog*. (Ur. Palavestra, Predrag, Radulović, Svetlana) Beograd: BIGZ, str. 281-299.
90. Nikolić, Berislav. (1972). Jezik u 'Seobama' Miloša Crnjanskog. *Književno delo Miloša Crnjanskog*. (Ur. Palavestra, Predrag, Radulović, Svetlana) Beograd: BIGZ, str. 235-245.
91. Nikolić, Časlav. (2013). Ontološki, istorijski i rodnopolitički aspekti romana 'Kap španske krvi' Miloša Crnjanskog: Lola Montez. *Letopis Matice srpske*, Knj.492, Sv. 1-2, str. 123-138.
92. Okakura, Kakuzo. (1989). *Knjiga o čaju*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.

93. Opačić, Zorana. (2014). Jadran, jugoslovensko more u poeziji Miloša Crnjanskog. *Miloš Crnjanski: Poezija i komentari*. (Ur. Hamović, Dragan). Beograd-Novı Sad: Institut za književnost i umetnost, Filološki fakultet univerziteta u Beogradu, Matica srpska, str. 440-451.
94. Panić Maraš, Jelena. (2014). Erotsko u poeziji Miloša Crnjanskog. *Miloš Crnjanski: Poezija i komentari*. (Ur. Hamović, Dragan). Beograd-Novı Sad: Institut za književnost i umetnost, Filološki fakultet univerziteta u Beogradu, Matica srpska, str. 401-413.
95. Pantić, Mihajlo. (1993). Pripovetke Miloša Crnjanskog. U: Miloš Crnjanski. *Priče o Muškom*. Beograd: Izdavačka agencija Draganić.
96. Pantović Stojanović, Bojana. (1998). *Srpski ekspresionizam*. Novi Sad: Matica srpska.
97. Pantović Stojanović, Bojana. (2014). Topos erotike i sumatraistički princip oduhovljenja u 'Lirici Itake' Miloša Crnjanskog. *Miloš Crnjanski: Poezija i komentari*. (Ur. Hamović, Dragan). Beograd-Novı Sad: Institut za književnost i umetnost, Filološki fakultet univerziteta u Beogradu, Matica srpska, str. 323-331.
98. Pantović Stojanović, Bojana. Radović, Miodrag. Gvozden, Vladimir (Ur.) (2011). *Pregledni rečnik komparatističke terminologije u književnosti i kulturi*. Novi Sad: Akademska knjiga.
99. Paunović, Zoran. (2006). Modernistička studija nostalgije. *Zbornik Matice srpske za književnost i jezik*, knj. 56, sv. 1, str. 159-162.
100. Petković, Novica. (1996). *Lirske epifanije Miloša Crnjanskog*. Beograd: SKZ.
101. Petrov, Aleksandar. (2014). 'Lirika Itike' i evropska poezija Prvog svetskog rata. *Miloš Crnjanski: Poezija i komentari*. (Ur. Hamović, Dragan). Beograd-Novı Sad: Institut za književnost i umetnost, Filološki fakultet univerziteta u Beogradu, Matica srpska, str. 149-156.
102. Pisarev, Nastasja. (2013). *Poslednja staza heroja*. Pančevo: Mali Nemo.
103. Popović, Radmila. (1990). *Crnjanski i London*. Sarajevo: NIŠRO Oslobođenje.
104. Popović Radović, Mirjana. (1996). Saga o snu kao hiperborejskom geniusu loci u prozi Crnjanskog. *Miloš Crnjanski: Teorijsko-estetički pristup književnom delu*. (Ur. Miroslav Šutić). Beograd: Institut za književnost i umetnost, str. 229-237.
105. Prac, Mario. (1974). *Agonija romantizma*. Beograd: Nolit.
106. Praz, Mario. (1981). Lavirint. *Delo – Lavirinti*, br. 1-2, str. 19-23.
107. Prodanović Srđan, Krstić Predrag. (2012.) Javni prostor i slobodno delanje - Fuko vs. Lefevr. *Sociologija*, vol. 54, br. 3, str. 423-436.
108. Prop, Vladimir. (1982). *Morfologija bajke*. Beograd: Prosveta.
109. Protić, Predrag. (1972). Književna vrednost memoara Miloša Crnjanskog. *Književno delo Miloša Crnjanskog*. (Ur. Palavestra, Predrag, Radulović, Svetlana) Beograd: BIGZ, str. 301-311.
110. Pušić, Ljubinko. (1995). *Čitanje grada*. Novi Sad: Prometej.
111. Puvačić, Dušan. (1972). Izgnanik ili problem samoće u 'Romanu u Londonu'. *Književno delo Miloša Crnjanskog*. (Ur. Palavestra, Predrag, Radulović, Svetlana) Beograd: BIGZ, str. 269-280.

112. Radin, Ana. (1998). Između dva identiteta ili o dvojnicima, senkama, priviđenjima, snovima, ogledalima i mrtvima. *Zbornik Matice srpske za književnost i jezik*, knj. 46, sv. 1-3, str. 147-164.
113. Radin, Ana. (1996). Sumatraistička i mitska slika sveta. (na primeru 'Seoba' Miloša Crnjanskog). *Miloš Crnjanski: Teorijsko-estetički pristup književnom delu*. (Ur. Miroslav Šutić). Beograd: Institut za književnost i umetnost, str. 181-187.
114. Radonjić, Goran. (2014). Poezija Crnjanskog i tradicija. *Miloš Crnjanski: Poezija i komentari*. (Ur. Hamović, Dragan). Beograd-Novı Sad: Institut za književnost i umetnost, Filološki fakultet univerziteta u Beogradu, Matica srpska, str. 134-146.
115. Radović, Ranko (1995). *Vrt ili kavez*. Novi Sad: Prometej.
116. Radulović, Milan. (1996). Kosmogonija Miloša Crnjanskog - Seobe. *Miloš Crnjanski: Teorijsko-estetički pristup književnom delu*. (Ur. Miroslav Šutić). Beograd: Institut za književnost i umetnost, str. 139-153.
117. Raičević, Gorana. (2005). Crnjanski i kineska i japanska lirika. *Zlatna greda*, br. 44.
118. Raičević, Gorana. (2005). *Eseji Miloša Crnjanskog*. Novi Sad, Sremski Karlovci: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.
119. Raičević, Gorana. (2003). Eseji Miloša Crnjanskog - intertekstualnost kao ključ interpretacije. *Zbornik Matice srpske za književnost i jezik*, knj. 51, sv. 3, str. 675-684.
120. Raičević, Gorana. (2004). Programski eseji Miloša Crnjanskog. *Zbornik Matice srpske za književnost i jezik*, knj. 52, sv. 2, str. 263-306.
121. Raičević, Gorana i Eraković, Radoslav. (2011.) Fenomen krize identiteta u srpskom romanu 19. i 20. veka. *Slavistična revija*, 59/4, str. 373-383.
122. Ristivojević, Marija. (2009) Bahtin o karnevalu. *Etnoantropološki problemi n.s.*, god. 4. Sv. 3. str. 197-210.
123. *Religije svijeta* (1987). Zagreb: Kršćanska sadašnjost, Grafički zavod Hrvatske.
124. Robinson H. S, Wilson K. (1976). *Mitovi i legende svih naroda*. Beograd: RAD.
125. Rosić, Tatjana. (1996). Dnevnik o snu. *Miloš Crnjanski: Teorijsko-estetički pristup književnom delu*. (Ur. Miroslav Šutić). Beograd: Institut za književnost i umetnost, str. 217-220.
126. Ruse, Žan. (1982). Odblesci u vodi. *Delo – ogledala*, br 11-12, str. 134-141.
127. Rybczynski, Witold. (1987). *Home. A Short History of an Idea*. Harmondsworth: Penguin Books.
128. Sadžak, Mladenko. (2001.) Teorija književnih modela – poetičko-metodološke mogućnosti. *Zbornik Matice srpske za književnost i jezik*, knj.49, sv. 1-2, str. 77-88.
129. Samardžija, Snežana. (2009). Udeo folklora u prvoj knjizi Seoba Miloša Crnjanskog. *Zbornik Matice srpske za književnosti i jezik*, knj 57, sv.3, str. 497-521.
130. Santarkandeli, Paolo. (1981). Ogledalni hram. *Delo – Lavirinti*, br. 1-2, str. 3-13.
131. Sell, Randall L. Preliminary Testing of the Sell Assessment of Sexual Orientation. 26.06.2017 preuzeto sa:<https://pdfs.semanticscholar.org/173c/feb25e64b6235964c1b490c4e22ab2e1242d.pdf>
132. Shapin, Steven. (2012). The Ivory Tower: the history of a figure of speech and its cultural uses. *The British Journal for the History of Science*, 45(1), str. 1-27.

133. Siefert, Rene. (1966). Komentari uz Priče kiše i meseca Ueda Akinarija. *Akinari, Ueda. Priče kiše i meseca*. Beograd: Nolit.
134. Solar, Milivoj. (1982). *Suvremena svjetska književnost*. Zagreb: Školska knjiga.
135. Srejšević, Dragoslav. Cermanović-Kuzmanović Aleksandrina (1979). *Rečnik grčke i rimske mitologije*. Beograd: Srpska književna zadruga.
136. Stivens, Entoni. (2005). *Arijadnino klupko*. Novi Sad: Stylos.
137. Suzuki, D.T i From, E. (1973). *Zen budizam i psihoanaliza*. Beograd: Nolit.
138. Šinđić, Isoja. (1984). Japanski vrtovi. *Gradac*, br. 60-62, str. 20-25.
139. Škreb, Zdenko, Flašar Miron, Živković, Dragiša, Konstantinović, Zoran i dr. (Ur.) (1985). *Rečnik književnih termina*. Beograd: Nolit.
140. Šutić, Miloslav. (1972). Vizuelna percepcija u lirici Crnjanskog. *Književno delo Miloša Crnjanskog*. (Ur. Palavestra, Predrag, Radulović, Svetlana) Beograd: BIGZ, str. 175- 196.
141. Tatarenko, Ala. (2013). "Kako je sve u vezi na svetu": Teorija sumatraizma u književnoj praksi. *Letopis Matice srpske*, Knj.492, Sv. 1-2, str. 40-60.
142. Tatrenko, Ala. (2014). Poezija kao ispovest nove vere: O sumatraizmu Miloša Crnjanskog. *Miloš Crnjanski: Poezija i komentari*. (Ur. Hamović, Dragan). Beograd-Novı Sad: Institut za književnost i umetnost, Filološki fakultet univerziteta u Beogradu, Matica srpska, str. 292-309.
143. Tešić, Gojko. (1993). Beleške uz Priče o muškom.U: Miloš Crnjanski. *Priče o Muškom*. Beograd: Izdavačka agencija Draganić.
144. Uspenski, B. A (1979). *Poetika kompozicije, semiotika ikone*. Nolit, Beograd.
145. Van Baak, Joust. (2009.) *The House in Russian Literature: a Mythopoetic Exploration*. Amsterdam – New York: Rodopi.
146. Vej, Simon. (2008). Ilijada ili pesma o sili. *Polja*, br. 450. Preuzeto sa: <https://polja.rs/wp-content/uploads/2015/12/selection23.compressed-3.pdf> (21.06.2017)
147. Verber, Eugen. (1978). *Jevrejske narodne bajke* (sa pogovorom). Beograd: Narodna knjiga.
148. Veselinović, Sonja. (2006). Na ostrvu apstrakcije – Miloš Crnjanski i Georg Trakl. *Zbornik Matice srpske za književnosti i jezik*, knj 54, sv.3, str. 549-563.
149. Veselinović, Sonja. (2014). Simbolika Itake u književnosti ekspresionizma: Gotfrid Ben i Miloš Crnjanski. *Miloš Crnjanski: Poezija i komentari*. (Ur. Hamović, Dragan). Beograd-Novı Sad: Institut za književnost i umetnost, Filološki fakultet univerziteta u Beogradu, Matica srpska, str. 204-214.
150. Vitošević, Dragiša. (1972). Posleratna avangarda i Miloš Crnjanski. *Književno delo Miloša Crnjanskog*. (Ur. Palavestra, Predrag, Radulović, Svetlana) Beograd: BIGZ, str. 5-53.
151. Vladušić, Slobodan. (2011). *Crnjanski, megalopolis*. Beograd: Službeni glasnik, 2011.
152. Vladušić, Slobodan. (2014). Crnjanski: Od 'Stražilova' do 'Lamenta nad Beogradom'. *Miloš Crnjanski: Poezija i komentari*. (Ur. Hamović, Dragan). Beograd-Novı Sad: Institut za književnost i umetnost, Filološki fakultet univerziteta u Beogradu, Matica srpska, str. 240-247.
153. Vladušić, Slobodan. (2013). Šta će nam Crnjanski? *Letopis Matice srpske*, Knj.492, Sv. 1-2, str. 190-209.

154. Vučetić, Jasmina. (2006.) Poetika *Dnevnika o Čarnojeviću* i njegovi emocionalno-misaoni rasponi. *Baština*, br. 20, str. 85-102.
155. Vučković, Radovan. (1993). Rane pripovetke Miloša Crnjanskog. U: Miloš Crnjanski. *Priče o Muškom*. Beograd: Izdavačka agencija Draganić.
156. Vučković, Radovan. (2014). Istok u poetici i poeziji Miloša Crnjanskog. (Ur. Hamović, Dragan). Beograd-Novı Sad: Institut za književnost i umetnost, Filološki fakultet univerziteta u Beogradu, Matica srpska, str. 81-95.
157. Vučković, Radovan. (2000). *Srpska avangardna proza*. Beograd: Otkrovenje.
158. Vučković, Radovan. (2006). *Vojvođanska književna avangarda*. Gradska biblioteka Zrenjanin.
159. Woods, William F. (2008). *Chaucerian Spaces, Spatial Poetics in Chaucer's Opening Tales*. New York: State University of New York Press.
160. Živančević, Nina. (2012). *Crnjanski i njegov čitalac*. Pančevo: Mali Nemo.